

Zum Verrücktwerden

Pat Barker (1943 -), Regeneration Trilogy, bestehend aus: Regeneration (1991), The Eye in the Door (1993) und The Ghost Road (1995)

Wenn ein Autor, der nach 1930 geboren worden ist, unbedingt einen Kriegsroman schreiben will, warum in Gottes Namen stellt er die Ereignisse zwischen 1914 und 1918 in den Mittelpunkt seiner Darstellung? Der Zweite Weltkrieg drängt sich ihm ja nahezu auf, wenn es denn eine weltumfassende Auseinandersetzung mit Millionen von Opfern sein muss. Man könnte meinen, die im zweiten Band dieser Abhandlung vorgestellten Autoren hätten zusammen mit Barbusse, Wharton, Dos Passos, Cobb, Sassoon, Flex, Scharrer, Jünger, um nur einige zu nennen, die literarische Aufarbeitung erledigt, für die später Geborenen sei das Thema gestorben. Wenn man aber erst einmal danach sucht, findet man zahlreiche Romane unterschiedlichster Qualität, die von Autoren geschrieben worden sind, die den Ersten Weltkrieg nicht erlebt haben.

Der Engländer Andrew Martin, Jahrgang 1962, ist weniger von dem auch heute noch oft so genannten "*Great War*" als von der Dampfeisenbahn fasziniert. Der Serienheld seiner wohl bekanntesten Kriminalromane heißt Jim Stringer und wird mitunter zutreffend als "*steam detective*" bezeichnet. Im ersten der zehn Bände mit ihm als Protagonisten ist er ein junger Mann, der froh darüber ist, in 1903 von der South East Railway angestellt zu werden. Mit der Zeit beschloss der Autor, seinen Helden in den Ersten Weltkrieg zu führen und ihn auch in die Nachkriegszeit neue Abenteuer erleben zu lassen. Der 2011 erschienene Krimi The Somme Stations macht schon im Titel klar, vor welchem Hintergrund die Handlung spielt. Martin hat seine Hausaufgaben gemacht und offensichtlich sich gründlich über den Ersten Weltkrieg allgemein und schwerpunktmäßig über die Rolle der Eisenbahn und der britischen Eisenbahner in diesem Konflikt informiert. Sodann bedient er sich der klassischen Elementen eines Spannungsromans. Schon in der Einleitung wird die Frage aufgeworfen, ob Stringer von seiner Kriegsverletzung geheilt werden kann oder nicht. Er wird auch des Doppelmordes verdächtigt, so dass er nolens volens den Fall aufklären muss, wenn er nicht hingerichtet werden will. Martin gelingt es dabei, eine altherwürdige Krimisituation zu konstruieren: An einem abgelegenen Ort ereignet sich ein verdächtiger Todesfall, die Anzahl der Menschen, die als Täter in Frage kommen, ist begrenzt, und jeder von ihnen hat ein Motiv. Einer, der vielleicht etwas Wesentliches sagen könnte, wird dann wie üblich getötet -- etwas, das relativ leicht zu machen ist, denn an der Front fliegen ja genügend Kugeln unbestimmbarer Herkunft herum. Auch der Schluss bewegt sich im üblichen Rahmen: Der Täter versucht, den Detektiv endgültig mundtot zu machen, entlarvt sich dabei und wird dann von einer Helferfigur erschossen.¹ Der Detektiv ist zwar als gemeiner Soldat (später Unteroffizier und erst am Ende des Romans Offizier) in seiner Bewegungsfreiheit und damit bei seiner Ermittlungen stark eingeschränkt, Martin kann aber diese Schwierigkeit damit umgehen, dass er Täter, Opfer und Verdächtige aus Stringers gesellschaftlichem Umfeld stammen lässt: Stringer dient in einer aus lauter Eisenbahner bestehender Einheit, die aus seiner engeren Heimat rekrutiert ist.² Da die Gruppe auch in Frankreich beisammenbleibt und da der Detektiv über seine Frau auch

1 Die Frau des Protagonisten beschreibt die Szene in einem Brief so: "*I then saw what appeared to be a scene from a play or a film -- a scene from one of the 'Westerns' that Jim takes me to at the Electric Palace ...*". Andrew Martin, The Somme Stations, Sometimes the enemy lies within (first published 2011, here: e-book Kindle/Amazon), 97%, Pos. 3765-68.

2 Der Autor betont in seinem Nachwort, dass es solche Einheiten tatsächlich gegeben hat. Somme Stations, 99%, Pos. 3867 ff.

aus England Informationen beschaffen vermag, kann er seiner gattungüblichen Bestimmung gerecht werden.

Stringer erzählt den größten Teil seiner Geschichte selbst. Er ist ein ausgesprochen nüchterner, unpoetischer, betont nicht intellektueller Bulle und Lokomotivführer, der aber den Leser in den Krieg mitnimmt und sich dabei mitunter, wenn auch eher selten, einer auffälliger Bildersprache bedient. Die frontnahen Geräusche schildert er so: *"a noise like a giant gorilla rattling the bars of its giant cage while million women screamed"*, eine Kanone ist für ihn *"like a dangerous animal -- a giant dinosaur-bird that couldn't take wing, but kept trying"*.³ Das ist so wie der ganze Roman, gekonnt, aber nicht gerade überwältigend.

Große Gedankenflüge kann man von so einem Erzähler nicht erwarten, wobei er schon mal in der Lage ist, einen kriegskritischen Spruch zu klopfen. Als er konstatiert, dass es bei einem tödlich endenden Streit um Geld gegangen ist, fährt er so fort: *"Well, the war itself was just the same thing when you came to think of it."* Weitere Überlegungen zu diesem Thema wären nicht passend zu seinem Charakter. Wenn sein Chef ihm sagt, dass für den Kriegsausbruch die Eisenbahn verantwortlich zu machen sei (*"It was railways that started this show"*), zeigt sich Stringer für diese seltsam anmutende Aussage mild interessiert, will aber keine ausführliche Begründung.⁴ Sein Chef artikuliert hier anachronistisch die erst später aufgestellte These A. J. P. Taylors über den Ausbruch des Ersten Weltkrieges: *"The First World War had begun -- imposed on the statesmen of Europe by railway timetables. It was an unexpected climax of the railway age."*⁵ Der Eisenbahn-Fan Martin konnte der Versuchung, sie in seinem Eisenbahnkriegskrimi einzubauen, nicht widerstehen. Ansonsten aber bemüht er sich darum alles zu vermeiden, was den Menschen während des Ersten Weltkrieges fremd gewesen ist. Erlebendes Ich und erzählendes Ich sind deckungsgleich, keine Altersweisheit beeinflusst Stringers Darstellung seiner Geschichte. Die Passagen, in denen er selbst nicht zu Wort kommt, bestehen aus den Briefen seiner Frau, stammen also scheinbar ebenfalls aus der Handlungszeit, in die Martin seine Story glaubwürdig einbettet, über die er aber keine neue, originelle Aussagen machen will. Der Erste Weltkrieg ist bei ihm Lokalkolorit.

In dem 1993 zuerst veröffentlichten Roman *Birdsong* von Sebastian Faulks (Jahrgang 1953) ist das zumindest dem Anspruch nach ganz anders. Von den sieben Teilen des Romans spielen drei in den siebziger Jahren des Zwanzigsten Jahrhunderts und thematisieren die Suche einer Frau in den besten Jahren nach der historischen Wahrheit über den Ersten Weltkrieg im Erleben ihres ihr persönlich unbekannten Großvaters. Und das ist keinesfalls eine leichte Aufgabe. In seiner 2014 veröffentlichten Einführung zu *Birdsong* geht der Autor kritisch mit der den Ersten Weltkrieg betreffenden Erinnerungskultur um. Zur Entstehungszeit des Romans sei in England über dieses Thema das Interesse gering, das Wissensniveau niedrig gewesen. Er habe das Gefühl gehabt, irgendetwas fehle, nämlich

a full appreciation of the soldiers' physical experience; and, perhaps more importantly, a philosophical understanding of what it meant to be part of the first genocidal event of the century -- the one that made the other imaginable.

Für den Romancier stellten sich nach Faulks dann die Fragen, was jene vier Jahre Krieg über das Menschengeschlecht aussagen und auf welche Art sich die Menschheit in dieser Zeit verändert habe.⁶

3 *Somme Stations*, 49%, Pos. 1918 bzw. 78%, Pos. 3025.

4 *Somme Stations*, 98%, Pos. 3845 und 71%, Pos. 2773.

5 A. J. P. Taylor, *The First World War, An Illustrated History* (Harmondsworth, 1966), p. 20.

6 Faulks, Sebastian, "Introduction" (2014), in *Birdsong* (novel first published 1993), e-book edition (Kindle - Amazon) Pos. 71 - 165, hier Pos. 76.

Man kann irgendwie Verständnis dafür haben, dass ein professioneller Romancier die Werbetrommeln für sein eigenes Werk rührt. Auch ist der Gedanke, dass viele Autoren sich die literarische Traditionen, in denen sie sich bewegen, nur begrenzt wahrnehmen und sich gerade deshalb innerhalb ihnen sich kreativ entfalten können, keinesfalls abwegig. Aber dennoch geht Faulks hier über das erträgliche Maß hinaus, denn gerade die von ihm angesprochenen Gesichtspunkte ist vor ihm in Kriegsromanen immer wieder in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt worden. In *Birdsong* nichts Neues, könnte man meinen. Sicher, es handelt sich dabei um einen spannenden Roman, so dass es leicht erklärbar ist, warum einige Jahre später die Nachlassverwalter James Bonds Faulks dazu ausersehen haben, einen Roman mit 007 als Protagonisten "*writing as Ian Fleming*" zu verfassen.⁷ Man kann auch anmerken, dass der Autor einen Teilbereich der Kämpfe an der Westfront, nämlich den Minenkrieg, besonders eindringlich gestaltet hat. Auch gehören seine Protagonisten eher der mit den Händen arbeitenden Bevölkerungsschicht an, als das oft der Fall ist. Dem Leser wird all das zusammen mit einer eher ungewöhnlicher Liebesgeschichte präsentiert, in deren Zuge Sexualität so explizit dargestellt wird, wie es in der älteren Literatur so kaum vorkommt.⁸

In einem Aspekt genießt Faulks Roman gerade auch in der heutigen Zeit eine recht große Aktualität. Er gestaltet nämlich, wie die Zeitzeugen eines bedeutsamen historischen Ereignissen sehr alt geworden sind und schon bald aussterben werden. Heute sind es die Holocaustüberlebenden, und die Zeiten sind nicht allzu fern, als auch der letzte Deutsche, der den real existierenden sozialistischen Alltag bewusst erlebt hat, das Zeitliche segnen wird.⁹ In *Birdsong* begibt sich die Enkelin des Helden auf eine Art Suche nach der verlorenen Zeit, deren unerbittliches Voranschreiten (*tempus fugit*, wie man einst zu sagen pflegte) eines der großen Themen der Literatur ist. Pech für Faulks, dass das auch im Kontext des Ersten Weltkrieges bereits vor ihm eindrucksvoller gestaltet worden ist.

Der englisch schreibende Kanadier Timothy Findley (Jahrgang 1930) veröffentlichte 1977, also etwa ein Jahr vor der Zeit, in der Teile von *Birdsong* spielen, seinen Roman *The Wars*. Man beachte den Plural, denn obwohl der Erste Weltkrieg im Mittelpunkt der Handlung steht, wird, wenn auch nur kurz, auf den Zweiten eingegangen. Und mitunter findet auch mitten im Frieden dies und das statt, das man metaphorisch als Krieg bezeichnen kann. Der eigentliche Protagonist des Romans ist die Zeit, die Vergänglichkeit, die Einmaligkeit der Geschichte und der Geschichten. Eine Rekonstruktion der historischen Wahrheit, die genaue Beschreibung dessen, "*wie es eigentlich gewesen sei*" ist sehr schwierig, so die Erfahrung des Lesers bei der Lektüre dieses Romans, der letztlich fiktive Forschungsergebnisse präsentiert. In die Jahre gekommene fiktive Zeitzeugen werden da interviewt, realiter nicht vorhandene Photos werden beschrieben und gedeutet, das Tagebuch einer erfundenen Zwölfjährigen wird in extenso zitiert, kommentiert und interpretiert. Der Erzähler spekuliert und nutzt auch seine Vorstellungskraft. Die Erzählweise erinnert stark an Heinrich Bölls *Gruppenbild mit Dame*, auch wenn der "Verf." dort eine aktivere Rolle spielt. Beide Autoren geben sich gemäßigt postmodern und überfordern kaum einen

7 So auf dem Cover von Faulks, Sebastian, *Devil May Care* (London, 2008).

8 Obwohl *Birdsong* sehr gut als Einzelroman gelesen werden kann, ist er ein Teil einer Trilogie. Für Charlotte Gray, dem dritten Band der Reihe, wurde ihm der "*Bad Sex in Fiction Award*" von der renommierten britischen Zeitschrift *Literary Review* für die schlechteste Beschreibung einer Sex-Szene in 1998 verliehen. Siehe Wikipedia, s. v. "*Bad Sex in Fiction Award*", eingesehen am 17.01.2022.

9 Wenn man den Anspruch erhebt, eine historische Zeit und ein historisches Ereignis wie den Ersten Weltkrieg total oder in relevanten Teilaspekten so realitätsnah wie es nur möglich darzustellen, dann haben Zeitzeugen gegenüber den Nachgeborenen sowohl Vorteile als auch Nachteile. Wissen, über das die einen wie selbstverständlich verfügen, müssen von den anderen mühsam erarbeitet werden. Andererseits braucht es zur historiographischen und/oder literarischen Gestaltung eine gewisse Distanz, die bei Menschen, die zu Nahe am Geschehen selbst sind, durchaus fehlen kann.

der zeitgenössischen Literatur auch nur andeutungsweise holden Leser durch avantgardistische Experimente.

Findleys Erzählweise bietet die Möglichkeit, den Erzählfluss zu unterbrechen und den Leser direkt anzusprechen. So bekommt man nach etwa nach hundertachtzig Seiten mitgeteilt, man habe bis jetzt über den Tod von 557 017 Personen gelesen, wobei drei von ihnen durch Unfall und Krankheit ohne Kriegseinwirkung verstorben seien -- eine Zahlenangabe, die durch ihr unerwartetes Auftauchen und ihre trockene Nüchternheit ganz besonders schockiert.¹⁰ Findley kann auch durch nicht unsympathische, aber doch etwas sonderliche Zeitzeugen gewagte Kommentare abgeben, zum Beispiel als die inzwischen achtzigjährige Marian Turner, die als junge Krankenschwester Soldaten hinter den Schützengräben an der Westfront gepflegt hat, in einem bemerkenswerten Rundumschlag führende Politiker und Militärs beider Weltkriege unter namentlicher Nennung von Churchill und Hitler als Menschen charakterisiert, die an die niedrigsten Instinkte ihrer Zeitgenossen appellierten.¹¹

Findley (darin Böll gleich) versucht eine nicht allgegenwärtige und deshalb umso wertvollere menschliche Eigenschaft anzusprechen beziehungsweise zu wecken, nämlich die Sympathie für Außenseiter, die von vielen ihren Zeitgenossen sehr negativ beurteilt werden. Der Kanadier ist dabei wesentlich radikaler als der Deutsche, denn ob die wichtigste Figur in seinem Roman, ein sehr jungen kanadischer Offizier namens Robert Ross, ein Held oder ein Antiheld ist, bleibt letztlich fraglich, auch wenn er die Sympathie des Lesers nie verliert. Er ist ein hoch privilegierter Gutmensch auf Abwegen, der sich redlich bemüht, Gefühle der Kameradschaft zu entwickeln und ein guter Offizier zu werden, wie er schon vor seinem freiwilligen Eintritt in die Armee sich zur Aufgabe gemacht hat, ein guter Bruder für seine behinderte Schwester Rowena zu sein. Er hat ein Herz für Tiere und versucht unnötiges Leid den Pferden im Weltkrieg zu ersparen. Er scheitert spektakulär in allen Bereichen. Während er, nachdem er die Aufsicht über Rowena seinem jüngeren Bruder übertragen hat, in seinem Zimmer sich selbst befriedigt, verunglückt diese tödlich. In Frankreich wird er in einem für Soldaten zugänglichen Bad eines Irrenhauses von seinen Landleuten brutal vergewaltigt. Soviel zum Thema Kameradschaft. Als er eine Schar von unnötig unter deutschem Beschuss stehenden Pferde in Sicherheit bringen will, wird er von Captain Leather, seinem direkten Vorgesetzten, daran gehindert. Dieser erschießt einen Soldaten, der ihm nicht gehorcht, sondern Robert hilft. Daraufhin tötet der Protagonist seinen Captain, befreit dann zahlreiche Pferde aus einem halb zerstörten Zug und macht sich auf den Weg nach Hinten, wobei er unterwegs vermutlich einen weiteren Soldaten ermordet. Letztlich erreicht damit nur, dass die Pferde elend verrecken¹² und er selbst schwerste Brandverletzungen davonträgt. Diese und seine privilegierte gesellschaftliche Stellung ersparen ihm zwar die fällige Bestrafung, aber trotz optimaler Pflege stirbt er

10 Findley, Timothy, The Wars (London, 2001, first published 1977), p. 180.

11 The Wars, p. 11.

12 Die Tiersymbolik Findleys scheint auf den ersten Blick wenig originell zu sein (Kontrastierung menschlicher Schuld mit dem unschuldigen Leiden der Pferde, die wiederum mit den allgegenwärtigen Ratten nicht gleichgestellt werden sollen, die für etwas anderes stehen), aber es gelingen ihm dennoch bemerkenswerte Effekte in der Darstellung von Tieren, unter anderem deshalb, weil er sie nicht sentimentalisiert. Am eindrucksvollsten ist vielleicht der Lauf des Protagonisten gemeinsam mit einem Kojoten in der Prarie. Ähnliches kann man über die Rolle der klassischen vier Elemente (Erde, Wasser, Luft und Feuer) im Roman sagen. Nebenbei bemerkt: Pferde sind in der postmodernen Verarbeitung des Ersten Weltkrieges stark präsent. Der vielfach ausgezeichnete britische Jugendbuchautor Michael Morpurgo (Jahrgang 1943) erzählt in seinem 1982 veröffentlichten Kurzroman War Horse seine Geschichte aus der Perspektive eines Pferdes. Dieses Werk wurde dann von dem äußerst populären und erfolgreichen Filmemacher Steven Spielberg 2011 in die Kinos gebracht.

nach einigen Jahren, ohne irgend etwas Positives mit seinem gewaltsamen Protest bewirkt zu haben.

Während Faulks teilweise mit seinem Protagonisten und noch viel eindeutiger mit dem eine recht bedeutende Rolle spielenden Arbeitersoldaten Jack Firebrace den in vieler Hinsicht typischen Kriegsteilnehmer darstellen will, rückt Findley den besonderen, den uncharakteristischen und individualistischen Menschen in den Mittelpunkt seines Romans, der aber gerade auch deshalb seine Empörung über die unvorstellbare Grausamkeit der geschichtlichen Ereignisse eindrucksvoll dem Leser vermittelt. In dem 1998 veröffentlichten Roman der Engländerin Pat Barker (Jahrgang 1943) mit dem Titel *Another World* wird ein britischer Soldat des Ersten Weltkrieges präsentiert, der lange Zeit den Eindruck erweckt noch mehr dem Norm zu entsprechen als Faulks Figuren, der aber trotzdem offensichtlich eine ganz ungewöhnliche Eigenschaft besitzt: Er lebt länger als die meisten seiner Mitstreiter und das mit relativ klarem Verstand. Er besitzt somit in der Romanwirklichkeit als Großvater des eigentlichen Protagonisten Seltenheitswert.

Der Heimkehrer Geordie ist zunächst einer weitverbreiteten Vorstellung folgend der große Schweiger, der über sein Kriegserlebnis nicht spricht. Er hat insofern Glück, dass seine Frau mit seinen posttraumatischen Störungen, die sich nebst brutalen Alpträumen auch durch Bettnässen bemerkbar machen, leben kann. Im vorgerückten Alter scheint er geheilt zu sein. Er redet viel und gerne über den Weltkrieg und wird so etwas wie ein Star unter den kaum noch vorhandenen Zeitzeugen.¹³ Kurz vor seinem Tode werden bei dem Krebskranken aber die alten Wunden aufgerissen. Die Alpträume kommen wieder und Geordie bildet sich ein, seine krebsbedingten Schmerzen seien durch eine längst verheilte Bajonettwunde verursacht. Er lebt zum Teil in der Vergangenheit, so dass seine letzten bedeutsamen Worte (*"I'm in hell,"*) sich durchaus auf die Hölle des Ersten Weltkrieges bezogen werden könnten.¹⁴

Diese letzte verständliche Aussage könnte man natürlich auch im traditionell christlichen Sinne deuten: Der Teufel holt den alten Mann, der an der Westfront zum Mörder geworden ist. Der durchschnittliche Soldat Geordie hat nämlich, wie es einem mit der Zeit mitgeteilt wird, in der Tat die Besonderheit, dass er seinen Bruder im Niemandsland abgestochen hat. Der Leser, dem der Veteran nicht unsympathisch ist, wird ihn allerdings nicht so hart verurteilen wie ein zorniger Gott, zumal es auch möglich ist, dass bei der Tat sich um Euthanasie, um Tötung auf Verlangen handelt. Die folgende Interpretation seiner Abschiedsworte vom Leben ist daher möglich, ja fast schon zwingend: Geordie befindet sich in der Hölle, weil ihm, dem Helden der Erinnerungskultur, sein Gedächtnis einen grausamen Streich spielt. Er weiß nicht, ob er seinem tödlich verwundeten Bruder die Wohltat der Leidensverkürzung gespendet oder ob er ihn ermordet hat. Man könnte das durchaus auch symbolisch deuten: Man kann ungeheuer viel über den Ersten Weltkrieg erfahren, das Wesentliche aber bleibt verborgen.

In Barkers Roman wird Geordies an seinem Bruder begangene Tötung mit zwei ähnlichen Taten kontrastiert. Sein Enkel Nick lebt in einem alten Haus, das früher der reichen Familie Fanshawe gehört hat,¹⁵ in dem noch vor dem Ersten Weltkrieg ein Kind ermordet worden ist. Der Tat verdächtig werden die beiden Halbgeschwister des Opfers,

13 Ähnlich wie Henry John "Harry" Patch, *"the last fighting Tommy"*, der elf Jahre nach der Veröffentlichung von *Another World* im Alter von 111 Jahren als der damals älteste Mann Europas gestorben ist. Über seine Rolle in der Erinnerungskultur siehe Faulks (2014), 2%, Pos. 136 ff.

14 Man beachte den Präsens. Die Vergangenheit ist, was Geordie betrifft, nicht vergangen, sondern gegenwärtig. So viel er auch über den Krieg erzählt haben mag, bewältigt hat er seine Kriegserfahrung nicht. Das Wesentliche ist ungesagt geblieben.

15 Die Verbindung zum Weltkrieg ist dadurch gegeben, dass die Familie daran gut verdient hat.

die ebenfalls noch sehr jung (elf beziehungsweise dreizehn Jahre alt) sind. Sie werden, so die bösen Zungen, vor allem wegen ihrer privilegierten Gesellschaftsstellung nicht als Mörder überführt. Es ist zwar sehr, sehr wahrscheinlich, dass sie die Täter sind, eine endgültige Sicherheit gibt es aber nicht. Im zweiten Parallellfall bleibt es bei einem Mordversuch: Nicks Stiefsohn, das Mobbingopfer und der Gewaltmensch¹⁶ Gareth, steinigt seinen den Windeln noch nicht entwachsenen Halbbruder Jasper, der zwar recht schwer verletzt wird, aber keinen bleibenden Schaden davonträgt. Auch dieser Täter ist so jung und psychisch so gestört, dass der Leser nicht den Stab über ihn brechen möchte, obwohl er kaum in der Lage ist, irgendwelche sympathischen Züge an ihm zu entdecken.

Am Ende von *Another World* finden die meisten Täter und Opfer tot oder lebendig auf einem Friedhof zusammen, die anderen ruhen in Soldatengräbern in Flandern. Im letzten Satz des Romans kommt Nick zu folgendem Erkenntnis:

(es sei weise) *to let the innocent and the guilty, the murderers and the victims, lie together beneath their half-erased names, side by side, under the obliterating grass.*¹⁷

Mit dem Tod des uralten Veteranen kann man einen Schlussstrich unter dem Ersten Weltkrieg ziehen. Zeit und Tod heilen die Wunden und sorgen für Gleichheit. Auch bei den Überlebenden ist Versöhnung angesagt. Gareth kommt bei seiner ihn liebenden Großmutter unter, so dass er Jasper und in Kürze erwartete Baby seiner Mutter nicht mehr gefährdet, ja er freut sich auf seine neue Schule und scheint seinen Hass auf Nick zu begraben. Auf jeden Fall verzichtet er anlässlich der Trauerfeier für seinen Urgroßvater, Zahnbürste seines Stiefvaters wie früher üblich im Kloschüssel zu verunreinigen.

Gerade in der Wandlung Gareths scheint der auf Versöhnung getrimmter Plot über glaubwürdige Charakterisierung triumphieren. In einer negativen Buchbesprechung stellt Natasha Walter (wenn auch mit anderer Begründung) fest: *"the wheels of the plot turn clunkily"*. Barry Unsworth scheint ebenfalls dieser Ansicht zu sein, denn er hält die Reaktion Nicks und seiner Frau auf Gareths Verhalten für unglaublich. Beide Rezensenten kritisieren auch die Sprache des Romans. Barkers Erzählweise führe, so Walter, zu einer *"sloppy, flat rendering of her characters' thoughts"*. Unsworth meint zwar, Barkers knapp prägnante Formulierungen und Benutzung des Präsens würden die Handlung gut voranbringen und das Empfinden der Figuren passend wiedergeben, ihre Sprache aber sei dort nicht angemessen, wo Introspektion erforderlich sei. Er hat auch an den von der Autorin präsentierten Einzelheiten etwas auszusetzen und spricht von einer fast perversen *"insistence on the desolation of things"*. Man könnte hinzufügen, dass Trostlosigkeit und Verwüstung (in der Stadt und in den Familien) über weite Teile des Romans so heftig sind, dass man fast in die Versuchung gerät, von Kitsch mit negativem Vorzeichen zu sprechen, der dann zum Schluss in Sentimentalität mündet.¹⁸

16 Er ergötzt sich immer wieder an brutalen Computerspielen und Filmen, und hat schon vor der Steinigung Jasper getreten und den Kopf eines seiner Mitschüler in eine Kloschüssel gesteckt. Warum Gareth so ist, wie er nun einmal ist, bleibt im Roman letztlich unbeantwortet, wenn auch verschiedene Möglichkeiten (so exzessive Gewalt in den Produkten der Unterhaltungsindustrie) angedeutet werden.

17 Barker, Pat, *Another World* (New York, 2000, first published 1998), p. 278. Man kann sich vielleicht an das in der Einleitung zu dieser Abhandlung zitierten Sandburg-Gedicht erinnern:
*"I am the grass,
Let me work."*

18 Walter, Natasha, *"Geordie goes to Hell"*, *The Guardian* (Oct. 17, 1998), im Internet eingesehen am 27.07.2019. Unsworth, Barry, *"Hounded House"* *New York Times* (May 16, 1999), <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/99/05/16/reviews/990516.16unswbt.html>, eingesehen am 19.01.2022. Unsworths Besprechung ist übrigens wesentlich positiver als der Eindruck, der hier erweckt wird. Ein Zitat daraus zielt den Cover der amerikanischen Ausgabe des Romans. Es gibt auch rundum

Natasha Walter verreit zwar *Another World*, zollt aber den früheren Werken Pat Barkers hohen Respekt. Die Fehlleistung späteren Roman sei überraschend, denn

*In her Regeneration trilogy, which explored the experiences of soldiers in the first world war, and in her early novels exploring working class women's lives in northern England, Pat Barker showed that she was a novelist with her own, surprisingly powerful voice.*¹⁹

Und in der Tat, *Regeneration*²⁰ ist anders und beginnt auf eine völlig andere Art und Weise als *Another World*, nämlich mit der wörtlichen Wiedergabe eines historisch so bedeutsamen Dokuments, dass es indirekt in die *Oxford History of England* geschafft hat:

*Most of them (Dichter und Kriegsteilnehmer) remained (auch nach dem Abklingen der anfänglichen Begeisterung) war poets -- not as later readers inclined to regard them - anti-war poets. Sassoon, indeed, turned against the war altogether, after the winning of the Military Cross, and claimed to be a conscientious objector.*²¹

In dem von Barker vollständig zitierten Erklärung macht Sassoon seine Weigerung, weiterhin als Soldat zu dienen, publik und betont gleich zu deren Beginn, dass er damit die militärische Autorität willentlich (also bewusst und voll dafür verantwortlich) missachtet und somit eine Straftat begeht. In seiner kurzen Begründung legt er Wert auf die Feststellung, dass er kein fundamentalistischer Pazifist sei und meint, der Weltkrieg sei für den englischen Soldaten zu Beginn ein "*a war of defence and liberation*" gewesen. Nun (Juli 1917) sei aber aus dem Verteidigungs- und Befreiungskrieg "*a war of aggression and conquest*" geworden. Die ursprünglich hehren Ziele seien jetzt auf dem Verhandlungsweg erreichbar. Die Mitarbeit an den Verlängerung der Leiden der Soldaten sei ihm als Offizier nicht mehr möglich. Sie würden nämlich Opfer einer "*deception which is being practiced on them*".²²

Man kann sich nun fragen, ob der in *Regeneration* implizierte Lesen erkennen kann (soll, muss), dass der/die/das Erzähler*in (hier wohl identisch mit Ms Barker) die Erklärung Sassoons korrekt wiedergibt. In einem historischen Roman sind unechte Dokumente ja nicht unbedingt fehl am Platz. Einigen englischen und vielen deutschen Lesern dürfte nicht einmal die Tatsache bekannt sein, dass es einen englischen Dichter namens Sassoon

positive Rezensionen von *Another World*: Annan, Gabriele, "*Ghost*" *The New York Review*, (May 20, 1999, eingesehen am 19.1.2022), in der unter anderem die korrekte Wiedergabe der am Handlungsort gesprochenen Sprache gerühmt wird. Zwei der Titel dieser Besprechungen ("*Hunted House*" und "*Ghost*") deuten auf den Aspekt des Romans, der mich bei der Lektüre am meisten irritiert hat, nämlich die Elemente einer Spukgeschichte. Die Realität, wie Barker sie präsentiert, ist auch ohne ihr gespenstisch genug. Eluned Summers-Bremner schreibt von den Gespenstern, die das realistische Narrativ irritieren ("*jar*" = *to be disturbing, irritating; to grate*) und betont, dass Barker dem Leser keinen Hinweis darauf gibt, wie er die übernatürlichen Elemente des Romans betrachten soll. Summers-Bremner, "*Family at War, Memory, Silbling Rivalry, and the Nation in Border Crossing and Another World*", in: Monteith, Sharon et al. eds., *Critical Perspectives on Pat Barker* (Columbia, South Carolina, 2005), pp. 266-282, hier p.272. John Brannigan betont, dass das Ende dieses Romans die Aussage nahe lege, man solle sich vor falschen Analogien, die der Gattung "*gothic novel*" angehörten, hüten. Demnach gibt es keinen schicksalshaften Wiederholungszwang, der Leser werde mit einem historischen Roman gemäßen Schluss entlassen: "*Numerous characters are drawn to the attractions of imagining 'another world of the title, usually an unreal or paranormal world, but the novel closes by returning the reader to 'this world', and its concrete and historical conditions.*" Brannigan ignoriert jedoch nicht, dass dieser Eindruck die übernatürlichen Elemente des Romans nicht vollständig bedecken kann. Brannigan, John, *Pat Barker, Contemporary British Novelists*, ed. Daniel Lea (Manchester University Press, 2005), p. 138.

19 Walter (1998), siehe vorherige Funote.

20 Das Wort "*Regeneration*" steht sowohl für die ganze Trilogie als auch für deren ersten Teil. Hier ist des gleichgültig. Ansonsten verwende ich die Bezeichnung nur für ersten der drei Romane.

21 Taylor, A. J. P., *English History 1914-1945* (Oxford, 1965, first 1964), Vol. XV of *The Oxford History of England*, ed. George Clark, p. 61.

22 Barker, Pat, *Regeneration*, Penguin edition (London/Harmondsworth, 1992, first 1991), p. 3.

gegeben hat.²³ Aus Bakers Nachwort kann man das erfahren, und dort werden neben den heute bekannteren Kriegspoeten Owen und Graves²⁴ auch den beiden berühmten Psychologen W. H. R. Rivers, einer der Protagonisten der Trilogie, und Lewis Yealland mit entsprechenden Literaturangaben erwähnt. Im Roman fallen dann Namen wie Robbie Ross oder Lees-Smith oder Pemberton Billing, die man als deutscher Leser wohl noch nie gehört hat, die man aber heute leicht googeln kann. Die erfreuliche Nachricht ist, dass detaillierte Kenntnisse der englischen Geschichte und Literatur bei der Lektüre der Trilogie zwar nützlich sein können, aber nicht unbedingt erforderlich sind. Barker bringt das Kunststück fertig, dass jeder bayrischer Abiturient bzw. jede Person mit vergleichendem Bildungsstand ihr Werk mit Genuss und Gewinn lesen kann.

Jedem wachen Leser muss bei der Lektüre von Sassoons Deklaration auffallen, dass seine Argumentation und damit auch die moralische Berechtigung seiner Verweigerung des Dienstes an der Waffe mit der Richtigkeit oder Falschheit der folgenden These steht oder fällt: Es sei für die englische Regierung anno 1917 möglich gewesen, durch Verhandlungen mit den Mittelmächten den Krieg mit einem vernünftigen Kompromissfrieden zu beenden. Wie man auch immer heute darüber denkt,²⁵ es drängt sich die Frage auf, auf Grund welcher Kenntnisse der Unterzeichner der Erklärung glaubte, sich ein Urteil darüber bilden zu können. Im Laufe der Lektüre wird es dem Leser immer klarer: Der Verweigerer verfügt nicht über privilegiertes Wissen über die Interna der englischen oder gar der deutschen Regierung oder militärischen Führung. In dieser Beziehung ist er ein Zeitungsleser. Sein Wissen über den Weltkrieg hat er nicht in den Vor- und Hinterzimmer der Macht erworben, sondern als kämpfender Frontoffizier, als einer, der nicht zum Stab gehört und dem schon aufgrund seines relativ niederen Ranges die Gesamtsituation nicht bekannt sein kann.

Während der Romanleser das eben Gesagte erst allmählich erfährt, wird ihm die Reaktion des Staates (also der Armee) auf des Offiziers bewusster Missachtung der militärischen Autorität sofort vermittelt. Da eine Kriegsgerichtsverhandlung eine gewisse Öffentlichkeit darstellen und die Verurteilung Sassoons zu einer harten Strafe einen Märtyrer schaffen könnte, beschließt man, ihn für "*shell-shocked*", also für an einer Kriegsneurose leidend zu erklären und ihn in ein entsprechendes Sanatorium zu überweisen, in dem ausdrücklich ein Patient von Rivers werden soll. Man bettet Sassoon in Watte, denn der Arzt macht gleich bei seinem ersten Auftreten einen menschlichen Eindruck und die Institution trotz einschüchternder Architektur scheint so grimmig nicht zu sein, da bei dessen Schilderung im Hintergrund ein Tennisspiel im Gange ist. Die Patienten sind als

23 Die sich darin in Deutschland offenbarende Bildungslücke ist nicht gerade groß. Selbst wenn sich jemand die Mühe macht, die gut siebenhundert Seiten von Peter Erlebach et. al., Geschichte der englischen Literatur (Stuttgart, 2004) aufmerksamst zu lesen, wird diesem Namen nicht begegnen. Bei Menschen, die sich besonders für Kriegsdichtung interessieren, ist das allerdings anders: Sie werden einige Sassoon Gedichte kennen.

24 Diese Poeten sind im Gegensatz zu Sassoon in der von Michael Hanke herausgegebenen Sammelband Interpretationen, Englische Gedichte des 20. Jahrhunderts (Stuttgart, 1997) mit je einem Gedicht vertreten.

25 In einer Sassoonbiographie geht der Autor mit den im Manifest vorgebrachten politischen Ansichten sehr hart ins Gericht und bezeichnet sie als "*startingly naive*": Wenn man die Situation des Jahres 1917 betrachte, so mag das englische Hurratriotismus aufdringlich, unverschämt und ästhetisch wenig ansprechend gewesen sei, bildete aber eine vernünftige Reaktion auf die deutsche Kriegspolitik. Sassoons Protest sei gut gemeint gewesen, scheine aus heutiger Sicht "*ill informed*" sein. Die meines Ermessens durchaus vertretbare Ansicht, dass die (englischen) Soldaten im Ersten Weltkrieg "*suffered an avoidable tragedy, not worth the pain*" ist für ihn ein Mythos. Egremont, Max, Siegfried Sassoon: A Biography (London, 2005). Ich benutze die E-Book Ausgabe von Kindle/Amazon, hier Pos. 2623-2639 und 5193. Dies ist in dieser Schärfe sicherlich nicht die Position Barkers, in deren Darstellung allerdings die deutschen Verhältnisse nicht ausführlich thematisiert werden.

Zuschauer, vielleicht sogar als aktive Sportler mit dabei. Das Problem des Sanatoriums scheint darin zu bestehen, dass es bei Kriegsbefürwortern den Ruf hat, ein Heim für Angsthasen, Schisser und Simulanten zu sein. Jetzt scheint auch noch, *horribile dictu*, einer hinzuzukommen, der den Waffendienst aus Gewissensgründen verweigert. Die Deeskalation des Konflikts mit Sassoon wird allerdings höchstwahrscheinlich auch von Offizieren befürwortet, die ihn nicht krank, sondern für einen Drückeberger halten.

Dies ist also der Rahmen, in den Barker das von ihr vollständig zitierte historische Dokument stellt. Dieses ist völlig anders eingebettet bereits lange vor Ende des zwanzigsten Jahrhundert in literarischen Werken publiziert worden, so auch von Sassoon selbst in seiner stark autobiographischen Romantrilogie, in dem er unter dem Namen Sherston selbst der Protagonist ist, der als Ich-Erzähler über sein Leben schreibt. Zu dem Zeitpunkt, als der Leser die Deklaration zu Gesicht bekommt, hat er diesen jungen Fuchsjäger und Offizier auf knapp fünfhundert Seiten kennengelernt: Mehr als zwei Drittel des ersten Bandes sind dem Blutsport gewidmet, der Rest dem Leben in den Streitkräften als Freiwilliger. Weit in der zweiten Hälfte des zweiten Bandes registriert Sherston, dass er als Kriegsverletzter eindeutig "*critical and inquiring about the War*" geworden sei. Nach entsprechender Lektüre folgen persönliche Begegnungen mit Kriegsgegnern, unter anderen mit dem im Roman Thornton Tyrrell genannten Bertram Russell, mit dem wohl prominentesten Briten, der wegen seiner pazifistischen Überzeugungen während des Ersten Weltkrieges ins Gefängnis kam. Da erzählendes Ich und erlebendes Ich in der Trilogie nicht identisch sind, hat der Autor die Möglichkeit, das, was er als abgeklärte Altersweisheit betrachtet, anklingen zu lassen und für die Irrungen-Wirrungen des jungen Protagonisten um Sympathie zu bitten. Der Weg zum Manifest wird also mit großem Verständnis in extenso beschrieben.²⁶

Apologetisch ist auch das zweite Buch zu nennen, in dem das Manifest wörtlich abgedruckt findet, wenn auch in einem völlig anderen Sinne. In einer der Tragikomödie²⁷ verpflichteten *aplogogia pro vita sua* erklärt Robert Graves, warum er England und so ziemlich allem, wofür dieses Land steht, Lebewohl sagt und sich auf Mallorca zurückzieht. In diesem höchst amüsanten "*long goodbye*" spielt die Kriegserfahrung Graves', die seines damaligen Freundes und Kameraden Sassoon nicht unähnlich ist, eine recht große Rolle. Lange bevor Graves auf dessen Fall eingeht, macht er unmissverständlich klar, was er von individuellen Friedensprotesten in Kriegszeiten hält (nämlich gar nichts) und berichtet kurz über den Enkel des längst verstorbenen Premierministers Gladstone. Der junge Mann spricht sich während der Juli/August Krise 1914 gegen den Krieg aus. Das hat zur Folge,

26 Sassoon, Siegfried, *Memoirs of an Infantry Officer* (London, 1965, first published 1930). Die Schilderung der Änderungen in den Ansichten Sherstons über den Krieg beginnen p. 172, die erste Begegnung mit Russell/Tyrrell findet man auf pp. 199 ff., das Manifest auf p. 218. Dieser Roman ist der zweite Band der Trilogie. Die in dieser Abhandlung zitierte Aufgabe des ersten Romans: *Memoirs of a Fox-Hunting Man*, *The Albatross Modern Continental Library* (Hamburg, 1947, first 1928). Für den dritten Roman, *Sherston's Progress*, siehe <https://www.gutenberg.ca/ebooks/sassoons-sherstonsprogress/sassoons-sherstonsprogress-00-e.html>, first 1936. Die zitierten Stellen findet man da am besten über eine Suchmaschine.

27 Gelegentlich präsentiert der Autor reinen Klamauk, so in der Schilderung einer Kriegsgerichtsverhandlung in Dialekt, in der es darum geht, warum ein Soldat auf den Exerzierplatz geschissen hat. Die Entstehung des Gräuelmärchens, deutsche Soldaten hätten belgische Priester als Glockenklöppel missbraucht, geht nach ihm auf einen deutschen Zeitungsbericht über das damals übliche Siegesläuten zurück, der dann nach Art des Kinderspiels "*Stille Post*" immer wieder verändert wird. Die Ermordung eines bei den eigenen Leuten missliebigen Vorgesetzten ist für Graves ein Anlass zu einem Witz. Mit all dem wird aber die Grausamkeit des Krieges nicht verharmlost, sondern eigens hervorgehoben. Die Haltung des Erzählers lässt sich am besten mit Zitaten aus einem Gedicht Sir Walter Raleighs wiedergeben, der von "*life's short comedy*" spricht, und dessen Schlusszeile "*And then we die in earnest, not in jest*" lautet. Graves, Robert, *Goodbye to All That*, *Penguin Modern Classics* (Harmondsworth, 1960, first 1929, revised edition with new Prologue and Epilogue 1957), p. 69, p. 61 und p. 94.

dass seine Pächter sich seiner schämen und damit drohen, ihn in einen Teich zu schmeißen. Die Reaktion des vernünftigen Ehrenmannes: Er erkennt, dass nach der Kriegserklärung politischer Protest sinnlos ist. Obwohl seine kritische Einschätzung der Lage sich nicht ändert, schließt er sich den Streitkräften an. Seine Integrität macht es ihm unmöglich, einen ihm in der sicheren Etappe angebotene Stelle anzunehmen. Er wird von einem Scharfschützen getötet, als er sich unnötig exponiert.²⁸

Dementsprechend hält Graves von Sassoons Protest nichts. Er schildert kurz davor die Leute, unter deren Einfluss dieser handelt, recht ausführlich und gibt einen verbalen Schlagabtausch mit Bertram Russell wörtlich wieder.²⁹ Er platziert dann Sassoons Manifest direkt hinter einem ebenfalls verbatim zitierten pazifistischen Text, in dem die Tapferkeit der "*conscientious objectors*" gepriesen wird:

*The C.O. is putting down militarism. He is fighting for freedom and liberty. He is making a mighty onslaught upon despotism. And above, he is preparing the way for the final abolition of war.*³⁰

In diesem Stil geht es weiter, Pazifisten sind "*the salt of the earth*", sie sind "*saintly individuals*" bzw. "*splendid enthusiasts*", ihre Behandlung in England und Frankreich ist eine Kreuzigung. Das ist so ziemlich genau die Sprache, die Graves ablehnt und lächerlich findet. Er hat aber auch inhaltliche Bedenken, denn er beendet den unvollständigen Abdruck des Dokuments mit einem unvollständigem Satz: "*The political 'offenders' of Ireland ...*". Graves hält es für überflüssig, all das ernsthaft zu diskutieren. Die (vermeintliche) Idiotie des Textes spricht für sich selbst. Fortsetzung und Kommentar sind überflüssig.

Im Gegensatz zu Barker erzählen sowohl Sassoon/Sherston als auch Graves den Weg Einweisung des Friedensmartyrers in spe in ein Nervensanatorium chronologisch. Alle drei Autoren geben dabei die Gespräche zwischen den beiden damals noch befreundeten Offizieren³¹ vor der entscheidenden Sitzung der zuständigen Kommission wieder, in denen Sassoon (bzw. Sherston) überzeugt wird, sich ihr zu stellen und eine Alternative zu einer Gefängnisstrafe und damit zum Martyrium zu akzeptieren. Graves präsentiert sich dabei in seiner Darstellung als der kompetente, manipulative Strippenzieher, der die Deeskalation des Konflikts erst ermöglicht. Seine Argumentation Sassoon gegenüber wird dem Gesamtton seiner Autobiographie entsprechend mal komisch-ironisch, mal durchaus ernst vorgebracht:

*I took the line that everyone was mad except ourselves and one or two others, and that no good could come of offering common sense to the insane. Our only possible course would be to keep on going until we got killed.*³²

Bei aller Ironie: Graves teilt in der Tat die kritische Haltung seines Freundes gegenüber die politisch-militärische Führung Englands, und sowohl er als auch Sassoon wollen keinen Job im sicheren Hinterland, der für beide problemlos zu haben wäre.

Graves boxt dann seinen Freund mit einigen rhetorischen Fragen in die Ecke, in denen er ihm klarmacht, dass gerade die Menschen, auf deren Meinung sie beide wert legten, den Protest nicht verstehen oder gutheißen würden. Das überzeugt den Freund zunächst

28 Graves, *Goodbye*, p. 66.

29 Graves, *Goodbye*, pp. 204 f.

30 Graves, *Goodbye*, p. 213.

31 Die Freundschaft ging mit der Zeit sehr eindeutig in die Brüche. *Goodbye to All That* spielte dabei eine bedeutende Rolle. Siehe Egremont (2005), Pos. 6039 ff.

32 Graves, *Goodbye*, p. 215.

noch nicht, bereitet aber den K. -o. -Schlag vor: "*I made it plain that his letter (Manifest) had not been given, and would not be given, the publicity he intended*".³³

In Sherstons Memoiren findet man all das in erheblich größerer Ausführlichkeit garniert mit dem, was der Erzähler für Altersweisheit hält:

*... if our conversation could be reported in full, I am afraid that the verdict of posterity would be against us. We agreed that the world had gone mad, but neither of us could see beyond his own experience, and we weren't life-learned enough to share the patient selfless stoicism through which men of maturer age were acquiring anonymous glory.*³⁴

Und so weiter, und so weiter. Graves/Cromlech überzeugt Sassoon/Sherston schließlich damit, dass er behauptet, aus zuverlässiger Quelle zu wissen, die Armee habe bereits beschlossen, in diesem Fall keinen Märtyrer zu machen. Eine Kriegsgerichtsverhandlung, eine Gefängnisstrafe würde es auf keinen Fall geben. Man würde Sherston für geisteskrank erklären und für den Rest des Krieges in ein Irrenhaus ("*lunatic asylum*") sperren. Dem inzwischen recht widerwilligen Märtyrer bietet sich mit dem Erscheinen vor der Kommission ein ehrenvoller Ausweg. Er will sich aber sehr nachdrücklich vergewissern, dass für ihn eine Gefängnisstrafe nicht in Frage kommt und lässt Cromlech diese vermeintliche Tatsache mit einem Eid auf die Bibel verifizieren und beendet den Abschnitt mit den folgenden Worten:

*I was unaware that David (Cromlech) had, probably, saved me from being sent to prison by telling me a very successful lie. No doubt I should have done the same for him if our positions had been reversed.*³⁵

In Regeneration ist Sassoon im Zug nach Schottland, also unterwegs zu dem Sanatorium Craiglockhart und zu dem Leser bereits kurz vorgestellten Rivers. Die Gespräche mit Graves werden hier in der Rückblende wiedergeben und sind durch eine kurze Schilderung der Gedanken Sassoons unterbrochen, die ihn bei der Betrachtung der vorbeiziehenden Landschaft beschäftigen. Graves überzeugt hier Sassoon mit den gleichen Argumenten einschließlich des Meineids wie Cromlech das bei Sherston tut. Der wesentliche Unterschied liegt darin, dass Sassoons Protest mit mehr Verständnis behandelt wird und dass Graves hier eine wesentlich schlechtere Figur macht: Wenn er die Lage so einschätzt wie Sassoon, warum tut er nichts, was dieser Überzeugung entspräche? Ist er, wie es kurz angedeutet wird, schlichtweg zu feige dazu?³⁶ Er ist gegenüber den Kriegsgegnern, von denen er seinen Freund manipuliert sieht, verbal sehr aggressiv: "*If I had Russell here now, I'd shoot him.*" Obendrein hat er offensichtlich Vertrauensbruch begangen, indem er Informationen aus privaten Briefen Sassoons den Militärs zur Verfügung gestellt hat, die belegen sollten, dass dieser unter Kriegsneurosen leide und somit der Heilung und nicht einer Bestrafung bedürfe.³⁷

Da die Werke von Sassoons und Graves' relativ leicht zugänglich und offensichtlich wichtige Quellen für Regeneration sind, kann jeder interessierte Leser sich leicht ein Bild über Barkers Verwendung von dem ihr vorliegenden historischen Material machen. Ein

33 Graves, Goodbye, p. 216.

34 Sassoon, Infantry Officer, p. 232.

35 Sassoon, Infantry Officer, p. 235. Auch Egremont ist der Meinung, dass Graves keinen Grund für die Behauptung gehabt habe, man würde Sassoon nicht vor ein Kriegsgericht stellen. Egremont (2005), Pos. 2823.

36 "*Look Robert, you think exactly as I do about the war, and you do ... nothing. But don't come here lecturing me about cold feet*", so Sassoon zu Graves. Die Hervorhebungen und die Auslassung sind im Original. Regeneration, p. 6

37 Regeneration, p. 7.

weiteres Beispiel: Sherston geht zusammen mit seinem Kameraden O'Brian nachts auf eine Patrouille ins Niemandsland. Ihr Vorgesetzter will wissen, welche deutsche Truppen ihnen gegenüber stehen. Um das feststellen zu können, sollen sie eine angeblich frische und vermeintlich deutsche Leiche bergen. Das Unternehmen ist besonders gefährlich, denn es gibt an diesem Frontabschnitt keine Granattrichter, in denen man Schutz suchen könnte. Obendrein scheint auch noch der Mond. Es stellt sich heraus, dass der Tote ein Franzose und schon vor Monaten gefallen ist. Auf O'Brians Initiative hin nehmen die Engländer den Stiefel mit der Hälfte des Beins der Leiche mit und senden ihn als makabres Geschenk an ihren Vorgesetzten. Es handelt sich hier um einen soldatischen Scherz, um einen Spaß, den Frontschweine gegenüber dem Stab sich erlauben können.³⁸

Barker lässt ihren Sassoon die Episode in einem anderen Kontext präsentieren. Im ersten Gespräch mit Rivers gibt der Arzt zu erkennen, dass er Sassoons Spitznamen "*Mad Jack*" von Graves erfahren hat. Als Psychologe meint er dazu, dass das Eingehen unnötiger Risiken eines der ersten Anzeichen von Kriegsneurose sei. Sassoon kontert, dass das Verrückteste ("*maddest thing*"), was er je getan habe, auf Befehl geschehen sei und schildert dann den Vorfall so wie Sherston. Die Frage nach der Vorhandensein einer Kriegsneurose bleibt hier zwar unbeantwortet, aber eine ist klar: Wenn Sassoon verrückt ist, dann ist der Krieg noch viel verrückter.³⁹

Man kann sich nun fragen, warum Barker in *Regeneration* einen nicht sonderlich erfolgreichen Protest in das Rampenlicht ihrer Darstellung rückt, der in interessierten Kreisen nicht gerade unbekannt ist und über den der Hauptdarsteller in übergroßer Ausführlichkeit Rechenschaft abgelegt hat. Einen Grund dafür kann man darin sehen, dass Sassoon in seiner Romantrilogie in nahezu peinlicher Weise rücksichtsvoll vorgeht und selbst unter dem Schutzmantel der Fiktion sich nicht traut ein auch nur halbwegs vollständiges Bild seiner selbst zu entwerfen. Sherston soll zwar nach Absicht des Autors ein Individuum und eben kein typischer britischer Offizier werden, ihm werden aber dann gerade jene Eigenschaften abgesprochen, welche die Biographie Sassoons heute interessant machen. Sherston ist in der Sprache der Nationalsozialisten Arier, Sassoon Halbjude, Sherston ist sexuell eine Null, Sassoon hingegen schwul, Sherston ist zumindest in ersten beiden Bänden seiner Trilogie nicht auffallend an Literatur interessiert, Sassoon ist ein Dichter, der während des Krieges Gedichte veröffentlicht.

Barker misst der Tatsache, dass Sassoons Vater einer prominenten jüdischen Familie angehört hat, keine übertriebene Bedeutung zu, kehrt sie aber auch nicht unter den Teppich. In einem Gespräch mit Rivers erwähnt der Patient, dass Sassoon Senior seine Frau verlassen hat, als er selbst fünf Jahre alt gewesen ist. Vier Jahre später hat er in Gegensatz zu seinen Brüdern⁴⁰ nicht an dem väterlichen Begräbnis teilgenommen, das nach dem für diese völlig fremden jüdischen Ritual stattgefunden hat. Die Abwesenheit des Vaters scheint Sassoon mehr geprägt zu haben als dessen "*Rasse*" oder Religionszugehörigkeit. Später im Roman scherzt Sassoon über sein Jüdischsein gegenüber dem Dichter Winfried Owen, dem diese Tatsache zuvor unbekannt war: Den Namen Siegfried habe er erhalten, weil seine Mutter glühende Wagnerverehrerin gewesen sei. Das einzige, was er mit orthodoxen Juden gemeinsam habe, sei die tiefe Dankbarkeit Gott gegenüber, dass er als Mann geboren sei, denn wäre er eine Frau, dann würde er Brunhilde heißen. Gegen

38 *Fox-Hunting Man*, pp. 270 f.

39 *Regeneration*, pp. 11 f. Die Szene dokumentiert übrigens die Grenzen der deutschen Ausgabe dieses Romans recht deutlich. "*Mad Jack*" wird hier mit "*Spinner*" wiedergegeben. Das ist zwar sinngemäß richtig, aber doch kein echter guter Spitzname. Barker, Pat, *Niemandsland*, Übersetzung von M. Fienbork, (dtv, München 1999, zuerst 1997), p. 20.

40 Nota bene: Sherston ist Vollwaise und hat keine Geschwister. Sassoon bringt es in der Entstehungszeit seiner Trilogie nicht fertig, über sein Familienleben zu schreiben.

Ende des Romans ist ein Major, der über das weitere Schicksals Sassoon mitbestimmt, an Rassentheorien stark interessiert und weiß genau Bescheid. Er redet von "*hybrid vigour*", unterstellt also Mischlingen eine besondere Vitalität. Irgendwelche Nachteile erwachsen Sassoon daraus nicht.⁴¹

Barkers lockeren Umgang mit diesem Thema könnte man durchaus als realistisch, also der historischen Wahrheit nahekommend, bezeichnen, zumal sie durchaus in Ton und Umfang der unverhüllten, also nicht mehr als Roman getarnten Autobiographie Sassoons Siegfried's Journey folgt. Diese wurde unter dem Eindruck des nationalsozialistischen Antisemitismus und des Zweiten Weltkrieges geschrieben. Eine totale Leugnung der jüdischen Wurzeln wäre bei aller Assimilation in diesem Kontext dem ehemaligen Friedenskämpfer verwerflich erschienen. Also erwähnt er einmal kurz seinen Namensvetter S. Sassoon und fügt hinzu, dieser sei ein "*elderly gentleman of markedly oriental appearance, throaty foreign accent*" gewesen. Dabei wird allerdings eher der Unterschied als die Ähnlichkeit betont. An anderer Stelle berichtet Sassoon, er sei bei einer Dichterlesung mit reformorientierten Juden im New Yorker Carnegie Hall trotz der freundlichen Einführung durch Rabbi Wise durch den materialistischen Geist der Versammlung irritiert gewesen und habe daraufhin nach einer Art Wutrede gegen den Krieg seine beängstigenden Gedichte vorgelesen: "*It was as though some angry prophet in my remote ancestry had taken control of me.*" All das sei bei den Zuhörern nicht besonders gut angekommen. Sassoon macht sich dann über eine Rede eines Rabbis, in der Rolle des Judentums in der Geschichte positiv hervorgehoben wird, sanft lustig, erkennt aber im Schlusssatz, wohl um den Eindruck des Antisemitismus zu vermeiden, die zuvor gepriesenen jüdischen Leistungen doch an.⁴²

Die Darstellung Sassoons in seiner Eigenschaft als Dichter nimmt in Regeneration einen größeren Platz ein als seine Abstammung. Die Tatsache, dass er Gedichte schreibt, wird dem Leser für Fall, dass er das nicht von vornherein weiß, während des ersten Gesprächs des Patienten mit Rivers in Craiglockhart mitgeteilt. Den historischen Tatsachen entsprechend erfährt man mit der Zeit, dass in diesem schottischen Sanatorium ein ein Offizier namens Owen behandelt wird, der sich ein Sassoon-Fan outet und selbst Gedichte schreibt. Nach anfänglichem Fremdeln greift der erfahrenere, sozial höher stehende und ältere Poet dem jungen Owen unter die Arme und hilft ihm beim Verfassen eines der drei bekanntesten Gedichten, die der Erste Weltkrieg in englischer Sprache hervorgebracht hat,⁴³ ja er schlägt sogar den treffenden Titel "*Anthem for Doomed Youth*" höchstpersönlich vor.⁴⁴ All das ist natürlich manchen Lesern wohlbekannt, unter anderem aus Siegfried's Journey⁴⁵ oder aus dem nicht erfolglosen Drama Not About Heroes von

41 Regeneration, p 35, p. 217 und p. 247.

42 Sassoon, Siegfried, Siegfried's Journey, The Albatross Modern Continental Library, Volume 558 (1947, first 1945), p. 171 bzw. p. 210. In der bereits erwähnten Sassoonbiographie wird Sassoon recht scharf wegen seines Halbjudentums als "*an uncertain Englishman*" bezeichnet. Egremont (2005), Pos. 74. Pos. 2248 wird behauptet, Sassoon habe für seine jüdischen Mitpatienten in einem Hospital besonders tiefe Verachtung empfunden. Egremont gibt auch an, in Sassoons Tagebücher seien antisemitische Bemerkungen zu finden (Pos. 1744). Antisemitismus in England, der von Graves in Goodbye to All That (p.,39) kurz erwähnt wird, ist Sassoons Thema nicht. Es gibt für ihn wichtigere Themen.

43 Die anderen zwei sind: Das sentimentale und dumm patriotische Sonett "*The Soldier*" Rupert Brookes und das Kriegspropaganda- Rondeau "*In Flanders Field*" von John McCrea mit den allzu oft missbrauchten Mohnblumen. Beide Machwerke sind formal durchaus geglückt, inhaltlich jedoch unter aller Sau.

44 Die hier relevanten Passagen in Regeneration sind: Leser trifft auf Dichter, pp. 80 ff.; gemeinsam auf der Suche nach der richtigen Formulierung 141 f.; Titel p. 158.

45 In dieser Beziehung ist die Autobiographie ehrlich und für alle, die sich für Sassoons Dichtung interessieren, äußerst aufschlussreich. Die Darstellung des Verhältnisses zu Owen und dessen Würdigung findet man pp. 59-74 der Albatross-Ausgabe. Auffällig ist allerdings, dass ein Dichterkollege darin mit einer Art *damnatio memoriae* belegt wird. Unter den weit über 200 namentlich eingeführten Personen sucht man nach dem ehemaligen Freund Robert Graves vergebens, obwohl die Verbindung in der

Stephen MacDonald, das 1982 uraufgeführt worden ist und das man getrost unter dem Stichwort "*Dokumentardrama*" einordnen kann. Es lässt sich aber vermuten, dass ein Roman auch andere Konsumenten anspricht als ein Schauspiel, und das gilt verstärkt dann, wenn dieser verfilmt wird.⁴⁶ Man könnte also mit einer gewissen Berechtigung behaupten, dass inhaltlich die Trilogie in dieser Beziehung zwar wenig bis nichts Neues bringt, dass aber Barker ein neues Publikum damit erreicht. Obendrein kürzt sie den umfangreichen Stoff so, dass sie den Leser nicht langweilt. Sie baut auch zahlreiche Zitate aus Sassoons und Owens Gedichten in die Handlung ein. Wenn man diese aufmerksam liest oder noch besser, sie in eine Suchmaschine eingibt und dann die Gedichte in ihrer ganzen Länge verinnerlicht, bekommt man ein gutes Bild über diese beiden "*war poets*". Barker kommt also ihrer Chronistenpflicht gewissenhaft nach.

Die Tatsache, dass Sassoon schwul war, ist heute allgemein bekannt. Man kann sich darüber in der Sekundärliteratur in aller Ausführlichkeit informieren. Dass er sich darüber nicht offen äußern konnte, überrascht nicht, denn homosexuelle Handlungen zwischen Männern waren auch noch einige Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg strafbar, wie der heute recht bekannte Fall Alan Mathison Turings es belegt, dem in den frühen fünfziger Jahren trotz seiner großen im Zweiten Weltkrieg erworbenen Meriten nach nachgewiesenem Sex mit einem Neunzehnjährigen lediglich die Wahl zwischen chemischer Kastration oder einer Gefängnisstrafe geblieben ist.⁴⁷ Wenn man auch nur ein wenig darin geübt ist zwischen den Zeilen zu lesen erkennt man die sexuelle Orientierung Sassoons aus seiner autobiographischen Schriften. Frauen als Objekte sexueller Begierde sind in ihnen nicht vorhanden. Bei einem der am häufigsten positiv erwähnten Personen in *Siegfried's Journey* handelt es sich um "Robbie" Ross, dem Freund und literarischen Nachlassverwalter des zu einer Gefängnisstrafe verurteilten prominenten Schwulen Oscar Wilde. Ross' Orientierung war ein recht offenes Geheimnis. Als Sassoon in den Vereinigten Staaten die Einladung eines ihm nicht gut bekannten Mannes annimmt, tut er das auch deshalb, weil dieser Ross gekannt hat: "*there was a sort of freemasonry about having known Robbie*" - eine deftige Andeutung, die von den Eingeweihten kaum missverstanden werden kann.⁴⁸

Homosexualität ist einer der Hauptthemen von Barkers Trilogie. Die Autorin hält aber nichts von der Darstellung expliziter Darstellungen schwuler Bettszenen mit historischem Personal. Dass Sassoon homophil ist, erkennt man aber leicht daran, dass er im Gegensatz zu den anderen Patienten keine Frau oder Freundin hat und an Kontakten mit Frauen keine Interesse zeigt. Barker geht aber schon im ersten Band der Trilogie erheblich weiter als das. Bereits in einem relativ frühen Gespräch des Dichters mit seinem Therapeuten fällt der Name Edward Carpenter, dessen Buch *The Intermediate Sex: A Study of Some Transitional Types of Men and Women* sowie seine Einstellung zu einer Art vegetarischen Sozialismus in konservativen Kreisen damals berüchtigt gewesen ist. Sassoon sagt da, sein Leben sei durch die Lektüre dieses Buches nicht nur verändert, sondern sogar gerettet worden. Auch der Name Ross fällt in diesem Kontext.⁴⁹ Sehr viel später teilt Graves seinem Dichterfreund mit, ein Schulfreund von ihm (Graves) sei verhaftet worden, weil er

geschilderten Zeit noch keinesfalls abgebrochen war.

46 In diesem Fall: *Regeneration* (in England), *Behind the Lines* (USA), 1997 unter der Regie von Directed Gillies MacKinnon. Der Streifen konzentriert sich auf den ersten Band der Trilogie, geht aber, wenn auch knapp, darüber hinaus.

47 Man sollte bei der Beurteilung des Falles nicht unberücksichtigt lassen, dass man nach damaligen Vorstellungen mit neunzehn noch minderjährig war. Als "*dramatisierte Filmbiografie*" kam das Leben Turings 2014 in die Kinos. Das Drehbuch des Streifens wurde mit einem Oskar ausgezeichnet. Siehe *Wikipedia*, s. v. "*The Imitation Game*" (deutsch, „Das Imitationsspiel“), eingesehen am 4. März 2022.

48 *Siegfried's Journey*, p. 221. Der Protagonist von Findley *The Wars* wurde übrigens wegen Ross Robert genannt. Siehe *Wikipedia*, s.v. "*Robbie Ross*", eingesehen am 4. März 2022.

49 *Regeneration*, pp. 53/54.

Soldaten Sex angeboten habe. Graves fährt dann fort, es sei nur fair Sassoon zu sagen, dass seine Zuneigungen nun in normaleren Bahnen verlaufe und er sich eine Freundin zugelegt habe, die er liebe. Der Schulfreund werde nun an Rivers überwiesen, der ihn heilen solle.⁵⁰ Im Gespräch mit Rivers sagt Sassoon, er hätte sich mit Graves beinahe offen gestritten. Für diesen sei die Liebe zu dem Schulfreund platonisch gewesen und sei darüber entsetzt, dass bei diesem Sexualität mit im Spiel gewesen sei. Sassoon fühlt sich dadurch stark entwertet. Rivers gibt an, es sei für den jungen Mann besser, wenn er in ein Sanatorium komme als in ein Gefängnis. Die Intoleranz gegenüber Schwule wachse, weil manche in ihnen die Ursache der von Deutschland geförderten und ausgenutzten moralischen Niedergang Englands erblickten. Als der Freund von Robbie Ross sei Siegfried besonders gefährdet, denn die negativen Ansichten zum Krieg sei bei beiden von ihnen hinlänglich bekannt. Rivers Einstellung könnte man so paraphrasieren: Wenn Siegfried an die Front in Frankreich zurückkehre, bringe er sich in England als Schwuler aus der Schusslinie.⁵¹

Während Sassoon und Rivers, der mit Abstand prominenteste nicht fiktive Figur der Trilogie, in *Regeneration* oft aber keineswegs immer präsent sind, taucht Graves nur gegen Anfang und Schluss des Romans auf. Seine Auftritte betonen den Rahmen, in den die Handlung präsentiert wird: Auf den ersten Seiten protestiert Sassoon und wird an als ein schuldunfähiger Fall für den Psychiater an Rivers überwiesen, im letzten Satz schließt der behandelnde Arzt die Akte des Patienten: "*Discharged to duty*", in der hier etwas freien, aber im Kontext durchaus korrekten Übersetzung von M. Fienbork ist er also "*Als fronttauglich entlassen*." Das an sich heterogene Material wird so wie in einem "*well made novel*" zusammengehalten, denn alles, was in diesem Roman präsentiert wird, hat zum so angerissenen Thema einen klaren Bezug: Wie wird ein Mensch mit der Unmenschlichkeit des Krieges fertig, welche Reaktionen sind normal, welche krank, und wem dienen die Ärzte, den Soldaten, die leben wollen, oder der Armee, die sie in als geheilt an die Front und so häufig in Tod oder Verstümmelung schicken will. Da auch die die Familie, Freunde und Bekannte der Patienten mit einbezogen werden, entwirft Barker zudem ein recht umfassendes Gesellschaftsbild. Der trotz seiner Gefühlsschwankungen und Albträumen "normale", also funktionsfähige und somit gesunde Sassoon wird mit zahlreichen psychisch kranken Offizieren kontrastiert. Da ist zum Beispiel der Chirurg Anderson, der eine so extreme Reaktion auf Blut entwickelt hat, dass er berufsunfähig wird. Oder noch extremer der Patient Burns, dessen traumatisches Kriegserlebnis so bizarr ist, dass er es verzweifelt selbst als ein Scherz, ein Witz ("*joke*") bezeichnet. Er wurde von einer Granate in die Luft geworfen und landete kopfüber in einer nicht gerade taufrischen deutschen Leiche,

50 In *Goodbye to All That* behauptet Graves, er habe sich in den jüngeren Mitschüler, den er "*Dick*" nennt, verliebt, betont aber, er sei sich eines sexuellen Verlangens nicht bewusst gewesen. Bei der Schilderung des gerichtsnotorischen Vorfalles erwähnt er, dass Dick dabei sechzehn Jahre alt gewesen sei und fährt fort, die Nachricht darüber habe ihn (inzwischen Frontoffizier) fertig gemacht. Er versucht er das Verhalten Dicks auf den Krieg zurückzuführen ("*I decided that Dick had been driven out of his mind by the war*") und betont, es habe schon Fälle von Wahnsinn in der Familie des Jungen gegeben. Eine Diskussion des Falles mit Sassoon erwähnt er nicht. Dick war dann Rivers' Patient: "*after treatment (he had) been pronounced sufficiently cured to enlist in the army*." Dass Graves sich eine Frau gesucht hat und das diese Tatsache von einigen seiner früheren Freunden nicht gerne gesehen worden ist, erwähnt er in seiner Autobiographie. Robbie Ross, der als ein Mann aus dem Umfeld Oscar Wildes und aus dem Bekanntenkreis Sassoons vorgestellt wird, tut sich dabei besonders unrühmlich hervor und behauptet, die junge Frau habe "*Negerblut*" in sich, so dass die Kinder mit etwas Pech dunkelhäutig werden könnten. *Goodbye*, p. 45, p. 143, p. 217 und p. 225.

51 *Regeneration*, p. 199 und pp. 203-205. Beim Streit zwischen Sassoon und Graves geht zuvor um die richtige Haltung dem Krieg gegenüber. Graves ist der Meinung, dass Verträge nicht einseitig gekündigt werden dürfen. Wenn man sich zu der Armee gemeldet habe, könne man nicht mitten im Krieg den Dienst quittieren. Sassoon wirft ihm moralisches Versagen vor, weil Graves' kriegskritische Haltung sich nicht in Taten niederschlägt. *Regeneration*, p. 198.

dessen von Gas aufgeblähter Bauch bei dem Aufprall platzte. Burns wurde zunächst nicht ohnmächtig, so dass er bei vollem Bewusstsein registrierte, was ihm in Mund und Nase eindrang. Massivste Essstörungen gepaart mit fürchterlichen Albträumen setzten ihm dann so sehr zu, dass der einst lebensfrohe und liebenswerte junger Mann sich in ein körperliches und psychisches Wrack verwandelte. In Craiglockhart finden ihn seine Mitpatienten mitunter ekelhaft.⁵² Im Sanatorium hatten sich aber nicht nur kranke und schwerkranke Kriegsoffer auf, sondern zumindest auch ein Betrüger mit dem sprechenden Namen Broadbent.⁵³

Barker versieht nicht nur Sassoon, sondern auch Rivers mit Kontrastfiguren, die naturgemäß seine Standesgenossen, Kollegen und Mitarbeiter sind. Am deutlichsten ist der Unterschied zwischen ihm und der ebenfalls historischen Figur Lewis Yealland, der in einer 1918 erschienenen Abhandlung *Hysterical Disorders of Warfare* eine Behandlungsstrategie befürwortete, die auf Demütigung, Drohung und Bestrafung basierte und Symptome wie Stummheit oder Ausfall von Sinnesorganen mit Elektroschocks behandelte. Judith Herman beschreibt seine Methode so:

Die Patienten wurden heftig angegriffen und als faul und feige beschimpft. Wer Zeichen des 'abscheulichen Feindes namens Negativismus' zeigte, dem drohte man mit dem Kriegsgericht. Yealland berichtet über einen Fall, bei dem ein verstummter Patient auf einen Stuhl gebunden und an der Kehle mit Elektroschocks behandelt wurde. Nach pausenloser Behandlung über Stunden hinweg sprach der Patient schließlich wieder. Während der Patient die Elektroschocks über sich ergehen lassen musste, ermahnte ihn Yealland: 'Denk daran, du musst dich wie ein Held verhalten, das erwarte ich von dir (...) Ein Mann, der so viele Kämpfe mitgemacht hat, sollte sich besser unter Kontrolle haben.'⁵⁴

Barker stellt die Behandlung gerade dieses Patienten in aller Ausführlichkeit dar und zitiert dabei unter anderen auch die gleichen Worte Yeallands wie Herman. Rivers schaut dabei zu, ist entsetzt, greift aber nicht ein, obwohl der behandelnde Arzt hier die Grenzen zur Folter eindeutig überschreitet.⁵⁵

52 *Regeneration*, pp. 17 ff. Der Roman spielt zwar in England, also in einem von gelegentlichen Luftangriffen mal abgesehen von Kampfhandlungen verschonten Land, aber das bedeutet nicht, dass die Schrecklichkeit der Fronterfahrung nicht anschaulich thematisiert wird.

53 "Bent" bedeutet unter anderem auch "dishonest, corrupt". Ob Broadbent obendrein auch noch ein Simulant ist, bleibt allerdings offen. Siehe *Regeneration*, pp. 59 f., p. 72 und pp. 138 f.

54 Herman, Judith, *Die Narben der Gewalt: Traumatische Erfahrungen verstehen und überwinden* (amer. Original: *Trauma and Recovery* (1992), deutsche aktualisierte Ausgabe (Paderborn, 2018), Übersetzung von V. Koch und R. Weitbrecht, p. 31. Alle meine bisherigen Angaben zum historischen Yealland stammen aus diesem Buch.

55 Im Roman hat diese Szene auch die Funktion, dem Leser den großen Mut Sassoons bei seinem Protest klarzumachen. Statt Rivers hätte man ihn ja auch an Yealland überweisen können. Bakers Darstellung von Yealland wurde von Ben Shephard ("*Digging Up the Past*", *Times Literary Supplement*, 22 March 1996, p. 12) in einem Verriss, der nach Karin Knutsen die vielleicht giftigste Attacke auf die Trilogie beinhaltet, heftigst kritisiert: "*Pat Barker, after lifting pages wholesale from Yealland's graphic account, omits the climax where the cured patient says, 'Doctor, Doctor, I am champion. Why did they not send me to you nine months ago?'*" Zitiert nach Bergonzi, Bernard, "Regeneration, Pat Barker's Trilogy", in: Bergonzi, Bernard, *War Poets and Other Subjects* (Abingdon, 2016, first 1999), eingesehen am 29.05.2022 unter <https://books.google.de/books?id=ntIADgAAQBAJ&pg=PT18&lpg=PT18&dq>, hier ohne Seitenzählung. Siehe auch Knutsen, Karin Patrick, *Reciprocal Haunting: Pat Barker's Regeneration Trilogy* (Waxmann Verlag, Münster, New York, 2010), pp. 47/48. Sprüche dieser Art werden meiner Erfahrung nach gerne von brutalen Pädagogen zitiert. Ein ehemaliger Erzieher in einem prügelfreudigen Internat erzähle mir, er habe einmal einem Ausreißer mit einem Ledergürtel fünfundzwanzig Schläge auf den Hintern verabreicht, während dieser von einem Kollegen festgehalten worden sei. Jahre später soll sich der Geprügelte sich bei ihm mit Tränen in den Augen für die Züchtigung bedankt haben, denn so sei er auf den rechten Weg zurückgeführt worden. Es muss sich dabei nicht unbedingt um eine

Die völlig anders gearteten Methoden und Ansichten Rivers wurde nach Herman richtungsweisend für den späteren Umgang mit traumatisierten Soldaten:

Rivers hatte mit der konsequenten Anwendung einer humanen Therapie zwei Grundregeln eingeführt, die sich amerikanische Militärpsychiater im nächsten Krieg zu eigen machten. Erstens hatte er bewiesen, dass auch ausgewiesene tapfere Männer von unkontrollierbarer Angst überwältigt werden konnten, und zweitens hatte er gezeigt, dass das Motiv zur Überwindung der Angst stärker sein musste als Patriotismus, abstrakte Prinzipien oder Hass auf den Feind: Das wirkungsvollste Motiv war die Zuneigung der Soldaten untereinander.⁵⁶

Der Rivers in Regeneration entspricht Hermans Bild. Ohne dessen Leistung zu schmälern oder ihn als Person herabzusetzen zeigt Barker aber indirekt auch die Grenzen der praktischen Anwendung von dessen Behandlungsmethode: Kaum ein Staat der Erde kann über die Ressourcen verfügen, alle seiner traumatisierten Soldaten so intensiv zu behandeln, wie Rivers das mit Sassoon oder Burns tut. Seine privilegierten Patienten sind für ihn mehr als nur "Fälle". Er schließt mit ihnen Freundschaft und besucht Burns während seines Urlaubs von der Klinik auch privat. Er ist die männliche Mutter, der väterliche Freund und spielt die Rolle eines Ersatzvaters.⁵⁷

Rivers ist aber auch Ödipus, mit einem entsprechend komplizierten Verhältnis zu seinem Vater, der ihm in zwei weiteren Rollen entgegentritt: "*as priest and as speech therapist*". Der Geistliche therapiert mit mehr oder minder großem Erfolg stotternde Kinder und Erwachsene, unter anderen auch den eigenen Sohn, der keineswegs zu seinen Starschülern gehört. Dieser lauscht als Zwölfjähriger wie ein Erwachsener behandelt wird und meint, die dabei verkündeten Ratschläge seien wertlos. Durch ein offenes Fenster betrachtet er seinen Vater, "*whom had, in a way, just killed, and he didn't feel sad or guilty about it at all. He felt glad.*"⁵⁸ Ein leichtes Stottern begleitet Rivers sein Leben lang ohne ihn bei seiner Arbeit zu behindern und symbolisiert, dass auch ein guter Therapeut psychisch nicht unbedingt vollkommen "*normal*" ist.

Rivers ist bei Barker eine komplexe Person, und das im strikten Gegensatz zu dem Rivers, der dem Leser in Sassoons autobiographischen Schriften vermittelt wird, der ihm dort als DER GUTE MENSCH VON CRAIGLOCKHART (SLATEFORD)⁵⁹ darstellt, mit anderen Worten als ein superhumanes Idol, eine Pappmaché Figur ohne Fleisch und Blut. In Regeneration ist Rivers zwar kein Gutmensch, dafür aber ein guter Mensch, der mit großem Respekt behandelt wird. Der Psychiater träumt da und macht sich über die Bedeutung dieser Träume Gedanken, der Pfarrersohn besucht ein Gottesdienst und wird dort mit einer Hymne konfrontiert, in der in tiefer Gläubigkeit die geheimnisvollen, für Menschen nicht begreiflichen Wege eines gütigen Gottes besungen werden - eine Vorstellung, über die im Kontext des Weltkrieges man auch kritisch nachdenken kann. Da der historische Rivers unter anderem auch Anthropologe war und Bücher auch in diesem Wissenschaftszweig schrieb, kann Barker hier eine weitere Ebene in ihrem Roman einführen. Die Weltsicht und die Wertvorstellungen, die in der so genannten Zivilisation, also auch in England, zum Konsens gehören, werden so relativiert und in Frage gestellt, denn Rivers erinnert sich an seine Erlebnisse in der Fremde.

Lügendgeschichte handeln, Opfer haben mitunter ein seltsames Verhältnis zu den Tätern.

56 Herman (2018), p. 33.

57 Regeneration, p. 107: einer seiner Patienten bezeichnet Rivers als "*male mother*", p. 145: Rivers als Ersatzvater Sassoons, der im Arzt mehr oder minder auch einen Beichtvater sieht.

58 Regeneration, p. 155. Die Tötung erfolgt dadurch, dass er die in jugendlicher Arroganz das Lebenswerk seines Vaters für irrelevant, für gescheitert erklärt.

59 Slateford = fiktiver Name für Craiglockhart in Sassoons Romanen.

Bei einem Menschen wie Rivers wäre es fast schon ein Wunder, wenn er nur bei seinen Patienten Veränderungen bewirken würde ohne dabei selbst eine gewisse Wandlung zu erfahren. Die Kriegsgegnerschaft seines keinesfalls geisteskranken Gesprächspartners Sassoon, die psychosomatische Zerstörung eines eigentlich vielversprechenden jungen Mannes wie Burns lassen die am meisten dramatische Szene von Regeneration glaubwürdig werden. Bei symbolischem Sturmweather macht sich Rivers in der Nacht auf die Suche seines Gastgebers Burns, der möglicherweise in akuter Lebensgefahr ist. Er findet ihn an einem ebenfalls symbolträchtigen Ort, nämlich bei einem einige Seiten zuvor schon beschriebenen Martello-Turm tief verstört vor:

*Rivers got hold of him and held him, coaxing, rocking. He looked up at the tower that loomed squat and menacing above them, and thought, Nothing justifies this. Nothing nothing nothing.*⁶⁰

Dieser pazifistische Gemeinplatz ist natürlich in einem vielschichtigen Roman nicht der Weisheit letzter Schluss. Es handelt sich dabei eine Wahrheit, aber nicht um die Wahrheit schlechthin. Der Gedanke beeindruckt den Leser hier deshalb, weil Rivers, also nicht nur ein Therapeut, sondern auch ein Offizier seiner Majestät, ihn fasst, der über seine eigene Rolle im Krieg sich Rechenschaft ablegen muss. Nachdem er Zeuge geworden ist, wie Yealland einen Soldaten zumindest oberflächlich gesundfoltert, sieht Rivers sich in einem Albtraum als ein sadistischer Arzt, der einen seiner Patienten mit einem Elektroschockgerät oral penetriert:

*In the dream he stood in Yealland's place. The dream seemed to be saying, in dream language, don't flatter yourself. There is no distinction.*⁶¹

Kein Wunder, dass sich Rivers sich schuldig fühlt, weil er im Grunde sein Wissen dazu einsetzt, seine Patienten bei vollständiger Genesung zu Kanonenfutter zu machen, weil er letztlich dabei hilft, Sassoons Protest gegen den Krieg in einen Fall für den Psychiater zu verwandeln. Der Kriegsgegner kehrt ja mit seiner Hilfe an die Front zurück, und dabei ist sein Einfluss mit im Spiel.

Wie bereits erwähnt behandelt Barker Rivers mit großem Respekt. Dazu gehört auch, dass sie sich bei der Darstellung seines Sexuallebens stark zurückhält. Er ist während der Romanhandlung weit über fünfzig Jahre alt und scheint zu "*all that*" "*goodbye*" gesagt zu haben. Obwohl er zu jungen Männern sehr intensive Freundschaftsbeziehungen pflegt und offensichtlich ein Herz für Schwule besitzt, kann man in ihm einen Hetero sehen. In einer Analyse der Homoerotik in der Trilogie findet man die These, das Verhältnis von Rivers zu Sassoon zeige, dass Homosexuelle mit Heteros eine liebevolle Freundschaft eingehen könnten.⁶² Nicht dass Barker Hemmungen hätte in ihrem Roman Sex explizit

60 Regeneration, p. 180. Die hier unterstrichenen Worte sind im Original kursiv gedruckt. Die Natursymbolik (Sturm) ist offensichtlich. Martello-Türme wurden an den britischen Küsten zwecks Landesverteidigung während den Napoleonischen Kriegen gebaut und sind dem Literaturfreund vor allem aus Joyces Ulysses bekannt. Diese Spur führt allerdings ins Leere. Barker geht es hier darum zu betonen, dass der Erste Weltkrieg eben nur ein Krieg unter vielen anderen war. Der Turm wird als ein *locus suspectus* eingeführt, von dem Rivers sofort den Eindruck hat, es handele sich um ein "*dead place*", in der dtv Übersetzung einen "*unbelebten*" Ort. Burns berichtet, er habe dort als Kind gespielt und sich an der Vorstellung von angeketteten Menschen ergötzt, die bei Flut dort ertrunken sind, und kommentiert dann: "*Bloodthirsty little horrors, boys.*" Diese Tatsache könnte etwas mit dem Weltkrieg zu tun haben. Hier relevant: Regeneration, pp. 171 f., Niemandsland, p. 222.

61 Regeneration, pp. 238 f. Auch das ist natürlich *cum grano salis* zu genießen, schließlich kann man sich ja nicht der Erkenntnis verschließen, dass manchmal die Methode, der Weg wichtiger ist als das Ziel.

62 Geist, Joe, "*Manly Love Beyond Wilde*" (Spring, 2004), <http://www.k-state.edu/english/westmank/regeneration/wilde.geist.html>, aufgerufen am 10.8.2014. Nach Sheryl Stevenson deutet Barker in der Trilogie an, dass Rivers den homosexuellen Sassoon liebt. Stevenson, "*The Uncanny Case of Dr. Rivers*

darzustellen, nur benutzt sie dazu fiktives Personal, vor allem einen von Rivers Patienten namens Prior. Dieser ist zwar wie alle, die in Craiglockhart behandelt werden, Offizier, entstammt aber im Gegensatz zu all den bisher in diesem Kontext genannten Personen der Arbeiterklasse. Da Enthaltsamkeit und Sublimierung ganz und gar nicht sein Ding sind, ist er auf der Suche nach Sexualpartnern und wird bei den Arbeiterinnen einer Munitionsfabrik fündig. Mit diesem Handlungsstrang schließt sich Regeneration thematisch an das Frühwerk Barkers an, in dem die Darstellung des Verhältnisses zwischen Männern und Frauen des nordenglischen Proletariats aus feministischer Sicht dominiert. Die Frau, die Prior zunächst nur flachlegen will, zu der aber mit der Zeit ein wechselseitiges Liebesverhältnis entsteht, heißt Sarah und mit ihr, mit ihren Kolleginnen, mit ihrer und seiner Familie fließt die Darstellung der Situation der unterprivilegierten Frauen in Friedens- und Kriegzeiten in den Roman ein.

Der Weltkrieg bedeutet für proletarische Frauen vor allem bessere Chancen auf dem Arbeitsmarkt: In den nun für sie geöffneten Fabriken lässt sich erheblich mehr Geld verdienen als Dienstmädchen oder Putzfrau. Barker betont auch, dass diese Freiheit einen hohen Preis hat: Die Arbeit mit Chemikalien verändert nicht nur metaphorisch das Aussehen der Frauen, die offenbar unzureichend geschützt sind. Der Krieg ist für sie einerseits *"too good to last"*, andererseits aber denkt Sarah: *"The munitions factory at night looked like hell."* In ihren Augen sehen die Arbeiterinnen wie Maschinen aus, deren einzige Funktion darin besteht, andere Maschinen zu produzieren.⁶³ Für Frauen kann eine Ehe schon mal mit einem Krieg gleichgesetzt werden: Eine der Betroffenen meint provokativ, am 4. August 1914 sei der Frieden ausgebrochen. Sie will ihren Mann aus der Armee nicht zurückhaben, weder als Fronturlauber noch als Heimkehrer. Der Kaiser könne ihn gerne behalten. Das ist zwar extrem, aber im Kontext durchaus verständlich und nachvollziehbar.⁶⁴ Die Frage, ob Sarahs Mutter mit ihrer Behauptung, es gäbe keine Liebe zwischen Männern und Frauen,⁶⁵ recht hat, wird bei Barker recht nachdrücklich gestellt. Am Ende von Regeneration ist es keinesfalls sicher, dass ihre Tochter und Prior sie Lügen strafen werden.

Proletarische Ehen bleiben in diesem historischen Roman auch dann stabil, wenn sie nach heutigen Vorstellungen zerbrechen müssten. Dass Priors Vater nach den Worten seines Sohnes ein Kneipensozialist ist, bei dem oben Bier und Revolution hineingehen und unten als Pisse wieder herauskommen, mag noch hingehen, dass der außerhalb seines Hauses durchaus liebenswerte Mann seine Frau mitunter als Punchingball benutzt, ist heute zumindest in der Theorie nicht hinnehmbar. Dem gemeinsamen Kind bleibt das keineswegs verborgen, und er ist lange Zeit zu schwach, um etwas dagegen unternehmen zu können. Ödipus macht wieder einmal seine Aufwartung. Man bekommt den Eindruck,

and Mr. Prior", in: Monteith, ed. (2005), pp. 219-232, hier 226. Der historische Rivers war nach Egremont (2005) Pos. 2898 möglicherweise *"a repressed homosexual"*.

63 Die Zunahme der Erwerbstätigkeit von Frauen verlief allerdings während des Ersten Weltkrieges langsamer als in den Jahren davor. Man könnte sogar behaupten, dass die Entwicklung durch den Krieg eher gebremst als beschleunigt wurde. In den kriegswichtigen Industrien kam es zwar zu einem enormen Anstieg der weiblichen Beschäftigten, die aber oft schon vorher berufstätig waren. Dass viele Hausangestellte in die Fabriken gingen, hatte gute Gründe: Neben besserer Bezahlung konnten sie für sich verbuchen, der sexuellen Ausbeutung durch den Hausherrn und dessen Söhne zu entgehen. Es ist auch unbestritten, dass die Arbeitsverhältnisse in der Rüstungsindustrie schwer und vielfach auch höchst gesundheitsgefährdend waren. Barker hat offenbar ihre Hausaufgaben gemacht. Siehe Segesser, Daniel Marc, Der Erste Weltkrieg in globaler Perspektive (3. Auflage, Wiesbaden, 2013) pp. 157/58 und www.bpb.de/themen/erster-weltkrieg-weimar/ersterweltkrieg/155330/frauenarbeit-und-geschlechterverhaeltnisse/, von mir eingesehen am 2.6.2022.

64 Regeneration, p. 110, p. 199 und p. 201.

65 Regeneration, p. 91.

das Verhalten des Ehemanns sei schichtspezifisch und in seiner Klasse nicht die Ausnahme, die den Regel des üblicherweise harmonischen Zusammenlebens bestätigt. Die misshandelte Frau bleibt allerdings in ihrer Schwäche stark, setzt sich bei der Erziehung des Sohnes durch und entfremdet ihn dabei seiner Klasse, wobei sie in ihrem Streben durch Priors Asthma und Hochbegabung unterstützt wird. Bei Kriegsausbruch hat er einen Bürojob, der ihn aber nicht befriedigt. Trotz seiner Krankheit und Herkunft schafft er als Offizier an die Front zu kommen, und dorthin will er nach seiner Aufenthalt in Craiglockhart zurückkehren. Er kann dieses Streben im Gespräch mit Rivers durchaus auch rationalisieren:

When all this is over, people who didn't go to France, or didn't do well in France -- people of my generation, I mean -- aren't going to count for anything. This is the Club to end all Clubs.

Da Prior nach Kriegsende eine Karriere in der Politik anstrebt, ist diese nach seinen eigenen Worten "*nasty, selfish little reason*" so unvernünftig nicht.⁶⁶ In diesem Kontext wird das Verhältnis zu Sarah, sollte es in eine Ehe münden, problematisch. Sie ist nicht unbedingt die Sorte von einer Frau, die einen hoffnungsvollen Jungpolitiker voranbringt.

Auch Rivers macht sich über das Verhältnis der Klassen in England Gedanken. Er spekuliert in einem Gespräch mit Prior darüber, dass der Krieg die verfestigte hierarchische Struktur der Gesellschaft lockern könne, denn viele Menschen der Oberschicht seien mit Arbeitern in einer Art zusammengeworfen worden, wie das früher nicht der Fall gewesen sei. Prior bringt ihn deshalb scherzhaft mit dem Bolschewismus in Verbindung.⁶⁷ Ob Rivers wirklich über die Vorurteile seiner Klasse vollkommen erhaben ist, bleibt bei Barker letztlich unbeantwortet. Dass das Verhältnis des Arztes zu seinem einzigen der Arbeiterklasse entstammenden Patienten zunächst von einem gewissen Antagonismus geprägt ist, kann man genauso wenig abstreiten wie die Tatsache, dass Rivers den aus der Klasse der Fuchsjäger und der Golf- bzw. Cricketspieler entstammenden Sassoon Freundschaftsdienste und Privilegien einräumt, die er Prior im ersten Band der Trilogie noch vorenthält.⁶⁸ All das lässt sich aber auch ohne Bezug zum Klassensystem erklären: Prior ist ein schwieriger Patient, der jedem Arzt auf die Nerven gehen würde. Mit der Zeit rauft er sich mit Rivers zusammen, während dieser in kompetent behandelt und keinesfalls vernachlässigt. Die Gespräche dieser beiden hochintelligenten Menschen, die gelegentlich in Rededuelle ausarten, gehören mit zu den Höhepunkten des Romans, zumal nicht nur der Psychiater den Kranken, sondern auch der Patient den Arzt analysiert.

Prior bestreitet diese Auseinandersetzungen nicht unvorbereitet und macht sich die Mühe, sich auch über die völkerkundlichen Forschungen Rivers' zu informieren. Er liest dessen Buch mit dem Titel *The Todas*, kommentiert kurz das dort geschilderte Sexualleben und wird dabei Rivers gegenüber persönlich, fast, aber eben nur fast, beleidigend.⁶⁹ Dass Rivers nicht nur Neurologe und Psychiater, sondern auch Anthropologe und Ethnologe ist, hat auch ohne Bezug auf Prior in *Regeneration* ihre Wichtigkeit. Einem mit ihm eng befreundeten Kollegen erzählt zum Beispiel Rivers, wie ein Gespräch mit erst kürzlich zum Christentum und damit zum europäischen Wertesystem bekehrten Melanesiern auf

⁶⁶ *Regeneration*, p. 135.

⁶⁷ *Regeneration*, p. 135.

⁶⁸ Dieser Aspekt kann auch überbetont werden, so in Knight, Patrick, "*Bolsheviks and Britain in World War One*" /www.k-state.edu/english/westmank/regeneration (Spring 2003), eingesehen am 10.8.2014.

⁶⁹ *Regeneration*, p. 65. Der Leser kann heute relativ leicht Prior folgen, denn Rivers' Buch ist im Internet greifbar: <https://archive.org/details/todas01rivegoog/page/n8/mode/2up>. Die Todas, eine recht kleine Volksgruppe im südwestlichen Teil Indiens, haben auch heute noch ihre exotischen Reize, siehe zum Beispiel <http://www.swissveg.ch/Todas?language=de>, eingesehen am 12.03.2022.

ihn ungeheuer befreiend bewirkt habe. Er spricht dabei von der "Entthronung *des Weißen Mannes*". Dies klingt zunächst nach einem heute recht banal anmutenden politisch korrekten, postkolonialen Gemeinplatz, aber Barkers Rivers führt den Gedanken weiter: Es gehe nicht um das Erkenntnis, dass die Weißen nicht das Maß aller Dinge seien, sondern dass es überhaupt kein Maß gebe. Im Kontext des Krieges, das dadurch bedingten problematischen Rollenspiel von Heilenden und Kranken, ist das eine sehr subversive Vorstellung, über die es sich lohnt nachzudenken.⁷⁰

Ein anderes seiner Schlüsselerlebnisse in Melanesien nutzt Rivers direkt in einem Patientengespräch. Sassoon scheint Probleme damit zu haben über eine Erfahrung zu reden, in der er etwas gesehen hat, das er unmöglich hat sehen können. Rivers vermutet, der Dichter habe Angst wegen Irrationalität verachtet zu werden. Der Therapeut erzählt nun, er selbst habe anlässlich einer Totenwache auf einer der Salamon-Inseln Geister gehört, wobei die übliche rationale Erklärung für dieses Phänomen ihn nicht befriedige. Das heiße allerdings nicht, dass es sie grundsätzlich nicht gebe, nur sei sie ihm unbekannt. So beruhigt kann ihm Sassoon beschreiben, wie er einen Kameraden in seinem Zimmer erblickt habe, der schon vor sechs Monaten gestorben sei. Man sollte bedenken, dass Sassoon trotz gewisser psychischer Belastung keineswegs geisteskrank ist. Die rationale Erklärung der Spukgestalt ist dennoch eher glaubwürdig als bei Rivers' Erlebnis. Ein gewisser Zweifel bleibt aber auch hier.⁷¹ Während in *Another World* das Element des Übernatürlichen und somit der Spukgeschichte ins Auge fällt, ist *Regeneration* der Tradition des "*gothic novel*" nur ansatzweise verpflichtet. Sie ist aber vorhanden, unter anderem auch in der bereits erwähnten Beschreibung des Martello-Turmes.

Den erste Teil der von Barkers Trilogie könnte man also nur mit sehr viel Phantasie als eine Art Schauerroman bezeichnen, während die Klassifizierung als ein "*well made novel*" eher gerechtfertigt ist. Er ist auch ein Kriegsroman, in dem allerdings weniger um die Darstellung des Frontalltags als um die psychische Bewältigung des Kriegserlebnisses geht. Man könnte noch einige andere Buchhändlerkategorien nennen, in denen er eingeordnet werden könnte. *Regeneration* ist auch ein Künstlerroman, in dem zwei der bekanntesten "*war poets*" bei der Arbeit gezeigt werden und in dem die Frage der therapeutischen Wirkung der Poesie auf den Dichter selbst aber auch auf die Gesellschaft gestellt wird. Da die Figurenkonstellation weitgehend eines typischen Walter-Scott-Romans entspricht - eine Mischung aus historischen und fiktiven Personen - kann man mit Fug und Recht von einem historischen Roman sprechen, in dem nichteinmal der mittlere Held gänzlich fehlt, denn Prior hat als Kind der Arbeiterklasse, als "*scholarship boy*"⁷², als Offizier in Kriegzeiten, also als "*temporary gentleman*" durchaus das Potential dazu. Und *last but not least* kann man *Regeneration* angesichts der prominenten Rolle von Dr. Rivers und des

70 *Regeneration*, p. 242. Ich habe hier die Formulierungen der dtv-Übersetzung (*Niemandsland*, p. 312) übernommen.

71 In Anne Whiteheads Interpretation wird in dieser Episode die Erscheinung Cathys im dritten Kapitel von Emily Brontes Klassiker *Wuthering Heights* (1847) evoziert. Bei Barker sei das Auftauchen des toten Kameraden allerdings fester im Übernatürlichen verankert als bei Bronte. Die Szene diene zur Unterstreichung von der "*theme of the haunting power of the past*". Sassoons Erinnerung an die Vergangenheit werde durch die literarische Erfahrung von Brontes Ich-Erzähler Lockwood gefiltert. Whitehead, Anne, "*Open to Suggestion, Hypnosis and History in the Regenerations Trilogy*", in: Monteith, ed. (2005), pp. 202-218, hier pp. 210/11 und p. 215.

72 Diese Bezeichnung wird oft mit Richard Hoggart assoziiert, nach dessen Meinung der durch Bildung gefühlsmäßig dem Proletariat entfremdete Junge möglicherweise zu "*an unusual self-consciousness before their own situation*" geführt wird. Auch Tony Harrison beschäftigte sich mit dem Thema "*scholarship boy*". Wheeler, Pat, "*Transgressing Masculinities, The Man Who Wasn't There*", in: Monteith, ed. (2005), pp. 128-143, hier p. 132. Mit einer etwas älteren Protagonistin (so etwas wie eine "*scholarship girl*" mit Ehemann und Kindern) aber aus männlicher Perspektive stellt Barry Hines in seinem Roman *Unfinished Business* (1983) das Problem der Emanzipation durch Bildung kritisch dar.

wichtigsten Handlungsortes (*Craiglockhart War Hospital*) auch als einen Arztroman bezeichnen.

Wenn es eine literarische Gattung gibt, dem nach gängiger Ansicht der Brandgeruch der Trivialität noch mehr anhaftet als dem Krimi, dann sind es die Arztromane und ihre Entsprechungen in Film und Fernsehen. Eine pauschale Verurteilung aller literarische Werke mit Medizinern als Protagonisten ist zwar sicherlich ein Vorurteil -- jedem Vielleser werden Werke wie S. Lewis' *Dr. Arrowsmith* oder W. S. Maughams *Of Human Bondage* einfallen, die er mit Vergnügen und Nutzen konsumiert hat⁷³ - aber es ist ebenso unbestreitbar, dass die meisten der Heftchen dieser Art kaum den niedrigsten literarischen Ansprüchen genügen. Das entsprechende Angebot ist riesig: Allein bei *Bastei* kann man zur Zeit neben den Abenteuern Dr. Stefan Franks (der "*Arzt, dem die Frauen vertrauen*") auch die Erlebnisse Dr. Andrea Bergens (Notärztin), Dr. Stefan Holls (Chefarzt), Dr. Peter Kerstens (Notarzt, Retter in letzter Minute) und Dr. Karsten Fabians (Landarzt) im Abo erhalten. Nach Angaben des Verlags haben alle diese Werke eines gemeinsam: "*Praxis-Alltag, dramatische Operationen, Menschenschicksale um Liebe, Leid und Leidenschaften - das ist der Stoff, aus dem diese Träume sind.*"⁷⁴ Wenn man davon ausgeht, dass mit "*Praxis-Alltag*" Ansprüche auf realistische, also wirklichkeitsnahe Darstellung erhoben und dass "*dramatische Operationen*" schwierige Heilungen beschrieben werden, so könnte man den Satz problemlos auf *Regeneration* anwenden, zumal es darin weder an Liebe, noch an Leid, noch an Leidenschaften mangelt.

Nun bearbeiten bekanntermaßen Hoch- und Trivilliteratur oft dieselben Themen -- allerdings auf eine andere Art und Weise. Sie unterscheiden sich zum Beispiel durch die darin verwendete Sprache. Eine der Stärken Barkers scheint darin zu liegen, dass sie mit ihrer Heimat Nordengland fest verwurzelt ist und somit genau wiedergeben kann, wie die Menschen dort sprechen.⁷⁵ Als hochgebildete Frau ist ihr aber auch der Zungenschlag der intellektuellen Eliten vertraut. All das macht, um nur ein Beispiel zu geben, das Gespräch zwischen Priors Vater, dem klassenbewussten Proletarier, und dem Universitätsabsolventen Rivers zu einem Vergnügen, wobei allerdings ein Übersetzer vor große Probleme gestellt wird. Mr. Prior hält da von nichts von der freiwilligen Meldung seines Sohnes zu den Waffen und begründet seine Haltung zum Krieg und Patriotismus mit diesen Worten: "*I told him (Prior Jr.) time enough to do summat for the Empire when the Empire's done summat for you.*" In der Übersetzung heißt das: "*Ich hab ihm gesagt, es ist immer noch Zeit, etwas für das Empire zu tun, wenn das Empire etwas für dich getan hat.*" Immerhin, "*hab*" statt "*habe*", dafür aber "*etwas*" für "*summat*". Später wird aus "*a stool-arsed jack*" ein kleiner "*Stubenhocker*", der von den harten Jungs "*nach Strich und Faden verprügelt*" wird, ein Vorgang, das im Original mit den Worten "*got the shit beat out of him*" beschrieben wird. "*All lovey-dovey*" heißt dann "*Friede, Freude, Eierkuchen*". Kurz darauf redet Rivers auch mit Mrs. Prior, die sich auch sprachlich bemüht aus der Arbeiterklasse aufzusteigen. Als sie mal ihren Sohn dann doch als "*our Billy*" bezeichnet, ist das Possessivpronomen im Englischen verräterischer als die korrekte Übersetzung "*unser Billy*".⁷⁶ Weder

73 Man könnte hier allerdings einwenden, dass diese Autorennamen am literarischen Firmament heute etwas weniger hell leuchten als anno dazumal. Und wenn man heute einem Studenten einen Roman vom Nobelpreisträger Sinclair Lewis empfiehlt, dann denkt man eher an *Main Street* oder *Babbitt* als an *Dr. Arrowsmith*.

74 www.luebbe.de/bastei-verlag/aerzte-schicksal/id_8099089, kopiert am 13.03.2022.

75 Bernard Bergonzi meint, Barker habe nur ein gutes Ohr für die Gegenwartssprache und nicht für die des frühen Zwanzigsten Jahrhunderts: Ausdrücke wie "*goolies*" (Hoden), "*brown hatter*" (Homosexueller), "*to brownnose*" (sich einschleimen) und "*johnny*" (Kondom), "*safe house*" seien erst später aufgekommen. Bergonzi (1999) ohne Seitenzählung. Den meisten Lesern dürfte das entgehen.

76 *Regeneration*, pp. 56-58, *Niemandsländ* pp. 78-81. Dies soll keine Verurteilung des Übersetzers sein, der seine Aufgabe meines Ermessens kompetent erledigt hat. Es gibt nun einmal sprachliche Nuancen,

hier noch dann, als sie Arbeiterinnen sprechen lässt, übertreibt Barker Dialekt und Soziolekt, so dass bei aller Detailtreue die Verständlichkeit stets gewahrt wird.

In der Szene mit Rivers und Frau Prior wird auch die narrative Technik Barkers deutlich. Ihr Erzähler beginnt mit einigen nüchternen Tatsachenfeststellungen in der dritten Person. Nach ihrem Eintreten wird dann die Mutter als "*a small upright woman, neatly dressed in a dark suit an mauve blouse*" beschrieben, wobei es hier noch unklar ist, ob diese Feststellung die des Erzählers ist oder ob schon hier die Beobachtungen des Arztes wiedergegeben werden. Sie spricht einige Sätze. Danach heißt es: "*A careful genteel voice. Fading prettiness. Billy Prior had got his build and features from her rather than his father.*"⁷⁷ Die Ellipse verdeutlicht, dass diese Sätze die Gedanken ihres Gesprächspartners sind. Man hat es hier mit einer Mischung aus direkter und indirekter Charakterisierung zu tun. Das Streben vornehm ("*genteel*") zu sein ist einer von Frau Priors Wesenszügen, die akkurate Beobachtung ist hingegen typisch Rivers. Der Erzähler dringt mal auffällig, mal unauffällig in die Köpfe der Romanfiguren ein und schafft es damit bei der breit angelegten Figurenkonstellation ein umfassendes Gesellschaftsbild Englands während des Ersten Weltkrieges dem Leser erfahrbar zu machen.

Da die Menschen in Regeneration keinesfalls dumm und gelegentlich hochgebildet und obendrein recht redselig sind, kann man auch -- in striktem Gegensatz zu den von der Bastei Verlag vertriebenen Heftchen -- von einer Ideenroman sprechen, denn es findet eine ziemlich umfassende Diskussion von Fragen wie Gender und Krieg, psychische Krankheit und Gesundheit auf hohem Niveau statt.⁷⁸ Die besondere Leistung Barkers liegt darin, dass all das nicht als Fremdkörper wirkt, sondern stimmig in Handlung und Charakterisierung integriert ist. In dieser Hinsicht kann sie sogar Tolstoi toppen, der in Krieg und Frieden lange, für manche Leser eher unverdauliche geschichtsphilosophische Passagen einstreut.

Eines hat aber Regeneration mit den Arztromanheftchen gemeinsam: Die Fortsetzung folgt, wenn auch nicht in einer schier unendlichen Reihe, sondern wohlweislich beschränkt auf zwei weitere Bände, die allerdings nicht unbedingt nötig gewesen wären, denn Regeneration ist trotz einigen nicht weiter störenden "*loose ends*" durchaus in sich abgeschlossen mit einem klaren Ende.⁷⁹ Barker sieht dabei beim Verfassen von The Eye in the Door und The Ghost Road mit dem Grundproblem aller Serientäter konfrontiert: Die Folgebänder müssen die Bedürfnisse der Leser, welche die vorangegangenen nicht kennen, befriedigen ohne für die treuen Kunden, denen die Vorgeschichte bekannt ist, langweilig zu werden. Mangel an Informationen können in einem beschränkten Umfang bei der Lektüre durchaus auch anregend sein, die Verständlichkeit kann durch ihn aber zu stark in Mitleidenschaft gezogen werden. Upton Sinclair versuchte dieses Problem in seiner elf-

die zwangsläufig verloren gehen.

77 Regeneration, p. 57.

78 Diese Aussage steht nicht im Widerspruch zum folgenden Diktum: "*Barker typically does not deliver easy equations and balks at the idea of writing a 'novel of ideas'.*" Hier ist wohl der so genannte Thesenroman in der Art Upton Sinclairs gemeint. Monteith, Sharon and Nahem Yousaf, "*Double Vision, Regenerative or Traumatized Pastoral?*" in: Monteith, ed. (2005), pp. 283-299, hier p. 284.

79 Nach eigenen Angaben der Autorin sollte auf Regeneration nichts mehr folgen. Sie sei aber dann mit dem Schluss nicht zufrieden gewesen. Die Gründe für ihre Unzufriedenheit mit dem Ende von Regeneration treffen auch auf den Schluss von Eye in the Door zu, sind aber nicht gerade überzeugend. Der erste Roman konnte angeblich nicht mit Sassoons Rückkehr nach Frankreich enden, weil dieser das Risiko eines weiteren Zusammenbruchs bzw. Protestes in sich trage. Zu Ende sei die Geschichte deshalb nur mit den letzten Kampfhandlungen. Das gelte auch für Rivers Gewissenskonflikt. Stevenson, Sheryl, "*With the Listener in Mind, Talking about the Regeneration Trilogy with Pat Barker*", in: Monteith, ed. (2005), pp. 175-184, hier pp. 175/76. Dem mag es so sein, aber das weiß der Leser nach der Lektüre des ersten Bandes sehr wohl, so dass das Ende für ihn nicht unbefriedigend sein muss.

bändigen Lanny-Budd-Reihe damit zu lösen, dass er immer wieder auktoriale oder auch personell vorgebrachte Inhaltsangaben in die Handlung einstreute, die in den späteren Bänden so kompliziert und umfangreich wurden, dass sie sowohl Alt- als auch Neuleser eher langweilten als unterhielten. Barker hält sich in dieser Hinsicht zurück, opfert aber gelegentlich die Glaubwürdigkeit ihrer Erzählung der Präsentierung der Vorgeschichte. Im zweiten Band wird ein Gespräch zwischen Rivers und Prior jäh unterbrochen: Dem Patienten wird es so übel, dass er ganz rasch das Klo aufsuchen muss. Der Arzt bleibt allein und hat Zeit, über Anfang und Verlauf der Therapie nachzudenken. Er liefert so eine Zusammenfassung wichtiger Teile von Regeneration. Dem sehr aufmerksamen und hyperkritischen Leser wird dabei nicht entgehen, dass die Gedanken Rivers' hier nicht unbedingt im Charakter sind.⁸⁰

Es gibt auch einige Passagen in der Trilogie, die man unter "*Twice Told Tales*" speichern könnte. In The Eye in the Door erinnert sich Rivers: Auf einem Schiff unterwegs zwischen den Salomon-Inseln ist unter den Mitreisenden ein Geistlicher, der sehr auf Schicklichkeit achtet und im Gegensatz zum Anthropologen sich nicht in der Öffentlichkeit nackt wäscht. Diese Figur ist für den Plot unerheblich, hat thematisch aber eine gewisse Funktion, da der unterschiedliche Umgang mit Körperlichkeit und Sexualität zum Kernbereich der drei Romane gehört. In The Ghost Road sind die Erinnerungen Rivers geringfügig ausführlicher: Die betreffende Person bekommt mit "*Father Michael*" einen Namen, betrügt im Gegensatz zu einem hartgesottenen Kerl beim Kartenspielen, passt sich mit der Zeit den anderen an und zieht sich auch aus. Sein nackter Körper wird kurz beschrieben und mit dem eines anderen Mitreisenden kontrastiert.⁸¹ Da die Rolle der Missionare gerade im dritten Roman kritisch thematisiert wird, kann man die etwas größere Ausführlichkeit und die Ergänzungen durchaus gutheißen.

Eine wesentlich bedeutendere Figur als Father Michael ist die Mutter Sarahs, die aber nach ihrer Einführung und ausführlicher Charakterisierung in Regeneration nur mit einem sehr großen Abstand in The Ghost Road wieder auftritt. Das Wissen darüber, wie sie ist und wie sie tickt, ist für die genussvolle Lektüre des späteren Romans eminent wichtig. Also wird sie vom Erzähler auktorial in aller Ausführlichkeit charakterisiert, während das im ersten Band eher das aus dem Blickwinkel ihrer Tochter geschieht. Es werden neben den für die Mutter typischen Eigenschaften auch Einzelheiten mit zum Teil denselben Worten wiedergegeben, so heißt das nicht gerade wirksame Abtreibungsmittel, das die auf ihren guten Ruf großen Wert legende Frau verkauft, mal "*Dr Lawson's Cure, the Sovereign Remedy for Female Blockages and Obstructions*", mal "*Dr Lawson's Cure for Female Blockages and Obstructions*".⁸² Wegen des großen Abstandes ist diese Wiederholung nicht störend, zumal die Darstellung dieser Heuchlerin in beiden Fällen sehr amüsant ist.⁸³

80 Barker, Pat, The Eye in the Door (Penguin, London, 1994, first 1993), p. 70.

81 The Eye in the Door p. 234 und Barker, Pat, The Ghost Road (Penguin, London, 1996, first 1995), p. 124.

82 Regeneration, p. 195 und The Ghost Road, p. 65.

83 Humor und Komik sind zwar nicht die typischen Bestandteile der Trilogie, sie fehlen aber nicht gänzlich. Als Prior seinen schwulen Freund über seine Verlobung informiert, will dieser ihm gratulieren. Um das tun zu können, muss er Priors Penis aus seinem Mund entfernen. Churchill und Marsh testen ein neues, zur Durchführung der damals noch nicht gänzlich abgeschafften Prügelstrafe, indem sie sich damit gegenseitig den Hintern versohlen. The Ghost Road, p. 98 und The Eye in the Door, pp. 276/77. Beide Vorfälle nicht ausführlich szenisch gestaltet, eher nur erwähnt. Zum Kontrast der womöglich übernatürlichen Totenerscheinungen in der Südsee oder in Craiglockhart schildert Barker die so genannten "*spuggies*" (ein sehr seltenes Wort für Geistesbeschwörer und Geistesbeschwörung eher mit satirischem Unterton. The Ghost Road, pp. 76 ff. Barker wurde als Kind zu mehreren solchen Sitzungen mitgenommen, ohne je eine Erfahrung mit dem Übersinnlichen gemacht zu haben.
www.cbc.ca/radio/writersandcompany/pat-barker-on-wartime-artists-and-their-complicated-legacy-1.3359999, eingesehen am 27.05.2022.

Hinsichtlich der ausführlichen Wiederholung eines Gesprächs, das Rivers mit einer Gruppe von Melanesiern gehabt und das (wie bereits erwähnt) zur moralischen Entthronung des Weißen Mannes im Denken des Anthropologen geführt hat, könnte man eher Kritik anbringen.⁸⁴ Sicher ist die Geschichte lehrreich, sicher handelt es sich dabei um ein Schlüsselerlebnis eines der Protagonisten, aber gerade deshalb dürfte sie der Leser von Regeneration nicht vergessen haben, so dass eine erneute Lektüre nicht unbedingt nötig oder erfreulich ist.

Um nicht in den gleichen Trott zu verfallen - *variatio delectat* - fügt Barker in The Ghost Road ihrer Erzählweisen ein neues Element hinzu, indem sie ihren fiktiven Protagonisten Prior ein Tagebuch führen lässt und diese Eintragungen wörtlich dem Leser präsentiert. Damit bekommt sie neben durch Abwechslung vermiedene Langeweile noch zwei weitere Vorteile: Sie kann die letzten Kämpfe des Krieges in Frankreich mit den Worten eines hochintelligenten und hochkompetenten Frontoffiziers schildern, und sie kann dessen Erfahrungen mit Reflexionen über dessen Verhältnis zu seinem Therapeuten, dem nicht fiktiven Protagonisten des Romans Rivers, anreichern. Der Trick, die direkte Schilderung des Frontalltags an das Ende der Trilogie zu verlegen und erst dann zu präsentieren, als dessen zerstörerische Wirkungen auf das menschliche Psyche in extenso dargelegt worden sind, ist ausgesprochen wirkungsvoll. Für all das bezahlt aber Barker einen sehr hohen Preis, denn ihre Darstellung verliert auf der realistischen Ebene viel an Glaubwürdigkeit.

Dass hier etwas nicht ganz in Ordnung ist, wurde bereits in einer Rezension kurz nach der Veröffentlichung des Romans artikuliert. Claudia Roth Pierpont hält die Wandlung eines Knaben mit Rechtschreibschwierigkeiten aus schwierigen Familienverhältnissen zu einem kompetenten Tagebuchschreiber für unglaublich und charakterisiert seine Stimme als "*startlingly, bookishly articulate*". Die Rezensentin nimmt dann ihre Kritik etwas zurück und verweist darauf, dass Barker selbst eine ähnliche Entwicklung wie Prior durchgemacht habe, so dass sie so unrealistisch dann doch nicht sei:

*As a portrait of up-from-under literary aspiration, Prior's awkward development may be understandable. It does seem gratifyingly logical when halfway through "The Ghost Road" he buys a fancy notebook and, overcoming his sense of inadequacy, begins to write.*⁸⁵

All das mag richtig sein, geht aber an dem zentralen Problem vorbei. Die Unglaublichkeit der Tagebuchaufzeichnungen ist nicht Priors Bildung, sondern in deren Inhalt zu finden. Er schildert wie er auf einen sechzehnjährigen Franzosen aufmerksam wird und ihn dann an einem entlegenen Ort trifft:

I pulled down his trousers and drawers and started nosing and tonguing round his arse, worrying at the crack to get in because the position hardened the muscles.

Über zehn Zeilen später ist Prior am Ziel:

*... and fucked him, and then turned him round and sucked off his quite small stubby very purple cock.*⁸⁶

Wenn eine Tatsache dem Leser in Trilogie vermittelt wurde, dann die, dass anno dazumal homosexuelle Handlungen zwischen Männern strafbar waren und dass gerade während des Krieges, als Männerfreundschaft und Männerliebe im Sinne der Kameradschaft ver-

84 Regeneration, pp. 241/42 und The Ghost Road, pp. 119/20.

85 Claudia Roth Pierpont, "*Shell Shock*", in: New York Times, December 31, 1995, von mir aus dem Internetarchiv der Zeitung am 12.03.2022 kopiert.

86 The Ghost Road, p. 248. Siehe in diesem Kontext auch Bergonzi: "*In her (Barker's) presentation of Billy's thoughts and feelings there is what Shephard calls a frequent falsity of tone.*" Beleg: die Verwendung des Wortes "sexy" in Regeneration, p. 78. Bergonzi (1999), ohne Seitenangabe).

herrlicht wurden, die vermeintliche Pervertierung solcher Gefühle besonders intensive homophobe Reaktionen hervorrief.⁸⁷ Und selbst heute wäre Sex mit einem Minderjährigen in der geschilderten Art nicht unproblematisch. Bekanntlich ist an der Front die Privatsphäre nicht unbedingt immer gegeben, und gerade in deren Nähe wird es nicht gerne gesehen, wenn jemand ein Tagebuch schreibt, das in die Hände des Feindes geraten könnte. In diesem Kontext hätte nur ein kompletter Vollidiot die eben zitierte Eintragung gemacht, und Prior ist keiner.⁸⁸

Wenn man die eben gemachte Kritik an den Fortsetzungen von *Regeneration* übertreibt und verabsolutiert, dann könnte man auf die Idee kommen, die literarische Qualität der Trilogie nehme fortlaufend ab. Wenn man dazu noch bedenkt, dass der erste Band mit keinem Preis ausgezeichnet worden ist, der zweite mit dem international weniger bekannten *Guardian Fiction Prize*, der dritte jedoch mit dem höchst angesehenen *Booker Prize*, dann könnte man anfangen, über den Sinn und Unsinn von Preisverleihungen nachzudenken, die in der Tat oft sehr fragwürdig sind. So hart muss aber mit *The Eye in the Door* und *The Ghost Road* nicht ins Gericht gehen, denn beide Romane haben durchaus ihre eigenen Stärken, variieren bereits vorhandene Elemente geschickt und entwickeln Themen gekonnt weiter, die in *Regeneration* vorhanden sind.

All das kann man selbst in eher nebensächlichen Dingen erkennen. Wie bereits erwähnt, spielt eine der Schlüsselszenen des ersten Romans um bzw. in einem Martello-Turm. Die Verbindung Erster Weltkrieg - Napoleonische Kriege wird in *The Ghost Road* wieder geknüpft, als mit einem anderen William Rivers zweimal ein Vorfahre des Psychologen erwähnt wird, der als junger Seekadett den Mann erschossen haben soll, der seinerseits Nelson erschossen hat. Die Tatsache seiner schweren Verwundung (William wurde ein Bein amputiert, mit Rum als Narkosemittel und heißem Teer zur Kauterisierung) in Verbindung mit einer Heldenverehrung rückt das Leiden der Soldaten zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts in einen historischen Kontext.⁸⁹

Doch das ist, wenn ein militaristisches Bild man erlaubt ist, ein Nebenkriegsschauplatz. Die bereits in *Regeneration* bedeutsame Themen, die in *The Eye in the Door* erweitert und tiefer behandelt werden, lauten nämlich Homosexualität, Kriegsgegnerschaft und Klassenzugehörigkeit, wobei diese Liste nicht vollständig ist. Am Ende von dem ersten Band ist nicht nur Sassoon aus Craiglockhart geheilt entlassen, sondern auch Billy Prior, dieser allerdings als frontuntauglich, also als nur in der Heimat einsetzbarer Soldat. Da er für ein Londoner Ministerium arbeitet, muss er lange Zeit Sarah fern bleiben. Da er von sexueller Treue - zumindest was ihn selbst betrifft - nichts hält, versucht er zu Beginn des zweiten Romans eine Frau flachzulegen. Als das schief geht, lässt er sich von Charles Manning, einem Offizier und Mitglied der herrschenden Klasse, also der Elite, abschleppen. Die beiden Männer haben dann Sex, bei dessen Schilderung wenig der Phantasie des Lesers überlassen wird. Mit Liebe oder auch nur mit Zuneigung hat all das nichts zu tun. Im Gegenteil, Prior argwöhnt, dass Manning zu jenen feinen Herren gehöre, die ihre schwulen

87 So Rivers in einem Gespräch mit einem schwulen Patienten, *The Eye in the Door* p. 156.

88 "*The keeping of a diary by a private (sic!) soldier was generally (sic!) regarded to be against the King's Regulations*", so A. Stuart Dolden, der sich nicht an diese Vorschrift gehalten hat, so dass er sich in seiner erst 1980 vorgelegten autobiographischen Darstellung des Lebens eines Frontsoldaten in Frankreich von 1914-1918 sich auf sein Tagebuch stützen konnte. Wie Geordie in scheint auch Dolden erst sehr spät über seine Erfahrungen mitteilend geworden zu sein. Dolden, A. Stuart, *Cannon Fodder, An Infantryman's Life on the Western Front 1914-18* (New York, 1988, first 1980). Zitat aus dem Vorwort, p. 7. Was für einen Gefreiten (wie man "*private*" übersetzen kann) gilt, muss auf Offiziere allerdings nicht unbedingt zutreffen. Bekanntlich hat z. B. Sassoon Tagebuchaufzeichnungen gemacht, die heute im Internet und anderswo zugänglich sind. Sich aber darauf zu verlassen, dass ein Gentleman die Papiere eines Gentlemans "auf Zeit" nicht liest, entspricht nicht Priors Charakter.

89 *The Ghost Road*, p. 94 und p. 233.

Neigungen nur an Mitgliedern der Unterschicht ausleben ausleben könnten und die diese in einen Spucknapf für Samenflüssigkeit verwandelten. Und er erbringt dafür den Beweis, indem er anfängt, sich wie einer aus der Arbeiterklasse zu benehmen und Manning dadurch in Fahrt bringt. Priors Gefühle bleiben aber komplex. Er tut seinem Partner beim Analverkehr weh, denkt aber, dass das diesem so unangenehm nicht ist, hält sich aber auch zurück, obwohl (oder gerade weil) er weiß, dass er zu echtem Sadismus fähig ist.⁹⁰

Prior kann Manning als Menschen respektieren, weil dieser ein Frontkämpfer gewesen ist, dessen auf England beschränkter Einsatz deshalb als ehrenvoll angesehen werden kann, da er auf eine körperliche im Gegensatz zu einer psychischen Wunde beruht.⁹¹ Die beiden werden in der Tat so etwas wie Freunde. Als am Ende des Romans die Abteilung, für die Prior arbeitet, aufgelöst wird, bietet ihm Manning einen guten Job in England an -- vergebens, denn der Lockruf der Front erweist sich (wie früher auch für Sassoon und später auch für Owen) als übermächtig.

Da Manning mit Robbie Ross befreundet ist, wird er unweigerlich in die bereits in Regeneration thematisierte Pemberton-Billing-Affäre verwickelt, ja er ist sogar Zuschauer der skandalumwitterten Aufführung von Oscar Wildes Salome mit Maud Allen in der Hauptrolle, die zu dem bekannten Verleumdungsprozess geführt hat. Manning gehört eindeutig zu den in der kriegshysterischen Homophobie verfolgten Menschen, wobei allerdings die therapeutischen Gespräche mit dem verständnisvollen Rivers wohl kaum als Strafe betrachtet werden können. Was ihn wirklich belastet ist die Tatsache, dass er offensichtlich bespitzelt wird: Der Beobachter hebt die sorgsam gepflegte Trennung seiner beiden Rollen - liebevoller Vater und Ehemann einerseits, schwuler Liebhaber andererseits - auf.⁹² Er ist wie ein Strafgefangener, der niemals weiß, ob er in seiner Zelle durch das Guckloch ("*the eye in the door*") überwacht wird.

Diesen Türspion gibt es im Roman nicht nur metaphorisch, denn an einem der Handlungsorte, in den Gefängnissen seiner Majestät, schafft man die Möglichkeit, die Gefangenen selbst bei der Verrichtung ihrer Notdurft beobachten zu können, denn es ist schon vorgekommen, dass jemand in ihrer Verzweiflung versucht hat, sich in dem für diesen Zweck bereitgestellten Eimer zu ertränken.⁹³ Prior besucht in Aylesbury Prison

90 The Eye in the Door pp. 10-17, wichtig vor allem p. 11 und p. 14.

91 Wie wichtig diese Verwundung für Priors Gefühle ist, macht ein Parallellfall aus The Ghost Road (p. 100 und pp. 109) deutlich, als ein Zivilist der Elite (Cambridge Professor) ihn abschleppen und ihn zu seinem "**WC** lover" ("**w**ater **c**loset" als Ort, wo man Ausscheidungen aus dem Körper deponiert und "**w**orking **c**lass") machen will. Prior geht scheinbar auf das Angebot ein, fügt aber der Person, der so ziemlich alles verkörpert, was er nicht mag, das zu, was er vornehm "*sexual humiliation*" nennt. Er weiß, dass ein Tritt in die Eier weniger hart gewesen wäre. Ein gewisses Misstrauen gegenüber Manning bleibt auch dann, als er ihn besser kennengelernt hat: Als dieser ihm in London die Möglichkeit zur kostenlosen Übernachtung bietet, vermutet er, er müsse als Entgelt sexuelle Dienste leisten. Außerdem registriert er, dass der bereitstehende Whiskey zwar nicht schlecht, aber dennoch nicht von der in den höchsten Kreisen üblichen Qualität ist. Manning verhält sich aber anders als vermutet, so dass schließlich zum Sex ohne Kommerz kommt. The Ghost Road, pp. 108-110. Man sieht: Auch der dritte Roman entwickelt und variiert das bereits behandelte Thema weiter.

92 Der Literaturfreund kennt die Situation aus Hauptmanns Bahnwärter Thiel. So lange die beiden Bereiche Arbeitsplatz - Haus getrennt sind, kann der Titelheld halbwegs funktionieren. Als beide vermischt werden, ist das kaum auszuhalten.

93 Die meisten bayerischen Abiturienten wissen spätestens nach der Zwangselektüre von E. T. A. Hoffmanns Der Sandmann, dass Augen in der schönen Literatur eine komplexe Rolle spielen können. Barker kommt immer wieder auf das im Titel erwähnte Eye in the Door zurück (pp. 55, 58, 68, 75, 262, 265) und baut auch eine enge Verbindung zu einem bereits in Regeneration erwähnten Auge auf: Als Priors Kamerad Towers durch eine Granate in kleine Teile zerlegt wird, findet er dessen Auge, das er zunächst mit Galgenhumor als "*gob stopper*" (gleich "*Monsterball*", gleich "*Lutschbonbon*", "*gob*" gleich "*Schnauze*, *Maul*"), bezeichnen kann, das aber dann eine der Ursachen für die Krankheit wird, die ihm einen Aufenthalt in Craiglockhart beschert. Auch hier zeigt es sich, wie schwierig es sein kann, ein literarisches Werk

Beattie Roper, die Mutter des Objekts seiner ersten Kinderliebe Hettie. Die beiden Frauen sind in seiner Kindheit positive Figuren, so dass er sich ihnen gegenüber zur Hilfe verpflichtet fühlt, obwohl die Ältere wegen Planung eines Attentates auf den Premierminister Lloyd George einsitzt. Da Prior als Mitarbeiter des *Ministry of Munition* im Kampf gegen Kriegsgegner verwickelt ist, kann er Beattie besuchen, deren Aufenthaltsort mit naturalistischer Detailtreue in ihrer schäbigen Brutalität geschildert wird. Seine privilegierte Stellung, die auch zu Gesprächen mit dem Hauptzeugen der Anklage, einem Lügner und Agent Provocateur, den Weg frei macht, führt ihn zu dem Erkenntnis, dass der Prozess, in dem Beattie verurteilt worden ist, rechtsstaatlichen Normen nicht entsprochen hat. Ob sie allerdings wirklich unschuldig ist, vermag er nicht mit letzter Sicherheit zu glauben, denn früher sei die linksradikale Frau in ihrem sozialen Umfeld trotz ihrer extremen Ansichten akzeptiert gewesen, während ihr Friedenskampf sie weitgehendst isoliert habe. In solcher Vereinsamung könne man auf dumme Gedanken kommen.⁹⁴

Da die Ropers ihn als Kind und Jugendliche gut gekannt haben, reden sie mit ihm, auch Hettie, die von ihrem Umfeld gemobbt wird, und auch ihr Geliebter Mac, der früher Vorbild, Mitschüler und Jugendfreund Priors gewesen ist. Es ist klar: Sie alle haben Gesetze gebrochen (etwa durch die Unterstützung von Deserteuren), sie alle leiden unter Verfolgung. Mac wird sogar steckbrieflich gesucht, dann kurz nach der Unterredung mit Prior verhaftet, unter unmenschlichen Bedingungen gefangengehalten und misshandelt. Hettie macht Prior dafür verantwortlich und spuckt ihm bei einer zufälligen Begegnung ins Gesicht.

Der Fall "*Beattie Roper*" ist beinahe ebenso historisch wie der Fall "*Sassoon*",⁹⁵ nur das Barker hier wegen der starken Verwicklung mit dem fiktiven Geschehen einen erfundenen Namen wählt. Alice Wheeldon, wie sie in Wirklichkeit hieß, ist heute weitgehend, wenn auch nicht vollständig, rehabilitiert und findet im Internet engagierte Bewunderer. Unter <http://alicewheeldon.org/> haben ihre Urgroßtöchter Deirdre und Chloe ausführliche Informationsmaterial zugänglich gemacht.⁹⁶ Im Roman ist sie zweifelsohne eine Frau "*more sinned against than sinning*". Ihr Protest gegen den Krieg bietet einen Kontrast zu dem des sozial ungleich höher gestellten und von der Staatsmacht ungleich sanfter behandelten Sassoon.⁹⁷ Barker macht aber auch klar, dass es selbst dem im Gefängnis brutal misshandelten Mac im Vergleich zu manchen Soldaten an der Front noch recht gut geht und er im Falle einer durchaus möglichen Hinrichtung einen relativ leichten Tod hätte. Die linken Proletarier und Kleinbürger (unter den Ropers wie auch unter den Wheeldons gibt es eine Lehrerin und eine Ladenbesitzerin) machen klar, dass sowohl Sassoon als auch Rivers

zu übersetzen, denn das Auge wirkt auf Prior auch im wörtlichen Sinne als "*gob stopper*", verliert er doch zeitweilig die Fähigkeit reden zu können. *Regeneration*, p. 103 und p. 106. In *The Eye in the Door* versucht später Prior das Gucklochaug in einem Albtraum auszusteichen. Das Auge des Gefallenen verfolgt ihn bei seiner Tätigkeit fern der Front: Das Gucklochaug in Macs Zelle ist kalt, Towers Auge ist, wie Prior sich erinnert warm (p. 265). Da diese Auge nach Innen gerichtet ist, kann man es auch als Symbol für das Blick in das Innere, in das Unterbewusstsein des Menschen deuten, so einer der Thesen, die Sheryl Stevenson in "*The Uncanny Case ...*" (2005) wohlwollend referiert, um dann p. 224 diese rhetorische Frage zu stellen: "*Moreover, is not the dream, when analyzed, an eye of the door into the psyche?*"

94 *The Eye in the Door*, pp. 51/52.

95 Allerdings hat sie nicht die gleiche "name recognition" wie er. Das liegt nicht an Sexismus, sondern an der Tatsache, dass Sassoon ein bekannter "war poet" ist.

96 Mit der gleichen Tendenz ist ähnliche die Darstellung John Simkins (john@spartacus-educational.com) © September 1997 (updated December 2021). Beide eingesehen am 19.03.2022. Siehe auch Barkers "*Author's Note*" zu *The Eye in the Door*, p. 278.

97 Auch dazu bietet Barker eine Parallele: Mac, der vernachlässigte Hurensohn im wörtlichen Sinne, wird in der Schule häufig geprügelt, während der von der Mutter wohlbehütete und entsprechend gepflegt aussehende Prior diesbezüglich besser dran ist.

das sind, was man etwas despektierlich und mit gewissen Einschränkungen als "*Salonlinke*" bezeichnen kann, eine Eigenschaft, die sie mit vielen von Barkers Lesern teilen könnten.⁹⁸ Der radikale Mut Macs und dessen Umfeld kontrastiert auch mit der Haltung von Priors Vater, der zwar den Krieg auch kritisch sieht, aber darauf achtet, sich durch diese Meinung nicht in eine missliche Lage zu versetzen.⁹⁹ Alles in allem bietet so *The Eye in the Door* eine willkommene Ergänzung zu *Regeneration* und vervollständigt das Bild der politisch motivierten Kriegsgegnerschaft während des Ersten Weltkrieges in England.¹⁰⁰

Durch die intensive emotionale Bindung an Beattie, Hettie und Mac einerseits und durch seine Tätigkeit für die *Ministry of Munitions* andererseits ist Prior in der typischen Lage eines mittleren Helden. Im Falle der wahrscheinlich unschuldig verurteilten und im Gefängnis einsitzenden Frau kann er eine Art Mittlerfunktion zwischen seiner Welt als Offizier und dem Umfeld, dem er entstammt, einnehmen. Er kann dem Hauptzeugen der Anklage Unglaubwürdigkeit nachweisen und ihn unter Druck setzen. Und er kann auch seine durch Manning gegebene Verbindung nutzen, um eine Überprüfung des Falles anzuregen. Bei all dem geht er ein recht hohes persönliches Risiko ein und erweist sich als selbstloser Freund. Bei Mac, dem aktiven Kämpfer und steckbrieflich gesuchten Verbrecher, stellt sich aber die klassische Frage des linken Kampfliedes "*Which side are you on?*" in ihrer kompromisslosen Unerbittlichkeit. Mac formuliert für Priors Dilemma sehr deutlich: Er sei auf beiden Seiten des Kampfes zu Hause, was gleichermaßen bedeute, dass er auf keiner der beiden Seiten zu Hause sei.¹⁰¹ Prior wird damit nicht fertig und flüchtet sich in eine Art dissoziative Identitätsstörung: Zwei unterschiedliche Identitäten wechseln sich ab und kontrollieren seine Gedanken, seine Gefühle und seine Taten. Prior Eins hat meistens das Sagen. Er ist der Sohn seiner Eltern, hilft Beattie und sichert ehrlich Mac freies Geleit zu, um mit ihm als Freund reden zu können. Er merkt allerdings immer deutlicher, dass er sich an seine Taten in bestimmten Zeiten nicht erinnern kann, also nicht weiß, was er in ihnen getan hat. Das ist natürlich sehr belastend, weshalb er den inzwischen in London praktizierenden Rivers sich in Behandlung begibt. Prior Zwei hingegen hat nach eigenen Angaben keinen Vater und gibt an, er sei in einem Granatentrichter in Frankreich geboren.¹⁰² Er ist die Person, der Mac den Behörden verrät und für seine Verhaftung sorgt. Da er mit dem

98 Für Sassoon A. Motion in seiner Besprechung der Egremontbiographie sehr zutreffend: "(Sassoon was) a wealthy man who claimed socialist beliefs but spent precious little time with people who weren't from his own sort of background." Motion, Andrew, "Sassoon unplugged" in: *The Guardian* (24. Dezember 2005), im Internet unter www.theguardian.com/books/2005/dec/24/featuresreviews.guardianreview8, eingesehen am 7.4.2022.

99 Prior sieht in Mac wohl zu recht nicht den typischen Arbeiter in England des Ersten Weltkrieges und sagt ihm ins Gesicht, die Proletarier an der Front könnten ihn gut und gerne lynchen. Er deutet mit einer kindlich-spielerischen Geste an, dass sie streikende Munitionsarbeiter bedenkenlos mit Maschinengewehren niedermähen würden. Die gleiche Behauptung stellt auch Graves in einem Gespräch mit Bertram Russell auf, so dass dessen Autobiographie Barker wohl auch hier als Quelle dient. *The Eye in the Door*, pp. 110/11 und *Goodbye*, pp. 204/05.

100 Barker ist allerdings eher an Menschen mit einer politischen Kriegsgegnerschaft interessiert, der fundamentalistisch religiös motivierte Pazifist gehört nicht zu den Figuren der Trilogie, in der aber die Rolle des Christentums im Krieg nicht ignoriert wird. Möglicherweise fehlt er nicht gänzlich: Rivers hat im Krankenhaus Probleme damit, dass staatlich anerkannte Pazifisten, die dort Dienst tun, von Patienten und Kollegen nicht respektiert werden. Über die Motive dieser "*conchies*" wird zwar nichts gesagt, aber allgemein war und ist es leichter, aus religiösen Gründen als Verweigerer akzeptiert zu werden als aus politischen. Mac betont ausdrücklich, dass er mit Anhängern der absoluten Gewaltlosigkeit nicht verwechselt werden wolle. *The Eye in the Door*, pp. 160, 149, 215 f., bzw. p. 115. Über englische Pazifisten im Ersten Weltkrieg mit starker Betonung der religiösen Motivation informiert man sich am besten aus: Ellsworth-Jones, Will, *We Will Not Fight, The Untold Story of World War One's Conscientious Objectors* (London, 2007).

101 *The Eye in the Door*, p. 110, wobei Prior mit dem Hinweis, die meisten Proletarier unterstützten den Krieg, kontern kann.

102 *The Eye in the Door*, p. 240.

verlogenen Agent Provocateur in beiden seiner Persönlichkeiten kommuniziert, diese Kontakte dem Leser nur aus der Perspektive von Prior Eins geschildert werden, teilt dieser die Verwirrung, womit eine gewisse Spannung erzeugt wird.¹⁰³ Letztlich ist durch die am Ende des Romans eingeleitete Rückkehr Priors an die Front das Dilemma gelöst. Als Prior Mac im Gefängnis besucht, bringt er ihm zwar verbotenerweise Schokolade mit, entschuldigt er sich aber nicht für seine Rolle bei dessen Verhaftung und meint, letztlich sei es nie fraglich gewesen, wo seine Loyalität gelegen habe. Er sei eben stolz, ein Offizier zu sein. Vaterland also vor Freundschaft.¹⁰⁴ Und im Folgeband bewährt er sich in dieser Rolle und befreit seine Rolle im Krieg nicht. Im Gegenteil, der letzte Satz in seinem Tagebuch, den er kurz vor seinem gewaltsamen Tod bei einem Angriff schreibt, lautet: "*What an utter bloody fool I would have been not to come back (to the front in France).*"¹⁰⁵

Während also The Eye in the Door die Auseinandersetzung mit der Ablehnung des Ersten Weltkrieges intensiviert und erweitert, macht The Ghost Road das gleiche mit der Einbeziehung der Völkerkunde, also mit der Lebensweise der indigenen Bevölkerung der Salomoninseln, die so etwas wie das Alleinstellungsmerkmal der Trilogie unter der Weltkriegsbelletristik bietet. Das gefällt nicht unbedingt allen:

*"The Ghost Road" suffers most in long recollections of Rivers's experiences on a visit to Melanesia, where he lived among a people barred by the English from their headhunting traditions and "perishing from the absence of war." ... The experiences here may be real -- the historical Rivers trained as an anthropologist, and wrote up the trip himself -- but the effect is not.*¹⁰⁶

Man kann diesen Tadel bis zu einem gewissen Grade nachvollziehen. In der Trilogie wurde vor allem das Interesse des Lesers an Ersten Weltkrieg und allem, was mit ihm direkt zusammenhängt geweckt, so dass er vielleicht die langen Passagen über die Insulaner wenig goutiert, zumal ihre Einbettung als Fieberträume des an der Spanischen Grippe erkrankten Rivers nicht ganz stimmig ist, denn sie sind für dieses Kontext zu genau, zu detailliert.

Und dennoch: Man kann ihre Einbeziehung in den Roman relativ leicht verteidigen. Zum einen sind sie intrinsisch, also auch ohne Berücksichtigung des Gesamtzusammenhangs von recht großem Interesse. Rivers hat zwar über seine Forschung auf der Insel Simbo (im Roman wird für sie die ältere, koloniale Bezeichnung Eddystone verwendet) mitunter Veröffentlichungen vorgelegt, das *magnum opus*, dass er mit Arthur Maurice Hocart geplant hat, ist aber nie geschrieben worden. Wie Barker in ihrem Nachwort angibt, sind aber

103 Damit ist ein Unterschied zu einem der wichtigeren literarischen Vorlagen von The Eye in the Door gegeben. In Stevensons Dr. Jekyll und Mr. Hyde (1886) weiß der Doktor sehr wohl, was sein böser Selbst so treibt. In der Trilogie gibt es mehrere gespaltene Persönlichkeiten: Manning der Ehemann, Manning der schwule Liebhaber, Rivers in England, Rivers in der Südsee. Barker lässt Sassoon folgendes sagen: "*I survive out there (Front) by being two people, sometimes I manage to be both of them in one evening.*" The Eye in the Door, p. 229. Barker versteckt die Bezüge zu Stevenson keinesfalls: Sowohl Prior als auch Rivers haben seine "klassische" Novelle gelesen und unterhalten sich darüber, (The Eye in the Door, p. 134). Ein paar Seiten später wird Stevenson sogar wörtlich zitiert (op. cit. p. 134 und p. 142). Eine vergleichbare Spaltung ist auch in den Eltern Priors vorhanden, wenn die Familie als Einheit betrachtet. Ausführlich dazu Sheryl Stevenson in "The Uncanny Case ..." (2005).

104 The Eye in the Door, p. 265. Man kann Priors Entscheidung moralisch negativ bewerten. In einem berühmten-berühmten Essay steht das folgende, oft zitierte Diktum E. M. Forsters: "*... if I had to choose between betraying my country and betraying my friend, I hope I should have the guts to betray my country.*" Angeblich hätte das Dante ähnlich gesehen, denn er habe Brutus und Cassius in die tiefste Hölle verbannt, weil sie Rom über die Freundschaft zu Cäsar gestellt hätten. Man sollte bedenken, dass dieser Satz vor dem Zweiten Weltkrieg veröffentlicht wurde. E. M. Forster, "*What I Believe*", Nation (July 16, 1938), zitiert nach <http://spichtinger.net/otexts/believe.html>, eingesehen am 25.05.2022.

105 The Eye in the Door, p. 258.

106 Pierpont (1995).

die relevanten Notizbücher in dem Rare Manuscript Department of Cambridge University Library zugänglich.¹⁰⁷ Die Autorin hätte diese Tatsache wohl nicht erwähnt, wenn sie diese den allermeisten Lesern nicht zugänglichen Quellen nicht ausgebeutet hätte. Ihr sorgsamer Umgang mit dem Material über Sassoon legt nahe, dass ihre Darstellung im Wesentlichen bei aller romanhaften Elementen¹⁰⁸ korrekt ist.

Des weiteren ist die Verteidigung der ausführlichen Darstellung der Sitten und Gebräuchen der Insulaner deshalb leicht, weil damit der Sicht des Leser auf Gewalt und Krieg wesentlich erweitert. "*Headhunting*" in der wörtlichen Bedeutung des Wortes hatte bei den Melanesiern eine mehrhundertjährige Tradition, bevor sie von den "Weißen" "entdeckt" wurden. Die Kopfjagd war eng verbunden mit religiös-kultischen Vorstellungen und diente auch dazu, dass die führenden Männer ihren gesellschaftlichen Status festigten. An den größeren dieser Unternehmungen konnten schon mal fünf Kanus mit etwa fünfzig Kriegern teilnehmen -- im Vergleich zu Weltkriegsmaßstäben lächerlich anmutende Zahlen. Die Kolonialmächte verboten diese Beutezüge, so dass 1909 der Resident Commissioner in New Georgia berichten konnte, sie würden weitgehend der Vergangenheit angehören. Die Betonung sollte auf "weitgehend" liegen. Rivers und Hocart waren 1908 auf Simbo.

Barker betont die Ironie, die darin liegt, dass die eigentlich humanitäre Verbot eines inhumanen Brauchs durch die ach wie humanen Imperialisten inhumane Folgen zeitigt: Alte Insulaner führen die feststellbaren Fehlverhalten junger Männer darauf zurück, dass sie wie alte Weiber zu Hause herumsitzen und nicht, wie es sich gehört, Dörfer niederbrennen und Köpfe sammeln. Ohne solche Taten ist man wohl, so die Implikation, kein echter Mann, der es verdient, einer anderen männlicher Betätigung nachzukommen und sich dabei fortzupflanzen. Nach Rivers ist diese Ansicht nicht abwegig, denn nach männlicher Bewährung wartete einst auf den tüchtigen Krieger in der Heimat eine Art Orgie, in dem alle Mädchen für alle Helden grundsätzlich ohne die üblichen Gebühren für außerehehlichen Geschlechtsverkehr zu haben waren. Der weibliche Teil der Bevölkerung scheint da willig mitgemacht zu haben, Gewalt wirkte wohl als Aphrodisiakum und brachte Lebenslust auf die Insel. Und in der Tat, mit dem Rückgang der Kopfjägerei erlahmte die Vitalität und es wurden (auch in den Familien) weniger Kinder gezeugt.¹⁰⁹ Später bringt Rivers all das noch deutlicher auf den Punkt. Er erkennt, dass der Jagd nach Köpfen ein riesiger Spaß gewesen ist. Ohne sie habe das Leben für die Insulaner seine Würze, seinen Reiz verloren: "*This was a people perishing from the absence of war*", lautet seine Zusammenfassung. Die Bevölkerung habe sich innerhalb kurzer Zeit halbiert und das sei zu einem guten Teil absichtlich geschehen.¹¹⁰

Da man auch Gefangene mit nach Hause genommen und sie dort mitunter in rituellen Handlungen getötet hat, gibt es hier auch einen Zusammenhang mit Menschenopfern in anderen Kulturen und damit auch die der biblischen Geschichte von Abraham und Isaak. Rivers macht sich bereits in *Regeneration* intensive Gedanken über diesen Mythos, als er in ein Bilderfenster mit einem keineswegs darob traurigen Vater, dass er sein Kind opfern

107 Barker, Pat, "Author's Note", in *The Ghost Road*, pp. 277-78, hier p. 277.

108 Hocart und Rivers werden zum Beispiel von verbotenen Handlungen der Insulaner und laufen somit in Gefahr beseitigt zu werden. Auf Seite 213 von *The Ghost Road* nutzt Barker dieses Spannungselement in einer sonst den Thrillers üblichen Art und Weise, wobei der Leser allerdings weiß, dass die Forscher nicht getötet werden. Im Kontext der potentiellen Gewalt ist bemerkenswert, dass der wirksamste Schutz der Engländer darin liegt, dass sie unbewaffnet und praktisch völlig wehrlos sind. Damit ist auch hier die Verbindung zum einem der wichtigsten Themen der Trilogie gegeben.

109 *The Ghost Road*, pp. 157/58.

110 *The Ghost Road*, p. 207. Auf Seite 186 rechtfertigt Hocart den Verbot der Kopfjägerei mit dem Argument, durch sie sei der Insel Ysabel entvölkert worden. Riverst stellt die Richtigkeit dieser Tatsachenbehauptung nicht in Frage.

muss, und mit einem einfältig, ja süffisant grinsenden, auf dem Altar bereits festgebundenen Sohn sieht. Er glaubt darin die Grundlage aller patriarchalischen Gesellschaften erkennen zu können, in der die Jugend durch Gehorsam und Dienst auch unter Lebensgefahr sich die friedliche Übernahme des väterlichen Erbes sichert, um dann ihrerseits von ihren eigenen Söhnen das Gleiche zu fordern. Nach Rivers wird dieser Gesellschaftsvertrag im Ersten Weltkrieg durch die Abschlachtung der Jungmänner gebrochen.¹¹¹ In The Ghost Road fällt Rivers nach einem Gespräch mit Prior dasselbe Fensterbild ein und er erinnert sich an einen Brauch auf der zu Vanuatu gehörenden Insel Vao, wo Bastarde zunächst adoptiert und wie eigene Söhne großgezogen, später aber als Opfer erschlagen worden sind. Für ihn wird hier der Unterschied zwischen "savagery" (Wildheit, Brutalität) und Zivilisation greifbar, denn im alttestamentarischen Mythos wird ja durch Gottes Intervention die Gewalttat verhindert. Wenn Rivers aber an Prior denkt, der an die Front zurückkehren will, so wird er doch etwas verunsichert.¹¹²

Die Mischung der Szenen, die mal in England (Heimatfront, Zivilisation), mal in Frankreich (Front, entartete Zivilisation), mal in räumlicher und kulturellen Ferne (Wildnis) spielen, wirft die Frage auf, was im eigentlichen Sinne menschlich, also human ist. In den letzten Tagen seines Lebens gibt der im Sinne der Kriegsführung geheilte Prior eine Antwort darauf. Ein noch junger Terrier schließt sich seiner Abteilung in unmittelbarer Frontnähe an und bildet mit seinem nicht enden wollenden Gebell eine Gefahrenquelle. Man muss ihn erschießen. Prior übernimmt diese Aufgabe selbst. Der Hund ahnt, dass ihm nichts Gutes bevorsteht und versucht das Unheil dadurch abzuwenden, dass er mit der arttypischen Demutsgebärde sich auf den Rücken legt. Er scheint sich sicher zu sein, dass dieser Versuch der Aggressionshemmung funktionieren wird. Prior (unmittelbar bevor er ihn erschießt): *"I tickled him behind his ear and said, 'Sorry, old son. I'm human -- we're not like that.'"* Das ist einerseits zynisch, andererseits aber auch in einem gewissen Sinne human, denn Prior scheint um den Verlust seiner Humanität zu wissen. Immerhin macht er sich die Mühe, den Hund menschlich zu behandeln, bevor er ihn menschlich tötet. Direkt vor dieser Szene reflektiert der gute Offizier darüber, dass Empathie es einem Menschen stark erschwert, einen Feind, der zum Scheißen seine Hosen runtergelassen hat, per Fernschuss zu töten. Die Lösung ist einfach: Er befiehlt einem seiner Untergebenen das für ihn zu erledigen. Damit sind beide zumindest scheinbar aus dem Schneider, denn der eine hat nicht persönlich getötet, der andere hat auf Befehl gehandelt.¹¹³ Man kann annehmen, dass Prior die Fragwürdigkeit dieser Sophisterei erkennt, obwohl er sie ohne

¹¹¹ Regeneration, p. 149.

¹¹² The Ghost Road, pp. 102-104. Siehe Genesis, Kap. 22. und Brannigan (2005), pp. 107 f. Interessant ist auch, was nicht im Roman steht: dem Psychologen Rivers müssten eigentlich Fälle bekannt sein, in dem ein Mensch Stimmen hört, die mit hoher Autorität ihm Befehle erteilen. Wenn es dabei um Tötungen geht, kann man so einen Geistes-gestörten nicht frei herumlaufen lassen. Der Austausch Isaaks mit einem Widder wird traditionell dahingehend interpretiert, dass Gott das Kinder- bzw. Menschenopfer ablehnt, wobei es wohl unklar zu sein scheint, ob das nur in diesem speziellen Fall oder allgemein gültig ist. Die Geschichte ist auch anderswo nicht ganz stimmig. Warum sollte ein allwissender Gott Abrahams Glaubensfestigkeit auf die äußerste Probe stellen? Da ihm das Ergebnis ja im Voraus bekannt ist, könnte er sich, dem Vater und dem Sohn die Mühe sparen. Wie auch immer. Im Krieg interveniert Gott nicht, und die ältere Generation opfert die jüngere auf dem Altar des Vaterlandes. In einem Gedicht Owens (The Parable of the Old Man and the Young) interveniert Gott wie in der Bibel, aber Abraham lässt sich von seinem Vorhaben nicht abbringen:

.... but slew his son,
And half the seed of Europe, one by one.

Die Einbeziehung gerade dieser Bibelerzählung in die Kriegsliteratur ist bei Owen oder Barker keinesfalls einmalig, man findet sie zum Beispiel gleich zu Beginn von Conrad Ferdinand Meyers Novelle Gustav Adolfs Page (erschienen 1882), als der schwedische König einem Nürnberger Kaufmann ein Angebot macht, den dieser nicht ablehnen kann: Er solle seinen Sohn zu ihm als Pagen (und damit in den Krieg) schicken. Owens Gedicht: <https://poets.org/poem/parable-old-man-and-young>, eingesehen 20.04.2022.

Kommentar wiedergibt.¹¹⁴ Beim Hund macht er jedenfalls aus welchem Grunde auch immer (man könnte daran denken, dass Sadismus seinem Wesen nicht fremd ist) nicht von dieser Möglichkeit Gebrauch.

Priors Stimme, so wichtig sie auch ist, bleibt aber nicht die letzte, die von einem Frontkämpfer zu vernehmen ist. Der heldenhaft von ihm schwerstverletzt geborgene Hallet stirbt als Rivers' Patient langsam, sehr langsam in London. Sein letztes Wort, dass er oft wiederholt, lautet "*Shotverfer*", das der Arzt für die anwesenden Familienangehörigen als "*It's not worth it*" übersetzt. Der Vater, ein Major, kann das nicht akzeptieren: Das Opfer, das sein Sohn bringt, kann im patriotischen Kontext nicht zu schwer gewesen sein. Er leidet mit seinem Jungen, auch sein Schmerz ist schier unerträglich, wird aber durch das Abschiedswort, das den Krieg in Frage stellt, noch größer. Die väterliche Reaktion ist menschlich, wie auch die der Verlobten des Verstorbenen, die erleichtert ist. Sie hat allen Grund dazu, denn sie ist nun von jeder belastenden Verpflichtung einem Krüppel gegenüber befreit und kann sich obendrein damit trösten, der Tod sei für ihn eine Erlösung gewesen. Kurz davor reagiert auch der Bruder des Todgeweihten sehr menschlich, denn er findet den langen Dauer des Sterbens langweilig und hat ein schlechtes Gewissen, weil er sich langweilt.¹¹⁵

Die Anwesenheit Rivers' beim langsamen Tod ist doppelter Hinsicht bedeutsam. Mit der Aussage des "*Gefallenen*", "*es sei es nicht wert gewesen*" wird der Leser der Trilogie an die bereits zitierte Schlussfolgerung Rivers' aus *Regeneration* erinnert, die lautete "*Nothing justifies this. Nothing nothing nothing*". Die Wiederholung hat die Funktion eines Ausrufezeichens, und, wäre der Roman etwas einfacher gestrickt, man könnte glauben, dies sei "*die Moral von der Geschichte*". Hinzu kommt, dass der Arzt durch seine Persönlichkeit, durch seinen Charakter die Tatsache signalisiert, dass mit Glück und mit einer privilegierten Stellung bei aller Selbstzweifel und Problemen und fragwürdigen Rollen, zu denen ihn der Krieg zwingt, es selbst 1917/18 in England es möglich ist, irgendwie doch menschlich und human zu sein, und zwar in einem anderen Sinne, als Prior das dem Hund nahegelegt hat.

Der Tod Hallets ist fast, aber eben nur fast der letzte Abschnitt von *The Ghost Road* und damit der Trilogie. Er wird gefolgt von einem kurzen Stillleben mit der Beschreibung eines verlassenen Schlachtfeldes, dessen noch nicht abtransportierten Leichen von der aufgehenden Sonne beschienen werden. Dann kommt ein harter Schnitt in das Krankenhaus in London, wobei der Sonnenaufgang auch hier präsent ist und so eine Verbindung schafft.

113 Die Szene geht höchstwahrscheinlich auf Graves (*Goodbye*, p. 112) zurück. Die Unterschiede sind vielsagend. Graves sieht einen nackt badenden Deutschen, Prior einen schießenden, Graves delegiert die Erschießung an einem besseren (sic!) Schützen, was eine Ausrede sein könnte, geht dann aber weg, damit er die Vollstreckung seines Befehls nicht sieht. Priors Sophisterei fehlt in der Vorlage gänzlich.

114 *The Ghost Road*, pp. 255/56. Prior handelt, wie man leicht erkennen kann, vernünftig. Man könnte bei der Betrachtung der Hundstötung durchaus an Goethe denken, sagt doch dessen Mephisto:

*Er (der Mensch) nennt's Vernunft und braucht's allein,
Nur tierischer als jedes Tier zu sein.*

Zitat aus dem Prolog im Himmel. So ganz neu ist also das Erkenntnis nicht, wird aber von Barker sehr eindringlich neu formuliert. Siehe auch "Prefatory Note" in Manning, Frederic, *The Middle Parts of Fortune* (Filiquarian Publishing Lc, Minneapolis, Minnesota, 2007, first 1929), p. 5: "*War is waged by men; not by beasts, or by gods. Its a peculiarly human activity.*" Nicht dass Tiere in der Trilogie nicht auch grausam sein können. In *Regeneration* gibt es einen Hühnerfarm, auf dem eines der Tiere von den anderen so grausam gemobbt wird, dass dem Besitzer nichts anderes übrig bleibt, als ihm den Gnadentod zu gewähren, also den Hals umzudrehen, denn, so meint er, wenn es einmal mit dieser Art von Mobbing losgeht, dann hört es nicht mehr auf. *Regeneration*, p. 151. Das Verhalten der Hühner erinnert an den Umgang der Engländer mit Homosexuellen und radikalen Pazifisten während des Ersten Weltkrieges.

115 *The Ghost Road*, p. 262 und pp. 274/75.

Der übermüdete Rivers glaubt da die Worte eines Insulaners, seiner Hauptquelle für die Sitten und Gebräuche auf Eddystone, zu hören, der Worte aus einem melanesischen Abschiedsritual spricht. Er ist für den Arzt fast schon körperlich präsent. Barker führt so wichtige Elemente der Trilogie zusammen: Tod, Abschied, Trauer, Natur (hier bei aller Grausamkeit fast schon poetisch, auf jeden Fall gleichgültig gelassen), Krieg (der praktisch zu Ende geht) und Heilung (Regeneration). Die letzten beiden Worte lauten "*daytime ward*", also Tag und nicht etwa die Nacht, wobei des Wort "*ward*" aber wiederum das Krankenhaus in Erinnerung ruft.

In The Ghost Road verzichtet Barker auf die in den vorausgehenden Bänden übliche Rahmung, die in The Eye in the Door äußerst auffällig ist. "*The Serpentine*"¹¹⁶ wird im ersten Satz des ersten und des letzten Kapitels erwähnt. In beiden Fällen wird die Handlung dann aus dem Hyde Park in das Haus Mannings verlegt. Den sorgfältigen Aufbau erkennt man auch daran, dass eine, wenn nicht die Schlüsselszene des Romans exakt in dessen Mitte zu finden ist. Hier tauschen Prior und Rivers mal die Rollen, der Psychologe wird zum Patienten und umgekehrt. Es geht dabei wie so oft bei Barker um die Möglichkeiten und die Grenzen der Erinnerung, und um traumatische, traumatisierende Erlebnisse, in diesem Fall nicht aus dem Krieg, sondern aus dem Familienleben. Rivers stottert nicht nur, er hat praktisch auch keine visuellen Erinnerungen. Prior behauptet dann im Laufe des Gesprächs etwas voreilig, dass liege daran, dass der Arzt als Kind verprügelt oder vergewaltigt worden sei. So einfach liegt die Sache aber dann auch nicht, denn Prior projiziert auch sein eigenes Erleben (Missbrauch) auf Rivers und weil der Auslöser eines im Erwachsenenalter auffälligen Phänomens keinesfalls dramatisch sein muss. Priors Resümee ("*Do you know, Rivers, you're as neurotic as I am. And that's saying a lot.*"¹¹⁷) ist krass übertrieben (aber nicht falsch) und dokumentiert neben der recht unverschämten aber auch selbstkritischen Manier des Sprechers auch die Tatsache, dass die beiden Männer von gleich auf gleich kommunizieren und dass die Klassenunterschiede ihr Verhältnis nicht mehr prägen.

Da dieses Kapitel sich in der Mitte des mittleren Bandes befindet, könnte man auf die Idee kommen, es handle sich hier nicht nur um ein "*well-made novel*" sondern auch um eine "*well-made trilogy*". Das Ende von The Ghost Road bestätigt allerdings diesen Eindruck nicht unbedingt: Es gibt in den drei Bänden zahlreiche so genannte "*loose ends*", Fäden, nicht vernäht werden, sondern lose herumhängen. Dies ist nicht unbedingt ein Nachteil: Zwingt man nämlich die Handlung und die Charaktere in eine feste Struktur, in einen durchkonstruierten Plot, dann verfälscht man die wie auch immer geartete Wirklichkeit noch mehr als nötig, die gerade bei Barker ohnehin kaum problemlos (also zuverlässig) erinnernbar und erzählbar ist. Trotz dieses Vorbehalts könnte man die Rolle, die Barker den Dichter Winfried Owen spielen lässt, kritisch sehen. Wie bereits erwähnt wird dieser in Regeneration ausführlich charakterisiert und bei der dichterischen Arbeit vorgeführt. In The Eye in the Door glänzt er über zweihundertfünfzig Seiten lang durch Abwesenheit und wird hiernach eher en passant nur zweimal erwähnt. In The Ghost Road trifft dann Prior recht häufig auf den Dichter und nennt ihn des öfteren in seinem Tagebuch, wobei er nicht ungesagt lässt, dass der Dichter den Spitznamen "*the ghost*" trägt, eine Tatsache, die irgendwie eine nicht näher definierte Beziehung zum Titel des Romans herstellt. Prior sieht, wie Owen sich als Kämpfer bewährt und hat für ihn auch erotische Gefühle. Schließlich "*fallen*" die Zwei beinahe schon synchron kurz vor Kriegsende. Die Parallelen im soldatischen Dasein dieser in Craiglockhart geheilten Männer sind auch sonst

116 Es handelt sich dabei um einen See in London, der größtenteils sich im Hyde Park befindet.

117 The Eye in the Door, p. 140.

augenfällig,¹¹⁸ aber man könnte den Eindruck haben, dass man von Owen als Dichter und Mensch nach The Regeneration schlicht zu wenig erfährt. Gerade die Kontrastierung mit Prior fällt eher etwas dürrig aus. Ob man das aber so negativ sehen sollte, dass man darin einen Konstruktionsfehler erblickt, ist Ansichtssache. Auf jeden Fall könnte man in diesem Kontext auch an Sassoon denken, der einer der Protagonisten des ersten Bandes ist, im zweiten zu einer Nebenfigur degradiert wird, im dritten gar nicht mehr persönlich auftritt und meist nur in der Erinnerung Rivers' auftaucht.¹¹⁹

Allzu kritisch sollte man allerdings Barkers Darstellung der "war poets" nicht sehen. Barker hat sich extensive Kenntnisse über sie erworben und nutzt diese mal offen, mal eher im Verborgenen. The Ghost Road ist zum Beispiel ein Zitat aus einem Gedicht des 1917 bei Arras getöteten Dichters Edward Thomas vorangestellt. Geht der Leser dieser Spur nach und beschäftigt sich weiter mit diesem Dichter, so wird er bald feststellen, dass er zum Freundeskreis Rupert Brookes gehört hat, der heute wiederum vor allem als der Autor eines überpatriotischen Sonetts in Erinnerung geblieben ist. Man stößt irgendwann auch auf dieses Thomas Zitat, das gut und gerne von Sassoon sein könnte:

*Beside my hate for one fat patriot
My hatred of the Kaiser is love true;*

Das Adjektiv "fat" deutet an, dass der Dichter hier nicht an vaterländisch gesinnte Soldaten, sondern an Zivilisten denkt. Auch Prior scheint dieses Gefühl zu kennen, denn gelegentlich kann er Nichtsoldaten auch im wörtlichen Sinne nicht riechen: Ihr Geruch verursacht bei ihm Brechreiz.¹²⁰

Die Auseinandersetzung mit einem anderen oft mit dem Ersten Weltkrieg assoziierten Schriftsteller geschieht in der Trilogie eher im Verborgenen. Im Gegensatz zu Barker konnte Prior Hemingways A Farewell to Arms nicht lesen, kommt aber was die Sprache des Krieges angeht in Regeneration zu einem vergleichbaren Erkenntnis:

*Language ran out on you, in the end, the names were left to say it all. Mons, Loos, Ypres, the Somme. Arras.*¹²¹

In The Ghost Road erinnert er sich in seinem Tagebuch an diese Worte und macht die Verbindung zu Hemingway noch eindeutiger:

*I remember standing by the bar and thinking that words didn't mean anything any more. Patriotism honour courage vomit vomit vomit. Only the names meant anything. Mons, Loos, the Somme, Arras, Verdun, Ypres.*¹²²

Bei diesem versteckten Hommage an den großen Amerikaner an Plagiat zu denken wäre verfehlt, zumal Barker weiter geht als ihre literarische Vorlage, indem sie durch Prior die Möglichkeit der menschlichen Sprache dem Krieg gerecht zu werden grundsätzlich in Fra-

118 Einige Schlüsselstellen: The Ghost Road, pp.14-16, pp. 138-149, p. 199 (als blutige Kämpfer) p. 273 (Tod).

119 Mit Betonung des gespenstischen Erlebnisse aus Regeneration, siehe The Ghost Road, pp. 211/12, p. 227 und p. 229. Owen besitzt ein Bild Sassoons "in the Byronic mode", wie Prior es vermerkt (op.cit., p. 214), eine Charakterisierung des Bildes, die Barker wohl aus Siegfried's Journey kennt, wo Sassoon das Portrait des Malers Glyn Philpot als "so misleadingly Byronic" bezeichnet (p. 94)

120 Thomas, Edward, "This is no Case of Petty Right or Wrong", unter anderen in: Gardner, Brian, ed., Up to the Line of Death. The War Poets 1914-1918, revised edition (London, 1976), pp. 44/45. Das Gedicht ist übrigens wesentlich differenzierter, der Zitat etwas aus dem Kontext gerissen. Für Prior: The Eye in the Door, p. 7.

121 Regeneration, p. 90.

122 The Ghost Road, p. 257. Die Verbindung zu Hemingway wurde auch von Bergonzi (1999, ohne Seitenzählung) erkannt.

ge stellt: "*There are no words. There are no words for what I felt when I saw the setting sun rise* (Kontext: on a hot August day on the Somme)".¹²³

Wie man hier leicht erkennen kann, setzt sich Barker in der Trilogie nicht nur mit den Werken jener Autoren auseinander, die wie Sassoon, Graves oder Owen zu ihrer Personenkonstellation und die zugleich zu ihren Hauptquellen gehören. Es gibt auch zahlreiche andere Romanciers und Künstler, die wie sie ebenfalls den Ersten Weltkrieg gestaltet haben, deren Spuren in ihren Romanen nicht so offensichtlich sind, obwohl Barker zumindest einige von ihnen wahrscheinlich kennt. Will man nun den literarischen Stellenwert ihres Schaffens bestimmen, so kann es sinnvoll sein, auch diese Werke zu berücksichtigen. Genau das macht Ronald Paul in einem Aufsatz, in dem er die Trilogie mit der "*Classic World War Fiction*" vergleicht, also unter anderen mit *The Enormous Room* (cummings), *Undertones of War* (Blunden), *The Three Soldiers* (Dos Passos) und natürlich auch *Im Westen nichts Neues* (Remarque). Dabei übernimmt er ziemlich unkritisch Barkers selbstformulierten Anspruch, die Trilogie beinhalte "*a very much female view of war*". Angestrebt sei damit eine grundlegende Verschiebung der ideologischen Perspektive.¹²⁴

Paul gelingt es überzeugend das Vorhandensein von pastoralen Elementen in seinem Korpus von klassischen Kriegsromanen nachzuweisen, die Barker betont nicht übernimmt. Am deutlichsten ist es mit der Darstellung des Lebens in Melanesien der Fall, in der die Autorin dem, was Paul treffend "*the Arcadian trap*" nennt, entkommt und keine fernen, idyllischen, von edlen Wilden bewohnten Inseln mit der europäischen Kriegswirklichkeit kontrastiert. Durch die Privilegierung der psychischen Folgen der Fronterfahrung, durch die Betonung der Klassengegensätze, durch die ausführliche Darstellung verschiedener Formen der Kriegsgegnerschaft und der Anziehungskraft der Gewalt, durch die Akzentuierung des Kampfes der Geschlechter, durch die Neubewertung der Homosexualität entsteht in der Tat eine lesenswerte Erneuerung des tradierten Kriegsromans, wobei dessen übliche Elemente - man denke an die Schockeffekte oder an den Pathos des "*Fallens*" kurz vor Kriegsende - keinesfalls draußen vor bleiben.

Der Unterschied liegt vor allem in der Gewichtung, denn die meisten der genannten Elemente sind auch bei den Vorläufer Barkers zu finden. Paul zitiert wohlwollend einen Vorwurf an die Klassiker, ihr Kriegsbild sei nicht realistisch, denn obwohl der so genannte "*shell shock*" 1916 bis zu 40% der Ausfälle verantwortlich war, die Kriegsneurose in den von Männern (sic!) verfassten Darstellungen kaum vorkomme. Diese Feststellung ist nicht gänzlich falsch aber dennoch fragwürdig, denn es gibt zumindest eine sehr drastische Vorführung des durch den Krieg erzeugten Wahnsinns in einem primär von Männern gemachten Kunstwerk, nämlich im deutschen Spielfilm *Westfront 1918* mit pazifistischer Tendenz aus dem Jahr 1930, in dem für Regie, Drehbuch, Produktion, Musik, Kamera, Schnitt, Bauten und Romanvorlage allesamt Männer verantwortlich sind. Gegen Ende des Streifens wird ein hochdekorierte(r) (also tapferer, auch in diesem Sinne "*männlicher*") Offizier verrückt und erleidet einen spektakulären, nicht endenden Schreianfall. Der Zuschauer bekommt nicht den Eindruck, diese Person könne mit den Methoden von Rivers oder von Yealland jemals geheilt werden. Warum in der Antikriegsliteratur körperliche Verletzungen dominieren, hat vermutlich vor allem propagandistische Gründe: Man kann sie nicht wegdiskutieren. Auch fällt es schwerer dem Gewaltopfer eine Mitschuld geben, ihm Charakterschwäche und dergleichen vorzuwerfen. Auch heute noch kann ja nicht jeder

¹²³ *The Ghost Road*, p. 198.

¹²⁴ Paul, Ronald, "*In Pastoral Fields, The Regeneration Trilogy and Classic World War Fiction*", in: Monteith (2005), pp. 147-161, hier p. 147. Auf Seite 249 meint Paul, eine "*radical female vision*" des Krieges sei in der Trilogie vorhanden.

akzeptieren, dass Krankheiten ohne körperliche Ursachen oder gar ohne körperliche Symptome genauso real sind wie Cholera oder Pest.

Das Werk der älteren Romankunst, mit dem Barkers Trilogie, wenn man von Sassoon mal absieht, die meisten Gemeinsamkeiten hat und das sie qualitativ am meisten verbessert, ist übrigens nicht von einem Mann geschrieben worden, sondern von Rebecca West. Im bereits 1918 veröffentlichten *The Return of the Soldier* leidet der männliche Protagonist Chris unter einer durch "shell shock" verursachten partiellen Amnesie. Zum Schluss wird er geheilt und damit wieder fronttauglich. Für die Ich-Erzählerin ist das aber nur teilweise ein Grund zur Freude:

*When we (Frauen, die ihn lieben) had lifted the yoke of our embraces from his shoulders he would go back to that flooded trench in Flanders, under that sky more full of flying death than clouds, to that No-Man's-Land where bullets fall like rain on the rotting faces of the dead.*¹²⁵

Chris ist zwar in der Scheinwelt seiner Amnesie glücklicher als in der realen Welt, in die er zurückgebracht wird, aber ein echter Mann ist er dort nicht. Und ein echter Mann ist zwischen 1914 und 1918 eben ein Soldat. Wie man sieht, Chris hat einiges mit Barkers Sassoon, Owen und Prior gemeinsam. Hinzu kommt, dass in *The Return of the Soldier* wie in der Trilogie der Klassengegensatz durchaus kritisch thematisiert wird.

West's Roman gehört zu den Werken, die in der Zusammenfassung und in der Analyse besser sind als in der Lektüre,¹²⁶ die zur Zeit der Veröffentlichung wesentlich lesenswerter gewesen sind als fünfzig oder gar hundert Jahre danach, es sei denn, man betreibt geistesgeschichtliche Studien mit dem Schwerpunkt "das Frauenbild im frühen zwanzigsten Jahrhundert". Dann kann man durchaus fündig werden, denn im Gegensatz zu Chris sind die drei Frauen des Romans, seine große Jugendliebe, seine Ehefrau und die Ich-Erzählerin (seine Cousine) vollständiger realisiert als der "Held". Dessen traumatische Fronterfahrung ist eher ein Kunstgriff, um eine ungewöhnliche Liebesgeschichte in Gang zu bringen, als eine psychologisch glaubhafter Versuch, das Phänomen des "shell shocks" dem Leser in seiner ganzen Brutalität imaginativ erfahrbar zu machen. Im Gegensatz dazu gelingt West die Darstellung der Traumatisierung von Chris' Frau Kitty wesentlich eindringlicher. Sie ist und bleibt zwar stets eine unsympathische Figur, aber leicht hat sie es eben auch nicht. Ihre privilegierte Welt ist durch gesellschaftliche Umwälzungen gefährdet, sie wird mit dem frühen Tod ihres einzigen Sohnes nicht fertig. Kein Wunder, dass sie für ihren Mann in seiner Amnesie nicht hilfreich beistehen kann.

Im Gegensatz zu ihr tut Margaret, Chris' Jugendliebe, genau das, obwohl sie in einer eher erzwungenen als glaubwürdigen Parallelisierung ebenfalls ihren Sohn unter ähnlichen Umständen verloren hat wie Kitty. Sie aber hat die Fähigkeit zu trauern, damit auch die Fähigkeit zu helfen und zu akzeptieren, dass sie letztlich Chris loslassen muss, dass ein gemeinsames Leben mit ihm weder möglich noch wünschenswert ist. Sie bildet auch den fast schon proletarischen Gegenpol zu der privilegierten Ehefrau. Dummerweise ist sie aber kein Mensch aus Fleisch und Blut, sondern ein Traumgebilde, ein Kopfgeburt aus der Phantasie eines Linksintellektuellen unabhängig von dessen Geschlecht. Sie unter-

¹²⁵ West, Rebecca, *The Return of the Soldier* (first published 1918). Ich zitiere den Onlinetext von Project Gutenberg ohne Seitenzählung, eingesehen am 26.05.2022. Die Stelle ist über die Suchfunktion leicht lokalisierbar.

¹²⁶ Wenn man den lesenswerten Aufsatz Emily R. Hershman über diesen Roman liest, glaubt man, es mit einem Meisterwerk zu tun zu haben. Während der Lektüre kann man einen anderen Eindruck bekommen. Hershman, E. R., "Rebecca West's 'The Return of the Soldier': Analyzing the Interrelationship of Male and Female Traumas", *Inquiries Journal/Student Pulse*, 3(03, (2011). Retrieved from <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=398> (eingesehen am 18. 04. 2022).

scheidet sich von den Arbeiterinnen in der Trilogie auf eine sehr ähnliche Art und Weise wie die Proletarierinnen in Barkers ersten Roman Union Street sich von George Orwells Frauen The Road to Wigan Pier unterscheiden.¹²⁷

Und was hier offensichtlich ist, kann man bei allen anderen Themen, die die Trilogie mit The Return of the Soldier gemeinsam hat, erkennen. Man kann in dem früheren Roman nichts finden, was in den späteren nicht eindringlicher, tiefer gestaltet worden wäre. Um den Unterschied in sexistischer Sprache zu formulieren: Wests Roman ist Frauenliteratur im pejorativen Sinne des Wortes und kommt zumindest bei oberflächlicher Betrachtung einem Liebesroman, einer Schnulze gefährlich nahe, im Gegensatz zu der Trilogie, die genderneutrale Literatur bietet: Sie wird sowohl den Männern, als auch den Frauen gerecht. Sie ist weder männlich, noch weiblich, sondern nur gut. Die Tatsache, dass sie von einer Frau geschrieben worden ist, hat keine Bedeutung, auch wenn die Autorin zusammen mit vielen Kritikern das anders sieht. Kein Leser kann erkennen, ob "Pat" für "Patricia" oder "Patrick" steht, wenn er nicht außerhalb des Romans darüber informiert wird.¹²⁸

Dass es heute mitunter möglich ist, das Geschlecht des Autors getrost zu ignorieren, kann man durchaus als ein Erfolg der Frauenbewegung betrachten. Die Tatsache, dass Bertha von Suttner mit einem Kriegsroman als Frau einen Bestseller schrieb, war einst eine Sensation, eine Frechheit und ein Frontalangriff auf die tradierte Männlichkeit, zumal darin die Kriegserfahrung der beiden Geschlechter weitgehend als gleich relevant dargestellt wurden. Niemand *sane mentis* wird aber heute in der westlichen Welt das Recht und die Fähigkeit einer Schriftstellerin grundsätzlich in Frage stellen, über Soldaten realistisch schreiben zu können -- wie erinnerlich war das zu Willa Cathers Zeiten noch anders. Man sollte auch bedenken, dass die in der Trilogie dargestellte Zeit historisch und somit sowohl für Männer als auch für Frauen nur durch Quellenstudium erschließbar ist, ein Umstand, dass die Unterschiede, sollten sie tatsächlich vorhanden sein, zusätzlich verkleinert.

Während es also wenig Sinn ergibt, die Trilogie als Frauenliteratur zu bezeichnen, kann man in Barkers Erstling Union Street ein Frauenroman sehen, und zwar in dem Sinne, dass darin zwar Männer vorkommen, aber im Vergleich zu den weiblichen Personen in der Figurenkonstellation nur dienende Rollen spielen. In der Trilogie scheint das, wie es bei historischen Kriegsromanen nun mal beinahe zwangsläufig sich ergibt, umgekehrt zu sein,

127 " ... the interiority of working-class culture, which Orwell celebrated as 'a good place to be,' is explored in Union Street as a postindustrial hell, abyssal ghetto, from which there is neither respite nor escape." Brannigan, John, "The Small World of Kelly Brown, Home and Dereliction in Union Street", in Monteith, ed. 2005, pp. 3-13, here p. 9.

128 Die Tatsache, dass feministisches Gedankengut in die Trilogie eingegangen ist, widerspricht dieser Aussage nicht, denn dieses kann auch von Männern nicht ignoriert werden. Man hat Barker mitunter vorgeworfen, sie habe diverse, unter ihnen eben auch feministische Mythen über den Ersten Weltkrieg nicht hinterfragt. Dazu zählte die Vorstellung, der Gegensatz zwischen Kombattanten und Nichtkombattanten (damit per implicatinem zwischen vielen Männern und Frauen) sei unüberbrückbar geworden, auch weil das Fronterlebnis nicht mitteilbar sei. Barker soll zu sehr Elaine Showalters Vorstellungen von der Krise der Männlichkeit und ihrer Erklärung des Phänomens des Granatenschocks gefolgt sein. Knutsen fasst diese Kritik zusammen und kommentiert zutreffend: "*Barker does indeed follow Showalter's conception of shell shock fairly closely. I believe this gendered view, however, is only one of the voices or dialogues going on about shell shock and gender in the trilogy.*" Knutsen (210), p. 48. Die Versuchung, das Geschlecht Barkers in die Auseinandersetzung mit der Trilogie zu thematisieren, ist riesig und führt zu seltsamen Behauptungen, wie die Bergonzi, es sei signifikant, dass von den achtzehn positiven Buchbesprechungen, die auf den Penguin-Ausgaben der Trilogie zitiert werden, zwölf von Frauen geschrieben worden sind. Bergonzi (1999), ohne Seitenangabe. Wird da angedeutet, die Darstellung des Krieges auf weibliche Art führe dazu, dass besonders Frauen daran Gefallen finden? Oder gibt es nach Bergonzi so etwas wie eine feministische Verschwörung mit dem Ziel, die weibliche Sicht der Dinge zu propagieren, beziehungsweise die frauenverfasste Bücher mit feministischer Ideologie unabhängig von deren Qualität zu loben?

zumal die gleichgeschlechtliche Männerbeziehung mit thematisiert wird.¹²⁹ Barker liegt aber keinesfalls falsch, wenn sie behauptet, dass die Frauen auch in diesen Romanen absolut wichtig und somit keinesfalls marginalisiert sind. Sie sagt, man ginge nicht in die Irre, wenn man sich das Werk dadurch erschließen wollte, dass man die weiblichen Figuren der Reihe nach ausführlich betrachtete. Zur Illustration dieser These wählt sie Rivers' Schwester Katherine aus, die als Kind von einem dem Schriftsteller Lewis Carroll nachgebildeten Mann zwar nicht missbraucht, aber dennoch auf eine nicht kriminelle, subtile Art ungewollt traumatisiert wird, nämlich durch "*emotional pressure and emotional demands that call something out of the child that the child is not ready to give*".¹³⁰ Wie man mit Traumata umgeht und wie einer Person bestimmte Rollen zugewiesen werden, sind in der Tat mit die wichtigsten Themen der Trilogie, die hier um eine nicht kriegerische Variante bereichert werden.

Mit The Ghost Road hat Barker zwar ihre Trilogie abgeschlossen, die darin angesprochenen Themen und Motive spielen aber auch in ihren danach geschriebenen Werken eine große Rolle. Den Psychologen als Protagonisten findet man auch anderweitig (Border Crossing, 2001), in ihren Romanen tummeln sich traumatisierten Menschen, die Probleme mit der Gegenwart der Vergangenheit haben,¹³¹ siehe unter anderen Another World. Obwohl durch biographische Zufälle die Autorin mit dem Ersten Weltkrieg gefühlsmäßig besonders verbunden ist,¹³² kann bei einer Schriftstellerin ihres Jahrgangs - 1943 - der Zweite nicht fehlen. Da sie durchaus politisch interessiert ist, ignoriert sie auch die späteren kriegerischen Auseinandersetzungen keinesfalls:¹³³ Die Handlungszeit ihrer Romane bewegen sich aber vom Ersten Weltkrieg aus gesehen nicht nur vorwärts in die Gegenwart, sondern auch rückwärts, und zwar ganz weit nach hinten zu den Anfängen der europäischen (Kriegs-)Literatur. In The Silence of the Girls (2018) erzählt sie weite Teile von Homers Ilias nach.¹³⁴

Obwohl diese enge Perspektive The Silence of the Girls nicht ganz gerecht wird, kann man diesen Roman als eine Art Ergänzung zur, als eine Art Erweiterung der Trilogie lesen. Er hat in dieser Sichtweise in etwa die gleiche Funktion wie die Südseepassagen im früheren Werk. Der Ort der Handlung ist größtenteils das Lager der Griechen vor Troja, aus dem die Kämpfer seit nun neun Jahren ins Niemandsland ziehen um zu töten und um getötet zu werden. Vor Troja gibt es zwar auch Frauen und Kinder, aber diese sind noch

129 Dies ist zum Beispiel in Susan Hills Roman Strange Meeting (1971) der Fall, wo (platonische) Männerliebe im Ersten Weltkrieg zelebriert wird. Frauen sind hier auf Mütter- bzw. Schwesterrollen reduziert. Die Unterschiede zwischen den Altersgenossen Hill und Barker sind auch in anderen Bereichen riesig, so sind die Klassenunterschiede völlig anders gewichtet.

130 Stevenson (2005), pp. 177/178.

131 Wird die Vergangenheit aus welchem Grunde auch immer erfolgreich rekonstruiert, steht der Ermittler in der Tradition des Kriminalromans, bestimmt das Vergangene die Gegenwart unmittelbar negativ, entsteht ein Handlungsstrang in der Tradition des Schauerromans. Nach Whitehead (Monteith, ed., 2005), p. 206.

132 Nach eigenen Angaben wurde Barker von ihrem Großvater großgezogen. Dieser war genau so ein Veteran des Ersten Weltkrieges wie ihr Stiefvater. Stevenson (2005), p. 175

133 In Double Vision (2003) präsentiert sie einen Kriegskorrespondenten mit traumatisierenden Erlebnissen in Bosnien und Afghanistan.

134 Literarische Werke nach altherwürdiger Vorlage sind nicht gerade selten. Die schon mal als "Homers Töchter" bezeichnete Autorinnen beackerten die klassischen Epen. Barker kennt auch männliche Schriftsteller, die antike Stoffe quasi modernisieren. Siehe mit Literaturangaben: Lanone, Catherine, "Pat Barker's The Silence of the Girls and the State of Exception" in: Études britanniques contemporaines 58 (2022), pp. 1-30. hier p. 7, <https://journals.openedition.org/ebc/8286>, eingesehen am 21.04.2022. Der deutlichste Parallellfall zu Barker, den ich kenne, ist der Australier David Malouf. Er legte mit Fly Away Peter 1982 einen Kurzroman über den Ersten Weltkrieg vor, bearbeitete dann in 1990 mit The Great World den Zweiten, landete dann mit Ransom 2009 im Trojanischen Krieg, wobei er mit der Begegnung Achilles - Priamos und was damit zusammenhängt zum Teil sich genau auf jene Stellen im Ilias konzentriert wie Barker.

stärker als in ihrer Heimat, auf den Salomonen oder in Großbritannien unter der Herrschaft der Männer, die hier eine soldatische Gesellschaft in ihrer extremsten Form schaffen. Frauen sind darin durchaus erwünscht, als Sklavinnen, die einen bedienen, die einen sexuell befriedigen, die für einen arbeiten, die einem als Statussymbol dienen. Damit hat sich es aber dann auch, im Großen und Ganzen. Die typische Frau ist in dieser Gesellschaft keine "sie", sondern ein "es", eine Sache eben. Der erste Satz des Roman scheint den Ton vorzugeben:

*Great Achilles. Brilliant Achilles, shining Achilles, godlike Achilles. How the epithets pile up. We (Frauen, seine Gegner) never called him any of those things; we called him 'the butcher'.*¹³⁵

Wäre aber Achilles, der Protagonist des Romans, lediglich ein Menschenmetzger, wäre aber Briseis, die Protagonistin und über weite Strecken Ich-Erzählerin nur eine Opferfigur, so wäre The Silence of the Girls berechenbar und damit auch langweilig.

Mit ihrem Protagonisten und mit ihrem Protagonistin (eine Sklavin zwar, aber eben auch eine Königstochter) hält sich Barker in diesem Roman im Gegensatz zur Trilogie weitgehend an die Ständeklausel. Eine Entsprechung von Billy Prior und von dessen Umfeld ist nicht vorhanden. Die wichtigsten Figuren mögen zwar mitunter in der Sprache der Proletarier aus dem Zwanzigsten Jahrhundert reden, sie gehören aber durch Geburt der Elite an. Gerade die Fallhöhe macht Briseis, Hecuba oder Polyxena zu tragischen Figuren. Ein weiteres Element, das Barker von Homer fast schon unkritisch übernimmt: Geschichte vor Troja wird von von großen Individuen gemacht. Kämpft Achilles nicht, so befinden sich die Griechen auf der Verliererstraße,¹³⁶ wird Hector getötet, dann ist Trojas Schicksal besiegelt. Männer machen Geschichte, und es besteht die Gefahr, dass sie auch die daraus resultierenden Geschichten machen. Die erste Aussage akzeptiert Barker, bei der zweiten greift sie revisionistisch ein, denn ihre Frauen bekommen in ihrem Roman die Chance, ihr Schicksal künstlerisch zu gestalten, Briseis als Ich-Erzählerin ohnehin, aber auch die schöne Helen, die auch ansonsten gewisse Ähnlichkeiten mit ihr hat.¹³⁷ Barker verwirklicht ihren Anspruch, einen Krieg aus weiblicher Perspektive zu schildern, in diesem Roman viel eindeutiger als in der Trilogie. Briseis, beziehungsweise Barker, lässt ihre Darstellung mit diesem Satz am Grabe des Achilles enden: "*Once, not so long ago, I tried to walk out of Achilles' story -- and failed. Now, my own story can begin.*"¹³⁸ Sie ist vom toten Helden schwanger, befreit und mit einem nicht unnetten griechischen Ehemann versorgt. She

135 Barker, Pat, The Silence of the Girls (Penguin Books, 2019, first 2018), p. 3. Die Entlarvung, die Bloßstellung des Achilles hat übrigens eine sehr lange Tradition. "*Attende, miser Homere, quod nunquam Achilles uirum strennuum nisi proditorie interfecit, unde merito dignus est laude si prodicio est laudis titulis extollenda.* (Merk dir, elender Homer, dass Achilles niemals einen kräftigen Mann getötet hat wenn nicht durch Verrat. Daher ist er nur dann verdienstermaßen des Lobes würdig, wenn Verrat durch lobreiche Ehrungen zu preisen ist, Übersetzung von mir), so ein Autor des 13. Jahrhunderts (Guido de Columnis, Historia destructionis Troiae, ed. by N. E. Griffin, Medieval Academy Books, No. 26 (1936), print edition, p 206, im Internet unter https://cdn.ymaws.com/www.medievalacademyorg/resource/resmgr/maa_books_online/griffin_0026.htm#hd lesbar). In Shakespeares Troilus and Cressida (V. viii.) tötet Achilles einen unbewaffneten Hector, und selbst diese "Heldentat" vollbringt er nicht allein. Barker stellt die kämpferische Tüchtigkeit Achills nicht in Frage, sie bewertet sie nur anders.

136 Einschränkung könnte man anmerken, dass Achilles nicht nur ein Einzelkämpfer, sondern auch der Anführer der Myrmidonen ist, die auch unter der Leitung des Patroclus die Trojaner zurückdrängen können. Allerdings muss dieser dabei für Achilles gehalten werden und so von dessen Ansehen profitieren.

137 Helen wird von vielen für den Trojanischen Krieg verantwortlich gemacht, Briseis (wenn auch im Gegensatz zu ihr völlig zu Unrecht) für den Streit zwischen Achilles und Agamemnon. Sie beide gehören zu den Überlebenden.

138 Silence, p. 324. "*We need a new song*", sagt Briseis an anderer Stelle (p. 314).

lives to tell the tale. Fortsetzung folgt. Ihre Entscheidung, nicht die Heldin zu spielen und den Freitod der Sklaverei vorzuziehen, scheint richtig gewesen zu sein.

Die Mädchen aus dem Titel Romans schweigen zu guter Letzt also nicht, aber sie brauchen schon eine Autorin aus der postfeministischen Welt, um ihnen eine authentische (oder sollte man eher sagen, anachronistische) Stimme zu geben. In der Handlungszeit gilt der Satz "*Silence becomes a woman*" als Norm, die dann in leicht abgewandten Form und in der lateinischen Fassung der Vulgata ("*mulieres in ecclesiis taceant*"¹³⁹) die christlich-abendländische Kultur mitprägen sollte. Gegen Ende des Romans geben sich griechische Männer große Mühe, zumindest eine von ihnen mundtot zu machen, bevor man sie am Heldengrab des Achill buchstäblich schlachtet, so dass sie ihre letzten Worte nicht sprechen kann. Es handelt sich dabei um Polyxena, die hier sehr eindeutig in die Rolle des Opferlammes gedrängt wird. Und das ist kein Zufall, denn der Titel des Romans ist eine Abwandlung des Bestsellers von Thomas Harris und des erfolgreichen Filmes The Silence of the Lambs. Die Tatsache, dass die Protagonistin des Thrillers ihre in ihrer Kindheit wahrgenommene, kurz vor ihrer Tötung ausgestoßene Schreie der Tiere als Erwachsene nicht mehr hört, ist für sie beruhigend und Zeichen der Regeneration, des Erfolges im Kampf mit einem brutalen Mörder: Sie kann am Ende des Romans mit ruhigem Gewissen süß im Schweigen der Lämmer den Schlaf der Gerechten schlafen. Das Schreien der Schlachtviecher hat bei ihr aber auch eine zu Taten motivierende Funktion. Schon als Kind sieht sie sich dadurch zu einer halbwegs erfolgreichen Rettungsaktion wenn schon nicht der Lämmer, so doch eines zum Schlachten bestimmten blinden Pferdes veranlasst. Lauter Protest der Opfer gegen das für sie Unvermeidliche nützt ihnen zwar persönlich nichts, ist aber auf lange Sicht vielleicht doch nicht gänzlich sinnfrei. Barker und ihr Briseis, die dafür steht, dass die Frauen vor Troja sich nicht ausschließlich auf ihre Opferrolle reduzieren lassen, geben den Lämmern, den Mädchen eine Stimme, die etwas anders klingt als bei Euripides,¹⁴⁰ und diese Stimme ist durchaus mit dem Anspruch verbunden, eine positive Wirkung im 21. Jahrhundert zu erzielen.

Traumatische Erfahrungen können auch das Schlachtvieh des Ersten Weltkrieges in der Trilogie zum Verstummen bringen - "*The Silence of the Soldiers*" könnte durchaus ein Kapitelüberschrift sein. Ein großer Erfolg der Therapie besteht gerade darin, dass sie wieder zu sprechen beginnen. Beim Militär haben sie aber dann nicht unbedingt irgend etwas zu sagen. Yealand foltert einen Soldaten so lange, bis er wieder spricht, teilt ihm aber unmissverständlich mit: "*You must speak, but I shall not listen to anything you have to say.*" Das Letzte, was solche Menschen brauchten, so dieser Arzt, sind verständnisvolle Zuhörer.¹⁴¹ Sassoon und Owen haben mit Rivers und dann mit den Lesern ihrer Gedichte genau diese Zuhörerschaft gefunden, und ihre Stimmen sind bis heute nicht gänzlich verstummt. Sie bedarf aber nach Barker eine gewissen Modifikation, die unter anderem auch durch die Worte des fiktiven Prior erfolgt, der seine anfängliche Stummheit immer mehr ablegt und in seinem Tagebuch zu einem kompetenten Autor heranwächst. Die soldatischen Männer der Neuzeit haben es da etwas leichter als die Frauen der Antike, aber auch sie benötigen Hilfe, um eine angemessene Sprache zu finden.

Achilles müsste eigentlich nicht selbst sprechen, denn Homer hat für seine Art des Heldentums die adäquaten Worte gefunden. Und dennoch, Barker macht ihn zum Künst-

139 Neues Testament, Vulgata, 1. Brief an die Korinther, 14.34. Wie dieser Vers im 21. Jahrhundert ausgelegt wird, ist in diesem Kontext irrelevant.

140 Die Troerinnen von Euripides ist neben dem Ilias eine der Hauptquellen für The Silence of the Girls. In der antiken Literatur schweigen die Frauen keinesfalls, siehe auch Ovid, aber es sind fast ausschließlich Männer, die ihnen eine Stimme geben.

141 Regeneration, p. 231 und p. 229. Fienbork übersetzt die entsprechenden Worte mit "teilnahmevolle Beobachter". Niemandsland, p. 294.

ler, zum Sänger und damit zur Kontrastfigur der soldatischen Dichter der Trilogie. Mit "*Mad Jack*" Sassoon hat der Grieche auch als Kämpfer eine gewisse Ähnlichkeit. Dazu kommt noch eine weitere Gemeinsamkeit: Er verweigert mitten im Krieg den Dienst mit der Waffe und leidet dann unter dem Vorwurf, er ließe seine Kameraden im Stich. Wie der Engländer übt er dabei heftige Kritik an der militärischen Führung, in seinem Fall an Agamemnon. Beide Männer haben zudem ein ausgeprägtes Ehrgefühl. Hier beginnt aber auch die Verschiedenheit, denn während Sassoon die Kriegsziele seines Landes in Frage stellt und gelegentlich einer kritischen Sicht des Krieges an sich nahe ist, handelt Achilles aus rein privaten Gründen,¹⁴² aus verletztem Stolz, als einer, dessen Ehre (vielleicht wäre hier das lateinische Wort "*dignitas*" angemessen) seiner Meinung nach mit den Füßen getreten worden ist. Der wesentliche Unterschied ist aber der, dass Sassoon für den weiteren Kriegsverlauf völlig unwichtig ist. Er mag kämpfen oder nicht, er mag an die Front oder ins Gefängnis oder ins Irrenhaus gehen, er bleibt eine unbedeutende Größe, bestenfalls eine Fußnote in der Geschichte des Ersten Weltkrieges. Mit Achilles ist das bekanntlich anders.

Im Gegensatz zu Sassoon ist Achilles bei Barker nicht schwul. Seine innige Freundschaft mit Patroclus nicht erotischer Natur. Die beiden sind sich so ähnlich, dass der eine so etwas wie einen Doppelgänger des anderen bildet. Patroclus ist allerdings sanfter, humaner, und vielleicht eben deshalb im kriegerischen Sinne etwas schwächer als Achilles, dabei so etwas wie eine moralisch bessere Ausgabe des großen Helden. Bei aller Freundschaft ist das Verhältnis durchaus hierarchisch: Achilles ist sehr eindeutig der Herr. Er hat aber auch allen Grund dem anderen dankbar zu sein, denn Patroclus hat ihm geholfen, den Trennungsschmerz von seiner unsterblichen Mutter halbwegs zu bewältigen. Eine solche Männerfreundschaft gibt es in der Trilogie nicht, so dass auch hier eine gewisse Erweiterung zu beobachten ist.

Achilles ist übrigens in *The Eye in the Door* präsent, wenn auch nicht als lebendige Figur, sondern als ein Denkmal, das es tatsächlich in Hyde Park gibt. Die Bronzestatue knüpft die Verbindung zwischen den Kriegen der Neuzeit und der Antike. Sie wurde 1822 zu Ehren Wellingtons aufgestellt. Das verwendete Material ist aus den Kanonen gewonnen worden, die der Brite im Krieg erbeutet hatte, Achilles' Kopf ist dem des Waterloo-Siegers sehr ähnlich.¹⁴³ So genau muss das der Leser natürlich nicht wissen. Er erfährt nur, dass Billy Prior anlässlich seiner Spaziergänge öfters die Statue betrachtet, deren heroische Erhabenheit er gleichzeitig abstoßend und anziehend findet:

*He stared up at the stupendous lunging figure, with its raised sword and shield, and thought, not for the first time, that he was looking at the representation of an ideal that no longer had validity.*¹⁴⁴

Hätte er *The Silence of the Girls* gelesen, dann wäre ihm vielleicht aufgegangen, dass das von Achilles verkörperte Ideal zeitlos fragwürdig ist und niemals uneingeschränkte Gültigkeit hatte.

142 Wie erinnerlich behauptet Egremont gerade das von Sassoon.

143 Infomaterial aus: <https://www.royalparks.org.uk/parks/hyde-park/things-to-see-and-do/memorials,-fountains-and-statues/statue-of-achilles>, eingesehen am 1.5.2022.

144 *The Eye in the Door*, p. 127.