

Heiko
Christians

„ES LIEST SICH NOCH SCHLECHTER, ALS ICH GEHOFFT HATTE.“

Wie Leutnant Jünger und Oberst Lawrence vom Krieg erzählen

Als um 1800 die militärischen Befehlsflüsse ihr gewohntes Bett der Pferde Rücken und Fußsohlen erstmals verlassen, um als Telegraphie schnellere logistisch-strategische Planungen möglich zu machen, zeichnen sich auch für eine Literatur des Krieges unterschiedliche Wege ab. Gerade die begeisterte Lektüre der *Ilias* im europäischen 18. Jahrhundert hatte in der Vorstellung weiterhin Bilder des Krieges evoziert, die von entscheidenden Zweikämpfen der Führer wie ihrer Gefolgschaften handelten. Blackwells epochemachende Untersuchung über Homers Leben und Schriften von 1735 betont diese paarweise Vereinzelung der Kämpfer, „da die Gewalt der Poesie nicht ausreicht, das ganze Gewühl der Schlacht mit einmal zu übersehen“. Aber man konnte, so Blackwells Überzeugung, „einer allgemeinen Vorstellung davon auch überhoben sein“, da die Schlachten der Alten „fast aus lauter Zweikämpfen bestanden, da Mann gegen Mann stritt, und jeder Speiß und Pfeil sein Ziel wußte.“¹

Was aber, wenn die Literatur weder eine allgemeine Vorstellung vom Gewühl der Schlacht gibt noch Zweikämpfe porträtiert? Wenn topographische Karten und elektrische Befehlsflüsse die Ansicht deterritorialisieren, Ballons oder Aufklärungsflugzeuge massenweise fotografische Draufsichten von Abschnitten liefern? Dann versucht der moderne Roman eine neue Ansicht des Krieges zu gewinnen, indem er seine Protagonisten mit einer der Beschleunigung der Befehlsflüsse geschuldeten, signifikanten Verspätung große Schlachtfelder aufsuchen lässt. Stendhals ausdrücklich noch an Tasso und Ariost geschulter Held Fabrice del Dongo nimmt so an der Schlacht von Waterloo teil, ohne sich der Dimension, ja der Wirklichkeit des Geschehens auch nur ansatzweise bewusst zu werden: „Es ist das erste Mal, daß ich einer Schlacht beiwohne“, sagte er dem Wachtmeister, „doch ist das auch eine wirkliche Schlacht?“²

¹ Thomas Blackwell: Untersuchung über Homers Leben und Schriften (1735). Aus dem Englischen des Blackwell übersetzt von Johann Heinrich Voß. Leipzig 1776, S. 352.

² Stendhal: Die Certosa von Parma (1839). Übersetzt von E. Rieger. 1. Band, München 1923, S. 65.

1.

Hundert Jahre später kann Ernst Jünger einen Roman *Das Wäldchen 125. Eine Chronik aus den Grabenkämpfen 1918* nennen und damit die schlichte Geländepunktnumerik der Generalstäbe schon im Titel benutzen, um sie mit einer der ältesten Gattungen der Literaturgeschichte – der Chronik – zu kombinieren. Die romaneske Ansicht des Krieges hat so zumindest ein der neuesten Technik und Wissenschaft geschuldetes Äußeres. Sein erstes Kriegsbuch *In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers*, das noch etwas unprofessionell 1920 unter dem Verlagsnamen des Familiengärtners Meier erscheint, verquickt schon im Titel aktuelle technische Standards (Stoßtruppführer war eine neue, dem sogenannten „Grabenkrieg“ vorbehaltene soldatische Spezies) und das den Roman erst ermöglichende empfindsame Diarium. Jüngers Autorschaft, die in den folgenden unzähligen Auflagen und Umarbeitungen als „freie“ Autorschaft hervortreten wird, zeigt sich hier noch in anrührender biographischer und militärischer Vollständigkeit: „Von Ernst Jünger. Kriegsfreiwilliger, dann Leutnant und Kompanie-Führer im Füs.-Regt. Prinz Albrecht v. Preußen (Hannov. Nr.73)“.

Jüngers gleichzeitige, bis 1923 andauernde Zugehörigkeit zum sogenannten 100 000-Mann-Heer der Reichswehr lässt ihn auch ganz undichterisch ein neues Bild des Krieges entwerfen: ein taktisches. Er arbeitet an der Heeresdienstvorschrift Nr. 130 für Bewegungen kleiner infanteristischer Gruppen und veröffentlicht im Militärwochenblatt.³ Dieser professionellen Ansicht steht die romaneske bedingt entgegen: Das Format des Tagebuchs ist seit dem 18. Jahrhundert das Medium sich als empfindsam ausweisender Menschenwesen. Das Innen aber, das Jünger in dieser Tradition anbietet, ist das räumliche Innen der Gräben, Stellungen und Unterstände. Die Literatur des modernen Stellungs- oder Grabenkrieges arbeitet aus der Perspektive einer endoskopischen Kamera bzw. einer romantischen Grubenlampe, die sich darauf beschränken muss, Schützengräben zu folgen und eingedrückte, eingebrochene oder verschüttete Unterstände, Schulterwehren, Sappen oder Trichter auszuleuchten.

Mag dieses Innere des Krieges auch mit Pfeifenschmauchidyllen à la Spitzweg und „lustigen Streichen“ der Kameraden gespickt sein, es bleibt bei der Ausleuchtung eines beklemmenden Innenraums, der zuweilen unverhofft eine geologische und grotesk-natürliche Qualität bekommt: „30.10. In der Nacht stürzten infolge starker Regenschauer sämtliche Schulterwehren ein und verbanden sich mit dem Regenwasser zu zähem Brei, der den Graben in einen schwer passierbaren Sumpf verwandelte. Die herabstürzenden Grabenwände legten eine Reihe von Leichen aus den Kämpfen des vorigen Herbstes bloß.“⁴ Diese Kriegsansicht eines unentrinnbaren Innenraums wird

³ Jetzt veröffentlicht in: Ernst Jünger: Politische Publizistik 1919-1933. Stuttgart 2001.

⁴ Ernst Jünger: In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers. 8. Auflage, 22. bis 25. Tausend. Berlin 1927, S.42.

ergänzt von einer nach den inoffiziellen Regelpoetiken des Expressionismus verfassten Literatur. Um das zu dokumentieren, genügt ein Blick in die dem Tagebuch eines Stoßtruppführers zugrundeliegenden Merkhäfte, die Jünger in der Kartentasche bei sich trug und nach jedem Gefecht mit Notizen gefüllt haben will. Das Vorwort der 5. Auflage von 1924 zitiert zum ersten Mal aus diesen Heften: „Ran! Kein Pardon! Wut. Aus Stollen Schüsse, Handgranaten rein. Geheil. Über den Damm. Packe einen am Hals. Hände hoch! Sprungweise hinter Feuerwalze vor. Melder Kopfschuß. Sturm auf M.G.-Nest. Mann hinter mir fällt. Schieße Richtschützen ins Auge. Handgranaten. Drin! Allein, Streifschuß. Wasser, Schokolade. Weiter. Einige fallen. Zwei Männer laufen zurück, Kopfschuß, Bauchschuß. Bin grimmig. Engländer fliehen aus Baracken, einer fällt. Stockung, befehle Sturm gegen Dorfrand Vraucourt. Volltreffer, Verluste, Vor!“⁵

Es ist schwer vollstellbar, dass eine solche expressionistisch mitnotographierte Kette von Eindrücken diese bis auf wenige Auszüge unveröffentlichten „Ur-Tagebücher“ tatsächlich füllt. Sie rückt jedenfalls die Aufzeichnungen dem empfindsamsten Kern des modernen Genres Tagebuch noch näher, anstatt sich seiner im Stil Samuel Pepys als einer Buchhaltung des Krieges zu bedienen, die akribisch kriegswichtige Informationen über Beschussdichte, Zustand der Gräben und eigene bzw. gegnerische Verluste verzeichnet. Der Graben, der hier zwischen expressionistischer Empfindsamkeit und sachlichem Bericht des Geschehenen – und damit zwischen verschiedenen und unvereinbaren Autorschaften Jüngers – verläuft, ist unüberbrückbar.

Wo aber bleibt das Epos als klassisches Genre der Darstellung kriegerischer Handlungen von und in Gemeinschaften? Wurde es einfach abgelöst vom modernen Roman? Jünger immerhin hat eine Antwort parat. Er schreibt 1997 in fünften Band seiner Tagebücher *Siebzig verweht* rückblickend (wie schon Stendhals Held), „daß der Ritter von der Traurigen Gestalt und Ariosts *Orlando Furioso* mein Bild von der heroischen Welt geprägt haben. Noch in den Ersten Weltkrieg zog ich mit Ariosts Meisterwerk in der Kartentasche, später habe ich es durch den *Tristram Shandy* ersetzt, denn die Enttäuschung konnte nicht ausbleiben. Karl Marx hat das Dilemma in die prägnante Frage gefaßt: ‚Ist eine Ilias möglich mit Schießpulver?‘“⁶ Um wieviel angemessener ihm Sternes Roman den neuartigen Kriegserlebnissen erschien, dokumentiert er 1929 in *Das Abenteuerliche Herz. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht*, indem er seine mehrfach unterbrochene und im Feldlazarett endende Lektüre des Sterneschen Romans beschreibt, die das kriegerische Geschehen und eine Verletzung „während der Gefechte bei Bapaume“ als Bestandteil der Romanhandlung des *Tristram Shandy* vorstellt: „Nach vielen Unterbrechungen, und nachdem ich einige Kapitel gelesen hatte,

⁵ Ernst Jünger: Vorwort. In: ders.: In Stahlgewittern. 1927, S.XII-XIV, hier: S.XIII.

⁶ Ernst Jünger: Siebzig verweht V. Stuttgart 1997, S.178.

erhielten wir endlich Marschbefehl; ich steckte das Buch ein und lag bereits bei Sonnenuntergang mit einer Verwundung da. Im Lazarett nahm ich die Lektüre wieder auf, gleichsam als ob alles Dazwischenliegende nur ein Traum gewesen wäre oder irgendwie zum Inhalte des Buches selbst gehörte. Ich bekam Morphium und las bald wach, bald in einer seltsamen Dämmerung weiter, so daß die tausend Verschachtelungen des Textes noch einmal durch mannigfaltige seelische Zustände zerstückelt und eingeschachtelt wurden.⁷

⁷ Ernst Jünger, *Das abenteuerliche Herz. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht*, Berlin 1928, S.14.

2.

Auch der zweite legendäre Held dieses Krieges lebte den Konflikt der Genres. Die Frage, welche Macht Lawrence von Arabien antrieb, bewegte und bewegt die Welt. Das war das Ergebnis einer mit Film und Lichtbild aufgerüsteten Vortragsreihe des US-amerikanischen Kriegsreporters Lowell Thomas, dem Oberst Thomas Edward Lawrence die Auskünfte bei wenigen Interviews aus guten Gründen weitgehend verweigerte. Thomas' Vorträge über Lawrence waren im größeren Rahmen einer seit 1917 koordinierten amerikanisch-britischen Propaganda geplant worden und als einziger Zweig dieser Bemühungen außerordentlich erfolgreich. Sie wechselten seit der Premiere am 14. August 1919 in Covent Garden mehrfach aus Kapazitätsgründen den Veranstaltungsort, um am Ende ca. 4 Millionen Besucher zu erreichen.⁸

⁸ Vgl. dazu die maßgebliche Biographie von Jeremy Wilson: *Lawrence von Arabien* (1992). München 1999, S.469 ff.

Lawrence selbst schrieb einen sehr langen, auf alte, für seine Dienststelle gefertigte Bulletins gestützten Bericht über die Zeit als britischer Verbindungsoffizier in Arabien. Das Buch hat in mindestens fünf Fassungen existiert. Die erste Fassung ging kurz vor Fertigstellung des Manuskripts 1919 auf dem Bahnhof von Reading verloren. Im Jahr 1927 erscheint eine gekürzte Fassung der sogenannten 30-Guineen-Ausgabe von 1926 (deutscher Titel: *Aufstand in der Wüste*). Die deutsche Übersetzung der *Seven Pillars of Wisdom* Dagobert von Mikuschs aus dem Jahr 1936 stützt sich ebenfalls auf diese Ausgabe von 1926.

Welchen Anspruch Lawrence an sein Buch *Die sieben Säulen der Weisheit* stellte, formuliert er in einem Brief vom 26. August 1922 an Edward Garnett ohne allzu große Bescheidenheit: „Ich erzählte Ihnen einmal, daß ich ein Bücherregal voll ‚titanischer‘ Bücher stellte (Bücher, die sich durch gewaltigen Geist auszeichneten, ‚Erhabenheit‘, wie Longinus sagen würde) und daß sie aus den *Karamasoffs*, *Zarabustra* und *Moby Dick* bestanden. Ich hatte nun den Ehrgeiz, daß das vierte ein englisches sein sollte.“⁹

⁹ Thomas Edward Lawrence: *Selbstbildnis in Briefen*. Hrsg. von... D. Garnett. Deutsch von Hans Rothe. München/Leipzig 1948, S.260.

Ähnliche Aufstellungen titanischer Bücher folgen in den nächsten Jahren. Hinzukommen werden zu den bereits erwähnten Texten u.a. noch Tolstois *Krieg und Frieden*, Chaucers *Canterbury Tales*,

Thomas Mallorys *Tod König Arturs*, Cervantes' *Don Quijote*, Miltons *Paradise Lost*, Vergils *Aeneis* und Coleridges *Kubla Khan*. All diese Texte hat Lawrence nach eigenen Angaben mehrfach gelesen und selbst während des Krieges einige von ihnen ständig bei sich getragen. Nimmt man diejenigen zeitgenössischen Bücher hinzu, die er in Zeitschriften und Briefen ausführlich besprochen hat und seinem Verleger Jonathan Cape zum Druck empfiehlt, zeigt sich eine fast skurrile Vorliebe für heute unbekannt versepische Versuche wie James Elroy Fleckers *The Golden Journey to Samarkand*, Roy Campbells *The Flaming Terrapin* oder Hewletts *Song of Plow*. Den Romanen gilt dagegen seine Wertschätzung nur, wenn sie quälend lang sind. „Ich liebe lange Bücher: aber wenig Bücher“¹⁰, schreibt er am 28. August 1928 an E. M. Forster, und seine Tolstoi-Lektüre beschreibt er so: „*Krieg und Frieden* ist ungefähr das dickste Buch der Welt. Ich habe es in mich aufgenommen, sooft ich in Begeisterung war, und jedesmal war es mir zu kurz.“¹¹

¹⁰ Ebd., S.494.

¹¹ Ebd., S.351.

Was aber passiert, wenn Lawrence zum ersten Mal in James Joyce' Roman *Ulysses*, dieser eigenwillige Adaption der Homerischen *Odyssee*, liest? Nachdem Eric Kennington ihm das Buch auf den entlegenen Militärstützpunkt Drigh Road bei Karachi, wo Lawrence unterdessen diente, geschickt hat, antwortet er am 16. Juni 1927 mit einer grandiosen Wendung: „Vielen Dank für *Ulysses*. Es liest sich noch schlechter, als ich gehofft hatte.“¹² Gleichzeitig übersetzt er die *Odyssee* in englische Prosa. Die Übersetzung des in Oxford ausgebildeten Althistorikers¹³ ist bis heute erhältlich und verkauft sich nach wie vor gut. Obwohl dem Entschluss zur Übersetzung eine hohe Wertschätzung vorausgegangen sein muss, fällt sein Urteil über das Werk äußerst kritisch aus. Er habe an der Übersetzung gearbeitet, bis er „blind und blöde wurde“ und könne doch den „ursprünglich schlechten Entwurf der *Odyssee* nicht retten“¹⁴, denn der Homer der *Odyssee* ist nicht der wahre oder echte Homer der *Ilias*, lautet sein Endurteil am 20. August 1931 gegenüber Bruce Rogers.

¹² Ebd., S.408.

¹³ Vgl. T. E. Lawrence: *Crusaders Castles* (1910). 2 Bde., London 1936.

¹⁴ Lawrence: *Selbstbildnis in Briefen*, S.568.

Damit erhebt Lawrence den Vorwurf, der Autor der *Odyssee* ahme ein richtiges Epos nur nach, den er schon als Hauptvorwurf gegen sein eigenes Werk *Die sieben Säulen der Weisheit* erhoben hatte. An Lionel Curtis schreibt er am 14. Juli 1927 von Drigh Road: „Aber denke ja nicht, daß die *Sieben Säulen* große Literatur wären. Sie sind es nicht, aber sie sind eine der besten Nachahmungen eines richtigen Buchs, die dir je zu Gesicht kommen wird.“¹⁵

¹⁵ Ebd., S.414.

Was aber macht diese Differenz zwischen einem richtigen und einem falschen Buch, zwischen *Ilias* und *Odyssee* aus? Das „richtige Buch“ ist mit dem von Lawrence zitierten Ausdruck des Longinus erhaben, denn Erhabenheit ist die zentrale Vokabel der Longinus-Übersetzungen seit Boileaus Übertragung von 1674. Aufgelöst wird der Begriff des Erhabenen in der englischen Rezeption als Größe und Schlicht-

¹⁶ Vgl. dazu Jörg Heining: Erhaben. In: Ästhetische Grundbegriffe, Bd.2. Hrsg. von K. Barck u.a., Stuttgart / Weimar 2001, S.275-310.

heit, oder noch knapper: als *simplicity*. Es ist die Überführung von Addisons Begriffen von *greatness* und *simplicity* in die englische Homer-Rezeption in der Mitte des 18. Jahrhunderts, die diese Begriffe als unübersteigbare Wertmaßstäbe einer neuen Literatur vor allem an die *Ilias*, aber auch an Ossian und die Poesie der Bibel heftet.¹⁶

Simplicity bezeichnet im 18. Jahrhundert eine Erneuerungsvision der Literatur mit einem neuen Blick auf „die Alten“ und gleichzeitig die Strategie einer neuen intellektuellen Klasse, jene streng an gesellschaftliche Schichtung gebundene Rhetorik-Lehre und Autorschaft abzulösen. Damit ist auch Lawrence' Stilideal, das alle seine Werke, Briefe und seine Lebensführung beherrscht, benannt: Einfachheit. Immer wird ihn beschäftigen, wie man diese Einfachheit, die nach den Maßstäben des 18. Jahrhunderts einzig Homers *Ilias* vollständig zu verkörpern vermochte, unter modernen Bedingungen erreicht. An Edward Garnett, seinen entschiedensten Fürsprecher in der Sache der Literatur, schreibt er am 6. November 1922 über David Garnetts Buch *Lady into Fox*: „Es ist sehr bemerkenswert. Es enthält, was ich Stil nenne. Aber seine gekünstelte Einfachheit bedauere ich. Das ist Dekadenz. Wenn jemand nicht von Natur einfach ist, kann er nicht einfach werden in seiner Kunst, und wenn er es versucht, kommt nur Unaufrichtigkeit heraus. Wenn man ein schwieriges Individuum ist, kann man Einfachheit nur durch einen dritten Grad erlangen: indem man einen Vorgang in reinste Handlung auflöst.“¹⁷ Was Lawrence hier an sich selbst als schwierige und dem einfachen Text nicht eben zuträgliche Individualität beobachtet, bezeichnet er in einem Brief an Robin Buxton vom 22. September 1923 als die „unvermeidliche Verwirrung eines Kommandanten, der mit sich im Bürgerkrieg lag.“¹⁸ Das sind keine guten Voraussetzungen, um eine nur noch an der angenommenen Einfachheit der homerischen *Ilias* gemessene Schilderung der Ereignisse in Syrien und Palästina zwischen 1916 und 1918 abzugeben. Doch der Einfachheit verstellende Bürgerkrieg nach innen hatte gerade an diesem arabischen Krieg die ihn korrigierende Außenseite gefunden: „Ich hatte mein ganzes Leben lang den Wunsch gehabt“, bekennt Lawrence in den *Sieben Säulen*, „mein Ich in irgendeiner geistigen Form auszudrücken, war aber zu zersplittert gewesen, mir jemals eine Technik anzueignen. Der Zufall machte schließlich in einer perversen Laune aus mir einen Mann der Tat, gab mir einen Platz bei dem arabischen Aufstand, ein fertiges Epos, bereit für ein unmittelbares Erfassen durch Auge und Hand, und zeigte mir so den Ausweg zur Literatur, der Kunst, die keiner handwerklichen Technik bedarf. Von nun an war es nur noch der Ablauf der Handlung, der mich fesselte. Das Heldenhafte war mir fremd, wie meiner ganzen Generation, und auch die Geschichte gab mir keinen Zugang zum Heroischen, so daß ich für Männer wie Auda keinen Widerhall in mir selbst fand. Er schien mir so alt wie Mallory.“¹⁹

¹⁷ Lawrence: Selbstbildnis in Briefen, S.275.

¹⁸ Ebd., S.329.

¹⁹ Ebd., S.686 f.

Was macht hier „das fertige Epos“ aus? Es ist die Möglichkeit „reiner Handlung“ und einer Kunst ohne Handwerk und Technik in einem Krieg, der als geschlossene Erhebung eines Volkes gegen einen mächtigen äußeren Feind erscheint. Aber dieser Krieg, den Lawrence immer dann imaginiert, wenn es gilt, seine Truppe zu motivieren, hat nicht stattgefunden. Das ganze Buch ist auch keine schlichte Darstellung desselben, sondern eine von viel Theorie gespeiste Reflexion über den Krieg mit „Irregulären“ – wie Lawrence terminologisch korrekt den Status der eigenen Verbände vermerkt. Erst der Bezug zur Literaturgeschichte lässt vor den Augen von Oberst Lawrence erneut ein von seiner „klassischen Literatur und dem Koran“²⁰ zusammengehaltenes, überdies in einer einmütigen Revolte begriffenes arabisches Idealvolk auferstehen, das „Einfachheit“ und „Einheit“ gewährt.

Die „arabische Weltanschauung“, schreibt Lawrence schon 1913, hatte „Generationen hindurch ein Evangelium der Schlichtheit“²¹ entwickelt. Doch auch die Literatur- oder Kulturgeschichte, die – gelesen mit der klar wertenden Unterscheidung von Epos und Roman oder Einfachheit und Bürgerkrieg – ein Reich zu bieten scheint, das den hoffnungslos und dauerhaft zerklüfteten politischen Verhältnissen entgegengehalten werden kann, muss schließlich enttäuschen. Das Epos der beiläufigen kriegerischen Taten eines im vermeintlich homogenen Kulturraum des Arabischen genesenen Europäers löst sich im tatsächlichen Text der *Sieben Säulen* sofort in drei gattungsgeschichtlich von einander verschiedene Stränge der Darstellung auf und erfüllt das Postulat der Einfachheit ganz offensichtlich nicht. Erstens sind es die in klassischer Schelmenroman-Manier behandelten und ausgebreiteten Streiche der Araberjungen Farradsch und Daud. Zweitens sind es die ernsthaften Versuche, in *Ilias*-Manier ausführlich und immer wieder den Anblick „unseres buntschillernen Heerstromes“ zu schildern. Drittens – und das ist ein Höhepunkt des ganzen Buches – parodiert Lawrence die formelhafte mündliche Erzählkunst der Araber, anstatt selbst eine Kostprobe dieser seinem *Ilias*-Ideal so nahen Kunst abzuliefern.

Nachdem der sagenhafte Stammesführer Auda, den Lawrence ausdrücklich mit Sir Thomas Mallory verglichen hat, beim „großartigsten Abschiedsfest von allen“ in genau dieser Tradition eine end- und pointenlose (überdies frei erfundene) Schilderung zum Thema „Warum Mohamed vierzehn Tage lang nicht in seinem Zelt geschlafen hat?“ anbietet, schildert Lawrence umgehend stolz seine Parodie desjenigen epischen Erzählens, das er frühzeitig und unversöhnlich zum einzigen Maßstab seines Schreibens erklärt hatte: „Ich begann mit der üblichen formelhaften Einleitung einer ernsthaften Erzählung. Meine Geschichte war eine offenbare Parodie auf Audas Erzählungsart. Alle erkannten das Original, und eine Parodie war für sie,

²⁰ T. E. Lawrence: Die sieben Säulen der Weisheit. München 1936, S.404.

²¹ T. E. Lawrence: The Kaer of ibu Wardani. In: Jesus College Magazine, Bd.1, Nr.2, Oxford (Januar 1913), S.37-39 (zit. bei Wilson: Lawrence. 1999, S.122).

²² T. E. Lawrence: Die sieben Säulen der Weisheit, S.329ff.

wie für Auda, etwas gänzlich Neues. Auda selbst lachte am längsten und lautesten; denn er hatte es nicht ungern, wenn man ihn verulkte, und außerdem hatte ja meine alberne Geschichte seine sichere Beherrschung epischer Schilderungen deutlich zur Geltung gebracht.“²²

²³ T. E. Lawrence: Unter dem Prägstock. The Mint. München 1955.

Was bleibt, ist ein zunehmend verzweifelter Autor, der dieses ästhetische Programm „erhabener Einfachheit“ niemals aufgibt. Jenseits aller tief schürfenden psychologischen Erwägungen bleibt deshalb auch das Streben nach dieser „Einfachheit“. Die Radikalität des ästhetischen Programms zeigt sich darin, dass Lawrence es konsequent auch in seiner Lebensführung verwirklichen will. Mehrere Versuche zwischen 1922 und 1923, als „einfacher Soldat“ unter einem gesetzlich zugesprochenen, falschen Namen (Thomas Edward Shaw bzw. John Hume Ross) erneut in die Armee einzutreten, scheitern. Schließlich darf er doch noch als „einfacher Soldat“ bis zu seinem frühen Unfalltod (1935) in der Royal Airforce verbleiben. Sein letztes Buch erscheint unter dem vieldeutigen Titel *The Mint* posthum erst 1955.²³ Es ist eine Variation zum Thema, nur dass jetzt der „einfache Soldat“ ganz im einfachen Kollektiv aufgegangen ist.

²⁴ An Edward Garnett am 22. Sept. 1927 (Selbstbildnis in Briefen, S.422).

Machte das Buch vor allem Furore, weil es als schonungslose Enthüllung der unmenschlichen Verhältnisse in den Ausbildungslagern der britischen Armee vermarktet wurde, so soll es hier abschließend Erwähnung finden, weil Lawrence selbst seine Aufzeichnungen im Fliegerlager Uxbridge von 1922 mit kaum verhohlener Freude kommentierte und dem ästhetischen Ideal am Punkt seiner tiefsten Demütigung wohl am nächsten war: „Ich nannte es vor Ihnen einmal ein unbehagliches Buch. Das ist es. Von mir findet sich darin keine Spur, kaum der geisterhafte Umriss einer Hauptfigur. Es spricht ausschließlich von uns, und wenn einer von uns mit Namen genannt wird oder etwas eigenes sagt oder tut, dann ist er lediglich Repräsentant von uns allen. Der Held dieser Aufzeichnungen ist die Staffel.“²⁴

²⁵ An Edward Garnett am 22. Sept. 1927 (Selbstbildnis in Briefen, S.422).

Doch auch hier hatte ihn schnell seine wohl größte je empfundene Angst aufgespürt: die Angst, immer nur ein Nachahmer, immer schon Literatur zu sein. Kurz nach der absolvierten Ausbildung in Uxbridge schreibt er an Robert von Ranke-Graves: „Ich wollte eben einfacher Soldat werden, das ist alles“, um erläuternd hinzuzufügen: „Ich bin nicht wie Coleridge: ich habe keine Briefe nach Hause geschrieben (übrigens war *Comberback* ein Selbstkommentar über seine Reitkunst: was für ein seltsamer Kerl).“²⁵

Der Autor des berühmten Gedichts *Kubla Khan* war seinerseits im längst vergangenen Jahrhundert unter falschem Namen als einfacher Soldat ins Heer eingetreten. Was für seltsame Kerle.

