

# Obdachlosigkeit eines Gentleman

## Impressionismus der Kriegszeit in Ford Madox Fords Tetralogie *Parade's End* (1924–28)

Anne-Julia Zwierlein (Regensburg)

**ZUSAMMENFASSUNG:** Der Aufsatz untersucht zunächst, wie trotz der darstellungstechnischen, ‚modernistischen‘ Experimente in den Weltkrieges-Büchern von Fords Tetralogie *Parade's End* formale und inhaltliche Elemente des edwardianischen Generationenromans erhalten bleiben, z. B. die erzählerische Konzentration auf ein erlebendes Bewusstsein (sei es auch durch den *shell shock* getrübt) oder das nostalgische Festhalten an feudalen Gesellschaftsstrukturen. Sodann wird die mit den Kriegsschilderungen eng verbundene Suche der Tetralogie nach einer verlorengeglaubten ‚Geborgenheit des Menschen‘ reflektiert anhand von Lukács' Diagnose der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ des Subjekts im modernen Roman einerseits, und von Sympathietheorien des 18. Jahrhunderts sowie Lévinas' radikaler Alteritätsethik andererseits. Im Ergebnis zeigt sich, dass die bei Ford dargestellte scheinbar existentielle Verunsicherung keine radikale „Nötigung durch den Anderen“ ermöglicht, sondern sich letztlich im nostalgischen Rückblick auf im Laufe des Ersten Weltkrieges verlorene Standesprivilegien der englischen Oberschicht erschöpft.

**SCHLAGWÖRTER:** Erster Weltkrieg; Modernismus; Impressionismus; Bewusstseinspsychologie; Kriegsneurose; shell shock; Grabenkrieg; Westfront; Frauenrechtsbewegung; Klassenkampf; Edwardianischer Generationenroman; Desillusionsroman; Sympathietheorien; Alteritätsethik

Georg Lukács' berühmte *Theorie des Romans* (1916), entstanden aus dem Kri-sengefühl des Ersten Weltkrieges heraus, konstatiert an naturalistischen und realistischen Romanen des 19. Jahrhunderts sowie an frühen modernistischen Romanen einen Verlust der „epischen Bedeutsamkeit“ des Menschen. Die Welt der Moderne, so Lukács' bekannte Sentenz, sei einer „transzendentalen Obdachlosigkeit“ anheimgefallen, die sich in den Darstellungstechniken des Romans niederschläge.<sup>1</sup> In der Tat führen die *Theorie des Romans* sowie Lukács' späterer Aufsatz „Erzählen oder beschreiben?“ (1936) literarische Verfahrensweisen der Moderne, wie die nicht-lineare Darstellung von Zeit und vielschichtige formale Experimente bezüglich Erzählstruktur und

<sup>1</sup> Beide Zitate: Georg Lukács, *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, 2. Aufl. (Berlin: Cassirer, 1920), 74 und 23.

-perspektive, auf eine Umwertung der Werte und Entthronung des Menschen zurück: die „Schilderungssucht“ solcher Autoren, heißt es in Lukács' späterem Aufsatz, lasse das menschliche Schicksal als unbedeutend hinter einer Fülle nivellierender Details verschwinden.<sup>2</sup> Wie Gabriele Rippl erläutert, wirft Lukács dem Roman Joyce'scher Prägung neben dieser „falschen Objektivität“ auch eine „falsche Subjektivität“ vor, „die das Innenleben von Menschen in eine dinghafte Zuständlichkeit verwandelt [...]“.<sup>3</sup> In „Erzählen oder beschreiben?“ erklärt er in diesem Zusammenhang: „der neue Mensch [erscheint] in solchen Romanen nicht als Beherrscher der Dinge, sondern als ihr Zubehör, als menschlicher Bestandteil eines monumentalisierten Stillebens.“<sup>4</sup> Joachim Jacob stellt die Aussagen Lukács' in die Tradition kontinentaleuropäischer ästhetischer Kontroversen über die literarische Beschreibung seit dem 18. Jahrhundert (so unter anderem bei Lessing): Da er Zufälligkeiten priorisiere und den Zusammenhang zwischen Handlungen und Wirkungen aufhebe, dekonstruiere der beschreibende Stil, so das Urteil dieser traditionsreichen ethisch-ästhetischen Debatte, den „ethischen Kern des Menschen, nämlich seine [...] freie [...] Selbstbestimmbarkeit“.<sup>5</sup> Freilich ist die liberal-humanistische Betonung der „freie[n] Selbstbestimmbarkeit“ des Menschen ein philosophisches Abstraktum, das in den gesellschaftspolitischen Realitäten durch die Jahrhunderte nur für kleine Eliten konkrete Ausformung finden konnte.

Ähnliche Auseinandersetzungen mit der Verfasstheit der Welt und den Möglichkeiten literarischen Schreibens nach dem Ersten Weltkrieg lassen sich auch für den Modernismus in Großbritannien konstatieren. In der folgenden Fallstudie zu Ford Madox Fords Tetralogie *Parade's End* (1924–28), deren beide mittlere Bücher im Weltkrieg angesiedelt sind, soll gezeigt werden, dass hier trotz der formal-ästhetischen Experimente mit Darstellungstechniken inhaltlich die Suche nach einer angeblich verlorenen ursprünglichen Geborgenheit des Menschen eine große Rolle spielt. Zentral ist hierbei die

<sup>2</sup> Beide Zitate: Georg Lukács, „Erzählen oder beschreiben?“, in ders., *Essays über Realismus*, in *Georg Lukács' Werke*, Bd. 4: *Probleme des Realismus I* (Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 1971), 197–242, hier 201 und siehe 217.

<sup>3</sup> Gabriele Rippl, *Beschreibungs-Kunst: zur intermediären Poetik angloamerikanischer Ikontexte (1880–2000)* (München: Fink, 2005), 86.

<sup>4</sup> Lukács, „Erzählen oder beschreiben?“, 240.

<sup>5</sup> Joachim Jacob, „Beschreiben oder Erzählen? Überlegungen zu den ethischen Implikationen einer alten Kontroverse“, in *Narration und Ethik*, hrsg. von Claudia Öhlschläger (München: Fink, 2009), 81–98, hier 92.

räumliche Metaphorik der Tetralogie (Eisenbahnwaggons, Häuser, Gräben, Schutzhütten, das ‚Zelt‘ des gestirnten Himmels). Der Protagonist der vier Bücher und ihr bestimmendes erlebendes Bewusstsein, Christopher Tietjens, ist durchweg auf der Suche nach Obdach („shelter“), Sicherheit und Orientierung nicht nur im Inferno des Krieges, sondern auch in der neuen gesellschaftlichen Realität Großbritanniens, in der alte klassenspezifische Gewissheiten aufbrechen – Veränderungen, die allerdings, wie das erste Buch zeigt, schon lange vor Kriegsausbruch begonnen hatten. Angesichts ihrer Fokussierung auf die zerrissene Figur des Tietjens ist die Tetralogie durchaus mit dem „Desillusionsroman“ des 19. Jahrhunderts zu vergleichen, der nach der Lukács’schen Definition das Schicksal „eines von vornherein verlorenen Menschen“ schildert.<sup>6</sup> Grundsätzlich muss außerdem für Fords Text die Frage nach der geschilderten gesellschaftlichen Hierarchisierung gestellt werden: Tietjens ist Mitglied der privilegierten Oberschicht Englands, und seine Unsicherheiten decken sich kaum mit denen der ‚einfachen‘ Soldaten seines Regiments. Zwar entlarvt die Tetralogie die Oberschicht als ihrem Herrschaftsanspruch nicht gewachsen: angefangen von der Eisenbahnfahrt Tietjens’ im ersten Kapitel, in der symbolisch die Führungselite Englands („their class administered the world“) dem Untergang des Krieges entgegenfährt,<sup>7</sup> bis hin zu Tietjens’ Verschwinden nach Kriegsende in der stillen Grabkammer seines ländlichen Exils („they were quiet in a cavern“, PE 669), zeigt uns dieser Desillusionsroman eine Kapitulation feudaler Führungsfiguren, die ein Machtvakuum hinterlässt. Wird Tietjens aber in dieser von der Erzähltechnik her modernistischen Romanfolge zum „menschliche[n] Bestandteil eines monumentalisierten Stillebens“, um Lukács erneut zu zitieren? Die Zentralität seines erlebenden Bewusstseins, das trotz Fragmentierung, Gedächtnisverlust und obsessiver Strukturen letztlich im Rahmen der Tetralogie verabsolutiert – und privilegiert – wird, weist in eine andere Richtung. Mit kurzen Ausblicken auf Sympathietheorien des 18. Jahrhunderts, im Kontrast mit Emmanuel Lévinas’ radikaler Alteritätsethik, soll an diesen Punkten auch nach Tietjens’ Fähigkeit oder Unfähigkeit zum Ausbruch aus dem standesgemäßen Differenzdenken gefragt werden. Es soll somit, auch im Rückgriff auf andere Schriften Ford Madox Fords, die zwischen 1913 und 1933 entstanden, ein Resumée zur ethischen und politischen

<sup>6</sup> Lukács, *Theorie des Romans*, 126 und 127.

<sup>7</sup> Ford Madox Ford, *Parade’s End*, introd. Julian Barnes (London: Penguin, 2012), 3. Im Folgenden: PE.

Gesamtaussage der Tetralogie versucht werden – angelegt als Intervention in der schon länger geführten Debatte um das Verhältnis zwischen Fords experimentellen Darstellungstechniken einerseits und der möglicherweise konservativen oder gar reaktionären Ideologie des Textes andererseits.

### **Parade's End und die Umwertung aller Werte**

Mit Ford Madox Ford wird bewusst eine Autorfigur in den Blick genommen, die in verschiedenen Hinsichten für die Zeit des Ersten Weltkrieges und die literarische Moderne eine Zwischenstellung einnimmt. Als Sohn eines Deutschen und einer englischen Mutter (sein Geburtsname war Ford Hermann Hueffer) steht Ford auch biographisch zwischen den Kriegsparteien, und als Zeitschriftenherausgeber war er zwar Mittelpunkt eines Netzwerkes von Modernisten wie James Joyce, Wyndham Lewis, H. D., Virginia Woolf, Ezra Pound, T. S. Eliot oder Ernest Hemingway, gehörte jedoch, geboren 1873, einer anderen Generation an und brachte die Empfindung einer Distanz zu den zehn Jahre jüngeren Modernisten auch häufig selbst zum Ausdruck.<sup>8</sup> Einerseits oft als letzter Edwardianer bezeichnet, entwickelte er andererseits zusammen mit Joseph Conrad eine Theorie des Impressionismus, verschriftlicht in „On Impressionism“ (1913) und später in „Techniques“ (1935), die wichtige modernistische Erzähltechniken bis hin zum 1890 von William James erstmals für die Bewusstseinspsychologie beschriebenen *stream-of-consciousness* festhält.<sup>9</sup> Zentral für Ford ist die Darstellung einer – von Lukács in seiner Beschreibungskritik angeprangerten – erzähltechnisch betonten Dissoziation zwischen Handlungen und Wirkungen, vor allem mit der Technik des „delayed decoding“, des nachträglichen Entschlüsselns von Wahrnehmungen, womit Wahrnehmung und Verstehen beziehungsweise Wahrnehmung und Kontrolle einer Situation radikal getrennt werden.<sup>10</sup> In *Parade's End*, so soll hier gezeigt werden, begegnet uns allerdings ein Paradoxon: auf der einen Seite schildern Erzähltechniken des Traumas, die

<sup>8</sup> Siehe Rob Hawkes, *Ford Madox Ford and the Misfit Moderns: Edwardian Fiction and the First World War* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), 1.

<sup>9</sup> Siehe William James, *The Principles of Psychology* (New York: Henry Holt & Co, 1890), 2 Bde., Bd. 1, Kap. 9: „The Stream of Thought“, 225–90; der Ausdruck „stream of consciousness“ u. a. auf Seite 245.

<sup>10</sup> In „Techniques“ (1935) gibt Ford das Beispiel eines von einer Pistole bedrohten Mannes: „[...] you must put it: ‘He saw a steel ring directed at him.’ Later you must get in that, in his subconsciousness, he recognized that the steel ring was the polished muzzle of a revolver.“ Ford Madox Ford „Techniques“, in *Critical Writings of Ford Madox Ford*, hrsg. von Frank MacShane (Lincoln: University of Nebraska Press, 1964), 56–71, hier 67.

Ford mit den Werken von Joyce oder Woolf teilt, wie häufige Zeitsprünge, Dekonstruktion linearer Erzählweisen und *stream-of-consciousness* ein radikal fragmentiertes, von Obsessionen bestimmtes Bewusstsein.<sup>11</sup> Andererseits wird dieses Bewusstsein, als zentrale Perspektive der Tetralogie, auch verabsolutiert. Dies hat wiederum gesellschaftspolitische Implikationen als Ausweis eines Werks, das nicht selten als letzter edwardianischer Generationenroman eingeordnet worden ist<sup>12</sup> – oder sich, wie oben dargelegt, lesen lässt als Desillusionsroman um einen zentralen Anti-Helden.

So weist auch gerade Tietjens' *shell shock*-Episode, die Erzählzeit und erzählte Zeit manipuliert, eine inhaltliche und strukturelle Zentralität für die Tetralogie auf. Gerade trotz der Verwundung des Protagonisten wird dessen Bewusstsein als zentral institutionalisiert: im zweiten Teil von *Some Do Not ...* sehen wir Tietjens aus seiner ersten Kriegsstation zurückkehren, an Amnesie leidend. Die fehlenden Erlebnisse werden nie nachgeholt – der Krieg hat in die Mitte des ersten Bandes eine bleibende Lücke gerissen. Das Thema der Kriegsneurose, *shell shock*, 1915 von Charles Myers beschrieben,<sup>13</sup> wurde in vielen zeitgenössischen Romanen aufgegriffen, so in Woolfs *Mrs Dalloway* (1925) mit einer selbstmordgefährdeten Soldatenfigur oder in Rebecca Wests *The Return of the Soldier* (1918). Jay M. Winter sieht die Figur des kriegsneurotischen Soldaten als kulturelle Metapher für eine kollektive Traumatisierung: „battle does not end when the firing stops; it goes on in the minds of many of those who returned intact, or apparently unscathed, and in the suffering of those whose memories are embodied, enacted, repeated, performed”.<sup>14</sup> Auch Tietjens' Fähigkeiten als Erzähler des eigenen Lebens sind durch die Kriegsneurose nachhaltig beeinträchtigt, wie sich zeigt, als er Sylvia von der Granatenexplosion berichten will: „I don't know that I can [tell this] very well. ... Something burst – or ‚exploded‘ is probably the right word – near me, in the dark. [...] The point about it is that I *don't* know what happened and I don't remember what I did. There are three weeks of my life dead. ... “

---

<sup>11</sup> Allerdings hatte Ford die Werke von Joyce und Woolf, wie Robie Macauley anmerkt, zum Zeitpunkt der Abfassung von *Parade's End* noch nicht gelesen („Introduction“, in Ford Madox Ford, *Parade's End* (New York, 1950), v–xxii, hier xvi).

<sup>12</sup> Siehe Hawkes, *Ford Madox Ford and the Misfit Moderns*, 137.

<sup>13</sup> Charles S. Myers, ein Cambridger Psychologe und Armee-Arzt, führte den Begriff *shell shock* in der Zeitschrift *The Lancet* ein: „Contributions to the Study of Shell Shock“ (January 8, 1916, 65–9).

<sup>14</sup> Jay M. Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 61.

(PE 168) Während Tietjens' umfassendes Faktenwissen ihn zunächst fast einem allwissenden Erzähler gleichgestellt hatte, ändert sich dies drastisch nach dieser Explosion. Im *Imperial Department of Statistics*, wo er bis in die ersten Kriegsmonate als Statistiker zu Propagandazwecken gearbeitet hatte, galt er als „perfect encyclopaedia of exact material knowledge“ (PE 5); zu seinen Freizeitbeschäftigungen gehörte es, aus dem Gedächtnis die Fehler der *Encyclopaedia Britannica* zu katalogisieren. Nach seinem *shell shock* jedoch ist er zunächst darauf reduziert, bescheiden seine Wissenslücken wieder zu füllen, seine geistige Welt wieder zu errichten – und er beginnt ausgerechnet mit der Lektüre der *Encyclopaedia Britannica*, beim Buchstaben A. Die milde Ironie, mit der Tietjens hier gesehen wird, reduziert allerdings nicht seinen Status als zentrales Bewusstsein – und letztlich einzige moralische Norm der vier Romane von *Parade's End*.

Die Tetralogie spielt hauptsächlich in England und an der Westfront im Ersten Weltkrieg. Das Vorhaben war ehrgeizig: in seinen Lebenserinnerungen, *It Was the Nightingale* (1933), sieht Ford das Werk als allumfassende Schilderung der Welt, wie sie in den Krieg mündete, und die eigene Aufgabe in Nachfolge Marcel Prousts als die eines „historian of his own time“.<sup>15</sup> Die Kriegsschilderungen werden hier kombiniert mit einer privaten, durchaus melodramatischen Dreieckskonstellation: Tietjens ist verheiratet mit der Oberschichtstochter Sylvia, die zwischen Abendgesellschaften und Männern wechselt und vermutlich ein uneheliches Kind mit in die Ehe gebracht hat. Tietjens wiederum empfindet eine zunehmend stärkere Verbindung zu Valentine Wannop, einer Pazifistin und militanten Kämpferin für das Frauenwahlrecht; die gegenseitige Liebe wird jedoch nicht artikuliert. Nach der freiwilligen Meldung bei der Armee dient Tietjens in Frankreich und Belgien, zunächst als Offizier in der Transportabteilung hinter den Frontlinien, später dann, im Rahmen einer Strafversetzung, an der Front. Die zwei mittleren Romane der Tetralogie folgen Tietjens, Sylvia und Valentine jeweils separat. Die Titel der vier Bände sind sprechend: *Some Do Not ...*, der Titel des ersten Bandes, spielt an auf Klassenunterschiede, aber auch divergierende Vorstellungen zur Sexualmoral; *No More Paradises*, der Titel des zweiten Bandes, ist eine Absage an blinden Militärgesamkeit und leere Rituale; *A Man Could Stand Up* –, der im Konjunktiv gesetzte dritte Bandtitel, ist lesbar als vorsichtige

<sup>15</sup> „I wanted the novelist in fact to appear in his really proud position as historian of his own time. Proust being dead I could see no one who was doing that.“ Ford, *It Was the Nightingale* (London: Heinemann, 1934), 180.

Vorausschau auf ein Ende des entwürdigenden Grabenkrieges, der die Soldaten physisch wie psychisch in eine ‚gebückte‘ Haltung zwingt; und der vierte schließlich, *The Last Post*, ist eine Anspielung auf die Hornbläser-Melodie bei britischen Militärbegräbnissen.<sup>16</sup> Bemerkenswert ist auch die Handhabung der erzählten Zeit durch die Tetralogie hinweg: diese schrumpft kontinuierlich zusammen, während die subjektiv erlebte Zeit sich entsprechend ausdehnt. Das erste Buch beginnt im Sommer 1912 und endet 1917 (mit einer Leerstelle zwischen den beiden Teilen: der *shell shock* und Gedächtnisverlust Tietjens’); das zweite Buch beginnt im Winter 1917 und endet zwei Tage später; das dritte Buch beinhaltet allein den Tag des Waffenstillstands am 11. November 1918. Die erzählte Zeit in *The Last Post* schließlich beträgt lediglich eine Stunde, ein paar Monate nach Kriegsende.<sup>17</sup>

Der Protagonist Tietjens ist gesellschaftlich privilegiert; er stammt aus einer wohlhabenden Familie mit altem Landbesitz in North Yorkshire. Sein Stammbaum geht auf William of Orange zurück: „Christopher was eleventh Tietjens of Groby ... Number one came over with Dutch William, the Protestant hero!“ (PE 811) Als „Tory of the Tories“ (PE 106) ist er ein selbsterklärter Mann des 18. Jahrhunderts: „,[...] I’ve no politics that did not disappear in the eighteenth century“ (PE 489). Zudem wird seine intellektuelle Brillanz und enzyklopädische Bildung von allen anderen Figuren der Tetralogie bewundernd anerkannt. Biographische Vorlage für diese nahezu übermenschliche Figur war laut Ford sein 1917 (allerdings nicht im Krieg) verstorbener Freund Arthur Marwood, dessen privilegierte Stellung Ford, wie biographische Dokumente zeigen, zeitlebens erstrebenswert und unerreichbar schien.<sup>18</sup> Wie Fords früherer Roman *The Good Soldier: A Tale of Passion* (1915), der einen Kriegsheimkehrer ins Zentrum stellte, zeigt *Parade’s End* durch die Engführung weltpolitischer und privater Ereignisse die Desillusionierung seines Protagonisten: „*The Good Soldier’s* protagonist“, so stellt Julian Barnes fest, „was a version of the chivalric knight. *Parade’s End’s* protagonist [...] is a version of the Anglican saint. Both are great auks making do in a world of

<sup>16</sup> Siehe Robert Green, *Ford Madox Ford: Prose and Politics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 162, zur Hornbläser-Melodie als Repräsentation einer „parade‘ of misplaced loyalties“.

<sup>17</sup> Diese Beobachtungen zur erzählten Zeit schließen sich an Ambrose Gordon, *The Invisible Tent: The War Novels of Ford Madox Ford* (Austin: University of Texas Press, 1964), 119.

<sup>18</sup> Siehe Robert Edward Colbert, „*Parade’s End*: Ford Madox Ford’s Fabricated World“, *Research Studies* 48, Nr. 1 (1980): 63–70, hier 65–6.

modernity and muddle.<sup>19</sup> Tietjens' überholter Moralkodex und seine Formvollendetheit auf gesellschaftlichem Parkett lassen ihn aus der Zeit gefallen erscheinen. Sowohl seine Vorstellungen von der „freie[n] Selbstbestimmbarkeit“ des Menschen als auch seine Auffassungen zu Familientraditionen und ehelicher Moral („I stand for monogamy and chastity. And for no talking about it“, PE 18) werden durch die gesellschaftlichen Umwälzungen der Kriegszeit sowie private Verwerfungen im Verlauf der Tetralogie in Frage gestellt. Die Umwertung aller Werte im Ersten Weltkrieg, die physische Brutalität des Grabenkriegs und die psychischen Leiden des Privatlebens werden dabei dezidiert miteinander verbunden – „war is as inevitable as divorce“ (PE 21), verkündet ein desillusionierter Tietjens bereits in *Some Do Not ...*. Die Kriegserlebnisse in der Tetralogie werden parallel geführt mit den internen Kämpfen Großbritanniens, wie den um das Frauenwahlrecht oder zwischen aristokratischen Landbesitzern und der neuen administrativen Elite der metropolitanen Mittelschicht. Tietjens bleibt dabei durchgängig seinen hohen Idealen und (durchaus nicht nur konventionellen) Moralvorstellungen treu, ebenso wie seiner Idee einer herrschenden Schicht, die ihrer Verantwortung gerecht wird – was der Text zunehmend kontrastiert mit Käuflichkeit, Opportunismus und Führungsversagen im gesellschaftlichen Leben Großbritanniens, sowohl vor als auch während und nach dem Krieg. Wie steht es nun in *Parade's End* um die literarische Darstellung und Darstellbarkeit des Kriegsgeschehens selbst? Dieser Frage soll sich der nächste Abschnitt widmen.

## Fords „Impressionism“ und die Unsagbarkeit des Krieges

Today, when I look at a mere coarse map of the Line, simply to read ‚Ploegsteert‘ or ‚Armentières‘ seems to bring up extraordinarily coloured and exact pictures behind my eyeballs – little pictures having all the brilliant minuteness that medieval illuminations had – of towers, and roofs, and belts of trees and sunlight; or, for the matter of that, of men, burst into mere showers of blood and dissolving into muddy ooze; or of aeroplanes and shells against the translucent blue. – But, as for putting them – into words! No: the mind stops dead, and something in the brain stops and shuts down.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Julian Barnes: „A Tribute to *Parade's End*“, *The Guardian*, 24. August 2012, <http://www.theguardian.com/books/2012/aug/24/julian-barnes-parades-end-ford-madox-ford>. Mit dem „great auk“ spielt er an auf Fords Selbstvergleich mit diesem im 19. Jahrhundert ausgestorbenen Nordatlantischen Pinguin.

<sup>20</sup> Ford, „A Day of Battle: I: Arms and the Mind“, in Ford Madox Ford: *The War Prose*, hrsg. von Max Saunders (London: Carcabet, 1999), 36–41, hier 37.

Ford diente selbst in den Jahren 1916 und 1917 in Frankreich – in Rouen, wie seine Figur Tietjens. Er hatte sich bereits 1915 freiwillig gemeldet: bis 1916 basierte ja der britische Kriegsdienst auf der Rekrutierung Freiwilliger, und erst ab 1916 wurde aufgrund der hohen Verluste die Zwangsrekrutierung für Männer zwischen 18 und 41 Jahren eingeführt. Ford wurde zu Beginn der Somme-Kampagne eingezogen; er war zu dem Zeitpunkt 41 Jahre alt, weshalb er sich selbst als den ältesten Schriftsteller bezeichnete, der die Kämpfe aus erster Hand miterlebte. Zuvor hatte er für das Propaganda-Büro unter C. F. G. Masterman zwei anti-deutsche Bücher geschrieben (*When Blood is their Argument; Between St. Denis and St. George*). An der Somme war Ford Mitglied des 9. Battalions und dort für die Versorgung der Frontkämpfer verantwortlich. In einem Brief an Lucy Masterman vom 28. Juli 1916 beschreibt er die Bombenangriffe als „a noise so continuous that one gets used to it“, und in einem typischen understatement nennt er die regelmäßigen Granateneingriffe „fairly dull“. Am selben Tag wurde Ford von einer Granatenexplosion in die Luft gerissen; er verbrachte zwei Tage in einem Lazarett in Corbie und litt unter anderem, wie seine spätere Figur Tietjens, an *shell shock* und Gedächtnisverlust. Bis Mitte 1917 lag Ford in Krankenhäusern in Rouen und Menton. Schließlich wurde er für kriegsuntauglich erklärt und nach England zurückgeschickt, wo er den Rest des Krieges mit administrativen Aufgaben an der Heimatfront verbrachte.<sup>21</sup> Er litt bis 1923 unter Kriegsneurosen und unternahm bis Mitte der 20er Jahre zahlreiche Versuche, die Kriegserfahrungen literarisch zu verarbeiten;<sup>22</sup> unter anderem entstanden ein unvollendeter Roman (*True Love & a G. C. M.*), die Kriegserinnerungen *No Enemy: A Tale of Reconstruction* (1919 geschrieben, erst 1929 veröffentlicht), und der Roman *The Marsden Case* (1923), in dem es um einen Kriegsheimkehrer geht, der Krieg selbst aber ausgespart bleibt. Ford verknüpfte seine schließliche Heilung von den Auswirkungen des *shell shock* eng mit der schriftstellerischen Tätigkeit. Am 14. Oktober 1923 schrieb er an H.G. Wells: „after many years of great anxiety and strain things have rather suddenly gone all right together. I've got over the nerve tangle of the war and feel able at last really to write again – which I never thought I should do“.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Siehe Richard M. Ludwig, Hrsg., *Letters of Ford Madox Ford* (Princeton: Princeton University Press 1965), 66–7. Vgl. Max Saunders, *Ford Madox Ford: A Dual Life*, 2 Bde. (Oxford, 1996), 2:1–42, zu Fords Kriegserlebnissen.

<sup>22</sup> Siehe Saunders, *Ford Madox Ford: A Dual Life*, 2:216.

<sup>23</sup> Siehe Ludwig, Hrsg., *Letters of Ford Madox Ford*, 154.

Wie Wyatt Bonikowski nachgezeichnet hat, ging es Ford während dieser Zeit auch darum, seine 1913 zu Papier gebrachten Grundsätze über den literarischen „Impressionismus“ an die Schilderung der Kriegserfahrungen anzupassen – einen Impressionismus der Kriegszeit, des Traumas zu entwickeln. Schon 1916, in dem Aufsatz „A Day of Battle“ mit seinen zwei Teilen „Arms and the Mind“ und „War and the Mind“ hatte Ford das Paradoxon beschrieben, dass unmittelbar am Krieg Beteiligte schlechter darin sind, Kriegserlebnisse zu beschreiben, als Außenstehende.<sup>24</sup> Wie Walter Benjamin beobachtet also auch Ford eine für die moderne, technologisierte Kriegsführung charakteristische Sprachlosigkeit des heimkehrenden Soldaten, dem die beispiellose „Materialschlacht“ keine „mitteilbare[...] Erfahrung“ lässt.<sup>25</sup> Er kontrastiert seine eigene Erfahrung der Sprachlosigkeit mit den beredten Darstellungen der ‚Psychologie des Krieges‘, beispielsweise bei Émile Zola oder Stephen Crane: „Lookers on see most of the Game, but it is carrying the reverse to a queer extreme to say that one of the players should carry away, mentally, nothing of the Game at all“.<sup>26</sup> Ähnlich ist die Aussage im Kriegserinnerungsbuch *No Enemy*, einer Mischung aus Roman und Biographie. Dieses schildert Erinnerungen an den Ersten Weltkrieg aus der Perspektive eines fiktiven britischen Infanterie-Offiziers, „Gringoire“, wobei diese von einem „Compiler“, einem ‚Zusammensteller‘ überlagert werden, der sie nach Interviews mit Gringoire aus zweiter Hand schildert. Der Zusammensteller erklärt eingangs über den Text: „This is the story of Gringoire just after ... Armageddon. For it struck the writer that you hear of the men that went, and you hear of what they did when they were There. But you never hear how It left them. You hear how things were destroyed, but seldom of the painful processes of Reconstruction“.<sup>27</sup> Diese Rekonstruktion wird im Text aber durch die Dekonstruktion jeder klaren Erzählstruktur und die Unzuverläss-

<sup>24</sup> Siehe Wyatt Bonikowski, *Shell Shock and the Modernist Imagination: The Death Drive in Post-World War I British Fiction* (Farnham: Ashgate, 2013), 61.

<sup>25</sup> Siehe Walter Benjamin, „Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“ (1932), in ders., *Illuminationen: ausgewählte Schriften* (Frankfurt: Suhrkamp, 1977, 385–410, hier 385): „Hatte man nicht bei Kriegsende bemerkt, daß die Leute verstummt aus dem Felde kamen? Nicht reicher – ärmer an mitteilbarer Erfahrung. Was sich dann zehn Jahre später in der Flut der Kriegsbücher ergossen hatte, war alles andere als Erfahrung gewesen, die von Mund zu Mund geht.“

<sup>26</sup> Ford, „A Day of Battle: I: Arms and the Mind“, 37; er bezieht sich auf Zolas Beschreibung des Krieges von 1870/71 sowie Cranes Beschreibung des Civil War, in beiden Fällen ohne eigene Kriegserfahrung. Vgl. Bonikowski, *Shell Shock and the Modernist Imagination*, 65.

<sup>27</sup> Ford Madox Ford, *No Enemy: A Tale of Reconstruction* (New York: Ecco Press 1984), 9.

sigkeit des „Compiler“ als Erzähler in Frage gestellt.<sup>28</sup> Allerdings findet sich bereits in Fords Aufsatzteil „Arms and the Mind“, aus dem der einführende Epigraph zu diesem Unterkapitel stammt, implizit das Paradoxon, dass das Undarstellbare eben doch dargestellt wird: obwohl der Sprecher dort insistiert, dass der menschliche Geist angesichts der Herausforderung, den Krieg in Worte zu fassen, ‚anhält und sich verschließt‘, bietet doch gerade diese Passage lyrische Impressionen von ‚extraordinarily coloured and exact pictures [...] having all the brilliant minuteness that medieval illuminations had‘. Die vermeintliche Sprachlosigkeit resultiert in diesem Beispiel in bemerkenswert kunstvollen Prosapassagen.

Auch in *Parade's End* wird das Problem der Unsagbarkeit des Kriegserlebens gelöst durch eine erzähltechnische Mimesis der obsessiven Strukturen von Tietjens' psychischem Erleben in den Kriegskapiteln. Auch das von Ford und Conrad in „On Impressionism“ beschriebene „delayed decoding“ ist hier häufig und betont in erzähltechnischer Nachahmung psychologischer Vorgänge die Distanz, die sich für Kriegsteilnehmer zwischen Wahrnehmung und Verstehen schiebt.<sup>29</sup> Während Andrew Gibson auf einen direkten Zusammenhang zwischen „Ethics and Unrepresentability“ hinweist und argumentiert, dass somit auch die viel diskutierte Selbstreflexivität postmodernen Schreibens ethische Relevanz erhält,<sup>30</sup> deuten die in *Parade's End* zur Anwendung gebrachten Darstellungstechniken auch implizit auf die Zementierung gesellschaftlicher Hierarchien in der Tetralogie hin, indem die Darstellung des vermeintlich Undarstellbaren immer auf das eine, erlebende Bewusstsein Tietjens' zurückbezogen wird. Selbst sein *shell shock*, so haben wir gesehen, wird ja verabsolutiert zu einer strukturellen Größe: Lücken in der Erzählung, die aus der Phase des Gedächtnisverlusts resultieren, werden nicht geschlossen. Auch meditiert Tietjens selbst in metatextuellen Momenten über die literarischen Verfahren der Tetralogie, so beispielsweise über die assoziative Verknüpfung von Gegenwart und Vergangenheit, die subjektive Zeitwahrnehmung im erlebenden Bewusstsein: „you can [...]

---

<sup>28</sup> Siehe Michael Charlesworth, „Panorama, the Map, and the Divided Self: No Enemy, No More Parades, and Tolkien's *The Lord of the Rings*“, in *Ford Madox Ford's Parade's End: The First World War, Culture, and Modernity*, hrsg. von Ashley Chantler und Rob Hawkes (Amsterdam: Rodopi, 2014), 95–106, hier 96, und Hawkes, *Ford Madox Ford and the Misfit Moderns*, 106–7.

<sup>29</sup> Ford, „On Impressionism“ (1913), in MacShane, Hrsg., *Critical Writings of Ford Madox Ford*, 33–54, hier 37.

<sup>30</sup> Siehe Andrew Gibson, *Postmodernity, Ethics and the Novel: From Leavis to Levinas* (London: Routledge, 1999), 57.

cut out from this afternoon, just before 4.58 [...] to now. ... Cut it out; and join time up.“ (PE 285) Hiermit halten sich aber in der Gesamtsicht dieses Generationen- oder Desillusionsromans die Fragmentierung und Verabsolutierung des zentralen Bewusstseins die Waage: in der Tat rücken alle anderen fokalisierenden Instanzen, wie Tietjens' Bruder Mark, seine Frau Sylvia oder spätere Geliebte Valentine demgegenüber in den Hintergrund. Im Zentrum von Tietjens' obsessivem Denken wiederum steht, so soll nun gezeigt werden, der Verlust von ‚Obdach‘ als fundamentale traumatische Erfahrung.

### „Men's dwellings were thin shells“: Obdachlosigkeit vor, während, nach dem Krieg

Die Umwertung aller Werte durch den Weltkrieg, die Gefahr des von Friedrich Nietzsche prophetisch beschriebenen modernen Nihilismus,<sup>31</sup> ist in der Tetralogie sowie in Fords anderen Schriften zum Krieg allgegenwärtig. In *It Was the Nightingale* beschreibt Ford die fundamentale Veränderung der Weltansicht durch physische Teilnahme am Kriegsgeschehen: „No one could have come through that shattering experience and still view life and mankind with any normal vision.“ Zentral hierbei ist, in der Formulierung von Lukács, die Erkenntnis der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ des Menschen. Übersetzt wird dies bei Ford in eindringliche tatsächliche und metaphorische Schilderungen solcher zerstörten Geborgenheit – zerbombte Häuser und aufbrechende Böden über dem ‚Abgrund des Chaos‘, eine Zerstörung, die sich auch in die Nachkriegszeit erstreckt:

In those days you saw objects that the earlier mind labelled as houses. They had been used to seem cubic and solid permanences. But we had seen Ploegsteert where it had been revealed that men's dwellings were thin shells that could be crushed as walnuts are crushed. ... Nay, it had been revealed to you that beneath Ordered Life itself was stretched, the merest film with, beneath it, the abysses of Chaos. One had come from the frail shelters of the Line to a world that was more frail than any canvas hut.<sup>32</sup>

Ford evoziert mit den Grabenkämpfen des zweiten Bandes von *Parade's End* eine Szenerie, die mit der europäischen und britischen kulturellen Imagination eng verbunden ist: die Westfront im Ersten Weltkrieg durch Belgien

<sup>31</sup> Siehe Mathias Mayer, *Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik: historische und systematische Perspektiven* (München: Fink, 2010), 20, zu Anknüpfungen in der Literatur des Ersten Weltkrieges an Nietzsches Nihilismus-Definition der 1880er Jahre.

<sup>32</sup> Ford, *It Was the Nightingale*, 64.

und Frankreich bis zur Schweizer Grenze, bis heute als symbolische Landschaft verknüpft mit dem Tod von hunderttausenden von Soldaten, und gleichzeitig als Bild der Sinnlosigkeit des Krieges ins kulturelle Gedächtnis eingebrannt. Während der vier Kriegsjahre blieb der Verlauf der Westfront relativ statisch, und die Kämpfe führten, trotz der unvorstellbar hohen Opferzahlen, lediglich zu Gewinn oder Verlust einiger weniger Kilometer Land. Die betroffenen Landstriche verwandelten sich in Schlamhöhlen und sind bis heute vom Krieg gezeichnet.<sup>33</sup> Der Grabenkrieg unterscheidet sich zudem fundamental von anderen Formen des Krieges: so bedeutete das Leben im Graben, in den „frail shelters of the Line“, dass die Soldaten lange Zeit auf engem Raum zusammengedrängt und weitgehend immobilisiert waren – siehe den dritten Band der Tetralogie, dessen Titel für die Zukunft hofft: *A Man Could Stand Up* –. Auch die Angriffe aus dem Graben heraus sind Teil der kulturellen Imagination geworden: die gefährliche Bewegung der Truppen in Richtung der feindlichen Linie über die ungeschützte Ebene des ‚No Man’s Land‘, im Englischen das sogenannte ‚going over the top‘, mit dem man wortwörtlich den letzten, geringen Schutz des Frontgrabens hinter sich lässt.<sup>34</sup>

*No More Parades* inszeniert diese Besonderheiten des Grabenkampfes in langen Phasen des Wartens auf den feindlichen Angriff, mithilfe von Assoziationen und Erinnerungen, Verlangsamungen und Beschleunigungen der erlebten Zeit in Tietjens’ Bewusstsein. Der vermeintliche Schutz der Hütten hinter der Frontlinie transformiert sich beim Luftangriff in ein Danteskes Inferno, das verlorene Seelen in klaustrophobischer Nähe zusammenzwingt:

In a minute the clay floor of the hut shook, the drums of ears were pressed inwards, solid noise showered about the universe, enormous echoes pushed these men – to the right, to the left, or down towards the tables, and crackling like that of flames among vast underwood became the settled condition of the night. ... [T]he lips of one of the two men on the floor were incredibly red and full and went on talking and talking ... (PE 291).

---

<sup>33</sup> Zur spezifisch britischen Erinnerungskultur bezüglich der Westfront siehe Barbara Schaff, „Killing Fields and Poppy Fields: Towards a Topography of the Western Front in the British Cultural Memory“, *Journal for the Study of British Cultures* 20, Nr. 2 (2013): 155–69.

<sup>34</sup> Zu Nachstellungen des ‚going over the top‘ in Kriegsphotografie siehe Claudia Sternberg, „The Tripod in the Trenches: Media Memories of the First World War“, in *War and the Cultural Construction of Identities in Britain*, hrsg. von Barbara Korte und Ralf Schneider (Amsterdam: Rodopi, 2002), 201–23, hier 207.

In Fords impressionistischer Schilderung wird der Krieg zur solipsistischen Angelegenheit: Auch während der Wartephase zwischen den Angriffen beschäftigen sich die britischen Truppen fast ausschließlich mit sich selbst. Teil dieses Solipsismus ist auch die Paranoia der Soldaten im Feld, die sich am Ende einer intransparenten Kommandokette wähnen, ausgeliefert den dunklen Mächtschäften einer gar nicht am schnellen Kriegsende interessierten Administration in Westminster. Diese obsessiven Gerüchte, die Angst der Truppen, im Krieg nur sinnlos geopfert zu werden, affizieren auch Tietjens' Bewusstsein und sind ein zentrales Thema dieser Kriegsbücher. Von Ford wird diese Angst in einem Widmungsbrief zu *No More Parades* rückbezogen auf das eigene Erleben an der Front:

That immense army was ... depressed by the idea that those who controlled it overseas would – I will not use the word ‚betray‘ since that implies volition – but ‚let us down‘. We were oppressed, ordered, counter-ordered, commanded, countermanded, harassed, strafed, denounced – and, above all, dreadfully worried. The never-ending sense of worry, in fact, far surpassed any of the ‚exigencies of troops actually in contact with the enemy forces‘, and that applied not merely to the bases, but to the whole field of military operations.<sup>35</sup>

Der Feind selbst, der hier von Ford erwähnte „contact with the enemy forces“, kommt dagegen in *Parade's End* praktisch nicht vor, oder nur in kurzen, zur Groteske verzerrten Auftritten. Die Deutschen mit ihren Gasmasken, so erinnert sich Tietjens an einen Angriff ein paar Tage zuvor, sahen aus wie „goblin pigs with sore eyes“ (PE 550). Wieder an anderer Stelle begegnen ihm deutsche Deserteure, entindividualisiert in der Schlammlandschaft der Gräben wie Fabelwesen aus Dantes *Inferno* (siehe PE 486); oder die feindlichen Soldaten erscheinen bei einem nächtlichen Angriff wie übernatürliche „ghostly Huns“ (PE 551). In dieser Sequenz zeigt sich im nächtlichen Angriff auch das Motiv des Verlusts der Geborgenheit, die einst der antike Sternenhimmel, laut Lukács' spekulativer Gegenüberstellung von Antike und Moderne, dem Menschen noch gewährt habe: „Selig sind die Zeiten, für die der Sternenhimmel die Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege ist und deren Wege das Licht der Sterne erhellt.“<sup>36</sup> Die Zerstörung scheinbar solider Behausungen, das Fehlen von Obdach als ein Leitmotiv der Tetralogie erstreckt sich bis zu dieser verlorenen Landkarte des gestirnten Himmels,

<sup>35</sup> Ford, Widmungsbrief zu *No More Parades*, zitiert in Macauley, „Introduction“, xiii.

<sup>36</sup> Lukács, *Theorie des Romans*, 9.

deren Verlust bei Lukács als Symptom der Moderne beklagt wird und den Walter Benjamin in ähnlicher Metaphorik beschreibt: „Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken und unter ihnen, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige, gebrechliche Menschenkörper.“<sup>37</sup> Dieser Verlust früherer Geborgenheit äußert sich in *Parade's End* als Phantomschmerz während des apokalyptischen Granatenbeschusses durch feindliche Soldaten: „They had appeared with startling suddenness and as if with a supernatural silence, beneath a din so overwhelming that you could not any longer bother to notice it. They were there, as it were, under a glass dome of silence that sheltered beneath that dark tumult.“ (PE 551) Der unheimlich-anonyme Angriff verkehrt den unerträglichen Lärm des Granatenbeschusses in einen übernatürlichen „glass dome of silence“, eine pervertierte Form von „shelter“, die den Sternenhimmel ersetzt und aus der heraus der Tod gebracht wird.

Während der Feind in der Tetralogie also kaum präsent ist, ist die ferne Heimat umso gegenwärtiger. In *It Was the Nightingale* beschreibt Ford den Soldaten als „the poor fellow whose body is tied in one place, but whose mind and personality brood eternally over another distant locality“: es sei somit verfälschend, den Soldaten als geistig mit dem Krieg befasst darzustellen – umgekehrt, betont Ford, beschäftige ihn vor allem das, was in der Heimat passiert.<sup>38</sup> In den Erinnerungen an Conrad (1924) wird genau dies erneut als einer der Unterschiede bekräftigt zwischen solchen Schriftstellern, die aktiv am Krieg beteiligt waren und solchen, die den Krieg nur als entfernte Beobachter schildern:

A great many novelists have treated of the late War in terms solely of the War [...]. But had you taken part actually in those hostilities, you would know how infinitely little part the actual fighting itself took in your mentality. [...] You were there, but great shafts of thought from the outside, distant and unattainable world infinitely for the greater part occupied your mind.<sup>39</sup>

Damit werden allerdings die Fragmentierung der Erzählperspektive, die wiederholten Zeitsprünge und das nicht-lineare Erzählen wiederum verstehbar als Versuch, diese Schizophrenie des Soldaten im Krieg mimetisch

<sup>37</sup> Benjamin, „Der Erzähler“, 386.

<sup>38</sup> Ford, *It Was the Nightingale*, 197. Und siehe 196: „What preyed most on the majority of not professionally military men who went through it was what was happening at home“.

<sup>39</sup> Ford, *Joseph Conrad: A Personal Remembrance (1924)* (New York: Ecco Press, 1989), 205.

abzubilden. Barnes hat die psychologische Plausibilität solcher Erzähltechniken an Fords Darstellung traumatischer Kriegserfahrung hervorgehoben: „Few novelists have better understood and conveyed the overworkings of the hysterical brain, the underworkings of the damaged brain [...], the slippings and slidings of the mind at the end of its tether, with all its breakings-in and breakings-off.“<sup>40</sup> Tatsächlich kann man auch die Darstellung des gespaltenen Bewusstseins, obsessiv wandernd zwischen Kriegsfront und Heimat, als nachträgliche Übersetzung von Fords Prinzipien des Impressionismus in einen Impressionismus der Kriegszeit auffassen, denn schon im früheren Text hatte Ford formuliert: „the whole of life is really like that; we are almost always in one place with our minds somewhere quite other.“<sup>41</sup> Somit ist diese vielschichtige Darstellungstechnik auch eine Ergänzung einerseits zu Benjamins These der Sprachlosigkeit der Kriegsteilnehmer, andererseits zu Lévinas' Idee der entsubjektivierenden Totalität des Krieges.<sup>42</sup> tatsächlich sind in *Parade's End* Tietjens' Gemütslagen mindestens so wichtig wie die externe Kriegshandlung. Ford zeigt uns einen Protagonisten, für den der Krieg nur *ein* Aspekt seines Lebens ist.

Wird also die Darstellung des erzählten Raums durch die Brüche des zentralen Bewusstseins affiziert, so gilt dies auch für die dargestellte Zeit: Die Erzählung beginnt vor dem Krieg, im Jahre 1912, und endet etliche Monate nach dem Waffenstillstand; die Kriegskatastrophe wird somit in längere gesellschaftliche und politische Entwicklungen eingebettet. Auch die Dynamiken des ‚Geschlechterkampfes‘, den die Tetralogie in ihren Protagonisten vorstellt, werden mit gesellschaftlichem Umbruch und Krieg in Verbindung gebracht, wie Barnes konstatiert: „War and sexual passion are not opposites [for Ford]: they are in the same business, two parts of the same pincer attack on the sanity of the individual.“<sup>43</sup> Der kulturelle Mythos des ‚letzten Sommers‘ vor Kriegsausbruch im August 1914 wird hier also gegengeschrieben: das vom Krieg verletzte Bewusstsein transportiert diesen weiter zurück, und der Krieg affiziert somit auch die scheinbar friedlichen Zeiten der Edwardia-

<sup>40</sup> Barnes, „A Tribute to *Parade's End*“, 5.

<sup>41</sup> Ford, „On Impressionism“, 41.

<sup>42</sup> Vgl. Emmanuel Lévinas, *Totalität und Unendlichkeit: Versuch über die Exteriorität*, übers. von Wolfgang N. Krewani (Freiburg: Alber, 1987), 20: „Das Gesicht des Seins, das sich im Krieg zeigt, konkretisiert sich im Begriff der Totalität. [...] In der Totalität reduzieren sich die Individuen darauf, Träger von Kräften zu sein, die die Individuen ohne ihr Wissen steuern.“

<sup>43</sup> Barnes, „A Tribute to *Parade's End*“, 4.

nischen Epoche.<sup>44</sup> In *Parade's End* wird dies stilistisch dadurch deutlich, dass identische Formulierungen aus der Perspektive von Tietjens die Zeit vor dem Krieg und die Kriegszeit miteinander verknüpfen. Im ersten Buch, *Some Do Not ...*, wird beispielsweise eine gewaltsame Begebenheit zu Friedenszeiten geschildert: In einer nächtlichen Nebelfahrt haben Tietjens und Valentine deren Mitkämpferin für das Frauenwahlrecht, Gertie, vor der Polizei in Sicherheit gebracht. Frühmorgens stößt ihr Pferdewagen mit dem Automobil des General Campion zusammen (in voller Generalsmontur die Beherrschung über sein Steuer verlierend), ein symbolischer Zusammenstoß inkongruenter historischer Epochen und Werte sowie auch eine Vorausdeutung auf den Krieg:

Not ten yards ahead Tietjens saw a tea-tray, the underneath of a black-lacquered tea-tray, gliding towards them, mathematically straight, just rising from the mist. He shouted, mad, the blood in his head. His shout was drowned by the scream of the horse; he had swung it to the left. The cart turned up, the horse emerged from the mist, head and shoulders, pawing. [...] Hanging in air for an eternity; the girl looking at it, leaning slightly forward. [...] There was a crash and scraping sound like twenty tea-trays, a prolonged sound. (PE 139)

Diese Szene aus dem Jahre 1912 ähnelt in der impressionistischen Sprache Fords späterer Kriegsbeschreibung – der Lärm des berstenden Metalls, die Schreie von Mensch und Pferd. Sie weist auch voraus auf die dilettantische Truppenführung der herrschenden Schicht, repräsentiert durch General Campion, im Kriegsband *No More Parades*. In ihrer Metaphorik ist die Szene proleptisch mit dem Kriegsgeschehen verbunden, und kurz darauf springt die Erzählung ins Jahr 1917. In ganz ähnlicher Sprache wird dann das Bersten einer Granate beschrieben; auch hier vergleicht Tietjens unbewusst den Abwurf der Granaten mit einem riesigen Teetablett, das zur Erde donnert: „An immense tea-tray, august, its voice filling the black circle of the horizon, thundered to the ground. Numerous pieces of sheet-iron said, ‚Pack. Pack. Pack.‘“ (PE 291) In der Tetralogie beeinflusst also die traumatische Zeitlichkeit des Krieges auch die Vergangenheit, und ebenso erstreckt sich der Krieg durch seine Nachwirkungen lange in die Zukunft, wie der letzte Band zeigt. Zusammengeführt wird all dies in Tietjens' erlebender Perspektive, die sich zudem der spezifischen Metaphorik einer privilegierten Oberschicht bedient: es ist jeweils ein Teetablett, Accessoire gehobener nachmittäglicher

<sup>44</sup> Siehe Green, *Ford Madox Ford: Prose and Politics*, 150.

Gesellschaften der ‚leisured class‘, das monströse Dimensionen annimmt und zur Tötungsmaschine wird.

### „Nötigung durch den Anderen“ oder „The Men: the Other Ranks!“

Als einer der Gründe für diese Kontinuität sogenannter Friedens- mit Kriegzeiten wird in der Tetralogie implizit die Hartnäckigkeit gesellschaftlichen Hierarchiedenkens und fixierter Klassenunterschiede gesehen. Tietjens, der privilegierte „good man“ (PE 835) und Mann des 18. Jahrhunderts, wird vor allem im Grabenkrieg mit Soldaten aus ‚einfachen‘ Bevölkerungsschichten konfrontiert und physisch zusammengeworfen – ohne dass jedoch ein Moment der Selbsttranszendenz in der Begegnung mit dem Anderen entstehen könnte. Die von Lévinas beschriebene „umfassende Funktionalisierung menschlicher Subjektivität“ im Krieg wird hier also kaum aufgehoben „im Angefragtwerden durch ein Anderes“:<sup>45</sup> Trotz seiner Empathie mit einzelnen Soldaten und den in seinem Geiste vorgestellten Soldatenmassen ist hier das einzige empfindende Individuum Tietjens selbst. Nicht einmal das bescheidenere ethische Postulat der ‚Sympathie‘ im Sinne David Humes oder Adam Smiths kann hier umgesetzt werden, denn solche Sympathie entsteht *per definitionem* nur zwischen sich ähnlichen Beziehungspolen, ist ein Wiedererkennen des Eigenen im Anderen.<sup>46</sup> Tietjens dagegen hält stets Distanz zu den ‚einfachen‘ Soldaten. Selbst Passagen, die scheinbar ein Erkennen des gemeinsamen Menschseins betonen („men. Not just populations“), bieten als Ergebnis seiner Bemühungen, sich in diese fremden Leben hineinzudenken, einerseits Klischees vermeintlicher Bestandteile eines Arbeiterlebens und enden andererseits mit einer distanzierenden Zusammenfassung solcher – kollektiv betrachteten – Gesellschaftsschichten als „The Men: the Other Ranks“:

Hundreds of thousands of men tossed here and there in that sordid and gigantic mud-brownness of midwinter ... by God, exactly as if they were nuts wilfully picked up and thrown over the shoulder by magpies. ... But men.

<sup>45</sup> Verena Lobsien, „Emmanuel Lévinas: Sagen anders als sein? Oder: Das Lächeln auf dem Wege“, in *Etho-Poietik: Ethik und Ästhetik im Dialog. Erwartungen, Forderungen, Abgrenzungen*, hrsg. von Bernhard Greiner und Maria Moog-Grünwald (Bonn: Bouvier, 1998), 83–117, hier 87 und 93.

<sup>46</sup> Siehe Anne-Julia Zwierlein, „White Slavery‘: Würde- und Sympathiediskurse in den Kampagnen der britischen Anti-Sklaverei-Bewegung (ab 1780) und der Frauenrechtsbewegung (ab 1880)“, in *Würdelos: Ehrkonflikte von der Antike bis in die Gegenwart*, hrsg. von Achim Geisenhanslüke (Regensburg: Schnell & Steiner, 2016), 165–83.

Not just populations. Men you worried over there. Each man a man with a backbone, knees, breeches, braces, a rifle, a home, passions, fornications, drunks, pals, some scheme of the universe, corns, inherited diseases, a green-grocer's business, a milk walk, a paper stall, brats, a slut of a wife. ... The Men: the Other Ranks! (PE 296–7)

Tatsächlich spiegeln sich für Tietjens wiederum nur die eigenen Belange in den imaginierten privaten Angelegenheiten der Soldaten seines Battalions. Somit ist auch der Dienst an der Front für ihn keine Flucht aus den Komplikationen seines Privatlebens – es zeigt sich erneut die Gleichsetzung von Krieg und ehelichem Kampf. Wie Austin Riede nachzeichnet, verweist Tietjens' Flucht in den Krieg auf eine latente Todessehnsucht, kombiniert mit einem von Thomas Carlyle sowie Fords Großvater, dem berühmten präraphaelitischen Maler Ford Madox Brown übernommenen viktorianischen Arbeitsethos, das bekanntlich dazu anhielt, nicht zu grübeln, sondern sich in die Arbeit zu stürzen. Doch ironischerweise multiplizieren sich für Tietjens die eigenen Probleme und Ängste in denen der Untergebenen, für die er als Offizier, später als Kommandant zuständig ist. Zunächst leistet er auch hinter den Frontlinien Büroarbeit; das Zählen von Feuerlöschern und Inspizieren von Zahnbürsten ist die tägliche Routine, die das Überleben der Tausenden von Soldaten in den Schützengräben sichern soll. Erst als der Kommandant ausfällt, muss Tietjens als Anführer im Kampf einspringen – und getreu dem Oberschichtsethos, mit dem er aufgewachsen ist, zögert er nicht, Verantwortung zu übernehmen.<sup>47</sup> Dies ist eine konservative Affirmation seines besonderen gesellschaftlichen Werts als Mitglied der ‚herrschenden Schicht‘. Zwar gibt es eigentlich keine Helden mehr in diesem als sinnlos dargestellten Krieg mit seinen grotesken militärischen Ritualen („parade“, vgl. PE 306–7), doch wird die Satire in geradezu inkongruenter Weise unterbrochen von Momenten, in denen sein Pflichtbewusstsein unseren Tory-Helden gleichsam fernsteuert und ihm das richtige Verhalten automatisch vor Augen führt. Diese ideologischen Subtexte kommen einer Zelebrierung viktorianischen, unter anderem in Carlyle's *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (1841) etablierten und in Ford Madox Browns Gemälde *Work* (1857) ikonographisch verewigten Ethos der Pflichterfüllung und Heldenverehrung nahe; gerade im Chaos des Krieges werden also feudale Strukturen, wenn auch mit

<sup>47</sup> „With the dreadful dread of the approaching strafe all over him, with a weight on his forehead, his eyebrows, his heavily labouring chest, he had to take ... Responsibility. And to realize that he was a fit person to take responsibility.“ (PE 585)

einer gewissen Nostalgie, als durchaus positiv und zumindest punktuell effektiv affirmiert.<sup>48</sup>

Die sentimentale Identifikation des Offiziers Tietjens mit ‚seinen‘ Soldaten ist allerdings egozentrischer als zunächst vermutet. Durchgängig ist sein Verhalten gegenüber Untergebenen von einer Art ‚gütigem Feudalismus‘ gezeichnet; als Gegenwelt zu den Kriegsgräben träumt er sich, wiederum schichtenspezifisch, in ein pastorales Idyll englischer grüner Wiesen, und gewisse Bräuche der Oberschicht wie das Zerbrechen eines Bechers nach ausgebrachtem Toast behält er selbst in den Frontgräben bei.<sup>49</sup> Als der Soldat O Nine Morgan durch einen Granatensplitter stirbt, der nur Zentimeter von Tietjens entfernt in der Schutzhütte hinter der Front einschlägt, wird dieser metaphorisch zu einer trauernden Mutter, für immer durch eine schwarze Nabelschnur mit ihren Toten verbunden:

And at the thought of the man as he was alive and of him now, dead, an immense blackness descended all over Tietjens. He said to himself: *I am very tired*. Yet he was not ashamed ... It was the blackness that descends on you when you think of your dead. ... It comes, at any time, over the brightness of sunlight, in the grey of evening, in the grey of dawn, at mess, on parade; it comes at the thought of one man or at the thought of half a battalion that you have seen, stretched out, under sheeting, the noses making little pimples: or not stretched out, lying face downwards, half buried. Or at the thought of dead that you have never seen dead at all. ... Suddenly the light goes out. ... In his case it was because of one fellow, a dirty enough man, not even very willing, not in the least endearing, certainly contemplating desertion. ... But your dead ... *yours* ... your own. As if joined to your own identity by a black cord. ... (PE 356)

Ausgehend von dieser zwar bewegenden, aber auch sentimental und melodramatisch auf Tietjens' eigene Empfindsamkeit zugespitzten Passage wird der Tod des O Nine Morgan von nun an zu einer Obsession, die in Tietjens' inneren Monologen wiederkehrt, symptomatisch für die Vermischung sei-

<sup>48</sup> Carlyle ist, neben Frederick Maurice, Begründer des christlichen Sozialismus, auf Ford Madox Browns Gemälde *Work* zu sehen. Siehe zur ‚Arbeit‘ bei Ford auch Austin Riede, „Cleaned, Sand-Dried Bones‘: Christopher Tietjens and the Labour of War“, in *Ford Madox Ford's Parade's End: The First World War, Culture, and Modernity*, hrsg. von Ashley Chantler und Rob Hawkes (Amsterdam: Rodopi, 2014), 161–72.

<sup>49</sup> Siehe PE 636: „So that no toast more ignoble may ever be drunk out of it!“ Zu Tietjens' pastoralen Fantasien siehe auch Andrzej Gasiorek, „The Politics of Cultural Nostalgia: History and Tradition in Ford Madox Ford's *Parade's End*“, *Literature and History* 11 (2002): 52–77, hier 66.

ner eigenen privaten mit den militärischen ‚Schlachtfeldern‘. Zentral bleiben auch in obiger Passage die possessiven Pronomina: „[...] your dead ... yours ... your own.“ Der Untergebene wird subsumiert als Teil von Tietjens' eigener Identität und tragischen Selbststilisierung. Auch in seinem Zusammenbruch während der Auseinandersetzung mit General Champion über die Scheidungsfrage, der traumatische Erfahrungen der Schlacht mit privater ‚Panik‘ vermischt, ist der tote O Nine Morgan wiederum eine Chiffre für Tietjens' eigene Desorientierung: „Fragments of scenes of fighting, voices, names, went before his eyes and ears. Elaborate problems. ... The whole map of the embattled world ran out in front of him – as large as a field. An embossed map in greenish *papier mâché* – a ten-acre field of embossed *papier mâché*, with the blood of O Nine Morgan blurring luminously over it.“ (PE 493) Die bruchstückhaften, selbstzweiflerischen Sätze, wiederholten Auslassungen und Unterbrechungen durch abschweifende Gedanken zeigen, wie Tietjens' traumatisierter Geisteszustand private Kämpfe mit dem Tod des Soldaten verbindet.

Keinesfalls aber werden wir hier Zeugen einer „ungewollte[n] Nötigung durch den Anderen“, wie Mathias Mayer diese radikale ethische Formulierung von Alterität bei Lévinas paraphrasiert: im Zulassen einer solchen „unmittelbar menschliche[n] Begegnung“ ginge „das Ethische [...] dem Theoretischen, mithin dem Wissen, den Normen, der moralischen Fixierung voraus.“ Tietjens aber lässt dieses „Unverhältnismäßige, [...] Riskante“ in der Begegnung mit dem Anderen nicht zu:<sup>50</sup> er behält stets den Schutzpanzer seiner elitären gesellschaftlichen Position, welcher nur punktuell durch sentimentale Trauer durchbrochen wird und den Rückzug auf die Normen seiner Schicht immer wieder ermöglicht. So heißt es distanzierend aus Tietjens' Perspektive, als Captain McKechnie den Verstand zu verlieren droht: „it was a military duty to bother himself about the mental equilibrium of this member of the lower classes“ (PE 305). Als Mann des 18. Jahrhunderts, so ließe sich denken, wären Tietjens eher Sympathiebewegungen im Sinne Humes oder Smiths möglich. Diese aber eröffnen letztlich keine Transzendenz schichtenspezifischer oder sonstiger Normativität, wie Lisabeth During erläutert:

[...] sympathy has its limits. It relies on the power of imagination. But imagination, as the eighteenth century tended to understand it, is a reproductive, mimetic faculty: it converts past impressions into new combinations, but those have to be impressions already inclined towards each other. Without the structure of resemblance – a slightly internalised form of contiguity – the

<sup>50</sup> Beide Zitate: Mayer, *Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik*, 64.

imagination can do little to fuse the old with the new. In the social sphere the same restrictions apply. ‚Likenesses‘ between me and the other have to be, at least, imaginable. Too great a difference or divergence threatens to evoke merely monstrosity. The force of imaginative projection is constrained by propriety, by what associations and affinities are ‚suitable‘, appropriate. Hence an ethics controlled by imagination will have great difficulty accounting for the incommensurable.<sup>51</sup>

So ist auch die symbolische Szene von Tietjens' ‚Wiedergeburt aus dem Schlamm‘, nachdem er – erneut – von einer Granate in die Luft geschleudert und in die Erde versenkt wird, keine tatsächliche Transformation. Sie ist einerseits Anlass für einen klassisch-heroischen *aristeia*-Moment, indem er den verletzten Corporal Duckett ausgräbt und somit zum ersten Mal im Leben, wie er selbst reflektiert, seine volle Körperkraft einsetzt (siehe *PE* 638). Andererseits endet die Episode mit Tietjens' Abzug von der Front durch General Campion (seinen Patenonkel): die Oberschicht sorgt für das Überleben der Ihren. Tatsächlich beträgt der Abstand im dritten Band zwischen dieser gewaltsamen Szene und der Feier des Waffenstillstands nur ein paar Seiten; diese Feier ist eine scheinbare ‚Verbrüderung‘ über Schichtengrenzen hinweg, indem Veteranen aus Tietjens' Battalion in dessen leergeräumten Londoner Haus zusammenkommen. Letztlich ist aber auch diese Szene durchzogen von Differenzen, Animositäten, Vorbehalten – wie im vierten Band, in der Retrospektive auf diese Nacht durch Valentine, deutlich wird (siehe *PE* 776). In was für eine Zeit wird nun Tietjens nach Kriegsende ‚wiedergeboren‘ – und wie verhält sich diese neue Zeit zu den schwelenden gesellschaftlichen Konflikten vor und während des Krieges? Diese Frage möchte ich abschließend stellen.

### „Quiet in a cavern“: Vom Grabenkampf zum Selbstbegräbnis

Als Chronik einer Epoche – und somit verwandt mit dem prä-modernistischen Generationenroman der Edwardianischen Zeit – kartiert die Tetralogie also einen deutlich längeren Zeitraum als die vier Kriegsjahre. Patrick Parrinder beschreibt *Parade's End* als „Modernist in manner, but largely Edwardian in plot“.<sup>52</sup> Gezeigt wird das Aufbrechen einer, allerdings nur schein-

<sup>51</sup> Lisabeth During, „The Concept of Dread: Sympathy and Ethics in *Daniel Deronda*“, in *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy, and Theory*, hrsg. von Jane Adamson u. a. (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 65–83, hier 80–1.

<sup>52</sup> Patrick Parrinder, „All that is solid melts into air“: Ford and the Spirit of Edwardian England“, in *History and Representation in Ford Madox Ford's Writings*, hrsg. von Joseph Wiesenfarth (Amsterdam: Rodopi, 2004), 5–19, hier 14.

bar stabilen, sozialen Ordnung in die mobile, unsichere Gesellschaft der Nachkriegszeit hinein. Wie bereits erläutert, betont die besondere Temporalität der Tetralogie jedoch gerade, dass die Wurzeln des Krieges tiefer liegen, dass die britische Gesellschaft auch vor Kriegsausbruch größtenteils dekadent und korrupt war. Während Ann Barr Snitow in geradezu hoffnungsvollem Ton erklärt, im letzten Buch ‚sei das Feudalsystem nicht tot, sondern überwintere nur‘,<sup>53</sup> wird doch eine wie auch immer geartete feudale Ordnung im Text durchweg ironisiert und von Tietjens selbst mit Skeptizismus und dem bedauernden Bewusstsein ihrer Obsoletheit betrachtet. Wir sehen keine Zukunftsgerichtetheit: die vormals militante Frauenrechtskämpferin Valentine hat das Suffragetten-Dasein, das Tietjens ursprünglich vehement unterstützt, ja gefeiert hatte, vollständig aufgegeben und sich mit ihm in der (wenn auch prekären) Idylle des ländlichen Exils in West Sussex eingerichtet.<sup>54</sup> Tietjens' Selbststilisierung als Mann des 18. Jahrhunderts erstreckt sich nun sogar auf sein ungeborenes Kind: Merkwürdigerweise hofft er auf eine Zukunft dieses Sohnes – über das Geschlecht scheint kein Zweifel zu bestehen – als ‚kontemplativer Kirchenmann mit Folio-Bibel in griechischer Sprache unter dem Arm‘, der Ackerbau betreibt und durch den Kirchenzehnt ein geregelter Einkommen hat (siehe PE 812). Diese eskapistische, rückwärtsgewandte Fantasie wird jedoch nicht als Lösung für die Nachkriegszeit präsentiert. Sie ist eher Resultat aus der Schutzbedürftigkeit des traumatisierten Heimkehrers. Das Gefühl einer „transzendentalen Obdachlosigkeit“ zieht sich, wie wir gesehen haben, metaphorisch durch Fords Schreiben über den Krieg. Auch für Gringoire in *No Enemy* hatte der deutsche Angriff das frühere, auch räumliche Gefühl von Geborgenheit nachhaltig zerstört: „There were no nooks, no little, sweet corners; there were no assured homes, countries, provinces, kingdoms, or races. All the earth held its breath and waited.“<sup>55</sup> In der Tetralogie verschwinden schließlich gesellschaftliche Visionen hinter diesem allumfassenden, existentiellen Schutzbedürfnis der Charaktere. Diese Erzählung des Ausgeliefertseins steht auch im Kontext der von anderen Modernisten, beispielsweise Pound, vielfach artikulierten

<sup>53</sup> Ann Barr Snitow, *Ford Madox Ford and the Voice of Uncertainty* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1984), 231: „the feudal system is not really dead at all but only sleeping.“

<sup>54</sup> Siehe zum ‚Feminismus‘ in *Parade's End*: Isabelle Brasme, „Articulations of Femininity in *Parade's End*“, in *Ford Madox Ford's Parade's End: The First World War, Culture, and Modernity*, hrsg. von Ashley Chantler und Rob Hawkes (Amsterdam: Rodopi, 2014), 173–85.

<sup>55</sup> Ford, *No Enemy*, 22.

Empfindung, die Welt nach dem Krieg sei eine Travestie der Zivilisation, für die so viele ihr Leben gelassen hatten.<sup>56</sup>

Andererseits handelt es sich bei Tietjens um die Obdachlosigkeit eines Gentleman: er ist und bleibt „the most brilliant man in England“ (PE 48), und er fällt letztlich nicht tief. Zwar verbringt Valentine, die vormals so mutige und altruistische Frauenrechtskämpferin, nun ihre Zeit mit Sorgen um die privaten Finanzen, doch kann das Paar durchaus auf die Überbleibsel der Weltordnung vor dem Krieg zurückgreifen, auf antike Möbel und teure Erstausgaben aus Tietjens' privatem Besitz, um das Überleben zu sichern. Viele Interpreten der Tetralogie sehen Tietjens tatsächlich als den letzten ‚wahren Gentleman‘ und Altruisten in einer unmoralischen Welt, klammern dabei allerdings seine schichtenspezifischen Vorurteile gegenüber – unter anderem – Schotten, Juden und Katholiken aus.<sup>57</sup> Mark Conroy betont dagegen die Ironie, die darin liegt, dass Tietjens erst durch einen Weltkrieg der Klassenkampf innerhalb der eigenen Gesellschaft vor Augen geführt wird.<sup>58</sup> Die propagierte textuelle Norm der menschlichen Einzigartigkeit des Tietjens ist also als abschließende Botschaft letztlich enttäuschend. Hier wiederum mögen die biographischen Bezüge zu Fords engem Freund, „a landowning Yorkshire ‚Tory of the old school‘, Arthur Marwood“, eine entscheidende Rolle spielen:

The product of an old establishment family and traditional public school and university background, Marwood appealed to his younger friend's own deepest aspirations and fantasies (lacking any such background himself, Ford often made a fool of himself in later life by his frequent allusions to ‚my old public school‘). This close friend died in 1917, and when Ford turned to the composition of his novel-sequence a number of years later, he fastened on the figure of this much-beloved comrade for his focal point on the events he would narrate. [...] the central core of Christopher Tietjens – his ‚gentleman's code‘ with its attendant social and moral standards – derives from Ford's own system of belief and conduct.

Die geradezu hymnische Bewunderung, die Fords Protagonisten von allen anderen Charakteren der Tetralogie entgegengebracht wird, macht dieses

<sup>56</sup> Siehe Gasiorek, „The Politics of Cultural Nostalgia“, 70, und Bernard Bergonzi, *Heroes' Twilight: A Study of the Literature of the Great War* (Manchester: Carcanet 1996), 167.

<sup>57</sup> Siehe Gene M. Moore, „The Tory in a Time of Change: Social Aspects of Ford Madox Ford's *Parade's End*“, *Twentieth Century Literature* 28, Nr. 1 (1982): 49–68, hier 53.

<sup>58</sup> Mark Conroy, „A Map of Tory Misreading in *Parade's End*“, in *Ford Madox Ford and Visual Culture*, hrsg. von Laura Colombino (Amsterdam: Rodopi, 2009), 175–90, hier 185.

zentrale erlebende Bewusstsein zu einer moralischen Norm: „in over eight-hundred pages of narrative we never hear of anyone whose moral, or even physical, stature can compare with that of Tietjens.“<sup>59</sup> Doch die antiklimaktische Koda des vierten Bandes, wenn auch textkritisch umstritten,<sup>60</sup> dekonstruiert Tietjens als moralische Instanz und zeigt ihn als nachhaltig orientierungslos, gerade weil die Gewissheiten der sozialen Elite nun weggefallen sind. Tatsächlich fehlt er im letzten Buch als Fokalisierer: es ist sein an Lähmung leidender und im Laufe der geschilderten Stunde sterbender Bruder Mark, ein vom Tode gezeichnetes *alter ego*, aus dessen Perspektive die Vorgänge geschildert werden. Tietjens selbst bleibt weitgehend stumm und klammert sich an ein Stück des gefällten Groby Great Tree, ehemaliges Wahrzeichen des Familienanwesens, das die von ihm getrennt lebende Sylvia nun an Amerikaner vermietet: „Still, the land remains“, hofft Tietjens (PE 566). Das Versprechen, das der Text zu geben schien, wenn er Tietjens' herausgehobenes Moralempfinden und Verantwortungsbewusstsein betonte, Relikte eines ehemaligen Oberschichtsethos, wird nicht eingelöst. Weder er noch Valentine übernehmen eine maßgebliche Rolle in der Nachkriegsgesellschaft.

Die transzendente Obdachlosigkeit im Lukács'schen Sinne verfolgt also unseren Protagonisten bis weit nach dem Krieg: „Kontingente Welt und problematisches Individuum sind einander wechselseitig bedingende Wirklichkeiten“, konstatierte auch schon Lukács in der *Theorie des Romans*.<sup>61</sup> Die Vision, der Tietjens während der Grabenkämpfe nachhing, von einer pastoralen Zukunft „when a man could stand up on a hill“ (PE 570), erfüllt sich nicht: Valentine und er suchen ihr Glück nicht auf Hügeln, sondern in Höhlen. Tietjens wünscht sich „some hole“ (PE 668), in der sie unbehelligt leben können, und die Assoziation der räumlichen Metaphorik zu den Schützengräben des Frontkriegs liegt nahe. Ähnlich hatte der „Compiler“ in Fords *No Enemy* den Wunsch Gringoires nach dem Krieg festgehalten: „the Almighty would give to me at least sufficient space in the quiet earth that was just country – to dig myself in“. <sup>62</sup> Selbst in der Erde gibt es jedoch keine Sicherheit: nachts in Sussex erinnert Tietjens sich an die Nächte im Schützengraben, während

<sup>59</sup> Beide Zitate: Colbert, „*Parade's End: Ford Madox Ford's Fabricated World*“, 66.

<sup>60</sup> Bonikowski, *Shell Shock and the Modernist Imagination*, 87 fasst die Debatte über die Funktion des letzten Bandes zusammen; siehe auch Saunders, *Ford Madox Ford: A Dual Life*, 2:254–55, und Barnes, „A Tribute to *Parade's End*“, 6, über Graham Greenes dreibändige Bodley Head Edition (1962–63).

<sup>61</sup> Lukács, *Theorie des Romans*, 72.

<sup>62</sup> Ford, *No Enemy*, 136.

derer er, vermeintlich oder tatsächlich, deutsche Kommandos unter sich graben hörte. Wieder wird Sicherheit räumlich definiert – und in Frage gestellt. Dieses Trauma greift nun auch auf Valentine über, die weiß, was Tietjens' deutschsprachige Rufe in der Nacht bedeuten (siehe PE 813). Die private Höhle wird durch permanente Wiederholung des Traumas unterminiert,<sup>63</sup> und wie bei Gringoire ist diese Zukunft ein Selbstbegräbnis. Schon in den Kriegsbüchern der Tetralogie hatte ein Soldat unter Tietjens' Kommando die Schützengräben mit den Ruinen von Pompeii verglichen (siehe PE 598) – und Valentine hatte ähnlich ihr erhofftes späteres Leben mit Tietjens zur gemeinsamen Ruhe im Totenbett stilisiert: „They had already lived side by side for many years. They were quiet in a cavern. The Pompeiian red bowed over them; the stairways whispered up and up. They would be alone together now. For ever!“ (PE 669) Diese ambivalente Zukunftsvision eines Lebens-im-Tod lässt sich für Fords Tetralogie auf die anhaltenden psychologischen Auswirkungen des Krieges übertragen: selbst in der Gemeinschaft bleibt der Einzelne isoliert, „alone together“.

### Koda: Obdachlosigkeit eines Gentleman

Fords Tetralogie, die zwar modernistische Verfahren der Brechung und Destabilisierung von Repräsentation aufweist und somit Benjamins Beobachtung über die Sprachlosigkeit der Kriegsteilnehmer nachzuzeichnen scheint, erweist sich letztlich durch die traditionelle Struktur mit der privilegierten Figur des Tietjens als wichtigstem Fokalisierer als schichtenideologisch eher konservativer Desillusions- oder Generationenroman. Wie Robert Colbert über Ford konstatiert, waren dessen eigene gesellschaftliche Aspirationen ein gewisser Ballast, wenn es um überparteiliche Schilderung der Zeitläufte durch diesen selbsterklärten „historian of his own time“ ging: „Ford, although not born into the aristocracy, maintained a life-long love affair with the concept of ‚the gentleman‘ and aspired all his life to that role and status. And [...] Ford looked to the past for his ideal of gentlemanly conduct.“<sup>64</sup> Mit Bezug auf Lévinas' radikale Ethik der Alterität wurde hier außerdem gefragt, inwiefern Ford in diesem seinem berühmtesten Werk über den Ersten Weltkrieg tatsächlich eine „Nötigung“ durch andere Stimmen und Perspektiven zulässt – oder inwiefern es letztlich nur eine dominante Perspektive gibt, die des Gentleman Tietjens, vielfach akklamierter „good man“ (PE 835), der

<sup>63</sup> Siehe Bonikowski, *Shell Shock and the Modernist Imagination*, 88.

<sup>64</sup> Colbert, „*Parade's End: Ford Madox Ford's Fabricated World*“, 65.

mit seinem Ehrenkodex des 18. Jahrhunderts zwar aus der Zeit gefallen, aber gerade deshalb teilweise über die Zumutungen des Weltkrieges erhaben zu sein scheint. Weder die Frauenfiguren der Tetralogie – obwohl sie einige Teilabschnitte als Fokalisierer dominieren – noch gar andere Charaktere erlangen eine ähnliche Dominanz als erlebende Perspektive oder moralische Norm.<sup>65</sup> Es findet keine tatsächliche Begegnung mit Alterität statt, weder in geschlechts- noch klassenspezifischer Hinsicht, welche den Protagonisten ernsthaft dezentrieren könnte. Auch wenn in der Romanfolge *shell shock*, Gedächtnisverlust und Traumatisierung dargestellt werden, so wird dies stets auf die Psyche des Protagonisten rückbezogen, was eine gewisse Einheit des empfindenden Subjekts trotz des Ausgeliefertseins an die Kriegssituation suggeriert. Zwar zeigt der Schluss der Tetralogie Verstummen und privaten Eskapismus, und Tietjens, nachhaltig traumatisiert, verbringt den Rest seines Lebens in einer symbolischen Höhle: Doch bleibt er gerade dadurch der „Tory of [...] an extinct type“ (PE 490), Vertreter eines romantisierenden Feudalismus, dem nach dem Schock des Weltkrieges nur der Rückzug bleibt. Trotz der ‚beschreibenden‘ Technik, welche Lukács am modernen Roman insgesamt anprangerte, bleibt die Struktur der Tetralogie, die die Kriegsschilderungen dezidiert in einen größeren zeithistorischen Kontext stellt, insgesamt ‚erzählend‘: es wird ein Familienschicksal nachverfolgt, im traditionellen Rahmen eines Generationenromans oder, im Sinne von Lukács’ Romantypologie, eines Desillusionsromans, der das „notwendige[...] Scheitern“ ihres Protagonisten vorführt.<sup>66</sup> Tietjens’ selbstzerstörerischer Traum von einem Leben „quiet in a cavern“ stellt als Resultat des Krieges die westliche Kultur den Ruinen einer verschütteten Zivilisation gleich. Von den „painful processes of Reconstruction“, die Ford in *No Enemy: A Tale of Reconstruction* (1919) ankündigte,<sup>67</sup> ist hier wenig zu sehen: Im Geiste des traumatisierten Rückkehrers geht der Krieg ewig weiter. Es bleibt die Zerstörung – und die Obdachlosigkeit eines Gentleman.

---

<sup>65</sup> Die Frauenfiguren erhalten keine gleichrangigen Perspektivierungen, obwohl Ford durchaus für seine aufgeklärte Geschlechterethik bekannt war. Siehe sein Pamphlet für das Frauenwahlrecht, *This Monstrous Regiment of Women* (1913), geschrieben für die Women’s Freedom League; vgl. auch Joseph Wiesenfarth, *Ford Madox Ford and the Regiment of Women: Violet Hunt, Jean Rhys, Stella Bowen, and Janice Biala* (Madison: Wisconsin, 2005).

<sup>66</sup> Lukács, *Theorie des Romans*, 121.

<sup>67</sup> Ford, *No Enemy*, 9.

