

Peter Hühn

Englische Lyrik III

Das Alte und das Neue im 19. Jahrhundert und in der Moderne

aus:

Europäische Lyrik seit der Antike

14 Vorlesungen

Herausgegeben von Heinz Hillmann und Peter Hühn

S. 271–307

Impressum

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf der Verlagswebsite frei verfügbar (*open access*). Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar.

Open access verfügbar über die folgenden Webseiten:

Hamburg University Press – <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Archivserver Der Deutschen Bibliothek – <http://deposit.ddb.de>

ISBN 3-937816-14-3 (Printausgabe)

© 2005 Hamburg University Press, Hamburg

Rechtsträger: Universität Hamburg, Deutschland

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg, Deutschland

<http://www.ew-gmbh.de>

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	vii
<i>Heinz Hillmann und Peter Hühn</i>	
Alt-Hebräische Lyrik	13
<i>Tim Schramm</i>	
Aspekte griechischer und lateinischer Lyrik	41
<i>Gerhard Lohse</i>	
Deutsche Lyrik I	77
Religiöse Lyrik seit der Reformationszeit. Zum Diskurs des Gedichts <i>Heinz Hillmann</i>	
Englische Lyrik I	103
Identität in Liebe und Religion in der frühen Neuzeit <i>Peter Hühn</i>	
Englische Lyrik II	135
Natur und Kultur in der Romantik <i>Peter Hühn</i>	
Deutsche Lyrik II	171
Liebeslyrik von der Anakreontik zur Romantik <i>Heinz Hillmann</i>	
Deutsche Lyrik III	197
Nationale Lyrik im 19. Jahrhundert <i>Heinz Hillmann</i>	
Französische Lyrik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	235
<i>Heinz Hillmann und Klaus Meyer-Minnemann</i>	

Englische Lyrik III	271
Das Alte und das Neue im 19. Jahrhundert und in der Moderne <i>Peter Hühn</i>	
Vom Sprechen und Schweigen in der russischen Lyrik des 20. Jahrhunderts	309
<i>Christine Gölz</i>	
Englische Lyrik IV	351
Individuum und Kollektiv im 20. Jahrhundert <i>Peter Hühn</i>	
Deutsche Lyrik IV	389
Die Stadt und der Krieg in der Lyrik der frühen Moderne <i>Heinz Hillmann</i>	
Hispanoamerikanische Lyrik des 20. Jahrhunderts	419
<i>Klaus Meyer-Minnemann</i>	
Keine europäische Lyrik: Ein Blick nach China	455
<i>Michael Friedrich</i>	
Beitragende	483

Englische Lyrik III

Das Alte und das Neue im 19. Jahrhundert und in der Moderne

Peter Hühn

Die Romantik benutzt die Gegenüberstellung von Kultur und Natur, um in der außermenschlichen belebten Naturszenerie das ganz andere zu fassen und dies auch über das Kunstwerk, also konkret über das Gedicht, in den Bereich der menschlichen Kultur zu vermitteln und hieraus Energie und Vitalität, insbesondere auch künstlerische Kreativität, für den Menschen zu gewinnen. Dies Kapitel stellt einige Gedichtbeispiele aus der Zeit nach der Romantik vor, die einen vergleichbaren, aber radikaleren Gegensatz zur Grundlage haben – den Gegensatz zwischen dem Alten und dem Neuen, zwischen dem Vertrauten, Bekannten, der Tradition und dem Unbekannten, Unerhörten, Noch-nicht-Dagewesenen. Im Unterschied zu der synchronen Gegenüberstellung Natur-Kultur besitzt der Gegensatz alt – neu, wie die Begriffe andeuten, eine grundsätzlich zeitliche Dimension: der Gegensatz zwischen dem in der Vergangenheit schon Erfahrenen und dem noch nicht Erfahrenen, dem in der Zukunft Liegenden. Wie sich zeigen wird, kann der Gegensatz alt – neu entweder in einem persönlichen Kontext (also mit Bezug auf den eigenen Lebenslauf und die eigene Identität) oder unter einer historischen Perspektive (also mit Bezug auf die Entwicklung der Kultur und Gesellschaft) behandelt werden. Besonders in der letztgenannten Hinsicht schließt sich dieser zeitliche Kontrast an eine Leitvorstellung des 19. und noch des 20. Jahrhunderts in Europa an – an die Idee des Fortschritts, wie sie in vielen Bereichen, aber vornehmlich in der Wissenschaft, der Technik und der Wirtschaft bestimmend wurde. Diese Idee des Fortschritts wird dann später – speziell im Bereich der Kunst – als Modernität oder Modernismus umformuliert, wobei sich vielfach ein prononcierter Antagonismus der ästhetischen Moderne gegenüber dem technisch-wirtschaftlichen Fortschritt herausbildet. Heinz Hill-

mann und Klaus Meyer-Minnemann zeigen die Herausbildung der poetischen Moderne in Frankreich anhand der Symbolisten Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé, bei denen es um das Verlangen nach dem Neuen und um seine Darstellung in der Lyrik geht (siehe das Kapitel „Französische Lyrik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“). Die folgenden englischen Beispiele können mit den Entwicklungen in Frankreich verglichen werden, sind aber überwiegend parallel und unabhängig von den französischen Lyrikern entstanden.

Der dominierende, fast offizielle Lyriker der viktorianischen Epoche in England ist Alfred Lord Tennyson (1809–1892). Von ihm stammt das erste Beispiel. In seinem frühen Gedicht „Ulysses“ (1833 geschrieben, 1842 veröffentlicht) behandelt Tennyson den Gegensatz zwischen dem Alten und dem Neuen anhand einer der ältesten literarischen Figuren und Geschichten Europas, nämlich anhand von Odysseus (hier mit dem lateinischen Namen Ulysses bezeichnet), und akzentuiert durch die Wahl dieses traditionellen Sujets den Kontrast von alt vs. neu in besonderem Maße. Odysseus, wie er in Homers *Odyssee* dargestellt wird, ist der große Wanderer, und zwar ein Wanderer, der auf den Irrfahrten, die von Homer erzählt werden, immer auf dem Wege nach Hause ist. Damit betont die Geschichte gerade die Rückkehr aus der Fremde in die Heimat, in die alte Umgebung. Hiermit wird jedoch bereits bei Homer ansatzweise eine gegenläufige Tendenz kontrastiert. Im elften Gesang gelangt Odysseus in den Hades und bekommt vom toten Seher Teiresias sein zukünftiges Leben geweissagt (xi, 110–137). Narratologisch handelt es sich bei dieser futurischen Erzählung seines späteren Lebens um eine Prolepse. Hiernach wird sich Odysseus nach seiner glücklichen Heimkehr erneut zu einer Reise in ein unbekanntes meerfernes Land aufmachen, um dort dem ihm zürnenden Meeresgott Poseidon ein Sühne-Opfer zu bringen. Nach der erneuten Rückkehr wird dann sein schließlicher Tod in der Ferne, vielleicht auf einer weiteren Reise, prophezeit: „Und fern dem Meere wird einmal / Süß und sanft dir nahen der Tod ... und blühende Völker / Läßt du rings zurück“ (134–7).¹ – Diese Reise des großen Wanderers wird in einem weiteren großen europäischen Text wieder aufgegriffen und neu erzählt – in Dantes *Divina Commedia* (*Göttlicher Komödie*). Im „Inferno“ (xxvi, 90–140) treffen Dante und Vergil auf Odys-

¹ Homer. *Odyssee*, übers. Thassilo von Scheffer (Wiesbaden, o. J.).

seus, der dort (zusammen mit Diomedes) eine Strafe für die List des trojanischen Pferdes abbüßen muß. Odysseus erzählt hier genauer von der Reise über den Rand der bekannten Welt hinaus, die er – nach der Rückkehr nach Ithaka – getrieben von Wißbegier unternommen hatte. Den Gefährten begründet er diese Reise über die Grenzen der Menschheit hinaus mit dem Verlangen, „die kurze Abendwache / Der Sinneskraft ... / zu nützen, um ... Kunde / Vom menschenleeren Weltteil zu erlangen. ... wurdet / Ihr doch gemacht nicht, gleich dem Vieh zu leben, / Nein, das nach Tugend ihr und Kenntnis ringet“ (114–120).² Interessanterweise erscheint hier Erkenntnis und Wissen als (neues) Ziel menschlichen Strebens. Wird diese Reise bei Homer prospektiv erzählt, so hier retrospektiv, also in Form einer Analepse (wie überhaupt die Lebens-Erzählungen aller Insassen von Inferno, Purgatorio und Paradiso hypodiegetische und analeptische Erzählungen sind). Odysseus war mit einem Schiff durch die Meerenge von Gibraltar (die Säulen des Herkules) hindurchgefahren und vor einer Insel mit einem gewaltigen Berg mit seinem Schiff und allen Gefährten untergegangen. Das Neue wird hier geographisch gefaßt (als die unbewohnten Gegenden jenseits der bekannten Welt des Mittelmeers), und die Erkundung des Neuen endet noch mit dem Tod, ist gar mit dem Tod identisch. Traditionell ist ferner das Bild der Schiffsreise als Fahrt in den Tod. Der Vergleich dieser beiden Vor-Texte mit „Ulysses“ macht zwar Tennysons Rückgriff auf die gemeineuropäische Tradition deutlich, läßt aber zugleich auch besonders klar den Unterschied zwischen den traditionellen Vorlagen und der modernen Fassung erkennen.

Tennysons „Ulysses“ ist zum Teil in der Form eines dramatischen Monologs („dramatic monologue“) geschrieben. Der dramatische Monolog (etwa dem Rollengedicht im Deutschen vergleichbar) ist ein von Tennyson und vor allem von dem anderen großen Viktorianer Robert Browning erfundener und praktizierter Gedichttypus, in dem ein vom Autor klar unterschiedener Sprecher aus einer dramatischen Situation heraus spricht und dabei seinen Lebenshintergrund – meist erzählend – darstellt. Die Trennung von Sprecher und Autor ist das zentrale Strukturmoment dieses Gedichttypus, dessen eigentliche Funktion es ist, den romantischen Subjektivismus zu überwinden, also den von den Romantikern vielfach

² Dante Alighieri. *Die Göttliche Komödie*, übers. Philalethes (München, o. J.).

bewußt erzeugten Eindruck, daß der Dichter selbst spräche, zu vermeiden und den Sprecher klar beobachtbar zu machen.

Ulysses

- It little profits that an idle king,
 By this still hearth, among these barren crags,
 Matched with an aged wife, I mete and dole
 Unequal laws unto a savage race,
 5 That hoard, and sleep, and feed, and know not me.
- I cannot rest from travel: I will drink
 Life to the lees. All times I have enjoyed
 Greatly, have suffered greatly, both with those
 That loved me, and alone; on shore, and when
 10 Through scudding drifts the rainy Hyades
 Vexed the dim sea: I am become a name;
 For always roaming with a hungry heart
 Much have I seen and known; cities of men
 And manners, climates, councils, governments,
 15 Myself not least, but honoured of them all;
 And drunk delight of battle with my peers,
 Far on the ringing plains of windy Troy.
 I am a part of all that I have met;
 Yet all experience is an arch wherethrough
 20 Gleams that untravelled world, whose margin fades
 For ever and for ever when I move.
 How dull it is to pause, to make an end,
 To rust unburnished, not to shine in use!
 As though to breathe were life. Life piled on life
 25 Were all too little, and of one to me
 Little remains: but every hour is saved
 From that eternal silence, something more,
 A bringer of new things; and vile it were
 For some three suns to store and hoard myself,
 30 And this grey spirit yearning in desire
 To follow knowledge, like a sinking star,
 Beyond the utmost bound of human thought.

- This is my son, mine own Telemachus,
 To whom I leave the sceptre and the isle –
 35 Well-loved of me, discerning to fulfil
 This labour, by slow prudence to make mild
 A rugged people, and through soft degrees
 Subdue them to the useful and the good.
 Most blameless is he, centred in the sphere
 40 Of common duties, decent not to fail
 In offices of tenderness, and pay
 Meet adoration to my household gods,
 When I am gone. He works his work, I mine.
- There lies the port: the vessel puffs her sail:
 45 There gloom the dark broad seas. My mariners,
 Souls that have toiled, and wrought, and thought with me –
 That ever with a frolic welcome took
 The thunder and the sunshine, and opposed
 Free hearts, free foreheads – you and I are old;
 50 Old age hath yet his honour and his toil;
 Death closes all: but something ere the end,
 Some work of noble note, may yet be done,
 Not unbecoming men that strove with gods.
 The lights begin to twinkle from the rocks:
 55 The long day wanes: the slow moon climbs: the deep
 Moans round with many voices. Come, my friends,
 ‘Tis not too late to seek a newer world.
 Push off, and sitting well in order smite
 The sounding furrows; for my purpose holds
 60 To sail beyond the sunset, and the baths
 Of all the western stars, until I die.
 It may be that the gulfs will wash us down;
 It may be we shall touch the Happy Isles,
 And see the great Achilles, whom we knew.
- 65 Though much is taken, much abides; and though
 We are not now that strength which in old days
 Moved earth and heaven; that which we are, we are;
 One equal temper of heroic hearts,

Made weak by time and fate, but strong in will
 70 To strive, to seek, to find, and not to yield.

Die Sprechsituation wechselt im Gedicht zweimal. Im ersten Teil (1–32) gibt Odysseus einen allgemeinen Bericht über seine gegenwärtige Position als König von Ithaka, die er seit seiner Rückkehr nach den langen Irrfahrten im Anschluß an den Fall von Troja nun innehat, über seine Unzufriedenheit mit der mühseligen und repetitiven Herrscher-Tätigkeit und über seinen Entschluß zum Aufbruch zu neuer Fahrt. Daraufhin wechselt der Blick zu seinem Sohn Telemachus (33–43), dem er die Regierung der Insel nach seinem erneuten Aufbruch übertragen wird. Im letzten Teil (44–70) schließlich wird die gegenwärtige Redesituation räumlich, zeitlich und situativ – im Sinne des dramatischen Monologs – konkretisiert: Odysseus steht am Hafen und redet seine Seeleute und Gefährten an, um ihnen vor der Abfahrt noch einmal Ziel und Motiv der Reise vor Augen zu führen.

Im ersten Teil des Gedichtes definiert Odysseus seine Lebensgeschichte in ihren einzelnen Phasen über zwei unterschiedliche Rollen und Identitäten, die er durch die gegensätzliche Ausrichtung am Alten beziehungsweise Neuen, am Statischen beziehungsweise Dynamischen kontrastiert – die Rolle des Herrschers (der die Ordnung seines Landes aufrechterhalten muß und an der Bewahrung des Bestehenden, also am Alten interessiert ist) und die Rolle des Wanderers oder Reisenden (der auf dem Weg zum Neuen, Unbekannten, Unvertrauten ist und sich nirgendwo niederlassen kann). Odysseus erzählt nun sein Leben als Abfolge der Rollen des Reisenden und des Herrschers, deutet dabei aber zugleich an, daß diese für ihn nicht gleichwertig seien, sondern daß er sich primär über die (frühere) Wandererrolle statt über (die gegenwärtige) Herrscherrolle in seiner zentralen Identität definiere. Dies begründet er damit, daß er sein individuelles Ich in unterschiedlichem Maße in beide Rollen einbringen kann. Er definiert sich also entschieden über die Verwirklichung der eigenen Individualität als letzter Orientierung im Leben. Als Herrscher ist er primär auf das Kollektiv, die Gemeinschaft bezogen und hat hierbei die Aufgaben des Ordners, Verwaltens und Dienens zu erfüllen, in die er aber nicht existentiell involviert ist und die ihn nicht recht herausfordern, er bleibt also letztlich müßig („idle“). Deswegen kennen seine Untertanen ihn nicht: „[they] know not me“ (5); das heißt er tritt ihnen nicht als er selbst, in seiner Persönlichkeit entgegen, sondern nur in seiner Rolle – die auch ebensogut jemand anders

übernehmen kann (er übergibt sie dann auch an seinen Sohn). Im Gegensatz hierzu hat er in seinem Wanderleben immer sich selbst kennengelernt, da er ständig mit anderen und dem anderen konfrontiert wurde: „Much have I seen and known; cities of men / And manners, climates, councils, governments, / Myself not least“ (13–15). Er formuliert diesen Selbstbezug noch schärfer, wenn er sagt, daß er durch seine Erfahrungen des immer Neuen in seiner individuellen Identität allererst geschaffen worden sei: „I am a part of all I have met“ (18). Erst die Konfrontation mit dem Neuen konstituiert mithin seine Identität, und deswegen ist diese Identität auch nie abgeschlossen, entwickelt sich dynamisch immer weiter, verlangt nach immer neuen Konfrontationen mit dem Unbekannten: „I cannot rest from travel: I will drink / Life to the lees“ (6–7), und etwas später: „Yet all experience is an arch wherethrough / Gleams that untravelled world, whose margin fades / For ever and for ever when I move“ (19–21). In dieser Identität ist er (anders als in der Herrscherrolle) auch unverwechselbar und unersetzbar. Dies ist kulturgeschichtlich eine radikal neue Identitätskonzeption. Das Ich stützt sich nicht mehr auf herkömmliche Vorbilder oder Rollen, über die es sich identifizieren kann – wie dies in traditionellen Kulturen geschieht –, sondern es setzt sich der Veränderung aus und begrüßt damit auch die ständige Verwandlung seiner selbst.

Allerdings wird diese Konfrontation mit dem Neuen in Tennysons Gedicht nicht primär zeitlich oder historisch definiert, sondern räumlich und geographisch, bezieht sich also auf das, was schon irgendwo auf der Welt existiert, weniger auf das, was im Zuge der Entwicklung in der Zukunft erst noch kommen wird. Eine zeitliche Komponente in persönlicher Hinsicht ist jedoch insofern in diesem Konzept enthalten, als das Verlangen nach dem immer Neuen für Odysseus letztlich auf den eigenen Tod hinausweist. Er erwähnt sein hohes Alter („this gray spirit“, 30) und spricht vom Verlangen, dem Wissen nachzujagen wie einem sinkenden Stern („follow knowledge, like a sinking star“, 31). Die Vorstellung, daß der Tod eine Form des ganz Anderen und des Neuen ist und dadurch eine positive Konnotation gegenüber dem routinierten, allzu vertrauten Leben erhält, findet sich später ähnlich – wenn auch in radikalerem Grade – bei Baudelaire und Rimbaud. Vergleichbar ist auch das Bild der Schiffsfahrt in den Tod, wenngleich Tennyson hier nicht den Tod selbst, sondern das zähe Festhalten am Lebenswillen angesichts des nahen Todes betont.

Diesen Konflikt zwischen dem traditionsbezogenen, sozial definierten Rollen-Ich als Herrscher und dem neuigkeitsbezogenen, individualistisch definierten Rollen-Ich als Wanderer löst Odysseus dann im zweiten und dritten Teil des Gedichtes so, daß er die Herrscherrolle an seinen Sohn Telemachus, also an die nächste Generation, delegiert (33–43) und sich selbst – nun von der Herrschaftspflicht befreit – erneut auf die Wanderschaft begibt (54–70). Die sich ändernde Sprechhaltung in den drei Teilen des Gedichtes begleitet und akzentuiert diese Entwicklung. Der erste Teil präsentiert eine monologische Selbstreflektion ohne situative Konkretisierung über die gegenwärtige Situation mit Bezug auf den Konflikt zwischen den beiden Rollen-Konzepten. Im zweiten Teil zeigt Odysseus auf seinen Sohn („This is my son, mine own Telemachus“, 33), redet ihn aber nicht an, bleibt also im monologischen Sprechgestus. Im dritten Teil schließlich deutet er auf den Hafen mit dem abfahrtsbereiten Schiff und spricht dann – gemäß der Form des dramatischen Monologs – zu seinen Seeleuten, die ihn schon früher begleitet haben und jetzt wieder mit ihm fahren werden. In knappen Worten faßt er zuerst ihre frühere Geschichte zusammen (45–49), um daraufhin die bevorstehende Fahrt prospektiv zu erzählen und die Gefährten zur Abfahrt aufzufordern: „Come, my friends, / ‘Tis not too late to seek a newer world. / Push off, and sitting well in order smite / The sounding furrows; for my purpose holds / To sail beyond the sunset, and the baths / Of all the western stars, until I die. / It may be that the gulfs will wash us down; / It may be we shall touch the Happy Isles ...“ (56–63). Diese auf das Neue gerichtete Haltung wird dann zum Abschluß noch einmal als Basis für die eigene Identität definiert: „that which we are, we are“ (67). Selbst angesichts des nahenden Todes hält Odysseus an diesem unbeugsam vorwärtsstrebenden und das Neue suchenden Willen fest: „strong in will / To strive, to seek, to find, and not to yield“ (69–70).

Im England des 19. Jahrhunderts gibt es zwei große Erzählungen, an denen Menschen sich mit Blick auf die Zukunft orientierten und die auch vielfältig in der Literatur, wie etwa in der Lyrik, thematisiert wurden: Fortschritt und Degeneration. Die Fortschrittserzählung stammt aus der Aufklärung, bezieht sich vor allem auf Naturwissenschaft, Technik, Wirtschaft und Politik und prägt das Selbstverständnis der Epoche (den viktorianischen Fortschrittsoptimismus). Sie erzählt die Entwicklung von der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft als einen Prozeß ständiger Verbesserung und kontinuierlichen Aufstiegs. Die Degenerationserzählung ist einerseits aus der

Evolutionstheorie Darwins abgeleitet, mit ihrer Erkenntnis über den Untergang zahlloser Arten im Laufe der Evolution des Lebens sowie aus dem zweiten thermodynamischen Lehrsatz, demzufolge die Ordnung in einem geschlossenen System ständig abnimmt, das heißt das Phänomen der Entropie, geht aber andererseits schon auf den antiken Mythos vom Goldenen Zeitalter zurück (und die absteigende Folge der anschließenden, sich verschlechternden Phasen, der silbernen, bronzenen etc. Epoche). Die Degenerationgeschichte erzählt die historische und kulturelle Entwicklung als einen zunehmenden Verfall. Die Konzeption der Zukunft ist in beiden Fällen natürlich unterschiedlich: In der Fortschrittserzählung erscheint das Neue als gut und begrüßenswert, in der Degenerationserzählung als schlecht und schlechter. Die Haltung von Odysseus in „Ulysses“ ist eindeutig dem Konzept des Fortschritts zuzuordnen. Aber Tennysons Auffassung war in dieser Hinsicht durchaus gespalten. Als Gegenstück zum heroischen Optimismus von „Ulysses“ entstand zur gleichen Zeit (1833) das pessimistische Gedicht „Tithonus“. Der Sterbliche Tithonus, Geliebter der Göttin Eos, hatte von ihr einen Wunsch gewährt bekommen und sich Unsterblichkeit erbeten, aber vergessen, zugleich ewige Jugend zu nennen. Deswegen kann er nun zwar nicht sterben, altert aber trotzdem und verfällt immer mehr – ein klares Bild für Degeneration.

Die Vorstellung des Neuen, die Odysseus in diesem Gedicht zum Ausdruck bringt, ist im Gegensatz zum materialistischen Fortschrittsoptimismus der Viktorianer dezidiert anti-materialistisch. Die Konzeption wird auch weniger über den Inhalt des Neuen, etwa als Streben nach Macht oder Gütern, definiert, sondern vielmehr über die offene, aufnahmebereite Haltung gegenüber dem Neuen im Sinne vom Verlangen nach Wissen, nach Erkenntnis. Dieser Aspekt des Wissens ist zu betonen: Er verbindet die Haltung von Odysseus mit dem Wissenschaftsethos der Moderne. Im Gegensatz zu den beiden Vor-Texten von Homer und Dante wird die Erfahrung des Neuen von Odysseus explizit nicht direkt mit dem Tod identifiziert, sondern bezieht sich auf die Zeit davor („until I die“, 61), und sie wird heroisch gerade gegen den Tod als Untergang und Verlöschen gesetzt.

Das Besondere des dramatischen Monologs liegt darin, daß die Dissoziierung des Sprechers vom Autor die Möglichkeit der genauen kritischen Beobachtung der Sprechhaltung ermöglicht – sozusagen hinter dem Rücken des Sprechers. So betrachtet wird deutlich, daß Odysseus' Fahrt nach Westen, auch wenn er dies explizit verneint, tatsächlich eine Reise in den Tod ist. Das

15 Held we fall to rise, are baffled to fight better,
 Sleep to wake.
 No, at noonday in the bustle of man's work-time
 Greet the unseen with a cheer!
 Bid him forward, breast and back as either should be,
 20 'Strive and thrive!' cry 'Speed, – fight on, fare ever
 There as here!'

„Epilogue“ ist über den Kontrast zweier Verhaltensweisen gegenüber der Zeit und zweier entsprechender Konzepte von Selbst-Identität (in jeweils zwei Strophen) organisiert – eine Gegenüberstellung, die formal durch zwei Zeitangaben (Mitternacht / Mittag), durch Fragen (in den ersten beiden Strophen) gegenüber Ausrufen (in den letzten beiden) unterstützt wird. Die ersten beiden Strophen stellen sozusagen eine proleptische Analepse dar, das heißt sie erzählen Zukünftiges, um von der Zukunft aus auf die Vergangenheit – den eigenen Tod – zurückzublicken (der aber für den Sprecher noch in der Zukunft liegt). Genauer: Der Sprecher wendet sich an einen Adressaten (offenbar einen engen Freund) zu einem zukünftigen Zeitpunkt (um Mitternacht), an dem dieser sich mit seinen Gedanken („fancies“) an ihn – den Sprecher – nach dessen Tod zurückerinnern wird. Er verwirft die Vorstellung, er werde dann im Tode gefangen sein („by death, ..., imprisoned“, 3), fragt sich aber, ob diese Erinnerungen des Freundes ihn bemitleiden werden. Das sich hier abzeichnende mitleidige Bild des Freundes von ihm wird dann in der zweiten Strophe als falsch zurückgewiesen: Mitleid ihm gegenüber sei völlig verfehlt („mistaken“, 6), er habe sich nie mit den Trägen, Sentimentalen, Hoffnungs- und Ziellosen – also mit den Verlierern – abgegeben: „on earth“ (7) ist doppeldeutig – Ausruf („um Himmels willen“) und wörtliche Aussage: auf Erden, während des Lebens. Diese zurückgewiesenen Vorstellungen werden alle als (rhetorische) Fragen formuliert, und ihre Unangemessenheit hängt letztlich von seiner Identität ab. In diesem Sinne münden diese beiden Strophen in die Frage nach seiner Identität: „Being – who?“ (10).

Die übrigen zwei Strophen antworten nun auf diese Frage und definieren die Identität des Sprechers, ebenfalls als retrospektive Erzählungen seines Lebens – in direktem syntaktischen Anschluß: „One who ...“ (11). In raffenden Formulierungen faßt er sein früheres Verhalten – iterativ – zusammen. Er war jemand, der stets unbeirrbar voranschritt, nie an der Über-

windung von Schwierigkeiten zweifelte (daß sich Wolken verziehen würden), immer an den endgültigen Triumph des Richtigen glaubte, jede Niederlage als Voraussetzung für den schließlichen Sieg nahm und Ruhe rastlos lediglich als Vorbereitung für neue Aktivität verstand. Dieses Prinzip formuliert der Sprecher in der letzten Strophe als imperativische Lebensmaxime: „Greet the unseen with a cheer!“ (17) Und er plaziert diese vorwärtsgerichtete Haltung in die Mitte des Tages und der Arbeit (im Gegensatz zur Assoziation der rückwärtsgewandten Erinnerung mit Mitternacht und Schlaf zu Beginn der ersten Strophe). Dieses Verlangen nach dem Neuen („the unseen“) verbindet sich mit entschiedenem Optimismus: „Strive and thrive!“ (19) und erstreckt sich ebenso entschieden vom Leben in den Tod: „There as here!“ (20).

Signifikant an diesem Gedicht ist die Haltung gegenüber dem Neuen, der entschiedenen Offenheit und des Optimismus. Die Überzeugung von der Realisierbarkeit dieser Haltung und der Glaube an die Kraft des Willens, wie der Sprecher sie ohne jegliche Einschränkung in absolutem Maße artikuliert, hat allerdings unübersehbar Züge von Überheblichkeit, Hybris und Selbstüberschätzung menschlicher Möglichkeiten. Nun wird diese Äußerung nicht als absolute Wahrheit verkündet, sondern von einem Sprecher in einem spezifischen Kontext formuliert, in der Situation des sich nähernden eigenen Todes. So, aus der überlegenen Beobachterposition des Lesers betrachtet, wird sichtbar, daß die Unbedingtheit der Formulierung eher als Trotz, als trotzige Selbstbehauptung des Sprechers angesichts des nicht zu vermeidenden Todes zu werten ist mit der Funktion der Bewältigung von Angst und Unsicherheit. Aber dieser herrisch optimistische Wille war zur viktorianischen Zeit generell populär und machte Browning auch mit diesem seinem letzten Gedichtband beliebt in England. „Epilog“ soll ein Lieblingsgedicht bei britischen Soldaten im Burenkrieg gewesen sein und ihnen Stärke und Kampfeswillen vermittelt haben. Heute wirkt diese von keinerlei Zweifeln oder Relativierungen eingeschränkte Radikalität des Optimismus eher hohl und wird als typisch für eine weitverbreitete viktorianische Selbstüberheblichkeit kritisiert.

Vor der Folie dieser viktorianischen Beispiele läßt sich der Konflikt zwischen dem Alten und Neuen in der Moderne, wie er von den beiden großen englischen Modernisten im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, bei T. S. Eliot und W. B. Yeats, gestaltet wird, in seiner historischen Besonderheit klar profilieren. Die kulturelle Situation ist durch zwei gegensätzli-

che Tendenzen gekennzeichnet – einerseits durch das bedrängende Bewußtsein von der Übermacht der Tradition, der Geschichte, des Bestehenden, des Überkommenen und Alten in Gesellschaft, Kultur und Kunst und andererseits durch das Verlangen nach Veränderung, nach Befreiung vom Alten und Aufbruch zu Neuem, nach Erneuerung der Formen durch Versuche der Formulierung neuer Einstellungen und eines neuen Lebensgefühls. Das Streben nach dem Neuen ist manchmal jedoch verbunden mit der unterschwelligen Angst vor dem Verlust alter Sicherheiten und vor der Schrecklichkeit des Kommenden. Ich belasse es bei dieser sehr allgemeinen Charakterisierung der in der Moderne verschärften Spannung zwischen Altem und Neuem, um im Folgenden konkret an drei Beispielen zu zeigen, wie diese Spannung in Gedichten artikuliert und poetisch verarbeitet wird.

Thomas Stearns Eliot (1888–1965) formuliert in seinen frühen Gedichten (aus den 10er und 20er Jahren) weniger das Neue als die allgemeine Stagnation und den Verlust an frischer Lebendigkeit, die durch die Last der Tradition und die Nachwirkungen der Geschichte entstanden sind. Sein großes Gedicht *The Waste Land* (von 1922), der zentrale Text der modernen englischsprachigen Lyrik, drückt Lähmung und Vitalitätsverlust des zeitgenössischen Lebens im Bilde der Unfruchtbarkeit des Landes und der Sehnsucht nach dessen Wiederbelebung aus. Auch das frühere Gedicht „Gerontion“ (1920) zeichnet eine derartige Stagnation, um aus dieser Perspektive spezifisch die Problematik der Erneuerung zu thematisieren. „Gerontion“ ist wie alle Gedichte Eliots und überhaupt der Moderne ein schwieriger, dunkler Text. Dies hat damit zu tun, daß die Modernisten die vertrauten poetischen Konventionen verwarfen und deswegen auch neue Formen von Sinnvermittlung entwickelten, die den Leser zwingen, besondere eigene Anstrengungen zu unternehmen, um den Text – ohne automatischen Rückgriff auf das Gewohnte und Alte – zu verstehen. Das Neue liegt damit in der Form der Bedeutungsbildung genauso wie in einer neuen Ästhetik dichterischen Sprechens, das heißt das Gedicht ist auf eine neue Art poetisch. Diese innovativen Aspekte in Stil, Sprechweise und Ästhetik verbinden sich hier aber mit der Thematisierung des Alten.

Der Titel von „Gerontion“ verweist bereits explizit auf die Thematisierung des *Alten* in bezug auf den Sprecher und seine Existenz: „gerontion“ ist eine Neubildung Eliots nach dem Griechisch-Lateinischen für Greis („gerontius“) mit der ironisch-abfälligen Implikation „Alterchen“. Die Sprechweise des Gedichtes enthält Momente des dramatischen Monologs –

es spricht der durch den Titel benannte „alte Mann“, der sich durch das, was er sagt, in seiner gegenwärtigen Situation vorstellt und darin auch die Problematik seiner Lebensbedingungen erkennen läßt.

Gerontion

Thou hast nor youth nor age
But as it were an after dinner sleep
Dreaming of both.

Here I am, an old man in a dry month,
Being read to by a boy, waiting for rain.
I was neither at the hot gates
Nor fought in the warm rain
5 Nor knee deep in the salt marsh, heaving a cutlass,
Bitten by flies, fought.
My house is a decayed house,
And the jew squats on the window-sill, the owner,
Spawned in some estaminet of Antwerp,
10 Blistered in Brussels, patched and peeled in London.
The goat coughs at night in the field overhead;
Rocks, moss, stonecrop, iron, merds.
The woman keeps the kitchen, makes tea,
Sneezes at evening, poking the peevish gutter.
15 I an old man,
A dull head among windy spaces.

Signs are taken for wonders. ‘We would see a sign!’
The word within a word, unable to speak a word,
Swaddled with darkness. In the juvescence of the year
20 Came Christ the tiger
In depraved May, dogwood and chestnut, flowering judas,
To be eaten, to be divided, to be drunk
Among whispers; by Mr. Silvero
With caressing hands, at Limoges
25 Who walked all night in the next room;
By Hakagawa, bowing among the Titians;
By Madame de Tornquist, in the dark room
Shifting the candles; Fräulein von Kulp

Who turned in the hall, one hand on the door. Vacant shuttles
 30 Weave the wind. I have no ghosts,
 An old man in a draughty house
 Under a windy knob.

After such knowledge, what forgiveness? Think now
 History has many cunning passages, contrived corridors
 35 And issues, deceives with whispering ambitions,
 Guides us by vanities. Think now
 She gives when our attention is distracted
 And what she gives, gives with such supple confusions
 That the giving famishes the craving. Gives too late
 40 What's not believed in, or if still believed,
 In memory only, reconsidered passion. Gives too soon
 Into weak hands, what's thought can be dispensed with
 Till the refusal propagates a fear. Think
 Neither fear nor courage saves us. Unnatural vices
 45 Are fathered by our heroism. Virtues
 Are forced upon us by our impudent crimes.

These tears are shaken from the wrath-bearing tree.
 The tiger springs in the new year. Us he devours. Think at last
 We have not reached conclusion, when I
 50 Stiffen in a rented house. Think at last
 I have not made this show purposelessly
 And it is not by any concitation
 Of the backward devils
 I would meet you upon this honestly.
 55 I that was near your heart was removed therefrom
 To lose beauty in terror, terror in inquisition.
 I have lost my passion: why should I need to keep it
 Since what is kept must be adulterated?
 I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch:
 60 How should I use them for your closer contact?

These with a thousand small deliberations
 Protract the profit of their chilled delirium,
 Excite the membrane, when the sense has cooled,
 With pungent sauces, multiply variety

- 65 In a wilderness of mirrors. What will the spider do,
 Suspend its operations, will the weevil
 Delay? De Bailhache, Fresca, Mrs. Cammel, whirled
 Beyond the circuit of the shuddering Bear
 In fractured atoms. Gull against the wind, in the windy straits
- 70 Of Belle Isle, or running on the Horn,
 White feathers in the snow, the Gulf claims,
 And an old man driven by the Trades
 To a sleepy corner.
- Tenants of the house,
- 75 Thoughts of a dry brain in a dry season.

Trotz einer gewissen Ähnlichkeit mit dem dramatischen Monolog ist hier keine konkrete Kommunikationssituation erkennbar, und die Rede des alten Mannes ist auch nicht als kohärente Mitteilung oder Beschreibung zu lesen. Zwar gibt es zusammenhängende Passagen wie den Anfang, in dem der Sprecher sich in bezug auf Zustand (alt, mit dumpfem Kopf und ohne Gedanken), Zeit (dürre Jahreszeit) und Ort (verfallendes Haus) beschreibt – Elemente, auf die er im weiteren Verlauf des Textes mehrfach wieder zurückkommt. Doch insgesamt entfaltet das Gedicht nicht kontinuierlich einen zielstrebigem Gedankengang. Statt dessen ist es nach einem quasi-musikalischen Prinzip geordnet; das heißt einzelne Wendungen und thematische Motive werden verschiedentlich wiederholt und variiert. Über eine Nachzeichnung dieser wiederholten Themenkomplexe und ihrer Variation wie Kombination kann man einen Zugang zu dem Text gewinnen.

Das durchgängige Bild des Hauses bezeichnet den räumlichen Aufenthaltsort des alten Mannes und repräsentiert damit so etwas wie seinen kulturellen, psychologischen Lebenskontext. Über die Attribute von Haus und altem Mann wird nun eine Charakterisierung der allgemeinen zeitgenössischen Situation, der gegenwärtigen psychischen Befindlichkeit impliziert mit folgenden abstrakten Merkmalen: ausgesetzt (dem Wind, auch im Haus selbst: zugig, 16, 31 f.), verfallen (7), nur geliehen (gemietet, 8, 50, 74) und in dürrer Umgebung (trocken, ohne Regen, 1 f., 31 f., 75). Hinzu kommt die Heterogenität der Herkunft und der Bewohner (der jüdische Besitzer und ebenso die Namen der Insassen oder Bewohner sind mit verschiedenen zumeist europäischen Ländern assoziiert: Antwerpen, Brüssel, London, ferner Silvero, Hakagawa, Madame de Tornquist, 8 ff., 23 ff.), verbunden

mit der Fragmentarität der Existenz (es werden einzelne Namen oder Räume ohne Zusammenhang aufgezählt), der Unüberschaubarkeit und Widersprüchlichkeit der Bedingungen und Ereignisse (besonders bei der ausdrücklichen Assoziation des Hauses mit der Geschichte, 33 ff.: sie gibt zu früh oder zu spät, nie zur rechten Zeit und für aktuelle Zwecke). Ein dominantes Merkmal, das bereits bei der Charakterisierung des Mannes anklang, sind Stagnation, Sterilität und Verlust. Dies geht hervor aus den Hinweisen auf das Alter, die Dürre, das Nicht-Engagement (er war an den Kämpfen nicht beteiligt, 3 ff.), die Dumpfheit des Geistes („dull“/„dry brain“, 16, 75) und den Verlust aller Sinne (57 ff.).

Wenn man diese und andere Merkmale der Beschreibungen und Aussagen nach den Indikationen für Altes oder Neues befragt, ergibt sich ein extrem starkes Übergewicht des Alten im Sinne von Stagnation, Verlust und Abgestorbensein. Die Existenz, wie das Gedicht sie in diesen einzelnen Passagen skizziert, ist als Endzustand, Abgeschlossensein und Verlust von Entwicklungspotential gekennzeichnet. Der Text enthält aber eine weitere motivische Kette, nämlich eine Kette von religiösen Anspielungen, die einen Kontrast oder eine Spannung zwischen Lähmung und Korruption einerseits, Erneuerung und Zukunftsgewandtheit andererseits signalisieren und damit ein Moment der Dynamik in die Thematik von „Gerontion“ einführen. Einige Stellen bezeichnen die Korruption religiöser Belebungs- und Erlösungsmöglichkeiten. So finden sich Anspielungen auf das Abendmahl (21 ff.: essen, teilen, trinken läßt sich auf das Sakrament von Brot und Wein beziehen, hier aber mißbraucht), auf die verfehlte Sehnsucht nach einem richtungsweisenden Zeichen (17 ff.: In *Matthäus* XII, 38 f. und XVI, 1 ff. wird das Verlangen der Pharisäer und Schriftgelehrten nach Zeichen und Wundern von Jesus zurückgewiesen) sowie möglicherweise auf den Baum der Erkenntnis (siehe „knowledge“, 33, „the wrath-bearing tree“, 47, aber der Genuß der Frucht bringt keine Klarheit der Zukunftsorientierung, sondern im Gegenteil Unsicherheit, Leiden und Blockade). Der Verzehr der Frucht vom Baum der Erkenntnis hat (gemäß der Bibel) Selbstbewußtsein und menschliche Geschichte zur Folge, ermöglicht aber nicht – auch nicht mit dem neu erworbenen Denken – eine klare Orientierung in ihr. Die ständige Selbstaufforderung zum Denken (das Wort „think“ wird fünfmal wiederholt, 33–50) führt zu nichts – der alte Mann hat nur einen „dumpfen Kopf“ (16) und ist nur zu „trockenen Gedanken“ fähig („thoughts of a dry brain“, 75). Statt selbstbestimmter Gestaltung der Geschichte finden sich

die Menschen im Delirium (62) und von undurchschaubaren Kräften getrieben – von Wirbelstürmen und Passatwinden (61 ff.; „Trades“).

Einzig an zwei Stellen gibt es Anzeichen einer möglichen neuen Entwicklung, im einmal wiederholten rätselhaften Hinweis auf „Christ the tiger“ (20, 48). Christus ist der Erlöser und stellt so in einem christlichen Kontext die grundsätzliche Hoffnung auf eine Änderung dar. Dies wird durch die Assoziation des Kommens von Christus mit dem Frühling unterstrichen: „In the juvenescence of the year / Came Christ the tiger“ (19 f.). Die Bezeichnung von Christus als Tiger kehrt die übliche Assoziation an das Lamm um und spielt außerdem auf das berühmte Gedicht „The Tyger“ des Romantikers William Blake an, das die Gewalt, Schrecklichkeit und Unerkennbarkeit Gottes im Bild des in der Dunkelheit des Waldes hell brennenden Tigers faßt („Tiger, tiger burning bright, / In the forests of the night“). Die Hoffnung auf das Neue erscheint hier somit in der Gestalt des Schrecklichen, Gefürchteten, Zerstörerischen (vgl. „Us he devours“, 48, was sonst vom Teufel gesagt wird). Daß die Erlösung durch Christus als schrecklich empfunden wird, verrät, wie gefangen die Menschen hier in ihrer erstarrten Lebenseinstellung sind, wie unfähig und unwillig zur Veränderung. Dies wird dadurch bekräftigt, daß der eine der beiden Hinweise auf Christus den Tiger im Präteritum formuliert ist, diese Möglichkeit – und Chance – also schon vergangen ist („... came Christ the tiger“, 20).

Durch diese religiöse Anspielung wird also sowohl die Angst vor Veränderungen als auch die Unfähigkeit zu einem Aufbruch betont. Das Bild der Gegenwart, das Eliot hier zeichnet, ist somit durch die absolute Stagnation, die tödliche Dominanz des Alten, den extremen Verlust aller vitalen Dynamik sowie die angsterfüllte Unfähigkeit zur Hinwendung zum Neuen geprägt – eine Zeitdiagnose, die auch das zwei Jahre später veröffentlichte *The Waste Land* bestimmt. Die religiöse christliche Konzeption des Neuen wird in späteren Gedichten von Eliot schließlich rückhaltlos und explizit akzeptiert: Er wird zu einem religiösen Dichter – greift damit zur Definition des Neuen auf das Alte, Bekannte zurück. Hier in „Gerontion“ ist es mit der Tiger-Assoziation jedoch noch verfremdet.

Das Neue manifestiert sich aber in „Gerontion“ in anderer Gestalt, sozusagen hinter dem Rücken des Sprechers, nämlich in der Art der Komposition dieser Aussagen, in der neuartigen Form lyrischen Sprechens. In gewisser Weise werden die Sterilität, Stagnation, Fragmentarisierung und Inkohärenz künstlerisch überwunden durch Ästhetisierung, durch Musikali-

sierung. Dies Prinzip wurde oben knapp angedeutet. Es seien exemplarisch einige Wiederholungsstrukturen genannt: die Epiphora („Think“, 33–50), die Aufzählung klangvoller Namen im Zusammenhang mit Räumen (23 ff.), die syntaktischen und lexikalischen Parallelismen und Oppositionen bei der Beschreibung von „History“ (35 ff.: „gives“ – „gives too late“/ „too soon“; „vices“/„virtues“). Letztlich bleibt jedoch die Funktion der Ästhetisierung der Stagnation und der lähmenden Dominanz des Alten ambivalent: Sie kann einerseits als Indiz für die Bewußtwerdung der stagnierenden Umstände und als Zeichen einer kreativen Überwindung und Weiterentwicklung des Materials des Alten auf etwas Neues hin gesehen werden, andererseits aber auch als Mittel, sich mit dem Alten zu arrangieren und abzufinden, es ästhetisch zu genießen und so zu akzeptieren. Diese Ambivalenz wird in „Gerontion“ ebensowenig aufgelöst wie in *The Waste Land*.

Gegen diesen dominanten Fokus auf den Pol des Alten sollen jetzt zwei Gedichte des anderen großen modernistischen Lyrikers in Großbritannien, des Iren William Butler Yeats (1865–1939) gestellt werden, der in ihnen auf unterschiedliche Weise das Neue im einen Fall politisch-historisch, im anderen künstlerisch-persönlich zu konzeptualisieren sucht. An beiden Beispielen zeigt sich deutlich die grundsätzliche Schwierigkeit der Darstellung des ganz Neuen. Gemeinsam ist beiden Gedichten, daß sie das Neue paradoxerweise nur mit Hilfe des Alten und gleichzeitig in seiner Negierung präsentieren können.

Das erste Gedichtbeispiel – „The Second Coming“ (1921) – entstand kurz nach dem Ende des Ersten Weltkriegs und bezieht sich auf die tiefgreifenden und gewalttätigen politisch-sozialen Umwälzungen in den zerbrechenden europäischen Großmächten, vor allem in Rußland und Österreich, aber auch in Deutschland – die Revolution, die Gründung neuer Nationalstaaten und die hiermit verknüpften Kriege. Das Gedicht erzählt zwei Geschichten, zum einen die politische Geschichte (Europas) von der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft – mit dem Fokus auf dem Neuen, zu dem sie führt: hier fungiert als Protagonist zum einen das Kollektiv der Staaten und Gesellschaften, zum anderen die Geschichte des Erzählens dieser Geschichte: hier ist der Sprecher des Gedichtes der Protagonist.

The Second Coming

Turning and turning in the widening gyre
 The falcon cannot hear the falconer;
 Things fall apart; the centre cannot hold;
 Mere anarchy is loosed upon the world,
 5 The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
 The ceremony of innocence is drowned;
 The best lack all conviction, while the worst
 Are full of passionate intensity.

Surely some revelation is at hand;
 10 Surely the Second Coming is at hand.
 The Second Coming! Hardly are those words out
 When a vast image out of *Spiritus Mundi*
 Troubles my sight: somewhere in sands of the desert
 A shape with lion body and the head of a man,
 15 A gaze blank and pitiless as the sun,
 Is moving its slow thighs, while all about it
 Reel shadows of the indignant desert birds.
 The darkness drops again; but now I know
 That twenty centuries of stony sleep
 20 Were vexed to nightmare by a rocking cradle,
 And what rough beast, its hour come round at last,
 Slouches towards Bethlehem to be born?

Zunächst zur ersten Ebene – der politischen Geschichte, die in zwei Phasen (je in einem der beiden Abschnitte) und in zweierlei Form erzählt wird. Im ersten Abschnitt (1–8) zählt der Sprecher die zeitgenössischen Veränderungen lediglich konstatierend auf – als Verfall von Ordnung in der Welt. Diese Geschichte des allgemeinen Ordnungsverfalls wird mehrfach erzählt, also iterativ, in einzelnen knappen Bildern jeweils in ein oder zwei Zeilen – als Kontrollverlust des Falkners über den Falken (1–2), abstrakt als Zerfall des Zusammenhalts der Dinge durch die Schwäche des Zentrums (3), als Ausbreitung von Anarchie (4), als Überflutung durch Gewalt (5), als Untergang von Gesittung und Tradition (6) und als Übermacht der Schlechten über die Guten (7–8). Diese knappen Verfallserzählungen werden relativ

neutral, distanziert und ohne Erklärung vorgetragen, enthalten aber doch gemeinsame parallele Strukturmerkmale: der Verfall wird offensichtlich als schmerzlich beklagt; eine Ursache wird nicht benannt, wie die passivischen oder intransitiven Verben verraten („Mere anarchy is loosed upon the world“, 4), aber es gibt klare Hinweise auf die Schwäche der Ordnung als Hintergrund dieser Entwicklung („the centre cannot hold“, „The best lack all conviction“, 3, 7). Es ist deutlich, daß das, was hier zerfällt, das Alte, die Tradition, die herkömmliche Ordnung betrifft (wie besonders bei der traditionellen Falkenjagd und dem zeremoniellen Brauch der Unschuld betont wird). Was dem Sprecher aber (noch) eklatant fehlt, ist das tiefere Verständnis für die Ursachen dieser Entwicklung.

Diese Einsicht in die Ursachen wird dem Sprecher dann im zweiten Abschnitt zuteil. Der Referenzrahmen für die Interpretation der Verfallserscheinungen wird durch diese selbst (ihre Schwere und Verbreitung) aufgerufen. Die Hinweise auf Offenbarung („revelation“) und Wiederkunft („the second coming“) haben eine spezifische christliche Bedeutung: „Offenbarung“ meint die *Apokalypse des Johannes* mit ihrer prophetischen „Enthüllung“ des Weltendes, „Wiederkunft“ die Wiederkehr Christi als deren Ziel. Diese Ausrufe beziehen sich auf bestimmte Stellen im Neuen Testament (speziell die *Apokalypse des Johannes* 13 und *Matthäus* 24), die prophetisch (prospektiv) das Ende der Welt erzählen. Der dort (prospektiv) erzählte Geschichte zufolge ist der Zusammenbruch der Ordnung der Welt und der Triumph des Bösen, des Anti-Christ, die unmittelbare Vorstufe der Rückkehr von Christus auf die Erde zur Abhaltung des Jüngsten Gerichts. Im Gegensatz zur distanziert konstatierenden Zustandsbeschreibung des ersten Abschnitts ist der Ton jetzt erregt (wie an den Ausrufen und Wiederholungen ablesbar) – der Sprecher ist persönlich in die Deutung involviert und verspürt Schrecken angesichts des Kommenden. Auf den Zusammenbruch des Alten, der traditionellen Ordnung, reagiert er zunächst spontan mit dem Rückgriff auf ein altes, traditionelles Deutungsmuster.

Aber – und hier beginnt sich das Neue abzuzeichnen – die religiösen Begriffe verweisen den Sprecher nicht auf die betreffenden Bibelstellen und führen keineswegs zu einer Bestätigung der biblischen Erzählung, sondern lösen eine Vision aus, die aus dem kollektiven Unbewußten statt der Bibel aufsteigt (das ist mit dem *Spiritus Mundi*, der „Weltseele“ gemeint) und eine ganz andersartige Geschichte präsentiert. Die Vision wird direkt wiedergegeben – „erzählt“: es ist die langsame Bewegung eines erschrek-

kenden aus Löwenleib und Menschenkopf zusammengesetzten Wesens durch die Wüste, umschwirrt von entrüsteten Wüstenvögeln. Diese Vision ist fragmentarisch (sie bricht ab) und in sich alles andere als klar. Sie bedarf der Interpretation, zu welcher der Sprecher auch unmittelbar in der Lage ist („now I know“, 18). Diese ihm gewährte Einsicht befähigt ihn nunmehr, den Prozeß der Geschichte übergreifend zu erzählen und zu erklären, die bloß konstatierten gegenwärtigen Verfallserscheinungen des ersten Abschnitts in einen großen Zusammenhang zu stellen und die Fortentwicklung in die Zukunft zu skizzieren, nämlich prospektiv zu erzählen. Dieser historische Geschichtsprozeß als ganzer wird sehr kondensiert erzählt (19–20), und zwar retrospektiv. Das dem Prozeß zugrundeliegende Muster ist der Zusammenhang von Ursache und Wirkung in der Abfolge der geschichtlichen Epochen und im Fortschreiten der Geschichte: Jede Epoche prädeterminiert die folgende durch das, was sie selbst verdrängt oder ausschließt und was danach mit Macht wiederkehrt. Die „rocking cradle“ (Christus als Inkarnation und Verbindung von Menschlichem und Göttlichem) unterdrückt das Unmenschliche, mitleidlos löwenartig Gewalttätige (versteinert es: „stony“), das jetzt als Alptraum erneut aufbricht, als „Wiederkehr des Verdrängten“. Die letzten beiden Zeilen vervollständigen sowohl die Vision, die Erzählung des visionär Gesehenen, als auch die Interpretation der Vision, indem sie das Emblem, die Verkörperung der neuen Epoche – das „rough beast“ (die sphinxartige Gestalt als Verbindung von Menschlichem und Tierischem) – benennen und die Interpretation in den bildlichen Begriffen der Vision in einem Akt der Spekulation oder Projektion weiterführen. Der Erzähler gelangt mit absoluter Überzeugung („I know“) zur endgültigen Interpretation der Gegebenheiten, der Erzählung des ersten Abschnitts, als Eröffnungssequenz einer neuen Ära, die durch die Verdrängung der vorangegangenen verursacht wurde.

Das Neue wird hier also mit Hilfe der Kategorien des Alten – nämlich des Konzepts der christlichen Apokalypse – dargestellt, aber indem die mit ihnen verbundenen Erwartungen radikal unterlaufen werden. Das Ende der Welt im Bilde der biblischen Prophezeiungen – mit der Erwartung von Chaos und Sieg des Bösen – ist zwar schrecklich, aber es vermittelt die Sicherheit einer Orientierung und die Gewißheit des anschließenden endgültigen Sieges Christi und des Guten und damit der (Wieder-)Errichtung der absolut gerechten und guten Ordnung. In Yeats' Gedicht kehren die Vision und ihre Interpretation diese Erwartungen völlig um: Erstens wird

nicht Christus erscheinen, sondern sein Gegenbild, dessen Andersartigkeit durch Mitleidlosigkeit und Raubtierhaftigkeit statt durch göttliche Güte und Gnade gekennzeichnet ist und dessen Umkehrung durch die Benennung desselben Geburtsortes (Bethlehem) betont wird; zweitens ist diese zukünftige Umkehrung des christlichen Prinzips gerade durch dessen Herrschaft (als Leitbild) in der Vergangenheit bedingt, das heißt die Orientierung an den christlichen Werten von Güte, Mitleid und Liebe mündet nicht in deren dauerhafte Umsetzung, sondern in ihre Zerstörung und Umkehrung; und drittens steht gar nicht das Ende der Welt bevor, sondern nur eine weitere Phase in einer (offenbar) endlosen Kette von Epochen, so daß es keine abschließende End-Erwartung gibt. Zwar erhält der Sprecher diese allgemeinen Einsichten aus der Vision, aber die präzise konkrete Gestalt der Zukunft und des Neuen bleibt ihm dennoch verborgen, wie aus der unbeantworteten Frage nach den besonderen Eigenschaften des „rough beast“ als Abschluß des Gedichtes hervorgeht.

Das Neue hat hier eine grundsätzlich andere Qualität als in Tennysons und Brownings Gedichten. Konnte dort aus der Struktur der Vergangenheit und aus der Selbstgewißheit des Ich und seiner in Erfahrungen bewährten Stabilität heraus das Neue allgemein als Fortschritt begrüßt werden, so bildet sich das Neue hier negativ auf der Vergangenheit ab – als durch sie bedingt, aber sie nicht fortsetzend und vollendend. Die beiden großen Erzählungen des 19. Jahrhunderts – Fortschritt und Verfall – treffen beide nicht mehr zu, obwohl der Sprecher zunächst Beweise für die eine zu sehen meint (Verfall) und hieraus spontan auf die andere schließen zu können glaubt (Fortschritt, Erlösung). Statt dessen stellt sich eine Vorstellung ein, die man in dem fundamentalen Verlust traditioneller Sicherheiten als modern und sehr beunruhigend bezeichnen kann – die menschliche Geschichte bewegt sich nicht teleologisch auf ein Ende hin, sie hat kein Ende: Geschichtlich-kulturelles Handeln produziert sein Gegenteil, dennoch ist die Zukunft letztlich offen und schrecklich. Von der Form her ist „The Second Coming“ (anders als Eliots „Gerontion“) nicht modernistisch: es ist thematisch und syntaktisch noch in eher traditioneller Weise kohärent. Aber die Konzeption des Neuen ist trotz der christlichen Kategorien entschieden modern. Das läßt sich durch den Vergleich mit der Verwendung der christlichen Begriffe bei Eliot weiter verdeutlichen. Auch Eliot konzeptualisiert das Neue christlich: Christus als Tiger, der wie Satan die Menschen verschlingt. Doch während bei Yeats nicht Christus, sondern sein dunkles *Ge-*

genbild die Zukunft bestimmt, ist es bei Eliot eine Umdefinition der Erlöserrolle von Christus aus der Perspektive der zu Erlösenden – auf die stagnierenden, leblosen, dem Alten verhafteten Menschen muß die Erlösung ins Leben als gewalttätige Veränderung, als Zerstörung des Bestehenden wirken. Diese Konstellation wird übrigens in *The Waste Land* weiter ausgeführt: für die in winterlicher Starre liegende Epoche erscheint der Frühling mit seiner Erneuerung des Lebens grausam: „April is the cruellest month“.

Als modern ist ferner zu werten – dies betrifft nun die zweite Geschichte –, daß diese Ankündigung und Konzeptualisierung des Neuen nicht mit der unbezweifelbaren Autorität eines Propheten vorgestellt wird (auch wenn der Sprecher mit dieser Geste auftritt: „but now I know ...“), sondern in ihrer Entstehung beobachtbar ist – als Geschichte des Erzählens der Geschichte von Vergangenheit und Zukunft. Mit anderen Worten: Das Gedicht vollzieht in seinem Ablauf den Prozeß der Deutung der Ereignisse. Denn der Sprecher berichtet im Präsens seine Wahrnehmungen, Bewußtseinsvorgänge und Interpretationen. Das Erzählen ist hier somit performativ: Der Leser erlebt diese Inszenierung in der Gegenwart als Beobachter oder Zeuge (wie in einem Theater) unmittelbar mit. Man kann in dieser Erzählgeschichte vier Phasen unterscheiden. (1) Im ersten Abschnitt (1–8) beschreibt der Sprecher zusammenfassend die gegenwärtigen politischen Ereignisse. (2) Zu Beginn des zweiten Abschnitts (9–11) weckt dieser Bericht (aufgrund der Verfallsphänomene) die Assoziation an die biblische Apokalypse. (3) Diese Assoziation löst eine ganz andersartige Vision aus dem kollektiven Unterbewußten aus (11–17). (4) Der Sprecher formuliert eine diskursive Deutung dieser Vision und setzt sie in ein Bild für die Zukunft um (18 – 22). Es handelt sich also um eine Wahrnehmungs- und Deutungsgeschichte und zugleich, wie gesagt, um eine Erzählgeschichte, die als solche die *historische* Geschichte produziert. Diese Erzählgeschichte verfolgt den Übergang von alten zu neuen Vorstellungen, vom Vertrauten zum Unvertrauten. Sie zeichnet dabei vor allem nach, wie das Neue – aus einem rational nicht erklärten Jenseits des *Spiritus Mundi* – in das geordnete menschliche Bewußtsein einbricht – analog dazu, wie das historisch Neue aus einem außermenschlichen Bereich in die Kultur einbricht, nämlich aus der Wüste.

Mit dieser historischen Definition des Neuen in „The Second Coming“ sei zum Schluß die ganz andersartige künstlerisch-persönliche Konzeptualisierung in „High Talk“ (1938), einem der letzten Gedichte von Yeats, ver-

glichen. Der Sprecher tritt hier als moderner Künstler auf, der die Geschichte seines Lebens und künstlerischen Schaffens und von dessen Schwierigkeiten in der modernen Welt in der Metapher der Zirkusakrobatik, speziell des Stelzengehers, erzählt. Die Kunstfertigkeit, also der Grad der Artistik, in diesem Bilde bemißt sich nach der Höhe der Stelzen, auf denen er seine Virtuosität des Gehens demonstriert.

High Talk

Processions that lack high stilts have nothing that catches the eye,
 What if my great-granddad had a pair that were twenty foot high
 And mine were but fifteen foot, no modern stalks upon higher,
 Some rogue of the world stole them to patch up a fence or a fire.
 5 Because piebald ponies, led bears, caged lions, make but poor shows,
 Because children demand Daddy-long-legs upon his timber toes,
 Because women in the upper storeys demand a face at the pane,
 That patching old heels they may shriek, I take to chisel and plane.

Malachi Stilt-Jack am I, whatever I learned has run wild,
 10 From collar to collar, from stilt to stilt, from father to child.
 All metaphor, Malachi, stilts and all. A barnacle goose
 Far up in the stretches of night; night splits and the dawn breaks loose;
 I, through the terrible novelty of light, stalk on, stalk on;
 Those great sea-horses bare their teeth and laugh at the dawn.

Im ersten Abschnitt des Gedichtes erzählt der Sprecher die Veränderungen, denen das Kunstschaffen seit den Zeiten seines Großvaters unterworfen war, und seine Reaktionen darauf. Es ist eine Geschichte des Niedergangs in zweierlei Hinsicht: Die Höhe der Stelzen nimmt ab – von 20 Fuß bei seinem Großvater zu 15 bei ihm; dies ist aber bei den Modernen schon „Spitze“ („no modern stalks upon higher“, 3) – und man hat seine Stelzen zweckentfremdet – sie zur Ausbesserung eines Zaunes genommen oder verheizt (4). Da aber Stelzengänger für Akrobatik-Vorführungen auf den Straßen besonders spektakulär sind und vom schlichten Publikum verlangt werden, zum Beispiel auch von Frauen, die in den oberen Etagen Socken stopfen und sich durch das plötzliche Erscheinen des Gesichts eines solchen Stelzengängers an der Fensterscheibe gerne erschrecken lassen (7–8),

macht sich der Sprecher an die Herstellung eines neuen Paares von Stelzen mit Meißel und Hobel (8). Der Ton, in dem der Sprecher seine Kunst darstellt, ist unverkennbar durch Selbst-Ironie und Selbst-Distanz geprägt. Akrobatik und das Stelzengehen implizieren eine sehr krude, spektakuläre, primär auf Geschicklichkeit beruhende Kunst für schlichte Landbewohner. Es ist auch eine alte, traditionelle Kunstform – sie repräsentiert damit das Alte, auch wenn der Sprecher betont, daß niemand von den Zeitgenossen sie besser beherrsche als er (aber nicht mehr so gut wie sein Großvater). Offensichtlich ist die Akrobatik eine Metapher für seriöse Kunst, speziell für die Dichtung. Und in diesem Kontext ist der Hinweis auf die Zweckentfremdung (der Stelzen) – für Zaun oder Feuer – durch einen „rogue of the world“ (4) als moderne Gefährdung der Kunst durch ihre ideologische, kommerzielle und ökonomische, insgesamt pragmatische Ausnutzung oder Ausschlachtung in der Welt zu lesen.

Ist dieser Abschluß des ersten Abschnitts noch durch den Versuch der Rettung der alten, traditionellen Zirkuskunst auf ihrer konkreten Ebene, mit ihren Mitteln, geprägt, so findet im Übergang zum zweiten Abschnitt eine entscheidende Veränderung in zweierlei Hinsicht statt, die das Ende des Alten, der alten Kunstprinzipien, signalisiert. Der Sprecher identifiziert sich zunächst explizit als „Malachi Stilt-Jack“ (9), mit einem Namen, der in seinem einen Bestandteil bereits das Alte und den Abschluß einer alten Tradition bezeichnet: Maleachi (so die deutsche Namensform) ist der letzte Prophet des Alten Testaments, er steht am Ende einer langen (alten) Entwicklung. Diesen Moment des Endes und des Abschlusses führt er anschließend in der gerafften Erzählung seines künstlerischen Niedergangs aus: „what-ever I learned has run wild“ (9), das heißt, das Gelernte ist wertlos geworden, zerronnen. Die tradierten und gelernten Regeln und Prinzipien der Vergangenheit taugen nicht mehr und verlieren ihre Gültigkeit als Orientierung. Dies wird an drei Bezügen illustriert – in bezug auf den Kragen (der in manchen Berufen die Weitergabe der Tradition signalisiert, wie bei Pfarrern), auf die Stelzen (als die Materialien seiner Kunst, deren Höhe ständig abnimmt) und auf die Familientradition von Vater und Sohn (die die Weitergabe des Könnens an die nächste Generation sichert). Dieses Bewußtsein des historischen Endes des Alten wird von der Entzauberung der Kunst durch Bewußtwerdung, durch Desillusionierung ergänzt und endgültig gemacht: „All metaphor, Malachi, stilts and all.“ (11)

Ein derartiges nachträgliches Durchschauen der eigenen Imagination, der Bedingungen der künstlerischen Produktion ist ein typisches Phänomen von kulturellen Spätphasen: der Rückblick auf etwas, das zu Ende gegangen ist und nicht mehr funktioniert, nicht mehr gilt, macht die Mechanismen, Prinzipien und Prämissen plötzlich sichtbar und durchschaubar, die man bisher fraglos, problemlos und mit selbstverständlichem Vertrauen benutzt hat. Auf die Kunst bezogen heißt dies, daß der Sprecher sich plötzlich bewußt wird, wie künstlich, wie voller Tricks und sensationsheischender Kunststückchen sein bisheriges künstlerisches Schaffen gewesen ist. Von hier aus ist nun auch erkennbar, daß bereits die gesamte Zirkus- und Akrobatik-Metaphorik für die Kunst, wie er sie im ersten Abschnitt ausgebreitet hatte, deutlicher Ausdruck dieser nachträglichen Desillusionierung und Entzauberung seiner künstlerischen Wirklichkeitsschöpfung ist – eine Desillusionierung, die sich in dem bis zu dieser Stelle herrschenden mokierenden, despektierlichen, selbstironischen Ton des Sprechens äußert. Diese Art von Kunst kann man nicht ernst nehmen.

An dieser Stelle bricht nun unvermittelt und ohne erläuterte Überleitung etwas Neues an: Es folgt das Bild einer Weißwangengans, die auf ihrem nächtlichen Zug in großer Höhe über dem Meer in den anbrechenden Morgen hineinfliegt, während unter ihr im Licht der aufgehenden Sonne die schäumenden Wellenkämme sichtbar werden. In diesem Bild wird das Neue im Kontext dieses Gedichtes mit seiner Kunstthematik gefaßt. Nach der ironischen Zirkus-Metapher entsteht unversehens und spontan ein neues Bild, eine neue Szenerie, die unerläutert, fraglos und in ihrer konkret-sinnlichen Suggestivität einfach da ist und vom Sprecher gar nicht als Metapher für die Kunst erkannt wird. Der Leser kann aber sehen, daß hier unversehens eine neue Metapher entstanden ist, die der alten zugleich ähnlich ist und sie übertrifft. Die Ähnlichkeit besteht in der Bewegung in großer Höhe, die durch die Gleichsetzung des Flugs der Gans mit dem eigenen Stelzengehen deutlich wird: „I, ..., stalk on, stalk on“ (13). Die Unterschiede sind eklatant: Der Flug der Gans ist ungleich höher als der Gang des Stelzenläufers; die Szenerie ist durch absolute Natürlichkeit gegenüber der reinen Künstlichkeit der Stelzen charakterisiert; der Flug des Vogels hat anders als das Stelzen keinen Schaulusteffekt, sondern geschieht um seiner selbst willen. Die Natur-Szenerie vermittelt schließlich im Bilde der „seahorses“ (Anspielung auf den Ausdruck „white horses“ für die weißschäumenden Wellenkämme) unbändige Energie und spontan ausbrechen-

de Freude im Hinblick auf das Kommende – im Kontrast zu dem angestrengten, mühseligen, antrainierten Gehen auf hölzernen Stelzen. Im Kontrast dieser beiden Metaphern taucht übrigens die romantische Gegenüberstellung von Natur und Kultur wieder auf – mit einer analogen Funktion, nämlich aus der Natur die versiegte eigene Kreativität zu beleben und zu erneuern. Über diese romantische Dimension hinaus geht es in „High Talk“ aber ausdrücklich um das Neue: Gegenüber der bisherigen Orientierung von Malachi Stilt-Jack an der alten Tradition wendet sich der Sprecher nun explizit dem Neuen zu, wie die vorletzte Zeile es mit den Kategorien des Alten ausdrückt: „I, through the terrible novelty of light, stalk on, stalk on“ (13). Das Neue ist schrecklich, aber es ist zugleich blendende Helligkeit und Klarheit und impliziert Energie, Dynamik und Vorwärtsgewandtheit. Im Unterschied zu der politisch-historischen Dimension in „The Second Coming“ geht es in „High Talk“ um die Erneuerung der Kunst für den Sprecher, um seine Wiederbestätigung als Künstler, um die Revitalisierung seiner Imagination und Schaffenskraft, um die Wiedergewinnung der Fähigkeit zur Vision des noch nicht Existierenden, des Kommenden, aber auch um seine Fähigkeit, das Unbekannte, Neue, auszuhalten, sich ihm zu stellen, ihm entgegenzugehen. Worin das Neue besteht, muß naturgemäß auch hier offenbleiben. Aber der Impetus sich ihm zu stellen wird suggestiv in diesem Gedicht realisiert. In der Konstruktion und der Bilderwahl verbindet dieses Gedicht letztlich eine romantische Konzeption und Strategie mit einem modernistischen Bewußtsein. Der Titel impliziert eine wiederum latent ironische Reflexion des innerhalb des Gedichtes spontan Erreichten: „hohes Gerede“, ohne es allerdings aufzuheben. Aber wie „The Second Coming“ richtet „High Talk“ damit die Möglichkeit der Beobachtung des Sprechers auch in bezug auf das ein, was dieser selbst nicht sehen kann, und ist darin ebenfalls prononciert modern.

Textausgaben

- Tennyson. *A Selected Edition*, ed. Christopher Ricks (London, 1969).
- Robert Browning. *The Poems*, 2 vols., ed. John Pettigrew (Harmondsworth, 1981).
- T. S. Eliot. *Collected Poems 1909–1962* (London, 1963).
- W. B. Yeats. *The Poems: A New Edition*, ed. Richard J. Finneran (New York, 1983).

Literatur

- Daniel Albright. *Tennyson: The Muses' Tug-of-War* (Charlottesville, VA, 1987).
- Isobel Armstrong. *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics* (London, 1993).
- Joseph Bristow. *Robert Browning* (New Readings) (Hemel Hempstead, 1991).
- Jerome H. Buckley. *The Triumph of Time: A Study of the Victorian Concepts of Time, History, Progress, and Decadence* (Cambridge, MA, 1966).
- Angus Calder. *T. S. Eliot. New Readings* (Brighton, 1987).
- Matei Calinescu. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham, NC, 1987).
- Egbert Faas. *Poesie als Psychogramm: Die dramatisch-monologische Versdichtung im viktorianischen Zeitalter* (München, 1974).
- Mary E. Gibson. *History and the Prism of Art: Browning's Poetic Experiments* (Columbus, OH, 1987).
- Ian Jack. *Browning's Major Poetry* (Oxford, 1973).
- Manju Jain. *A Critical Reading of "The Selected Poems of T. S. Eliot"* (Delhi, 1991).
- James R. Kincaid. *Tennyson's Major Poems: The Comic and Ironic Patterns* (New Haven, 1975).

- Johannes Kleinstück. *W. B. Yeats oder Der Dichter in der modernen Welt* (Hamburg, 1963)
- Esther Loehndorf. *The Master's Voices: Robert Browning, the Dramatic Monologue, and Modern Poetry*, (Tübingen, 1997)
- A. D. Moody. *Thomas Stearns Eliot: Poet* (Cambridge, 1979)
- Micheal O'Neill (ed.). *A Routledge Literary Sourcebook on the Poems of W. B. Yeats* (London, 2004)
- Leonard Orr (ed.). *Yeats and Postmodernism* (Syracuse, NY, 1991)
- F. B. Pinion. *A Tennyson Companion: Life and Works* (New York, 1984)
- Christopher B. Ricks. *Tennyson* (New York, 1972)
- John Paul Riquelme. *Harmony of Dissonances: T. S. Eliot, Romanticism, and Imagination* (Baltimore, MD, 1991)
- Martin Scofield. *T. S. Eliot: The Poems* (Cambridge, 1988)
- E. Warwick Slinn. *Browning and the Fictions of Identity* (London, 1982)
- Robert M. Snukal. *High Talk: The Philosophical Poetry of W. B. Yeats* (Cambridge, 1973)
- Herbert F. Tucker. *Tennyson and the Doom of Romanticism* (Cambridge, MA, 1988)

Anhang

Deutsche Übersetzungen

Alfred Tennyson: Ulysses

- Nur wenig nützt es, daß, ein müßiger König,
 Am stillen Herde, zwischen nackten Klippen,
 Und der bejahrten Hausfrau träg gesellt,
 Gesetz ich wäge diesem wilden Stamm,
 5 Der scharrt, und schläft, und isst, und mich nicht kennt.
 Ich kann nicht ruhn: ich will das Leben trinken

- Bis auf die Hefen! Allzeit viel genossen
 Und viel gelitten hab ich – sei's allein,
 Sei's mit den Freunden! am Gestad sowohl,
 10 Als wenn empört die regnichten Hyaden
 Die Woge geißelten! Ich war ein Name!
 Denn immer schweifend, welt- und leutedurstig,
 Sah und erfuhr ich viel: der Menschen Städte,
 Erdstriche, Sitten, Rat und Regiment!
 15 Hinwieder ich auch ward der Welt bekannt,
 Und trank des Kampfes Lust mit den Gefährten,
 Fern auf der lauten Waffenebne Trojas.
 Ich bin ein Teil von Allem, was ich antraf!
 Doch die Erfahrung ist ein Bogen nur
 20 Durch dessen Tor die unbereiste Ferne
 Herblitz: entschwindend, wenn ich nahn ihr will.
 Wie traurig ist es, endend still zu stehn,
 Dumpf zu verwittern, unnütz einzurosten!
 Als wäre Atmen Leben! Hundert Leben
 25 Reichten nicht aus, und wenig nur von einem
 Besitz ich noch! so raub ich jede Stunde
 Dem ewigen Schweigen denn, daß neue Dinge
 Sie mir verkünde! Schlecht und töricht wärs,
 Für ein paar Sonnen feig mich aufzuspeichern:
 30 Mich selbst und diesen grauen Geist, der rastlos,
 Ein untergehender Stern, dem Wissen nachjagt,
 Soweit des Menschen trotzig Denken fliegt!

 Dies ist mein Sohn, dies mein Telemachus,
 Dem ich mein Szepter und mein Eiland lasse.
 35 Ich halt ihn wert; dem, was er schaffen soll,
 Ist er gewachsen. Mild und menschlich machen
 Durch ernste Weisheit wird er dies Geschlecht,
 Und seiner Rohheit mählich es entwöhnen.
 Kein Makel klebt an ihm: gewurzelt steht er
 40 Im Kreis der Pflichten, allzeit aufgelegt
 Zum Werk der Güte, fromm sich beugend auch
 Und Opfer bringend meines Herdes Göttern,
 Nachdem ich schied! Er wirkt sein Werk, ich meins.
 Dort liegt der Hafen, dorten graut die See,

- 45 Dort wölbt das weiße Segel sich. Genossen,
 Die ihr gedacht, gerungen und gelitten
 An meiner Seite habt: Sturmwind und Heitres
 Mit freien Herzen und mit freien Stirnen
 Gleich froh begrüßend – ich und ihr seid alt;
 50 Doch auch das Alter hat Geschäft und Ehre!
 Der Tod schließt Alles: aber vorher, Freunde,
 Kann etwas Edles, Großes noch getan sein,
 Was Männern ansteht, die mit Göttern stritten.
 Schon glitzern rings die Lichter am Gestad,
 55 Der Tag versinkt, der Mond geht auf, die Tiefe
 Wehklagt umher. Auf denn! noch ist es Zeit.
 Nach einer neuern Welt uns umzusehn!
 Stoßt ab, und, wohl in Reihen sitzend, schlagt
 Die tönenden Furchen; denn mein Endzweck ist
 60 Der Sonne Bad und aller Westgestirne
 Zu übersegeln – bis ich sterben muß.
 Vielleicht zum Abgrund waschen uns die Wogen:
 Vielleicht auch sehn wir die glückseligen Inseln.
 Und den Achilles drauf, den wir ja kannten!
 65 Viel ist gewonnen – viel bleibt übrig! Sind
 Wir auch die Kraft nicht mehr, die Erd und Himmel
 Vordem bewegte: – was wir sind, das sind wir!
 Ein einziger Wille heldenhafter Herzen,
 Durch Zeit und Schicksal schwach gemacht, doch stark
 70 Im Ringen, Suchen, Finden, Nimmerweichen! ³

Robert Browning: Epilog

Um Mitternacht im Schweigen der Schlafenszeit,
 Wenn du deine Phantasien frei setzest,
 Werden sie sich dorthin begeben, wo er – durch den Tod, wie
 Narren meinen, eingekerkert –

³ Übersetzt von F. Freiligrath. In: Werner von Koppenfels und Manfred Pfister (Hg.). *Englische Dichtung: von Dryden bis Tennyson, Englische und amerikanische Dichtung*, Bd. 2 (München, 2000), 378–381.

- Fliegenumschwärmt, gestellt.
 Mein Haus ist ein verfallnes Haus,
 Und der Jude hockt auf dem Fenstersims, der Eigentümer,
 Gelaicht in Antwerpen, in irgendeiner Schwemme,
 10 Lädirt in Brüssel, genesen und geleimt in London.
 Die Ziege hustet nachts vom Hang herab;
 Moos, Wacker, Mauerpfeffer, Glimmer, Kot.
 Die Frau gehört der Küche, brüht den Tee,
 Niest abends, schürt das verstockte Feuer.
- 15 Ich, ein alter Mann,
 Ein taubes Haupt in Windesweiten.
- Zeichen gelten für Wunder. „Gib uns ein Zeichen!“
 Das Wort im Wortinnern, keines Wortes mächtig,
 In Dunkel gewickelt. Da wieder im Saft stand das Jahr,
 20 Kam Christus der Tiger
- Im heillosen Mai, Hartriegel, Kresse, Judasbaum im Blust,
 Gebrochen zu werden, gegessen, getrunken
 Unter Geraun; von Mr. Silvero
 Mit Tätschelhand, zu Limoges,
 25 Der die Nacht lang auf und ab ging nebenan;
 Von Hakagawa, dienernd unter den Tizians;
 Von Madame de Tornquist, die im Stockdunklen
 Die Kerzen umstellt; Fräulein von Kulp,
 Die sich umkehrt im Flur, mit der Hand auf der Tür. Leere Spuren
 30 Weben den Wind. Bei mir geht niemand um,
 Der Mann in einem Haus voll Zugluft
 Unter dem Böschungswind.
- Gibt es Erlaß für diese Art Erkennen? Denk heute
 Die Geschichte hat manchen schlaun Gang, verschlagenen Trakt,
 35 Manche Ausmündung; sie trägt mit raunenden Anliegen,
 Lenkt uns mit Eitelkeiten. Denk dann
 Sie gibt, wenn unser Augenmerk woanders ist
 Gibt, was sie gibt, mit so anstelliger Befangenheit,
 Daß die Begierde Hungers stirbt am Geben. Gibt zu spät,
 40 Woran nicht mehr geglaubt wird, oder nur geglaubt

- Im Nachhinein, Leidenschaft, nochmal überlegt. Gibt zu früh,
 In schwache Hände; was man sich denkt, davon kann man absehn,
 Bis die Enthaltung eine Angst erzeugt. Denk
 Weder Angst noch Mut rettet uns hier. Unser Heldentum
- 45 Wird Vater von abartigen Lastern. Tugend
 Wird uns aufgenötigt von unsern Schandtaten.
 Vom Baum des Grimms gerüttelt diese Tränen.
- Der Tiger springt zu im jungen Jahr. Uns reißt er. Denk endlich
 Wir sind nicht zum Schluß gekommen, wenn ich
- 50 Steif werd in einem Haus, das ich gepachtet. Denk endlich
 Ich hab dies nicht ohne Absicht rausgekehrt
 Und nicht etwa auf irgendeine Anstiftung
 Der primitiven Teufel.
 Ich möchte dir ehrlich entgegenkommen hierin.
- 55 Ich, der deinem Herzen nahstand, ward daraus gelöscht,
 Das Schöne zu verliern im Grauen, das Grauen in peinlicher
 Befragung.
 Ich habe meine Leidenschaft verloren: was sollte ich sie halten,
 Da Ausgehaltnes eh zu Bruch gehn muß?
 Mir sind Gesicht, Geruch, Gehör, Geschmack, Gefühl verloren:
- 60 Wie taugten sie so eine Bindung einzugehn?
 Das alles, in einem tausendfachen Hin und Her,
 Verlängert den Zuwachs dieses kalten Kollers,
 Kitzelt, da das Gefühl erstarb, das Membran
 Mit scharfen Würzen, ver-x-facht die Vielfalt
- 65 In einem wilden Wald von Spiegeln. Wird die Spinne ihr Werk
 In der Schwebelassen? Wird der Wiebel
 Zuwarten? De Bailhache, Fresca, Mrs. Cammel, gewirbelt
 Hinaus über des zuckenden Bären Bahn,
 Zerspellt in Atomteilchen. Möwe gegen den Wind, in der
- 70 Böigen Enge von Belle-Isle, oder vor dem Horn,
 Federn, weiß auf dem Schnee, Golf-Sog,
 Und ein alter Mann, den der Passat geweht
 In einem müden Winkel.

Hausbewohner:
Gedanken eines dünnen Hirns zur dünnen Jahreszeit.⁵

W. B. Yeats: Die Wiederkunft

- Kurve um Kurve weiten sich die Kreise,
Der Falke hört nicht mehr den Falkenier;
Alles zerfällt; die Mitte hält nicht mehr:
Schiere Anarchie ergießt sich auf die Welt,
5 Bluttrübe Flut ergießt sich; überall
Versinkt der Unschuld feierlicher Brauch;
Den Besten fehlt der Glaube und die Schlimmsten
Erfüllt hingebungsvolle Leidenschaft.
- Gewiß steht Offenbarung dicht bevor;
10 Gewiß, die Wiederkunft steht dicht bevor.
Die Wiederkunft! Kaum ist das Wort heraus,
Als mir ein Riesenbild aus *Spiritus Mundi*
Die Sicht verstört: irgendwo regt, im Wüstensand,
Ein Schemen, Menschenhaupt auf Löwenleib,
15 Der Blick wie Sonne leer und mitleidlos,
Langsam die schweren Schenkel, während rings
Die Schatten schwanken aufgescheuchter Geierbrut.
Dann wieder Dunkelheit; doch weiß ich jetzt,
Daß zwei jahrtausend-tiefen Schlaf von Stein
20 Zum Albtraum aufgewühlt ein Wiegenschaukeln;
Welch wüste Bestie, der die Stunde kam.
Schlurft, daß man sie gebiert, gen Bethlehem?⁶

⁵ T. S. Eliot. *Gesammelte Gedichte 1909–1962*, hrsg. u. mit einem Nachwort von Eva Hesse (Frankfurt/Main, 1988)

⁶ Übersetzt von W. von Koppenfels, In: Horst Meller und Klaus Reichert (Hg.). *Englische Dichtung: Von R. Browning bis Heaney, Englische und Amerikanische Dichtung*, Bd. 3 (München, 2000), 165.

W. B. Yeats: Hohe Rede

Umzüge ohne Stelzen kann man sich sparen.
Denk dir, mein Ur-OPA hatte welche, die sechs Meter hoch waren,
Und meine bloß vier, kein Moderner stelzt höher,
Ein weltlicher Schurke machte aus ihnen einen Zaun oder ein Feuer.
5 Weil gescheckte Ponies, dressierte Bären, eingesperrte Löwen ein
schäbiges Schauspiel abgeben,
Weil Kinder gern Papa Langbein auf seinen Holzfüßen gehen sehen,
Weil Frauen, die in den oberen Etagen alte Socken stopfen,
Ein Gesicht vor dem Fenster verlangen, das sie zum Schreien bringt,
greife ich nach Meißel und Hobel.

Ich bin Maleachi Stelzen-Hans, was immer ich lernte, zerrinnt,
10 Von Kragen zu Kragen, von Stelze zu Stelze, vom Vater zum Kind.
Alles Metapher, Malachias, Stelzen und alles. Eine Weißwangengans
Hoch oben in der Weite der Nacht; Nacht reißt auf, Dämmerung
bricht an.
Ich stelze durch die erschreckende Neuheit des Lichts, stelze weiter
voran;
Die Wellenkämme blecken ihre Zähne und lachen den Morgen an.⁷

⁷ Andrea Paluch und Robert Habeck. *William Butler Yeats: Ein Morgen grünes Gras* (München, 1998), 107.