

Peter Hühn

Englische Lyrik IV
Individuum und Kollektiv im 20. Jahrhundert

aus:

Europäische Lyrik seit der Antike
14 Vorlesungen

Herausgegeben von Heinz Hillmann und Peter Hühn

S. 351–387

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 IV

Individuum und Kollektiv im 20. Jahrhundert

Peter Hühn

In den ersten beiden Kapiteln zur englischen Lyrik stand das Thema der Selbst-Konstitution des Ich und ihrer sich historisch verändernden Bezugspunkte im Mittelpunkt der Gedichtauswahl und der Interpretation – einer Selbst-Konstitution über den persönlichen Bezug auf die Geliebte oder Gott im 16. und 17. Jahrhundert beziehungsweise auf die außermenschliche Natur (im Gegensatz zur Kultur) in der Romantik. Ging es im ersten Fall um die Stabilisierung des persönlichen Selbst, so im anderen vor allem um die (künstlerische) Kreativität und die Rolle als Künstler. Im dritten Kapitel lag der Fokus auf der Erfahrung des Neuen (im Gegensatz zum Alten) als Test und Herausforderung für das Selbstkonzept des Subjekts. Auch in diesem vierten Kapitel geht es letztlich um das Selbstverständnis und die Position des Ich, jetzt aber mit Bezug auf das Kollektiv, also auf eine größere soziale Einheit oder Gruppierung, sei es die Nation oder die Klasse, über die das Individuum Orientierung und Sinn im Leben definiert und sich seiner selbst vergewissert. Diese Thematisierung der Referenz auf das größere Ganze kann an das dritte Kapitel von Heinz Hillmann über das Thema von Nation und Krieg in deutschen Gedichten des 19. Jahrhunderts anknüpfen. Die ausgewählten englischen Gedichte stammen allerdings alle aus dem 20. Jahrhundert und aus einem ganz anderen kulturellen und politischen Kontext. Es werden Beispiele für einen Bezug auf drei verschiedene Kollektive ausgewählt: für den Bezug auf die britische Nation bei Owen und Auden, auf die eigene Klasse (die Unterschicht im Gegensatz zum Bürgertum) bei Harrison sowie auf die irische Nation bei Heaney. Bei den patriotischen deutschen Gedichten aus dem 19. Jahrhundert ist, wie Heinz Hillmann betont,

generell zu berücksichtigen, daß sie im Befreiungskampf gegen eine fremde Besatzungsmacht entstanden und die ersehnte Nation noch gar nicht existierte. Dieser Kontext ähnelt entfernt dem für die irischen Gedichte, während bei den englischen Beispielen die Nation als existierende Größe unbezweifelbar schon lange etabliert ist und sich (im Kontext der Gedichte) in einem Krieg – dem ersten beziehungsweise zweiten Weltkrieg – befindet. Wie sich zeigen wird, herrscht in diesen Texten eine kritisch-analytische Einstellung gegenüber der Nation vor. Dies ist in der Tat eine bestimmende Tendenz in der kanonisierten englischen Lyrik, sicher mitbedingt durch die starke liberale Tradition in England. Das heißt natürlich nicht, daß es nicht auch nationalistische Gedichte in England gibt. Zwei bekanntere Texte, die auch zum Kanon gehören, sind James Thomsons „Rule Britannia“ (von 1740), das in einer vertonten Version noch heute jedes Jahr bei der *Last Night of the Proms* gespielt wird, und Rupert Brookes „The Soldier“ (von 1914). Die Tendenz in diesen beiden Gedichten ist aber eher als patriotisch denn als nationalistisch zu beschreiben.

Wenn im Folgenden von Identität die Rede ist, dies sei zur Verdeutlichung vorweg noch einmal betont, meint dies keineswegs einen vorgängig existierenden und in sich unveränderlichen Persönlichkeitskern, sondern ein Selbstkonzept, das immer wieder neu hergestellt werden muß (zum Beispiel im Gedicht), und zwar durch Bezug auf etwas anderes (wie Gott, die oder den Geliebten, die eigene Rolle oder ein soziales Kollektiv), das sich auch ändern kann. Der Begriff Identität wird hier synonym zu Ich und Selbst verwendet.

Die ersten beiden Beispiele sind sehr unterschiedliche Reaktionen auf die beiden Weltkriege des 20. Jahrhunderts. Während des Ersten Weltkriegs entsteht in England eine besondere Kriegsliteratur („war poetry“), die genauer Anti-Kriegsliteratur heißen müßte, da sie sich außerordentlich kritisch sowohl mit der grauenhaften Wirklichkeit des modernen Kriegsgeschehens als auch mit der öffentlichen Kriegseinstellung in der Heimat auseinandersetzt. Die Autoren sind durchweg Soldaten, die den Krieg aus eigener Erfahrung kennenlernen und erleiden müssen und in einigen Fällen in ihm umkommen. Die bekanntesten *war poets* sind Wilfred Owen, Siegfried Sassoon und Isaac Rosenberg. Im eklatanten Gegensatz zur ästhetizistischen Lyrik der Jahrhundertwende und ihrer strikten Abtrennung der Kunst vom Leben (*l'art pour l'art*) bemühen sich die *war poets* radikal um eine illusionslose Annäherung an die Erfahrungswirklichkeit. Lyrik wird hier als künstlerisch verarbeitete und typisierte Vermittlung von existentieller Erfahrung aufgefaßt. Die *war*

poetry kann in ihrem konsequenten Bruch mit den poetischen Konventionen als eine Spielart der literarischen Moderne bezeichnet werden. Der Krieg, besonders natürlich der Krieg im Zeitalter der Nationalstaaten und des Nationalismus, erzwingt unvermeidlich die Thematisierung der Haltung des einzelnen, besonders des Kriegsteilnehmers, zur Nation und die Klärung seines Selbstverständnisses mit Bezug auf die Nation. Das hier ausgewählte Gedicht „Smile, Smile, Smile“ von Wilfred Owen (1893–1918) entstand im September 1918, wenige Wochen vor seinem Tod.

SMILE, SMILE, SMILE

- Head to limp head, the sunk-eyed wounded scanned
 Yesterday's *Mail*; the casualties (typed small)
 And (large) Vast Booty from our Latest Haul.
 Also, they read of Cheap Homes, not yet planned,
 5 'For', said the paper, 'when this war is done
 The men's first instincts will be making homes.
 Meanwhile their foremost need is aerodromes,
 It being certain war has but begun.
 Peace would do wrong to our undying dead, –
 10 The sons we offered might regret they died
 If we got nothing lasting in their stead.
 We must be solidly indemnified.
 Though all be worthy Victory which all bought,
 We rulers sitting in this ancient spot
 15 Would wrong our very selves if we forgot
 The greatest glory will be theirs who fought,
 Who kept this nation in integrity.'
 Nation? – The half-limbed readers did not chafe
 But smiled at one another curiously
 20 Like secret men who know their secret safe.
 (This is the thing they know and never speak,
 That England one by one had fled to France,
 Not many elsewhere now, save under France.)
 Pictures of these broad smiles appear each week,
 25 And people in whose voice real feeling rings
 Say: How they smile! They're happy now, poor things.

Owen stellt das konkrete Kriegsgeschehen nicht direkt dar, sondern präsentiert es über zwei verschiedene Perspektiven von der Heimat aus, zum einen über die menschlichen Folgen des Krieges (in Gestalt der Kriegsversehrten, der Verwundeten und Verstümmelten, offenbar in einem Heim), zum anderen über die Berichterstattung in der Zeitung und die dort veröffentlichten Verlautbarungen der Politiker sowie die Ansichten der Zivilisten in der Heimat. Diese beiden Perspektiven auf den Krieg werden ferner wechselseitig wahrgenommen, indem nämlich die Kriegsversehrten die Zeitungen lesen und die Zeitungen (sowie die Zivilisten) das Schicksal der Verwundeten kommentieren. Das Verhältnis der Vertreter dieser beiden Perspektiven zueinander ist jedoch asymmetrisch: Während die Verwundeten passiv und rezeptiv bleiben und lediglich reagieren, sind die Politiker und Zivilisten in ihrer Deutung und Rechtfertigung des Krieges aktiv. Im Zentrum des Gedichtes steht die Kontrastierung der Perspektiven auf das Kriegsgeschehen, und diese hat die Funktion, die Rechtfertigung zu entlarven und zu kritisieren. Von den beiden Grundkomponenten des Erzählens, der Präsentation einer Geschehensfolge, einer Geschichte, und der Vermittlungsperspektive dieser Geschichte, steht in Owens Gedicht letztere, also die Perspektivtechnik, im Vordergrund und wird ausgenutzt, um eine bestimmte Bedeutung, eben die Kritik, zu formulieren.

Die Zeitungskommentare, als die eine – die öffentliche, politische – Perspektive auf den Krieg spielen die menschlichen Kosten („casualties“, das heißt Verluste, 2) gegenüber den Gewinnen herunter („Vast Booty“, das heißt gewaltige Beute, 3) und verraten damit eine kommerziell motivierte Geringschätzung fremden menschlichen Leidens. Darüber hinaus erheben die hier veröffentlichten Verlautbarungen den Anspruch, für die kämpfenden, verwundeten und gefallenen Soldaten zu sprechen und in ihrem Namen den Krieg und seine Fortführung zu rechtfertigen. In diesem Sinne wird den Soldaten zugeschrieben, daß sie ihre persönliche Identität zentral über den Bezug zur Nation definieren, daß die Nation und ihr Machtzuwachs den höchsten Wert für sie darstelle und ihr eigenes Selbstbild auf dem Dienst an diesem überpersönlichen Wert basiere (16 f.). Noch im Tode wird ihnen diese Selbstdefinition über den Bezug auf die Nation unterstellt: Sie können ihren eigenen Tod (nur) dann als sinnvoll akzeptieren, wenn die Nation durch ihr Sterben Gewinn gemacht hat: „The sons we offered might regret they died / If we got nothing lasting in their stead. / We must be solidly indemnified.“ (10–12). Ein bloßer Frieden, so die Behauptung, verletze sie in ihrer Würde:

„Peace would do wrong to our undying dead, –“ (9). Wegen dieses existentiellen Bezugs auf die Nation seien ihnen jetzt auch Flugplätze („aerodromes“, 7) ungleich wichtiger als billige Eigenheime nach ihrer Rückkehr (4).

Das Gedicht präsentiert diese existentielle Selbstdefinition des Ich über den Bezug auf das Kollektiv der Nation (wie sie aus offizieller Perspektive, besonders der der Politiker, suggeriert wird), um sie auf mehrfache Weise zu kritisieren und als manipulativ zu entlarven. Erstens verrät bereits die Zeitungsverlautbarung selbst ihre heuchlerische, manipulative Tendenz, besonders eklatant durch den Widerspruch zwischen der bewußten Weggabe der Söhne durch das Kollektiv („the sons we offered“, 10) und der behaupteten Freiwilligkeit ihres Opfertods, aber ebenso in der Forderung nach (materieller) Entschädigung des Kollektivs für deren Tod: „We must be solidly indemnified“ (12). Überhaupt ist die beanspruchte Anwaltschaft der Politiker für die lebenden und toten Soldaten und die Gleichsetzung ihrer beider Selbstdefinitionen mit Bezug auf das Wohl der Nation höchst manipulativ: „We rulers sitting in this ancient spot / Would wrong our very selves if we forgot ...“ (14 f.). Auf der Basis dieser Anwaltschaft funktionalisieren die Politiker sodann die unterstellte Selbstdefinition der Soldaten für die Begründung und Fortführung des Krieges.

Daß die Selbstdefinition über die Nation lediglich eine Zuschreibung durch die Politiker und die Zuhausegebliebenen für deren eigene Ziele darstellt und keineswegs dem Selbstverständnis der Soldaten entspricht, wird durch die Konfrontation der Zeitungsmeldung mit der Reaktion der Verwundeten verdeutlicht, also mit der Perspektive der Betroffenen: Sie lächeln einander vielsagend, aber schweigend zu („The half-limbed readers did not chafe / But smiled at one another curiously / Like secret men who know their secret safe“, 13 f.). Dieses Geheimnis wird erst durch den Sprecher dem Leser mitgeteilt: „(That England one by one had fled to France, / Not many elsewhere now, save under France)“, (22 f.). Das Schweigen der Soldaten zeigt einerseits, wie weit die ihnen zugeschriebene Identität und Motivation von der Realität ihrer Existenz entfernt sind. Das vom Sprecher verbalisierte Geheimnis betont andererseits, daß die Politiker durch ihre Berufung auf die Integrität der Nation diese als Ideologie manipulativ funktionalisieren, sie damit gerade mißbrauchen und letztlich aushöhlen, während die Soldaten sie im Feld mit dem Einsatz von Gesundheit und Leben existentiell verkörpern. Zentral für die Thematik dieses Gedichtes ist es, daß die Soldaten sich tatsächlich über ihre Nation definieren und in dieser Definition auch eine (un-

ausgesprochene) Gemeinschaft bilden, diese Identität aber nicht thematisieren und auch nicht funktionalisieren, sondern sie lediglich leben (und sterben) und gerade deswegen die Integrität der Nation in sich bewahren.

Diese schweigende Integrität dient im Gedicht der schonungslosen Entlarvung und Verurteilung der heuchlerisch-manipulativen Phrasen und Kriegsziele der Politik und Publizistik des eigenen Landes. Eine besonders scharfe Kritik wird durch die Wendung „fled“ (flohen) ausgedrückt: Ironischerweise können die Soldaten die nationale Integrität nur außerhalb ihrer Nation realisieren, da diese „zu Hause“ korrumpiert ist – sie müssen nach Frankreich „fliehen“. Diese Kritik, die der Heimat jegliches moralisches Recht auf ihre Kriegseinstellung abspricht, wird durch die beiden Schlußzeilen in ihrer sarkastischen Schärfe noch um einige Grade verstärkt: „And people in whose voice real feeling rings / Say: How they smile! They're happy now, poor things“ (25 f.). Abermals handelt es sich um eine Zuschreibung an die Soldaten aus der Perspektive der Zivilisten, die deren unüberbrückbare Distanz zu der Perspektive und der Erfahrungswirklichkeit der Soldaten um so mehr betont, als dieser zitierte Ausruf nur scheinbar von echtem Mitgefühl getragen wird, in Wirklichkeit zynisch ist und völlige Verständnislosigkeit verrät.

Der Sprecher vermittelt die Identitätsproblematik in diesem Gedicht distanziert, ohne direkten Bezug auf sich selbst. Indirekt tritt er aber insofern durchaus in Erscheinung, als er in der Lage ist, das schweigende kollektive Einverständnis der Soldaten wahrzunehmen und zu interpretieren. Das bedeutet, daß er Einblick in die Perspektive der Verwundeten hat und sie verstehen kann, daß er diese Perspektive mithin teilt. Damit bekennt er sich stillschweigend als einer der ihren und identifiziert sich mit ihnen – wiederum ohne explizite Zurschaustellung seiner Identität. Eine gezielte Funktionalisierung und öffentliche Demonstration der Identifikation über die Nation, so ein Fazit des Gedichtes, entwertet sie, indem sie dabei zu anderen Zwecken eingesetzt wird.

Sowohl die Haltung des Individuums zum Kollektiv und der Selbstbezug des Sprechers als auch die Technik der Darstellung sind gänzlich anders in dem folgenden Gedicht von Wystan Hugh Auden (1907–73), „September 1, 1939“, geschrieben anlässlich des Ausbruchs des Zweiten Weltkriegs. Auden gilt als der repräsentative Vertreter der neuen Lyrik der 30er Jahre, die eine dezidiert sozialkritische, radikal moralische, meist linksgerichtete Einstellung gegenüber den herrschenden Mächten mit dem Verlangen nach Abwendung

vom Alten, auch von der traditionellen Ästhetik, und nach Aufbruch zu Neuem verband. Bei Auden wird diese Einstellung typischerweise in einer kühl, fast klinisch analytischen Redeweise formuliert, die sich vielfach allegorischer Bildformen bedient, um abstrakte Zusammenhänge vorzustellen.

September 1, 1939

I sit in one of the dives
 On Fifty-Second Street
 Uncertain and afraid
 As the clever hopes expire
 5 Of a low dishonest decade:
 Waves of anger and fear
 Circulate over the bright
 And darkened lands of the earth,
 Obsessing our private lives;
 10 The unmentionable odour of death
 Offends the September night.

Accurate scholarship can
 Unearth the whole offence
 From Luther until now
 15 That has driven a culture mad,
 Find what occurred at Linz,
 What huge imago made
 A psychopathic god:
 I and the public know
 20 What all schoolchildren learn,
 Those to whom evil is done
 Do evil in return.

Exiled Thucydides knew
 All that a speech can say
 25 About Democracy,
 And what dictators do,
 The elderly rubbish they talk
 To an apathetic grave;
 Analysed all in his book,
 30 The enlightenment driven away,

The habit-forming pain,
 Mismanagement and grief:
 We must suffer them all again.

- Into this neutral air
 35 Where blind skyscrapers use
 Their full height to proclaim
 The strength of Collective Man,
 Each language pours its vain
 Competitive excuse:
 40 But who can live for long
 In an euphoric dream;
 Out of the mirror they stare,
 Imperialism's face
 And the international wrong.
- 45 Faces along the bar
 Cling to their average day:
 The lights must never go out,
 The music must always play,
 All the conventions conspire
 50 To make this fort assume
 The furniture of home;
 Lest we should see where we are,
 Lost in a haunted wood,
 Children afraid of the night
 55 Who have never been happy or good.
- The windiest militant trash
 Important Persons shout
 Is not so crude as our wish:
 What mad Nijinsky wrote
 60 About Diaghilev
 Is true of the normal heart;
 For the error bred in the bone
 Of each woman and each man
 Craves what it cannot have,
 65 Not universal love
 But to be loved alone.

From the conservative dark
 Into the ethical life
 The dense commuters come,
 70 Repeating their morning vow;
 ‘I *will* be true to the wife,
 I’ll concentrate more on my work,’
 And helpless governors wake
 To resume their compulsory game:
 75 Who can release them now,
 Who can reach the deaf,
 Who can speak for the dumb?

 All I have is a voice
 To undo the folded lie,
 80 The romantic lie in the brain
 Of the sensual man-in-the-street
 And the lie of Authority
 Whose buildings grope the sky:
 There is no such thing as the State
 85 And no one exists alone;
 Hunger allows no choice
 To the citizen or the police;
 We must love one another or die.

 Defenceless under the night
 90 Our world in stupor lies:
 Yet, dotted everywhere,
 Ironic points of light
 Flash out wherever the Just
 Exchange their messages:
 95 May I, composed like them
 Of Eros and of dust,
 Beleaguered by the same
 Negation and despair,
 Show an affirming flame.

Im Gegensatz zu Owens distanziert, scheinbar unpersönlich, vermittelter Einstellung des Individuums zur Nation macht Auden seine eigene individuelle Perspektive explizit zum Ausgangs- und Bezugspunkt seiner Refle-

xionen über das Verhältnis zum Kollektiv. Erste Strophe und Überschrift konkretisieren die historische und geographische Position, von der aus gesprochen wird: der Tag des deutschen Überfalls auf Polen (als Beginn des Zweiten Weltkriegs) wahrgenommen in New York im (noch) neutralen Amerika, wohin Auden einige Monate zuvor ausgewandert war. Die Perspektive, aus der Auden die Situation reflektiert, ist von vornherein zeitlich und räumlich außerordentlich umfassend angelegt, narratologisch gesprochen: als externe Fokalisierung. Der Sprecher richtet seinen Blick auf den gesamten Globus mit allen Ländern (und auf die ihnen gemeinsame Atmosphäre von Ärger über Aggression und Angst vor den Konsequenzen) und stellt die Ereignisse in den Kontext des gesamten Jahrzehnts (mit seinen illusionären Hoffnungen), betont aber auch die Auswirkungen auf die Privatsphäre der einzelnen Menschen. Der Gang der Reflexionen verläuft dann in vier Schritten (von je zwei Strophen): von der Analyse der politischen Ursachen und Mechanismen der Aggression (2. und 3. Strophe) über die Aufdeckung der Betroffenheit auch des neutralen Amerika (4. und 5. Strophe) sowie der allgemein-menschlichen sozial-psychischen Wurzeln des Problems (6. und 7. Strophe) bis zur Formulierung seiner persönlichen Haltung (8. und 9. Strophe).

Der distanziert umfassende Blickpunkt und die kühl analytische Perspektive bedingen ebenfalls die klare Position des Sprechers, sich weder einseitig über eng definierte Kollektive wie die Nation oder den Staat noch über die Demokratie als Staatsform oder den zivilisatorischen Fortschritt der Menschheit zu identifizieren. So reagiert er auf die Aggression Deutschlands in keiner Weise aus nationalistischer oder auch nur nationaler Gesinnung heraus, etwa im Sinne einer absoluten Verurteilung als böse oder der Verteidigung der Interessen des eigenen Landes als gut, sondern mit einer historischen und psychologischen Erklärung der Hintergründe. Die Wendung „offence“ ist offenbar ambivalent gemeint: Verletzung oder Vergehen durch Deutschland und gegen Deutschland. Als ambivalent sind demgemäß wohl auch die Verweise auf Luther und Hitler zu verstehen: die Reformation als Abfall von der Allgemeinheit und als Opfer der gewalttätigen Unterdrückung in den Religionskriegen; Linz als Schauplatz der Demütigung Hitlers (Scheitern als Schüler aufgrund der Zurückweisung durch die Prüfer) und seines Triumphes (begeisterter Empfang durch die Bevölkerung beim Einmarsch 1938). Entsprechend führt der Sprecher die jetzige unrechtmäßige Aggression auf früher erlittenes Unrecht zurück: „Those to whom evil is done / Do

evil in return“ (21 f.). Dies ist nicht als Entschuldigung oder Rechtfertigung gemeint – wie die unmißverständliche Kritik in „mad“ (15) an der Irrationalität und in „psychopathic god“ (18) an der maßlosen Selbstüberschätzung verdeutlicht –, sondern als rationaler Erklärungsansatz. Dem dient auch die Erwähnung von Thukydides, als Beispiel für frühere historische Beispiele der Degeneration einer Demokratie zu einer Diktatur. Narratologisch ausgedrückt: Der Sprecher versucht das Ereignis der kriegerischen Aggression zu verstehen, indem er es als Ergebnis einer politischen oder psychologischen Geschichte erzählt, indem er den zugrundeliegenden *plot*-Mechanismus als Verkettung von Ursache und Wirkung aufdeckt.

Ebensowenig wie der Sprecher sein Ich auf die eigene Nation und die eigene Nationalität gründet, bezieht er sich in seinem Selbstverständnis auf die kollektive Stärke der Zivilisation, wie sie durch das fortschrittliche und prosperierende neutrale Amerika repräsentiert wird. Nicht nur entdeckt er hier ebenfalls schuldhaftige Verantwortung, wie in dem – allerdings pauschalen – Hinweis auf den „Imperialism’s face / And the international wrong“ (43 f.) angedeutet, sondern dieses Kollektiv kann schon deswegen keinen Bezugspunkt für das eigene Ich abgeben, weil es scheinhaft ist, ein „euphoric dream“ (41), ein verzweifelter, aber illusionärer Versuch, sich von den allgemeinen Verstrickungen und Bedrohungen abzukoppeln und sich zu Hause zu wähen in der vertrauten Heimat, die einem Halt und Orientierung bietet. Dieser Schein verdeckt lediglich die faktische Ordnungslosigkeit und Verlorenheit des Individuums, die mit der metaphorischen märchenhaften Erzählung von Kindern in einem verwunschenen dunklen Wald verbildlicht wird, eine Situation absoluter Verlorenheit, die keinerlei verläßliche Basis für eine feste Identifikation bieten kann.

Die Analyse wird dann in den nächsten beiden Strophen auf die psychologischen Voraussetzungen einer Identitätsdefinition über das Kollektiv ausgedehnt. Wenn der Ausspruch des russischen Tänzers Nijinski über den Ballett-Impresario Diaghilev generell für jeden Menschen gilt, daß man nämlich nicht nach universeller Liebe strebe, sondern nur danach, selbst als einziger geliebt zu werden (65 f.), dann ist kollektives Handeln und eine Selbstdefinition über den überindividuellen Bezug auf ein Kollektiv grundsätzlich unmöglich. Unter diesen Voraussetzungen ist der Entschluß des einzelnen zu Treue (zur Ehefrau) und Engagement (in seinem Beruf) ebenso hilf- und fruchtlos wie das zwanghafte Bemühen der Regierenden um Koordination und Kooperation der isolierten Einzelmenschen (7. Strophe).

Soweit hat der Sprecher (in jeweils zwei Strophen) die Geschichte der Täter (Deutschlands), die Geschichte der Neutralen (Amerikas) und die allgemeine Geschichte menschlicher Triebkräfte erzählt – mit dem Ergebnis einer schonungslos desillusionierenden Klärung der gegenwärtigen Situation und ihrer Hintergründe. Mit Bezug auf diese Bedingungen versucht er nun in den letzten beiden Strophen schließlich in zweierlei Hinsicht eine vorsichtige Ich-Definition für sich zu formulieren. In einer ersten Hinsicht definiert er sich mit Bezug auf seine besondere Rolle als Dichter – als „Stimme“ („voice“, 78). Die mit dieser Rolle gegebene Aufgabe der dichterischen Kommunikation verbindet er mit der Perspektive und Sprechhaltung, die er auch in diesem Gedicht angewandt hat: Er versteht sich als radikaler Entlarver und Aufklärer von Illusion und Täuschung sowohl auf seiten der Individuen („the sensual man-in-the-street“, 81) als auch der Herrschenden und des Kollektivs („Authority“, 82). Die Aufklärung richtet sich bereits grundsätzlich auf die illusionäre Isolierung beider – Staat und Individuum – voneinander (84–85), mit der Konsequenz der Notwendigkeit von Kollektivität, von kollektiver Kooperation: „We must love one another or die“ (88). Über diese Kollektivität definiert der Sprecher in einer zweiten Hinsicht seine Identität: als Mitglied der über die ganze Welt verstreuten Gemeinschaft der Wohlmeinenden und Gerechten und der Aufklärer, die durch „ironic points of light“ (92) Kontakt zueinander aufnehmen und sich aktiv gegen die allgemeine Negativität und Verzweiflung stellen. Die verwendete Metapher ist aufschlußreich: Licht in der Dunkelheit als Kommunikations- und Aufklärungsmittel gegenüber der allgemeinen Erstarrung, Wärme gegenüber der allgemeinen Kälte. Dies ist ein ethisch, transnational und auch poetisch verfaßtes Kollektiv, das sehr tentativ und eher postulativ beschrieben wird: Die Punkte sind isoliert und „ironisch“ (sie nehmen sich selbst zurück), und der Sprecher kann zum Schluß lediglich den Wunsch ausdrücken, zu ihnen zu gehören, ohne daß er konkrete Konsequenzen ausführt – da die Verwirklichung nicht völlig in seiner Macht liege. Aufgrund seiner Konstitution aus „Eros“ und „dust“ wirken Kräfte in ihm, die er nicht unter Kontrolle hat. Das Ich ist nicht das Ergebnis einer Willensentscheidung.

Dies ist sicherlich kein besonders gelungenes Gedicht: Manche Hinweise (wie die auf Luther und Hitler) sind nicht recht erläutert, andere bleiben lediglich Schlagworte (wie Imperialismus und internationales Unrecht) oder werden als Konzepte nicht nachvollziehbar ausgeführt (wie die positi-

ve Gegen-Vorstellung universeller Liebe und verstreuter „Lichtpunkte“). Vor allem ist die allwissende sowohl geographisch als auch historisch umfassende Perspektive, die der Sprecher hier einnimmt, nicht überzeugend. Die Defizite dieses Gedichtes hat Auden offenbar gesehen, weswegen er es nicht in seine späteren Sammelausgaben aufgenommen hat. Dennoch scheint es mir interessant als Versuch, eine Reaktion auf den Kriegsausbruch ohne Rückgriff auf Nationalismen zu formulieren und im Kontext einer radikalen Entlarvung aller (psychischen) Illusionen und (politischen) Ideologien (auf der impliziten Grundlage von Freud und Marx) und der allgemeinen Diskreditierung aller Kollektive dennoch ein positives überindividuelles Identitätskonzept zu entwerfen. Dessen nicht vollständiges Gelingen ist signifikant und zeugt auch von der bescheidenen Ehrlichkeit und ironischen Zurückhaltung des Versuchs.

Ging es in diesen beiden Gedichten um die Selbst-Identifizierung mit der Nation (oder vielmehr gerade deren radikale und kritische Problematisierung) angesichts eines Weltkrieges, der eigentlich eine derartige Selbstdefinition gerade besonders forciert, so geht es in dem nächsten Beispiel um die Definition des Selbstverständnisses innerhalb der englischen Klassengesellschaft, die im Bewußtsein der Menschen in Großbritannien noch eine sehr viel bestimmendere Existenz besitzt als in Deutschland, und zwar hier mit Bezug auf die soziale Unterklasse (in Nordengland) in der Konfrontation mit der kulturell dominierenden bürgerlichen Klasse. Tony Harrison (geboren 1937 in Leeds) stammt aus der Arbeiterschicht, hat über die gehobene Schul- und Universitätsausbildung aber die typische Erfahrung einer bürgerlich geprägten Sozialisation durchlaufen und die damit verbundene Entfremdung vom eigenen schichtspezifischen Milieu erfahren müssen. In England manifestiert sich dieser Konflikt, der essentiell auch die eigene Identität berührt, entscheidend in der Sprache. Der Titel von Harrisons zweiteiligem Gedicht „Them & [uz]“ (1981) bringt diese Konfrontation zwischen der Bürger- und der Arbeiterklasse in der gängigen Formel „them and us“ (sie und wir) zum Ausdruck, zugleich durch die Markierung des Ausspracheunterschieds zwischen der eigenen und der fremden Form: [uz] für „wir“ statt [ʌs]. Da diese sprachliche (vor allem phonetische) Manifestation der klassenspezifischen Identität auch ganz konkret im Mittelpunkt dieses Gedichtes steht, müssen in der folgenden Interpretation vielfach entsprechende Erläuterungen gegeben werden. Die Form dieser Gedichte ist übrigens eine sechzehnzeilige Variante des Sonetts, die der viktorianische Dichter George Meredith erfunden hat.

Them & [uz]

for Professors Richard Hoggart & Leon Cortez

I

αῖᾶῖ, ay, ay! ... stutterer Demosthenes
gob full of pebbles outshouting seas –

4 words only of *mi* ‘art aches and ... ‘Mine’s broken,
you barbarian, T. W.!’ He was nicely spoken.

5 ‘Can’t have our glorious heritage done to death!’
I played the Drunken Porter in *Macbeth*.

‘Poetry’s the speech of kings. You’re one of those
Shakespeare gives the comic bits to: prose!

10 All poetry (even Cockney Keats?) you see
’s been dubbed by [ʌs] into RP,
Received Pronunciation, please believe [ʌs]
your speech is in the hands of the Receivers.’

‘We say [ʌs] not [uz], T. W.!’ that shut my trap.
I doffed my flat a’s (as in ‘flat cap’)

15 my mouth all stuffed with glottals, great
lumps to hawk up and spit out ... *E-nun-ci-ate!*

II

So right, yer buggers, then! We’ll occupy
your lousy leasehold Poetry.

20 I chewed up Littererchewer and spat the bones
into the lap of dozing Daniel Jones,
dropped the initials I’d been harried as
and used my *name* and own voice: [uz] [uz] [uz],
ended sentences with by, with, from,
and spoke the language that I spoke at home.

25 RIP RP, RIP T.W.

I’m *Tony* Harrison no longer you!

You can tell the Receivers where to go
(and not aspirate it) once you know

30 Wordsworth's *matter/ water* are full rhymes,
 [uz] can be loving as well as funny.

 My first mention in the *Times*
 automatically made Tony Anthony!

Tony Harrison thematisiert in diesem Gedicht die klassenbezogene Identitätsproblematik mit expliziter Referenz auf seine autobiographischen Erfahrungen; er spricht wörtlich in seinem eigenen Namen (was natürlich nicht bedeutet, daß dies ein rein biographisches Dokument wäre). Der erste Teil erzählt – in Form einer narrativ präsentierten Kindheitserinnerung – eine Schulerfahrung, in der er als Unterschichtkind wegen seines unterschichtspezifischen Akzentes kritisiert und zur Umstellung auf die Aussprache der gebildeten Mittelschicht gezwungen wurde, wogegen er sich zu wehren versuchte, weil damit auch seine Identität verändert würde. Die erzählte Erfahrung bezieht sich auf eine Englischstunde, in der Keats' berühmte „Ode to a Nightingale“ gelesen wurde. Deren Anfang: „My heart aches, and [a drowsy numbness pains / My sense ...]“, liest der kleine Tony Harrison im heimischen Akzent der nordenglischen Arbeiterschicht: „Mi 'art aches and ...“, spricht die Verse also so aus, wie man bei ihm zu Hause redet. Die Reaktion des Lehrers, der ausdrücklich als Vertreter des Bürgertums auftritt, greift den Sprecher sowohl in seiner individuellen als auch in seiner kollektiven kulturellen Identität an und versucht ihn in beiderlei Hinsicht zu demütigen, seiner klassenbezogenen Identität zu berauben. Damit wird die Lyrik gewissermaßen zum Schlachtfeld im Klassenkampf. Die Initialen T. W., mit denen der Lehrer Tony Harrison anredet, werden von diesem als wesensfremd und fremdbestimmt empfunden (wie das zweite Gedicht deutlich macht) und sind auch repressiv gemeint. Der Lehrer akzeptiert den Jungen damit nicht in seinem durch die Solidarität und emotionale Nähe des Arbeitermilieus geprägten Selbstverständnis, wie es sich an dem familiären Vornamen Tony (statt Anthony oder gar T. W.) ausdrückt.

Noch massiver sind jedoch die grundsätzlichen Angriffe – mittels der Verunglimpfung seiner Aussprache – auf die Zugehörigkeit Harrisons zu dem kulturspezifischen Kollektiv seiner Klasse, die für ihn einen entscheidenden Teil seiner Identität ausmacht. Er wird in diesem Klassenbezug von vornherein beschimpft und verächtlich gemacht: durch Bezeichnung als „Barbar“ (also kulturlos, 4), Zuteilung nur sozial niederer Rollen in Thea-

teraufführungen (6) sowie besonders verletzend durch die kulturelle Entmündigung, wie sie in dem Wortspiel mit „Received Pronunciation“ und „receiver“ vorgenommen wird. Aus dem Ausdruck *RP, Received Pronunciation* (das heißt als Standard „akzeptierte“ Aussprache) leitet der Lehrer ein Wortspiel ab und demonstriert hierin seine überlegene Rhetorik. Der Sprachgebrauch der Unterschicht sei in der Hand der „receivers“ (12), also der Konkursverwalter, was heißen soll, daß diese nicht richtig mit dem Englischen umgehen könnte und deswegen die Mittelschicht dessen Pflege übernehmen und die Sprachverwendung der Unterschicht kontrollieren und korrigieren müsse. Dadurch wird der Sprecher (und die Unterschicht) des eigenen Artikulationsmediums beraubt und, da die gewachsene Sprechweise immer als sehr persönlichkeitsnah empfunden wird, seiner eigenen Identität. Daß die Sprache ein Bezugsmedium für das identitätskonstitutive Kollektiv ist, wird durch die Demonstration dieser Auseinandersetzung gerade an dem Pronomen der ersten Person Plural unterstrichen, dem Pronomen der kollektiven Selbstbezeichnung: „We say [ʌs] not [uz], T. W.!“ (13). Es geht um das „Wir-Gefühl“ der Solidarität und um die Gemeinschaft mit dem eigenen Kollektiv, die dem Sprecher genommen werden. Infolgedessen wird er nun stumm: „that shut my trap“ (13). Er paßt seine Aussprache an, kann aber nicht mehr richtig sprechen; die antrainierten Laute fühlen sich fremd an und können nur ausgespuckt werden. So endet die Schulgeschichte, wie das erste Gedicht sie erzählt, mit einer Niederlage des Sprechers aufgrund der Zerstörung seiner kollektiven Identität.

Doch in der Kompositionsweise dieser Geschichte in Form dieses Gedichtes kontert der Sprecher nachträglich die Angriffe und macht so die Niederlage wieder rückgängig. Dies bewerkstelligt er dadurch, daß er seine Artikulationsfähigkeit – nun als Dichter – wiedergewinnt, mit dem vorliegenden Gedicht dem Lehrer antwortet und ihn mit dieser Waffe nachträglich besiegt. Paradoxerweise ist diese Waffe aber das Ergebnis der sprachlichen Umschulung als Folge der damaligen Erziehung. Dazu hat der Sprecher jedoch die Sprache umfunktioniert. Dies zeigt sich explizit an der Wiederaufnahme und Weiterführung des Gedichtschlusses durch den Anfang: Das hemmende Spucken und Stottern als Folge der Übernahme der fremden Aussprache wird eingangs mit dem Hinweis auf die Selbstschulung von Demosthenes aufgegriffen und umgewendet (vgl. „my mouth all stuffed with glottals, great / lumps ...“ / „gob full of pebbles“ (15 f./2): Wie der griechische Politiker und Redner Demosthenes arbeitet sich der

Sprecher an dem ihm aufgezwungenen Hemmnis ab und gewinnt gerade dadurch eine neue – bessere – Artikulationsfähigkeit. Diese demonstriert er dann brillant an der Art der erzählerischen Darbietung der früheren Demütigung, besonders indem er das Wortspiel des Lehrers mit „receiver“ unter der Hand zu seinen Gunsten völlig umkehrt. Denn „receiver“ heißt auch „Hehler“ – und so läßt Harrison den Lehrer sich selbst des Diebstahls bezichtigen: Er und die Mittelklasse sind keineswegs die uneigennütigen Sachwalter des Kulturguts der englischen Sprache, sondern bereichern sich am Diebesgut, an etwas, das ihnen gar nicht gehört. Harrisons nachträglicher sprachlicher Sieg zeigt sich darüber hinaus an der virtuosen Handhabung der poetischen Mittel, zum Beispiel des Reims, die die deklassierende Identifikation der Arbeiterklasse durch den Lehrer mit Prosa (8) schlagend widerlegt. Es gelingt Harrison also aufgrund seiner sprachlichen Virtuosität, in diesem Gedicht zwei Geschichten gleichzeitig zu erzählen: die Geschichte seiner damaligen rhetorischen Niederlage und die seines jetzigen poetischen Triumphs. In beide ist sein Selbst involviert: Wie er damals in seinem Selbstverständnis und seinem Selbstwert verletzt wurde, so kann er sich jetzt neu bestätigen und stabilisieren.

Die Gegenwehr gegen die Entmündigungsversuche durch die Mittelklasse, die im ersten Teil eher impliziert ist, wird im zweiten expliziert. Der Klassenkampf auf dem Schlachtfeld der Lyrik wird vom Sprecher jetzt ausdrücklich angenommen („We’ll occupy / your lousy leasehold Poetry.“ 17 f.). Und er kehrt selbstbewußt sowohl zu seiner angestammten Unterschichtaussprache als auch zu seiner familiären Namensform zurück: „and spoke the language that I spoke at home“ (24) und „I’m *Tony* Harrison no longer you!“ (26). Er definiert sich damit in seiner individuellen wie kollektiven, solidarisch auf seine Klasse bezogenen Identität: „used my *name* and own voice: [uz], [uz], [uz]“ (22). Nach der kulturellen und sozialen Einschüchterung und aufgezwungenen Selbst-Entfremdung, der er als Kind durch die fremde Klasse ausgesetzt war, vermag er sich in der Dichterrolle als Erwachsener seines früheren Selbstverständnisses nun zu vergewissern und sich in seiner Identität souverän zu behaupten.

Es ist aber nicht zu übersehen, daß dieser späte Sieg paradox ist. Einerseits triumphiert er über den Lehrer als Repräsentanten der Bürgerklasse und dokumentiert in den phonetischen und syntaktischen Hinweisen stolz und selbstbewußt seine Zugehörigkeit zur Arbeiterklasse, andererseits geschieht dies insgesamt in einer Sprache und in einer Gedichtform, die un-

zweifelhaft nicht aus dieser Klasse stammt, sondern der bürgerlichen Bildungsschicht zuzuordnen ist (und für Arbeiter sicher unverständlich bliebe). Daß er durch Bildung und Dichterverolle – wenn man so will, als Arbeiterdichter – Teil der bürgerlichen Schicht geworden ist, verrät sich dann symptomatisch auch in der Form, in der sein Name bei der ersten Besprechung in der *Times* erscheint: Anthony Harrison. Seine Identität ist also letztlich hybrid: Die eigene Stimme als (früherer) Angehöriger der Unterschicht artikuliert sich, und zwar besonders brillant, in dem poetischen Medium der Mittelschicht und für eine anonyme Öffentlichkeit, sie ist damit aber natürlich nicht mehr die alte, fraglose Identität, sondern reflektiert und bewußt konstruiert. Es zeigt sich hier ein allgemeines Phänomen der kulturellen Modernisierung: Das Hinauswachsen des Individuums aus der engen Solidarität eines traditionellen Kollektivs (der Familie, der Klasse, des Stammes, der Gemeinschaft) verursacht den (schmerzhaft empfundenen) Verlust der Integration in eine emotionale Nah-Welt. Dieses Paradox von Gewinn und Verlust läßt sich anschaulich an diesen beiden Gedichten ablesen. Trotz der dialektischen Verquickung von Bürgerkultur und Arbeiterbewußtsein verteidigt Harrison in diesem Gedicht sein auf das eigene klassenspezifische Kollektiv bezogenes Selbstkonzept kämpferisch gegenüber dem Dominanzanspruch des Bürgertums.

In den letzten Beispielen, zwei zusammengehörigen Gedichten des (nord-)irischen Dichters (und Nobelpreisträgers) Seamus Heaney (geboren 1939), geht es um den selbst-konstitutiven Bezug des Individuums auf das Kollektiv der Nation, jedoch in anderem Sinn als bei Owen und Auden. Handelte es sich dort um die moderne, aber historisch lang etablierte Nation England in der außenpolitischen gewaltsamen Konfrontation mit anderen Nationen, so richtet Heaney den Bezug auf eine Nation (Irland), die erst seit kurzem existiert, aber noch nicht vollständig ist (Nordirland gehört noch zu England) und deren Gründung durch Gewalt herbeigeführt wurde, durch erlittene Gewalt in Form des Selbstopfers als Märtyrer wie durch ausgeübte Gewalt gegen Feinde und Unterdrücker. Diese besondere Form der Gewalt hat in der irischen Geschichte eine lange Tradition als Opfermythos, literarisch verarbeitet in Gedichten und Dramen: Junge Männer opfern sich im Kampf gegen die englischen Unterdrücker zum Wohle Irlands, das als Frau, meist als Mutter, verbildlicht wird; sie verknüpfen also ihre Existenz und ihr Selbstbild in außerordentlich enger Weise mit der Existenz der Nation, bringen diese durch Hingabe ihres Lebens allererst hervor. Dieser

Mythos wurde 1916 im Osteraufstand gegen die Engländer praktisch umgesetzt: Eine kleine Gruppe irischer Nationalisten unternahm am Ostermontag eine aufgrund der Lethargie der Iren von vornherein aussichtslose Rebellion, die dann aber im insgeheim beabsichtigten Sinne Erfolg hatte. Daß die Engländer die Rebellen nach der Niederschlagung des Aufstandes kurzerhand erschossen, machte diese zu Märtyrern und entzündete eine mächtige Unabhängigkeitsbewegung, die 1922 zur Gründung des irischen Freistaates führte, was aber die Gewalt nicht beendete, da die sechs Provinzen Nordirlands bei England blieben. Seitdem setzte sich die Gewalt zur Verwirklichung einer vereinten irischen Nation in der Form bürgerkriegsähnlicher Auseinandersetzungen fort, vor allem in Nordirland, als terroristische Akte der katholischen Extremisten gegen die Protestanten und dieser gegen jene.

Diese nationale Situation ist Bezugspunkt für die beiden Gedichte von Heaney. In „The Tollund Man“ (1972) wie in anderen sogenannten „bog poems“ (Moorgedichten) benutzt Heaney das Phänomen der Moorleichen zur Darstellung der Problematik der irischen Nationalität und des darauf gegründeten Selbstbildes der Iren. Moorleichen, vor allem in Jütland (etwa in der Nähe des Dorfes Tollund) gefunden – meist hingerichtete Verbrecher oder rituelle Menschenopfer aus der Zeit um Christi Geburt –, dienen ihm als eisenzeitliche Beispiele für die Gewalt der Gemeinschaft gegen Einzelne und für die lange historische Konservierung dieser Gewalt.

The Tollund Man

1

Some day I will go to Aarhus
To see his peat-brown head,
The mild pods of his eye-lids,
His pointed skin cap.

5 In the flat country near by
Where they dug him out,
His last gruel of winter seeds
Caked in his stomach,

Naked except for
 10 The cap, noose and girdle,
 I will stand a long time.
 Bridegroom to the goddess,
 She tightened her torc on him
 And opened her fen,
 15 Those dark juices working
 Him to a saint's kept body,
 Trove of the turfcutters'
 Honeycombed workings.
 Now his stained face
 20 Reposes at Aarhus.

2

I could risk blasphemy,
 Consecrate the cauldron bog
 Our holy ground and pray
 Him to make germinate
 25 The scattered, ambushed
 Flesh of labourers,
 Stockinged corpses
 Laid out in the farmyards,
 Tell-tale skin and teeth
 30 Flecking the sleepers
 Of four young brothers, trailed
 For miles along the lines.

3

Something of his sad freedom
 As he rode the tumbril
 35 Should come to me, driving,
 Saying the names

Tollund, Grauballe, Nebelgard,
 Watching the pointing hands
 Of country people,
 40 Not knowing their tongue.

Out there in Jutland
 In the old man-killing parishes
 I will feel lost,
 Unhappy and at home.

Das Gedicht nähert sich der komplexen Problematik der Identifikation mit Bezug auf Irland, auf die irische Nation über den Umweg eines geographisch wie historisch scheinbar sehr fernen Phänomens – der rituellen Tötung von Menschen durch Versenkung im Moor im eisenzeitlichen Jütland. Die Thematisierung dieses Bezugs auf die Nation wird in drei Schritten entwickelt, die den drei Unterteilungen des Gedichtes entsprechen: (1) das prähistorische Ereignis des Opferritus, (2) der vergleichende Blick von der prähistorischen Situation in Jütland auf das gegenwärtige Irland, (3) der umgekehrte vergleichende Blick von der gegenwärtigen irischen Situation auf die damalige in Jütland. Im ersten Teil (1–20) präsentiert der Sprecher zwei Geschichten: Zum einen erzählt er prospektiv seinen zukünftigen Besuch im Museum in Aarhus, wo der Kopf der beim jütischen Dorf Tollund ausgegrabenen männlichen Moorleiche ausgestellt ist (1–11); zum anderen rekonstruiert er retrospektiv die Geschichte der Tötung des Mannes und der anschließenden Konservierung seiner Leiche im Moor (12–20). Es handelt sich um ein Menschenopfer für die weibliche Erdgottheit im Sinne eines Vegetationsritus, wie man ihn aus vielen vorgeschichtlichen Kulturen kennt. Die Gemeinschaft opfert einen Mann zur Wiederbelebung der Vegetation nach dem Winter, wie der Mageninhalt andeutet („his last gruel of winter seeds ...“, 7 f.). Diese Tötung wird als Hochzeit, als sexuelle Vereinigung des Opfers mit der Göttin verstanden zur Zeugung des neuen Lebens: „Bridegroom to the goddess, / She tightened her torc on him / And opened her fen, / Those dark juices working / Him to a saint’s kept body, / Trove of the turfcutters’ / Honeycombed workings“ (12–17). Diese Opferung diente also als rituelle heilige Handlung der Lebenserhaltung, der Sicherung der natürlichen Grundlage für den physischen Fortbestand der Gemeinschaft, der magischen Unterstützung der Natur in der Winterstarre

zu ihrer Regeneration im Frühling. Die Verwandlung des Mannes in den Körper eines Heiligen (16) und in einen Schatz (17) bezeichnet den magischen Erfolg dieser Opferhandlung. Der Körper des Opfers ist zwar durch die Gewalt gezeichnet („stained face“ – geflecktes Gesicht), aber er hat seine Würde behalten: „reposes“. Die Tötung wird hier als Vorgang ohne explizite Wertung erzählt, aber mit deutlich positiver Implikation.

Im zweiten Teil des Gedichtes überträgt der Sprecher dieses rituelle Schema nun versuchsweise und vorsichtig auf die irische Situation mit ihren politischen Morden. Eine derartige Übertragung würde darauf hinauslaufen, das irische Moor („cauldron bog“, 22) zu einem sakralen Grund und Boden („our holy ground“, 23) zu erklären und darum zu beten, durch die Getöteten dessen mythische Wiederbelebung zu bewirken, die wörtlich mit der Keim-Metapher bezeichnet wird: „and pray / Him to make germinate / The scattered, ambushed / Flesh of labourers, / Stockinged corpses ...“ (23–27). Diesen Mord an vier Brüdern beschreibt der Sprecher als außerordentlich brutal und bestialisch, mit drastisch abstoßenden körperlichen Details der nachträglichen Schändung der Leichen durch Schleifen entlang der Bahngleise, so daß Hautfetzen, Zähne und Blut an den Bahnschwellen hängenbleiben. Im Rahmen des archaischen Opfermythos hätte der politische Mord die Funktion, Irland als eine vereinigte ganze Nation zum Leben zu erwecken. Diese Deutung der politischen Gewalt gegen einzelne nimmt der Sprecher allerdings mit einer gewissen Einschränkung vor: Er spricht von möglicher „Blasphe-mie“, und im Gegensatz zu dem rituellen Hochzeitsbild und der anschließenden heiligen Verwandlung im ersten Teil betont er hier die Schändung und entwürdigende Ausstellung der nur mit Strümpfen bekleideten Leichen. Dennoch wird die Möglichkeit einer mythischen Deutung derartiger Tötungen als nationengründend und lebengebend erwogen. Trotz dieser Einschränkung bezieht sich der Sprecher hiermit in seinem Selbstverständnis auf sein Land – nämlich ansatzweise in der Rolle des Priesters, der den Boden segnet und für die Keimkraft der Leichen betet (oder das archaische Opfer von Tollund als einen Heiligen um eine entsprechende Förderung bittet).

Ist der Sprecher soweit als ein Befürworter der mythischen Opfer für Irland *aktiv* – wenn auch hypothetisch – auf das Kollektiv bezogen, so spricht er im dritten Teil von „The Tollund Man“ als Opfer. Er erzählt hier prospektiv seine zukünftige Reise mit dem Auto nach Jütland zu den Fundstätten der Moorleichen („Should come to me, driving, / Saying the names / Tollund, Grauballe, Nebelgard, ...“, 35 ff.) und versetzt sich bei Vorstel-

lung dieser Reise imaginativ in das prähistorische Opfer auf seiner Fahrt zur Hinrichtungsstätte („As he rode the tumbrel“, 34). Was er vor allem empfinden wird – als Opfer wie als sprachunkundiger Tourist –, ist eine traurige Freiheit („his sad freedom“, 33), einen Zustand, der positive Momente (Loslösung von den sozialen Alltagszwängen) mit negativen verbindet (Ausgeschlossenheit und Isolierung). Der Schluß dieses Teils und des ganzen Gedichtes formuliert dann die Analogie zwischen zeitgenössischem Irland und vorgeschichtlichem Jütland noch genauer und eindrücklicher: politisch als traditionelle und allgegenwärtige Gewalt („in the old man-killing parishes“, 42) und psychisch als Ambivalenz zwischen unglücklicher Verlorenheit und Heimatgefühl („I will feel lost, / Unhappy and at home“, 43 f.). Damit bringt der Sprecher sein auf die eigene Nation bezogenes Selbstgefühl präzise auf den Punkt als tiefe Gespaltenheit zwischen Zugehörigkeit und Unglücklichsein. Wenn man den dritten Teil mit dem zweiten zusammennimmt, erhält diese tiefe Spaltung des Ich in ihrem Bezug auf die Nationalität noch eine weitere Dimension, die Ambivalenz zwischen der Täter- und der Opferposition, zwischen einer Komplizenschaft mit der Gewalt und dem Leiden unter deren Folgen.

Heaney formuliert seinen Bezug (oder vielmehr den Bezug des Sprechers) auf das Kollektiv der Nation in Form dreier Geschichten. Zunächst erzählt er die archaische Geschichte der zyklischen Erneuerung des Lebens in einer traditionellen vorgeschichtlichen Gemeinschaft mittels des Vegetationsritus eines Menschenopfers. Vor dieser archaischen Folie identifiziert er sich sodann in zwei einander ergänzenden Erzählungen über seinen ambivalenten Bezug auf die eigene nationale Gesellschaft, sowohl in hypothetischer Komplizenschaft mit der Gewalt als auch im Erleiden der Gewalt und ihrer Auswirkungen. Das Gedicht präsentiert somit einen zutiefst gespaltenen Kollektivbezug, der eine starke Leidens- und Unglückskomponente mit dem Gefühl des existentiellen Dazugehörens koppelt, und der die Modernität dieses Nationalgefühls betont – nämlich im fundamentalen Kontrast der sakralen Sinngebung des vorgeschichtlichen Opfers, die dessen körperliche Ganzheit und Würde bewahrt, zu der modernen Sinnlosigkeit der Schändung und Zerstückelung der Leichen. Dieser moderne Sinnverlust der Opferhandlung zeigt sich an der zahlenmäßigen Multiplizierung der Tötungen (mit vier jungen Brüdern wird möglicherweise der Fortbestand einer ganzen Familie ausgelöscht) und an ihrer bloß zufälligen Platzierung auf Bauernhöfen (wo dies für die Regeneration des Ackerlandes keinerlei Funktion hat). Das Opfer hat

keinerlei Beziehung zum Boden oder zur Nation: Im Gegensatz zur ganzheitlichen Versenkung im Moor werden die hinterhältig erschossenen Leiber hier oberhalb der Erde – über Bahngleise und -schwelle, also die Insignien der modernen Technik – mit blindwütiger Gewalt nach dem Tode noch weiter malträtirt und zerschunden.

22 Jahre später hat Heaney angesichts einer sich verändernden politischen Situation, der Waffenstillstandsvereinbarung der IRA im Jahre 1994 und der sich darauf gründenden Hoffnung auf dauerhaften Frieden, in dem Gedicht „Tollund“ den Bezug des individuellen Selbstverständnisses auf die irische Nation revidiert und neu formuliert – in direkter wörtlicher Replik auf „The Tollund Man“.

Tollund

That Sunday morning we had travelled far.
We stood a long time out in Tollund Moss:
The low ground, the swart water, the thick grass
Hallucinatory and familiar.

5 A path through Jutland fields. Light traffic sound.
Willow bushes; rushes; bog-fir grags
In a swept and gated farmyard; dormant quags.
And silage under wraps in its silent mound.

10 It could have been a still out of the bright
‘Townland of Peace’, that poem of dream farms
Outside all contention. The scarecrow’s arms
Stood open opposite the satellite

Dish in the paddock, where a standing stone
Had been resituated and landscaped,
15 With tourist signs in *futhark* runic script
In Danish and in English. Things had moved on.

It could have been Mulhollandstown or Scribe.
The byroads had their names on them in black
And white; it was user-friendly outback
20 Where we stood footloose, at home beyond the tribe,

More scouts than strangers, ghosts who'd walked abroad
 Unfazed by light, to make a new beginning
 And make a go of it, alive and sinning,
 Ourselves again, free-willed again, not bad.

– September 1994

In „Tollund“ erzählt der Sprecher in Form eines Reiseberichtes retrospektiv den inzwischen tatsächlich realisierten Besuch in Tollund, den er sich in „The Tollund Man“ erst – prospektiv – vorgestellt hatte. Kontinuität und Änderung werden bereits am Anfang deutlich gemacht. Die landschaftliche Analogie (Moorlandschaft) besteht zwar nach wie vor („familiar“, 4), wird aber in der Einbildung überhöht („hallucinatory“, 4); und darüber hinaus treten die Unterschiede stärker hervor. Der Sprecher hat nicht nur persönlich eine große Distanz zum vorherigen Zustand gewonnen („had travelled far“, 1), er bezieht sich auch nicht mehr in seiner isolierten Individualität auf das nationale Kollektiv, sondern erscheint jetzt primär in einer engen Beziehung zu einem anderen Individuum, vielleicht zu seiner Frau oder einem Freund („we“). Und sie stehen nicht vor dem Kopf des Opfers („The Tollund Man“: „I will stand a long time“, 11), sondern – mit denselben Worten beschrieben – in der freien Moorlandschaft. In der Beschreibung dieser Landschaft tauchen noch gewisse Begriffe aus „The Tollund Man“ wieder auf („farmyard“, 7; „bog“, 6; „names“, 18; „at home“, 20), aber insgesamt ist der Charakter dieser Gegend völlig anders als die Atmosphäre in dem früheren Text: Die Landschaft ist durch und durch modernisiert und entmythisiert. Diese moderne Qualität reicht von den (unaufdringlichen) Verkehrsgeräuschen einer nahen Straße, den sorgfältig gefegten und eingezäunten Bauernhöfen und die mit Planen bedeckte Silage über die Satellitenschüssel und den in Hausnähe effektiv wieder aufgerichteten prähistorischen Stein bis zu den dänisch- und englischsprachigen Touristenhinweisen in imitierter Runenschrift und zu den Straßenschildern. Alles ist sehr friedlich (10), trotz seiner Abgelegenheit benutzerfreundlich („user-friendly outback“, 19) und keineswegs fremd und abweisend oder feindlich gegenüber dem Besucher. Selbst der des Dänischen unkundige Tourist findet sich leicht zurecht und braucht sich keineswegs ausgeschlossen zu fühlen – es ist wie zu Hause (17). Wie der Sprecher so hat sich die Moorlandschaft und generell die Situation tiefgreifend verändert und weiterentwickelt, wie es zusammenfassend heißt: „Things had moved on“ (16).

Abschließend kommt der Sprecher erneut ausführlicher auf sich und seinen Begleiter oder seine Begleiterin zu sprechen und läßt erkennen, daß er sich genauso radikal modernisiert hat wie das Land. Auch wenn sie hier in der Fremde sind („footloose“ – ungebunden, 20), fühlen sie sich zu Hause („at home“). Sie brauchen nicht den Bezug auf die eigene nationale Gemeinschaft („beyond the tribe“, 20), um sich bei sich selbst zu fühlen. Überhaupt sind sie eigentlich eher neugierige Späher als Fremde, so etwas wie Geister, die sich aus der abgeschlossenen Dunkelheit nach draußen in die Helligkeit des Tageslichts und ins Offene gewagt haben, um neu beginnen zu können. Anders als der Sprecher von „The Tollund Man“ orientieren sie sich damit gerade nicht an der Vergangenheit und dem Alten, sondern an dem Neuen und machen mit Entschiedenheit einen neuen Anfang: „to make a new beginning / And make a go of it“ (22 f.; das heißt „sich richtig dafür einzusetzen“). Dies bedeutet Leben um des Lebens willen, unbekümmert um enge (katholisch-irische) Verbotsnormen: „alive and sinning“ (23, das heißt „voller Leben und sündigend“). Die letzte Zeile bringt diesen neuen Zustand als eine wiedergewonnene Identität („ourselves“) und Selbständigkeit („free-willed“) auf den Begriff, und zwar als die Wiederherstellung eines früheren Zustandes („again“), was vielleicht heißen soll, daß sich die Iren – historisch – durch die enge Orientierung an Gewalt und am Opferstatus sich selbst entfremdet und selbst in Abhängigkeit begeben haben. Ihr Selbstverständnis ist nun nicht mehr über das (mythisch überhöhte) Kollektiv der Nation definiert, sondern über den zwischenmenschlichen Bezug von Liebe oder Freundschaft, also einer minimalen intimen Sozialgruppe. Zusammen mit der Nation wird also auch die Kirche als Bezugsrahmen für die eigene Identität verworfen. An die Stelle mythisch-magischer Sinnkonzepte tritt der einfache vitale Lebensvollzug und die Alltagsrealität, wie der betont nüchterne, umgangssprachliche Ton der Schlußwendung „not bad“ symptomatisch signalisiert. Der Sprecher verabschiedet sich in diesem Gedicht dezidiert und klarsichtig von jeder Art von mythischem Bezug auf ein Kollektiv zur Selbstkonstitution.

Damit ist ein Endpunkt der Entwicklung erreicht: Der Bezug auf das Kollektiv wird durch den auf die private persönliche Beziehung ersetzt, und die archaische magisch und quasi-religiös verehrende, irrationale Glaubenshaltung wird von der Unverbindlichkeit und Distanziertheit des Touristen abgelöst. Während die oben besprochenen Gedichte von Owen, Auden und Harrison die Bezüge auf die (britische) Nation beziehungsweise die

(Arbeiter-)Klasse scharf analysiert und daraufhin kritisch modifiziert und differenziert, aber nicht radikal verworfen hatten, beendet Heaney diese kleine Sequenz mit zwei einander ergänzenden Strategien: Er verwirft die nationalbezogene Identifikation grundsätzlich und ersetzt sie zum einen durch den persönlichen Bezug auf eine Privatbeziehung zur Selbstkonstitution und zum anderen – als gesellschaftlichen Kontext – durch eine allgemeine konsumorientierte Modernisierung, die gegenüber der mythischen Funktionalisierung von Gewalt sicher befreiend wirkt, aber als solche kaum Identifikationsmöglichkeiten bietet (außer der Rolle des Konsumenten). Aber die touristisch aufbereitete Landschaft ist sicher nicht als ernsthafter Vorschlag des Identitätsbezugs auf Konsumismus zu verstehen, sondern gegen die politische Mythisierung gerichtet durch eine ironische Partizipation an einer fast mythischen neuen Gemeinschaft von privaten Konsumenten. Entscheidend ist die Lösung der Kollektivitätsfrage durch die Privatisierung der Selbstkonzeption.

Literatur

Textausgaben

Wilfred Owen. *The Complete Poems and Fragments*, ed. Jon Stallworthy (London, 1983).

The English Auden: Poems, Essays and Dramatic Writings 1927–1939, ed. Edward Mendelson (London, 1977).

Tony Harrison. *Selected Poems* (London, 1987).

Seamus Heaney. *New Selected Poems 1966–1987* (London, 1990).

Seamus Heaney. *The Spirit Level* (London, 1996) .

Literatur

Michael Allen (ed.). *Seamus Heaney* (Basingstoke, 1997).

Neil Astley (ed.). *Tony Harrison* (Newcastle-upon-Tyne, 1991).

Sven Bäckman. *Tradition Transformed: Studies in the Poetry of Wilfred Owen* (Lund, 1979).

Sandie Byrne. *H, v., and O: The Poetry of Tony Harrison* (Manchester, 1998).

Neil Corcoran. *The Poetry of Seamus Heaney: A Critical Study* (London, 1998).

Toby Curtis. *The Art of Seamus Heaney* (Bridgend, 1982).

Peter Edgerly Firchow. *W. H. Auden, Contexts for Poetry* (Newark, 2002).

John Fuller. *W. H. Auden: A Commentary* (London, 1998).

Anthony Hecht. *The Hidden Law: The Poetry of W. H. Auden* (Cambridge, MA, 1993).

Dominic Hibberd. *Owen the Poet* (Athens, OH, 1986).

- Christian Huck. *Das Paradox der Mythopoetik: Dichtung und Gemeinschaft in der irischen Literatur; Yeats, Heaney, Boland* (Heidelberg, 2003).
- Douglas Kerr. *Wilfred Owen's Voices: Language and Community* (Oxford, 1993).
- Stefan Koch. *Dichtung als Archäologie: Die Dichtung Seamus Heaneys* (Münster, 1991).
- Edward Mendelson. *Late Auden* (London, 1999).
- Luke Spencer. *The Poetry of Tony Harrison* (Hemel Hempstead, 1994).
- Helen Vendler. *Seamus Heaney* (London, 1998).
- Klaus Vondung (Hg.). *Kriegserlebnis: Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen* (Göttingen, 1980).

Anhang

Deutsche Übersetzungen

Wilfred Owen: Immer nur Lächeln

- Kopf an hängendem Kopf, lasen die hohläugigen Invaliden
 Die *Mail* von gestern; Verluste (kleingedruckt)
 Und (groß) Gewaltige Gewinne auf unsrem Letzten Zug.
 Daneben lasen sie von Billigheimen, nicht mal geplanten,
 5 „Denn“, so das Blatt, „ist dieser Krieg erst mal gewonnen,
 Wollen die Männer aus Instinkt als erstes ein Zuhause schaffen.
 Bis dahin brauchen sie vor allem Landeplätze,
 Denn jeder weiß, der Krieg hat grade erst begonnen.
 Frieden wäre Betrug an unsren unvergänglichen Toten, –
 10 Es könnten ihr Sterben die Söhne bereuen, die wir gaben,
 Würde uns nicht, an ihrer Statt, ein Dauerndes beschieden.
 Wir wollen volle Entschädigung haben.
 Und sind auch alle würdig des Sieges, den alle erkaufen,

- Wir, als Herrschende an diesem altberühmten Orte sitzend,
 15 Fügten uns selber Schmach zu, wenn wir vergäßen,
 Daß denen höchster Ruhm gebührt, die kämpften;
 Dieser Nation Integrität ist ihr Verdienst.“
 Nation? – Die verkrüppelten Leser zeigten keine Wut;
 Sie haben sich nur merkwürdig angegrinst
 20 Verschwörern gleich, die wissen, daß ihr Geheimnis sicher ruht.
 (Dies wissen sie und haben nie davon gesprochen,
 Daß England Mann um Mann entflohen war nach Frankreich
 Und wenige sonstwo sind, es sei denn unter Frankreich.)
 Fotos mit diesem breiten Grinsen sieht man oft in diesen Wochen
 25 Und Leute, in deren Stimme etwas schwingt von echtem
 Erbarmen,
 Sagen: Wie sie doch lächeln! Jetzt sind sie glücklich, die Armen.¹

W. H. Auden: 1. September, 1939

- Ich sitze in einer der Kneipen
 in der 52. Straße
 unsicher und angsterfüllt,
 während die schlaun Hoffnungen eines niedrigen
 5 unehrlichen Jahrzehnts vergehen:
 Wogen von Zorn und Furcht
 kreisen über den hellen
 und verdunkelten Ländern der Erde
 und bedrängen unser Privatleben;
 10 der unaussprechliche Geruch des Todes
 verletzt die Septembernacht.
 Genaue wissenschaftliche Forschung
 kann die gesamte Verletzung
 von Luther bis jetzt aufdecken,
 15 die eine Kultur verrückt gemacht hat,
 herausfinden, was in Linz geschah,

¹ Wilfred Owen. *Gedichte*, hrsg. und übers. J. Utz (Heidelberg, 1993), 141.

was für ein gewaltiges Ego
einen psychopathischen Gott hervorgebracht hat:
ich und die Öffentlichkeit wissen,
20 was alle Schulkinder lernen,
diejenigen, denen Böses angetan wird,
begehen ihrerseits Böses.

Der verbannte Thukydides kannte
alles, was eine Rede über
25 Demokratie aussagen kann
und was Diktatoren tun,
den ältlichen Unsinn, den sie
einem apathischen Grab einreden,
analysierte alles in seinem Buch,
30 die vertriebene Aufklärung,
die Gewöhnung an den Schmerz,
Mißwirtschaft und Kummer:
Wir müssen sie erneut erleiden.

In diese neutrale Luft,
35 wo blinde Wolkenkratzer ihre ganze Höhe
benutzen, um die Stärke menschlicher
Gemeinschaft zu verkünden,
gießt jede Sprache vergeblich
ihre rivalisierende Entschuldigung:
40 Aber wer kann lange
in einem euphorischen Traum leben;
aus dem Spiegel starren sie zurück,
das Gesicht des Imperialismus
und das internationale Unrecht.

45 Die Gesichter entlang der Theke
halten sich an ihren Durchschnittstag:
die Lichter dürfen nie ausgehen,
die Musik muß immer spielen,
alle Konventionen haben sich verschworen,
50 um dieser Festung den Anschein
des Interieurs eines Zuhauses zu geben,

damit wir nicht sehen, wo wir sind,
 verloren in einem verhexten Wald,
 Kinder voller Angst vor der Nacht,
 55 die niemals glücklich oder gut waren.

Der windigste militante Mist,
 den führende Persönlichkeiten von sich geben,
 ist nicht so krude wie unser Verlangen:
 Was der verrückte Nijinskij über
 60 Diaghilew schrieb,
 gilt auch für das normale Herz;
 denn der Irrtum eingewurzelt in den Knochen
 jeder Frau und jedes Mannes
 giert nach dem, was es nicht bekommen kann,
 65 nicht universelle Liebe,
 sondern als einzige geliebt zu werden.

Aus dem konservativen Dunkel
 in das ethische Leben
 kommen die dicht gedrängten Pendler
 70 und wiederholen ihr Morgengelübde:
 ‚Ich werde meiner Frau treu sein,
 ich werde mich mehr meiner Arbeit widmen‘;
 und hilflose Gouverneure wachen auf,
 um das zwanghafte Spiel wiederaufzunehmen:
 75 wer kann sie nun befreien,
 wer kann die Tauben erreichen,
 wer kann für die Stummen (Dummen) sprechen?

Alles, was ich habe, ist eine Stimme,
 um diese eingefaltete (versteckte) Lüge aufzuklären,
 80 die romantische Lüge im Gehirn
 des durchschnittlichen Mannes auf der Straße
 und die Lüge der herrschenden Macht,
 deren Gebäude sich in den Himmel tasten:
 So etwas wie den Staat gibt es nicht,
 85 und niemand existiert allein;
 der Hunger läßt keine Wahl

für den Bürger oder die Polizei;
wir müssen einander lieben oder sterben.

- Schutzlos unter der Nacht
90 liegt unsere Welt in Erstarrung;
doch, überall verstreut,
blitzen ironische Lichtpunkte auf,
wo die Gerechten
ihre Botschaften austauschen:
95 Möge ich, der ich wie sie
aus Eros und Staub zusammengesetzt bin,
belagert von derselben
Verneinung und Verzweiflung,
eine bejahende Flamme zeigen.²

Tony Harrison: Sie und wir³

für Professor Richard Hoggart & Leon Cortez

I

- αι αι, ja, ja! ... Der Stotterer Demosthenes
Schnauze voller Kieselsteine das Meer überbrüllend –
4 Worte nur von *Mein Herz schmerzt*⁴ und ... „Meines ist gebrochen,
du Barbar, T. W.⁵!“ *Er* wußte sich auszudrücken.
5 „Kann nicht zulassen, daß unser glorreiches Erbe zugrunde gerichtet
wird!“

Ich spielte den betrunkenen Torwarter in *Macbeth*.
„Dichtung ist die Sprache der Könige. Du bist einer von jenen,
denen Shakespeare die komischen Passagen gibt: Prosa!
Die gesamte Dichtung (selbst der Cockney⁶ Keats?), siehst du,

² Eigene Übersetzung.

³ [uz] ist die Aussprache von „us“ (wir) im nordenglischen Arbeiterklassenakzent.

⁴ Anfang von Keats' „Ode to a Nightingale“ im nordenglischen Arbeiterklassenakzent.

⁵ Verächtlich-förmliche Bezeichnung des Vornamens mit den Initialen.

⁶ Angehöriger der Unterschicht in London (zu der Keats zu seiner Zeit von einigen seiner Kritiker hämisch gerechnet wurde).

- 10 ist von uns⁷ in RP⁸ geadelt worden,
 Standardenglisch, bitte glaube uns,
 daß deine Sprache in den Händen der Konkursverwalter⁹ ist.“
 „Wir sagen [ʌs], nicht [uz] T. W.!“ Das brachte meine Klappe zum
 Schweigen.
 Ich legte meine flachen a's ab (wie in ‚flat cap‘ / ‚flache Kappe‘)¹⁰
 15 mein Mund vollgestopft mit glottalen Lauten, große
 Klumpen zum Aushusten und Ausspucken ... *Deut-lich spre-chen!*

II

- Also dann, ihr Scheißkerle, los! Wir werden
 euer jämmerliches Pachtland Dichtung in Beschlag nehmen.
 Ich kaute Littererchewer¹¹ und spuckte die Knochen
 20 in den Schoß des dösenden Daniel Jones¹²,
 legte die Initialen ab, als die ich gepeinigt worden war,
 und benutzte meinen *Namen* und meine eigene Stimme: [uz] [uz] [uz],
 beendete Sätze mit bei, mit, von,¹³
 und sprach die Sprache, die ich zuhause sprach.
 25 Ruhe in Frieden RP, Ruhe in Frieden T. W.
 Ich bin *Tony* Harrison nicht länger Sie!
 Sie können den Konkursverwaltern sagen, wohin sie gehen sollen¹⁴

⁷ [ʌs] bezeichnet die Aussprache von „us“ im Standardenglisch, wie [as].

⁸ Received Pronunciation, wörtlich: „akzeptierte Aussprache“, das heißt Standard-englisch.

⁹ Wortspiel: „receiver“ spielt auf „received pronunciation“ an, heißt aber auch „Hehler“.

¹⁰ Flache Aussprache meint die Aussprache des „a“ wie [a] im Arbeiterdialekt statt [ä] wie im Standardenglisch

¹¹ Das Wort „literature“ verhunzt ausgesprochen, anspielend auf „litter“ (= Abfall) und „chewer“ (= Kauer).

¹² Sprachwissenschaftler, der die englische Mittelschichtaussprache in einem Wörterbuch standardisiert hat.

¹³ Von der Schulmeinung als inkorrekt angesehene Endstellung der Präpositionen, die an sich vor dem betreffenden Pronomen im Satz stehen sollten.

¹⁴ Nämlich zur Hölle („to hell“).

- (und es nicht aspirieren¹⁵), wenn Sie erst einmal wissen,
 daß Wordsworths matter / water reine Reime sind,
 30 daß wir sowohl liebevoll als auch witzig sein können.

Bei meiner ersten Erwähnung in der *Times*
 Wurde aus Tony automatisch Anthony! ¹⁶

Seamus Heaney: Der Tollund-Mann

1

- Eines Tages werde ich nach Aarhus fahren
 Um seinen torfbraunen Kopf zu sehen,
 Die sanften Schoten seiner Augenlider,
 Seine spitze Lederkappe.
- 5 Auf dem flachen Lande in der Nähe
 Wo sie ihn ausgegraben haben,
 Seine letzte Suppe aus Winterkorn
 Im Magen zusammengeklumpt,
- Ganz nackt bis auf
- 10 Kappe, Schlinge und Gürtel,
 Werde ich lange stehen.
 Ihm, dem Bräutigam für die Göttin,
- Legte sie ihr Halsband an
 Und öffnete ihr Fenn,
- 15 Jene dunklen Säfte, die ihn verarbeitet haben
 Zum wohlerhaltenen Leib eines Heiligen,
 Zum Schatzfund
 Der wabenstechenden Arbeiter.
 Jetzt ruht in Aarhus
- 20 Sein gebeiztes Gesicht.

¹⁵ Es also nach Arbeitersprache nicht mit „h“-Anlaut sprechen: „go to ’ell“.

¹⁶ Eigene Übersetzung.

2

- Ich könnte es blasphemisch wagen
 Und das große Kesselmoor,
 Unsern heiligen Boden, ihm weihen, und beten
 Er möge keimen lassen
- 25 Das zerstreute, aus dem Hinterhalt erlegte
 Fleisch von Arbeitern.
 Leichen in Strümpfen
 Vor den Bauernhöfen aufgebahrt,
- Die sprechenden Hautfetzen,
 30 Flecken auf Bahnschwellen,
 Von vier jungen Brüdern, die man meilenweit
 Die Gleise entlang geschleift hat.

3

- Ein Stück seiner traurigen Freiheit
 Wie er auf dem Schinderkarren fuhr,
- 35 Sollte mir zufallen, während ich dort hinfahre
 Und die Namen spreche:
- Tollund, Grauballe, Nebelgard,
 Und die weisenden Finger
 Der Leute vom Land sehe,
- 40 Deren Sprache ich nicht kenne.
- Dort draußen in Jütland
 In den alten menschenmordenden Gemeinden
 Wird ich mich verloren fühlen,
 Unglücklich und daheim.¹⁷

¹⁷ Übersetzt von H. Beese. In: Horst Meller und Klaus Reichert (Hg.). *Englische Dichtung: von R. Browning bis Heaney, Englische und Amerikanische Dichtung Bd. 3* (München, 2000), 445–447.

Seamus Heaney: Tollund

An jenem Sonntag waren wir weit gereist.
 Wir standen sehr lange draußen im Tollund-Moor:
 Der tiefe Boden, das schwärzliche Wasser, das dichte Gras
 Halluzinatorisch und vertraut.

- 5 Ein Pfad durch jütländische Felder. Das Rauschen des leichten
 Verkehrs.
 Weidenbüsche; Binsen; Moor-Fichtenstümpfe
 Auf einem gefegten und mit Gatter versehenen Bauernhof; stehende
 Moorflächen.
 Und Silage unter Planen in ihren stillen Hügeln.
 Es hätte ein Standphoto aus der leuchtenden
 10 „Landschaft des Friedens“ sein können, jenes Gedichtes von
 Traum-Höfen
 Jenseits von allem Streit. Die Arme der Vogelscheuche
 Standen offen gegenüber der Satelliten-
 Schüssel in dem Vieh-Pferch, wo ein Steinmonument
 Neu-aufgestellt und malerisch in die Landschaft eingepaßt worden war,
 15 Mit Touristenhinweisen in Runenschrift
 Auf Dänisch und auf Englisch. Die Dinge hatten sich weiter bewegt.
 Es hätte Mulhollandstown oder Scribe sein können.
 Die Nebenstraßen trugen ihre Namen in Schwarz
 Und Weiß; es war ein benutzerfreundliches Hinterland,
 20 Wo wir ungebunden standen, zu Hause jenseits des Stammes,
 Ehe Späher als Fremde, Geister, die nach draußen gegangen waren
 Nicht durch das Licht gestört, um einen neuen Anfang zu machen
 Und sich richtig dafür einzusetzen, voller Leben und sündigend,
 Wieder wir selbst, wieder mit freiem Willen, nicht schlecht.¹⁸

¹⁸ Eigene Übersetzung.