BERNHARD ROBBEN

Vom Erfinden der Geschichte

Vier nordirische Lyriker

»Aihm, Beite, Coll – Ulme, Birke, Haselstaude« beginnt das gälische Alphabet. Jeder Buchstabe benennt einen Baum oder Busch, jeder Satz flicht sie zu einem Gestrüpp. Kein Wort, das sich leicht aus dem verschlungenen Kontext kultureller, politischer und sozialer Spannungen herauslösen ließe, keines, dessen Bedeutung nicht tief in der Geschichte wurzelte. Auch wenn Gälisch heute kaum mehr gesprochen wird, von den Protestanten nie gesprochen wurde, so scheinen doch die Gedichte aus Nordirland bis heute im gälischen Unterholz zu wachsen.

Unter allen Einflüssen auf ihre Kultur fanden die Iren im Keltentum das Schibboleth zur nationalen Identität. Nachdem unter Parnell die nationale Befreiungsbewegung gescheitert war, die englische Fremdherrschaft auf unbestimmte Zeit gefestigt schien, suchte die revolutionäre Emphase Zuflucht in der Fiktion. Erzähler, Dichter, Dramatiker erschrieben die Renaissance einer mythisch-heroischen Vergangenheit, die Revolution fand auf der Bühne des Dubliner Abbey-Theaters statt. Als dann 1916 nationale Truppen die strategischen Zentren Dublins besetzten und die Republik ausriefen, glich der Aufstand einem schlecht inszenierten Schaustück. Er scheiterte. Den letzten Akt, »Die Erschießung der Rebellen«, übernahmen in gewohnter Perfektion die Engländer. Erst daraufhin solidarisierte sich die irische Öffentlichkeit mit dem Ziel der Rebellen, im Scheitern wurde der Aufstand ein Erfolg.

Seit der Gründung des irischen Freistaates 1922 und der folgenden, konservativ dominierten Stabilisierungsphase wurde die geforderte Formung irischer Identität nicht wenigen Schriftstellern zu einem Prokrustesbett, dem sie das Lager im Exil vorzogen. Eine rigide Zensur sorgte dafür, daß die Helden gingen und die Bauern blieben, daß »irisch« gleichbedeutend war mit »keltisch« und »katholisch«. Unzählige Literaten beschworen seither pastorale Landschaften und den »wahren«, also unverdorbenen, einfachen, bäuerlichen Menschen, über Tag gehärtet in den Unbilden der Wetter, des Abends am offenen Feuer alte Geschichten aufwärmend. – Angesichts des mörderischen Alltages im gegenwärtigen Bürgerkrieg sind auch den Katholiken Ulsters solche Bilder obsolet geworden; und nordirischen Protestanten ist der Weg zu einer irischen Identität, die sich auf Keltentum und Katholizismus bezieht, gleich zweifach versperrt: Ihr Recht auf ein Leben in Nordirland wurzelt den Protestanten weder im Mythos noch im Dunkel der Geschichte, sie berufen sich auf historisch verbriefte Dekrete, Verträge und gewonnene Schlachten. In ihrem Bewußtsein als Eroberer und Siedler findet sich nur selten Raum für die Vorstellung, daß etwa vierzig Prozent der Bevölkerung Anspruch auf gleichberechtigte Mitbestimmung haben könnten.

Politiker, Wissenschaftler und Literaten leuchten in unzähligen Publikatio-

Lizenziert für Egmont Hesse am 10.10.2021 um 09:30 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

nen jeden Winkel der nordirischen Ereignisse aus. Egal welcher politischen Couleur, ihre Analysen und Betrachtungen reichen immer weit in die Vergangenheit zurück, wenn sie erklären wollen, warum sich Nachbarn in Belfast nicht mehr grüßen. Jahrhunderte Geschichte belasten so die einfachsten Handlungen und Äußerungen. Wenn »um eines Wortes willen / Plastikbomben in Belfast platzen« (Derek Mahon), wird vorsichtig gesprochen. Die sektiererischen Grenzen durchziehen die Rede. In diesem Pub darf gesagt werden, was man in jenem verschweigen muß. Wie Saurier der Vorzeit gehen die Worte an ihrem eigenen Gewicht zugrunde. Und trotzdem - oder deshalb? - wird in Nordirland seit der Mitte der sechziger Jahre, fast zeitgleich mit dem wiederaufflammenden Bürgerkrieg, so wortmächtige Lyrik geschrieben, daß man von einer poetischen Renaissance Ulsters spricht. Im Zentrum dieser Entwicklung steht das Werk von drei Freunden: Seamus Heaney, Michael Longley und Derek Mahon, der eine Katholik, die anderen beiden Protestanten. Sie sind etwa gleich alt, und dies deutet auf eine wichtige unter den vielen Ursachen für die lyrische »Explosion«. 1947 wurde von der britischen Regierung ein »education act« erlassen, der es erstmals den - zumeist ärmeren - Katholiken Ulsters ermöglichte, mit Hilfe von Stipendien die höhere Schule und die Universität zu besuchen. In den sechziger Jahren immatrikulierte sich diese Generation der Katholiken an der Queen's University und, zu Wort gekommen, sprachen viele stellvertretend für die unterdrückte Minderheit des Nordens. Einige protestantische Schulkameraden begriffen zum ersten Mal, »daß es eine unsichtbare Apartheid gab in unserer Gesellschaft« und, »soweit es mich betrifft, hat sie sehr gut gewirkt« (*The Honest Ulsterman,* Nr. 78, 1985). Katholisch oder protestantisch, die religiösen Etiketten bezeichnen in Nordirland keine theologischen Differenzen, sondern die verschiedenen, geschichtlich gewachsenen und alle Aspekte gesellschaftlichen Seins formenden Vorgaben für ein Welt- und Selbstverständnis. Irrational und übermächtig bleiben diese Identifikationsstrukturen, solange ihre Bedingungen und Wirkungen nicht in Worte gefaßt werden.

Direkte Vorläufer ihres Schreibens, irische Dichter, mit denen sich reden ließ, von denen man lernen konnte, gab es nur wenige. Ausnahmen sind der Katholik John Montague und der Presbyterianer John Hewitt. »Nordirland« bedeutet mehr als nur ein einziges Problem. John Montague: »Haben Sie nicht verstanden, daß dieser Aufstand in Irland alle menschlichen Probleme aufgreift? Das Problem des Regionalismus, der Religion, der Beziehung kleiner zu großen Ländern, das Problem der Freiheit, der Nationalität, der Rasse, das Problem der Sexualität, alles ist dort vermischt, und im gewissen Sinne ist Irland das wahre Schlachtfeld.«[1]

Unwillig über die petrifizierten Klischees der sozialen Gruppe oder der Religion, in die sie hineingeboren wurden, definierten Ulsters Poeten ihr Verhältnis zur Tradition und zur Exegese der Vergangenheit neu. Angesichts der

[1] Zitiert nach Terence Brown, *Northern Voices. Poets from Ulster.* Dublin: Gill and Macmillan 1975.

Lizenziert für Egmont Hesse am 10.10.2021 um 09:30 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

übermächtigen Geschichtslast liegt die Aufgabe im »Erfinden« von Geschichte. Das meint nicht Ahistorizität, sondern die poetische Aufgabe jeder Generation, die Zeichenkette der geschichtlichen Ereignisse und Fakten selbst und neu zu lesen, sie aus erstarrten Faktenreihungen zu lösen und in Bilder der Identifikation und Identität zu verdichten. Eine objektive Geschichtsschreibung gibt es nicht, und darum geht es auch nicht. Es geht darum, die unbrauchbaren, sektiererischen Versionen der Geschichte aufzugeben und zu einer neuen und vor allem - angesichts der fragmentarischen und inkohärenten Geschichte Irlands - imaginativ zu bewältigenden Version der Geschichte zu gelangen.

John Montague

»Botschafter Irlands für die Welt, Irland ein Botschafter der Welt« - berechtigt, wenn auch pathetisch wurde so in einer Laudatio John Montagues Bedeutung für die irische Lyrik umrissen. Bereits in den frühen fünfziger Jahren bemühte sich Montague um eine Vermittlung der in dieser Zeit trostlos parochialen Lyrik Irlands mit der internationalen Diskussion. 1929 wurde er in New York geboren; sein Vater blieb in Brooklyn, seine Mutter kehrte mit ihm nach Irland zurück. Er wuchs jedoch ohne sie auf, bei Verwandten im Dorf Garvaghey nahe der irischen Grenze, Katholik im protestantisch dominierten Norden.

National und konservativ regiert, blieb die Republik Irland während des Zweiten Weltkriegs neutral. Eine bornierte, katholische Zensur sorgte dafür, daß Irland auch von den geistigen Veränderungen der Nachkriegszeit so lange wie möglich unberührt blieb. Das intellektuelle Klima war beengend und provinziell. Montague ging vorerst nicht ins Exil. Aber symptomatisch betitelte er seinen ersten Gedichtband: *Poisoned Lands*.

Slumsanierung

Am Fenster stehend, sehe ich die wilden grünen Blätter
Gegen die Wand taumeln, alle Zweige des Apfelbaums
Sich straff vor dem Wind strecken, den Regen
Den Abend lang gegen die unbeugsamen Gebäude schlagen,
Von Menschen errichtet, die schwärzlichen Abfallhaufen,
Die halbfertigen Häuser, der triefend graue Zement
Überstürzter Bauten, die bleichgesichtigen Kinder,
Der Sonne entzogen, huschen mit scharfem Lachen
Von Ort zu Ort, suchen Zuflucht,
Und über allem wölbt sich der gleichgültig abstumpfende Regen.[2]

Formale Elemente französischer und amerikanischer Lyrik beeinflussen Montagues dichterische Arbeit. Dominierendes Thema aber bleibt der Ort

[2] John Montague, *The Poisoned Lands and Other Poems*. London: MacGibbon & Kee 1961.

Lizenziert für Egmont Hesse am 10.10.2021 um 09:30 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

seiner Kindheit: Garvaghey. Aus dem Irischen übersetzt bedeutet der Name »das rauhe Feld«, und *The Rough Field* lautet auch Montagues bedeutendste Gedichtsammlung. Der gegenwärtige Konflikt im Norden gibt der lokalen Fixierung seines Interesses neue Bedeutung. Ausgehend vom engen, familiären Kreis umfaßt die poetische Wahrnehmung durch den Filter des Provinziellen hindurch immer weiter reichende Bedeutungsräume - das Haus, die Nachbarn, die Landschaft, Mythen, Geschichte, Politik, Ulster. In Garvaghey, in diesem einen Ort, sucht Montague nach dem Ursprung des mörderischen Ganzen.

The Source

Plan the next move. *Whereabouts?*
Don't forget the case of stout.
Which only means that, dragging
A crate of bottles between us,
A rump parliament of old friends
Spend the lees of the night in
A mountain cottage, swapping
Stories, till cock-crow warns
Then stagger home, drunk as coots,
Through the sleeping countryside.

A gate clangs, I grope against
A tent-fold of darkness until
Eye accepts the animal shape
Of the hedge, the sphere of
Speckled sky, the pale, damp
Fields breathing on either side.
The lane is smoothly tarred
Downhill to the humped bridge
Where I peer uncertainly over,
Lured towards sense by the
Unseen rattle of this mountain
Stream, whose lowland idlings
Define my townland's shape.

I climbed to its source once,
A journey perilous, through
The lifeless, lichened thorn
Of MacCrystal's Glen, a thread
Of water still leading me on
Past stale bog-cuttings, gray
Shapes slumped in rusty bracken,
Littered with fir's white bone:
Stranded mammoths! The water's
Thin music unwinding upwards
Till, high on a ledge of pale
Reeds and heather, I came
Upon a pool of ebony water
Fenced by rocks ...

Lizenziert für Egmont Hesse am 10.10.2021 um 09:30 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Legend
Declared a monster trout
Lived there, so I slipped
A hand under the fringe of
Each slick rock, splitting
The skin of turning froth
To find nothing but that
Wavering pulse leading to
The central heart where
The spring beat, so icy-cold
I shiver now in recollection,
Hearing its brisk, tireless
Movement over the pebbles
Beneath my feet …

Was that
The ancient trout of wisdom
I meant to catch? As I plod
Through the paling darkness
Details emerge, and memory
Warms. Old Danaghy raging
With his stick, to keep our
Cows from a well, that now
Is boarded up, like himself.
Here his son and I robbed a
Bee's nest, kicking the combs
Free; our boots smelt sweetly
For days afterwards. Snowdrop
In March, primrose in April,
Whitethorn in May, cardinal's
Fingers of foxglove dangling
All summer: every crevice held
A secret sweetness. Remembering,
I seem to smell wild honey
On my face.

And plunge
Down the hillside, singing
In a mood of fierce elation.
My seven league boots devour
Time and space as I crash
Through the last pools of
Darkness. All around, my
Neighbours sleep, but I am
In possession of their past
(The pattern history weaves
From one small backward place)
Marching through memory magnified:
Each grassblade bends with
Translucent beads of moisture
And the bird of total meaning
Stirs upon its hidden branch.

Lizenziert für Egmont Hesse am 10.10.2021 um 09:30 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

As I reach the last lap
The seventh sense of drunkenness –
That extra pilot in the head –
Tells me I am being watched
And wheeling, I confront a clump
Of bullocks. Inert in grass,
They gaze at me, saucer-eyed,
Turning their slow surprise
Upon their tongue. *Store cattle:*
The abattoirs of old England
Will soon put paid to them. In
A far meadow, the corncrake
Turns its rusty ratchet and
I find myself rounding the
Last corner towards the black
Liquid gleam of the main road.

Die Quelle

Plane den nächsten Schritt. *Wohin?*
Vergiß das Bier nicht.
Was nur bedeutet, daß,
Eine Kiste Flaschen zwischen uns gezogen,
Ein Rumpfparlament alter Freunde
Den Bodensatz der Nacht in
Einem Cottage in den Bergen verbringt,
Geschichten austauschend, bis der Hahnenschrei warnt,
Dann nach Hause torkelt, blau wie die Kiebitze,
Durch die schlafende Landschaft.

Ein Gatter schlägt laut, ich tappe in
Dunkelheit wie in einen Vorhang bis
Das Auge den Tierschatten
Der Hecke erkennt, den betupften
Himmel, die blassen, feuchten
Felder, die auf jeder Seite atmen.
Der Weg ist glatt geteert,
Bergab zur buckligen Brücke,
Über die ich unsicher späh,
Die Sinne verführt durch das
Unsichtbare Plätschern dieses Berg-
Stroms, dessen Trödeln im Flachland
Den Umriß meines Stadtbezirks bestimmt.

Ich kletterte einst zu seiner Quelle,
Eine gefährliche Reise, durch
Die leblosen, von Flechten befallenen Dornenhecken
In MacCrystals Tal, ein Rinnsal
Wasser führte mich noch weiter,
Vorbei an muffigen Torfziegeln, graue
Formen geduckt in brandigem Farn,
Übersät mit den weißen Knochen der Tanne:
Gestrandete Mammute! Des Wassers
Feine Musik entfaltet sich aufwärts

Lizenziert für Egmont Hesse am 10.10.2021 um 09:30 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Bis ich, hoch auf einem Sims mit blassem
Schilf und mit Heide,
An einen Teich von ebenholzschwarzem Wasser gelangte,
Umzäunt von Fels …

Legenden
Berichten, eine Riesenforelle
Lebe hier, also streckte ich
Meine Hand unter den Saum
Jedes schlammigen Felsens, zerriß
Die Haut des aufgeworfenen Schaums,
Um nichts zu finden, außer dem
Bebenden Puls, der zum
Innersten Herzen führt, wo
Die Quelle schlägt, so eiskalt,
Ich zittere nun in der Erinnerung,
Höre ihre rasche, nimmermüde
Bewegung über die Kiesel
Unter meinen Füßen …

War das
Die uralte Forelle der Weisheit,
Die ich fangen wollte? Als ich
Durch die erblassende Dunkelheit stapfe,
Zeigen sich Details, und Erinnerung
Wärmt. Der alte Danaghy, wie er
Mit seinem Stock wütete, um unsere
Kühe vom Brunnen abzuhalten, der nun
Verschalt ist, wie er selbst.
Hier raubten sein Sohn und ich einen
Bienenstock aus, traten die Waben
Frei, unsere Stiefel rochen süß
Noch Tage danach. Schneeglöckchen
Im März, Primeln im April,
Weißdorn im Mai, des Kardinals
Finger am Fingerhut baumelten
Den ganzen Sommer: jede Felsspalte hielt
Heimliche Süße. In der Erinnerung
Glaube ich wilden Honig
Auf meinem Gesicht zu riechen.

Und stürze
Den Hügel hinab, singe
In wilder Hochstimmung.
Meine Siebenmeilenstiefel verschlingen
Zeit und Raum, als ich durch
Die letzten Pfützen der
Dunkelheit platsche. Überall
Schlafen meine Nachbarn, aber ich
Bin im Besitz ihrer Vergangenheit
(Dem Muster, das die Geschichte von
Einem kleinen rückständigen Ort webt).
Marschiere durch vergrößerte Erinnerung:
Jeder Grashalm beugt sich unter
Durchscheinenden Tauperlen
Und der Vogel vollkommener Bedeutung
Rührt sich auf seinem verborgenen Zweig.

Lizenziert für Egmont Hesse am 10.10.2021 um 09:30 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Als ich die letzte Kehre erreiche
Sagt mir der siebte Sinn der Trunkenheit -
Dieser besondere Lotse im Kopf -
Daß ich beobachtet werde
Und in einer raschen Drehung seh ich mich einer Herde
Bullen gegenüber. Träge im Gras
Starren sie mich an, glotzäugig,
Wenden ihre gemächliche Überraschung
Auf der Zunge. *Zuchtvieh:*
Die Schlachthöfe des alten England
Werden es bald genug abfertigen. Auf
Einer entfernten Weide reibt der Wiesenknarrer
Seine rauhe Rätsche und
Ich sehe mich um die
Letzte Biegung gehen zum schwarzen
Flüssigen Glanz der Hauptstraße.[3]

Seit den Anfängen der Literatur symbolisiert der Reisende den Dichtern ihre eigene Reise in die Wortwelten. Montagues Reise führt ihn in keine exotischen Gebiete, nur durch ein Tal, auf einen Hügel. Sei es nun die Reise selbst oder die Erinnerung daran - das Erinnerte wechselt im Laufe des Gedichtes aus der Vergangenheit in die Gegenwart -, ganz irisch beginnt es mit einem Saufgelage. Solch ein Klischee ist nicht zufällig an den Anfang gesetzt, denn »Irishness« ist das Thema des Gedichtes.

»Gefährlich« soll die Reise sein, der auf den ersten Blick doch kaum Bedrohliches anzumerken wäre. Aber zwischen den ersten Blick und die irische Landschaft schiebt sich die Überlieferung. Diese Landschaft ist zuallererst ein Netz literarischer und historischer Bezüge, die sich lesen lassen, wenn man die Bedeutungen der Orts- oder Landschaftsnamen kennt. In einer anderen Sequenz aus *The Rough Field* heißt es: »Verstreut über die Hügel Stammes- / Und Ortsnamen, naturgewachsene Perlen. / Weder Fels noch Ruine, weder Dolmen noch Grabhügel / Die nicht Gedenken fordernde Grausamkeit zeigten / Durch bildgezierte Namen.«

Der Weg durch die irische Landschaft wird zu einem Weg durch die irische Überlieferung und Geschichte, der Teich mit ebenholzschwarzem Wasser führt zum Quell-Mythos, zur »Forelle der Weisheit«: zu einer keltischen Theaterrequisite, mit der die Literaten der Jahrhundertwende um Yeats das Schauspiel einer nationalen Identitätsfindung wirkungsvoll inszenierten. Noch ist das Schauspiel nicht in allen Häusern abgesetzt, und in seiner Folge präsentiert sich nicht wenigen Iren ihr Land als eine sentimentale Kulisse für endlose Heimatfilme, mythisch verklärte Rückständigkeit. Doch Montagues Wanderer sucht, »Um nichts zu finden, außer dem / Bebenden Puls«: Was er sucht, wohnt nicht in den Dingen noch in den Ideen, in keinem Teich unter verschlammtem Fels der Tradition. Mythos ist ihm Methode, Form, Struktur der Gedanken, nicht Inhalt, eine Art und Weise des Sehens, nicht ein Objekt des Sehens.

[3] John Montague, *The Rough Field*. Belfast: Dolmen Press 1972.

Lizenziert für Egmont Hesse am 10.10.2021 um 09:30 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Irische Identität findet Montague nicht mehr allein im keltisch-katholischen Erbe. Der Text der Vergangenheit will neu gelesen werden, er verlangt, die Wasserhaut der überlieferten Interpretationen zu zerreißen, selbst ins kalte Wasser zu greifen. Der Moment, in dem ein Gedicht gelingt, ist so ein Moment der erneuernden Rückkehr an die Quelle, den Ursprung, wenn die persönliche Erinnerung - »der alte Danaghy«, »den Bienenstock« - sich zum Paradigma des Allgemeinen verdichtet, das Konkrete selbst seine poetische Qualität aufweist. So zeichnet Montague in *The Rough Field* Porträts alter Leute aus seiner Kindheit und schließt das Gedicht »Like Dolmens round my Childhood«: »Hagere Figuren der Angst und der Freundlichkeit, / Seit Jahren drangen sie in meine Träume, / Bis ich einst, in einem Kreis aufgerichteter Steine, / Fühlte, wie ihre Schatten // In diese dunkle Permanenz uralter Formen glitten.«

Das Erinnerte wird in Form gebannt, es wird bewahrt und gleichzeitig entmächtigt. Auf jeder lyrischen Wortreise ist der »gefährliche« Moment, wenn das Erinnerte in den sakralen Bereich, in die »dunkle Permanenz« der Steine, überführt werden muß. Wenn es mißglückt, wird es Kitsch; gelingt es, verbinden sich, so T. S. Eliot, »the most ancient and the most civilized mentality« zur neuen Sicht auf die Vergangenheit.

Die Rückkehr nach Garvaghey, dem Ort der Kindheit, gelingt Montague nur im Gedicht, und dort scheitert sie auch immer wieder. Die »Spur von Glück« (Günter Kunert), die wir beim Lesen eines gelungenen Gedichtes empfinden, liegt in diesen Gedichten im Blick auf Irland, wie es war, wie es hätte sein können, wie es ist und warum es so wurde: »Rauhe Landschaft, die mich verfolgt, / Brunnen und Stein, in den bleichen Mooren des Traums, / In all meinem Kreisen unfähig zur Rückkehr / Zu dem, was schon geht / vergeht / VERGANGEN IST«.

Seamus Heaney

Ein ovaler Marmorblock im Heiligtum des Orakels von Delphi galt der griechischen Kultur als Nabel der Welt - der Omphalos. Und »omphalos, omphalos« klang für Seamus Heaney die quietschende Pumpe im Hof der Farm seiner Kindheit in Mossbawn, Nordirland.

Auf dieser Farm wurde 1939 Seamus Heaney als ältestes von neun Kindern geboren. Stipendien in der Folge des »education act« ermöglichten es seinen Eltern, ihn die höhere Schule in Derry und die Queen's University in Belfast besuchen zu lassen. Unter dem Pseudonym »incertus« veröffentlichte er einige Gedichte, wurde nach seinem Examen Lehrer und hatte keinerlei Ahnung, daß es in Nordirland neuere Lyrik überhaupt gab. Bis er eines Tages, während eines Fortbildungskurses, bei den Recherchen für eine Studienarbeit über »Nordirische Literaturmagazine seit 1900« auf den Namen John Hewitt stößt und Gedichte von John Montague liest. Fast zur selben Zeit lernt er sein anfangs wichtigstes Vorbild kennen: Ted Hughes. Heute ist Heaney, so Robert Lowell, »der beste irische Dichter seit W. B. Yeats«.

Für Heaney ist im Mittelpunkt der Welt kein Stein und auch nicht die

Lizenziert für Egmont Hesse am 10.10.2021 um 09:30 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Pumpe des elterlichen Hofes. Es ist der Ton, der Klang des Wortes, der ihm das Innere der Erde öffnet, der Wasser aus dem Stein schlägt:

> Was können wir noch sagen,
> um das Salz unserer Erde zu beschwören?
> So viel kommt und ist vergangen,
> das sollte kristallen sein und bewahrt
> ...
> So sag ich zu mir *Gweebarra*
> und diese Musik beschreibt den Ort
> als schlüge Wasser aus granitenem Stein.[4]

Heaneys exakte, sinnliche Sprache macht seine Gedichte fast unübersetzbar: »Right down the dam gross-bellied frogs were cocked / On sods; their loose necks pulsed like sails. Some hopped: / The slap and plop were obscene threats. Some set / Poised like mud granates, their blunt heads farting.«[5]

In den frühen Gedichtbänden Heaneys ist die Farm seiner Kindheit ein zentrales Thema. Das erste Gedicht handelt »Vom Graben«. Sein Vater und Großvater gruben mit dem Spaten, gruben Kartoffeln und Torf. Heaney, durch seine schulische Weiterbildung dem Leben auf dem Hof entfremdet, beschreibt diesen Bruch und reiht sich doch in die Tradition: Die Feder wird ihm zum Spaten, mit dem er, wie seine Vorfahren, um Nahrung und für das Feuer die irische Sprache umbricht.

Zwischen 1972 und 1975, Jahre, in denen sich der Nordirland-Konflikt aus dramatischen Entwicklungen zu statischer Alltäglichkeit konsolidierte, erschienen Heaneys Gedichtbände *Wintering Out* und *North*. Die Kritiker reagierten zunächst verwundert. Statt der erwarteten Stellungnahme zum aktuellen Bürgerkrieg lasen sie Gedichte über Moorleichen und Mythen. Erst im zweiten Lesen wurd der Versuch Heaneys verständlich, aus radikal neuer Perspektive einen Blick auf die Situation in Ulster zu wagen.

Nicht weit von Mossbawn wurde, als Heaney Schüler war, das Skelett eines Elchs aus dem Moor geborgen: »So entstand in mir die Idee vom Moor als dem Gedächtnis seiner Landschaft oder als einer Landschaft, die alles erinnerte, das jemals ihr oder in ihr geschah. Geht man durch das Nationalmuseum in Dublin, wird man tatsächlich feststellen, daß ein großer Teil des am meisten geschätzten Erbes von Irland im Moor gefunden wurde. Außerdem hatte ich, da die Erinnerung mir erstes Stimulans für meine Lyrik war, ein zaghaftes, unbewußtes Verlangen danach, eine Übereinstimmung zwischen dem Gedächtnis und dem Moor und, aus Mangel an einem besseren Wort, unserem nationalen Bewußtsein herzustellen.«[6]

Der von Seamus Heaney zuletzt veröffentlichte Gedichtband trägt den Titel *Station Island*. Im mittleren Teil des Buches findet sich das lange, zwölffach unterteilte Gedicht, das dem Buch den Namen gab:

---

[4] Seamus Heaney, *Field Work*. London: Faber & Faber 1979.
[5] Seamus Heaney, *Death of a Naturalist*. London: Faber & Faber 1966.
[6] Seamus Heaney, *Preoccupations. Selected Prose 1968–1978*. London: Faber & Faber 1980.

Lizenziert für Egmont Hesse am 10.10.2021 um 09:30 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

I knelt. Hiatus. Habit's afterlife …
I was back among bead clicks and the murmurs
from inside confessionals, side altars
where candles died insinuating slight

intimate smells of wax at body heat.
There was an active, wind-stilled hush, as if
in a shell the listened-for ocean stopped
and a tide rested and sustained the roof.

A seaside trinket floated then and idled
in vision, like phosphorescent weed,
a toy grotto with seedling mussel shells
and cockles glued in patterns over it,

pearls condensed from a child invalid's breath
into a shimmering ark, my house of gold
that housed the snowdrop weather of her death
long ago. I would stow away in the hold

of our big oak sideboard and forage for it
laid past in its tissue paper for good.
It was like touching birds' eggs, robbing the nest
of the word *wreath,* as kept and dry and secret

as her name which they hardly ever spoke
but was a white bird trapped inside me
beating scared wings when *Health of the Sick*
fluttered its *pray for us* in the litany.

A cold draught blew under the kneeling boards.
I thought of walking round
and round a space utterly empty,
utterly a source, like the idea of sound;

like an absence stationed in the swamp-fed air
above a ring of walked-down grass and rushes
where we once found the bad carcass and scrags of hair
of our dog that had disappeared weeks before.

*

Ich kniete. Hiatus. Überlebte Gewohnheit …
Ich war wieder beim Klicken der Perlen und dem Gemurmel
aus den Beichtstühlen, Seitenaltäre,
auf denen Kerzen starben, schwach

vertraute Gerüche von körperwarmem Wachs.
Da war eine aktive, windstille Ruhe, als ob
in einer Muschel der belauschte Ozean einhielt
und eine Flut ruhte und das Dach trug.

Dann tauchte ein Badeortandenken auf und trieb
träge in den Blick, wie phosphorisierendes Seegras,
eine Miniaturgrotte mit Mustern aus kleinen Mies-
und Herzmuscheln beklebt.

Lizenziert für Egmont Hesse am 10.10.2021 um 09:30 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Perlenbeschlagen vom Atem eines siechen Kindes
zu einem schimmernden Schrein, mein goldenes Haus,
das das Schneeglöckchenwetter ihres lang vergangenen
Todes barg. Ich verkroch mich zumeist im Bauch

unserer großen eichenen Anrichte und stöberte danach,
in Seidenpapier zurückgelegt für immer.
Es war wie das Berühren von Vogeleiern, das Nest
des Wortes *Kranz* ausraubend, so bewahrt und trocken und verschwiegen

wie ihr Name, den sie kaum jemals aussprachen,
der aber ein weißer Vogel war, gefangen in mir,
und der aufgeschreckt mit den Flügeln schlug, wenn *Du Heil der Kranken*
sein *Bitt' für uns* flatterte in der Litanei.

Ein kalter Wind zog unter den Kniebänken.
Ich dachte daran, immer
und immer um einen Ort zu gehen, gänzlich leer,
gänzlich eine Quelle, wie die Idee des Klanges;

wie ein Fehlen postiert in sumpf-gesättigter Luft
über einem Kreis von niedergetretenem Gras und Binsen,
an dem wir einst das faulende Skelett und Haarbüschel
unseres Hundes fanden, der Wochen zuvor verschwunden war.[7]

Station Island ist für Katholiken aus aller Welt ein seit Jahrhunderten bekannter Wallfahrtsort. Die Insel, die auch »St. Patricks Fegefeuer« genannt wird, liegt im Norden der heutigen Republik Irland. Jeden Sommer kommen Tausende Pilger dorthin. Sie wandern, oft barfuß, über rauhe Erde, um runde Steinvertiefungen, sie schlafen nicht, fasten und beten. Nach drei Tagen werden sie, in ihrem Glauben gestärkt, wieder aufs Festland gerudert.

Wie Montague kehrt Heaney in diesem Gedicht zur regenerativen Kraft einer (Glaubens-)Quelle zurück. Expliziter jedoch bringt ihm diese Rückkehr die Konfrontation mit Geist und Geistern der Vergangenheit. Der Ort ist für Erinnerungen gut gewählt, denn »alle wissen, daß alle Toten der Welt an diesem Ort verweilen« (Yeats, *The Pilgrim*), im Fegefeuer. In jedem Abschnitt des Gedichtes erscheinen, Visionen gleich, Personen aus Heaneys Vergangenheit, Freunde, Bekannte oder Schriftsteller, deren Werke mit der Bedeutung dieses Ortes verbunden sind. Die Schatten geben Auskunft über ihr Schicksal oder sie erteilen Rat, sprechen mit Heaney, wie damals in Dantes *Göttlicher Komödie* die Geister mit Vergil sprachen.

Die aus der Erinnerung Heraufbeschworenen, Wiedergänger, bannt der Dichter, belehnt mit den magischen Fähigkeiten der alten Barden, in Form und Reim. Im Prozeß des Erinnerns unterzieht er die Vergangenheit einer Revision. Das Mythische, im Gedichtband *North* noch deutlich im Vordergrund, verliert an Bedeutung, die katholische Kirche wird offen kritisiert, und auch gegen die Landschaft und die Menschen in Ulster, die sich so unvergleichlich in die Sprache seiner ersten Gedichte eingeschrieben haben, bricht es aus ihm heraus: »Ich hasse es, wie rasch ich mit meinem Ort vertraut war, /

[7] Seamus Heaney, *Station Island*. London: Faber & Faber 1984.

Lizenziert für Egmont Hesse am 10.10.2021 um 09:30 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

ich hasse den Ort, an dem ich geboren bin.« – Dem Leser, vom Pilger an die Hand genommen, zeigen sich die Zwänge, die Kultur und Religion auf einen einzelnen in Nordirland ausübten, er liest von den ungewollten Mentoren einer irischen Kindheit, die Heaney nun mit selbstgewählten vertauscht. Die katholischen Lemuren verblassen. »Station Island« spannt den Bogen zwischen dem mittelalterlichen, wahnsinnigen König der Kelten, Sweeney, zu den Mahnungen von James Joyce: »Die englische Sprache / gehört uns … Halte Abstand, sei Tangente. / Wenn sie den Kreis weiter ziehen, wird es Zeit für dich, / allein hinauszuschwimmen«. Die Erinnerungen werden neu gruppiert, an anderen Sternen ausgerichtet. Am Ende der Pilgerfahrt heißt es: »Es war, als hätte ich mich befreit in reinen / Raum hinein durch nichts, das ich nicht schon zuvor / gewußt hätte.«

Während der Vision kniet der Pilger in der kleinen Basilika der Insel. Wie der Klang des Baches Montague zu seiner Wanderung verführte, ruft das Gemurmel der Betenden die Erinnerung an das rauschende Meer und eine muschelbesetzte Grotte – geliebtes Andenken an eine verstorbene Verwandte Heaneys – wach. William Carleton, einer der erscheinenden Manen, beschrieb dieses Geräusch in *The Lough Derg Pilgrim* so: »Aber am seltsamsten von allem und … ohne Parallele in der Welt war der Eindruck und der Effekt, hervorgerufen von diesem tiefen, schläfrigen, dumpfen, heiseren, gutturalen, endlosen und monotonen Summen, das fast vierhundert Menschen im Halbschlaf und Gebet von sich gaben … Es war wirklich der seltsamste Laut, den ich je gehört habe, und er glich tausendfachem unterirdischem Stöhnen.«

Die evozierten Bilder, Basilika und Muschelgrotte, bewahren die Erinnerung an eine Tote. Zart und vorsichtig, wie man ein Vogelei berührt, wird die Reliquie vom Seidenpapier entblößt, das Nest beraubt: Die sexuellen Untertöne, die Heaneys Bildern von Toten und vom Tod ihre Kraft geben, werden in diesem Gedicht von ihrer katholischen Umgebung stärker in das Symbol abgedrängt als in seinem »heidnischen« Gedicht »Bestrafung«, in dem er die Moorleiche einer in der Steinzeit ermordeten Ehebrecherin beschreibt:

Ich kann den Ruck
des Strickes fühlen
an ihrem Genick, den Wind
auf ihrer nackten Stirn.

Er bläst ihre Brustwarzen
zu Bernsteinperlen,
er erschüttert das zarte Takelwerk
ihrer Rippen.

Ich kann den versenkten
Körper im Moor sehen,
den beschwerenden Stein,
die treibenden Zweige und Äste.[8]

[8] Seamus Heaney, *Ausgewählte Gedichte. Selected Poems 1965–1975*. Stuttgart: Klett-Cotta 1984. – Übersetzt von Henriette Beese.

Lizenziert für Egmont Hesse am 10.10.2021 um 09:30 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Der Kopf der Toten ist rasiert, schwarz von der Zeit. Heaney vergleicht, was ihr geschah, mit der Strafe des »Teerens und Federns«, mit der die IRA auch heute noch Ehebrecherinnen bzw. einer interkonfessionellen Liebe droht.

Im Gedicht ist der Tod schön geworden. Wie lassen sich Gewalt, Verbrechen, Häßliches lyrisch darstellen? Donald Davy bemerkte einmal: »Nach der zweiten Strophe wird der Geruch des Blutes eine Frage des Stils.« Heaney kennt dieses Problem. Der Geist seines erschossenen Cousins klagt ihn an: »Du verwechselst Ausrede und künstlerischen Takt ... / Und versüßt meinen Tod mit Morgentau.« Wie eng verflochten sind in Irland religiöser Fanatismus, Märtyrertum, Askese und Entsagung mit der Gewalt und der Verherrlichung ihrer Opfer? Der Tod wurde in Irland schon zu oft glorifiziert, mit Herzmuscheln beklebt oder mit seidenweichen Worten zugedeckt. Wie Montague die Berührung mit dem kalten Wasser dem blinden Glauben vorzieht, setzt Heaney gegen ehrfurchtsvolles Adorieren des Überlieferten seine Lust im Erkunden des Wortsinns. Konsequent kontrastiert Heaney die erotische Attraktivität seiner Todesbilder in der letzten Strophe mit dem »faulenden Skelett« eines seit Wochen verrottenden Hundekadavers; konsequent auch in historischer Sicht, denn der größte Held in den Sagen Ulsters, Cuchulainn, bekam seinen Kriegernamen durch das Töten eines Hundes, und zu den gängigsten Symbolen der irischen Renaissance zählte außer Harfe und Rundturm der Wolfshund.

Um sehen und fühlen zu können, was ist, muß sich der Dichter dem magischen Zwielicht der irischen Renaissance, ihrer verklärten Version eines alten und neuen Irlands entziehen. »Es ist wahr, daß Yeats und Lady Gregory und J. M. Synge bestrebt waren, eine Vision Irlands zum Ausdruck zu bringen, die das Schicksal Irlands zum Besseren wenden sollte, aber es ist ebenso wahr, daß sie dem Paradox Wildes beizupflichten schienen, daß nichts von dem, was sich tatsächlich ereignete, von der geringsten Bedeutung sei. Sie mühten sich, den Glauben an Symbole gegen jede soziologische Erkundung zu setzen, Mythos gegen Geschichte, Ekstase gegen Ironie, Kunst gegen Leben.«[9]

Heaneys Gedichtbände gleichen Bohrschächten in die vielfältige Struktur der irischen Wirklichkeit, in die katholische Psyche ebenso wie in Sedimente irischer Geschichte. In »Station Island« bricht Heaney aus den lokalen Bedingungen seiner Lyrik aus. Er tauscht Forelle oder weißen Vogel gegen die zu ständig neuer Interpretation auffordernde Leere. »Ich dachte daran, immer / und immer um einen Ort zu gehen, gänzlich leer, / gänzlich eine Quelle«. Wie ein Rekonvaleszent ergreift er zum Schluß des Gedichtes die Hand von James Joyce, und der sagt ihm:

> Was du tun mußt, mußt du alleine tun,
>
> zurück also ins Geschirr. Die Hauptsache ist, du schreibst
> aus Spaß am Schreiben. Pflege eine Arbeitslust
> ...

[9] Seamus Heaney, *A Tale of Two Irelands*. In: *Irish Studies*, 1980.

Lizenziert für Egmont Hesse am 10.10.2021 um 09:30 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Du bist nun gefestigt, leichtsinnig, gefährlich.
Heb ab von hier. Und sei nicht so ernst,

laß andere in Sack und Asche gehen.
Laß locker, flieg, vergiß.
Du hast lange genug zugehört. Jetzt schlag deinen Ton.

Michael Longley

»Schreiben«, sagt Michael Longley in einem Interview, »bereitet mir ein körperliches Vergnügen«, mit japanischem, weichem Stift eine erste Zeile in einem Durcheinander von Worten zu variieren, um dann nach Klang und Rhythmus zu wählen. Poetisches entsteht, als fügten sich die Teile eines Puzzles zu einem Bild. Über die amerikanische Dichterin Emily Dickinson schreibt Longley: »Jeden Morgen früh aufwachen, um zu schreiben / Mit Sorgfalt sich kleiden für den Akt des Dichtens.«[10]

Die Aufmerksamkeit für sorgfältige Kleidung angesichts der Abgründe, die es beim Schreiben zu überqueren gilt, erinnert an klischeehaft englischen Stil. In perfektem Outfit, so will es die Karikatur, eroberte der englische Gentleman die dunklen Kontinente. Für Michael Longley ist die ordnende Hülle, der er sich anvertraut, um die Welt zu erforschen, die Form eines Gedichtes; der Rhythmus bestimmt den erkundenden Schritt. Denn man schreibt keine Gedichte, um zu sagen, was man bereits weiß. Aus einigen ersten Worten, Taktschlag und Form setzt sich der Kompaß zusammen, die Feder »zeigt in eine Richtung, in die ich zuvor noch nicht geschaut habe … Ich bewege mich beim Schreiben in Gegenden, die zuvor kein Tageslicht gesehen haben.« *(The Honest Ulsterman)*

Michael Longley ist anglo-irischer Dichter englischer Eltern, aufgewachsen in Ulster, umgeben von englischer Kultur. Gegen irische Prüderie schreibt er offene und sensible Gedichte über Liebe, zeichnet seine Bilder nach der Natur. Er dichte viel zu wenig über Belfast, klagte er, dafür aber über Gestalten griechischer Sagen ebenso wie über englische Literaten. Bis in die sechziger Jahre hinein ist der Unterschied zwischen einem britischen Nordiren und einem Engländer für ihn nur geographischer Natur. Im ersten Gedichtband *No Continuing City* (1968) findet sich gerade ein einziges Gedicht mit explizit irischem Thema. Erst als Reaktion auf die katholische Bürgerrechtsbewegung fragt er, was es bedeutet, ein Mitglied der herrschenden Schicht Ulsters zu sein, die mit den Mitteln brutaler Politik ihre Vormacht gegen die rebellierende Minderheit verteidigt. Longleys Lyrik spiegelt den Prozeß der Ablösung von der festgeschriebenen Perspektive protestantischer Selbstgewißheiten. Der Protestant »weiß nicht, wer er ist, er mißtraut den Iren im Süden – und dem Wort ›Irland‹ überhaupt. Er mißtraut auch den Engländern … Ich glaube nicht, daß für das Problem Ulster eine Lösung gefunden werden kann, bevor nicht der einfache Protestant für sich eine Lösung des Identitätsproblems

[10] Michael Longley, *Poems 1963–1983*. Edinburgh: Salamander Press 1985.

Lizenziert für Egmont Hesse am 10.10.2021 um 09:30 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

gefunden hat.«[11] Im Unterschied zu den anderen hier vorgestellten Dichtern ist Michael Longley nie ins Exil gegangen. Trotz des Bürgerkriegs ist Belfast sein Ort der Heimat geblieben.

Longleys Lyrik arretiert die Flut der Wahrnehmungen zu äußerst detailgenauen Bildern. Er ist ein Miniaturist, der, den drohenden Bankrott so lange als möglich abzuwenden, die nordirische Gesellschaft einer Inventur unterzieht, in der Hoffnung, über Fiktion, Ideologien, Religion und über Realität gesondert Buch führen zu können. Mehr noch, Longley versteht Dichten als eine Heilkunst, die über klaffende Verletzungen erste Klammern in die zerrissenen Kulturen schlagen will: »Dann bedecke die Wunde mit Kuckucksspucke / Oder Sumpfmoos, füge zusammen Vers / Und Kraut, Pflanze und Gebet, um die Blutung zu stoppen.«

Eines seiner schönsten Gedichte aus dem zuletzt veröffentlichten Gedichtband *The Echo-Gate* (1980) schrieb er über Belfast, die Stadt, die in der Mitte des vorigen Jahrhunderts weltführend in der Produktion von Leinen wurde.

The Linen Industry

Pulling up flax after the blue flowers have fallen
And laying our handfuls in the peaty water
To rot those grasses to the bone, or building stooks
That recall the skirts of an invisible dancer,

We become a part of the linen industry
And follow its processes to the grubby town
Where fields are compacted into window-boxes
And there is little room among the big machines.

But even in our attic under the skylight
We make love on a bleach green, the whole meadow
Draped with material turning white in the sun
As though snow reluctant to melt were our attire.

What's passion but a battering of stubborn stalks,
Then a gentle combing out of fibres like hair
And a weaving of these into christening robes,
Into garments for a marriage or funeral?

Since it's like a bereavement once the labour's done
To find ourselves last workers in a dying trade,
Let flax be our matchmaker, our undertaker,
The provider of sheets for whatever the bed –

And be shy of your breasts in the presence of death,
Say that you look more beautiful in linen
Wearing white petticoats, the bow on your bodice
A butterfly attending the embroidered flowers.

[11] Zitiert nach Terence Brown, *Northern Voices*.

Lizenziert für Egmont Hesse am 10.10.2021 um 09:30 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Die Leinenindustrie

Flachs herausziehend, nachdem die blauen Blüten abgefallen sind,
Und unsere Handvoll in das torfige Wasser legend,
Um bis auf die Rippe jene Gräser faulen zu lassen, oder Docken aufzustellen,
Die an die Röcke eines unsichtbaren Tänzers erinnern,

Werden wir Teil der Leinenindustrie
Und folgen ihren Arbeitsgängen in die schmuddelige Stadt,
Wo Felder in Blumenkästen gepreßt werden
Und wo kaum Platz zwischen den großen Maschinen ist.

Aber sogar in unserer Dachkammer unter dem Oberlicht
Lieben wir uns auf bleichem Grün, die ganze Wiese
Mit Stoff drapiert, der in der Sonne weiß wird,
Als ob Schnee, der nicht schmelzen will, unser Gewand wäre.

Was ist Leidenschaft anderes, als auf Halme einzudreschen,
Dann sanft wie Haar die Fasern auszukämmen
Und diese zu Taufgewändern zu verweben,
Zu Kleidern für eine Hochzeit oder ein Begräbnis?

Da, sobald die Arbeit getan ist, es einem Sterbefall gleicht,
Uns als letzte Arbeiter eines aussterbenden Gewerbes zu finden,
Laß Flachs unsern Kuppler sein, unsern Leichenbestatter,
Der Laken-Lieferant für welches Bett auch immer -

Und verhülle deine Brüste in der Gegenwart des Todes,
Sag, daß du schöner aussiehst in Leinen,
Trägst du weiße Petticoats, die Schleife an deinem Mieder,
Ein Schmetterling, der die bestickten Blumen befliegt.

Der ausgeblühte Flachs und seine bis auf die Faserknochen faulenden Gräser intonieren schon im ersten Satz des Gedichts das Todesmotiv - gegenwärtig wie historisch eine nur zu berechtigte Anspielung: Erst 1874, als der Höhepunkt der Leinenproduktion in Belfast bereits übrschritten war, wurde die Arbeit von Kindern unter zehn Jahren verboten; fünfzehn Stunden Arbeit in überheizten Räumen voller Flachsstaub und Dampf ließ die meisten Arbeiter vor ihrem 45. Lebensjahr sterben ...

Das »bleiche Grün« der dritten Strophe spielt nicht nur auf die Farbe der Natur an, Grün ist auch die Farbe der nationalen, katholischen Iren: Die große Hungersnot in der Mitte des 19. Jahrhunderts hatte arbeits- und landlose Bauern zurückgelassen, die nach Belfast strömten und, gerade rechtzeitig, dem Boom in der Leinenindustrie zu einem Überangebot an billigen Arbeitskräften verhalfen. Der katholische Anteil der Bevölkerung stieg in wenigen Jahren auf über dreißig Prozent. Miserable Lebens- und Arbeitsbedingungen provozierten zwar Unruhen und Aufstände, aber die Politiker im Verein mit den Kirchen hatten längst dafür gesorgt, daß sich die Arbeiter untereinander und nicht etwa mit den Fabrikherren prügelten. 1857 und 1864 kam es zu den ersten großen Auseinandersetzungen in Belfast: Protestanten gegen Katholiken. Und damit ist außer Liebe und Tod, Stadt und Land, in nur zwei Sätzen auch ein drittes Gegensatzpaar angesprochen: Katholiken und Protestanten, denen ein viertes, Geschichte und Gegenwart, folgt.

Lizenziert für Egmont Hesse am 10.10.2021 um 09:30 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Vor mehr als fünfzig Jahren schrieb der »senior poet« John Hewitt seine Magisterarbeit mit dem Titel *Ulster Poets. 1800–1870.* Er stellte später aus dem Material ein Buch zusammen, das er unter dem Titel *Rhyming Weavers* veröffentlichte. Aber diese »Reimenden Weber verstummten / Als sie durch die Fabriktore strömten« (Hewitt). Das Schweigen hielt fast einhundert Jahre an. In dieser Tradition einer regionalen Lyrik lassen sich die letzten beiden Strophen als an die wenigen Nachfahren der reimenden Weber gerichtet denken, die »letzten Arbeiter eines aussterbenden Gewerbes«. In dieser Strophe sind die Assoziationsketten, die sich durch den metaphorischen Gebrauch von »Flachs« und »Leinenindustrie« ergeben, zu ihrem Ende gebracht. Das beschriebene Historische gibt nun dem Zukünftigen und der Forderung nach »sanfteren Zeiten« Raum.

Eingangs wurde bereits auf die Nähe der Dicht- zur Heilkunst verwiesen. Im Bild des Leinens, dessen Herstellung und Konsumtion alle Lebensbereiche der Stadt und der Menschen prägt und verbindet, findet sich Longleys ästhetisches Programm für die Aufgabe der Lyrik im heutigen Belfast. »Die Tragödie der letzten fünfzehn Jahre hat ihre Wurzeln in unserer komplexen Kultur. Wir wären uns dieser Komplexität weniger bewußt, gäbe es die ›troubles‹ nicht. Ich finde die sozialen Beziehungen außerhalb Ulsters ein wenig flach, verglichen mit der Art, wie wir uns hier verhalten. Der Norden Irlands ist kulturell stimulierend ... Der Grund dafür liegt in der Vermischung der Kulturen, der Irischen, Schottischen, der Englischen. Es ist alles noch ungelöst.« *(The Honest Ulsterman)*

Als Dichter arbeitet Longley mit dem wichtigsten Werkzeug zur Konstruktion wie Rekonstruktion einer gemeinsamen Existenz, der englischen Sprache. Sie ist der Flachs, mit dem die Dichter die verschiedensten kulturellen Fäden zu einem einzigen Gewand für ein ganzes Leben knüpfen. Longleys bisher letzter Gedichtband berichtet von seinen Beobachtungen an jenem Tor, an dem alles zusammenströmt. Im Titelgedicht »The Echo-Gate« heißt es: »Ich stand zwischen den Pfeilern des Tores, / Ein Schädel zwischen zwei Orten, der zerbrochene / Stimmen rekonstruiert, zerbrochene Steine, Geschichte ...«

Der Dichter als eine Art Transmitter, der aufnimmt, verstärkt, sendet; der Dichter als Gestalter, der die Geschichte erinnert, um in ihrem Text eine Variante zu lesen, die ein gemeinsames Leben möglich machen könnte. Daß Frieden freilich kaum in naher Zukunft und mit Gedichten gestiftet werden kann, weiß Longley. Und so beschwört er die Hoffnung auf Frieden nur mit den Worten des römischen Dichters Tibull, der von der Gegenwart so weit entfernt ist, wie diese vielleicht vom Frieden:

... Aber Schläge,
Körperliche Gewalt sind nicht gefragt. Du könntest ebensogut
Deinen Seesack packen, im Stechschritt tausend Meilen weit fort
Vom weiblichen Geschlecht marschieren. Doch ich, ich will eine Frau
Die kommt und meine Weizenohren streichelt und der Äpfel
Überreich zwischen ihren Brüsten prangen. Ich werde sie Frieden nennen.

Lizenziert für Egmont Hesse am 10.10.2021 um 09:30 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Derek Mahon

»Würden Sie als Deutscher mir zustimmen, wenn ich behaupte, daß in Nordirland faschistische Verhältnisse herrschen? – Die Parallelen drängen sich doch auf: die allgemeine Atmosphäre der Angst, in der jeder den anderen als potentiellen Spitzel verdächtigt; die Polizei, mit Sondervollmachten ausgestattet, die die proklamierte Demokratie zur Farce werden läßt; Gerichte, die allem Recht Hohn sprechen; die offene Gewalt paramilitärischer Truppen; die charismatische Führungspersönlichkeit, sei es Ian Paisley oder Gerry Adams ...« Noch bevor ich in unserem Interview eine erste Frage stellen kann, fordert Derek Mahon meine Antworten. – Geboren wurde er 1941 in einem Belfaster Vorort. Der Herkunft nach gehört er zu der Schicht, die es in vielen Analysen des Nordirlandkonfliktes gar nicht gibt: die »armen« Protestanten.

Belfast ist die einzige Stadt Irlands, deren Weichbild nahezu ausschließlich von der Industrie geprägt wurde. Baumwoll-, Leinen-, Schiffs- und Rüstungsindustrie schufen Arbeitsplätze, Fabriken, rußdreckige Straßen, protzige Bürgerhäuser und Ladekräne für die triste Skyline. Es entstand eine Wirklichkeit ganz und gar ohne Mythos und Symbolik, selten werden hier verborgene Sehnsüchte nach imaginativer Rettung einer untergehenden Kultur geweckt, nach Verklärung von Arbeitshäusern oder Schrottplätzen. Auch die Annehmlichkeiten dieser Zivilisation täuschen über ihre Leere nicht hinweg. Vielleicht brauchte es nur ein wenig Sympathie für »black bitter Belfast«, für das, was aus Tradition und Geschichte erwuchs, aber angesichts der puritanischen Philister und Pharisäer, der rücksichtslosen Machtpolitiker, der offenen Gewalt und tödlichen Passivität charakterisiert sich Mahons Verhältnis zu Belfast und seinen Bewohnern eher durch Abscheu und Aversion: »Ja, ihr könntet / Schwarz tragen, Wasser trinken, eine grimmige Inbrunst / mit Heuschrecken und wildem Honig nähren, und euch nicht / berufen fühlen zu verstehen und zu vergeben«.[12]

Der Konjunktiv signalisiert, daß es so einfach und eindeutig jedoch nicht ist. Im letzten Jahr kehrte Derek Mahon aus langen Jahren des Exils nach Irland zurück. Er lebt heute in Kinsale, einem kleinen Fischerdorf, das sich für ihn dadurch auszeichnet, daß es einer der von Belfast am weitesten entfernten irischen Orte ist. Thematisch allerdings blieb Nordirland immer im Zentrum seiner Aufmerksamkeit. Nordirland, das sind leere Räume, dunkel und kalt, Beckettsche Landschaften; das ist ein Ort, an dem die Geschichte sich wiederholt, der jede Hoffnung töricht erscheinen läßt.

Im Belfast der tagtäglichen Gewalt, in der repressiven Atmosphäre der nordirischen Gesellschaft war das Leben für Derek Mahon unerträglich. Doch im selbstgewählten Exil drängte sich die Frage nach einer Heimat um so stärker auf. Ganz im Gegensatz zu Michael Longley dachte Derek Mahon nicht daran, sich einen Ort in einer Gemeinschaft zu erschreiben. Belfast ist ein Stachel in seinen Erinnerungen, der zwei Fragen nicht mehr ruhen läßt: Gibt es die

[12] Derek Mahon, *Poems 1962–1978*. Oxford: Oxford University Press 1979.

Lizenziert für Egmont Hesse am 10.10.2021 um 09:30 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Möglichkeit, Heimat an einem imaginativen Ort, einem Ersatz-Belfast der poetischen Phantasie zu erfahren? Und wie muß dieser Ort beschaffen sein, damit in ihm menschenwürdiges Leben möglich ist?

Eine erste Voraussetzung für ein lebenswertes Belfast ist das Ende des Bürgerkriegs. Aber Mahons Fragen sind nicht die eines heimwehkranken Nordiren, der ein Ende der lokalen »Stammes«-Fehden herbeisehnt. Belfast ist längst zum Symbol für die Welt geworden, der nordirische Krieg ist der letzte Krieg: »Was bleiben wird nach / dem Zwielicht der Städte, / den Blumen des Feuers, / wird das schwammige / Gewächs sein, das mit unserer / Politik geschwängert war.«

The Apotheosis of Tins

Having spent the night in a sewer of precognition,
consoled by moon-glow, air-chuckle
and the retarded
pathos of mackerel,
we wake among shoe-laces and white wood
to a raw wind and the cries of gulls.

Deprived of use, we are safe now
from the historical nightmare
and may give our attention at last
to things of the spirit,
noticing for example the consanguinity
of sand and stone,
how they are thicker than water,
and the pebbles shorter than their shadows.

This is the terminal democracy
of hatbox and crab,
of hock and Windowlene.
It is always rush-hour.
If we have learnt one thing from our desertion
by the sour smudge on the horizon,
from the erosion of labels,
it is the value of self-definition.
No one, not even the poet
whose shadow halts above us after
dawn and before dark,
will have our trust.
We resist your patronage, your reflective leisure.

Promoted artifacts by the dereliction
of our creator, and greater now
than the sum of his skills,
we shall be with you while there are beaches.

Imperishable by-products of the perishable will,
we shall lie like skulls
in the hands of soliloquists.

Lizenziert für Egmont Hesse am 10.10.2021 um 09:30 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

The longest queues in the science museum
will form at our last homes
saying, 'Think now,

what an organic relation
of art to life
in the dawn; what saintly
devotion to the notion of permanence
in the flux of sensation
and crisis, perhaps
we can learn from them.'

Die Apotheose der Blechdosen

Die Nacht verbracht in der Gosse der Ahnung,
getröstet vom Mondschein, Wind-Glucksen
und dem gehemmten
Pathos der Makrele
erwachen wir zwischen Schnürsenkeln und weißem Holz
bei rauhem Wind und dem Geschrei der Möwen.

Außer Gebrauch, sind wir nun sicher
vor dem historischen Alptraum
und können unsere Aufmerksamkeit endlich
geistigen Dingen zuwenden,
die Blutsverwandtschaft zum Beispiel bemerken
von Sand und Stein,
wie sie dicker als Wasser sind
und die Kiesel kleiner als ihre Schatten.

Dies ist die endgültige Demokratie
von Hutschachtel und Taschenkrebs,
von Weinflasche und Sidolin.
Es ist immer Stoßzeit.
Wenn wir eines gelernt haben aus unserer Verlassenheit,
vom Schwefelschmier am Horizont,
von den sich ablösenden Etiketten,
ist es die Bedeutung der Selbstbestimmung.
Keiner, nicht einmal der Dichter,
dessen Schatten über uns schwankt nach
der Morgendämmerung und vor der Dunkelheit,
wird unser Vertrauen haben.
Wir verweigern uns eurer Gönnerschaft, eurer besinnlichen Muße.

Artefakte, befördert durch den Abfall
unseres Schöpfers, und größer nun
als die Summe seiner Fähigkeiten
werden wir bei euch sein, solange es Strände gibt.

Unvergängliche Nebenprodukte eines vergänglichen Willens,
werden wir wie Schädel
in den Händen der Monologisten liegen.
Die längsten Schlangen im naturwissenschaftlichen Museum
werden sich an unseren letzten Häusern bilden, werden
sagen: »Denk dir,

Lizenziert für Egmont Hesse am 10.10.2021 um 09:30 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

welch eine organische Verbindung
von der Kunst zum Leben
in der Dämmerung; welche heilige
Hingabe an die Idee der Permanenz
im Fluß der Empfindung
und der Krise, vielleicht
können wir von ihnen lernen.«

Der Morgen nach der Nacht in der prophetischen Gosse zeigt nur noch den Abfall der vernichteten Zivilisation in einer tröstenden Natur. Die Geschichte ist zu ihrem vorläufigen Ende gekommen, kein lastendes Gestern, kein drängendes Morgen. Tabula rasa. In der Leere spricht der Abfall. Die alten Ordnungen und Sinnstrukturen existieren nicht mehr, die Dinge sind aus ihren Bedeutungen gefallen. Ihre »endgültige Demokratie« ist Resultat eines Endes – auch die Möglichkeit eines Anfangs? Angesichts der politischen, in ihrer Permanenz schon natürlich wirkenden Katastrophe in Nordirland ist Mahons Vorschlag zur Rettung konsequent: zu Ende kommen lassen. Warum auch festhalten an einer Welt, in der der Abfall, seien es Blechdosen oder Plastiktüten, geschafft hat, was dem Menschen versagt blieb: unvergänglich zu sein. Oder was kann uns eine Welt bedeuten, in der der Abfall, in seiner göttlichen Unnatur, uns seiner Anwesenheit versichert, solange es Strände gibt?

Aus seinem grundsätzlich anderen Geschichtsverständnis heraus spottet Mahon in der letzten Strophe über die »heilige Hingabe an die Idee der Permanenz«, wie sie für die anderen, besonders für die katholischen Dichter Nordirlands kennzeichnend ist. Geschichte ist für ihn keine »dunkle Permanenz uralter Formen« wie für Montague, in seinem Vorgarten ruft keine Heaney-Pumpe »omphalos, omphalos«. Geschichte ist Prozeß, Fluß, Krise; die Vergänglichkeit, die Sterblichkeit des Menschen wird zum Anlaß für Hoffnung: es ist eine Frage der Perspektive. »Von einem Ort außerhalb der Zeit« ist es sinnlos, sich über die Zeit und die Geschichte aufzuregen, deren Zukunft in anderen Menschen, in einer anderen Welt besteht, die Konservendosen als archäologische Zeugnisse unserer vergangenen Kultur liest. Eskapismus? Eher adäquate Hilflosigkeit angesichts einer erstarrten und versteinernden Geschichte.

Irgendwo hinter dem versengten Giebel und den ausgebrannten Bussen
Schwelgt ein Dichter in
Seiner jämmerlichen Wut nach Ordnung –
Oder vielleicht auch nicht; denn er
Übt eine aussterbende Kunst,
Strudel semantischer Skrupel
In einem unstrukturierbaren Meer.
...
Nun sieh, wie ich Geschichte mache. Sieh, wie ich einreiße,
Um aufzubauen mit verzweifelter Liebe,
Mit den Wissen, es kann nicht mehr
Lange dauern, bis ich gebrauchen werde seine
Verzweifelten Ironien.

Lizenziert für Egmont Hesse am 10.10.2021 um 09:30 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH