

Krähe im Müll

Kämpfer, Schamane, Hofpoet – ein Porträt des englischen Lyrikers Ted Hughes

Aus der ZEIT Nr. 14/1987 27. März 1987, 8:00 Uhr

Von Simon Worrall

England 1968, Abiturklasse. Wir saßen immer ziemlich weit hinten, Jamie Walton und ich, und rauchten heimlich "Embassy" im Heizungsraum. In Englisch gab es die üblichen Klassiker – Chaucer, John Donne, Shakespeare und – o jambische Folter! – Miltons "Samson Agonistes". Moderne Literatur: das war ein kleines blaues "Faber"-Bändchen "Selected Poems of Tom Gunn and Ted Hughes".

Gunns Rocker waren faszinierend wie sein amerikanischer Stil. Aber von Hughes "Gefangenem Jaguar" waren wir wie verhext. Dieses Tier [<https://www.zeit.de/thema/tiere>] war das Symbol für die wütenden Energien des Kosmos. Seine stolze, seine tierische Kraft, die die Gitter des Käfigs niederzwang, war der Sieg unserer eigenen unzählbaren Wünsche über Kreidestaub, Gebetsstunden und Milton. Bei der letzten Stanza angelangt, schlugen unsere Herzen schneller, und selbst Jamie Walton, der lieber Fußball spielte als Gedichte las, folgte gespannt, und seine Augen glänzten erkennend: "Er wird von dem Gitter zurückgeschleudert, aber für ihn gibt es keinen Käfig, / Genausowenig wie für den Visionär in seiner Klosterzelle. / Die Erde dreht sich unter dem langen Schlag seiner Pranke, / Und jenseits des Käfigbodens gehen neue Horizonte auf."

Edward James Hughes, den der Kritiker Alfred Alvarez den "größten lebenden Dichter Englands" nannte, wurde 1930 in Mytholmroyd, West Yorkshire, geboren. Verlassene Moore, regengetränkte Täler, "eng und schwarz wie Geldbeutel", so hat Sylvia Plath [<https://www.zeit.de/thema/sylvia-plath>], Hughes' erste Frau, diese Landschaft einmal beschworen. Das Land der Brontës. Hinter dem Haus der Familie erhob sich eine mächtige, dunkle Felswand. "Das *memento mori* meines Lebens, mein Pate seit meiner Geburt", so beschrieb sie Hughes in einem Interview. Dieser Geburtsort prägte auch seine Sprache, ein markiger, fester Dialekt, und lehrte ihn jene forcierte Männlichkeit, die schon in den ersten Gedichten spürbar ist, in den Gedichten über Zulus und über den Wilden Westen, die er in seiner Jugend schrieb.

In "Die Suche", einem Gedicht, das er als Student in Cambridge [<https://www.zeit.de/thema/cambridge>] anonym veröffentlichte, ist ein neuer Sankt Georg unterwegs, um ein schreckliches Ungeheuer zu töten. Mit seiner ersten größeren Gedichtsammlung, "Der Habicht im Regen" ("The Hawk in the Rain", 1957), begann Hughes einen lebenslangen Kampf gegen ein noch widerspenstigeres, hartnäckigeres Monster, "den schrecklichen, erstickenden, mütterlichen Polypen der poetischen Tradition Englands". Zugleich warf er seinen Zeitgenossen den Fehdehandschuh vor die Füße, führte seine nördliche Muse gegen die Intellektualität der *Movement Poets* und gegen den ironischen Humanismus eines Philip Larkin ins Feld.

"Sie waren gelangweilt", schrieb Hughes über sie, "von den dunklen Göttern, hatten genug vom Es, genug von den Engelskräften ... Sie haben gesehen wie sich all das in Konzentrationslager und Atombomben verwandelte." Hughes selber hatte noch nicht genug: Er wollte nichts tabuisieren und sein Schreiben allem öffnen, was es gibt oder geben könnte "in der Welt draußen".

"Da draußen", dort gebe es "den elementaren Stromkreis des Universums", von denen sich der Mensch der Gegenwart losgesagt und damit die Verbindung zu den wahren Quellen der Poesie verloren habe: zum Irrationalen, zum Mythos, zur visionären Ekstase. "Untergegangenes Wissen" hat D. H. Lawrence diese Verbindung einmal genannt. Der Dichter sollte ein "Schamane" sein und es dem Mediziner der nordamerikanischen Indianer gleichtun, der nach Belieben in die Geisterwelt eintreten konnte. Zwei Bücher, Robert Graves' "Die weiße Göttin" und James Frazers "Der goldene Zweig", wurden für Ted Hughes zu Handbüchern der Zauberkunst und eröffneten ihm auch die Welt primitiver Dichtung, die "hellseherisch, sensibel, realistisch, ganzheitlich, und der gegenüber der Hauptstrom der Zivilisationslyrik viel langweiliger" sei. Aber während D. H. Lawrence' Suche nach dem Primitiven ins permanente Exil, fern der Heimat, führte, erklimmte Hughes die Leiter des literarischen Lebens in London [<https://www.zeit.de/thema/london>], schlug seine Schamanentrommel in Holborn und Hampstead und verdiente sein Geld bei der BBC.

In Cambridge machte Hughes die Bekanntschaft einer jungen Fulbright-Stipendiatin. Auch sie schrieb Gedichte, und wie er bewunderte sie Frazers "Der goldene Zweig". Nach einer stürmischen Affäre heirateten sie. Ihr Name war Sylvia Plath. Es sollte eine künstlerisch fruchtbare, eine menschlich aber höchst unglückliche Beziehung werden. Am Anfang bewunderte sie Hughes, in ihren Briefen nach Hause nennt sie ihn "einen ungeheuren Mann und Dichter", einen "großen, gesunden, ungeschlachten Adam mit einer Donnerstimme wie Gott" – und von Anfang an ordnete sie sich ihm völlig unter. Sie tippte seine Gedichte. Geradezu euphorisch kochte sie für ihn und spielte die Hausfrau. Was ihre eigene Arbeit betraf, so gab sie sich zurückhaltend und bescheiden.

Bald wurde sie so etwas wie die erste Dienerin im Tempel des Ted Hughes. Jeden Tag lerne ich von ihm", schrieb sie ihrer Mutter. Hughes weihte sie ein in seinen Kult der "Weißen Göttin", schenkte ihr Tarok-Karten zum Geburtstag und lehrte sie zu meditieren. An der Wand ihrer Londoner Wohnung hing ein Bild der Mondgöttin Magna Deorum Matris. Beide benutzten sie eine Alphabet-Tafel, um die Geister zu rufen. "Er ist ein perfekter Astrologe, und ich lese aus den Karten. Wir werden ein besseres Team sein als Mr. und Mrs. Yeats", schrieb sie an ihre Mutter in Amerika.

Das war freilich ein Irrtum. Aber die Gedichte der Sammlung "Colossus" und aus Hughes' zweitem Gedichtband "Lupercal" zeigen deutlich, wie erfolgreich ihre künstlerische Zusammenarbeit war.

Es waren insbesondere die Tiergedichte in "Lupercal" (1960), die Hughes berühmt machten. Es gab Gedichte über Pferde, über einen Kater, einen Habicht, einen Ochsen, einen Frosch, ein Schwein und einen Hecht. Was wird er wohl machen, wenn ihm die Tiere ausgehen? stichelte ein Kritiker. Diese Gedichte, beherrscht von Tod und Raub, Wolfsköpfen und Tatzen ("Mich interessiert der Kampf zwischen Lebenskraft und Tod") waren ein Frontalangriff auf den "Polypen" der literarischen Tradition, auf die bukolische Szenerie der englischen Naturdichtung, deren Abklatsch, auf Geschirrhandtücher gedruckt, hinter jeder englischen Küchentür hängt. Wenn Robert Browning den Gesang der Drossel feierte, dann evoziert Hughes ein Bild instinktiver Gewalt, wenn derselbe Vogel einen Regenwurm aus dem gepflegten Vorstadtrasen zerrt.

Wo Königin Victorias Hofdichter Alfred Tennyson Gott und den Menschen in einer Blume wiedererkannt hat, da beschreibt Hughes ein Schneeglöckchen, wie es mit aller Gewalt durch die gefrorene Erde treibt, "brutal wie die Sterne dieses Monats/ihre blasse Blüte metallschwer".

Die Engländer waren verwirrt. Und prompt wurde der Vorwurf erhoben, Hughes mache die Gewalt zum Selbstzweck. jede Form von Gewalt, jede Form extremen Handelns, zeigt nur auf eine größere Energie, auf den elementaren Stromkreis des Universums", antwortete der Dichter.

Übertragen auf die Geschichte, verführte diese vereinfachende Weltsicht Hughes dazu, in seinen Gedichten "Antike Helden und der Bomberpilot" und "Krieger des Nordens" einem Vitalismus und einem breitschultrigen Heldentum zu frönen, das deutliche Anklänge an Ernst Jünger [<https://www.zeit.de/thema/ernst-juenger>] hören lässt. Für beide Dichter wird ein neodarwinistischer Naturbegriff entscheidend, und entsprechend wenig zählen Mitmenschlichkeit und Solidarität (Hughes nannte den Sozialismus einmal "die große Kooperative des nicht wettbewerbsfähigen allgemeinen Parasitentums"). Die trüben Weiher von "Lupercal", wo "alles, was sich berührt, sich berührend verschlingt",

erinnern an Jüngers Urwald mit seinen Schatten, mit seinem "schleichenden Getier, kreischenden Aufschrei von Opfern ... hinterlistigen Überfall gieriger, mordgeübter Zähne und Krallen".

"Lupercalia", das Titelgedicht, beschreibt Fruchtbarkeitsrituale der römischen Antike – und die Bilder von Athleten, mit öglänzenden Körpern, die unfruchtbare Frauen in blut- und milchgetränktem Ziegenfell auspeitschen, hätten d'Annunzio entzückt. Aber mehr als dieses Gedicht war es "Hawk Roosting" ("Habichtschlag"), ein Gedicht, in dem Hughes Blutsbrüderschaft mit einem Raubvogel schließt, das ihm den Vorwurf einbrachte (von dem er übrigens nie ganz loskommen sollte), er hänge einer Naturmythologie mit ausgesprochenen faschistischen Tendenzen an.

Sylvia Plath ihrerseits hat schon früh, in dem Gedicht "Die Jagd", ihre ambivalente Haltung gegenüber Hughes' Universum angedeutet und die fatale Situation, in die sie sich Hughes gegenüber gebracht hat, erkannt. Das Bild des Panthers, Symbol für männliche Sexualität und Gegenstück zu Hughes "Jaguar"-Gedicht, erscheint bei ihr faszinierend und abstoßend zugleich. Das Gedicht "Die Jagd" endet mit den Worten: "Eines Tages wirst du mein Tod sein."

Hughes vernachlässigte sie, hatte Affären mit anderen. Schließlich verließ er sie. Der Halbgott wurde über Nacht zum Zwerger. "Er lügt, er lügt die ganze Zeit. Er ist ein *kleiner* Mann geworden." In den "Ariel"-Gedichten, zum größten Teil im Oktober 1962 entstanden, hat Plath, jetzt "Herzogin des Nichts", "mit einem Schrank voller Abfall" verheiratet, ihren Zorn und ihre Enttäuschung in Verse gebracht. Geschwächt von Windelwaschen und Haushalt, von Londons unwirtlichem Wetter und von wiederholten Ohnmachtsanfällen, befreite sie sich in "Ariel" vom Vater, Ehemann und allen Patriarchen und wurde zur "reinen Acetylenjungfrau".

Vier Monate später war sie tot, gestorben von eigener Hand. Kurz darauf schrieb Hughes "Das Heulen der Wölfe" und "Das Lied der Ratte" und dann, für drei Jahre, keine Gedichte mehr.

Seitdem hat Hughes sieben größere Gedichtsammlungen veröffentlicht, Kinderbücher und Essays. Als Herausgeber der Reihe "Modern Poetry in Translation" hat er dafür gesorgt, daß osteuropäische Dichter wie der Serbe Vasko Popa und der Ungar Janos Pilinsky die Aufmerksamkeit des insularen britischen Publikums fanden.

Mit "Krähe", zuerst 1970 veröffentlicht und (nach wenig erfolgreichen Versuchen, sein Werk Anfang der siebziger Jahre dem deutschen Publikum vorzustellen) in diesen Tagen als erster vollständig – und von Elmar Schenkel vorzüglich – übersetzter Gedichtband von Ted Hughes auf deutsch erschienen

(Verlag Klett-Cotta, Stuttgart; 187 S., 46,- DM), gelang ihm jene Mytho-Poesie, die ihm lange vorschwebte. In dem "Rahmen-Mythos" von "Krähe" wird Gott von einem Alptraum verfolgt, in dem seine Schöpfung, insbesondere die "Krone der Schöpfung" verspottet wird. Gott fordert den Traum heraus, es ihm gleichzutun. Das Ergebnis ist "Crow", "Krähe". Flüchtig, hart im Nehmen, teils der "Trickster" der nordamerikanischen Indianerkultur, teils ein Straßenjunge der Großstadt – das ist "Crow", wie er sich in einer Welt, gezeichnet von grotesker Sexualität, von Krieg und Grausamkeit hin und her bewegt, spitzbübisch Zwietracht säend. Geschichte verliert ihre zeitliche Ausdehnung: Kulturen prallen aufeinander. "Krähe" trifft Odysseus und Proteus, die Sprache springt von einem Dialog im Garten Eden zum Kampfplatz des allerletzten Krieges.

"Krähe" erfindet "eine supereinfache und superhässliche Sprache", verweigert sich jeglicher poetischer Schnörkel ("Der bloße Klang eines Metrums ruft schon die Gespenster der Vergangenheit herbei") und setzt statt dessen die Techniken primitiver Dichtung ein: Wiederholung, Refrain, Anrufung, Fragenkataloge.

Dadurch wird "Krähe", jedenfalls auf den ersten Blick, zu Hughes' entscheidendstem Sieg über die Übermacht der "Tradition" und zu seiner konsequentesten Abrechnung mit der abendländischen Kultur. Näher betrachtet erkennt man in "Krähe" allerdings einen nicht unbekannten Vogel. Sein Nihilismus und Pessimismus sind sicherlich nicht neu, und unter der rhetorischen Oberfläche des "Krähen-Mythos" wimmeln die "Gespenster der Vergangenheit" (und der Gegenwart): Schopenhauer, das absurde Theater, der Horror-Comic. Die Beschreibung der Krähe, die kopfüber im Müll [<https://www.zeit.de/thema/muell>] ein herabgefallenes Erdbeereis verschlingt, während die Welt verbrennt, oder das Bild der Hyänen, mit ihrem Grinsen, das einem halb verfaulten Amputationsstumpf gleicht, stehen in der Tradition eines Francis Bacon (eines Malers, den Hughes sehr schätzt) genauso wie in der von Robert Crumbs "Fritz the Cat". Sie erinnern aber kaum an jene Kunst der Eskimos oder der Navajoin Indianer, die Hughes als Vorbild vorgeschwebt haben mag.

Hughes wurde zunächst berühmt durch seine streng realistische Naturdichtung, seinen photographischen Blick. Aber fehlt da nicht etwas? Hughes' England ist ein zeitloses Land urtümlicher Weiher, gewaltiger Winde und keltischer Wälder, in denen der Fuchs und der Dachs streifen, ein England, das von seiner Geschichte völlig abgeschnitten ist: eine Erfindung also, die von dem, was sie ausschließt, aufrechterhalten wird. "Natur" in ihrer gegenwärtigen Bedeutung, als "Land", das gekauft oder verkauft, verschmutzt, überbaut oder in einen Truppenübungsplatz verwandelt wird, findet bei ihm kaum ein Echo.

In "Fluß" ("River", 1983), Hughes' jüngstem Gedichtband, geschrieben während der Jahre der Thatcher-Regierung, aber jeden auch nur angedeuteten

Kommentar scheuend, sind diese Strategien der Verdrängung beherrschend geworden. Radikal beschränkt der Dichter sein Sichtfeld auf einige Meter jenen Flusses, der in der Nähe seines Hauses in Devon verläuft und auf dessen aquarische Fauna. Es ist ein extrem konservatives Werk, ein verführerisches Naturstück, so elegisch wie eine Symphonie Edward Elgars, so tröstlich wie eine Tasse Tee.

Der "Schamane", jetzt mit Gummistiefeln und Sportlerjacke bekleidet, über der Schulter einen Beutel voller Haken und Köder, ist wiederauferstanden im vertrauten Kostüm als Isaak Waltons "vollkommener Angler". Ein Drittel der Gedichte in "River" sind ... über das Fischen. Verloren ist der Widerstand gegen die Welt wie in den Gedichten der siebziger Jahre, und auch das "Projekt" des Schamanentums scheint aufgegeben.

Statt dessen treffen wir auf einen neuen Hang zu religiöser (römisch-katholischer) Bildlichkeit – ein laichender Lachs erwartet seine "Braut" an einem steinernen "Altar", der Fluß ist eine "Kapelle" – und auf eine neue Natur-Theologie, die Hughes unmittelbar mit William Wordsworths romantischer "Ästhetik der Unendlichkeit" verbindet, in der die natürlichen Gegenstände nicht mehr als Symbol der ungezähmten Energie des kosmischen Stromkreises gedeutet werden, sondern als Quellen göttlicher Gnade und Erhabenheit. Neu ist auch die Eleganz und die Erhabenheit der Sprache, die den Stil der früheren Gedichte im nachhinein oft gezwungen und überhitzt erscheinen lassen, und zugleich vorausdeuten auf die üppigen Sentimentalitäten in den Gedichten, die er seit seiner Ernennung zum *poeta laureatus*, zum königlichen Hofdichter, im Jahre 1985 schrieb, zu Gedichten auf die "Royal Birthdays" oder zu Ehren von Sarah Fergusons Hochzeitskleid.

"Der schreckliche, erstickende, mütterliche Polyp der poetischen Tradition Englands" hat ihn am Ende wohl doch noch zu fassen bekommen.