



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Das Moor als dialogischer Moment in der Dichtung von
Ted Hughes und Seamus Heaney“

verfasst von / submitted by

Gabriella Olivia Violette Attems, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

MOORS

Are a stage for the performance of heaven
Any audience is incidental.

Ted Hughes
Remains of Elmet

It is December in Wicklow:
Alders dripping, birches
Inheriting the last light,
The ash tree cold to look at.

Seamus Heaney
North

Meinen Eltern Dr. Manfred Attems und Chantal Andries, meinem Bruder Dr. Maximilian Attems und meinem Sohn Cian Attems Clendennen gewidmet.

Besonderer Dank gebührt Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner für die Betreuung dieser Arbeit sowie für die Förderung meiner spezifischen Interessen während des Studiums.

Für Ansätze, die mitunter zu dieser Arbeit führten, danke ich Univ.-Prof. Dr. Werner Huber und Univ.-Prof. Dr. Christine Ivanovic.

Für Hilfestellungen zu meinem Forschungsgebiet danke ich Doz. Dr. Walter Wagner.

Inhalt

Liste der verwendeten Siglen.....	1
Einleitung.....	2
I. Wozu Landschaftsdichtung?.....	4
I.1. Einführung in das Thema.....	4
I.2. Affektion durch die Landschaft.....	7
I.3. Die Landschaft lesen.....	9
I.4. Landschaftsverständnis.....	12
I.4.1. Das gälische Instrumentar.....	13
Landsschaftsdichtung als thematische Konstante.....	15
Gälische Naturlyrik.....	16
<i>Dinnseanchas</i>	19
Der Dichter als Seher.....	22
I.4.2. Hughes und Irland.....	24
I.5. Natur als Umwelt.....	26
II. Was ist ein Moor?.....	29
II.1. Naturgeschichtliches.....	29
II.2. Lexikalisches.....	29
III. Das Moor in Ted Hughes' Lyrik.....	31
III.1. Die Omnipräsenz des Moores.....	32
III.1.1. Textbeispiele zum Moor.....	32
III.1.2. Zwei Beispiele: „The Horses“ und „Peninnes in April“.....	35
„The Horses“.....	35
„Pennines in April“.....	37
III.2. Die Kulmination in <i>Remains of Elmet</i>	38
III.2.1. Zur Textentstehung.....	39
III.2.2. <i>Remains of Elmet</i> , die „Pennine Sequence“.....	40
III.2.3. Landschaft der Veränderung.....	42
III.2.4. Das Moor.....	48
„Moors“.....	49
Licht.....	53
Flora.....	57
Fauna.....	58
III.3. Zusammenfassung.....	60
IV. Das Moor in Seamus Heaneys Lyrik.....	63
IV.1. Eine Poetik des Grabens und der Dunkelheit.....	64
IV.1.1. „Digging“.....	64
IV.1.2. „Personal Helicon“.....	65
IV.2. Vom Lesen der Landschaft zur Archäologie.....	67
IV.2.1. Von „The Peninsula“ zu „Shoreline“.....	67
IV.2.2. „Bogland“ als archetypische Landschaft.....	72
IV.2.3. Moorfunde.....	74
IV.3. Die Moorgedichte.....	77
IV.3.1. Als Zyklus.....	77
IV.3.2. Textstellen zum Moor.....	80
IV.3.3. Das linguistische Projekt von <i>North</i>	82
IV.3.4. „Kinship“.....	84

IV.4. Das Moor nach <i>North</i>	88
IV.4.1. Postskript zu den Moorgedichten.....	88
IV.4.2. Das Moor als Identitätsmarker.....	89
IV.5. Zusammenfassung.....	90
V. Wechselbeziehungen.....	91
V.1. Eine Freundschaft.....	91
V.2. Heaneys Hughes-Rezeption.....	94
V.3. Hughes' Einfluss auf Heaney.....	97
V.4. Heaneys Einfluss auf Hughes.....	100
V.5. Gemeinsame Einflüsse.....	102
V.5.1. F. R. Leavis.....	102
V.6. Ein soziologischer Ansatz.....	103
V.7. Die Sekundärliteratur zu den Wechselbeziehungen.....	105
V.8. Weitere Parallelen.....	109
Conclusio.....	111
Bibliographie.....	114
Anhang.....	121

Liste der verwendeten Siglen

Chronologisch nach Erscheinungsjahr aufgelistet; der Lyrik folgt Prosa.

zu Seamus Heaney

DN – *Death of a Naturalist*

DD – *Door into the Dark*

WO – *Wintering Out*

N – *North*

FW – *Field Work*

SI – *Station Island*

HL – *The Haw Lantern*

SL – *The Spirit Level*

P – *Preoccupations*

zu Ted Hughes

HR – *The Hawk in the Rain*

L – *Lupercal*

W – *Wodwo*

RE – *Remains of Elmet*

R – *River*

BL – *Birthday Letters*

PM – *Poetry in the Making*

WP – *Winter Pollen*

LTH – *Letters of Ted Hughes*

CP – *Collected Poems*

Einleitung

Die Lyrik von Ted Hughes und Seamus Heaney, insbesondere die Landschafts- und Naturdichtung, weist eine erstaunliche Nähe zueinander auf. Ein Leser des einen Dichters wird wiederholt auf den anderen zurückverwiesen. Ziel dieser Arbeit ist es, diesen literarischen Dialog zu erfassen und zu untersuchen.

Ted Hughes und Seamus Heaney ragen in der englischsprachigen Lyrik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert (und Heaney bis ins 21. Jahrhundert) als Dichtergiganten heraus. Das Werk des aus Nordengland stammenden Ted Hughes (1930 – 1998) wurde mit zahlreichen Preisen bedacht und 1984 übernahm er das höfische Amt des *Poet Laureate*. Seamus Heaney (1939 – 2013) wird als größter irischer Dichter seit W. B. Yeats zelebriert. Neben einer Vielzahl an Preisen, die sein Werk auszeichnen, lassen sich Heaneys Erfolge auf globaler Ebene verfolgen: Gleichzeitig hatte er den Boylston Chair of Rhetoric and Oratory in Harvard inne wie auch die Professur für Poesie in Oxford. 1995 wurde ihm der Nobelpreis verliehen für "works of lyrical beauty and ethical depth, which exalt everyday miracles and the living past".¹

Die Nähe ihrer Lyrik ist auf ihre gegenseitige Rezeption und spätere Freundschaft zurückzuführen, so spricht Hart von einer „complex alliance between the two writers“ (2013: 147). Die Sekundärliteratur zu diesen Wechselwirkungen ist jedoch relativ spärlich und generell auf den Einfluss des Älteren (Hughes) auf den Jüngeren (Heaney) reduziert.

Um diesen in der Sekundärliteratur wenig beachteten Dialog zwischen den Werken beider Dichter zu analysieren, erwies es sich als sinnvoll ihre Landschafts- und Naturdichtung unter die Lupe zu nehmen, und zwar unter dem thematischen Aspekt eines bei beiden stark vertretenen Motivs: dem des Moores.

¹ nobelprize.org (4.4.2016).
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1995/

Der erste Teil dieser Arbeit führt in die Aufgaben und Funktionen der Landschaftsdichtung allgemein ein, hinterfragt sie im Hinblick auf Aktualität, Affektion und Ökologie. Hier wird in Heaneys Kontext auf die post-koloniale Situation Irlands, auf dessen Landschaftsverständnis und lange Erfahrung in der Naturlyrik eingegangen sowie auf Hughes' Bezug dazu. Die Ökokritik liefert hierbei einen theoretischen Ansatz, der ebenso der Betrachtung der Texte dienen wird.

Zwei textimmanente Abschnitte bilden den Kern der Untersuchung. Der Chronologie folgend wird zuerst das Moor in Ted Hughes', dann in Seamus Heaneys Lyrik gesichtet und anhand von *close readings* ausgewählter Texte erarbeitet. In Hughes' lyrischem Werk wird eine Omnipräsenz des Moores verzeichnet, deren Höhepunkt *Remains of Elmet* bildet. Auf diese Sammlung wird im Detail eingegangen und das Vorkommen des Moores darin eruiert. In Heaneys lyrischem Werk wird entlang des roten Fadens des Moores ein Prozess verzeichnet, der zu den berühmten Moorgedichten und *North* führt. Das Moor wird in „Bogland“ als archetypische Landschaft präsentiert, bis in „Kinship“ auf das Archetypische des Moores vorgestoßen wird.

Ein letzter Abschnitt widmet sich den Wechselbeziehungen zwischen den beiden Autoren. Ihre Freundschaft, Heaneys Hughes-Rezeption, die gegenseitigen Einflüsse und Wechselwirkungen werden hier dargestellt. Es wird auf gemeinsame Einflüsse wie soziologische Parallelen eingegangen. Ebenso wird die bis dato herausgebrachte Sekundärliteratur zu den Wechselbeziehungen gesichtet.

In der Tat liegen fast zehn Jahre zwischen Hughes' Erstlingsband *The Hawk in the Rain* (1957) und Heaneys *Death of a Naturalist* (1966). In der Zwischenzeit war *Lupercal* (1960) erschienen und 1967 folgt Hughes' dritter Band *Wodwo*. Somit war die Einflussrichtung von Hughes auf Heaney anfangs klar ersichtlich. Wie setzt sich dies fort? Wie kommt es zu der so offensichtlichen Nähe ihres Werkes, wie zu den Parallelen zwischen *North* (1975) und *Remains of Elmet* (1979)? Worin bestehen diese?

I. Wozu Landschaftsdichtung?

I.1. Einführung in das Thema

In einer modernen, großteils urbanen Gesellschaft scheint die Frage berechtigt, in wie weit Landschafts- und Naturdichtung in der Literatur einen Platz einnehmen. Sind diese nach wie vor aktuell oder bereits ein ausgestorbenes Subgenre der klassischen Lyrik?

Wie es Seeber konstatiert, ist ein „anhaltende[s] Interesse an der Naturdichtung“ zu verzeichnen, der Grund dafür liege in der „Natur als erfahrungsgeschichtliche Konstante“:

Natur als organischer Prozeß [sic], als Fauna und Flora, als Landschaft, ist zu tief in der menschlichen Erfahrung verankert und ihr gegenwärtig, als daß [sic] Dichter darauf verzichten könnten, sie als Erfahrungsraum und/oder Bildmaterial zu benutzen. (11)

In der Tat schreibt Helen Vendler über Heaneys *Death of a Naturalist*: „Heaney's world as it appeared in his first books was not a particular social one; human character was not its focus, and its language avoided conversation and polemic. It was not essentially historical; it remained a world of nature“ (1988: 149). Nicht unähnlich verhält es sich in Hughes' ersten drei Bänden, über dessen Seiten eine Vielzahl an Tieren, Natur- und Wettererlebnissen (neben Kriegsdarstellungen) wandert.

Und dennoch mag der Begriff Naturdichtung negativ konnotiert oder veraltet erscheinen, wie Gifford postuliert (1994: 130).² Terry Gifford, der nicht nur Experte im Forschungsfeld englischsprachiger Natur- und Landschaftsdichtung zu sein, sondern auch dieses zu monopolisieren scheint, versucht aus dieser Sackgasse zu führen, indem er „nature poetry“ und „green poetry“ (letztere, die sich explizit mit Umweltfragen beschäftigt) unter dem Sammelbegriff „green voices“ subsumiert (1995, 3) und den Bereich somit ausweitet.

In seinem Band „*Green Voices. Understanding Contemporary Nature Poetry*“ sowie in der von Seeber und Ahrends herausgegebenen Aufsatzsammlung „*Englische und amerikanische Naturdichtung im 20. Jahrhundert*“ behandeln jeweils ein Kapitel Ted Hughes und Seamus Heaney als prominente Vertreter neben D. H. Lawrence, Charles Tomlinson, Hugh MacDiarmid, Patrick Kavanagh, John Montague, Robert Frost, Wallace Stevens und Gary Snyder um nur einige weitere zu nennen.³ Giffords und Roberts' Artikel „The Idea of Nature in English Poetry“ für den Sammelband *Literature of Nature*

² In der englisch-sprachigen Lyrik trägt die rein deskriptive *Georgian Poetry* der Nachkriegszeit und deren Kritik durch F. R. Leavis zur Abscheu von Naturlyrik bei (s. Gifford Roberts 1998: 174).

³ Spezifisch zu den Britischen Inseln führt Gifford in einem weiteren Artikel als Hauptvertreter zeitgenössischer Naturdichtung Sorley MacLean (Schottland), Heaney (Irland), Gillian Clarke (Wales) und Hughes (England) an (1994: 131).

kommt ohne der Behandlung von Hughes nicht aus.

Seeber ermittelt die Unterschiede zwischen romantischer und moderner Naturdichtung anhand eines Vergleichs der Gedichte „A Thrush's Nest“ von John Clare und „Thrushes“ von Ted Hughes (15 – 18): Das erste Gedicht verkörpere die Natur als harmonisch, das zweite als „zynisch“ und „doch zugleich als 'Mutter Natur'“ und „Prinzip allen Lebens“ (18). Die Unterscheidung ist hier inhaltlicher Natur. So präzisiert er über die historische Entwicklung in der englischsprachigen Poesie:

Romantische und moderne Naturgedichte unterscheiden sich häufig nicht so sehr strukturell. Hier gibt es von der Darstellungsaufgabe geforderte Konstanten, so etwa in der Zuordnung von Beschreibung und Reflexion [das Lyrische]. Gründlich geändert hat sich meist die Qualität der Naturbeziehung. [...] Begegnet uns in der romantischen Naturlyrik meist eine vertraute und sinnhaft geordnete Natur, an welcher der Mensch dank seiner Fähigkeit der schöpferischen Imagination und Einfühlung voller Freude und Staunen partizipiert, so steht ihm die Natur in der Moderne in der Regel als etwas Fremdes, grundsätzlich Verschiedenes gegenüber, das bedroht, verstört, aber auch mit Neid und unstillbarer Sehnsucht erfüllt. (14 – 15)

Gifford verleiht dieser Entwicklung eine Systematisierung anhand der Begriffe pastoral, anti-pastoral und post-pastoral. Pastoral hält sich an die Idylle eines goldenen Zeitalters, wie sie von den antiken Vorbildern bis zur Romantik bekannt sind. Antipastoral bezeichnet die Anti-idylle, wie sie Seeber eben als gestörtes Verhältnis zur Natur dargelegt hat. Post-pastoral, ein als Witz eingeführter Begriff in Anlehnung an die damals aufkommenden Termini Poststrukturalismus, Postkolonialismus, Postmoderne und Postfeminismus etc. (2004: 40), überholt bereits die binäre Opposition: „to characterise literature that, [...] whilst avoiding pastoral Golden Age idealisation, was not limited by the simple opposition of anti-pastoral“ (1999: 40). Um die Gefahr der Verwaschenheit zu vermeiden, engt er den neuen Begriff anhand von sechs Charakteristika ein (1995: 121 – 136; 1999: 150 – 169).

Gifford ist in seiner Bewertung von Hughes und Heaney hierbei nicht widerspruchsfrei, was allerdings die Grenzen einer definitiven Zuordnung und Generalisierung veranschaulicht, zumal diese auf Interpretation beruht. In „Gods of Mud: Hughes and the Post-pastoral“ (1994) ist seine Freude an der Zuordnung von Gedichten oder Gedichtpassagen in seine Kategorien ersichtlich. In *Green Voices* (1995) sieht er Hughes' Anfänge als antipastoral, sein weiteres Werk bereits als postpastoral (114 – 119), in seiner Studie *Pastoral* (1999) hingegen stuft er Hughes als antipastoralen Dichter ein (120).

Hughes' Anfangswerke, *The Hawk in the Rain*, *Lupercal* und *Wodwo* als antipastoral zu bezeichnen, bedeutet dem Element vermehrt Rechnung zu tragen, mit dem sich Hughes von einer pastoralen Dichtung – wie der Georgian nature poetry – distanziert. Wohl ist bei ihm das Augenmerk auf das Dunkle, auf die Gewalt von Natur und Bestie. Dennoch, wie es in dem Gedicht „The Horses“ (HR 15)

paradigmatisch zu sehen ist, ist eine Illumination nie weit entfernt und kündigt den Prozess, den Sagar so trefflich „From World of Blood to World of Light“ (2000: 104) bezeichnet, an. Hughes sucht eine Nähe zu den Mysterien des Lebens, welche Tod und Vernichtung als nötigen Prozess zum Wiederbeginn beinhalten (s. Sagar 1978 und 2000), so deutet er die Schattenseiten natürlicher Prozesse innerhalb eines zyklischen Zeitbegriffes. Dies ist der Grund, warum Hughes' Werk nicht dem Trend der Zeit entspricht und dennoch zeitgemäß ist. „It has been clear from his earliest work that the poetry of Ted Hughes challenged our urbanised, post-industrial, denatured society by making, first, images and, later, myths, that would reconnect our own natural energies with those at work in the external natural world“, schreibt Gifford (1994: 129).

Auch Heaney distanziert sich von Anfang an von einer pastoralen Lyrik. *Death of a Naturalist* verkörpert die Angst und das Grauen vor der Natur. Der *bullfrog* des Titelgedichts (3), der im Klassenzimmer als *daddy-frog* desexualisiert und verniedlicht dargestellt wird, erscheint im Tümpel als obszönes Lebewesen einer bedrohlichen Kraft. Der Realismus in Heaneys Schilderungen sowie das Augenmerk auf brutale Vorgänge („The Early Purges“ [11], „Dawn Shoot [16]) bilden zum Teil leicht verstörende Texte.

Die Biographie der Autoren ist von ihren Texten nicht ganz weg zu denken. Es ist klar, dass Heaney als Landwirtssohn und Hughes, der während seiner Kindheit die Nachmittage in der Wildnis jenseits der Industriestädte verbrachte und das von seinem Bruder erlegte Wild aufsammlte (s. Hughes PM 16), ihre ganz eigene Beziehung zur Natur hegen, die in ihren Texten Ausdruck finden wird, vielmehr als dass sie eine allgemein menschliche, veränderte Sicht der Natur aufgreifen. Im Gegenteil sogar weisen Heaneys Texte auf eine Kontinuität der Gesten ländlicher Arbeiten durch die Jahrhunderte, wodurch seine Dichtung Universalität erfährt. Diesen Aspekt werden wir im Zuge dieser Arbeit näher begegnen. Wie wir gesehen haben, veräußert Naturdichtung im 20. Jahrhundert ein anti- oder post-pastorales Bild der Natur. Die lyrische Darbietung hat sich dabei gehalten, so ist nach wie vor von einer erlebenden/erzählenden Figur-Instanz auszugehen, die ihre Erlebnisse innerhalb der ihr verfügbaren poetischen Codes verschlüsselt.

Kann Naturdichtung in Zeiten wie diesen Weiteres leisten, kann es sein, dass sie gerade in einer modernen, verstärkt urbanen Gesellschaft von Nutzen ist?

I.2. Affektion durch die Landschaft

In dem Kapitel „Writing about Landscape“ seines Buches „Poetry in the Making“, das Lehrstoff für das poetische Schreiben (ursprünglich für Kinder geschrieben) versammelt, geht Hughes auf die Faszination ein, die die Landschaft auf die meisten Menschen ausübt. Er geht vom Verhalten der Menschen an der Meeresküste, an Aussichtspunkten auf Landstraßen sowie von der Beliebtheit der Landschaftsmalerei aus,⁴ um zu dem Schluss zu kommen: „Surely it is not that we are all secretly in love with the countryside! But perhaps we are. Who is to say that we are not all secretly in love with grass and trees [...]“ (75). Darunter üben manche Gebiete umso mehr Faszination aus:

On the whole, human beings immediately recognize a beauty spot, and like it. Usually these places are famous for one thing – they look wild. And the wilder they are, within limits, the more we like them. And what do they do to us? They rest us. People actually come to such places to rest, to recuperate and recover their good spirits. (76)

Diesem Effekt schreibt Hughes folgende Gründe zu:

The thing about these beauty spots, that brings this sense of relaxation and relief, is the state of mind they put us into. These are the remains of what the world was once like all over. They carry us back to the surroundings our ancestors lived in for 150 million years. [...] It is only there that the ancient instincts and feelings in which most of our body lives can feel at home and on their own ground. It is almost as though these places were generators where we can recharge our run-down batteries. And what do we recharge with, what sort of electricity? Those prehistoric feelings, satisfactions we are hardly aware of except as a sensation of pleasure – these are like a blood transfusion to us, and in wild surroundings they rise to the surface and refresh us, renew us. For some people, even to think about such places is a refreshment. (76)

Hughes geht hier ausdrücklich auf die Affektion durch unberührte Landschaft ein (Affektion im philosophischen Sinne, die Wirkung der Landschaft auf das Gemüt). Sein Erklärungsmodell beruht auf der Erfahrungsgeschichte des Menschen. Hughes spricht hier zwar nicht ausdrücklich das Moor an, dieses lässt sich allerdings zu den Landschaften zählen, von denen die Rede ist. Schließlich werden Moore, „die einen besonderen visuellen und ästhetischen Eindruck vermitteln“ aus u. a. diesem einen Grund unter Naturschutz gestellt (Brockhaus 784).

Die Aussage „for some people, even to think about such places is a refreshment“ scheint sich auf die Komposition von Landschaftsdichtung zu beziehen oder auf das Lesen solcher, als wäre der Effekt des Imaginierens ähnlich dem eines sich Aussetzens der Räumlichkeiten im Freien. Der Künstler ist somit in der Lage seinen Lesern die Elemente zu vermitteln. Bo Gustavsson dreht die Angelegenheit um; in

⁴ bis hin zu zweitrangigen Exemplaren: „people will [...] hang even very ordinary landscapes, even very dull landscapes, on their living-room walls, like an extra window into some desolate stretch of Connemara, or mudflats with a few wild ducks, or a field with a cow“ (75). Auf Hughes' Bezug zu Irland kommen wir später.

„Ted Hughes' Quest for a Hierophany: A Reading of *River*“ schreibt er: „This [the loss of spiritual roots and the death of the soul] is the disease of modern life that the poet as shaman or mythic quester somehow has to deal by reestablishing contact between man and nature, between the mental and the spiritual, the conscious and the unconscious“ (231). Er versteht „the impetus behind Hughes' work as the mythic quest for the sacred ground of being“ (231) und sieht Hughes als den „foremost mythic poet of our age“ an (239). Die Funktion des Dichters wird hier radikal ausgeweitet. Ähnlich, anhand von Jung'schem Vokabular dargestellt, schreibt Keith Sagar: „The poet is a medium for transmitting an occult charge from the non-human world into the psyche and thence into consciousness“ (1983, 3). Lassen wir Gifford und Roberts in ihrem Aufsatz „Hughes and Two Contemporaries: Peter Redgrove and Seamus Heaney“ fortsetzen: „This conception of poetry can be called 'visionary' and is closely akin to those of Wordsworth, Coleridge, Blake and Shelley. It is also related to the influence on all three poets of shamanism and Jungian psychology“ (91). Zahlreiche Kritiker gehen auf die offensichtliche Nähe zwischen Schamanismus und des Anthropologieabsolventen Hughes Poetik und Werk ein, darunter Ann Skea. Sie zitiert Eliade: „the Shaman is indispensable in any ceremony that concerns the experiences of the human soul“ (1992: 242). Dem fügt sie hinzu: „and from Hughes's own discussions about his poetry it is obvious that he regards poetry as just such a ceremony. [...] Using the rhythms of his poetry like a shaman's magic drum, Hughes, too, uses symbolic creatures to summon these powerful energies“ (242) (s. auch Skea 1994: 116). Hughes exemplifiziert dies in *Poetry in the Making*, speziell im Kapitel „Capturing Animals“, wie es Gifford und Roberts (1983: 91) hervorheben. Hierin bemerkt Hughes: „In a way, I suppose, I think of poems as a sort of animal. They have their own life, like animals, by which I mean that they seem quite separate from any person, even from their author, and nothing can be added to them or taken away without maiming and perhaps even killing them. And they have a certain wisdom“ (15).

In dieser Hinsicht beobachten Gifford und Roberts eine Verwandtschaft zu Heaneys Poetik:

Heaney, in a school's broadcast, implied a very similar view of the nature of poetry: a poem is 'alive in an animal, mineral and vegetable way. It comes out of a creature, out of a man's mind and feelings, and it lives and is clothed in the substance of words' (1983: 91. Heaney qtd. in „A gift for being in touch', an interview with Anthony Bailey, *Quest*, Jan/Feb. 1978).

I.3. Die Landschaft lesen

Where can it be found again,
An elsewhere world, beyond

Maps and atlases,
Where all is woven into

And of itself, like a nest
Of crosshatched grass blades?

aus Seamus Heaney: „A Herbal“ (*Human Chain* 43)

Anders als Hughes, der den Bezug zur Natur als universell menschliche Anlage versteht, sieht Heaney, wie seinen theoretischen Schriften zu entnehmen ist, eine rein ästhetische Annäherung der Landschaft als unzureichend an und bedauert den Verlust einer tieferen Beziehung nicht zur Natur generell, sondern vielmehr zu ihren spezifischen Lokalitäten. Dies weist bereits auf einen weiteren Aspekt von Natur- und Landschaftsdichtung voraus: wie sehr diese an bestimmte Orte gebunden sind und sich aus diesem Grund teilweise mit dem Bereich „literature of place“ überschneiden. Was genau ist „place“?

Space and place are crucial regulators of our being in the world. Geographically, place is differentiated from space: space is abstract, featureless, indefinite; place is lived space, and carries connotations of familiarity, stability, attachment, nostalgia and homeliness. Place is, first of all, constructed materially, through processes of interconnection and interdependence. However, the meaning of place is an imaginative project involving the production of images and the creation of identities which epitomise the culture of a particular place. (Kennedy-Andrews 1)

Wie es Heaney ausdrückt, gibt es zweierlei Arten einen Ort zu wahrzunehmen und zu kennen: „One is lived, illiterate and unconscious, the other learned, literate and conscious“ (P 131). Beide dieser Arten oder ihre Kombination ergeben eine „literature of place“:

In the literature of place, then, we might expect to find an account of the individual's relationship with a particular place, its landscape, history, culture and people. We might also expect such literature to provide a communal set of images to help a group towards ideological self-representation and foster a sense of social integration and identity. Place literature might even promote cultural or national revival. (Kennedy-Andrews 1)

In seinem Essay „The Sense of Place“ (*Preoccupations*) konstatiert Heaney: „The whole of the Irish landscape, in John Montague's words, is a manuscript which we have lost the skill to read“ (132). Er

geht auf die Bedeutung des *genius locci* ein und weist darauf hin, wie die Ortsnamen seines Landes auf geschichtliche oder mythologische Ereignisse verweisen. Durch den politischen und sprachlichen Bruch in Folge der Kolonisierung Irlands durch Großbritannien, d. h. der forcierten Anglizierung sowohl der Ortsnamen (diese wurden phonetisch übertragen) sowie den Verlust (durch das Verbot) der eigenen Sprache liegen die Bedeutungen der Ortsnamen nicht mehr auf der Hand (s. Kennedy-Andrews 84 – 85). Es bedarf nun eines sprachlich wie historisch fundierten Wissens, um diese zu entschlüsseln. Als Beispiel führt Heaney *Ardee* an, auf Irisch 'Ferdia's Ford', das auf den Zweikampf zwischen dem Helden Cuchullain und seinem früheren Freund und Gefährten Ferdia verweist, einer Kernepisode des Heldenepos *Tain bo Cuailgne* aus dem *Ulster Cycle* (131). Dieser Verlust betrifft nicht nur die Namen der Städte und Dörfer, sondern, wichtiger für unsere Zwecke, der *townlands*, der kleinsten geographischen Einheit, einem ursprünglich gälischem System, das nach wie vor in Verwendung ist. Der mit Nostalgie behaftete Verlust beinhaltet eine Vision, etwas wiederzuerlangen oder neu zu erschaffen. Dies wird in Form einer Frage in folgenden Versen des späten Gedichts „A Herbal“⁵ zum Ausdruck gebracht:

Where can it be found again,
An elsewhere world, beyond

Maps and atlases,
Where all is woven into

And of itself, like a nest
Of crosshatched grass blades?

from „A Herbal“ (*Human Chain* 43)

Das Programm, das sich daraus erschließen lässt, besteht einerseits daraus, auf gelehrte Weise historische Dimensionen aufzurollen um kulturelle, identitätsstiftende Bedeutungen und Konnotationen zur Verfügung zu stellen und andererseits eine Suche nach dem Numinosen, nach einer Vision, um Geschichte mit Jetztzeit zu verbinden.

Den Verlust der durch ihre Namen sprechenden Orte bringt den Dichter dazu, sich als Sprachrohr für diese oder für die Natur generell zu verstehen. Hier wären wir an der Funktion des Dichters als Quasi-Schamane erinnert. Der Kind-Protagonist des Kurzgedichts „Oracle“ (WO 18) versteckt sich im hohlen

5 Eigentlich eine Übersetzung von Eugène de Guillevis 'Herbier de Bretagne', aber wie Micheal Longley feststellt „most of it sounds like pure Heaney“ (37).

Weidenstamm. Eingeschlossen im Reich der Natur, wird er Teil dessen und versteht somit nicht nur dessen Sprache,⁶ sondern kann sich als menschliches Sprachrohr für dieses äußern, wird somit zum Orakel (s. Vendler 1988: 150.):

small mouth and ear
in a woody cleft,
lobe and larynx
of the mossy places. (11 – 14)

Der 'sprachlosen' Natur eine Sprache zu verleihen wird, poetologisch gesehen, zu einer schöpferisch poetischen Handlung. Peter Flynn, der einer autobiographischen Interpretation folgt, dernach das Kind den jungen Heaney darstellt, sieht in „Oracle“ zwei Merkmale der gälischen Poesie verankert: Zum einen zeige sich das poetische Talent in jungen Jahren, zum anderen sei der Rückzug eine Bedingung für die Komposition (79) (s. Vendler 1998: 28).

Heaney geht allerdings nicht von einer sprachlosen Natur aus, sondern vielmehr von einer verstummen oder ungehörten. In „The Sense of Place“ geht er auf ein vorchristliches Weltbild ein: „It was once more or less sacred. The landscape was sacramental, instinct with signs, implying a system of reality beyond the visible realities“ (P 132).⁷

Die Idee, die Landschaft zu lesen, ist keineswegs abwegig; der Literaturtheoretiker Fitter, in seinem Versuch eine historisch basierte Theorie der Landschaft zu erstellen, überträgt die „reader-response-theory“ auf die Landschaft und etabliert, wie John Montague in Heaneys Darlegung, die Analogie der Landschaft als Text:

a landscape, no less than a text, is 'read' by mutable 'interpretative communities', each with its distinct 'horizons of expectations'. Historical communities and individuals, intimately

6 Die Idee Pflanzen und Bäumen zuzuhören ist nicht neu und findet sich bereits z. B. in den „Instructions of King Cormac“, deren Entstehung Cuno Meyer ins frühe 9. Jahrhundert datiert. Hier in Meyers Übersetzung aus dem Alt-Irischen:

'O Cormac, grandson of Conn,' said Carberry, 'what were your habits when you were a lad?'
'Not hard to tell,' said Cormac. //
'I was a listener in woods,
I was a gazer at stars,
I was blind where secrets were concerned,
I was silent in a wilderness,
I was talkative among many [...]' (Meyer 105)

7 Dieselbe Idee wird in einem Interview mit John Haffenden ausgedrückt (Haffenden 66). In *Preoccupations* zieht Heaney die explizite Parallele des Landes (als Landschaft) als weibliches Heiligtum. In diesem Kontext ist sogar im Katholizismus ein matriarchalischer Restbestand sichtbar; in dem Interview mit John Haffenden geht Heaney auf die Marien-Devotion des irischen Katholizismus ein (60 – 61): „Irish Catholicism is continuous with something older than Christianity“ (60) und spricht, als religionskritischer Mensch, über die Ausgewogenheit einer Religion mit einem weiblichen Element des Transzendentalen. Dies ist, wie Ingelbien anderswo beobachtet, ganz in Übereinstimmung (wenn nicht das Resultat von einer Auseinandersetzung) mit Hughes' Thesen (1999: 640).

conditioned by social, economic and ideological forces, will project varied structures of attention onto external nature, thereby actualizing different configurations of feature and meaning. (8 – 9)

Laut Fitters Prämisse rührt die Sensibilität für Landschaft (welche für die Produktion von Landschaftsdichtung prerequisite ist) von kulturellen Faktoren her: „'landscape-consciousness' with its apparent 'immediacies' of perception always in fact subsists within broader, historically local structures of 'nature-sensibility' that condition, direct and limit it“ (9, meine Hervorhebung). Die Begriffe Landschaftsbewusstsein und Naturverständnis, die er hierbei einführt, erweisen sich als nützlich.

I.4. Landschaftsverständnis

Landschaften, so haben wir gesehen, affizieren zwar unsere Sinne, ihr Verständnis ist allerdings kulturell bedingt und somit relativ. Woher rührt, bleiben wir vorerst bei Heaney, dessen Situation in dieser Hinsicht komplexer ist, woher rührt seine 'nature-sensibility'? Worin besteht für ihn der Anlass, sich auf poetische Weise mit Landschaft und Natur auseinanderzusetzen, mehr als diese, um auf Seebers frühere Aussage zurückzugreifen, als fruchtbaren Bildspender zu verwenden? Welche sind seine „broader, historically local structures of 'nature-sensibility'“?

Wir haben bereits die Kolonisierung Irlands erwähnt. Seamus Heaney, als Nordire und demnach britischer Nationalität, entstammt jedoch der katholischen Minorität Nordirlands und seine Wurzeln liegen somit auf irischem Boden; die Geschichte seiner Ahnen ist die der irischsprachigen Kolonisierten, nicht die der protestantischen, eingepflanzten Briten und Kolonialisten (s. Fitzpatrick). Diese religiöse Angehörigkeit erklärt in Nordirland (sowie in der Republik) die Abstammung einer jeweiligen Familie. Katholiken entstammen den kolonisierten Iren während Protestanten entweder den *Planters*, eingeführte Schotten, oder den kolonisierenden Briten zugehören. Die Religion trennt somit das Machtverhältnis (s. Fitzpatrick). Die Katholiken wiederum gehen auf die der Insel eigene heidnisch-keltische Populationen zurück, deren Missionierung im Vergleich zu Europa relativ spät, erst ab der Ankunft St. Patricks im 5. Jahrhundert, ansetzte.

Als Seamus Heaney 1982 in die von Blake Morrison und Andrew Motion herausgegebene Anthologie *The Penguin Book of Contemporary British Poetry* aufgenommen wird, reagiert er mit einem langen, als Flugblatt herausgegebenen Gedicht, *An Open Letter* (1983), das mittels sprachlichen Überlegungen Britannia als gemeinsamen keltischen Urgrund (zur Zeit Caesars) positioniert, um seinen Widerwillen

deutlich zu machen als Brite verstanden zu werden, jedoch mit diesem ausgedehnten Begriff akzeptiert (P. Flynn 97, Corcoran 1998: 261 – 262). Durch seinen Gebrauch der englischen Sprache – unabhängig der Frage der Nationalität – trägt Heaney jedoch automatisch zum Kanon einer englischsprachigen Literatur bei.⁸ Wie Ellman es etwas verbittert und zynisch ausdrückt, ist die Post-koloniale Etappe nicht unproblematisch (und auch nicht überwunden): „The Irish, condemned to express themselves in a language not their own, have stamped on it the mark of their own genius and compete for glory with the civilised nations. This is then called English Literature...“ (Richard Ellman, *James Joyce*, Oxford: 1983. p. 217. qtd. in P. Flynn 95). Produktiv kann es so gesehen werden: „[...] so too has the rich storehouse of Gaelic poetic imagery penetrated the English language in Ireland, with a sort of slow persistent trickle, even when we leave aside Yeats' prolific and energetic contributions. The poetic discussion continues in a language once considered as bringing with it the end of the old poets' art“ (P. Flynn 69 – 70).

I.4.1. Das gälische Instrumentar

Wir werden in Kürze sehen, wie Heaney sowohl Motivik wie auch formale Elemente aus der gälischen Poesie übernimmt. Es ist hier anzumerken, dass dies bei Heaney kein naives, nostalgisches Projekt darstellt, welches ein verloren gegangenes Goldene Zeitalter romantisiert und wieder aufzuleben sucht (s. P. Flynn 82). Es kann hier nicht genug betont werden, dass Heaney der Falle des Nationalismus entgeht, in welche Yeats und Konsorten zur Zeit des *Celtic Revivals* getappt waren, ein keltische Vergangenheit glorifizieren zu wollen⁹. Heaney geht im Vergleich vorsichtig und realistisch um, sein Interesse gilt weniger den Helden der keltischen Mythologie,¹⁰ eher dessen Antihelden (wie *Mad Sweeney* aus *Buile Suibhne*), eher den Antihelden vor ihrer Kolonisation, den „mound-dwellers“ (in

8 In Thomas Kinsellas grundlegender Analyse *The Dual Tradition* merkt dieser an, dass die Trennung in anglo-irische und gälische Literatur eine Konsequenz der Kolonisation darstellt; Kinsella plädiert folglich für eine gemeinsame Betrachtung, die allerdings durch die Komplexität der irischen Sprache und dem Umfang des Gegenstandes in der Praxis nur schwer durchführbar ist (4).

9 Yeats' irischer Nationalismus ist nun umstritten und wird als imperialistische Haltung gesehen, in der Yeats und Synge sich über dem Umweg eines archaischen Irlands für ein romantisierendes England (etwa das *Merrie England* der Elisabethaner) interessieren. Sein Nationalismus sei somit Teil eines imperialistischen Diskurses (sein Penchant für Folklore und Okkultismus als eine favorisierte Religion der *Ascendancy Protestants* d. h. einer irischen Subkultur [s. Foster qtd. in Ingelbien]) (s. Ingelbien 2001: 72 – 76).

10 Die mythologischen Helden in *North* entstammen der griechisch-antiken Mythologie: „Antaeus“ (N3) und „Hercules and Antaeus“ (N46), Texte über die selbnamigen Helden, umrahmen den ersten Teil des Bandes. Dies geht auf Heaneys umfassende humanistische Bildung zurück. Wie es der Dichter selbst konstatiert, fungiert die klassische Antike als wichtiger Einfluss (s. Heaney 2012).

„Anahorish“ WO 6), den „creel-fillers“, den „moustached dead“ (in Boag Oak“ WO 4) Menschen, die wie er selbst auf eine ländliche, manuell arbeitende, aber selbstversorgende Lebensweise angewiesen waren. Als Sohn eines Landwirtes sieht er, dass die Gesten der ländlichen Arbeit, das Bestellen und Ernten der Feldfrüchte, die Art und Weise der Tierzucht und -haltung summa summarum die selben geblieben sind. Hierin kommt Heaneys Universalismus zu Tage. Gleichzeitig entgeht es ihm nicht sich historischen Momenten zu widmen, die ganz spezifisch auf die Kolonisierung und dessen Folgen eingehen, so z. B. „For the Commander of the 'Eliza“ (DN 21), „Requiem for the Croppies (DD 14), „Servant Boy“ (WO 7), „The Last Mummer“ (8), „The Other Side“ (24), „Ocean's Love to Ireland“ (N 40), „Aisling“ (N42), „Act of Union (N43). So hat die Kartoffelernte („At a Potatoo Digging“ [DN 18]) alles an Pastoralem verloren, erinnert die Feldfrucht doch an die große Hungersnot von 1845 – 1849. Ebenso sprechen zahlreiche Gedichte, ob direkt oder indirekt, die ungerechte Situation in Nordirland an: „The Outlaw“ (DD 6), „A Lough Neagh Sequence“ (DD 28 – 35), „The Plantation“ (DD 38), „The Wool Trade“ (WO 27). Mit der nun eskalierenden Situation befasst sich der zweite Teil von *North*, darunter das bekannte „Exposure“ (67).

Sein Werk ist wohl von einer gewissen Nostalgie geprägt und von einem moderierten Nationalismus, der ihm zuweilen, wie hier von Kennedy-Andrews, fast vorgeworfen wird:

The poetry, rooted in a Heideggerean sense of homelessness, is a mourning for the passing of the grand narratives of the past, but also contains the promise of loss redeemed. Heaney's excavatory, recuperative aesthetic reflects the conventional nationalist view that the dislocation of the present is a colonial consequence of the loss of a pristine Gaelic past. Displaced from origins, from family and community, from a traditional folkloric ethos and magical world-view, he reconstitutes himself in a literary culture through which he seeks to recuperate and re-enter the 'first place'. Haunted by loss and absence, yet longing for an originary firm ground, he attempts to use the evocative power of language to conjure into existence the lost world of the past. Though renowned for his powerful realism, Heaney is fundamentally a poet of dream. (84 – 85)

Synthetisierend kann gesagt werden, dass Heaney Sprache und Mythos einer Nation hinterfragt und wohl aus seinem persönlichen, d. h. postkolonialen Standpunkt schreibt. Durch den geschichtlichen Bruch, den die Kolonisierung verursachte, und durch den so viel verloren ging, wird Heaneys künstlerische Unterfangen zu einem sich Annähern, einem Herantasten, einem Erahnen der kulturellen Wurzeln, einem langsamen Ausgraben.

Anzumerken ist zudem, dass (anders als bei anderen irischen und nordirischen Dichtern) es bei Heaney keine Unternehmungen gibt, auf irischer Sprache zu schreiben; irisch, das er nicht von Haus aus,

jedoch in der Schule gelernt hatte. Im Gegenteil liefert der Dichter als Teil seiner Übersetzertätigkeit aus dem Irischen u. a. das als Langgedicht komponierte Epos *Bhuile Suibhne* aus dem Mittelirischen als *Sweeney Astray* (1984)¹¹ und trägt auf diese Weise an der Verbreitung dieses literarischen Erbes bei.¹² Patricia Lynch schreibt: „Heaney is aware that the two myths of 'alien superiority' and 'native superiority' are alike misleading. He must find a middle way between the Gaelic of his ancestors and the English language and literature which have come to him through his parents and his education“ (209).

Worin knüpft Heaney an dieses gälische Erbe an, worin liegen Übernahmen und Rezeption?

Landsschaftsdichtung als thematische Konstante

Der Allgemeinplatz irische, schottische und walisische Poesie (grob gesprochen aus dem „keltischen Raum“, wobei dieser Begriff nicht ganz unproblematisch ist) sei mehr naturverbunden, findet große Verbreitung bzw. findet sich auch die Annahme dieser Raum bringe überhaupt mehr Poesie hervor (s. Sagar 1983, 2). In dem so neulich wie 2008 erschienen *The Cambridge Introduction to Modern Irish Poetry, 1800 – 2000* vermerkt jedoch Kritiker und Dichter Justin Quinn die thematische Gewichtung, die für die jetzige Zeit überraschen mag: „With the important exceptions of [drei Namen, die für den hiesigen Zweck nicht wichtig sind], Irish poetry has overlooked the city as subject, preferring landscape“ (203). Das heißt, dass auch in der modernen, stark urbanen Gesellschaft tatsächlich die rurale Landschaft verstärkt repräsentiert wird. Mehr als die romantische Berufung auf ein keltisches Erbe, mag die politische Situation der Insel es veranlassen, die Landschaft als Kontinuität (s. Heaney P: 149) und als Brücke wahrzunehmen und ihr als Motiv und Thema in der Dichtung vermehrt Rechnung zu tragen (s. Lynch 208 – 209).

Und dennoch, blickt man in der irischen Literaturgeschichte der letzten Jahrhunderte zurück, wird sehr bald klar, dass Natur- und Landschaftsdichtung eine thematische Konstante bilden (s. Mc Elroy 177 – 183). Geht man weiter bis ins frühe Mittelalter zurück, wird zudem ersichtlich, dass diese Konstante bis in die gälische Poesie zurückreicht, die weit vor der Kolonisierung entstand, womit dessen komplexe Problematik nicht als Ursache fruchtet.

11 Die zu Heaney fast homophone Figur von Sweeney erscheint ebenso in *Station Island* (1984): der Zyklus „Sweeney Redivivus“ besteht aus als Glossen gedachte Poesien „in der Stimme“ Sweeneys. (S. ebenso V.7.)

12 Hierzu zählt ebenso Heaneys Übersetzung von Bryan Merrimans *Cúirt an Mhéan-Oíche* aus dem 18. Jahrhundert: *The Midnight Verdict* (The Gallery Press: 1993). Heaney überlagert seine Übersetzung mit Auszügen aus dem klassisch-antiken Stoff um Orpheus (A. Murphy 140).

Gälische Naturlyrik

Frühe gälische Literatur bezeugt ein besonderes Naturinteresse bzw. -verständnis. Zudem nimmt sie in der Literaturgeschichte einen besonderen Platz ein: Sie ist die älteste¹³ der westeuropäischen Literaturen und, neben der angelsächsischen und isländischen, eine der einzigen drei, die in ihrer Landessprache zur Schrift kam (und durch Quellen zumindest fragmentarisch gesichert ist) (Meyer viii). Neben Liebeslyrik und Klageliedern ist ein Teil thematisch der Naturlyrik zuzuordnen. Cuno Meyer, Pionier in der Erforschung und Übersetzung dieser Texte, berichtet in der Einleitung seiner wegweisenden Übersetzungen ins Englische, die 1911 in London erschienen:

In Nature poetry the Gaelic muse may vie with that of any other nation. Indeed, these poems occupy a unique position in the literature of the world. To seek out and watch and love Nature, in its tiniest phenomena as in its grandest, was given to no people so early and so fully as to the Celt. Many hundreds of Gaelic and Welsh poems testify to this fact. [...]

It is a characteristic of these poems that in none of them do we get an elaborate or sustained description of any scene or scenery, but rather a succession of pictures and images which the poet, like an impressionist, calls up before us by light and skilful touches. Like the Japanese, the Celts were always quick to take an artistic hint; they avoided the obvious and the commonplace; the half-said thing to them is dearest. (Meyer xii – xiii)

In der Radiosendung „The God in the Tree: Early Irish Nature Poetry“¹⁴ knüpft Seamus Heaney an Meyers Aussage an und bezeugt „precision and suggestiveness“ mitsamt einer „unique cleanliness of line“ (P 181). Heaney erklärt die Besonderheit dieser Lyrik unter anderem durch das Ausbleiben des ansonsten in Europa bereits waltenden romanischen Einflusses, der den Ton von Sprache und Lyrik, wie er sagt, um einige Grad aufwärmen ließ; das Urige, Kalte, Elementare fließe somit durch diese alten Zeilen (P 182). (Diese Beschreibung erinnert an Hughes' Vorliebe für urige Landschaften.)

Archaisch bedeutet allerdings nicht kunstlos. Die gälische Poesie verkörpert einen hohen Grad an Ästhetik (s. Jackson 80 – 84). Für das Ohr komponiert („this delight in the music of words“), komme ihr Musikalität zu (Knott 17). Gälische Poesie war, sofern von den erhaltenen Texten, deren älteste aus dem 6. Jahrhundert stammen, ermittelt werden kann, anfangs alliterierend, dann rhythmisch und erst später durch den Einfluss lateinischer Dichtung syllabisch (G. Murphy xiv – xvi, Knott 13, Dillon 152 – 153).¹⁵ Die Alliteration, als eindeutig mnestischer Zug, kommt hierbei aus der oralen Tradition.

13 Ihre Verschriftlichung findet ab dem 7. und 8. Jahrhundert statt (Meyer x).

14 Der Text wurde für den irisch-sprachigen Sender Radio Telefís Éireann verfasst und anschließend in *Preoccupations* abgedruckt.

15 Die frühesten uns erhaltenen Schriften aus dem frühen 6. Jahrhundert (demnach auf Altirisch) waren vorerst alliterierend, gegen Ende des Jahrhunderts mit Reim. Im 7. Jahrhundert erscheint ein regelmäßiger Rhythmus, kombiniert mit Reim in zahlreichen metrischen Varianten. Die lyrische Komponente erscheint nun. Wahrscheinlich im 8. Jahrhundert wird die Lyrik syllabisch mit Alliteration und Reim am Akzent jedoch ohne regelmäßigen Ictus, und

Wie u. a. Dillon hervorhebt, wird man dieser Lyrik nicht gerecht, „for poetry so rich in ornament of alliteration, assonance, consonance, and rhyme“ (153), sie in der Übersetzung wiederzugeben (s. Enright xvi – xvii). Es folgt dennoch als Beispiel ein Fragment aus dem 7. Jahrhundert in Dillons Übertragung:

Look out
to the northeast
over the mighty sea
alive with fish:

the home of seals
sporting in splendour,
its tide
is full. (Dillon 153)

Anzuführen ist, dass die gälische Naturpoesie, wie sie uns durch diese frühen schriftlichen Quellen dank der Mönche in ihren Skriptorien – die Missionierung ist bereits im Gang und es entsteht der irische Monastizismus – zugekommen ist, nicht allein Ausdruck einer früheren heidnisch-animistischen Einstellung zur Natur darstellt, sondern zum Teil dessen Übernahme und Inkorporierung in die neue Religion bezeugt, wie es u. a. bei Heaney nachzulesen ist (P 186). Denn, so Fitter: „The Christian tradition indeed long advocated conscious scrutiny of the 'Book of Nature' as an exercise in piety“ (19). Einen Strang der gälischen Naturlyrik bilden die lyrischen Äußerungen eben dieser sich in Klausur befindlichen Mönche: Das Gewahrwerden ihrer Umgebung in der Natur bis hin zum Rühmen der einfachen Lebensweise¹⁶ werden zwischen dem Kopieren der Manuskripte zuweilen als Glossen zu Papier gebracht (s. Dillon 163 – 164). Das berühmteste Beispiel ist das Kurzgedicht über die Amsel, hier in Heaneys Übersetzung:

The small bird
chir-chirruped:
yellow neb,
a note-spurt.

Blackbird over
Lagan water
Clumps of yellow
whin-burst! (P 181)

Das Motiv (im ursprünglichen Sinne von Beweggrund) der gälischen Naturlyrik, sei sie nun die der

diese Form hält sich bis ins 17. Jahrhundert. (Dillon 151 – 152)

16 W. B. Yeats übernimmt die Motivik des Einsiedlers in seinem berühmten „The Lake Isle of Innisfree“.

Die Idee einer epiphanen Reaktion auf die Natur wird auf ideale Weise in Heaneys Gedicht „In Gallarus Oratory“ (DD 12) geäußert, einem Gedicht indem er die Kongregation der Mönche imaginiert:

Das Oratorium wird mit einem Torfstapel verglichen von dem das Licht ausgeschlossen ist. Als die Gemeinschaft das aus bloßem Stein gebaute Oratorium verlässt, offenbart sich ihnen die Schöpfung auf glorreiche Weise in einer halb-christlichen, halb naturverbunden-heidnischen Weise, wie es durch die synästhetischen Methaphern verdeutlicht wird: Der Geruch des nahen Meeres übernimmt die klärende Funktion des Weihrauchs und das Gras bewegt sich im Licht wie Flammen, dem Symbol des Heiligen Geistes. Die Erwartungshaltung, die Sonne herablächeln zu sehen, amalgamiert diese mit der hier angeführten Gottheit, einem Topos, der in der gälischen Poesie zu finden ist¹⁷ und auf ein Übernahme des Christentums in das frühere Gedankengut zurückzuführen ist (s. Ó hÓgáin). In der Schöpfung/Natur finde sich ihr Gott, nicht in der Absage der (physikalischen, durch die Sinne wahrgenommenen) Welt, so die Aussage von Heaneys Gedicht (s. P 189).

17 So z. B. das Gedicht aus dem 9. Jahrhundert „The Song of Manchín of Líath“, indem Manchín das Ideal der Einsiedelei darbietet (Jackson 35): „praying through the long ages / to the King who moves the sun“ (Jackson 4).

of“ (78).¹⁸

In Cuno Meyers Aussage haben wir bereits über Parallelen zwischen früher irischer und japanischen Dichtkunst gehört. Heaney selbst wies in „The God in the Tree“ (P 181) sowie in weiteren Texten auf die Verwandtschaft zwischen dem Haiku und der gälischen Poesie hin. „Precision and suggestiveness“ hebt er dabei als Charakteristika hervor (181).¹⁹

Die Anfangsstrophe aus Heaneys „Exposure“ (N 67) mag diese Parallelen veranschaulichen:

It is December in Wicklow:
Alders dripping, birches
Inheriting the last light,
The ash tree cold to look at.

Ohne auf den Kontext des Gedichts einzugehen, ist es merklich, wie anhand weniger klarer Details, Heaney hier gekonnt ein Bild malt. Zu dieser Jahreszeit ist die Natur kalt, blattlos und regendurchtränkt und spendet beim Anblick wenig Trost.

Dinnseanchas

In der gälischen Literatur war ein eigenes Genre verbreitet, das die Überlieferung der Legenden, Sagen und Märchen eines Ortes sichern sollte und narrativ-dramatisch, oft in Versform, darstellte: die *dinnseanchas* (wortwörtlich *lore of the land*, *seanchas* bedeutet u. a. Erzählung)²⁰. Heaneys Definition fokussiert auf deren ethymologisches Bewandtnis: „poems and tales which relate the original meanings of place names and constitute a form of mythological etymology“ (P 131). Die Ortsnamen hatten im Irischen Bedeutungen inne, z. B. Kildare/ *Cill Dara*, übersetzt als 'Kirche der Eiche', oder Dromcollogher/ *Drom Collachair* als 'Bergrücken der Haselwälder', d. h. einerseits waren die Ortsnamen topographische Darlegungen, bzw. erinnerten sie an Geschichtliches und Mythologisches (die Trennlinie ist hier nicht ganz eindeutig), wie am Beispiel von Ardee. Dieser literarische Atlas, der rein praktisch gesehen zur Kenntnis topographischer Begebenheiten führte, war für ein Kriegernation nicht unwichtig. Durch die Anglizierung der Namen gingen, wie gesagt, diese Bedeutungsebenen

18 Jackson lehrte u. a. Anthropologie in Cambridge, kurz bevor oder zu jenem Zeitpunkt als Hughes eben diese Studienrichtung in Cambridge aufnahm; seine Leidenschaft für gälische und kymrische Lyrik dürfte auf Hughes gewirkt haben.

19 Die Nähe zum Haiku, dessen Rezeption sowie weitere japanische Einflüsse in Heaneys Werk beobachtet wiederum Irene De Angelis u. a. als „legacy of Imagism“ (14 – 18).

20 Die erstmals ausgezeichneten *dinnseanchas* waren eine Sammlung aus Versen aus dem frühen Mittelalter, die die Geschichte bedeutsamer Orten aufrollten (s. Westropp 21). Vermutlich waren diese ursprünglich ein Element der oralen Tradition, da sie mnestische Züge aufweisen.

größtenteils verloren.

Dinnseanchas sind nicht einzig ein Ding der Vergangenheit, ein veraltetes Genre; in den kleinen gälisch-sprechenden Enklaven lebt (zumindest bis ins letzte Jahrhundert) das Genre mit der Sprache fort: 1935 erscheinen Tomás Ó Criomhthains *Dinnseanchas na mBlascaodaí* in Buchform und schildern in kleinen Prosa-Absätzen die topographischen Eigenheiten der Inselgruppe.

Heaney erwähnt dieses Genre nicht nur in „The Sense of Place“ (P 131), sondern bedient sich dieses auf subtile Weise, wie es zahlreiche Kritiker hervorheben (darunter P. Flynn 70 – 74, Lynch 202, B. O'Donoghue 1997: 59 – 60, A. Murphy 142).

Auffällig sind in dieser Hinsicht Heaneys' poetische Toponymien: der häufige Gebrauch von Ortsnamen, (eine Auflistung ist in Blake Morrison zu finden [41]) sowie deren prominentes Erscheinen als Titel oder Teil des Poesietitels (s. Lynch 201). Hierbei werden die anglisierten, also heutzutage geläufigen Namen verwendet, wie es Lynch hervorhebt (205).

Eine weitere Anzahl von Gedichten, vor allem in *Wintering Out*, gehen einen Schritt weiter und sind, ähnlich der *dinnseanchas*, ethymologische Proben: In „Anahorish“ (WO 6), dem Geburtsort des Dichters, wird die wortwörtliche Übersetzung dieses Ortsnamens, welcher durch die Kursive graphologisch hervorgehoben wird, angegeben:

My 'place of clear water'
the first hill in the world (1 – 2)
[...]
Anahorish, soft gradient
of consonant, vowel meadow, (7 – 8)

Der Ortsname fungiert erstens als Titel, die erste Zeile gibt dessen Übersetzung an,²¹ die nächsten Zeilen beschreiben die phonetische Beschaffenheit des Namens *Anahorish* als „soft gradient/ of consonant, vowel-meadow“ (s. Lynch 210). „Here place names, phonetics, grammar, translation, landscape, and the descendants of the ancient peoples who inhabit it, 'those mound-dwellers' form a whole“, fasst Lynch zusammen (210).

„Broagh“ (WO 17) wäre ein weiteres Beispiel (s. dazu B. O'Donoghue 1994: 63, P. Flynn 18).

Es entstehen, so man könnte sagen, ganz persönliche *dinnseanchas*.

Die *hard facts* der Ortsnamen verankern die Texte auf eine konkrete und spezifische Weise. In Anbetracht der angespannten politischen Situation der 70er Jahre stellt dies eine politische Handlung dar (s. Lynch 203). „This view is reinforced when we consider that land naming represents land

21 Anahorish = anach (place), fhior (clear), uisce (water) (P. Flynn 73).

possession“ (Lynch 203). „In Irish literature 'landscape is a cultural code' which perpetuates the instabilities and ruptures arising from history and politics. Semiotic imagery seems to be even more appropriate to that juncture of landscape and language – that is, place names – and greater still to their evocative use in poetry“ (Lynch 208 – 209).

Kennedy-Andrews hebt die spezifische Situation Nordirlands hervor, welche die Geschichte Irlands überlagert:

In Northern Ireland, place is the site of division and dispute arising from conflicting claims to ownership and control. Meanings of place are tied up with questions of territoriality, belonging and social power. [...]

Individuals may identify with 'home-places' all the more strongly and exclusively if they are contested places, as in Northern Ireland. (2)

In diesem Zusammenhang von Gewalt und Separation deutet er Seamus Heaneys Suche nach Kontinuität:

For Heaney, place is the primal and primary determinant – the ground – of identity for both self and community, especially in times of disturbance, and in a context of historical colonialism and encroaching modernity: 'We have in Ireland an element of stability – the land, an element of instability – the people. It is to the stable element that we must look for continuity.' [...] (qtd. from Heaney „The Sense of Place“, Kennedy-Andrews 83 – 84)

Es wird ersichtlich, wie sehr das Belangen um Orte und Lokalitäten an Fragen der Sprache und hiermit wieder an Machtverhältnisse geknüpft sind.

„Tradition“ (WO 21) beschäftigt sich mit eben diesen Fragen um Sprache und Nation. Dessen letzte Strophe lässt intertextuell Leopold Bloom aus Joyces *Ulysses* auf Shakespeares „stage Irishman“ MacMorris aus *Henry V* antworten:

MacMorris, gallivanting
round the Globe, whinged
[...]
'What ish my nation?'

And sensibly, though so much
later, the wandering Bloom
replied, 'Ireland,' said Bloom,
'I was born here. Ireland.'

Ähnlich Blooms ehrwürdiger Haltung antwortet folgender Abschnitt die früher genannte Frage „Where can it be found again?“ aus „A Herbal“ (HC 43):

Between heather and marigold,

Between sphagnum and buttercup,
Between dandelion and broom,
Between forget-me-not and honeysuckle,

As between clear blue and cloud,
Between haystack and sunset sky,
Between oak tree and slated roof,

I had my existence. I was there.
Me in place and the place in me.

Der Dichter als Seher

Der Dichter war in der gälischen Zeit nicht nur Archivar und Historiker, er hatte in der frühen gälischen Gesellschaft ein besonderes Amt inne. Er unterstand einer intensiven zwölf-jährigen Schulung (Dillon 149, Ó hÓgáin 88) und war in der Ausübung seines Amts hoch angesehen (s. Enright xvi, Ó hÓgáin 72, Knott 43). Der *fili* (später *file*) im Unterschied zum *bard* (dem Reimer oder Darbieter höfischer Dichtung) war Poet, Gelehrter und Hüter traditionellen Wissens (s. Knott 7). Zudem scheint, dass der Dichter, ob ähnlich oder gleich dem Druiden, ein spirituelles Training durchlaufen musste; Eleanor Knott schreibt: „he is especially a prophet and a seer and can wield supernatural powers. In short, he somewhat resembles in his functions the druid of the pre-Christian Gaul“ (7). *Fili* und *druí* seien somit synonyme Begriffe (s. Knott 7 – 8, Heaney P: 186). Bei Ó hÓgáin ist, mehr präzise, der *fili* Teil einer Triade zusammen mit *fáidh* (dem Propheten) und *druí* (dem Druiden oder Magier) und dennoch „to a large extent interchangeable“ (72). In dem Zusammenhang ist ebenso bei Mircea Eliade der Begriff Prophet zu finden (382). Es ist interessant, dass dieser weltweit verbreitete Topos des Dichters als Sehers (P. Flynn 79) im Proto-Irischen ethymologisch fundiert ist: Die Wurzel von *file* (**vel-*) bedeutet „sehen“, sodass *file* ursprünglich wortwörtlich als „Seher“ verstanden war (Ó hÓgáin 72). Das Amt schließt Frauen mit ein, wie die Termini *banfhile* und *bandruí* bezeugen (Ó hÓgáin 96, Knott 8).

Der gängigen Annahme nach verschmelzte das Amt des Poeten, Propheten und Druiden nach Auseinandersetzungen mit der sich etablierenden christlichen Religion zu einem gewissen Grad mit der monastischen Tradition (Knott 8) und es entstand die Form des keltischen Christentums, bzw. lebten die Dichterschulen, wohl in geänderten, weltlichen Ausformungen, bis ins 17. Jahrhundert weiter (Ó hÓgáin 90).

Zahlreiche Gedichte Heaneys basieren auf dieser Analogie des Dichters als Sehers: „The Diviner“ (DN 23), „The Forge“ (DD 9), „Thatcher“ (DD 10) in denen das jeweilige Handwerk als Metapher für das Dichten steht und den divinatorischen Aspekt miteinschließt (zu „The Diviner“ s. Corcoran 1998: 8, s. Heaney „Feeling into Words“ P 48 – 49). Das Gedicht „Oracle“ (WO 18) wird ebenso als Ausdruck dieses Topos gesehen (s. P. Flynn 79).

Die poetische Komposition soll sich in der Dunkelheit zugetragen haben: „The seeking of solitude by the poet occurs frequently as a motif in the Irish tradition, this no doubt having a real function as well as a mystical one. Poets are often represented in modern folklore as retiring to lonely spots to compose, but the most frequent situation is that of the poet in bed at night. Literary reference place great emphasis on the poet composing in dark surroundings“ (Ó hÓgáin qtd. in P. Flynn 80, s. Knott 44). Grund dafür seien erhöhte Leistungen (Ó hÓgáin 89).²² Ebenso wurde das dunkle Winterhalbjahr genutzt: Für ihre Unterweisungen zogen die angehenden *fíli* von November bis März zu ihren Schulen, während sie das Sommerhalbjahr zu Hause bei der Feldarbeit verbrachten. Die Dunkelheit wird hier eindeutig als etwas Förderliches auf die Imagination bzw. Divination verstanden. In Heaneys Poesie ist Dunkelheit, wie wir sehen werden, ein zentrales Motiv. Die Komposition in der Dunkelheit wird weiters im programmatischen Gedicht „The Peninsula“ (DD 11) angeführt.

Wir haben gesehen, dass Heaney sich einer früheren Art die Landschaft zu begegnen bewusst ist und sich an der früheren Tradition orientiert um die Landschaft aus einer post-kolonialen Haltung neuerdings zu lesen, zu *sehen* und zu verstehen um sie sich wieder anzueignen. Er knüpft nicht nur an eine lange „Tradition“ der Naturlyrik an, sondern rezipiert aktiv und implementiert ein spezifisches, gälisch-antikes Genre (*dinnseanchas*). Ebenso basiert sein poetisches Projekt auf einem universellen Topos, der in der frühen gälischen Lyrik stark präsent war (ein ausgeweiteter Begriff des Dichters als Sehers) sowie das spezifisch gälische daran gebundene Konzept der Dunkelheit, das sich mit Heaneys Poetik deckt. Das Thema oder Motiv der Dunkelheit in seinem Werk wird im Bezug zum Moor auszuloten sein. Als nächstes werden wir sehen, wie Ted Hughes an die Idee einer starken Naturverbundenheit der keltischen Kulturen knüpft.

22 Ó hÓgáin merkt an, dass die äußere Dunkelheit ein Merkmal der Poesie spiegeln sollte: „In early Irish literature, the poetic rhetoric is described as having the qualities *duibhe* ('blackness' in the sense of obscurity), *dorchatu* ('darkness' in the sense of being mysterious), and *dlúithe* ('compactness'). The 'darkness' of the poets' language is particularly stressed, and one early text poses the question 'where is poetry?' and then gives the answer 'in darkness' (*i ndorchaidhéta*) (89). Heaney sieht in diesem gnomischen Element eine Verbindung zu der Rätselhaftigkeit in den traditionellen Antworten eines Orakels (P 49).

I.4.2. Hughes und Irland

Der Bezug des aus Nordengland stammenden Hughes zu Irland ist mannigfaltig und bestimmt ein Element, welches die Freundschaft zu Heaney und das Interesse zu Heaneys Werk festigt.

Die Titelwahl des Lyrikbandes über Hughes' Herkunftstrakt in Yorkshire, *Remains of Elmet*, unterstreicht das längst vergessene, einst keltische Königreich Elmet. Hiermit positioniert Hughes seine Herkunft in einer (einst) keltischen Welt (s. Ingelbien 2001: 79). Er knüpft so an eine Kultur an, die erstens besonderes naturverbunden war und zweitens das Dichteramt mit magisch-rituellen Funktionen überlagerte (s. I.4).²³

Auf ein keltisches Erbe insistiert Hughes ebenso in seinen Überlegungen zur Literaturgeschichte. In seinen theoretischen Schriften arbeitet er die oftmals übersehenen Wechselwirkungen²⁴ zwischen der keltischen (d.h. gälischen oder kymrischen) und angelsächsischen Literatur heraus und hebt somit deren Einfluss auf die (spätere) britische hervor (WP 368 – 372).²⁵ Er formuliert dies anhand seiner Theorie der „Battle of the Metrical Forms“ und der „Battle of the Modes of Speech“ (WP 368 – 370).

Außerdem gilt Hughes' Interesse insbesondere dem irischen Folklore und der oralen Literatur. Es ist bezeichnend, dass Hughes von seinem Englisch-Studium in Cambridge zur Anthropologie wechseln musste, um mit diesen, ob durch den Einfluss Jacksons, der womöglich noch in Cambridge lehrte oder dessen Nachwirkungen, in Verbindung zu treten. In einem Brief schreibt Hughes: „my particular craze, in folklore and mythology, was the Irish“ (LTH 625 qtd. in Bentley 65; s. Ingelbien: 2001: 78; s. McCaughey, Transkripte der Ted Hughes-Konferenz in Cambridge 2010). Dieses Interesse findet mitunter direkten Ausdruck in der Auswahl gälischer Gedichte (in Übersetzung) in jener mit Heaney herausgegebene Anthologie *The Rattle Bag* (1982).²⁶ Irland fungiert somit, trotz der Kolonisierung, als weitere Verbindung zu einer keltischen Kultur und wird zu einem Art spirituellen Anker (s. Bentley 65). Hughes' Reisen nach und Aufenthalte in Irland sind bekannt. Irland hilft Hughes ein Bild eines früheren, archaischen Englands zu rekonstruieren. Ingelbien führt dies aus:

Hughes's mythical England is an ancient nation in which several influences merge; among these, the Celtic dimension plays a significant role. [...]

23 In dieser Hinsicht unterscheidet Heaney zwischen Selbst- und Fremdbild: „Ted was a chip off the Old English block, for sure, but in his own view of himself, he was a relict of Elmet, the old Romano-Celtic kingdom of the north-east“ (*Stepping Stones* 298).

24 Außer von Arnold und Yeats, wobei Yeats der für Hughes ausschlaggebende Autor ist (s. Ingelbien 2001: 79 – 80). Für den Einfluss von Yeats auf Hughes s. Ingelbien 2001.

25 Zu diesem Thema s. Siewers.

26 Die Auswahl dieser gälischen Gedichte geht nicht allein auf Heaney zurück, wie es ein Brief aus dem Sommer 1978 an den irischen Freund Terence McCaughey, der in Cambridge Kommilitone mit Hughes gewesen war, bezeugt. Hughes fragt bei ihm um Titel und Details bestimmter Texte nach (LTH 394).

Hughes records the suppression of an older England which he associates with femininity, nature, the senses, native poetic traditions (alliteration, sprung rhythm), a blend of Anglo-Saxon, Norse and Celtic cultures, and of Catholicism and pagan religions centered on the cult of the Goddess. His condemnation of the opposite poles (male, rational, abstract, Frenchified or Latinate, Puritan) is just as constant. (Ingelbien 2001: 78).

Hughes hat nicht nur „Anrecht“ auf ein keltisches Erbe durch dessen Ausläufer in einer alliterierenden Tradition oder durch das historisch letzte keltische Reich Großbritanniens in seiner Heimatgegend, sondern vielmehr noch durch seinen irischen Großvater väterlicherseits, einer partiellen irischen Abstammung, auf die er stolz gewesen sein soll (Bentley 63). Sein Großvater galt in der Familiengeschichte als „a local sage and a great singer“ (Bentley 63). Zwei Gedichte erzählen von ihm: „Crag Jack's Apostasy“ (L, CP 84) und „Familiar“ (Uncollected, CP 691). Bentley hebt die Parallelen zwischen diesen und der Figur Heathcliffs hervor und betont, dass Hughes sich während seiner Cambridge-Zeit mit letzterem identifizierte (Bentley 27, 63). In Hughes' Gedichten zum Großvater verleiht er ihm einen Heathcliff-ähnlichen Namen (Crag Jack) und lässt ihn (fälschlicherweise) wie diesen an Tuberkulose sterben (Bentley 64), Tuberkulose, der Krankheit „romantically understood to be 'apt to strike the hypersensitive, the talented and/or passionate' at least in 19th century discourse“ (Susan Sontag qtd. in Cull 2). Heathcliff wird vom Brontë-Kritiker Eagleton neu kontextualisiert: Die Beschreibung Heathcliffs dekodiert er als „simply a way of saying that he is quite possibly Irish“ (qtd. in Bentley 63).²⁷ Heathcliff als Ire zu interpretieren, akzentuiert dessen politische Natur. Als Ire unterminiert er noch vielmehr die Idee einer sittsamen englischen Kultur. Mit einem soziologischen Blick verbindet Bentley die Frage von Heathcliffs und Hughes' Abstammung mit einem Diskurs des 19. Jahrhundert, demnach die ungebildete britische Arbeiterklasse und die irischen Nationalisten beide als „Tennysonian nightmare of a Nature red in tooth and claw, obdurately resistant to refinement“ (Eagleton qtd. in Bentley 63) gefürchtet und in satirischen Karikaturen als Frankensteinmonster dargestellt wurden (63).

Die Identifizierung mit den Belangen dieser nationalen bzw. sozialen Klassen erklärt, warum sich Hughes von Anbeginn gegen die etablierten Normen der zeitgenössischen britischen, zutiefst bürgerlichen Lyrik stellt. Seine Ablehnung äußert sich zum Einen in der für die literarische Welt ungewöhnlichen Beibehaltung der „proletarischen“ Abkürzung „Ted“ seines Vornamens Edward (Bentley 7, 29, 64), zum Anderen in seiner sprachlichen Wahl. Die bewusste Entscheidung, eine „dialect-inflected voice“ (Bentley 68) beizubehalten, stellt eine sozialpolitische Dimension dar (Heaney

²⁷ Bentley hebt hervor, dass selbst der Name Brontë sich aus dem irischen Brunty ableitet (64).

P: 151, Bentley 5, 68). In einem Interview mit John Haffenden drückt Heaney dies wie folgt aus:

Hughes's voice, I think, is in rebellion against a certain kind of demeaned, mannerly voice. It's a voice that has no truck with irony because his dialect is not like that... I mean, the voice of a generation – the Larkin voice, the Movement voice, even the Eliot voice, the Auden voice – the manners of that speech, the original voices behind that poetic voice, are those of literate English middle-class culture, and I think Hughes's great cry and bawl is that English language and English poetry is longer and deeper and rougher than that. That's of a piece with his interest in Middle English, the dialect, the insisting upon foxes and bulls and violence. It's a form of calling out for more, that life is more. And of course he gets back from that middle-class school the enmity he implicitly offers. (Haffenden: 73 – 74)

Inhaltlich setzt sich diese Entscheidung als Entgegnung einer pastoralen Tradition um und so ist es wenig überraschend, anti- und post-pastorale Lyrik bei Hughes zu finden. „Hughes's refusal of the tradition of pastoral lament for Old England finds a ready contrast in the expression of this kind of thing in Larkin“, beobachtet Bentley (62). Biographisch wird es so erklärt, dass Hughes in den industriellen Städten (zuerst Mytholmroyd, dann Mexborough) aufwuchs, die Wildnis, die er von dort zwar aufsuchte, war nicht die überwiegende Landschaft, sondern Einschlüsse oder Randbereiche des sehr unidyllischen industriellen Nordens (Bentley 62).²⁸ Bentley setzt fort: „If [...] Larkin has been seen as the poet of post-imperial England, his nostalgic world of shadows and country lanes betraying an aversion to an England of 'Strikers' and 'niggers', then there is a sense in which Hughes's more fraught vision of the English countryside is more Irish than English“ (62). Diese elementare Landschaft ist die eines archaischen alten England, eines Englands, das Hughes aufzuleben sucht.

Ersichtlich wird hier, dass Hughes' wie Heaneys Unterfangen darin beruht, Früheres und Vergangenes an die Oberfläche kommen zu lassen.

I.5. Natur als Umwelt

Hughes' Ansicht der wilden Natur als etwas für den Menschen Notwendiges entspricht einem zentralen Gedanken des ökologischen Diskurses, einem Gedanken der sich etwa in dem Interesse für das Sammeln und die Verwendung wildwachsender Nahrungspflanzen und medizinaler Kräuter äußert (s. Maybe 53 – 54) sowie in der Beobachtung und Nachahmung natürlicher Systeme und die Implementierung biologischer Landwirtschaftsmethoden. Das Interesse an der Natur, speziell der

²⁸ Von Mytholmroyd kletterte Hughes mit dem älteren Bruder über die Talhänge auf das Moor. In Mexborough verschafft er sich Zutritt zu den Anwesen Old Denaby, und der Crookhill Estate. Das Herrenhaus des Letzteren beherbergt ironischerweise ein Sanatorium für Minenarbeiter mit Tuberkulose. (Bentley 15)

(temporelle) Rückzug dorthin mag Teil sein von „ethics of [voluntary] simplicity“ (Buell 146).

Hughes wurde aus diesem Grund als Naturdichter von dem jungen Forschungsgebiet der Ekokritik wahrgenommen und untersucht, erstmals von Scigaj, später Gifford, Kerridge und Susanna Lidström. Zieht man Buells vier Grundsteine eines ökologischen Textes heran (7 – 8), treffen alle vier auf das Werk von Hughes zu.

Mit der Sensibilität eines Jägers (einer neolithischen Aktivität) erfasst Hughes die wilden Tiere und die Komplexität der nichtmenschlichen Natur. Scigaj schreibt: „Hughes is most often concerned with evoking a sense of astonishment and aesthetic delight in the powers and vitality of nature – something akin to the animism of tribal cultures – in order to promote self-renewal in humans and a reverence for nature“ (Scigaj qtd. in Kerridge 188). Hier wird „the love of wild nature“ zu einer „form of social responsibility, not an evasion or purely personal interest“ (Kerridge 177). Denn wie es Scigaj feststellt, „Hughes' poetry since the mid-1960s has been intimately concerned with viewing Nature from an ecological perspective“ (160). Anthropozentrismus weicht, um einem biozentrischen Weltbild Platz zu machen, d. h. eine Sicht „that recognises the intrinsic value of all components of Earth's ecosystems and treats humans as but one of the millions of organisms interacting to ensure planetary survival“ (Scigaj 162).

Als Anthropologe zieht Hughes Parallelen zwischen dem ökologischen Diskurs und der Kultur von Stammesgesellschaften: „The idea of Nature as a single organism is not new. It was man's first great thought, the basic intuition of most primitive theologies“ (Hughes qtd. in Scigaj 164).

Gifford und Roberts (1998) verzeichnen weiters ein „greening“ von Hughes: „More recently he has written, with varying degrees of success, poems that have commented directly upon conservation issues“. Hierin liegt die Problematik sogenannter grüner Lyrik; die Direktheit, die ökologische (oder politische) Aussagen verlangen, lassen sich schwer mit dem Kunstcharakter von Lyrik vereinbaren und diese Gedichte sind nicht jene einprägsamen meisterhaften Texte, die die Zeit überdauern. In *River* hingegen werden in „1984 on 'The Tarka Trail'“ und in „The Gulkana“ (25) punktiert Umweltfragen als ein Element dieser vielschichtigen Texte inkorporiert.

Heaney bildet in seinen ersten Werken primär die Facetten der vorindustriellen Landwirtschaft ab (etwas dem sich Hughes in *Moortown Diary* zuwenden wird) und tritt dadurch mit seinen Vorfahren in Verbindung, nachdem sich die landwirtschaftlichen Vorgänge über die Jahrtausende wenig verändert haben. In seiner Landschaftsdichtung repräsentiert er die Komplexität natürlicher Räume.

Nimmt man Buells Taxonomie zur Hand, die einen ökologischen Text definiert, treffen nicht alle

Komponenten auf Heaneys Gedichte zu. Denn die Landwirtschaft lässt sich schwer mit folgendem vereinen: „the human interest is not understood to be the only legitimate interest“ (Buell 7). Die Natur dient jedoch nicht nur als Szenerie und „framing device“ (Buell 7) und die Idee einer Evolution (Buell 8) ist ebenso vorhanden.

Darüber hinaus schreibt Heaney einige dezidiert „environmentally aware poems“, darunter wären „Augury“ (s. *Stepping Stones* 336) aus *Wintering Out* und „Höfn“ aus *District and Circle* (s. *Stepping Stones* 411) zu nennen.²⁹ Seine Gedichte über das Moor, speziell „Kinship“ (N 33), betonen die Komplexität dieser Naturräume, wie in mehr Detail zu sehen sein wird.

Dem von Hughes und bisweilen Heaney entworfenen biozentrischen Weltbild werden wir in ihren Texten über das Moor begegnen.

²⁹ Zu Hughes Einfluss in Umweltfragen s. *Stepping Stones* 336.

Neben O'Driscoll betont Hart Heaneys Kenntnis von Hughes' ökologischen Imperativen: „For Heaney, Hughes' ultimate goal was ecological 'wholeness and harmony', but it never came without a fight“ (Hart 2013: 145).

II. Was ist ein Moor?

II.1. Naturgeschichtliches

Bevor wir uns den Texten über das Moor nähern, ist es lohnend die Charakteristika dieses festzuhalten. Was ist genau genommen ein Moor?

Moore sind sensible Lebensräume. Es handelt sich um „Böden und Landschaftseinheiten, in denen sich Pflanzenreste über lange Zeiträume unter sauerstoffverdrängendem Wasserüberschuss nur unvollständig zersetzen und Torf bilden. Natürliche Moore sind von charakteristischer, Nässe tolerierenden, Torf bildenden Pflanzengesellschaften besiedelt“ (Brockhaus 782). Sie entstehen nur unter bestimmten Bedingungen: „die Wasserzufuhr durch Niederschlag oder das Grundwasser“ muss „deutlich höher“ sein „als die Verdunstung und die Versickerung“, ebenso muss das Klima „eine torfbildende Vegetation erlauben“ (782). Weiters sind folgende vier Punkte festzuhalten: Moore wachsen durch die Ablagerung der absterbenden Pflanzenreste in die Höhe, dienen als Wasserspeicher und bieten einer reduzierten Artenvielfalt von Fauna und Flora einen Lebensraum. Hoch- und Niedermoor sind zu unterscheiden. (s. Brockhaus 782 – 784). Das Hochmoor besteht aus kargem Boden, während das Niedermoor Wasser staut. Eine Besonderheit des Moores ist somit der hohe Anteil Wasser, die Auflösung des festen Bodens durch Wasser. Und Wasser, wie Bo Gustavsson schreibt, ist in gewisser Weise das „secret elixir of life“ (234). Oder, wie es Heaney à propos eines Gedichtes Hughes' „How water began to play“ (aus „Eskimo Song“ in *Crow*) ausdrückt: „Water is a life principle that is continually frustrated“ (2013: 235).

II.2. Lexikalisches

Das Wort *Moor* exemplifiziert die nahe Verwandtschaft der deutschen und englischen Sprache. Ethymologisch leitet es sich aus dem mittelniederdeutschen bzw. altsächsischen „mōr“ für Sumpf(land) her. Es ist in beiden Sprachen ein und dasselbe Wort geblieben, sieht man von der Großschreibung ab. Zusätzlich gibt es im Deutschen Sumpf, Lohe, Bruch, Moos und Ried sowie Dose, Luch, Möser und Faing (Brockhaus 783). Fen gibt es wiederum in beiden Sprachen. Im Englischen werden „heath, moorland, wasteland“ (*Concise Oxford Dictionary of Current English* 278) als Synonym für Moor angeben. Im *Oxford Thesaurus* finden sich für *bog* folgende Synonyme: „swamp, fen, marsh, quagmire“ (34); für *swamp* „bog, fen, marsh, quagmire, morass, moor, *Chiefly literary* slough, *Scots*

and No. Engl. dialect moss, So. US everglade.“ (487). Moss werden wir in dieser Verwendung bei Heaney begegnen.

Die englischsprachigen Wörter *moor* und *bog* unterscheiden einander leicht. *The Concise Oxford Dictionary of Current English* gibt für *moor* „a tract of open uncultivated upland, esp. when covered with heather“ (769) an, für *bog* hingegen „1a wet spongy ground. b a stretch of such ground“ (123). Das Adjektiv von *bog* kann wie gewohnt gesteigert werden: „boggy adj. (boggier, boggiest)“. Weiters kommt es zum Substantiv „bogginess n.“(123). Interessant für uns ist auch folgende Notiz: „Ir. or Gael. *bogach* f. *bog* soft“ (123). *Bogach*, informiert das Hiberno-English Dictionary weiter, wäre ein Synonym zu *moor*, während die Bedeutung für *bog* auch hier als *soft* angegeben bleibt. *Bogach* ist des Weiteren „a swallow-hole, a soft spot in the middle of a dry field, a marshy soft spot, a place into which an animal or tractor would sink. They were usually very dangerous“. Das abgeleitete Verb *Bogging* bedeutet im Moor zu arbeiten, d. h. Torf auszuheben (27).

In der *New Encyclopaedia Britannica* findet sich die Definition, auf der diese Arbeit beruht, das Moor sowohl als Hochmoor, als auch als Feuchtgebiet zu verstehen: „moor: tract of open country that may be either dry with heather and associated vegetation or wet with acid peat vegetation. If wet, a moor is generally synonymous with bog“ (301).

Wir werden sehen, dass Seamus Heaneys Repertoire an Wörtern zum Moor weit extensiver ist als diese Lemmata, nicht nur durch den metonymischen, nordirischen (*Ulster-Scot*) Begriff „moss“, sondern auch durch Zusammenfügungen und Kenningar. Auch auf das irische Wort „bog“ greift Heaney zurück. Ein Eintrag zum Moor fehlt gänzlich in den Motiv- und Symbollexika von Frenzel sowie von Seigneuret. Allgemein steht es in der Literatur für das, was es ist: die wilde Natur.

III. Das Moor in Ted Hughes' Lyrik

Ohne einen lyrischen Protagonisten (den Erzähler oder viel öfter den Sprecher [*speaker*] des Textes) mit dem Autor gleichzusetzen, muss dennoch bedacht werden, dass Landschaftsdichtung an geographische Orte gebunden ist oder vielmehr an deren Erleben durch eine konkrete Person, in diesem Fall meistens durch den Dichter selbst. Hughes' (ebenso wie Heaneys) Landschaften sind spezifische, topographisch gegebene Orte, ob der Name dabei genannt wird oder nicht. Es sind weder imaginäre, utopische noch idyllisch verklärte Landschaften.

Aus Hughes' Biographie ist bekannt, dass der 1930 in Mytholmroyd, Yorkshire, Geborene seine ersten sieben Jahre im Caldertal ansässig war und seine Nachmittage mit seinem Bruder auf Jagd- und Fischereiexpeditionen verbrachte. (Auch als die Familie nach Mexborough zieht, sucht Hughes die nahe gelegenen Naturoasen auf [s. Bentley 8 – 16, LTH 622 – 624].) Somit war er nicht nur in engem Kontakt mit der Natur und deren Fauna und Flora, sondern fand sich in verschiedensten Gebieten und Revieren wieder, mitunter auf Talhängen und Hochmooren, Zeit genug für seine Lehrjahre als Naturdichter, wie es Simon Armitage betont (6). Zu dieser Landschaft kehrt er später oftmals als Besucher zurück, auch mit seiner Frau Sylvia Plath, deren Brief über ihre Ausflüge in das Moor in ihren *Letters Home* zu finden ist (317). Mehr noch kehrt Hughes durch sein Schreiben lebenslänglich zu diesen Heidelandschaften der Hochmoore zurück. Seamus Heaney merkt in seinem Essay über Hughes „Suffering and Decision“ an, wie sehr dieser seinem Land, dessen Sprache und „what might be called the ur-life of England“ verbunden war: „It is evident [...] in his celebration of the different landscapes of northern and southern England. The wild moors and industrial valleys of Yorkshire, for example, are always there as both subject and background [...]“ (225).

Das Moor stellt für England (im Gegensatz zu Schottland und Wales) keine typische Landschaft dar, wohl aber für Yorkshire, dessen Gebirgszug der *Pennines* sich mit Hochmooren erhebt. Die Höhenlagen sind Landschaftsteile unberührter Natur im Gegensatz zur zahmen Kulturlandschaft in niedrigeren Lagen, wie es Brontës *Wuthering Heights* ideal darstellt. Moore stehen somit für etwas romantisch Ungezügelmtes, Wildes. Es ist dort, „upon the mountains and the moors“, wo der Schnee liegen bleibt, wie in Keats Sonett „Bright Star“, ebenso wie am Ende von Joyces Kurzgeschichte „The Dead“ auf dem „Bog of Allen“.

Die Höhenlagen mit ihren dem Wind exponierten Bergrücken und kargen Böden bieten zwar ein

eingeschränktes Spektrum an Flora, waren in früheren Zeiten aber allein dafür aufgesucht. Das Wollgras wurde gesponnen und mit dem Galgenstrauch Bier und Honigwein gewürzt. Gelegentlich finden sich Heidel- und Preiselbeeren. Hauptsächlich gewähren die Hochmoore Vogel- und Kleingetier ein Zuhause. Menschen bleiben punktuelle Besucher. „Moors // are a stage for the performance of heaven / any audience is incidental“ (RE 6), schreibt Hughes in „Moors“.

Folgende Anekdote über die (spätere) Erscheinung des Autors in den Londoner Verlagsbüros mag wenig erstaunen: „Ted would enter as if he'd come in off the moor, windswept and burly, a marvellous distraction in the brown, hutch-like run of office life“ (Feaver 136). Seine Manuskriptübergaben zeugen ebenso von seiner Tätigkeit im Freien: „The manuscript of *Tales from Ovid* was delivered in a bag that stank of fish, and very soon stank out the office“ (Feaver 136).

III.1. Die Omnipräsenz des Moores

Heaneys Aussage „The wild moors [...] of Yorkshire [...] are always there as both subject and background [...]“ (2013: 225) kann auf die Probe gestellt werden. Welche Poesien sprechen ex- oder implizit vom Moor? Ist das Moor, etwa neben der Fischerei, eines von Hughes' Hauptmotiven? Wie erscheint das Moor?

III.1.1. Textbeispiele zum Moor

Es folgt (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) eine Liste von Gedichten, in denen das Moor erscheint, zusammen mit der relevanten Textstelle:

„The Horses“ (HR 15) (Einzelbesprechung folgt).

„Roarers in a Ring“ (HR 42). Die Schneelandschaft des Moores wird mit dem Meer verglichen:

Snow fell as for Wenceslas.
The moor foamed like a white
Running sea. A starved fox
Stared at the inn light. (1 – 4, meine Hervorhebung)

„Mayday on Holderness“ (L 11). Innerhalb der Auflistung wird „Bog Pools“ durch die umgebenden breiten Vokale und insbesondere durch den inneren Reim mit „toadstools“ hervorgehoben, womit deren dunkle, fast bedrohliche Seite anklingt. In dieser Passage tauchen historische Elemente als Teil der

Landschaft auf, Elemente, die auf Spannung und Ungleichheit, gar Gewalt deuten sowie auf die jahrtausendalte Landwirtschaft (*ores, tributary graves, dunghills*). Darauf werden wir im Laufe dieser Arbeit zurückkommen.

From Hull's sunset smudge
Humber is melting eastward, my south skyline:
A loaded single vein, it drains
The effort of the inert North – Sheffield's ores,
Bog pools, dregs of toadstools, tributary
Graves, dunghills, kitchens, hospitals.
The unkillable North Sea swallows it all. (4 – 10, meine Hervorhebung)

„Pennines in April“ (L 25) (Einzelbesprechung folgt).

„The West Dart“ (R 12). Die folgende Phrase dient als Metapher für den Fluss Dart. Das Moor ist Teil der Ökologie des Flusses: „A violet glance of lightning / Melts the granite to live glass, / Pours it into *the mould of quick moor-water*“ (5 – 7, meine Hervorhebung).

„Stealing Trout on a May Morning“ (R 38). Der fast als Schlange evozierte Fluss entführt dem Moor sein dunkles Wasser.

[...] the river is heaping under,
Alive and malevolent,
A coiling glider of shock, the space-black
Draining off the night-moor, under the hazels ... (48 – 51, meine Hervorhebung)

Der uralte geologische Untergrund des Moores wird hervorgehoben.

This headlong river is a rout
Of tumbrils and gun-carriages, rags and metal,
All the funeral and woe-drag of some overnight disaster
Mixed with planets, electrical storms and darkness
On a *mapless moorland of granite*,
Trailing past me with all its frights, its eyes (80 – 86, meine Hervorhebung)

„An Eel“ (R 56). Das Moor ist hier die Gedächtnisbank der Erde.

II
Where does the river come from?
And the eel, the night-mind of water –
The river within the river and opposite –
The night-nerve of water?

Not from the earth's remembering *mire*
Not from the air's whim
Not from the brimming sun. Where from? (II, 1 – 7, meine Hervorhebung).

„Dust As We Are“ aus *Wolfwatching* (CP 753). Ein Gedicht über den Vater sieht in dessen Körper die Erinnerung des Krieges: „But his displays of muscular definition / Were a bleached montage – lit landscapes: / *Swampquakes* of the slime of puddled soldiers“ (17 – 19, meine Hervorhebung).

„Telegraph Wires“ aus *Wolfwatching* (CP 757), ein Gedicht größtenteils aus *heroic couplets* bestehend. Das Moor wird hier mit dem Attribut „einsam“ versehen: „Take telegraph wires, *a lonely moor*, / and fit them together. The thing comes alive in your ear.“ (1 – 2, meine Hervorhebung).

„Walt“ aus *Wolfwatching* (CP 770). Ein weiteres Gedicht über den Vater. Das Moor wird in Teil II des Gedichts als Verb verwendet: „Tranquillizers / [...] / They swamped and drowned / The synapses“ (17, 21 – 22).

„Rain-Charm for the Duchy“ aus dem selbnamigen Band (CP 803): Das Naturschauspiel des Gewitters nach der Trockenzeit – „Thunder was breaking up the *moors*“ (38, meine Hervorhebung) – wird zu einer Apotheose der Naturkräfte. Eine Metapher verwandelt das Moor zu Händen, die den Regen aufnehmen, speichern und als Gabe hochhalten:

My windscreen wipers swam as we moved.
I imagined the two moors

The two stone-age hands
Cupped and brimming, lifted, an offering – (80 – 83, meine Hervorhebung)

„Wuthering Heights“ (BL 59). Das Moor erscheint als etwas Mysteriöses. Eine emporhebende Qualität wird durch „lifted“ betont.

The moor
Lifted and opened its dark flower
For you too. (15 – 17)

Das Moor wird weiters mit kosmischen Vorgängen in Verbindung gebracht:

The open moor,
Gamma rays and decomposing starlight
Had repossessed it
With a kind of blackening smoulder. (26 – 29)

Der Wind wird zum „moor-wind“ und die Besucherin Sylvia Plath wird aus der Perspektive der Elemente beschrieben und implizit mit Emily Brontë verglichen:

The moor-wind
Came with its empty eyes to look at you,
And the clouds gazed sidelong, going elsewhere,

The heath-grass, fidgeting in its fever,
Took idiot notice of you. And the stone,
Reaching to touch your hand, found you real
And warm, and lucent, like that earlier one. (75 – 81)

In den aufgelisteten Poesien erscheint das Moor nicht unbedingt als zentrales Thema, jedoch als Motiv und bildlicher Ausdruck, ob als Zulauf des Flusses, ob umgewandelt als Verb, ob als Vergleich oder Metapher, und findet bis in gänzlich andere Themenkreise Verwendung. Das Moor mag einen Teil von Hughes' „constantes de l'imagination“ (9) sein, um Michel Butors schönen Ausdruck zu verwenden.

Auch der Titel *Moortown* (1979) – später *Moortown Elegies* (1978) und *Moortown Diary* (1989) (Whitley 98) – ist hier erwähnenswert, rührt er auch vom Namen des Anwesens her, das Hughes zusammen mit seiner Frau und seinem Schwiegervater Jack Orchard bewirtschaftete (s. Scigaj 170).³⁰

Ausgenommen von dieser Auflistung sind die Texte aus *Remains of Elmet*, dem Band aus Landschaftsgedichten zu den *Pennines*, worauf später im Detail eingegangen wird. Frühe Landschaftsgedichte in diesem Sinn wären „Pennines in April“ (L 25) und „Still Life“ (W 18). „The Horses“ ist ein exemplarisch lyrisches Gedicht, in dem das Moor als wichtiger *limes* erscheint. „The Horses“ und „Pennines in April“ werden nun einzeln detailliert besprochen.

III.1.2. Zwei Beispiele: „The Horses“ und „Pennines in April“

„The Horses“

In „The Horses“ (HR 15), einem Gedicht, das Plath zu den „delicate, exquisite nature poems“ (298) von Hughes' erstem Band zählt, findet sich bereits das Moor: „moorline“ und „moor-ridge“ verbildlichen hier einen Teil der Szenerie, einen Grenzbereich zwischen zwei Welten. Die lyrische Erzählung in unregelmäßig langen Zweizeilern schildert das Erlebnis eines Spazierganges bei Morgengrauen, bei dem das lyrische Ich den Sonnenaufgang über dem Moor erlebt.

„Moorline“ und „moor-ridge“ fungieren, wie es „line“ und „ridge“ hervorheben, überhalb des Waldes als Trennlinie zwischen einem dunklen, qualvollen Tal, dem Sitz der Menschheit mit dessen Tragödien, Dramen und Ängsten (s. Sagar 1983: 11), und einer anderen Region mit unbehindertem Horizont,

30 Der Band versammelt anti-bukolische Aufzeichnungen zu ihrer landwirtschaftlichen Tätigkeit.

einem Ort, der das Licht registriert und bereitwillig aufnimmt. Symbol dafür sind die meditativen Pferde, die als Steinstatuen erscheinen. Dieses metaphysisch anklingende Gedicht verdeutlicht den Gegensatz der Höhenlagen – als Empfänger kosmischer Energien – zum eingekesselten Tal: „But the valleys were draining the darkness // Till the moorline – blackening dregs of the brightening grey – / Halved the sky ahead“ (6 – 8).

Der stille Beobachter, der Brachvogel, wohl auch das „Wahrzeichen“ oder Totemtier des Moores, später in *Remains of Elmet* als „A wet-footed god of the horizon“ (10) bezeichnet, nimmt – als Gegenstück zum domestizierten Hahn in „Cock-Crows“ (RE 64) – als erster die Veränderung wahr und durchreißt die Stille der Nacht, als der Tag gerade eben erst anzubrechen beginnt.

Die unregelmäßig langen Zweizeiler geben dem Leser Einblick in die Emotionalität des lyrischen Ichs beim Anblick nicht nur der Pferde, sondern auch des Sonnenaufgangs über das Moor:

Slowly detail leafed from the darkness. Then the sun
Orange, red, red erupted

Silently, and splitting to its core tore and flung cloud,
Shook the gulf open, showed blue,

And the big planets hanging – (19 – 23)

Wald und Tal sind nach wie vor von der Dunkelheit verschluckt, dank der freien Sicht über dem Moor wird der Sonnenaufgang fast als unerwarteter Schock, als explosionsartige Offenbarung, als Illumination erfahren, welche den Erzähler in einen Zustand der Hilflosigkeit und Verwirrung stürzt – „Stumbling in the fever of dream“ (25) –, formal durch den dynamischen Rhythmus und die abgebrochenen Verszeilen verdeutlicht, während die Pferde bewegungslos und meditativ dem Tagesanbruch und dem gewaltigen Licht aufnahmebereit entgegentreten. Das Erscheinen des Lichts wird von Vers 25 bis 35 durch eine semantische Kette intensiviert: „kindling tops“, „glistening“, „flow of light“, „showed its fires“, „red levelling rays“.

In dem etwas sentimental-pathetischen Ende, den beiden letzten Zweizeilern, verspricht das lyrische Ich sich in den von Menschen überfluteten Straßen an die Illumination des Momentes, den Ruf des Brachvogels und die Weite des Horizontes zu erinnern.

Keith Sagar klassifiziert dieses Gedicht als „most Wordsworthian“ (20) und merkt dessen Intertextualität mit Wordsworth' „Resolution and Independence“ an, einem lyrisch-narrativen Gedicht, welches einen Spaziergang des lyrischen Ichs am Moor und dessen Begegnung mit einem Blutegelsammler wiedergibt (1978: 20 – 21). Heaney wiederum etabliert anhand der verwendeten Adjektive

Korrespondenzen zwischen den Pferden und den später bei Hughes profus erscheinenden Lachsen (2013: 227 – 228).

„The Horses“ zeigt bereits, wie sehr die Höhenlagen in Hughes' Werk positiv besetzt sind, während sich das Tal ungünstig auf das Gemüt auswirkt. Ebenso erscheint hier erstmals der Topos eines (kosmischen) Schauspiels, denn die Hochmoore erlauben einen freien Blick. Die Erfahrung dieses Schauspiels scheint für den Menschen von übergeordneter Bedeutung zu sein und kann diesem nicht nur aus erster Hand, sondern ebenso aus zweiter Hand, durch die Vermittlung des Dichters bzw. seines Textes, nähergebracht werden. Das besondere Erlebnis der Höhenlagen wird einen Band später durch „Pennines in April“ (L25) wieder aufgegriffen.

„Pennines in April“

Das Landschaftsgedicht „Pennines in April“ (L25) legt erstmals den Gebirgszug der Pennines, der Yorkshire über die für England gewöhnlichen Seehöhen trägt, explizit als zentrales Thema dar. Hochmoor und Heideland werden im Text nicht eigens genannt, aber durch das Wort „heather“ (4) evoziert. Die spezifische Jahreszeit, nämlich der Frühling, ist (wie in „Mayday on Holderness“) bereits im Titel verankert. Dem ist zu entnehmen, dass saisonale Kennzeichen Teil des Inhalts und Wetterverhältnisse nicht unwichtig sind.³¹ Hier handelt es sich um einen lichten und, wie der helle Ton des Textes unterstreicht, freudigen Frühlingstag. „Pennines in April“ besteht aus 14 unregelmäßig langen Zeilen, die in 5-Zeiler, 4-Zeiler und 5-Zeiler gegliedert sind und sich durch dynamische Zeilensprünge fließend lesen lassen. Rein visuell sieht das Gedicht somit nicht einem Sonett gleich, könnte aber ein freies Sonettprojekt darstellen.

Inhaltlich basiert der Text auf einer verlängerter Metapher, die die Gebirgslandschaft als Meer versinnbildlicht. Die Prämisse „If this country were a sea“(1) leitet das Bild der Hügellandschaft als Meer ein. Der Vergleich wird fortgeführt und anhand von maritimem Vokabular bis in die letzten Zeilen intensiviert: „as the earth turns, such ground-stresses / Do come *rolling* [..]“ (6 – 7), „Landscapes *gliding blue as water*“ (10), „*heaving* slowly and *heave* / To your feet and *surf* upwards“ (11 – 12, meine Hervorhebung). Einen Gebirgszug aus hartem Granit als Meer zu denken, ist wohl die stärkste Antithese, die sich finden lässt. Die ansonsten als statisch verstandene Gesteinsmasse als dynamischen Prozess von Bewegung darzustellen, lässt in gewisser Weise deren Entstehungsgeschichte mitdenken

31 Wie es das Haiku zeigt, sind Beobachtungen der Landschaft an die jeweilige Jahreszeit geknüpft. Dieser Umstand wird hier durch den Titel explizit gemacht.

und erinnert gleichzeitig daran, dass diese nie abgeschlossen ist. Auf einer anderen Bedeutungsebene ergibt sich ein Ähnlichkeitsprinzip zwischen den millionenalten runden Berg- und Hügelkuppen und dem Bild von Wogen. Und das Licht, wie wir später sehen werden, ist auf den Anhöhen dem Meereslicht ähnlich. Auch die Exponierung dem Wind gegenüber teilt das Gebirge mit der Küste.

Indirekt verdeutlicht der positive Ton des Textes den sonnigen Apriltag als erhebende Erfahrung auf den Anhöhen. In den Zeilen elf und zwölf wird eine Aufwärtsbewegung vollzogen und in der letzten Zeile durch den trillernden Flug der Lerchen besiegelt: „Carrying the larks upward“ (14). Im Kontext der ersten drei Bände *The Hawk in the Rain*, *Lupercal* und *Wodwo* stellt die helle Atmosphäre dieses Textes eine untypische Erscheinung dar. Der Ton ist positiv, die Schönheit des Ortes wird allerdings auf indirekte Weise, durch den Vergleich mit dem Moor dargeboten.

Weist „Pennines in April“ inhaltlich auf *Remains of Elmet* voraus, ist es formal dennoch vielmehr in sich geschlossen und weniger skizzenhaft als jenen Poesien von *Remains of Elmet*.

III.2. Die Kulmination in *Remains of Elmet*

Landschaftsgedichte rund um das Moor kulminieren in dem Gedichtband *Remains of Elmet*, der den Untertitel „Pennine Sequence“ trägt und sich ganz der Region dieses Gebirgszugs widmet.

„Poem after poem in *Remains of Elmet* reveals 'beauty spots' in a landscape Hughes knows well“, schreibt Patricia Haberstroh in „Historical Landscape in Ted Hughes's *Remains of Elmet*“ (208). Ähnlich und parallel zu Heaneys zuvor genannten Aussage beobachtet Simon Armitage: „Hughes was born in that valley in 1930 [...] and for the rest of his life continued to refer to the area in his poems and in his prose writing, both obliquely and directly. His *Remains of Elmet* [...] confirmed Hughes' faithful relationship with the upper Calder through powerful and dramatic evocations of the landscape“ (6). Er warnt davor, das Buch als „extra-curricular“ oder „coffee-table project“ anzusehen: „In fact, *Remains of Elmet*, in my view is not only the definitive poetic guide to the environs of Hughes' homelands, but his single most important publication, a kind of concordance to the whole of his work [...]“ (6). In Bezug auf das Moor stellt er Folgendes fest: „[...] several poems in *Elmet*, as well as dozens of others elsewhere in Hughes' writing, find not only solace and reconciliation but sometimes ecstasy, as his imagination wanders the open moorland, or looks out from the peaks, or circles in the sky above the earth“ (14). Keith Sagar bestätigt dies: „What distinguishes the moors from the valley is the fact that, in spite of the mourning, the accumulated deaths, 'the mood of moorland is exultant'.

Many of the finest poems of *Remains of Elmet* celebrate the exhilaration which is the recognition that out of these uncompromising materials, this graveyard, this vacancy of scruffy hills and stagnant pools and bone-chilling winds, the place is continually renewing [l]ife and making miracles.“ (1983: 11, Sagar zitiert Hughes aus einem Radiointerview). Als Beispiele nennt er die Gedichte „Long Screams“ und „The Trance of Light“.

III.2.1. Zur Textentstehung

Remains of Elmet entstand als Kooperation zwischen der Photographin Fay Godwin und Ted Hughes. Dieser verfasst Lyrik zu ihren dramatischen Schwarz-Weiß-Photographien seiner Heimatgegend Yorkshire (s. Roberts 129). Hughes lebt zu dieser Zeit im Süden Englands, in Devon, und ist ein gelegentlicher Besucher in den Trakten seiner frühen Kindheit (s. Armitage 6). Seine Poesien sind, wie es Armitage pointiert ausdrückt, rückblickend aus dem Gedächtnis heraus geschrieben (6 – 7) und widmen sich einzelnen Lokalitäten. Das Resultat ist als prächtiger, mittelgroßer Band (22cm x 25.5 cm) von Faber and Faber verlegt, 1979 erschienen. Die Photographien sind meist auf der einen und Hughes' Poesien auf der gegenüberliegenden Seite angeordnet, gelegentlich sind mehrere Photographien auf einer Seite oder nacheinander folgend. Der Band trägt den Untertitel „A Pennine Sequence“ und Hughes widmet ihn seiner Mutter: „Poems in Memory of Edith Farrar“ (diese paratextuelle Notiz fließt in das Buch hinein, denn ein als Epigraph dem Band vorangestelltes Gedicht geht auf die bereits verstorbene Mutter ein; ebenso lautet das erste Gedicht „Where the Mothers“). Kursiv steht Godwins Widmung: „The photographs are for Ted“. Die Photographien zeigen Details sowie Aussichten, wobei eine Vielzahl die im Schnee eingetauchte Winterlandschaft oder deren Einzelheiten abbildet.

Der Band hat keine lineare Publikationsgeschichte, ein Grund warum die 2011-Edition von Faber and Faber, die allein den Text (d. h. ohne Bildmaterial des ursprünglichen Bandes) wiedergibt, eine editoriale Notiz hinzufügt: Nach der Ersterscheinung von *Remains of Elmet* 1979 wurden dessen Poesien, ohne Photographien, mit geänderten Texten und Titeln und abzüglich 19 Gedichten 1993 als *Three Books* (zusammen mit *Cave Birds* und *River*, jenen drei Bänden mit Bildmaterial [Roberts 130]) herausgegeben. Diese Version der Texte befinde sich, mit Annotationen zu den Änderungen, in den *Collected Poems* von 2003. Die Ausgabe von 2011 fügt *Remains of Elmet* neben dem ursprünglichen Vorwort (von Hughes) ein weiteres bei, jenes das Hughes für *Three Books* verfasst hatte. Diese Ausgabe ist somit in höchstem Maße informativ.

Doch die Erscheinungsgeschichte ist hier nicht zu Ende: 1994 erscheint der Band *Elmet*, wie der Titel es bereits besagt, eine Variation zu *Remains of Elmet*. Die Auswahl an Texten und Photographien ist hier abgeändert, weiters wurden bereits in anderen Bänden publizierte Gedichte über die Region hinzugefügt. Die Titel der „first-line-titled poems“ aus *RE* wurden zu Ortsangaben umgeändert (Gifford 2004: 40). Wie es auf der Webseite der Ted Hughes Society dargestellt wird, scheint der Band, anthologie-ähnlich, alle Texte zur Region versammeln und somit eine ultimative „Pennine Sequence“ erstellen zu wollen.³²

III.2.2. *Remains of Elmet*, die „Pennine Sequence“

Der Titel, durch dessen wunderbares Wort „Elmet“ die Ulme, *elm*, mitklingt und somit bereits eine Referenz zur Natur miteinschließt, mutet mysteriös an, so mysteriös, dass Simon Armitage der Meinung war, „Elmet“ sei eine Erfindung Hughes', eine Erfindung „with a certain amount of 'finger-in-the-wind' imaginative liberty“ (8). Und dennoch beruft sich Hughes tatsächlich auf historische Fakten (s. Haberstroh 205 – 206).³³ Im Vorwort von 1993 (nun als Nachwort platziert) gibt der Autor die geschichtliche Abfolge kondensiert dar: „Elmet was the last independent Celtic kingdom in England and originally stretched out over the vale of York. I imagine it shrank back into the gorge of the upper Calder under historic pressures, before the Celtic survivors were politically absorbed into England“ (69). Der Name sei bis heute in Verwendung (69).

Armitage beschreibt dieses Tal als „a deeply scored river system running between the Pennine watershed to the west and Halifax to the east“ (6). Die Geographie der Schauplätze wird im Vorwort genau festgelegt: „These poems confine themselves to the upper Calder and the territory roughly encircled by a line drawn through Halifax (on the east), Keighley (on the north east), Colne (on the north-west), Burnley (on the west), and Littleborough (on the south-west); an island straddling the Yorks-Lancs border, though mainly in Yorkshire, and centred, in my mind, on Heptonstall“ (69). Aus demselben Vorwort geht auch eine Bedeutungsebene des Titelwortes „Remains“ hervor, das sich auf die im Caldertal ansässigen Bewohner beruft. Nach dem industriellen Aufschwung, der das Tal und die Talhänge durch Textilmühlen und gleichzeitig durch Kapellen bebaut sah, die später zu Ruinen verfielen oder demoliert wurden, nach dem Ausbleiben der Männer in ganzen Straßen oder Dörfern

32 Zu den Änderungen im Detail s. Gifford 2004: 40 – 43, Roberts 130.

33 In der *Encyclopaedia Britannica* findet sich kein Eintrag zu *Elmet*, in Wikipedia wohl.

durch den Tod an den Fronten des Ersten Weltkrieges, vielmehr als durch das Phänomen der Landflucht, ist die Bewohnerzahl dramatisch gesunken: „gradually, it dawned on you that you were living among the survivors, in the remains“ (71).

Der Titel veranschaulicht bereits das Projekt des Buches, im Jetzzustand der Region dessen Geschichte aufleuchten zu lassen. Und dies lässt sich paradigmatisch anhand der Landschaft und deren architektonischen Einschlüssen erschließen. In ihrem hervorragendem Artikel, der das Geschichtliche an *Remains of Elmet* hervorhebt, schreibt Patricia Haberstroh: „By focusing on Elmet, Hughes places the present plight of the Calder Valley in a historical perspective where the modern collapse recapitulates the disaster which occurred as the marauding Angles destroyed the last vestige of Celtic culture“ (205). Sie legt damit nahe, dass Hughes mit einem zyklischen Zeitbegriff arbeitet (207).

Ein kursatorischer Blick über die Gedichttitel informiert, dass diese Texte die Überreste der industriellen textilen Revolution umkreisen (z. B. „Lumb Chimneys“, „First, Mills“, „Mill Ruins“, „Where the Millstone of Sky“...), zudem die gescheiterte Besiedlung der Anhöhen („Walls“, „Dead Farms, Dead Leaves“, „When Men got to the Summit“...), die ansässige Menschengemeinschaft („Football at Slack“), das literarische Erbe („Emily Brontë“, „Haworth Parsonage“, „Hepstonstall Cemetery“ – indem Sylvia Plath bereits begraben wurde), historische Einzelpersonen („For Billy Holt“), ein Interesse an Englands Frühgeschichte („The Ancient Briton Lay under His Rock“), vor allem aber Natur und Wetter, Fauna und Flora („These Grasses of Light“, „Open to Huge Light“, „Moors“, „The Trance of Light“, „Curlews in April“, „Curlews Lift“, „Grouse-Butts“, „Cock-Crows“, „Tree“, „Heather“, „A Tree“, „Willow-Herb“...). Ebenso findet sich ein Titelgedicht. Hieraus ist bereits ersichtlich, dass sich ein Großteil der Poesien mit dem Hochmoor befasst.

Ein weiterer die Seiten des Bandes überfliegender Blick, lässt die von Hughes' oftmals verwendete Technik erkennen, den Titel mit ins Gedicht einfließen zu lassen, d. h. als quasi-erste Zeile des Textes. Einige Texte tragen den Ortsnamen als Titel. Freier Vers wird verwendet, die Texte haben unregelmäßig lange Strophen und Zeilen und sind selten länger als eine dreiviertel Seite.

Nimmt man den Band von 1979 zur Hand, wird das Wechselspiel zwischen Photographie und Text ersichtlich, vor allem aber wie sehr Hughes in die Landschaft hineinblickt (und über intime Kenntnis über eine Menge Referenzpunkte verfügt) und dem Leser somit Unsichtbares näherbringt. Das Bild verhält sich wie ein Tor zu dieser dramatischen, schwarz-weißen Yorkshire-Landschaft oder als Portal für Gedanken zu Geschichte und Zukunft. Dieses Spannungsverhältnis zwischen Gesehenem und Ungesehenem macht die Berührung zwischen Bild und Text umso fesselnder.

III.2.3. Landschaft der Veränderung

Das Caldertal, wie Hughes' beide Vorworte informieren, war durch die Abgeschottetheit bis ins 17. Jahrhundert „badlands“ (69), in dem sich Kriminelle vor dem Gesetz versteckten. Sogar Defoe soll sich hier vor seinen Kreditgebern verborgen haben. Gleichzeitig florierte das Tal durch Haushaltsindustrien mit Wolle und wurde daraufhin Anfang des 19. Jahrhunderts zur Wiege der Industriellen Revolution im textilen Bereich. Die Industrialisierung führte mit sich, dass ein jedes noch so bescheidene Rinnsal mit Mühlen bebaut wurde, um die Webstühle zu betätigen. Somit wurde 'in die Höhe' gebaut und auch die Anhöhen wurden neuerdings besiedelt und landwirtschaftlich genutzt. Es verbreitete sich der Methodismus, sodass neben den Mühlen Kapellen in die Luft ragten. Hughes erzählt:

The men who built the chapels were the same who were building the mills. They perfected the art of perching their towering, massive, stone, prison-like structures on drop-offs where now you would only just graze sheep. When the local regimes (and combined operation) of Industry and Religion started to collapse in the 1930s, this architecture emerged into spectacular desolation – a grim sort of beauty. Ruin followed swiftly, as the mills began to close, the chapels to empty, and the high farms under the moor-edge, along the spring line, were one by one abandoned. (71)

Die Landschaft ist nun folglich von dem Zerfall verschriebenen Bebauungen durchsprinkelt und demnach sind auch die Landschaftsgedichte mit diesen versehen. Es gibt hier daher keine klare Trennung zwischen Landschafts- und Zivilisationsgedichten, überhaupt ist der Band keineswegs strukturiert, so dass man ihn leicht unterteilen könnte, vielmehr fließen die Gedichte ineinander und geben ein facettenreiches Bild ab. Dies bringt Gifford zu folgender Aussage: „If culture, individual human life, animal and bird life, and the workings of weather upon landscape are parts of an interactive whole, then it is possible to express this relationship through interchangeable images“, wie in dem von ihm zitierten Gedicht „Dead Farms, Dead Leaves“. Er sieht somit eine Spiegelung von Natur und Kultur und schreibt weiters, „[...] growth and decay of human activity is enacting long-term natural processes“ (1995: 128). Dennoch scheint die Natur fast unmerklich, aber doch die Oberhand zu haben. Das Weltbild, das seit *The Hawk in the Rain* in Hughes' Werk Ausdruck findet, sieht den Menschen, umgekehrt zu Pascals „roseau pensant“, nicht durch den Intellekt an oberster Stelle des Lebendigen, sondern vielmehr eben durch das abstrakte Denken behindert, oft unbeholfen und schutzlos und dem Tier gegenüber ein eher ungeschickter Teil der Natur. Hughes wertet das Instinktive, Tierische und Intuitive enorm auf und verdeutlicht ein Bewusstsein, das allem Lebendigen zugehört, dem Menschen und Tier wie der „leblosen“ Natur, wofür Scigaj den schönen Terminus „biocentric vision“ gebraucht

(160). Die menschenleeren Anhöhen mögen karg erscheinen, aber wie Scigaj richtig anmerkt: „Hughes does not expect moments of joy and exaltation always to relate to *human* goals and aspirations; he often presents such moments biocentrically, as part of the intrinsic worth of the elements of Nature themselves“ (164, Hervorhebung des Autors).

Dass die letztendlich unzählbare Natur die Zivilisationsversuche der Menschen abschüttelt, die Gifford „failed pastoral ventures“ (1995: 119) oder „failed attempts to control nature“ (128) nennt, lässt sie nicht nur überlegen erscheinen, sondern hinterfragt den Sinn eines Fortschrittdenkens, wie es Susanna Lidström hervorhebt: „References to the history and ecology of the moors, and images of the powers and beauty of the non-human world, suggest the comparative smallness of human endeavours, counteracting any foundation narrative of industrialism or technological progress“ (80). Giffords Schlussfolgerung geht in dieselbe Richtung: „A number of poems in *Remains of Elmet* show nature reclaiming the sites of failed pastoral ventures“. Er geht auf die „acceptance of the death process everywhere within life“ ein, welches für ihn ein anti-pastorales Thema darstellt (1995: 119). Bei Haberstroh ist das gleiche Fazit zu finden: „A wilderness that ultimately will not be subdued. [...] Rising in the midst of these ruins, [...] the ancient energy of nature reasserts itself, seen most obviously in the poems which highlight the wild, natural beauty of the Yorkshire hills“ (208).

Dennoch verunmöglicht der Band eine schwarz-weiße Sicht der Dinge: Scheiterte das Unterfangen letztlich, werden die Besiedlungsversuche der Anhöhen doch nicht als etwas an sich Falsches dargestellt. „Hill Walls“ (12) stellt die Herausforderung der neuen Lebensweise, angepasst an das rauhe Klima, als etwas Förderliches dar:

The stone rigging was strong.
Exhilarated men
Cupped hands and shouted to each other
And grew stronger riding the first winters. (5 – 8)

Die nächste Strophe bezeichnet die Herausforderung als ein Abenteuer:

The great adventure had begun –
Even the grass
Agreed and came with them,
And crops and cattle –

Und die letzte Strophe erweckt anhand einer wunderbaren Metapher eine andersweltliche Vision:

A few crazed sheep
Pulling its weeds

On a shore of cloud. (15 – 17)

Auch in In „Hill-Stone was Content“ (15) willigen die Elemente zu ihrer neuen Nutzung ein, wenn auch die Erzählerstimme Nostalgie ausdrückt:

Hill-Stone was Content

To be cut, to be carted
And fixed in its new place.

It let itself be conscripted
Into mills. And it stayed in position
Defending this slavery against all.

It forgot its wild roots
Its earth-song
In cement and the drum-song of looms. (1 – 8)

Der zweite Abschnitt dieses Textes beschreibt die Veränderung der Menschen durch die Industrialisierung und die maschinelle Fabrikarbeit an den Webstühlen. Waren die landwirtschaftliche Nutzung und die dafür erforderliche Errichtung von Partitionen durch Wälle an der freien Luft förderlich, zeigt Hughes auf sehr effektive Weise die Aussichtslosigkeit der repetitiven Arbeit im Lärm der Webstühle. Die Generationen wechseln sich in den selben Bewegungen ab:

And inside the mills mankind
With bodies that came and went
Stayed in position, fixed like the stones
Trembling in the song of the looms.

And they too became four-cornered, stony

In their long, darkening stand
Against the guerilla patience
Of the soft hill-water. (9 – 16)

Dem Wasser wird hier, innerhalb einer Personifikation, mehr *agency* zugebilligt als dem versklavten Menschen. Die Versklavung bzw. Ausbeutung des Menschen spiegelt die der Natur (Gifford 2004: 43), wobei diese, mit „guerilla patience“ (15) ausgestattet, im Vorteil ist.

In „Open to Huge Light“ (5) werden die Nachkommen der Fabrikarbeiter mit Schafköpfen dargestellt, um ihrer Gleichgültigkeit Ausdruck zu verleihen. Lehnt sich dies an ein Klischee an, ist Hughes' Ausführung dennoch aussagekräftig, zumal sich der bildhafte Ausdruck mit den realen, sich dort

befindlichen Schafen überlagert: „Startled people look up / With sheep's heads / Then go on eating“ (9 – 11). Die Metapher wird in „The Sheep Went on Being Dead“ (18) wieder aufgegriffen, das sich ebenfalls mit der Veränderung beschäftigt: „Time sweetens / The melting corpses of farms / The hills' skulls peeled by the dragging climate – „ (15 – 17). Dieses formal sehr offene Gedicht rollt das Vergangene auf, das sich ein Wanderer, so erfährt man im letzten Vers „Under hikers' heels“, vergegenwärtigt.

Die Veränderung in der Landschaft durch das Ausbleiben der früheren Baustrukturen wird in „Crown Point Pensioners“ (48) wie in „Heptonstall“ (50) dargestellt, zentriert um das Wort „memories“, wie aus der Perspektive eines alten Mannes, der in einer Photographie zu sehen ist (1979: 88): „Mills are missing. Chapels are missing. / But what has escaped the demolisher / Clings inside their masks –“ (10 – 12). Auch die Lebensgewohnheiten haben sich somit transformiert:

He no longer calls the time of day
Across to Stoodley, soured on that opposite ridge.
And Stoodley has turned his back
On the Museum silence.

He ignores Blackstone Edge –
A huddle of wet stones and damp smokes
Decrepit under sunsets.

He no longer asks
Whether Pecket under the East Wind
Is still living.

He raises no hand
Towards Hathershelf. He knows
The day has passed
For reunion with ancestors.

He knows Midgley will never return. (5 – 20)

In „Lumb Chimneys“ (3), mit der eindrucksvollen Photographie eines gewaltigen runden Schornsteins aus perfekt gemeißeltem Stein, lautet die letzte Strophe, als Endwort sozusagen: „Before these chimneys can flower again / They must fall into the only future, into earth“ (17 – 18). Die Metapher des Blühens gleicht die Schornsteine dem Pflanzenreich an, wodurch die parallelen Prozesse angezeigt werden (s. Gifford 1994: 136). Die Landschaft ist hier somit die lebendige Bühne der Veränderung, einer Veränderung, die sich zyklisch abspielt. Durch die Verwendung eines zyklischen Zeitbegriffes

mag, wie es Haberstroh anführt, eine neue Eiszeit (wie bereits in dem frühen Gedicht „October Dawn“ [HR 41]) hereinbrechen:

While Elmet can be viewed as the historical prototype of the inevitable collapse of civilizations which thrived in the Calder Valley, the Celtic kingdom, as well as Anglo-Saxon England, fits into a larger context which stretches beyond the borders of recorded history. Both of these civilizations rose and fell in the moraine of a glacier, the prehistoric natural disaster which formed the valley. [...] The threat of another disaster, symbolized in the poems as another glacier, always hangs over the valley. Historical change, then, illustrated in the rise and fall of Elmet or in the growth and collapse of the modern mills and chapels, is incorporated into a larger cycle of natural process which transcends the limits of recorded history. (207 – 208)

Während das Ausheben des Tales durch den Gletscher im Titelgedicht (23) als schmerzvoller „Death-struggle of the glacier“ (1) imaginiert wird, erscheinen die Hügel als lebendiges, singendes „Big Animal of Rock“ (19) (in der Photographie eine sich aus dem Schnee erhebende Kuppe, die tatsächlich wie die gewaltige Schnauze eines pelzigen, ausgestreckten Tieres aussieht [45]). Dieses Tier nährt sich vom Leben an den Grabstellen seiner Ahnen „At the Festival of Unending“ (10) und wird in dem Gedicht „In April“ (60) zu einem „soft animal of peace“ (3) mit „[...] shoulders of pre-dawn / And shaggy belly (5 – 6).³⁴ Dessen letzte Zeilen weisen auf ein mögliches Wiedererwachen des Tieres hin:

[It]
Has got up from under the glacier
And now lies openly sunning
Huge bones and space-weathered hide

Healing and sweetening
Stretched out full-length for miles –
With eyes half-closed, in a quiet cat-ecstasy. („In April“)

Das Frühlingserwachen ist explizit durch den saisonalen Zyklus (die saisonale Angabe im Titel) angegeben; impliziert wird gleichzeitig ein längerer Zyklus, als wache die Landschaft nach einem langen Schlaf wieder auf und mache sich für die nächste Transformation bereit. Der längere Zyklus wird hier durch die Zeitangabe „has come a million years“ evoziert. Dieses Geschöpf der Erde ist

34 In Heaneys „Bone Dreams“ (N19) findet sich die umgekehrte Figur, wenn ein überfahrener Maulwurf den Gebirgszug just der Pennines evoziert:

I was told, '[...]
And feel the shoulders.'
I touched small distant Pennines,
a pelt of grass and grain
running south. (89 – 96)

In „Höfn“ (*District and Circle* 53) über einen schmelzenden Gletscher findet sich das Bild wieder:
„Undead grey-gristed earth-pelt, aeon-scruff“ (6).

zudem „healing and sweetening“, was es vorbildhaft und wegweisend für die dort ansässigen Menschengemeinschaften macht. „Sweetening“ ist zudem sehr konkret genommen als das Aufblühen der Blumen, etwa des ersten Heidekrauts vorstellbar, wie das Hervorbringen von Nektar, das wiederum die Bienen und ihren Honig mit ins Bild einschließt.

Auch ohne zu wissen, dass Hughes Anthropologie studierte und eine Faszination für Robert Graves' *The White Goddess* hegte, ist es nicht schwer, hier Parallelen zu sehen. Ist das Land auch als Tier dargestellt, ist es als lebendige Entität zu verstehen, was auf vor- bzw. frühgeschichtliche Weltauffassungen zurückgeht, in denen die Erde als Muttergöttin d. h. als Schöpferin wie Zerstörerin alles Lebens zugleich hervorgeht. Der zerstörerische Aspekt (12 – 13) wird in „The Big Animal of Rock“ (19) ausdrücklich erwähnt: „the Mourning Mother / Who eats her children“ (12 – 13) (s. Haberstroh 215).

In diesem Kontext ist das Eingangsgedicht „Where the Mothers“ zu lesen. (Ann Skea hebt hervor, dass Hughes' Eingangs- wie Abschlussgedichte zumeist und vor allem bei *Remains of Elmet* in einem programmatischen Verhältnis zum Band stehen [1994: 117].) Setzt das Eingangsdicht auf der einen Ebene die Widmung und das Andenken an Hughes' biologische Mutter fort, wird diese zum Mutter-Prinzip erweitert, denn „Where the Mothers“ zentriert sich auf das Lebendigwerden von Substanz im Moment der Inkarnation. Sieht Gifford das Thema des Bandes als „decay“ an (2004: 42), setzt, wie es Skea notiert, das Eingangsgedicht hier den Band unter den regenerativen Aspekt (117). Sie schreibt: „The opening poem, 'Where the Mothers', immediately establishes a mood of pagan, elemental energy. Using rhythms and sounds which capture the wildness of Nature as it is commonly experienced on the pictured moors, Hughes evokes the disembodied souls which, like the wind and rain, howl through heaven and 'Pour down onto earth / Looking for bodies / Of birds, animals, people“ (118).

Where the Mothers

Gallop their souls

Where the howlings of heaven
Pour down onto earth (1 – 3)

Hughes vollzieht in der Poesie den Prozess, den er beschreibt: Das Wort „souls“ am ersten Versende hallt durch den Raum der freien Zeile nach – sie steht für sich allein und wird dadurch umso mehr hervorgehoben – und lädt das mysteriöse „the howlings of heaven“ (in dem Hughes' vielgeliebter Wolf

zu hören ist) mit Bedeutung auf, stehen diese beiden Versenden doch in Verbindung zu einander. „Souls“ füllt hier die Synästhesie der „howlings of heaven“, genauso wie dieses die Körper füllt.

Es wird die Idee der Kovalenz des Lebendigen begründet, indem die folgenden Körper fraglos aneinandergereiht werden: „bodies / Of birds, animals, people“ (4 – 5). Es herrschen hier keine Hierarchien, alle werden heimgesucht von derselben 'Substanz' „the howlings of heaven“ (2) und sind nun aus demselben Material gebildet.

Skea bringt die galoppierenden Mütter in Zusammenhang mit den Walkyrien und der britannisch-keltischen Muttergöttin Brigid (oder Brid) (1994: 118), deren Erscheinung in einem weiteren Gedicht „Bridestones“ (32) ihre fortdauernde Verehrung bekundet. Die religiöse Konnotation ist nicht unwichtig, sie impliziert auch eine Kritik am Protestantismus, speziell in Form des Methodismus, die das Caldertal kulturell prägte und die Hughes als besonders lebensverachtend ansieht.

Am Ende des kurzen Gedichts „Where the Mothers“ wird die Idee der Geburt auf die Entstehung des Universums und aller Materie durch den bildhaften Vergleich „like a star-broken stone“ (10) ausgeweitet. Wenn auch gewaltsam aus dem Stern gebrochen, wird der beigesteuerte Sternenstaub als gemeinsamer materieller Ursprung alles Lebendigen angezeigt. Das Gedicht endet mit dem oxymoronischen Bild „cradle-grave“ (12), dem Bewusstsein dieser Seelensubstanz, die Erde zugleich als Geburtsort wie Grabstätte vorzufinden, einem Bewusstsein, das hier (anders als bei Beckett) eine Zuversicht („Who knows nothing more can happen to it“ [11]) ermöglicht.

Die Landschaft dient somit nicht nur als Archiv, an dem sich Geschichtliches ablesen lässt, sie stellt eine lebendige Entität dar, wie sie in der Frühgeschichte verstanden wurde.

III.2.4. Das Moor

Zu Anfang von III.2. wurden bereits einige Beobachtungen der Sekundärliteratur angeführt, die das Moor anbelangen. Sagar berichtet weiters von der Affinität Hughes' zum Moor mittels eines Radiointerviews, aus dem er zitiert:

There you could listen to the 'dark sounds' of the spirit of the moors: 'The peculiar sad desolate spirit that cries in telegraph wires on moor roads, in the dry and so similar voices of grouse and sheep, and the moist voices of curlews.' You could almost see the spirit because of the strange eerie quality of the light (a quality wonderfully captured in Fay Godwin's photographs) 'at once both gloomily purplish and incredibly clear, unnaturally clear, as if objects there had less protection than elsewhere, were more exposed to the radioactive dangers of space, more startled by their own existence.' (1983: 10 – 11)

Als poetische Exploration der Gegend, deren Bergrücken Hochmoore über Hochmoore stapeln, ist das Werk mit entsprechenden Referenzen durchsät. Das Wort „moor“ sowie die dazugehörige Fauna und Flora kommen von Gedicht zu Gedicht vor. In „Hardcastle Crag“ (2) wird „moorland“ mit dem Adjektiv „palaeolithic“ (8) versehen, um dessen fast zeitloses Alter zu verdeutlichen. Das Moor als Bildspender liefert Erscheinungen von „Moor-water toils in the valley“ (23) in „Crown Point Pensioners“ (48) zu „Cenotaphs and the moor-silence!“ (14) (die Idee vom Tod) in „Rhododendrons“ (47). „Curlews Lift“ (11) bringt die ausdrucksstarke Metapher „The cloud-stained bogland“ (6) hervor: Hier werden Hügellandschaft und Himmel vereint. Auch die nasse Eigenschaft der Bodenoberfläche wird durch die Wahl des Verbs zur Schau gestellt. In „Wild Rock“ (17) ist das Moor „Grass greening on acid“ (7) und „Roof-of-the-world-ridge“ (3) und von spezifischen klimatischen Bedingungen nicht zu trennen: „Roof-of-the-world-ridge wind / And rain, and rain“ (3 – 4) und später im selben Gedicht „Wind. Cold. A permanent weight / To be braced under. And rain.“ (8 – 9). Die Wiederholung des Wortes „rain“ ist einfach aber effektiv; die zahlreichen Regenschauern und Regentage folgen einander. „Grouse-Butts“ (28) zeigt uns „a world bare of men“ (4), indem Glockenblumen (die kleine *campanula rotundifolia* – es ist August) sich neben Torfstapeln neigen und der Verfall der Ruinen den Steinen ihre Freiheit zurückschenkt. In „You Claw at the Door“ (52) ist die Permanenz des Regens bildlich verankert: Die Poesie schließt mit dem Zweizeiler „While the world rolls in rain / Like a stone inside surf“ (12 – 13). In einem Gedicht über „Emily Brontë“ (53) darf ein Bild des Moores nicht fehlen, ihr früher Tod wird dargestellt als „Her death is a baby-cry on the moor“ (12).

Hier nähern wir uns den Texten, deren Hauptthema die Moorlandschaft darstellt und ihre Schönheit darlegt, wie es bereits Sagar, Haberstroh und Gifford proklamierten. Zunächst der wunderbare Text „Moors“.

„Moors“

Das Gedicht aus sieben unregelmäßig langen Strophen (mit unregelmäßig langen Zeilen) setzt mit einem durch Punktsetzung geschlossenen Zweizeiler an, der den Titel in den ersten Satz und somit in das Gedicht mit hineinfließen lässt.

Moors

Are a stage for the performance of heaven
Any audience is incidental.

Eine Metapher wandelt die Moorlandschaft zu einer Bühne um. „Performance“ ist wie in seiner heutigen Bedeutung, die künstlerische Darbietung auf eben dieser Bühne,³⁵ gleichzeitig eine Leistung, bzw. gelungene Anstrengung. Es ist „heaven“, der hier leistet bzw. darbietet; im Gegensatz zum nahen Synonym „sky“, dem bloßen Himmelsgewölbe, weist „heaven“ auf einen göttlichen Aspekt des Firmaments. So wird das offensichtliche meteorologische Schauspiel, das am Himmel über das Moor zieht, mit einer geistigen, andersweltlichen, kosmischen Konnotation versehen. Primär geht es um das Naturschauspiel des Wetters, wie es die Lichtgedichte ringsum verdeutlichen sowie um deren kosmisches Phänomen. Anders als im Theater, vollzieht sich das Schauspiel hier fortdauernd. Vers 2 nimmt dem Menschen seine Wichtigkeit, diese „Performance“ ist nicht eigens für ihn.

Sechs Strophen (mit respektive 4 – 3 – 3 – 4 – 2 – 3 Versen) folgen dieser ersten Strophe und bilden ebenfalls jeweils kleine Einheiten, aus jeweils einem Satz bestehend, der mit Punktsetzung abschließt. Die Struktur der Strophen fungiert als eine Aufzählung von Szenerien, die sich auf der Bühne des Moores abspielen bzw. vor einiger Zeit abgespielt haben. Eine zeitliche Vertikale wird aufgerollt, indem von der Gegenwart bis hin zu einer mythischen Zeit zurückgedacht wird.

Strophe 2 und 3 stellen jedoch vorerst eine Herausforderung dar:

A chess-world of topheavy Kings and Queens
Circling in stilted majesty
Tremble the bog-cotton
Under the sweep of their robes.

Fools in sunny motley tumble across,
A laughter – fading in full view
To grass-tips tapping at stones.

Tatsächlich scheint es sich hier um ein Spektakel zu handeln, (welches die Metapher aus Strophe 1 weiterführt), in dem „A chess-world of topheavy Kings and Queens“ (3) auf Stelzen durch das Wollgras wandert und „Fools in sunny motley“ durch das Gras purzeln. Das Spektakel ist gleichzeitig ein Schachspiel (die Idee, dass die Geschöpfe auf Erden ein Spiel der Götter ausführen) und in Hughes' „biocentric vision“ müssen Brachvogel oder Schnepfe „topheavy Kings and Queens“ „in stilted

³⁵ Heaney verwendet in „Westering“ (67), dem Abschlußgedicht von *Wintering Out* (1972), die Phrase: „The empty amphitheatre / Of the west“ (15 – 16) mit Referenz auf das Meer. Diese Idee ist wahrscheinlich öfter zu finden.

majesty“ und ihren dementsprechenden „robes“ sein, während die Läufer in ihrem ausgebleichten Tweed für die Menschen stehen. Das Lachen, das der Clown hervorbringt, scheint vergänglicher als die Elemente, deren Musik Hughes onomatopoetisch wiedergibt: „A laughter – fading in full view / To grass-tips tapping at stones“ (8 – 9). Musik, wie Skea hervorhebt, fungiert in dem Band als Emanation des Numinosen (1994: 123).

Die nächste Strophe erhebt den Blick und wendet sich dem Spektakel des Himmel zu:

The witch-brew boiling in the sky-vat
Spins electrical terrors
In the eyes of sheep.

Die zusammengeballten dunklen Wolken in Fay Godwins Photographie („Above Lumbutts“ aufgenommen, die abgebildeten Orte werden in einem Register paratextuell aufgelistet) scheinen auf die Schafe psychoaktive Wirkungen auszuüben. Die erstaunliche Metapher wird lautlich durch die Wortpaare „witch-brew“ und „sky-vat“, beides Zusammensetzungen aus konkreten, monosyllabischen Wörtern angelsächsischen Ursprungs intensiviert. (Hughes nutzt gerne Zusammensetzungen, wie auch in den folgenden Strophen zu sehen sein wird.) Besonders „Boiling“ ist im Zusammenhang mit dem kalten Himmel unerwartet. In „witch-brew“ und „sky-vat“ sind einerseits die dunklen Wasserlöcher des Moores zu sehen, in denen sich Himmelblau und Wolkenzug spiegeln. Skea sieht in dem Kessel weiters das Zusammenbauschen der zuvor besprochenen „howlings of heaven“, der Seelensubstanz, die bereit ist, sich auf Erden zu inkarnieren und das „drama of generation“ fortzusetzen (1994: 119). Hier hat Hughes ungewöhnlich wirkungsvolle Bilder für seine Idee geschaffen, die er in „October Salmon“ (R 70) „the machinery of heaven“ nennt.

Der Hexenkessel scheint gerade dabei zu sein, diese mysteriöse Seelensubstanz der eben Sterbenden aufzunehmen, um sie zu transformieren und weiterzugeben:

Fleeing wraith-lovers twist and collapse
In death-pact languor
To bedew harebells
On the spoil-heaps of quarries.

Wounded champions lurch out of sunset
To gurgle their last gleams into pot-holes. (Strophe 5 und 6)

Das fliehende Liebespaar ruft Bilder von Diarmuid und Gráinne sowie Tristan und Isolde auf. Kurz vor ihrem Tod sind sie bereits spektral und der Tau (ein Motiv der Liebeslyrik) erfrischt die Glockenblumen neben den Steinen. In Irland sind zahlreiche flache Steine als „Diarmuid and

Gráinne's“ bekannt, weil letztere auf ihrer Flucht auf diesen geruht haben sollen. Genau das Bild solcher Steine wird hier evoziert, sind es auch die prosaischen Überreste eines Steinbruchs; trotz des alten Stoffes spricht das Gedicht aus einer post-industriellen Gegenwart. Die Glockenblumen bilden mit dem „bog-cotton“ und den „grass-tips“ eine Kette an floralen Erscheinungen, konkrete Merkmale, die das Geschehen auf dem Boden des Moores verankern, auch sie sind Teil des Lebendigen.

Der nächste Protagonist (in Strophe 6) ist bereits zum Sterben „verurteilt“. Das Verb „lurch“ gibt den bereits verwundeten Helden eine überdimensionierte Bewegung, die sowohl unkoordiniert und unsymmetrisch erscheint. Ist es einer der mythologischen Riesen wie Cú Chulainn,³⁶ Fionn Mac Cumhail oder deren Gegenstücke verschollener kelto-britannischer Mythen? Das Wort „champions“ deutet jedenfalls auf Cú Chulainn, der üblicherweise mit diesem Wort übersetzt wird, den wahrscheinlich größten Held der irischen Mythologie, der als irischer Achilles bezeichnet wird. Jedenfalls lehnt sich diese Episode des Gedichts an die vorgeschichtlichen Mythen einer Kriegernation. In der nächsten und letzten Strophe ist diese, nun anführerlos in Bewegung gesetzt und auf der Flucht, weg von dem Moor, an dem sich die Schlacht abspielte:

Shattered, bowed armies, huddling leaderless
Escape from a world
Where snipe work late.

In dem Wort „snipe“ ist im Kontext des Krieges der Schuss nicht zu überhören (und somit eine Referenz zu zeitgenössischen Kriegen, darunter der Erste Weltkrieg und dessen Auswirkungen auf das Caldertal). Dennoch ist die einzig grammatikalische Möglichkeit das Plural der Schnepfe, deren Ruf, ähnlich dem Brachvogel, anscheinend bis in die Abendstunden erklingt. Die Metapher des Vogels an der Arbeit ist bestimmt unerwartet und erweckt das Bild der schichtarbeitenden Weber. Gleichzeitig erhebt die Wahl des Verbs die Aktivität des Vogels zu etwas Nützlichem und Beabsichtigtem. Des Brachvogels (wie es Skea trefflich über dessen Ruf in „Spring-Dusk“ [34] formuliert) „magical drumming“ verhallt auch im Vers selbst: „Where snipe work late“ gibt mit seinen vier monosyllabischen Wörtern und viermal gesetzten Akzenten den Ruf wieder. Die Arbeit ist dabei das Hervorbringen der Musik des Lebendigen, die Hughes als Dichter nun übernimmt und seinem Leser zu hören gibt.

Über die Bühne des Moores wanderten in Hughes' allegorischen Strophen König und Königin des Schachspiels als Metapher für den Brachvogel, der Clown im Tweed, die Schafe, das fliehende

36 Hughes hatte weiters in einem Zusatz zu *Wodwo* über diesen geschrieben (s. Sagar 1978: 92).

Liebespaar, die verwundeten Helden und deren nun anführerlose in alle Richtungen sich zerstreute Armeen. Zuletzt tönt der Brachvogel seine rituellen Ruf. Menschen, Tiere, Blumen und Gestein teilen sich die Bühne; „Moors“ ist somit paradigmatisch für Hughes' biozentrisches Weltbild.

Licht

In der Anordnung des Bandes ist „Moors“ (6) umgeben von „These Grasses of Light“ (4), „Open to Hugs Light“ (5) sowie im Anschluss daran „The Trance of Light“ (7). „High Sea-Light“ (29), später im Buch platziert, schließt sich diesen thematisch an. Licht, das immens evokative Wort der Lyrik, kommt hier zum Ausdruck, um die besondere Eigenschaft des Lichtes über dem Moor zu vergegenwärtigen. Die weit über Meereshöhe befindlichen Bergrücken und Heidelandschaften der *Pennines* sieht Hughes mit einem ähnlichen Licht, wie das der Küste dotiert. (Dies war bereits in „Pennines in April“ bemerkbar, und ebenso im Titel „High Sea-Light“.)³⁷ Das wetterabhängige Licht ist weiters von der jeweiligen Jahreszeit gekennzeichnet. Hohe Niederschlagsmengen reinigen die Luft, die an den verhältnismäßig wenig zahlreichen Sonnentagen und -stunden umso klarer erscheint. Im Frühsommer schimmern die langen Gräser und ihre Ähren im Licht; weht der Wind, bewegt sich ein Meer an Gras: „Pearl-robe / Of earth's grit“, (1 – 2) heißt es in „High Sea-Light“ (RE 29). Auch die Gewässer, „streams“, und ihre „gulping mouths“ an den Quellen reflektieren Licht und Himmel. Und nach einem Regenguss geben die vielen Tropfen das Sonnenlicht tausendfach weiter, wie am Morgen der Tau: „The dew split colour“ (3) heißt es in „Two“ (RE 43).

Gegensatzpaare sind bei Hughes selten getrennt, so wird auch in diesen Gedichten an die Dunkelheit erinnert, z. B. durch den Stein: „[...] a world / Of busy dark atoms / Inside the live wreathed stone“ („High Sea-Light“ 6 – 8).

Das Zusammenspiel von Licht und Dunkel innerhalb einer Landschaft ist ein dramatischer Effekt, den Godwin jedenfalls für ihre Photographien nützt.

Skea allerdings versteht das Licht auf einer metaphysischen Ebene als Symbolträger für die Seelensubstanz (1994: 118 – 119). Nun zu den einzelnen Gedichten.

„These Grasses of Light“ erstellt vorerst einen Katalog der Akteure der Moorlandschaft: „These Grasses of Light“, „These stones of darkness“ (2), „This water of light and darkness“ (4), „And this

³⁷ Sylvia Plaths Beobachtungen bei ihrem Besuch in Yorkshire, in einem Brief an ihre Mutter erwähnt, schließen ebenso das Meer mit ein : „... it is the one place in the world where I don't miss the sea. The air is like clear sea water, thirst-quenching and cool, and the view of spaces, unlike anything I've seen in my life“ (317 – 318).

wind“ (6). Ein zweiter Teil arbeitet über den Umweg des Negativen, gibt an, was diese nicht sind, um in einem letzten Teil ihre Identitäten zu erschließen:

They are
The armour of bric-à-brac
To which your soul's caddis
Clings with all its courage. (13 – 16)

Auffällig ist vorerst die Häufung des harten k-Lautes in den Alliterationen. Die elementare Welt der Hochmoore liefert hier den für die Seele lebenswichtigen Brennstoff. Haberstroh erklärt sie als „a sacrosant world of light, stone, water, and wind will, Hughes argues, sustain the soul when all else fails“ (214).

„Open to Huge Light“ nimmt das pastorale Thema des Hirten auf (s. Gifford 2004: 39), allerdings auf post-pastorale Weise (Gifford 40): „Wind-shepherds / Play the reeds of desolation“ (1 – 2). Der Flötengesang ist nicht mehr idealisierend, womit selbstreferenziell ein Ende der pastoralen Schreibweise proklamiert wird (Gifford 40). Wer die Windhirten sind, ist ohne die dazugehörige Photographie zweier Bäume allerdings schwer auszumachen, gewiss ein Grund, warum Hughes den Titel für die Ausgabe von *Elmet* zu „Two Trees at Top Withens“³⁸ umändert (Gifford 40). Die Schafe dieser post-pastoralen Landschaft sind hier, wie zuvor erwähnt, die Menschen. Die Rollen wurden somit umgekehrt, denn nun werden die Menschen durch die Bäume umsorgt und behütet.

Das Gedicht umfasst das Thema der Veränderung; verdeutlicht wird dies durch die Zeiten der Verben und der temporalen Angabe „now“: „It was God, they knew. // Now hills bear them through visions / From emptiness to brighter emptiness / With music and with silence.“ (5 – 8). Die Veränderung ist hier nicht die Industrialisierung und ihr Zerfall, sondern geht viel weiter zurück, nämlich auf die Abholzung während der Bronzezeit durch eine Kultur, die vornehmlich auf Holz basierte (Gifford 40). Der Abholzung folgte die Entstehung des Moores, auf dem Bäume nur mehr spärlich anzutreffen sind; diese sind dem Licht über dem Hochmoor gänzlich ausgesetzt. Das Wort „emptiness“ aus „Open to Huge Light“, etwa auf die baumlosen Hügel bezogen, erhält in dem Text „Tree“ (20) wieder:

A priest from another land
Fulminated
Against heather, stones and wild water.

38 *Top Withens* ist der reale Name von Brontës *Wuthering Heights* und im Vordergrund der Photographie sind Ruinen von der früheren Niederlassung auszumachen (Gifford 40).

Excommunicated the clouds
Damned the wind
Cast the bog pools into outer darkness
Smote the horizons
With the jawbone of emptiness

Till he ran out of breath – („Tree“, 1 – 9)

Des Baumes sakramentale Funktion als Priester erlischt, bis er als „lightning conductor“ (18), wie durch den Blitz ernannt, zu einem „new prophet“ (19) umgewandelt wird. Diese prophetische Funktion erinnert wiederum an eine Poesie aus *Wodwo* „A Wind Flashes the Grass“ (29), in der die Zweige der Bäume Zeichen bilden: „The stirring of their twigs against the dark, travelling sky / Is the oracle of the earth“ (15 – 16). Ebenso in „Pibroch“ (W 177), das den Elementen, ihrem Bewusstsein und ihrem lebenserhaltenden Tun Ausdruck verleiht, widmet sich eine Strophe ganz dem Baum und stellt diesen innerhalb einer Metapher als weibliche Person dar, wobei dieses Archetyp der alten Frau (pejorativ Hexe oder altes Weib) einer europäischen Variation der griechischen Pythia entspricht:³⁹

Drinking the sea and eating the rock
A tree struggles to make leaves –
An old woman fallen from space
Unprepared for these conditions.
She hangs on, because her mind's gone completely. („Pibroch“, 16 – 20)

Ein weiteres Baumgedicht in *Remains of Elmet* „A Tree“ (31) spricht wie „Tree“ (20) wortwörtlich von einem Baum, durch die Vermenschlichung der Natur erscheint er jedoch vielmehr als Protagonist. Dem Licht sowie der elementaren Welt unentwegt ausgesetzt zu sein, wie es der Baum nicht anders vermag, ist fordernd: Er ist hier geblendet und gebrannt; es entsteht fast der Eindruck einer Ätzung: „Tortured by huge scaldings of light“ (2). Er ist der endlosen „interrogation“ (1) des Windes ausgesetzt und findet statt Worten Ausdruck in seiner Formgebung: „[...] cruciform / Contorted“ (5 – 6) (was eine Konnotation von Leid mitführt), bis er sich stumm seinem Schicksal fügt.

Wie in „Open to Huge Light“ sind diese Bäume nicht Teil einer pastoralen Welt. Ihr Schall oder ihre Stille affizieren die Menschen in geringer Weise: Sie unterbrechen ihre Mahlzeit nicht: „Startled people look up / With sheep's heads / Then go on eating“ (9 – 11).

Das nächste Lichtgedicht „The Trance of Light“ steht ganz im Zeichen der Regeneration. Die Natur

39 Der Baum als Frau, bzw. die Frau aus Blättern erinnert an Heaneys „a woman of old wet leaves“ („Land“ WO 11), die denselben Archetyp in seinem keltisch/irischen Pendant der *hag* oder *cailleach* aufgreift (P. Flynn 75 – 76).

(„The upturned face of this land“ [1]) sowie ihr wilder freier Geist („The mad singing in the hills / The prophetic mouth of the rain“ [2 – 3]), die unter dem Lärm der Industrialisierung eingeschlafen waren („That fell asleep // Under migraine of headscarves and clatter / Of clog-irons and looms“ [4 – 6]), sind im Aufwachen begriffen. Es beginnt ein neuer Zyklus, in welchem die Natur die Zivilisationsversuche abgeschüttelt hat und sich dankbar selbst überlassen ist:

Chapels, chimneys, vanish in the brightening

And the hills walk out on the hills
The rain talks to its gods
The light, opening younger, fresher wings
Holds this land up again like an offering

Heavy with the dream of people. (11 – 16)

Das lebeneinflößende Licht nährt die Erde (und deren Landschaft) auf eine feinstoffliche Weise und lässt sie zur Gabe (für neue Zyklen) werden. Das Terrain ist wie der Mensch von der Gefangenschaft des industriellen Zeitalters befreit und vollzieht eine Heilung oder Salbung. Das Bild der sich hochhaltenden Gabe findet sich, wie bereits in III.1.1. bemerkt, in dem späteren Gedicht „Rain-Charm for the Duchy“ (CP 803) wieder, welches Hughes in seiner Funktion als Hofdichter zur Taufe von Prinz Harry schrieb:

I imagined the two moors
The stone-age hands
Cupped and brimming, lifted, an offering – (81 – 83)

In dieser Passage wird das Moor der transformativen Kraft des Blitzes und Unwetters hingehalten und das Bild aus „The Trance of Light“ wird durch den Zusatz der Hände intensiviert.

In „High Sea-Light“ (29), nicht um „Moors“, sondern später im Band platziert, wird die besondere Eigenschaft des Lichts über eine wunderbare Metapher vermittelt, welche die Erdoberfläche zum Schimmern bringt: „Pearl-robe / Of earth's grit“ (1 – 2).

Die Maschinerie des Himmels ist hier nicht nur in der Spiegelung des Wassers zu sehen, sondern ebenso im dunklen Inneren der Steine und Felsen am Werk:

Heaven glows through
Into the streams
Into gulping mouths

Into a world
Of busy dark atoms
Inside the live wreathed stone

Of light worn warm by a wonder. (3 – 9)

Besonders die Lichtgedichte veranschaulichen Hughes' Virtuosität im Umgang mit Metaphern. In *Remains of Elmet* bilden sie den Kern an Texten, die eine epiphane wilde Natur versinnbildlichen, wie es Keith Sagar trefflich ausdrückt: „The epiphany which was qualified [...] because it seemed to be over the heads of the people, or to flood in only to fill the vacuum left by the withdrawal of people“ (2000: 160).

Die Licht- und Wetterverhältnisse sind Teil des Naturschauspiels sowie Anzeichen kosmischer Ereignisse. Das ausgeweitete Bewusstsein der elementaren Welt scheint mit diesen in Verbindung zu stehen, anders als in Becketts Lyrik, in der der Wind nicht Förderliches, bestenfalls ein Gegenstück zum „nepenthe“ (76) von „Enueg I“ (2002: 12) darstellt.⁴⁰ Zumindest hat das Wetter bei ihm keine Bedeutung inne: „wind / snow / no meaning“ („The Downs“ 42). Bei Hughes ist der elementare Wind, „Roof-of-the-world-ridge wind“ („Wild Rock“ 17) demgegenüber etwas eindeutig Förderliches, das das Leben anschürt.

Flora

„Where the Millstone of Sky“ (33) gebraucht den mechanischen Grundstock der menschlichen Siedlungsversuche, den runden Mühlstein, als Werkzeug des Himmels, und bildet somit die erstaunliche Metapher des Titels. Der runde Stein im Zusammenhang mit dem Himmel versinnbildlicht den Zyklus von Tag und Nacht sowie die längeren natürlichen Zyklen. Jedes Jahr im August wird das Licht durch das blühende Heidekraut aufs Neue wie violett getränkt: „Where the Millstone of Sky // Grinds light and shadow so purple-fine“ (1). Das Schleifen des Lichts durch den Mühlstein birgt ein Erleiden in sich, das in den nächsten Zeilen Ausdruck findet: „Grinding the skin off earth / Earth bleeds her raw true darkness // A land naked now as a wound“ (3 – 5). Das Leid wird auf den Höhepunkt getrieben: „Where the miles of agony are numbness“ (7). Dem entgegen als Oxymoron entsteht die nächste und letzte Zeile, die durch das Weglassen von Satzzeichen eine Offenheit mit sich bringt: „And

⁴⁰ Das narrative Gedicht „Enueg I“ zeigt den Effekt des Windes während eines langen Spazierganges. Vorerst schneidet er die Luft ab, löscht die mentalen Fähigkeiten aus bis der Kopf als Leere (ein für Beckett typisches Bild) den Wind wie ein Sieb durchlässt: „strangled in the cang of the wind“ (14), „and the mind annulled / wrecked in wind“ (28 – 29), „in my skull the wind going fetid“ (59).

harebell and heather a euphoria“. Erst hier erhellt sich die Ursache für das zu Anfang der Poesie zitierte violette Licht. Formal schließt dieser Text somit ganz im Ebenbild des Mühlsteines einen Kreis und die Flora durch ihr Hervorbringen von Farbe und Süße erlöst das Land von seiner Qual.

In „Heather“ (21) findet sich dasselbe Bild wieder: „The upper millstone heaven / Grinds the heather's face hard and small. / Heather only toughens.“ (1 – 3). Der Topos der Landschaft als Tier findet sich in diesem Text wieder. Hier poliert der Wind das Fell, das als „grizzly bear-dark pelt/ Of long skylines“⁴¹ (9 – 10) vorgestellt wird. Das Wunder des blühenden Heidekrautes wird anhand eines Oxymoron dargestellt:

And out of a mica sterility
That nobody else wants
Thickens a nectar
Keen as adder venom. (4 – 7)

Das Katzensgold evoziert die elementaren Gesteine, bringt allerdings ein schimmerndes Element mit sich, das im Gegensatz zu „sterility“ steht. Durch das Oxymoron, den Nektar als Schlangengift zu porträtieren, rückt plötzlich implizit eine Natter oder Kreuzotter als Bewohnerin dieser Orte ins Bild. Explizit wird dem Nektar eine starke Wirkung zugesprochen, Nektar effektiv wie Schlangengift. Die fast ewig anhaltende Existenz des Heidekrauts auf dem Moor wird durch „their lasting purple aeons“ (12) ausgedrückt. Das Erika wird mit einem sehr weiten Bewusstsein dotiert, welches nach dem wiederkehrenden Eis horcht, von dem allerdings noch kein Anzeichen besteht.

Das Bild der Bienen schließt dieses Gedicht (diesmal mit Punktsetzung) ab und verleiht eine helle, positive Note. Die Bienen evozieren wiederum die Blumensüße (und erinnern an das Landschafts-Tier „healing and sweetening“ aus dem Gedicht „In April“). Das matriarchalisch organisierte Bienenvolk schwirrt in der Sonne: „A sea of bees, meanwhile, mapped by the sun“ (20). Der letzte Vers ist ein musikalischer Hexameter, der durch die Ansammlung an Zischlauten weiter ertönt.

Fauna

Einigen Tieren des Moores sind wir bereits begegnet. Heaney merkte kürzlich an, dass Hughes Beitrag zu England sich u. a. zeige „in the additions he made to the great English bestiary, celebrating accurately and urgently as John Clare, or Gerard Manley Hopkins, or Thomas Hardy ever did“ (2013:

41 Wiederum an Heaneys Maulwurf aus „Bone Dreams“ erinnernd.

225). Auch ein Bestiarium des Moores entsteht in seiner *Pennine Sequence*, wie durch das Überfliegen der Titel und einiger Textauszüge bereits ersichtlich wurde. Dies komplementiert das botanische Inventar von Gräsern, Wollgras, Heidekraut und Glockenblume und vervollständigt somit die Landschaftsdichtung durch das Hervorheben deren Akteure.

Neben einer Serie von nebeneinander platzierten „Curlew poems“, einer Serie, die mit „Long Screams“ (9) beginnt, finden sich Textstellen mit Brachvogel, Rauhfußhuhn, Singvogel (unspezifiziert), Biene sowie domestizierte Tierarten (darunter Schaf, Hahn, Rind und Ziege), die das Moor wiederum als Nutzland oder Kulturlandschaft zeigen.

Der Brachvogel wurde bereits angesprochen. Diesem kommt eine sakramentale Funktion zu: In „Spring-Dusk“ (34) wird sein Ruf zum Trommelspiel, er selbst zum „witchdoctor“ (8), der ein Mondritual vollzieht, um zu Neumond seine Eier mit der regenerativen Kraft des Mondes zu versehen. Die Schnepfe hingegen spielt Harfe („Curlews in April [10]) und wird als „A wet-footed god of the horizon“ (3) bezeichnet. Diese wird wie der Brachvogel in Verbindung mit dem Mond gebracht: „New moons sink into the heather / And full golden moons / Bulge over spent walls“ (6).⁴²

In „Dead Farms, Dead Leaves“ (25) erscheinen Vögel als Himmelsgesandte:

The birds, beautiful-eyed, with soft cries,
The cattle of heaven,
Visit

And vanish. (6 – 9)

Die Metapher, die die Vogelschar zu Rindern verwandelt, lässt diese meditativ erscheinen, allein auf die Futtersuche konzentriert. Gleichzeitig wird hier veranschaulicht, wie sehr die Tiere in Hughes' Bestiarium nicht nur Ort und Landschaft evozieren, sondern einer „Anderswelt“ angehören.

„Grouse-Butts“ evoziert den Krieg, als wäre die Losung der Vögel leere Munition. Die Vögel stehen dem Menschen überlegen gegenüber, ihre Existenz ist unkompliziert und pragmatisch. Krieg wird als Religion verstanden: „A religion too arcane / For the grouse who grew up to trust their kingdom / And its practical landmarks“ (15 – 17). (Die Alliteration von „grouse“ und „grew“ wird mit weiteren r-Lauten verlängert.)

Zur Bedeutsamkeit der Vögel in Hughes' Werk merkt Armitage an:

Of course, birds occupy a special place in the great Noah's Ark of his *Collected Poems*, not least because of their importance in legend and lore and in acts of shamanistic magic. [...] In some

42 Diese Zeile erinnert an das Ende von Yeats' „The Song of Wandering Aengus“ mit dessen „golden apples of the sun and silver apples of the moon“ und ruft wie dieses alchemistische Entsprechungen hervor.

types of shamanism the spirit is lifted from the body and takes the form of a bird – often an eagle – and returns reborn, with all kinds of secrets, knowledge and power, and many of Hughes' bird poems allude to shamanistic flights of fantasy. (15 – 16)

Selbst das Schaf wird mythologisiert. Sein schweres Los wird anfangs durch eine aufgelistete Plethora an Krankheiten und ihren Symptomen dargestellt, denen es fast ausweglos ausgesetzt ist: „Who / Doctors their wormy coughs?“ (2 – 3). Der Titel „The Sluttiest Sheep in England“ (56) verdeutlicht ihre schlechten Lebensbedingungen. Die Schafzucht stellt den einzigen Marktwert der Region dar, die einzige Weise, aus dem unwirtschaftlichen Terrain ökonomischen Nutzen zu ziehen:

They get by
On the hill subsidy. Splash-black faces
Of psychotic mashams, possessed
By their demonic agates. They clatter
Over worthless moraines, tossing
Their ancient Briton draggle-tassel shepskins
Or pose, in the rain-smoke, like warriors – (6 – 12)

Hier verlaubbart Hughes, nun selbst Schafzüchter (allerdings unter anderen Bedingungen in Devon) die Einsicht, wie sehr das Los der Schafe aus falsch angelegten Regierungsentscheidungen resultiert. Dieses Gedicht äußert somit explizit Gedanken zu Umwelt- und Tierschutz.

Dennoch geben die Schafe auf den Anhöhen einen würdigen Anblick: „Or pose, in the rain-smoke, like warriors –, (12) und verweisen auf das Alte, Archaische der Viehhaltung. (In „There Come Days to the Hills“ [24] findet sich dieselbe Idee: „Even the sheep, standing windslapped / [...] / Look heroic“ [13/15].) Am Ende wird der Landschaftsteil wiederum als ökonomisch wertlos dargestellt, die Schafe, fern von allem Pastoralen, dank ihrer Geduld und Sanftmut, als Engel oder Eremiten:

This lightening-broken huddle of summits
This god-of-what-nobody-wants
In his magnetic heaven
Has sent his angels to stare at you
In the likeness of beggars. (17 – 21)

III.3. Zusammenfassung

Ohne die künstliche Trennung von Form und Inhalt (Zholkovsky 297) durchführen zu wollen, kann zusammenfassend an einige von Hughes' formalen Vorgehensweisen erinnert werden. Wir haben gesehen, dass er ohne regelmäßige Rhythmen und Reime vorgeht, lautlich durch Alliteration und

Assonanz Musik erzeugt; und wie sehr Rhythmus („The Horses“) oder Form („The Millstone of Heaven“) dem Inhalt entsprechen. Dazu kommen sehr aktive Zeilensprünge, die Bedeutungsebenen mehrfach eröffnen. Die Zeilen fallen hierbei unterschiedlich lang aus. In seltenen Fällen wird auf die Verwendung von Satzzeichen verzichtet. Dementgegen verwendet Hughes gerne Zusammensetzungen mittels Bindestrich um effektive Bilder zu kreieren. Weiters sind die eklatanten Metaphern auffällig, der Gebrauch von Vergleich und Personifikation, um die Natur, nicht menschengleich, sondern mit einem eigenen Bewusstsein dotiert, zum Sprechen zu bringen. Sein lyrischer Impuls (die Verwendung eines lyrischen Ichs) ist in *Remains of Elmet* sehr zurückgeschraubt, um die verschiedenen Elemente, Tiere und Landschaften sowie mythologisch-historische Personen als tragende Akteure und Protagonisten die Bühne der Gedichte durchwandern zu lassen. Hughes verbildlicht hiermit seine biozentrische Vision.

Die sprachliche Wahl (*mode of speech*) verhält sich ebenfalls als Ausdrucksmedium seines Inhalts. Genauso wie Hughes ein vorchristliches, neo-heidnisches Weltbild für ein post-industrielles und post-pastorales Zeitalter implementiert, lehnt sich sein Sprachgebrauch an die angelsächsischen Wurzeln der englischen Sprache an (s. Heaney P: „Englands of the Mind“ 151, 155 – 157).

Wir haben gesehen, dass die Landschaft als Gedächtnisbank fungiert und die Geschichte menschlicher Kulturen festhält, die daran abzulesen ist. Ein zyklischer Zeitbegriff zeigt mögliche zukünftige Entwicklungen auf. Ersichtlich wurde zudem, dass die offene, vom Menschen fast freie Landschaft die Bühne darstellt, in der sich das Leben regeneriert. Meteorologische Ereignisse entsprechen kosmischen Begebenheiten.

Das Moor, durch die Abgeschlossenheit und die nur schwierige Erschließung durch Menschenhand, eignet sich besonders dazu, ein biozentrisches Weltbild darzustellen. Es hat bei Hughes einen besonderen ökologischen Stellenwert: „Light and soul, which are trapped in the valley, are, here, released from human constraints and can work with the other elemental energies to revive the damaged earth.“ (Skea qdt. in Sagar 2000: 154). Licht ist charakteristisch: „[...] light which is nature replete with spirit, the radiance of spirit, creative energy, within all creation, streaming continually from it.“ (Sagar 2000: 152 – 154). Die „Pennine Sequence“ stellt Hughes' Intimität mit dieser Gegend zur Schau, dank der er deren besondere Eigenschaften zu verschriftlichen vermag. Haberstroh schreibt:

Hughes thus creates a poetic history of the Calder Valley ultimately more important for him than a conventional listing of names and dates. In these poems he weaves personal, familial, and

racial experiences within the setting of a particular Yorkshire landscape whose face has been transformed from wilderness to populated hillsides many times over. Revealing the causes and effects of these transformations seems to be a major impetus for the poems, one which links past, present, and future in a very particular but ultimately timeless landscape. Hughes's fellow poet Richard Murphy rightly judges that *Remains of Elmet* is neither autobiography nor history, but that it incorporates both. (208)

Giffords kulturwissenschaftlicher Exkurs zeigt an, dass Hughes' poetisches Projekt *Remains of Elmet* mitunter nicht nur zur kulturellen Repräsentation, sondern gleichzeitig zur kulturellen Regeneration der Region beiträgt (2004: 45).

IV. Das Moor in Seamus Heaneys Lyrik

Auch wenn das Moor heutzutage nur mehr sechs Prozent der geographischen Fläche der grünen Insel ausmacht,⁴³ ist es in einer Literatur mit starker Naturverbundenheit (s. I.4.) wenig verwunderlich, Referenzen zum Naturraum Moor zu finden. In der Tat ist das Moor nicht nur ein Naturraum mit einer markanten Landschaft, sondern bindet die Menschen auch an eine ländliche Kultur und Lebensweise, in der das Torf in baumleeren Gegenden⁴⁴ (nach wie vor) als Brennmaterial genützt wird.

Parallel zu Abschnitt III. über Hughes' Werk wird hier das Aufscheinen des Moores, ob als Bildspender oder als Landschaft, in Heaneys poetischem Werk untersucht. Wie wir sehen werden, erscheint das Moor von Anbeginn in Heaneys Lyrik. Vermehrt kommen dessen Bestandteile, das Torf, oder historische Fundstücke vor. Die Landschaft selbst wird wiederholt zelebriert. Darüber hinaus ist das Moor nicht nur ein zentrales Thema, sondern eng an Heaneys Poetik geknüpft.

Die Hiberno-Englische Variante verleiht Heaney zudem weitere lexikalische (und somit musikalische und poetische) Möglichkeiten. Das Wort für Moor, das Heaney grundsätzlich verwendet, ist *bog*. (*Moor* findet auf der irischen Insel kaum Verwendung und *bog* bezeichnet somit Hoch- und Niedermoor.) Die Präferenz für dieses Wort ist ethymologisch bedingt, stammt es, wie bereits erwähnt, aus demselben gälischen Wort mit der Bedeutung *weich*. *Bog* eignet sich somit vorzüglich, um den aufgeweichten, wässrigen Grund zu bezeichnen. Daneben verwendet Heaney, wie wir sehen werden, *moss* sowie weitere Wörter. Weiters steht *turf*, neben *peat*, für das Torf (diese veranschaulichen wieder die gemeinsamen Wurzeln des Englischen und Deutschen).

Bereits in einem sehr frühen, während Heaneys Studentenzeit verfassten, hopkinesquen Gedicht treten Torf und Mooreiche sowie die Vegetation der Weiden auf:

Starling thatch-watches, and sudden swallow
Straight breaks to mud-nest, home-rest rafter
Up past dry dust-drunk cobwebs, like laughter
Ghosting the roof of *bog-oak*, *turf-sod* and *rods of willow*. (P 44, meine Hervorhebung)

Außer den „frail bucolic images“, wie Heaney sie selbst nennt, weisen diese solideren Elemente, wie es Corcoran anmerkt, bereits auf weitere Entwicklungen: „those much sturdier substances, redolent of a real landscape and a real history, the 'turf-sod' which makes its next appearance in 'Digging', the

43 s. IPCC

44 Die irische Republik hat EU-weit die geringsten Waldflächen.

opening poem of Heaney's first book, *Death of a Naturalist*, and the 'bog-oak' which has a poem named after it in his third collection, *Wintering Out*“ (1998: 241).

IV.1. Eine Poetik des Grabens und der Dunkelheit

IV.1.1. „Digging“

„Digging“ (DN 1), ein Gedicht aus acht unregelmäßig langen Strophen ohne Reim oder regelmäßigem Rhythmus, ist für seine Onomatopoesie bekannt. Der lyrische Sprecher äußert sowohl Bruch wie Kontinuität mit dem Metier seiner Vorväter, indem er den Spaten mit dem Stift ersetzt. Mit letzterem gedenkt er, sich an ihre Expertise erinnernd, wie diese zu graben. (Eine weitere Option für die jungen Männer seiner Zeit, nach dem Maschinengewehr zu greifen und sich in paramilitärische Einheiten zu involvieren [s. Vendler 1998: 29], klingt durch das lautlich durch Gleichklang verstärkte Oxymoron „snug as a gun“ [2] an.)

Zu der finalen Resolution („I'll dig with it“) gelangt der Sprecher, nachdem er den Vater das Blumenbeet umstechen hört, an die Erdäpfelernte denkt und sich des Großvaters beim Torfstechen erinnert. Folgende Passage gibt den Großvater bei der Arbeit wieder:

My grandfather cut more turf in a day
Than any other man on Toner's bog.
Once I carried him milk in a bottle
Corked sloppily with paper. He straightened up
To drink it, then fell to right away
Nicking and slicing neatly, heaving sods
Over his shoulder, going down and down
For the good turf. Digging. (17 – 24)

Die Namensnennung von *Toner's bog* verortet das Moor, auf dem der Großvater Torf aushebt. Der Ausdruck des kindlichen Stolzes über die Meisterhaftigkeit des Großvaters im Vergleich zu den anderen Landwirten, lässt das Landverteilungssystem aufscheinen, demnach das Moor höchstwahrscheinlich parzelliert ist. Die Expertise des arbeitsamen Großvaters besteht in der Beharrlichkeit seines Rhythmus und in seinem Erfahrungswert, für guten Grund in die Tiefe zu stechen. Diese Erinnerung an den torfstechenden Großvater beinhaltet ein pastorales Narrativ, in dem der Sprecher als Kind mit einer Flasche Milch zum Großvater geschickt wird. Es ist das Bild einer gefahrlosen Welt, in der sich ein Kind frei bewegen kann und zum Träger der symbolhaften Milch

wird.

Der letzte Teil der Poesie (mitsamt starker Onomatopöie) versinnbildlicht, dass der Prozess des Schreibens (die unmittelbare Genese) an Erinnerung gebunden ist (– ein bei Heaney wichtiger Topos):⁴⁵

The cold smell of potato mould, the squelch and slap
Of soggy peat, the curt cuts of an edge
Through living roots awaken in my head.
But I've no spade to follow men like that.

Between my finger and my thumb
the squat pen rests.
I'll dig with it. (25 – 31)

Lexikalisch zum Moor gehörig kommen in „Digging“ folgende Wörter vor: *cut* [...] *turf* (17), *Toner's bog* (18), *sods* (22), *the good turf* (24), und die Onomatopöie *the squelch and slap / Of soggy peat* (25 – 26).

Corcoran schreibt: „The basic metaphor – the pen as spade – informs a great deal of Heaney's subsequent work, when it is translated out of its specifically agricultural application into a view of poetry as archaeology, the poem as an act of cultural and historical retrieval“ (1998: 9). „The pen will serve as an instrument of exploration and excavation, yielding warmth (like his grandfathers's turf for fires) and nourishment (like his father's potatoes)“, schreibt Helen Vendler (1998: 29).

Eine Poetik des Grabens eröffnet einerseits eine Vertikale in die Tiefe sowie eine Hinwendung, gar eine Bewegung zur Dunkelheit hin. Das Graben ist ein Graben hin zu den Wurzeln. Wie bei der Arbeit des Großvaters, geht es in die Tiefe.

IV.1.2. „Personal Helicon“

Death of a Naturalist, großteils auf Heaneys ländliche Kindheit zurückgehend, schließt mit dem programmatischen Gedicht „Personal Helicon“ (44) ab. Formal weit regelmäßiger als „Digging“ in fünf Vierzeilern gegliedert, spricht dieses von der Faszination des Kindes für das Element Wasser: „As a child, they could not keep me from wells“ (1).

Brunnen, Pumpen, Quellen aus der Kindheit werden katalogisiert. Es sind reale Orte, keine *loci amoeni*, denn auch hier erscheint das anti-pastorale Totemtier des Bandes: die Ratte. Durch die Wahl

⁴⁵ Durch die explizite Darlegung dieses Topos bringt Corcoran „Digging“ mit Hughes' „The Thought Fox“ in Verbindung (1998: 3 – 4).

des Titels erweisen sich diese Wasserstellen als Reich der Musen und das junge Kind wird bereits von ihnen durchtränkt. Das Wasser dient narzisstisch als Spiegel und wird ausgehört. Eine Stelle „... had echoes, gave back your own call / With a clean new music in it“ (13 – 14).

In der letzten Strophe entsteht ein Parallelismus zwischen diesem kindlichen Spiel am Wasser und dem erwachsenen Schreiben von Poesie:

Now, to pry into roots, to finger slime,
To stare, big-eyed Narcissus, into some spring
Is beneath all adult dignity. I rhyme
To see myself, to set the darkness echoing. (17 – 20)

Der letzte Vers spricht von Selbsterkenntnis durch die Dichtung und einer Hinwendung zur Dunkelheit hin. Das Ausloten dieser Dunkelheit macht aus dem Schreiben einen Akt der Divination. Wie die Fähigkeit des Rutengängers Unsichtbares sichtbar macht und der Menschengemeinschaft dient, bringt das Schreiben Einsichten hervor. Dunkelheit, hierbei besonders in Zusammenhang mit der Divination, greift den bedeutenden Topos der gälischen Dichtung auf.⁴⁶

Das Echo dieses letzten Verses von „Personal Helicon“ hallt buchstäblich im Titel des nächsten Bandes *Door into the Dark* nach.⁴⁷ (Die Phrase ist dem Vers „All I know is a door into the dark“ [1] aus „The Forge“ [DD 9] entnommen. Das Handwerk der Schmiederei, das sich in dem dunklen Raum neben dem Feuer zuträgt, steht wiederum für das Kunsthandwerk des Dichtens.) Dunkelheit ist in diesem Band von Anfang an gegeben. Corcoran zieht folgende Schlüsse: „The word 'dark' does indeed echo throughout the second book, and the darkness suggested by 'Personal Helicon' is only one of the 'darks' to which the book's door gives access. The others are those of artistic creation itself, and increasingly

46 Es braucht nicht erwähnt zu werden, dass Dunkelheit ein zentraler Topos in Hughes' Werk ist. Viel spezifischer gibt es Parallelen zwischen „Personal Helicon“ und Hughes' „Pike“ (L, CP 84). Die kannibalistischen Riesen mit ihrem „malevolent aged grin“ (2) sind zwar viel bedrohlicher, die Stimmung und Diktion dynamischer als Heaneys relativ ruhige, kontrollierte Strophen, nur der finale Moment, das Erahnen eines aus den Tiefen des dunklen Teiches sich nähernden, ominösen Wesens (wie auch immer dieses gedeutet wird), kann durch „Personal Helicon“ als Moment der Inspiration verstanden werden, etwa als Hervorbringen des Unbewussten:

That past nightfall I dared not cast
But silently cast and fished
For what might move, for what eye might move.
[...]
Owls hushing the floating woods
Frail on my ear against the dream
Darkness beneath night's darkness had freed,
That rose towards me, watching. (36 – 44)

Mit diesem Ansatz gelesen, machen diese Texte ersichtlich, dass bei beiden Autoren ein Gedicht „a psychic or even organic event“ darstellt, „before it is a conscious artefact“ (Gifford Roberts 1983: 91).

(Bentley hingegen deutet „Pike“ als unbewussten Auslöser für „Bog Queen“ [65 – 70].)

47 Zu den fließenden Übergängen von einem Band in den nächsten s. Corcoran (1998: 12).

towards the book's close, of the Irish landscape and its history.“ (1998: 12).

Catriona Clutterbuck, merkt an, dass in der Evolution von Heaneys Werk „erst“ ab Nummer sieben der „Glanmore Sonnets“ in *Field Work* Licht und Dunkelheit sich die Waage halten; sie zitiert aus dem Interviewband *Stepping Stones*: „Heaney, asked, about the emphasis on death and darkness in the titles of his first two collections, drew almost embarrassed attention to 'the usual old archetype of the dark as something you need to traverse in order to arrive at some kind of reliable light or sight of reality. The dark night of the soul. The dark wood'“ (Clutterbuck 107).

Eine weitere, tatsächliche „door into the dark“ öffnet sich in dem zuvor bereits erwähnten „In Gallarus Oratory“ (DD 12). Gallarus Oratorium, in Co. Kerry an der südwestlichen Küste Irlands gelegen, ist ein aus Trockenmauertechnik in die Höhe gezogenes Gebäude in das kaum Licht eindringt. In Heaneys Gedicht wird es mit einem Torfstapel verglichen, die Dunkelheit scheint regelrecht eine Substanz zu sein: „... it's like going into a turfstack, / a core of old dark walled up with stone / A yard thick“ (2 – 4). Dieses Bild verbindet Torf mit Dunkelheit.⁴⁸

IV.2. Vom Lesen der Landschaft zur Archäologie

IV.2.1. Von „The Peninsula“ zu „Shoreline“

Das Sondieren (der Tageseindrücke) in der Dunkelheit der Nacht geschieht in „The Peninsula“ (DD 11). Gleichzeitig antwortet diese Poesie auf die Frage nach den Möglichkeiten des Lesens der Landschaft (s. Abschnitt I.3.), dessen Entzifferung hier paradigmatisch veranschaulicht wird. Selbst wo es nicht zu einer Erwähnung des Moores kommt, ist dieser Text für unsere Betrachtung somit zentral. Und wie wir dank der Beobachtung von Nicholas Allen sehen werden, ist die Liminalität der Halbinsel mit jener des Moores thematisch verwandt.

Aus vier unregelmäßigen Vierzeilern mit umschlingendem Reim bestehend, schildert dieser Text eine Ausflugsfahrt entlang einer Halbinsel sowie deren anschließende Rekonstruktion und Memorisierung anhand starker poetischer Bilder. (Zur Häufigkeit der Autofahrt-Gedichte von Heaney als „poet-as-driver“ s. Corcoran 1998: 20 – 23. Der narrative Rahmen des in der Naturlyrik stark vertretenen

⁴⁸ Das Gedicht „Big House“ (36) aus Leanne O'Sullivan's *Cailleach. The Hag of Beara* (2009) verhält sich wie ein Kommentar zu Heaneys „In Gallarus Oratory“. Hier wird ein ähnliches Oratorium von der Dorfgemeinschaft aus Stein gebaut, die alte Landschaftsgöttin *Cailleach* in einer ihrer späteren Inkarnationen als Dorffrau sieht zu und feiert eine erste Andacht mit.

Promenade- oder Wandermotivs wird hier durch die Autofahrt fortgeführt.) „The Peninsula“ verdeutlicht den Prozess der Landschaftswahrnehmung, die in der wunderbaren Beschreibung einer Halbinsel kulminiert, und entwirft gleichzeitig eine Poetik des Schreibens, die auf der Erfahrung der Landschaft, primär durch die Sinne, basiert. Der Text spricht, um Helen Vendlers passenden Ausdruck zu verwenden (sie gebraucht ihn allerdings im Bezug zu Gary Snyders poetischen Imperativen) von einem „mostly perceptual being-in-the-world“ (1995: 122).⁴⁹ Im Prozess der Erinnerung (ein wichtiger Topos bei Heaney) wird auf prägnante Momente fokussiert und die Beobachtungen des Ausflugs werden zu Metaphern. Diese geben den epiphanen Charakter dieser Momente (Vendler nennt es Ekstase [1998: 26]) wieder. Vendler versteht das Gedicht als „meditation on the purifying power, for human beings, of the primary senses and of memory founded in the senses“ (1998: 23).

Durch die Verwendung der zweiten Person Singular wird der Leser implizit adressiert, es ergibt sich eine Art Anweisung oder Einladung. Gleichzeitig ist der Gebrauch der zweiten Person Singular ein rhetorisches Mittel, die ansonsten im lyrischen Gedicht geradezu immerwährende erste Person auf etwas mehr allgemein Menschliches auszuweiten.

When you have nothing more to say, just drive
For a day all round the peninsula.
The sky is tall as over a runway,
The land without marks, so you will not arrive

But pass through, through always skirting landfall.
At dusk, horizons drink down sea and hill,
The ploughed field swallows the whitewashed gable
And you're in the dark again. [...] (1 – 8)

Dieser erste Teil stellt die eher undifferenzierte vorbeiziehende Landschaft dar. Die Stimmung ist meditativ und still; die Einsamkeit durch die Implikation einer zweiten Person entschärft. Die Landschaft erscheint somit wenig greifbar, wahrhaftig als neptunisch aufgelöste Zwischenzone zwischen Erdreich und Ozean. Zur Dämmerung wird es interessanter, die Auflösung gesteigert, nach dem Vergleich in Zeile 3 erscheinen die ersten Metaphern „drink“ und „swallows“ in Zeile 6 und 7.

[...] Now recall

The glazed foreshore and silhouetted log,

49 Snyder erachtet Sinneswahrnehmung als Heuristik zur Gewinnung neuer Erkenntnisse: „the two sources of human knowledge: symbols and sense-impressions“ (vii).

That rock where breakers shredded into rags,
The leggy birds stilted on their own legs,
Islands riding themselves out into the fog, (8 – 12)

In der Dunkelheit (!) vollzieht sich die poetische Umwandlung des Erlebten. Das Naturschauspiel wird vergegenwärtigt, wobei das Besondere und Einmalige des Tages hervorsteht (s. Vendler 24 – 25). Die Bilder, die dabei entstehen, und in den vier Zeilen dargelegt werden, sind viel präziser und stärker als die vorangegangene, diffuse Beschreibung der Landschaft. Metaphern sind hier häufiger, drei in vier Zeilen. Es sind Einzelbilder, die Atmosphäre und Landschaft der Halbinsel auf paradigmatische Weise versinnbildlichen. Dieses Sprechen in präzisen Einzelbildern ist für Heaneys Poesie charakteristisch. Wie es Vendler pointiert hervorhebt, ist es die Genauigkeit der Beobachtung – wie sahen die Meeresvögel, die Inseln etc. wirklich aus? –, die die Umwandlung in die wunderbare Metaphern des letzten Teiles ermöglicht (1998: 24). „That is the driver's visual and mental and emotional harvest – what won't be lost of the day's experience“ (Vendler 1998: 25).

And drive back home, still with nothing to say
Except that now you will uncode all landscapes
By this: things found clean on their own shapes,
Water and ground in their extremity. (13 – 16)

Der implizite Sprecher des Textes folgert daraus ein klares Programm, das er in den letzten drei Versen darlegt. Das Verständnis der Landschaft setzt durch die sinnliche Wahrnehmung und die Dinglichkeit der Formen ein sowie durch dessen Liminalität – wo fängt diese an, wo löst sich diese auf? In Vendlers Worten: „But it is not solely this lesson of exactness that the poet takes home with him from perceptions brought to clear outline and emotionally inscribed: it is also the lesson of peninsular remoteness, where water and ground meet in their outermost reach, without distraction“ (Vendler 1998: 25).

In *Door into the Dark* liegen im Umkreis von „The Peninsula“ einige weitere Texte, die sich spezifischen Landschaften widmen: „The Plantation“ (38), „Whinlands“ (37), „Shoreline“ (40) und schließlich „Bogland“ (43). „The Plantation“, über einen Forst (den doppeldeutigen Titel unterlaufen kolonialkritische Töne), basiert auf dem Motiv des wilden Waldes (s. Clutterbuck 107). „Whinlands“ über die wilde Ginsterlandschaft auf den Viehweiden und Berghängen, greift die wunderbare nordirische, phonetisch pfeifende Entsprechung des Namens auf (im Süden *gorse* oder *furze*).

„Shoreline“ umkreist die gesamte Insel, als wäre sie ein Territorium, und „Bogland“ über die Moorlandschaft schließt den Band ab und weist auf die Moorgedichte der nächsten beiden Bände voraus.⁵⁰

Zu „The Plantation“, „Whinlands“ und „Shoreline“ sind hier nur einige Details zu vermerken. In „Whinlands“ taucht erstmals eine archäologische Komponente auf. Der magere Boden, den der dort gedeihende Ginster durch Stickstoff bereichert, birgt Geschichte, denn der fast ganzjährig blühende Ginster wächst „Over flintbed and battlefield“ (24). Diese im letzten Vers platzierten Details eröffnen in dem Gedicht eine historische Vertikale, die bis in die Steinzeit, bis zum Ursprung der Menschheit, zurückreicht. Neben dem Feuerstein, dem Freund und Gehilfen des frühzeitlichen Menschen, liegen gleichzeitig die Spuren des Menschen wiederholten Niedergangs im Boden; ob Pfeilspitzen oder Waffenreste, es sind die Spuren von Zwist und Krieg, die Spuren von Gewalt.⁵¹

Der Feuerstein von „Whinlands“ erscheint erneut in „Bann Clay“ (42), einem Gedicht über das Tonvorkommen im Boden. Das geologische Alter der Tonschicht wird anhand eines in der Steinzeit genutzten Feuersteindepots und der späteren Entstehung des Sumpfes veranschaulicht: „Above it, the webbed marsh is new, / Even the clutch of Mesolithic / Flints.“ (16 – 18).

Auch in „Shoreline“, das die irische Insel umwandert und durch zahlreiche Orstnamensnennungen sonorisches wie kulturelle Bedeutungen vermittelt, wird neben dem Immerwährenden das Historische aufgerollt:

Take any minute. A tide
Is rummaging in

50 Während wir eine Entwicklung durch die solide Landschaft (und deren Untergrund) verzeichnen, die letztendlich zu den *bog poems* führen wird, sieht B. O'Donoghue sie im wässrigen Element: „In a development which will have enormous repercussions in the next two volumes, the poems 'Undine', 'Cana Revisited', 'Bann Clay', 'Bogland' and 'A Lough Neagh Sequence' are all concerned with the future products of underground or underwater chemistry“ (1994: 52). An O'Donoghues Beobachtung kann Nicholas Allens Aussage über die Rolle des Wassers bei Zwischenbereichen, zu der wir alsbald kommen, geknüpft werden.

Corcoran gruppiert ähnlich unserer Betrachtung „In Gallarus Oratory“, „Whinlands“, „Shoreline“, „Bann Clay“ and „Bogland“ rund um die Idee eines „'old dark' of history and prehistory [that] begins to be read out of the Irish landscape, in a way that points forward to some of the central poems in the two subsequent volumes, *Wintering Out* and *North*“ (1998: 18).

51 Corcoran sieht in „Whinlands“ einen möglichen Einfluss von Hughes: „'Whinlands' and 'Shoreline' may owe something to another element in Ted Hughes, the kind of effect he produces in 'Thistles' in *Wodwo* (1967). There, Hughes imagines his thistles as a kind of vegetal persistence of Viking invasion. [...] Heaney's whins [...] are similarly, if rather less impressively, the emblematic inheritors of values attached to the history of a specific landscape. [...] The 'whinlands' characteristic of Northern Ireland become here – as Hughes's thistles do – the name for the persistence of a particular kind of culture and character“ (1998: 18).

In „Thistles“ wird die Hartnäckigkeit der Disteln implizit mit jener der Wikinger verglichen bzw. metaphorisiert: „Mow down, it is a feud. Their sons appear, / Stiff with weapons, fighting back over the same ground“ (11 – 12). Die Wikinger dienen rein als Tenor der Metapher, anders als bei Heaney finden sich hier keine realen archäologischen Funde.

At the foot of all fields,
All cliffs and shingles.

Listen. Is it the Danes,
A black hawk bent on the sails?
Or the chinking Normans?
Or currachs hopping high

On to the sand? (17 – 25)

Die Wellen der Invasionen sind von der Küste nicht wegzudenken und deren Erinnerung sowie die der eigenen Männer beim Fischen in ihren Ruderbooten hängt nach wie vor in der Luft.⁵² Wikinger, Normannen und den damals bereits einheimischen Gälern aufzulisten evoziert die Welle der Invasionen in der Zeit vor der britischen Kolonisierung sowie kulturelle und sprachliche Übernahmen durch diese Völker. Heaney äußert hier explizit sein philologisches Interesse und die Suche nach den eigenen Wurzeln unter diesen Überlagerungen, eine Beschäftigung, die er mit Hughes teilt (s. V.2. und V.3.). „Shoreline“ endet mit dem „hymnlike *dinnseanchas* run of place-names“ (B. O'Donoghue 1994: 55). Wie ein Landeigentümer mit Grenzsteinen oder Landwirt mit Umzäunungen sein Grundstück markiert, steckt Heaney hier die gesamte Insel, ungeachtet der politischen Teilung, ab:

Strangford, Arklow, Carrickfergus,
Belmullet and Ventry
Stay, forgotten like sentries.

Das Uferland aus „The Peninsula“, „The glazed foreshore“, wird in „Shoreline“ weit mehr ausgeführt: „A grey foreshore with puddles / Dead-eyed as fish / Haphazard tidal craters...“ (5 – 7). Genauso wie „The Peninsula“ legt „Shoreline“ das Augenmerk auf das Liminale, auf den Zwischenbereich, an dem Land und Wasser einander treffen. (In einem späteren Gedicht „The Disappearing Island“ [HL 50] heißt es: „The land sustaining us seemed to hold firm / Only when we embraced it *in extremis*“ [7 – 8].) In

52 Das Ausschauhalten nach möglichen Anzeichen von Gefahr am Horizont bringt den Inselcharakter auf den Punkt (s. Vendler 1988: 151). Diese Haltung erinnert an ein frühes gälisches Gedicht, vermutlich aus dem 9. Jahrhundert, in dem das Unwetter die Insel vor dem Eindringen der Wikinger bewahrt:

Bitter is the wind tonight,
It tosses the ocean's white hair:
I fear not the coming over the Irish Sea
of fierce warriors from Norway. (Dillon 155)

Laut Corcoran geht die Nennung der Wikinger ('the Danes') in „Shoreline“ auf Hughes „Thistles“ und „The Warriors of the North“ zurück (1998: 18). Allerdings sind ihre Angriffe und Plünderungen ab dem 8. Jahrhundert (von 800 bis 1014 [Caerwyn Williams 4]) der irischen Geschichte nicht wegzudenken und bei einem geschichtlichen Rückblick fast unumgänglich. Obiges Beispiel zeigt, wie frühzeitig sie in der Lyrik Niederschlag fanden. Die Evokation der Wikinger wird in *North* ihren Höhepunkt finden. In „Viking Dublin: Trial Pieces“ (N 12) kommen ihre Schiffe vor wie in Hughes' „The Warriors of the North“.

diesem Sinne ist das Uferland mit dem Moor, dem Erd- und Wasserreich nicht unverwandt. Ich bin dankbar für Nicholas Allens Beobachtung in seinem Aufsatz „Seamus Heaney and Water“, eine Beobachtung, die diese Räumlichkeiten unter einem gemeinsamen Nenner subsumiert: „The poetry [...] moves towards a vision and witness that is visible in the panorama between land and water. This is the territory of foreshore, bogs and dripping trees that forms so much of Heaney's mental territory“ (177). Die Faszination für das Element Wasser, das „Personal Helicon“ verkündete, nimmt hier neue Proportionen an. (Auch die „delta flats“ in dem Gedicht „Höfn“ [*District and Circle* 53] gehören zu diesem Topos.)

IV.2.2. „Bogland“ als archetypische Landschaft

So kommt es zu „Bogland“, dem letzten Gedicht der Sammlung, das diese in Bezug auf die Landschaftsdichtung krönt. „Bogland“ besteht aus fünf Vierzeilern aus unregelmäßig langen Versen. Gewidmet ist es dem Nordirischen Landschaftsmaler T. P. Flanagan; der Titel bezieht sich, so Corcoran, auf Flanagans Bildzyklus *Boglands* (2012: 261). Stellt der Text somit einen Bezug zur bildenden Kunst her, ist er dennoch, anders als die späteren Moorgedichte, nicht primär ekphrastisch.

Aus Heaneys Aussagen in *Preoccupations* ist bekannt, wie es zu diesem Gedicht kam:

I had been vaguely wishing to write a poem about bogland, chiefly because it is a landscape that has a strange assuaging effect on me, one with associations reaching back into early childhood. We used to hear about bog-butter, butter kept fresh for a great number of years under the peat. Then when I was at school the skeleton of an elk had been taken out of a bog nearby and a few of our neighbours had got their photographs in the paper, peering out across its antlers. So I began to get an idea of bog as the memory of the landscape, or as a landscape that remembered everything that happened in it and to it. In fact, if you go round the National Museum in Dublin, you will realize that a great proportion of the most cherished material heritage of Ireland was 'found in a bog'. [...]

At that time I was teaching modern literature in Queen's University, Belfast, and had been reading about the frontier and the west as an important myth in the American consciousness, so I set up – or rather, laid down – the bog as an answering Irish myth. (P 54 – 55)

Somit beginnt „Bogland“ mit einer Parallele zum US-amerikanischen Westen in der Negation:

We have no prairie
To slice a big sun at evening –
Everywhere the eye concedes to
Encroaching horizon,

Is wooed into the cyclop's eye

Of a tarn. ... (1 – 6)

Das Zyklopenauge ist hier nicht die Sonne, sondern (deren Reflexion in) der Ansammlung von Wasser in See und Weiher. Heaney benutzt ein ungewöhnliches, sehr spezifisches Wort, *tarn*, aus dem Alt-Skandinavischen, für durch Gletscheraktivität entstandene Seen, (im modernen Schwedischen *tjörn*, für Weiher), ein Wort das womöglich in Ulster mehr gebräuchlich ist.

Im Unterschied zur landwirtschaftlich genutzten Kulturlandschaft, die durch Hecken (primär aus Weiß- und Schwarzdorn) unterteilt ist, ist das Moor ein weites, offenes Terrain. Als Gegenstück zum Wilden Westen Amerikas wird es hier als eigener wilder, offener („unfenced“) Naturraum dargestellt: „Our unfenced country / Is bog that keeps crusting / Between the sights of the sun“ (6 – 8). Eine Strophe widmet sich dem „Great Irish Elk“, dem ausgestorbenen Riesenhirsch der Urgeschichte, eine weitere der Butter (beides auf die konservierende Eigenschaft des Moores deutend) und mündet in den Vergleich: „The ground itself is kind, black butter // Melting and opening underfoot“ (16 – 17). „Melting and opening underfoot“ bringt etwas fast Gefährvolles ins Spiel, wie sehr das Moor den Spaziergängern zur Tücke werden kann. Die Spuren früherer Bewaldung, „waterlogged trunks / Of great firs“ (21 – 22) sind „soft as pulp“ (22), eine weltuntergangsähnliche Szenerie, als sie durch die vermehrte Torfentnahme aufscheinen. Der geschichtliche Rückblick umfasst den Menschen und seine Tätigkeit: „Every layer they strip / Seems camped on before“ (25 – 26). Das Verb *camp* weist auf unkomplizierte Weise auf das Nomadentum früherer Kulturen (wobei das Moor erst durch die Abholzung zu Ende des Neolithikums entstand). Die Bodenschichten verweisen auf die wachsende Eigenschaft des Moores und veranschaulichen, wie jeder Abschnitt der Geschichte seine Spuren im Boden hinterlässt. Die Landwirte, die das Torf ausheben, werden hier zu den fündigen Archäologen. Selbst die Archäologie kann durch Pollenanalysen der verschiedenen Schichten auf die damalige vorherrschende Vegetation und auf Wetterverhältnisse und Niederschlag Rückschlüsse führen.

Am Ende der Poesie wird das Moor mythologisiert; es ist kein für sich abgeschlossener Landschaftsteil mehr, sondern durch das Wasser mit dem Ozean verbunden: „The bogholes might be Atlantic seepage. / The wet centre is bottomless“ (27 – 28).⁵³ In *Preoccupations* erfährt man über den Hintergrund dieser Aussagen:

a warning that older people would give us about going into the bog. They were afraid we might fall into the pools in the old workings so they put it about (and we believed them) that *there was no bottom* in the bog-holes. (56, Hervorhebung des Autors)

53 In diesem letzten Vers verhallt Yeats' Vers „The centre cannot hold“ aus „The Second Coming“, als wäre dieser Zustand nun durch die Geographie und den nassen Boden gegeben.

Der Text über die Moorlandschaft vermengt somit Fakten mit Legenden, Gelehrtes mit Archaischem, wie es Heaney in *Preoccupations* formuliert, die beiden Arten, einen Ort zu vernehmen (131, s. I.3.).

Interessant ist für uns, dass jene Elemente, die in „Whinlands“, „Shoreline“ und „Bann Clay“ erstmals auftauchten hier an Umfang gewinnen und zum Tragen kommen. Anders als in „In Gallarus Oratory“, das gänzlich in der Vergangenheit angesiedelt ist, gehen diese in der Jetztzeit situierten Texte in die Vergangenheit zurück: Heaney entwickelt hier eine poetische Archäologie. Das Moor, mit seinen konservierenden und gleichzeitig mysteriösen Eigenschaften, erweist sich als perfekter Träger für diese Erkundungen. Corcoran schreibt: „and the bog becomes of course an enduring poetic resource for Heaney“ (2012: 261). Retrospektiv (nach dem Erscheinen der späteren Moorgedichte) wird „Bogland“ bereits symbolisch verstanden: „[...] in 'Bogland' in his second volume, he broaches the symbol whose full potential was to be released by his lucky discovery of P. V. Glob's book“ (Gifford Roberts 1983: 97).

Bevor wir uns dem „Zyklus“ der Moorgedichte zuwenden, gibt es einige weitere Vorkommen des Moores in anderen Gedichten zu verzeichnen.

IV.2.3. Moorfunde

Nach dem Erscheinen des Riesenhirsches und der Butter in „Bogland“ sowie des Feuersteines in „Bann Clay“ und „Whinlands“ kommt Heaney erneut auf einen Moorfund zu sprechen.

„Bog Oak“ (WO 4), ein Gedicht aus sieben schmalen Vierzeilern, erinnert an „Relic of Memory“ (DD 27), in dem Holz durch das Seewasser gehärtet wurde. „Bog Oak“ erzählt die Geschichte einer Heaney sehr vertrauten Mooreiche, die in seinem Kindheitshaus „under the first thatch“ (5) als Dachstuhl diente. (Wie ein Großteil von Heaneys Lyrik ist dieses Gedicht autobiographisch.) Er erinnert sich, oder imaginiert, wie sie stolz ein Fuhrmann brachte:

A carter's trophy
Split for rafters,
cobwebbed, black
long-seasoned rib (1 – 4)

Das durch das Moorwasser geschwärzte und abermals gehärtete („long-seasoned“) Holz trägt ein langes Stück Geschichte mit sich und dient sozusagen als *touchstone*, als physikalische Brücke, um in die entrückten Zeiten einzutauchen, viel weiter noch als die bereits so wunderbar archaische

Erscheinung des Fuhrmanns und die Verarbeitung der Eiche zum Träger des strohbedeckten Daches. (Durch „rib“ wird das Haus anthromorphisiert oder belebt, das Feuer als Seele erscheint alsbald durch die Nennung von Rauch. Diese Idee wird in „Bone Dreams“, *North*, weiterentwickelt.) In diesen Vorzeiten erspät der Sprecher des Gedichts seine Vorfahren:

I might tarry
with the moustached
dead, the creel-fillers,

or eavesdrop on
their hopeless wisdom
as a blow-down of smoke
struggles over the half-door (6 – 12)

Als löste der durch den schlecht ziehenden Rauchfang zurückgeblasene Rauch Erinnerungen aus, werden hier jene gälischen Vorfäter evoziert, die möglicherweise zur Zeit des Baumes lebten und mit ihren geflochtenen Schulterkörben („creels“), (die bis ins 20. Jahrhundert Verwendung fanden und im Filmklassiker *The Field* zu sehen sind), essentielle Arbeiten verrichteten: Subsistenzlandwirte wie im Grunde Heaneys Familie, auch wenn diese bereits gut etabliert war. Heaney kennt die harte Arbeit und idealisiert diese Vorfäter nicht; ihre Weisheiten waren „hopeless“ heißt es hier, denn diese schützten sie nicht vor der aufkommenden Kolonisierung. Die „creel-fillers“ erinnern an die noch früheren Bewohner, die „mound-dwellers“ aus dem Gedicht „Anahorish“ (WO 6), zu denen Vendler schreibt: „His neighbours become indistinguishable from their Neolithic ancestors“ (1998: 18). Folglich werden sowohl „creel-fillers“, wie auch der „carter“ und die Bewohner des strohbedeckten Hauses als einen Stamm, eine Kultur verstanden.

Das Wort „eavesdrop“ verbildlicht hier dessen wortwörtliche Bedeutung, hält sich das Wissen um diese Vorfahren doch unter dem Dach auf. Der ursprüngliche Eichenwald als elisabethanische „oak groves“ wird (durch das Setzen von Anführungszeichen) in Frage gestellt. Der vom nassen Wetter aufgeweichte Weg (wir sind zurück in der Jetztzeit) führt nicht in den Eichenhain, nicht zu idealisierten Bildern von Druiden, denn die Vergangenheit mag genauso nass und lehmig gewesen sein:

The softening ruts

lead back to no
'oak groves', no
cutters of mistletoe
in the green clearings. (16 – 20)

Eher erblickt der Sprecher des Gedichts Edmund Spenser im Nebulösen der Vergangenheit. Der geschichtliche Rückblick bringt somit zuerst das Wissen um die Vorväter, mit dem Wort „hopeless“ auf die Maschinerie der Geschichte deutend, um letztlich auf die Akteure der Kolonisierung zu kommen. Die Fokalisation des Textes variiert nun und nimmt Spensers Blickwinkel mit Hilfe eines Zitats aus seinen Schriften an. Dieser sieht geister- oder tierähnliche Gestalten (Heaney verwendet das Wort „geniuses“), „who creep/ 'out of every corner/ of the woodes and glennes“ (25 – 27). Spensers *A View of the Present State of Ireland* (1596) war ein zentraler Text, der die Kolonisierung als kulturellen Fortschritt deutete und für diesen somit die Weichen legte (s. dazu Heaney P 34 – 35).

Formal gesehen ist es bezeichnend, wie die Verse kürzer und somit lakonischer werden, die Strophen schmal. Durch den in Spensers Zitat gesetzten Zeilensprung (Vers 25 und 26) wird die Vertikale gezielt genutzt und kreiert Effekt sowie das in Strophe 5 zweimal zu Versende gesetzte „no“ dadurch akzentuiert wird, speziell wo ansonsten die grammatikalische Phrase mit dem Vers übereinstimmt (ähnliche Beobachtungen zu *North* s. Corcoran 1998: 62). Die von Heaney zuvor so durchgehend gesetzten Majuskeln zu Versanfang, diese distanzierende Formalität (fast wie eine Höflichkeitsformel), fallen weg, wodurch die Stimme vertraulicher anmutet. Vendler, die nur eine kleine Auswahl an Gedichten einer jeden Sammlung behandelt, verzeichnet diese Entwicklung bei Gedichten über das Los von außerhalb der christlichen Ehe geborenen Kindern: „For such poems, which silently reprove the pieties condemning sexuality outside marriage, Heaney abandoned the broad and placid pentameter that had served him well for poems about churning and thatching and dowsing, turning instead to lines that are short, sharp, taciturn and, for all their pity, 'cold' and 'lunar“ (1998: 32). Diese Entwicklung wird mit *North* ihren Höhepunkt finden. (Dessen Titel erscheint bereits so lakonisch und dennoch bedeutungs offen und -vielfältig, denn er bezieht sich auf die politischen Unruhen und Probleme in Nordirland sowie gleichzeitig auf einen kulturellen Raum in vorchristlichen Zeiten, der von ritueller Gewalt geprägt war.)

Das Moor erscheint in einem weiteren explizit archäologischen Gedicht, „Tinder“ (WO 33), das letzte aus dem Zyklus „A Northern Hoard“, welches die Wunde von Nordirland umkreist. „Tinder“ erzählt von einem Ausflug als Kind, bei dem Feuerstein in Mengen aufgefunden wurde und mit dem die Kinder vergeblich versuchten, ein Feuer zu zünden. Heaney verwendet hier die selbe Prozedur, er geht von einem materiellen (Fund-)Objekt aus und evoziert mit ihm seine damalige Verwendung und Bedeutung. Wie in „Whinlands“ knappem, letztem Vers „Over flintbed and battlefield“ werden zu Ende

des Gedichts geschichtliche Momente komprimiert dargelegt: „We face the tundra's whisteling brush / With new history, flint and iron, / Cast-offs, scraps, nail, canine.“ Hier erscheint das Moor als Tundra, ein Wort das wiederum an einen nordischen Raum gebunden ist. Das Moor ist hier bereits durch Pionierpflanzen (wie Galgenstrauch, Weide und Moorbirke) besiedelt. Die bildliche Umschreibung für das Moor „the tundra's whisteling brush“, evoziert dabei die Musik des Windes durch diese Sträucher. „Anahorish“ (WO 6) folgt demselben Modell, nur dient hier die Sprache, d. h. der Ortsname, als Ausgangspunkt für die „Ausgrabung“. Diese erfolgt mit Hilfe der *dinnseanchas*, die somit gleichzeitig selbst aus der Literaturgeschichte ausgegraben werden. Positioniert Heaney seinen Herkunftsort als Ort des klaren Wassers (s. I.4.1.), festigt dies wiederum seine Beschäftigung mit diesem veränderlichen Element. Im divinatorischen Kontext bedeutet Klarheit gut sehen zu können. In „Toome“ (WO 16) kommt das Moor ebenfalls zum Vorschein. Der Fluss ist hier eine Ansammlung aus „bogwater and tributaries“ und auch hier werden im Lehm „flints, musketballs, / fragmented ware, / torcs and fish-bones“ (9 – 11) angesammelt und durch die Arbeit des Wassers aufgefunden (s. Corcoran 1998: 45).

IV.3. Die Moorgedichte

IV.3.1. Als Zyklus

Zyklus ist ein irreführendes Wort und dennoch werden die „bog poems“ als solcher verstanden. Von „Bogland“ in *Door into the Dark* bereits angekündigt, liegen sie in den beiden nächsten Bänden *Wintering Out* und *North* verstreut vor.

Als dezidierter Zyklus und eigene Publikation kamen die *Bog Poems* allein in einer limitierten Ausgabe durch Olwyn Hughes' Rainbow Press (Ted Hughes' Schwester und Agentin) 1975 kurz vor der Erscheinung von *North* heraus (Corcoran 1998: 255, Rhodes 160).⁵⁴ Gegenstand der Moorgedichte sind die Moorleichen, wie sie Heaney im Buch *The Bog People* des dänischen Archäologen P. V. Glob (Faber 1969 in der englischsprachigen Fassung) entdeckte (Vendler 1998: 34, B. O'Donoghue 2001: 527). Dieses Buch mit Schwarz-Weiß-Photographien zeigt die im Moor konservierten Menschen, die laut Glob's These während der Eisenzeit der Göttin Nerthus rituell geopfert worden waren, um die Kontinuität des Lebens, der Jahreszeiten und der Ernten zu sichern (B. O'Donoghue 2001: 527 – 528).

⁵⁴ Ein solches Exemplar kann nun für 10.000 US\$ erworben werden.

Die eskalierende Gewalt in Nordirland veränderte, wie es Heaney in *Preoccupations* zeigt, Sinn und Zweck der Dichtung: „From that moment the problems of poetry moved from being simply a matter of achieving the satisfactory verbal icon to being a search for images and symbols adequate to our predicament“ (56). Die im Moor aufgefundenen Zeugen ritueller Morde wurden zu eben diesem Symbol. „I saw in these pictures the archetypal symbols of territorial religion and in some ways I think Irish Republicanism is a territorial religion. There's a noumen that presides over the whole ground [...]“ (Heaney qtd. in Gifford Roberts 1983: 93 – 94).⁵⁵ Durch diese konnte Heaney eine Verbindung zwischen den *Troubles* und einem antiken Kulturraum artikulieren: „The bog bodies also persuaded him that ritual killing had been a feature of Northern tribal culture in a wide geographical swath: that immediate history alone did not begin to explain the recrudescence of violence in Northern Ireland“ (Vendler 1998: 35). *North* stellt somit eine Antwort dar auf die Einsicht eines über nationale Grenzen und Meere hinaus existierenden nordischen Kulturraumes sowie einer zyklischen Geschichte.

Aus *Wintering Out* gehören „The Grabaulle Man“ und das darauffolgende, kurze, kryptische „Nerthus“ zu den Moorgedichten. „The Grabaulle Man“, neben den *dinnseanchas*-Gedichten, bildet gewiss den Höhepunkt von *Wintering Out*. (Die Ausgabe von 1992 platziert die Aufnahme einer weiblichen Moorleiche in Miniatur am Buchdeckel.)

Der Titel der Sammlung war ursprünglich als *Winter Seeds* angedacht gewesen, den Versen des „Tollund Man“ entnommen: „His last gruel of winter seeds / Caked in his stomach (7 – 8). Hier lag die Emphase auf Hoffnung und Neubeginn (s. Parker), genauso wie dieses Opfer die rituelle Mahlzeit aus 63 verschiedenen Pflanzensamen in die Erde und den Tod mitnahm, damit sie von dort aus das Leben neu befruchten (s. Maybe 51 – 53). „It consisted of an abundance of just those grains and flower seeds which were to be made to germinate, grow and ripen by the goddess's journey through the spring landscape“ (Glob qtd. in Maybe 52 – 53).

In *North* widmen sich das Pendant zum „Tollund-Man“ „The Grabaulle Man“, „Come to the Bower“, „Bog Queen“, „Punishment“ und „Strange Fruit“ den menschlichen Moorfunden. Weiters ordnen sich das Titelgedicht „North“, „Viking Dublin: Trial Pieces“, „Bone Dreams“ und „Kinship“ den Moorgedichten zu (B. O'Donoghue 2001: 531), was bei diesen schmalen, langen Gedichten in Heaneys „artesian quatrain“ (B. O'Donoghue 2001: 527 – 528) den Hauptteil von *North* ausmacht. Doch auch „Belderg“ und „Funeral Rites“ lehnen sich an den Themenkreis an und eröffnen den Band mit dem Thema Frühgeschichte und Tod.

55 Aus einem Interview mit Caroline Walsh, *The Irish Times*, 6 December 1975.

Globs Buch mag der Auslöser für die, wie Corcoran hervorhebt, ekphrastischen Moorgedichte (2012: 263 – 264) gewesen sein, die Idee des Bodens und insbesondere des Moores als Archiv war allerdings, wie es B. O'Donoghue äußert, bereits eine Beschäftigung Heaneys, nicht nur in „Bogland“, auch in *Beowulf* (2001: 533). Dem kann hinzugefügt werden, dass „Relic of Memory“ (DD 27) und „Bog Oak“ (WO 4) bereits die Konservierung durch den sauren Boden, (bzw. im ersteren durch das saure Wasser) thematisieren, genauso wie „Blackberry-Picking“ (DN 8) das Ausbleiben einer Haltbarmachung. (Hier erschüttert die Erfahrung von Flüchtigkeit (die der verdorbenen Beeren) den kindlichen Protagonisten.) Poesie als Archäologie zu betreiben ist gleichzeitig die natürliche Folge einer Poetik, die sich als Graben und Ausloten der Dunkelheit versteht. Gleichzeitig findet Globbs These bei Heaney fruchtbaren Boden, nachdem dieser Robert Graves insbesondere über Hughes' Werk absorbiert hatte. Globbs Theorie bestätigte somit Graves' Monomythos eines Göttinnenkultes.⁵⁶

Das Moor wurde als „Jungian ground“ (Morrison 33) verstanden, als tiefes Unbewusstes oder als plutonische Unterwelt, die es zu sondieren gilt, wie die Wasserstellen von „Personal Helicon“ (s. ebenso B. O'Donoghue 2001: 533). Durch das Auffinden der Moorleichen kommt Unbewusstes an die Oberfläche. Die Gedichte zeigen „an attempt to link, in a symbolic Jungian way, the bog which is in a sense the repository and memory of the landscape with the psyche of the people“ (Heaney qtd in Gifford Roberts 1983: 93).⁵⁷

Den Religionskrieg von Nordirland indirekt zu mythologisieren und die Opfer von Gewalt derart zu ästhetisieren (worüber sich Heaney gänzlich bewusst ist, wie es manche Stellen der Gedichte hervorheben) riefen ungeheuer kritische Gegenstimmen hervor, insbesondere von den Kritikern in Belfast selbst, während die Moorgedichte und *North* in G. B. und den U. S. A. als Meilenstein der Lyrik des 20. Jahrhunderts gefeiert wurden. Der Impakt des Bandes war jedenfalls immens (s. B. O'Donoghue 2001: 524 – 525, 534). *North* stellt zudem den Höhepunkt einer ersten Etappe in Heaneys Werk dar; (B. O'Donoghue teilt Heaneys Oeuvre in drei Etappen, der nächste Schneidepunkt wäre *Seeing Things* [524]).

Weil in der Sekundärliteratur bereits Seiten über Seiten zu den Moorgedichten geschrieben wurden (für exzellente Besprechungen s. B. O'Donoghue 2001 und Corcoran 1998; für die Darstellung der Gegenstimmung ebenso Corcoran und Brearton 2000: 237 – 238) und weil keine Besprechung Heaneys

56 Neben der Absorption von Graves durch Hughes' Werk (s. dazu Rhodes) wurde ein weiterer Anthropologe für Heaneys Zuwendung zum Mythos ausschlaggebend: Gary Snyder (neben Robert Bly), mit denen Heaney in seinem Jahr in Berkeley (1970 bis 1971) in Kontakt kam (s. Hart 1992: 100, 105).

57 Aus einem Interview mit Caroline Walsh, *The Irish Times*, 6 December 1975.

ohne die Nennung der *bog poems* auskommt und da sie letztendlich nicht das Moor selbst, sondern einen ihrer vielen Funde behandeln, möchten wir hier auf detaillierte *close readings* der einzelnen Gedichte verzichten und lieber einige Aspekte hervorheben, die für unsere Arbeit am tragendsten sind: die Textstellen zum Moor und Linguistisches zu *North*. Allein „Kinship“, über das Moor selbst, wird im Anschluss dazu näher betrachtet. Den Wechselwirkungen zwischen den Moorgedichten und Ted Hughes widmet sich Abschnitt V.3.

IV.3.2. Textstellen zum Moor

Wie kommt das Moor in den ekphrastischen Gedichten über die aus dem Moor geborgenen Körper vor? Wie wird das Moor beschrieben?

„The Tollund Man“ (WO 36) wurde aus dem „flat country nearby“ (als Umschreibung für das Moor im dortigen Tiefland) (5) geborgen. Als wäre er durch seine Deposition im Moor zu einem Teil der Vegetation geworden, wird er mit Metaphern aus dem Pflanzenreich beschrieben: Sein Kopf ist „peat-brown“ (2), seine Augenlider sind „mild pods“ (3). Um sich mit der Göttin zu vermählen, wurde er zu ihr geschickt; das Land, das dunkle schwarzerdige Moor, erscheint dadurch als weibliche Gottheit:

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 – 18, meine Hervorhebung)

Das Moor wird weiters als „cauldron bog / Our holy ground“ (22 – 23) bezeichnet, wo in Teil II des Gedichts die religiöse Analogie weitergeführt wird und die vorchristlichen Elemente (das Moor, d. h. die Erde als [nährender] Kessel) mit christlichen (dem Heiligen, die Assoziation des Pilgern zu seinen Gebeinen) fusioniert.

In „Nerthus“ (WO 38) wird die symbolische Astgabel aus Esche „in peat“ (1) aufgestellt: „Where kesh and loaning finger out to heather“ (4). Das hibernoenglische Wort *kesh* bedeutet „a make-shift bridge (sods or branches placed on poles etc.) across a river or bog; a bridge over a drain in a bog [...] a causeway“ (Dolan 132); *loaning* steht für „a lane, by-road“ (Dolan 141). Diese spezifischen

angloirischen Wörter evozieren somit eine spezifische irische Moorlandschaft. Die minimalistische Statue der Astgabel taucht abermals in „Kinship“ (N) auf, diesmal aus Eiche, wodurch wiederum „Bog Oak“ evoziert wird.

In „Come to the Bower“ (N 24) wachsen Weiden „Out of the black maw / Of the peat“ (7 – 8).

In „Bog Queen“ (25) lag die weibliche Figur zwischen „turf-face and demesne wall“ (2), bevor sie wie eine Lady-Lazarus emporsteigt.⁵⁸ Die Edelsteine ihres Diadems verliert sie in den „peat floe“ (27). Sie erzählt:

I was barbered
and stripped
by a turfcutter's spade

who veiled me again
and packed *coomb* softly
between the stone jambs
at my head and my feet. (42 – 48, meine Hervorhebung)

Die Tonalität des Wortes „coomb“ gibt Hinweis auf etwas Beschwichtigendes. Gifford und Roberts (1983) erklären „coomb“ als Dialektwort für „turf mould“ (96), Humus aus Spagnum-Moos, einem losen, nass-klingenden Torf. Ihr Haar ist nun wie aus Moor gebildet: „The plait of my hair, / a slimy birth cord / of bog“ (50 – 52).

Der „Grabaulle Man“ (28) liegt auf einem „pillow of turf“ (3), (eher Torf als Gras). „The grain of his wrists / is like bog oak / the ball of his heel // like a basalt egg.“ (6 – 9). Der Erzähler erinnert seinen Leser: „I first saw his twisted face // in a photograph, / a head and shoulder / out of the peat“ (32 – 35). In „Strange Fruit“ (32), dem einzigen dieser Gedichte nicht in Vierzeilern sondern als ungereimtes Sonett, hat das Mädchen „wet fern of her hair“ (3), „her broken nose is dark as a turf clod, / Her eyeholes blank as pools in the old workings“ (7 – 8).

Das Moor wird in der Ekphrasis wieder eingeholt. Es entsteht fast der Eindruck als wären die Körper im Moor Figuren von Arcimboldo, Kompositionen aus Elementen und Pflanzen des Moores. Speziell „Strange Fruit“ sticht in diesem Kontext hervor. Aus diesen wenigen Fragmenten ist weiters ersichtlich, dass Heaney sich des Blazons bedient, dass „Come to the Bower“ mit ebenfalls elisabethanischen Resonanzen durch „bower“ (Rhodes 165) auf dem noch viel älteren Motiv der romantisch-erotischen Einladung beruht. Die Metaphorik, wie der Dichter Ciaran Berry ausdrückt, vollzieht sich hier „not so

⁵⁸ Bentley sieht sie im Kontext eines Diskurses des 19. Jh., der den irischen Nationalismus und die englische Arbeiterklasse als Frankensteinmonster darstellt, als frankensteinähnlich (70 – 71) (I.4.2.).

much as an act of equivalence, [...] but as 'a form of inquiry'“ (48).

IV.3.3. Das linguistische Projekt von *North*

Es wurde auf die wortkargen Zeilen von *Wintering Out* hingewiesen sowie auf deren linguistische Proben in die gälische Vergangenheit hinein anhand der *dinnseanchas*. In *North* wird die philologische Beschäftigung fortgeführt. Archaische Dialektwörter wurden in den Textstellen bereits angemerkt. Das Augenmerk verlagert sich allerdings vom Gälischen hin zur englischen Sprache und deren germanische Wurzeln im Angelsächsischen. Eine germanisch geprägte Kultur leuchtet hier über einen nordischen Raum auf.

Corcoran bezeichnet die Wortwahl von *North* als „arcane“. Darunter nennt er nicht nur die Vielzahl von Kenningar, in der Art des Angelsächsischen, sondern auch Wörter aus dem Nordirischen Dialekt (der ein Substratum des Hibernoenglisches darstellt mit Inklusion von *Ulster-Scots*), Wörter aus dem Irischen sowie technische Termini (1998: 63). B. O'Donoghue merkt an: „Like its myths, the grammatical structure of the language of *North* is invariably Germanic; Gaelic derived vocabulary [...] occurs within a Germanic syntax and morphology“ (2001: 532). Er fügt hinzu, dass es Tacitus ist, der Autor von *Germania*, der hier (in „Kinship“, in „Strange Fruit“ ist es Diodorus Scyllus) adressiert wird. Auf den Punkt getroffen, besonders im Zusammenhang mit dem Gedicht „Bone Dreams“, ist Corcorans Benennung der dünnen Vierzeiler: Er findet sie „now grown almost skeletal“ (62). „It is heavily stressed, characteristically with two stresses to a line (like the half-line of Anglo-Saxon alliterative metre), it often breaks its line to coincide with the grammatical phrase and it makes great use of that punctuation mark of pause, definition and weighed apposition, the colon, [...] [or] the dash. As a result, the form [...] has a certain archaic quality“ (62 – 63). Kurze Zeilen ohne Zeilensprünge, viele Pausen durch Zeichensetzung sowie die wiederholte Betonung der monosyllabischen Wörter verlangsamten den Rhythmus dieser Verse. Corcoran erkennt den Effekt: „they disrupt the smoothness of the English lyric in a way appropriate to the violence of their material, and with a certain political implication“ (63). Erst ab *Field Work* wird Heaney die weichen jambische Rhythmen wieder zulassen (B. O'Donoghue 533).

Corcoran wie O'Donoghue heben hervor, dass die dünnen „artesian quatrains“ von Heaney selbst als „augers“ verstanden wurden, als Bodenprofil oder Bohrungen, die die archäologische Metapher somit formal umsetzen (Corcoran 64, B. O'Donoghue 528), ein ausgesprochenes typographisches, d. h.

visuelles Interesse in einem Band, dessen zentrale Texte sich mit Sujets aus dem Medium der Photographie befassen (Corcoran 64). Gleichzeitig evoziert Heaneys Wortwahl von „auger“, (neben „drill“), nah verwandt mit „augur“, die vatische Funktion der Poesie, die eben hier stattfindet (Corcoran 64).

Das Gedicht „Bone Dreams“ (N 19) spricht dieses linguistische Projekt explizit an. B. O'Donoghue nennt es ein „love poem to English“ (1994: 15). „The linguistic commentary in it serves notice explicitly of the shift of focus from the phonological to the grammatical, at the same time as fidelity to County Derry gives way to fidelity to the English tradition – indeed, to the Anglo-Saxon poetic tradition at its most lexically characteristic in its use of the compound kenning“, merkt B. O'Donoghue an (1994: 15).

Durch den Fund eines ausgebleichenen Knochens im Gras, das „a small ship-burial“ (der Wikinger) evoziert, wird eine Meditation über die englische Sprache und die englische Landschaft der kelto-romanischen Zeit ausgelöst. (Das Land wird hierbei weiblich allegorisiert, implizit als Urmuttergottheit.) Teil II des Gedichts rollt die Philologie der Sprache, die Überlagerungen (wie Schichten der archäologischen Ausgrabungen) auf, um bis zum alten Angelsächsischen zu gelangen.

II

Bone-house:
a skeleton
in the tongue's
old dungeons.

I push back
through dictions,
Elizabethan canopies.
Norman devices,

the erotic mayflowers
of Provence
and the ivied Latins
of churchmen

to the scop's
twang, the iron
flash of consonants
cleaving the line.

Der Sprecher des Gedichts sucht unterhalb der „linguistischen Schichten“ von Elizabethanischer Hofsprache sowie dem romanischen Einfluss durch die normannische Landnahme und das Latein der Kirche, die kalten, harten, kurzen konsonantischen Wörter des Angelsächsischen (s. dazu P 182), die er hier anhand jener englischsprachiger Wörter aus angelsächsischem Ursprung demonstriert. Gleichzeitig sind in dieser Passage die speziell für *North* charakteristischen „Fremdwörter“ ersichtlich: Die Kenning „bone-house“ wird in Teil III des Gedichts ins Angelsächsische rückübersetzt zu „*ban-hus*“, dem Körper, der im Skelett haust. „Scop“, ein angelsächsisches Wort für den mündlich wirkenden Dichter (H. O'Donoghue 200), gibt mit seinem monosyllabischen Hammerschlag den Klang der früheren Dichtung wieder.⁵⁹

Corcoran kommentiert zudem wie sehr *North* durch die Wiederholung und Variation von Wörtern und Bildern intertextuell stark in sich selbst verwoben ist. Er findet die Prozedur „risky“, den Effekt „introverted, almost incestuously self-generated“. Die „family resemblance“ jedoch „seems appropriate to a sequence which includes a poem called 'Kinship'“ (1998: 62). Der Effekt dieser stark miteinander verbundenen Sequenzen, (die noch dazu formal und linguistisch nach den selben Prinzipien aufgebaut sind (Corcoran 62) besteht darin, dass sie ineinander fließen und ein jedes nur schwer getrennt und für sich allein wahrgenommen wird. B. O'Donoghue sieht hier eine Stärke von *North*: „It is arguable, I think, that these clusters of sustained imaginative density in the imagery of *North* give it its lasting significance (2001: 533).

IV.3.4. „Kinship“

„Kinship“, ein Langgedicht in sechs Teilen (in dem charakteristischen schmalen Vierzeiler), wendet sich auf neuartige Weise dem Moor als Landschaft zu. O'Donoghue sieht es als „language poem“: „it summarizes the bog poems' impact and meaning“ (2001: 532).

Es setzt mit dem „disturbing image“ (B. O'Donoghue 2001: 532) des „strangled victim“ (3) in dem „love-nest in the bracken“ (4) ein (im Bezug auf die rituellen Opfer als „bridegroom to the goddess“), um in Teil I in eine „hymn of love to the Irish bog“ (B. O'Donoghue 2001: 533) überzugehen. Hier wird der schwingende Boden, dessen sonorisches Wasser, das aus dem Boden wellt, die Wildnis von „rushes and heather“ (12) und die Geheimnisse des Moores, durch die der lyrische Sprecher wandert,

⁵⁹ Die parallele philologische Beschäftigung von Ted Hughes wurde in I.4.2. angesprochen.

besungen. Teil I endet mit dem Bild von Wasserflächen als Urnen (die Idee des Todes ist nie weit entfernt) und als „moon-drinker“ (womit das Gedicht auf „Funeral Rites“ zurückwirft, wie B. O'Donoghue [2001: 533] anmerkt). Die Wasserstellen wiederum erinnern an „Bogland“ (s. B. O'Donoghue) und an „Personal Helicon“:

each open pool

the unstopped mouth
of an urn, a moon-drinker,
not to be sounded
by the naked eye. (20 – 24)

Teil II widmet sich ganz einer Umschreibung und Neuschreibung des Moores. Dieser Abschnitt ist unpersönlich, ohne Einschreiten einer lyrischen Stimme. Wortzusammensetzungen und Kenningar, sprachliche Betrachtungen verdichten hier ein erstaunliches Netz an Bildern:

II

Quagmire, swampland, morass:
the slime kingdoms,
domains of the cold-blooded,
of mud pads and dirtied eggs.

But *bog*
meaning soft,
the fall of windless rain,
pupil of amber.

Ruminant ground,
digestion of mollusc
and seed-pod,
deep pollen-bin.

Earth-pantry, bone-vault,
sun-bank, embalmer
of votive goods
and sabred fugitives.

Insatiable bride.
[...]

Hier spielt Heaney zudem mit der doppelten Bedeutungsebene, die für *bog* aus der Verbindung der beiden Sprachen, irisch und englisch, resultiert und macht dies explizit: „But *bog* / meaning soft“

bezieht sich u. a. auf das Wetter. In diesen kondensierten Versen verweist Heaney auf die zahlreichen Moorfunde, auf die Archäologie, die dank der Pollenanalyse datiert sowie auf den mythologisch-religiösen Kontext, der die Opferung der Männer zu Mittwinter verursachte.

Das Moor wird nicht beschönigt, sondern in einer dichten Komplexität als Lebensraum sowie als Archiv dargestellt.

In Teil III kehrt der narrative Sprecher zurück, der „hidden under bracken“ (dieses wirft auf Teil I zurück) einen Spaten zum Torfstechen auffindet und diesen zum Austrocknen sachgemäß in die Erde sticht. Durch diese vorerst unscheinbare Geste und einer Verdoppelung werden Spaten und Eichenstock zu einem Symbol, dessen hieroglyphischer Charakter nicht mehr unentschlüsselt bleibt : „I stand at the edge of centuries / facing a goddess“. Spaten und Eichenstock werden zum selben Symbol wie die Astgabel in „Nerthus“. Diese sind Teil einer Motivkette, die an archaische Frauenmythen gebunden ist. Weiters reihen sich „a woman of old wet leaves“ (WO 11) (s. dazu P. Flynn 75 – 76), die „mothers of autumn“ aus „Kinship“, „The Harvest Bow“ (FW 55) und „A Brigid's Girdle“ (SL 5) dazu.⁶⁰

Teil IV verspricht, konträr zu Yeats' Vers aus „The Second Coming“, dass „This centre holds / and spreads“. Moorerde ist hier zugleich Grabstätte und Uterus, aus der Leben entspringt und rezykliert wird: „sump and seedbed, / a bag of waters / and a melting grave“. Heaney geht auf „the tireless cyclic processes of the ground“ ein (Vendler 1988: 156). Das Fortschreiten der Jahreszeiten wird beobachtet, zyklisch interpretiert und anhand des wunderbaren Bilds der Mütter des Herbsts belebt:

The mothers of autumn
sour and sink,
ferments of husk and leaf

deepen their ochres.
Mosses come to a head,
heather unseeds,
brackens deposit

their bronze.

Das Moor ist hier „the vowel of earth / dreaming its root / in flowers and snow“. Der lyrische Erzähler ergreift in der letzten Strophe dieses Abschnittes wieder das Wort; es geht um seine Herkunft, er wächst in die Höhe und Ferne, wendet sich allerdings dem nährenden Boden der Herkunft zu. Wie es Vendler beschreibt, ist er fast Teil der Vegetation: „The poet, kin to the plants, is only another stem in the

60 Bei Hughes findet sich eine Entsprechung diese Motives in der „old woman fallen from space“ aus „Pibroch“ (W 177).

expanse of bracken and mosses“ (1988: 156):

I grew out of all this
like a weeping willow
inclined to
the appetites of gravity.

In Teil V ist es Herbst und der Erzähler fährt mit einer männlichen Figur das Torf nach Hause. Ihre Reise durch die Landschaft mit dem für den Winter wichtigen Torf nimmt mythologische Proportionen an, als führe eine Gottheit über das Land:

I deified the man
who rode there,
god of the wagon,
the hearth-feeder.

Gleichzeitig evoziert Heaney hier Bruegel-hafte Details des Landlebens:

When summer died
and wives forsook the fields
we were abroad,
saluted, given right-of-way.

Der Leser wird adressiert: „Watch our progress / down the haw-lit hedges“. (Das schöne Bild der „haw-lit hedges“ – hier mitsamt einer Alliteration – ist bei Heaney ein wiederkehrendes Motiv, am sichtbarsten im Titel seiner siebenten Gedichtsammlung *The Haw Lantern*.)

In Teil VI wird Tacitus adressiert. Zwei Welten prallen aneinander: die primitiv auf ihren *Crannogs* lebenden, die Ahnen verehrenden Einheimischen und die geordneten Römer auf ihrem Wall. Tacitus werden Anweisungen gegeben: „report us fairly, / how we slaughter / for the common good“. Hier werden die Menschenopfer angesprochen. Das verstörende Oxymoron dieser Phrase evoziert „each neighbourly murder“ aus „Funeral Rites“ und holt die Aktualität wieder ein.

„Kinship“ legt das Moor einerseits biozentrisch dar, als Raum, der sich selbst genügt, andererseits, als stark mit der menschlichen Kultur verflochten. „Kinship“ zeigt die ganze Komplexität dieses Naturraumes.

IV.4. Das Moor nach *North*

IV.4.1. Postskript zu den Moorgedichten

Helen Vendler merkt Heaneys Neigung zu „*Second Thoughts*“ an (1998: 25). Es sind Wendungen, neue Einblicke, Nachträge im Sinne von Derrida. So kommt es, als Heaney selbst die Reise nach Dänemark unternimmt, zu dem Gedicht „Tollund“ (SL 69). Dieses gibt die tatsächliche Entdeckung des Ortes wieder, an dem der „Tollund Man“ geborgen wurde. Das Gedicht ist auf September 1994 datiert. Die erste Strophe lautet:

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.

„We stood a long time“ ist die Erfüllung und wörtliche Wiederholung des im „Tollund Man“ geäußerten Versprechens „Some day I will go to Aarhus / [...] / In the flat country nearby / Where they dug him out / [...] / I will stand a long time.“

Hier ist das Moor mit der Ulster-Bezeichnung „Moss“ wiedergegeben. (In *Preoccupations* zerlegt Heaney den Namen seines Ursprungsortes Mossbawn: „moss“ als pars-pro-toto-Metonymie für das Moor.⁶¹ Die in Vers 4 ausgesprochene Familiarität dieser Landschaft ist somit bereits linguistisch gegeben). In seiner charakteristischen pointillistischen Art gibt Heaney in Vers 3 die Details der Landschaft durch monosyllabische Wörter wieder: wie flach sie ist, das Wasser (weil im Moor) dunkel, das Gras üppig. Im archaischen Wort „swart“ ist dessen germanischer Ursprung nicht zu überhören.

Es folgen weitere archaische Wörter in Strophe 2, welche die Beschreibung der Landschaft fortführt. Durch die Anwesenheit von „fields“ und „farmyard“ mit „silage under wraps“ (für moderne Landwirtschaftsmethoden charakteristisch) scheint das Moor zu landwirtschaftlich nutzbarem Land gemacht worden zu sein, oder existiert parallel, an dessen Rand. Motorenlärm ist zu vernehmen. Die wilde Natur des Moores (die Heaney vielleicht erwartet hatte), scheint hier bereits stark verdrängt und das Archaisch-Geschichtliche vergessen. Die einzigen Tumuli sind jene des Silofutters in ihren Plastikhüllen, keine ehrwürdigen Grabstätten, wie sie in „Funeral Rites“ (N 6) ihre Funktion wieder

61 „Our farm was called Mossbawn. Moss a Scots word probably carried to Ulster by the Planters, and *bawn*, the name the English colonists gave to their fortified farmhouses. Mossbawn, the planter's house on the bog. Yet in spite of this Ordnance Survey spelling, we pronounced it Moss bann, and *bán* is the Gaelic word for white. So might not the thing mean the white moss, the moss of bog-cotton? In the syllables of my home I see a metaphor for the split culture of Ulster.“ (P 35)

aufgenommen hatten. Allein die typische Vegetation des Moores, die genügsamen Weiden, Binsengräser und schlechtwüchsigen Koniferen scheinen durch die Kulturlandschaft durch. Und auch hier werden unbekannte, archaische Wörter gebraucht: „quags“ für das Moor, das noch dazu durch den umschließenden Reim lautlich hervorgehoben wird. (Auch Innenreime verbinden die parataktisch angereihten Phrasen lautlich miteinander.)

A path trough 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. (5 – 8)

In Strophe 3 bedient sich Heaney eines Medienwechsels (wie in *North*), der durch Intertextualität gekennzeichnet wird:

It could have been a still out of the bright
'Townland of Peace', that poem of dream farms
Outside all contention. (9 – 11)

Die Sauber- und Ordentlichkeit der jutländischen Höfe (speziell im Vergleich zu den irischen) trägt zu der Zuordnung zu dem utopischen Gedicht von John Hewitt bei. Aus diesem Text einen Film zu projizieren (einen Film mit dem Qualifikativ „bright“), dessen „still“ hier vorstellbar wäre, gibt dem Gedicht eine überraschende Wendung. Dieser intermediale Einwurf ist durch die Apposition explizit gemacht, hier ein perfektes Beispiel für Heaneys „authorial courtesy“, die „unfussy incorporation of gloss in text“ (Crotty 45), damit kein Leser ausgeschlossen bleibt, sondern es für alle klar gemacht ist, dass dieser Titel ein idealisierendes Gedicht bezeichnet.

Die hoffnungsgeladenen letzten beiden Strophen kommentieren die Möglichkeit eines Neuanfangs, (implizit durch den *Peace Process* in Nordirland – es ist das Jahr 1994 [s. Vendler 1998: xv]), genauso wie zuvor in den *bog poems* die gewaltsamen Opferungen die endlose Schlaufe von Gewalt in Nordirlands Religionskrieg indirekt kommentierten.

In *District and Circle* (2006) kehrt Heaney abermals auf den Tollund-Man zurück: „The Tollund Man in Springtime“ (55) erzählt aus der Sicht des Tollund-Mannes inmitten des modernen Zeitalters dessen enge Zugehörigkeit zur Natur.

IV.4.2. Das Moor als Identitätsmarker

In Heaneys Werk finden sich einige weitere Referenzen zum Moor, allerdings nicht in demselben

Ausmaß wie bis zu *North*. Wir greifen hier (nach „Tollund“ aus dem 1994 erschienenen *The Spirit Level*) in der Chronologie etwas zurück, zu einem Gedicht aus *The Haw Lantern* (1987).

In diesem zur Geburt seiner Nichte ad-hoc geschriebenen Gedicht („Daisy, Daisy, English niece“ [6]) „A Peacock's Feather“ (HL 38) stellt sich der Sprecher des Gedichts (Heaney selbst) in Strophe 3 seiner Nichte vor:

I come from scraggy farm and moss,
Old patchworks that the pitch and toss
Of history have left dishevelled.
But here, for your sake, I have levelled
My cart-track voice to garden tones,
Cobbled the bog with Cotswold stones.

Der Sprecher vergleicht hier implizit seine wilde, ungereimte Herkunftslandschaft („moss“ ist hier wieder Synonym für „bog“) mit der lieblichen (dem *locus amoenus*) von Bradley Court (in Strophe 2 und 5 dargestellt). Dem Inhalt dieser Strophe entsprechend ist die gewählte Form glatt und gezähmt: großteils jambische Achtsilber mit Endreim, statt dem früher verwendeten (in der englischen Lyrik als unharmonisch wahrgenommenen) siebensilbigen Vers der gälischen Dichtung mit reimenden Vokalen (s. B. O'Donoghue 1994: 28 – 48).

Das Moor als Herkunftsort zu markieren, dient nicht allein dazu eine Identifizierung mit der wilden Natur zu erzielen, ungewollt schwingt wohl auch die gewaltsame Geschichte mit, die in den Moorgedichten symbolisch dargelegt wurde.

IV.5. Zusammenfassung

Das Moor mit seinen Bestandteilen aus Torf sowie einer charakteristischen Vegetation findet sich von Anfang an in Heaneys Lyrik. Zusammen mit der Analogie des Schreibens als Graben, um die Arbeit seiner Vorväter fortzuführen und einer Ausrichtung zur Dunkelheit hin, die ein divinatorisches Sich-Antasten beinhaltet, entwickelt Heaney eine archäologische Ausrichtung. Somit liest er die Landschaft/en in ihrem Jetztzustand und gelangt anhand der geschichtlichen Träger zu Einsichten zu jetzt und früher. Den Höhepunkt dieser Entwicklung bilden die bedeutsamen (und umstrittenen) Moorgedichte. Die Landschaft des Moores dient als Archetyp und als Vehikel für Mythologisches.

Der Komplexität des Naturraums Moor wird bei Heaney volle Geltung gewährt. Bisweilen entsteht ein biozentrisches Weltbild.

V. Wechselbeziehungen

V.1. Eine Freundschaft

Ted Hughes und Seamus Heaney waren Freunde. In den engen Kreisen der literarischen Welt, in der die meisten Literaturschaffenden einander begegnen, inwieweit ist eine Bekanntschaft oder Freundschaft prägend für das Werk? Inwieweit kommt es zu Anstößen und Austausch?

Der Briefwechsel kann zu dieser Fragestellung herangezogen werden. Allerdings ist nur ein Bruchteil (Feaver 137) von Hughes' Briefen bis dato veröffentlicht worden: die *Letters of Ted Hughes*. Das MARBL Archiv (Manuscript, Archives & Rare Book Library) der Emory University, Atlanta besitzt Hughes' sowie Heaneys Dokumente. Zudem wurden kürzlich weitere Papiere Hughes' durch seine Frau Carol Hughes an die British Library übergeben. Weitere Dokumente Heaneys befinden sich in Belfasts PRONI (Public Record Office of Northern Ireland).

Laut Christopher Reid, dem Herausgeber der *Letters of Ted Hughes* (2007), setzt die Korrespondenz zwischen Hughes und Heaney Mitte der 1970er Jahre ein und fokussiert primär auf Heaneys Schreiben: „Ted Hughes appraising and encouraging the younger poet's progress from the volume *Wintering Out* (1975) onwards“ (LTH 489).

In den *Letters of Ted Hughes* sind nur acht Briefe an Heaney sowie einer an Heaney und dessen Frau Marie Heaney inkludiert. Einer (Herbst 1984) handelt vom sommerlichen Fischereifieber in Irland und komplimentiert Heaney zu *Station Island* (488), einer bespricht „Squarings“ (564 – 565), weitere schlagen Auswahl und Methode der gemeinsam herausgegebenen Anthologien für Faber and Faber vor (574 – 576). Ein langer Brief handelt von Hughes' gesundheitlichen Herzproblemen um Heaney bei den seinen zu unterstützen (598 – 602). In einem kurzen Brief bedankt er sich für *The Midnight Verdict*, Heaneys Übersetzung von Merriman und Ovid (660 – 661). Ein besonders emphatischer Brief erreicht Heaney, als ihm 1995 der Nobelpreis verliehen wird (683). Hierin schreibt Hughes: „Well – there it is. And it's there for ever. / Like a sea-god on a great wave you emerged and inevitably took it, by sovereignty of nature“ (683). Hughes vergleicht Heaney nicht nur mit einer Meeresgottheit, er verbindet mit diesem Moment etwas schicksalgebundenes, als wäre die Vergabe des Preises aller Preise für ihn unausbleiblich gewesen.⁶² Die von Reid beschriebene Dynamik zwischen den beiden Dichtern

62 Dieselbe Idee äußert Heaney à propos Hughes in seinem elegischen Essay „Suffering and Decision“: Er nennt Hughes'

kehrt sich in einem Brief vom 1. Jänner 1998 um (703 – 704). In diesem äußert Hughes seine Dankbarkeit für Heaneys Beobachtungen und Reaktionen auf die bald erscheinenden *Birthday Letters*, ein Publikationsunterfangen, das alles andere als leicht gewesen sein muss. „Your letter overwhelmed me“, schreibt er, „I dearly wanted to know what you would feel about all those pieces, and about the niceties and not-so-niceties of publishing them – your opinion above everybody's, (as a veteran of ticklish declarations)“ (703). Hughes schildert ebenfalls die poetische Genese dieser Texte. Im nächsten und letzten hier vorliegenden Brief, ebenso aus dem Jahre 1998, der als Dankesreaktion auf einen Besuch bei Marie und Seamus Heaney in Dublin an beide adressiert ist, kommentiert Hughes enthusiastisch Heaneys Übersetzung von *Beowulf* (717 – 718). Er schreibt: „Honour apart, it seems to me a rather wonderful piece, many-textured and a whole cat's cradle of subtle counterbalances. A very memorable clarity and deep-toned music to it“ (717).⁶³

In diesen Briefen sind kurze Reaktionen auf einzelne Texte oder Zyklen enthalten (als längstes eine Buchseite zu „Squarings“ [564]). Eine Mentor-Schüler-Beziehung, wie sie Reid und Hart postulieren (2013: 157), lässt sich schwer daraus ablesen. Aus diesen neun Briefen erscheint die Kommunikation der beiden Dichter als Austausch zwischen Gleichgesinnten und das Inkludieren von Texten als Teil davon sowie als respektvolle Courtoisie.

Heaney, der sich von der Idee einer Mentor-Schüler-Beziehung zu distanzieren hatte, wirft ein solches Licht auf diese Korrespondenz. In einem Ausschnitt aus der Interviewreihe mit Dennis O'Driscoll, den *Stepping Stones*, bestätigt Heaney den kanonischen Stellenwert, den Hughes für ihn einnimmt (mehr dazu später) und beschreibt ihre Kommunikation, in der Hughes weniger als direkter Lehrmeister sondern vielmehr als Gleichgesinnter auftritt. Heaney wird hier explizit gefragt: „Were you and Ted Hughes close friends by the mid-seventies? Would you have exchanged work?“

I could hardly say we 'exchanged' work. I would sent Ted a poem or two if I was writing to him and he might enclose one of his when he wrote back. Nor could I say we were close friends at that stage. I felt free in his company, felt trusted and on the right wavelength with him. And that to me was a privilege – a sort of change of life: Ted's work had had an almost magic effect on me at the beginning and to get to know the man responsible was a big thing. And to feel his approval was a precious thing. You don't always need to have your poems 'workshopped', if you know what I mean, in order to get help as a poet. Just being treated as an equal by the poets you especially honour can affect you inestimably. It feeds your confidence and makes you feel that bit more creative. (189 – 190)

Leben „a poetic destiny fulfilled“ (2013: 236).

63 In der für Hughes geschriebenen Eulogie, die bald als Elegie erscheinen sollte, „On His Work in the English Tongue“ fügt Heaney einen Teil aus seiner Übersetzung von *Beowulf* ein (Reid 718).

Das Austauschen und gegenseitige Kommentieren von Gedichten, so ist einem anderen Abschnitt des Interviews mit Haffenden zu entnehmen, fand nicht mit Hughes sondern mit Heaneys engen Dichterkollegen der „Belfast-Group“ statt:

I suppose there's more camaraderie and give-and-take and sportiveness with others like Longley, Derek Mahon, Paul Muldoon. When I was in Belfast, we almost did committee work on each other's poems; they were circulated in manuscripts and sat upon, and before you had a book out your poems had been graduated and the canon was settled. Indeed that extended as far as John Montague who lived in Paris, and then in Cork. I finally, I think, wanted to escape that, partly because I wanted to get to a situation where I was thinking for myself about my poems. It's partly a matter of development, and development with the group too. (Haffenden 74 – 75)

Ihre Freundschaft äußerte sich konkret in einem gemeinsamen literarischen Unterfangen, 1981 als Preisrichter (zusammen mit Philip Larkin und Charles Causley) für die Observer/Arvon Foundation Poetry Competition (Feinstein 212), woraus durch ihre Kongenialität ihr nächstes gemeinsame Projekt resultierte: die Herausgeberschaft einer Poesie-Anthologie für Jugendliche bei Faber and Faber, 1982, *The Rattle Bag*, sowie 1997 einer weiteren, *The School Bag* (Feinstein 212, Hart 2013: 157).



von links nach rechts: Ted Hughes, Charles Causley, Seamus Heaney als Preisrichter der Observer/Arvon Foundation Poetry Competition (Quelle: <http://www.sheilaomalley.com/>)

Als Dichter-Freund und Eminenz der Kunst- und Kulturwelt hielt Heaney sowohl zu Hughes' Beerdigung am 3. November 1998 in St Peter's Church, North Tawton (Hart 2013: 145, 158) sowie zu den Gedenkfeierlichkeiten in der Westminster Abbey am 13. Mai 1999 Ansprachen (Hart 2013: 145). Zur Beerdigung las er ein Gedicht Hughes', in Westminster Abbey, Hughes' Gedichte über dessen Mutter, nachdem dieser Anlass auf das Datum ihres Todestages fiel (Feinstein 243). Ebenfalls sprach Heaney bei der Einweihung von Hughes' Gedenkstein im Poets' Corner der Westminster Abbey am 6. Dezember 2011. Ein Ausschnitt aus dieser Ansprache findet sich in Keith Sagars "Hughes and the Absurd":

Ted's poems belong in the same two dimensions as Caedmon's, in this world of earth and creatures of earth, and the world of the shining cosmos. What he created is a phantasmagoria, an ark of animals and elementals, an almanac of seasons and astrological signs; in their own way all of these are representations of a reality we know through our senses, but at the same time they manage to have the otherness of vision. It's as if William Blake's oracular statement that eternity is in love with the productions of time and tried to view the planet and all that lived and moved on it from that perspective. (2015: 67)

Die Freundschaft der beiden Dichter ist Anlass einiger Gedichte Heaneys. Heaney widmet Hughes folgende „elegies and eulogies“ (Hart 2013: 158): „Casting and Gathering“ in *Seeing Things* (1991), „On His Work in the English Tongue“ in *Electric Light* (2001) und „Stern“ in *District and Circle* (2006). Somit erscheint Hughes' Name paratextuell in Heaneys Werk.

„Casting and Gathering“ wird mit dem wunderbaren Bild zweier Fischer eingeleitet, die auf dem entgegengesetzten Ufer gegengleich fliegenfischen. Es ist das Bild von Freundschaft und von, wie es Ingelbien treffend ausdrückt, „a bond between two imaginations that often fished in the same poetic waters“ (1999: 627). Das Motiv der Fischerei sowie des Wassers ist im Werk der beiden Dichter zentral. Die Fischerei bzw. das Verharren am Wasser als Akt der Inspiration erinnern an „Personal Helicon“ und „Pike“.⁶⁴

V.2. Heaneys Hughes-Rezeption

Heaneys Interesse für und extensive Auseinandersetzung mit Hughes' Werk ist in seinen kritisch-reflexiven Schriften ersichtlich: Er rezensierte *Wodwo* (Hart 2013: 155), *Littleblood* („On Ted Hughes's 'Littleblood'. *Finders Keepers* 407), die *Selected Poems* (s. Rhodes 170) und schrieb über die *Birthday*

⁶⁴ Zu „On His Work in the English Tongue“ s. *Stepping Stones* (390 – 391) und Hart (2013: 150).

Letters („On First Looking Into Ted Hughes's 'Birthday Letters'“, *The New Yorker*, 5. Oktober 1998;⁶⁵ sowie in der *Irish Times*, 27. Jänner 1998, s. Clark 224). Er verfasste Essays zu Hughes „Deep as England“ (*Hibernia*, 1 December 1972; s. Rhodes 170), „The New Poet Laureate“ (in *Critical Essays on Ted Hughes* (Ed. Leonard M. Scigaj 1992) und letztlich „Suffering and Decisison“ (in *Ted Hughes: From Cambridge to Collected*. Ed. Mark Wormald 2013). Ebenso besprach er ihn extensiv in seiner „Beckman Lecture“, die er 1976 in Berkeley hielt: „Englands of the Mind“ (erschieden in *Preoccupations* [1980] sowie als gekürzte Fassung unter dem Titel „Hughes and England“ in Sagars *The Achievement of Ted Hughes* [1983]). Sein Nachruf „A Great Man and a Great Poet“ erscheint in *The Observer Review* am 16. Mai 1999 (Hart 2013: 158).

Wenn auch gesagt wurde, dass Heaney als Literaturkritiker mehr huldigte als analysierte (Leontia Flynn verwendet den Ausdruck „soft focus“ [209]), gilt Heaney dennoch als besonders wert- und einsichtsvoller Leser Hughes' (Ingelbien 628, Bentley 5, 68, Bergin 146 – 147).

Es folgen einige Exzerpte, um sein Verständnis von Hughes' Werk zu veranschaulichen und gleichzeitig das Bild, das somit von Hughes entworfen wird, zu zeigen.

In „Englands of the Mind“ (ein Aufsatz, den Ingelbien 1999 nach wie vor als „a landmark in Hughes criticism“ sieht [628]), stellt Heaney Hughes' Sprachgebrauch, Sensibilität und die für ihn typische Landschaft dar. Der philologisch versierte Heaney verortet die Ursprünge von Hughes' sprachlicher Wahl genau:

Hughes relies on the northern deposits, the pagan Anglo-Saxon and Norse elements, and the draws energy also from a related constellation of primitive myths and world views. The life of his language is a persistence of the stark outline and vitality of Anglo-Saxon that became the Middle-English alliterative tradition and then went underground to sustain the folk poetry, the ballads, the ebullience of Shakespeare and the Elizabethans. (P 151)

Dies habe mit seinem ursprünglichen Yorkshire-Dialekt zu tun, der auf das Mittelenglische, „the Nordic stratum of English speech“, zurückgehe (P 155 – 156). Daraus resultiert bei Hughes eine Präferenz für Konsonanten über Vokale und für Anapher und Alliteration über Endreim. Seiner eigenen vielzitierten Aussage nach verhält sich Hughes' sprachliche Wahl wie folgt: „A utility general purpose style that combines a colloquial prose readiness with poetic breath, a ritual intensity of music with clear direct feeling, and yet in the end is nothing but casual speech“ (Hughes qtd. in Heaney, P 157). Den Effekt von Hughes' Kunstsprache beschreibt Heaney wie folgt: „His diction is consonantal, and it snicks through the air like an efficient blade, marking and carving out fast definite shapes; but within those

65 Hier wird als quasi-Verteidigung „On His Work in the English Tongue“ erstveröffentlicht.

shapes, mysteries and rituals are hinted at. They are circles within which he conjures up presences.“ (P 153 – 154).

Hughes' archetypische Landschaft (s. III.) sieht Heaney als: „a primeaval landscape where stones cry out and horizons endure, where the elements inhabit the mind with a religious force [...]. It is England as King Lear's heath which now becomes a Yorkshire moor where sheep and foxes and hawks persuade 'unaccommodated man' that he is a poor bare forked thing, kinned not in a chain but on a plane of beings with the animals themselves“ (P 151 – 152). Hughes' Affinität zum Elementaren wird anhand ethymologischer Überlegungen dargelegt: „Hughes's sensibility is pagan in the original sense: he is a haunter of the pagus, a heath-dweller, a heathen; he moves by instinct in the thickets beyond the *urbs*; he is neither urban nor urbane. His poetry is as redolent of the lair as it is of the library. [...] Hughes appeared like Poor Tom on the heath, a civilized man tasting and testing the primitive facts; he appeared as *Wodwo*, a nosing wild man of the woods“ (153).

Heaneys Betrachtungen sind dennoch nuanciert: „This combination of ritual intensity, prose readiness, direct feeling and casual speech can be discovered likewise in the best poems of *Lupercal*, because in *Hawk in the Rain* and indeed in much of *Wodwo* and *Crow*, we are often in the presence of that titanic extravagance Hughes mentions, speech not so much mobilising and standing up to act as flexing and straining until it verges on the grotesque“ (P 157). Kritik an *Wodwo* äußert er auch in dessen Rezension für die *Northern Review* (s. dazu Hart 2013: 155).

In dem elegischen „Suffering and Decision“ sieht er Hughes als einen

[w]hose gifts as a poet would flower in the years to come and render him a legendary figure, at once *poète maudit* and Poet Laureate, someone as much at home on the rivers of the royal estates at Balmoral or the corridors of Buckingham Palace as he had once been on the banks of a canal jammed with old bottles and bicycle frames or in his room above his parent's newspaper shop. Someone who would bring what he called 'the gutturals of dialects' (CP 147) into the high-toned company and high art poetry of his culture, someone whose original Yorkshire accent would endure like the voice print of an inner ethic of endurance. (Heaney 2013: 223)

Die Haupterrungenschaften Hughes' in der englischsprachigen Poesie scheint Heaney in der sprachlichen Eigentümlichkeit zu sehen, worauf ebenso seine Eulogie „On His Work in the English Tongue“ fokussiert. Über letzteres schreibt Hart: „He juxtaposes an alliterative passage from *Beowulf*, which he had been translating at the time, with lines of blank verse about his first reading of *Lupercal* to underscore the way Hughes had unified opposed traditions“ (Hart 2013: 150).

An eine ähnlich schicksalsgebundene Lebensauffassung geknüpft wie die von Hughes, beschließt

Heaney letztlich, dessen Leben sei eine „poetic destiny fulfilled“ (Heaney 2013: 236).

V.3. Hughes' Einfluss auf Heaney

Es ist bekannt, dass Hughes einen wichtigen Einfluss auf Heaney darstellte. Dies wird in der Sekundärliteratur wiederholt erwähnt (Hobsbaum 39; Corcoran 1998: 2 – 3; Vendler 1998: 4; B. O'Donoghue 1994: 14, 42, 153; Brearton 2003: 102; A. Murphy 148). Dieser Einfluss muss allerdings relativiert werden, er ist einer unter vielen (s. dazu Vendler 1998: 4; Heaney 2012) und Helen Vendler formuliert es prägnant: „Heaney is among the most learned of contemporary poets, and has brought together influences not often found conjoined in creating his own unmistakable style“ (1998:4).

Hughes' *The Hawk in the Rain* (1957) und *Lupercal* (1960) waren bereits erschienen, als Heaneys erster Band *Death of a Naturalist* (1966) herauskam. Und in der Tat sind die Parallelen zwischen diesen so stark, dass Heaney heftig von einem Teil seiner britischen Rezensenten (darunter Alvarez, Hamilton und Thwaite) als Nachahmer von Hughes kritisiert wurde (Hart 2013: 153 – 154). Corcoran unterscheidet zwischen Pastiche und gelungenen Übernahmen von Hughes in *Death of a Naturalist* (1998: 3 – 4, 18). Es liegen thematische, wie auch sprachliche Übereinstimmungen vor.

Hughes war neben Kavanagh für Heaneys Hinwendung zur Poesie ausschlaggebend; Kavanagh durch die für damals erstaunliche Integrierung irischer, ländlicher, landwirtschaftlicher Themen in die englischsprachige Poesie (Corcoran 1998: 5, 220; Hobsbaum 39 – 40), Hughes durch die Hinwendung zur Natur. Beide Dichter sprachen von einer Welt, die Heaney vertraut war. Folgende, vielzitierte Aussage aus einem Interview mit Seamus Deane drückt dies aus: „my first attempts to speak, to make verse, faced the Northern sectarian problem. Then this went underground and I became very influenced by Hughes and one part of my temperament took over: the private Country Derry part of myself rather than the slightly aggravated young Catholic male part“ (*The Crane Bag*, qtd. in Corcoran 1998: 24). Hart findet, dank Einsicht der Korrespondenz im US-amerikanischen Archiv, eine ähnliche Aussage in einem Brief Heaneys an Hughes. Er berichtet:

In a letter written to Hughes on 24 May 1979, Heaney spoke of the moment when he first discovered Hughes' poetry in the Belfast Public Library. After reading his second book, *Lupercal*, in November 1962, Heaney used religious language to describe the affect it had on him. He called his introduction to Hughes' work a 'confirmation', a word usually used for the Christian ritual that ushers a baptized person to full participation in the Church.

[...] For Heaney *Lupercal* served as a kind of poetic fertility ritual; it purified him of poetic anxieties, bound him back to his rural home ground, confirmed his at-times-uncertain trust in his rural imagination and subject matter [...] and encouraged him to articulate his pastoral preoccupations in a sensuous, down-to-earth, alliterative voice that was different from the urbane voice favoured by the Movement poets at the time.“ (Hart 2013: 147)

Hart sieht diesen entscheidenden Moment der Entdeckung von *Lupercal* als den Ursprung ihrer Freundschaft (147).

Ein weiteres zu diesem Thema vielzitiertes Interview ist das zwischen Heaney und John Haffenden, (erschieden im Juni 1979 in *London Magazine* und 1981 bei Faber and Faber). Das Interview findet vor der Publikation von *Field Work* statt; auch *Preoccupation* (1980), mit dem Essay über Hughes, ist somit noch nicht erschienen. Fragen und Antworten beschäftigen sich mit Heaneys kreativen Prozessen. Zu Ende des Interviews fragt Haffenden nach der Rezeption von Hughes' Werk.

Do you draw much from Ted Hughes's work and comprehend it?

I think the kind of poems he writes don't disturb that central reverence. There's a tremendous dynamo... I think his energy comes out in the quality of the diction, powerful, violent diction, and there's a kind of anger at work. Hughes's voice, I think, is in rebellion against a certain kind of demeaned, mannerly voice. It's a voice that has no truck with irony because his dialect is not like that... I mean, the voice of a generation – the Larkin voice, the Movement voice, even the Eliot voice, the Auden voice – the manners of that speech, the original voices behind that poetic voice, are those of literate English middle-class culture, and I think Hughes's great cry and call and bawl is that English language and English poetry is longer and deeper and rougher than that. That's of a piece with his interest in Middle English, the dialect, his insistence upon foxes and bulls and violence. It's a form of calling out for more, that life is more. And of course he gets back from that middle-class school the enmity the implicitly offers. Ted may be accused of violence, of grotesquerie, but there is tenderness and reverence and seriousness at the centre of the thing. That comes out clearly in many of the poems ... I mean, *Gaudete* is the most beautiful register of vegetation, almost every line has riches. (73 – 74)

Heaney zeigt wiederum sein profundes Verständnis und die Vertrautheit mit Hughes' Werk sowie die Achtung (er verwendet das Wort „reverence“), die er vor dem wegweisenden Dichter hat. Gleichzeitig grenzt er sich von ihm ab und distanziert sich, wie im zuvor zitierten Interview mit O'Driscoll, von der Idee eines aktiv weiterwährenden Einflusses Hughes'. Er fährt fort:

I'm a different kind of animal from Ted, but I will always be grateful for the release that reading his work gave me. I have gone through all that education about Eliot's bringing in irony and urban subject matter and intelligence, and nothing in that connected with the scripts written in my being. Then I read Hughes, Kavanagh, R.S. Thomas, and I realized their work was dealing with my world. One of the poets I got a charge out of early on was Hopkins, and Ted's poetry had that kind of linguistic energy, arrest and power, textures and surfaces. What I searched for in a poem like 'Death of Naturalist' was that kind of texture and richness. I had a notion of poetry

being like stained glass almost, although now I would like to be able to write a poetry that was like window glass. I find Ted personally powerfully creative, nurturing; I think he has understanding of people and creativity. I don't see him that often... (74)

Die anfängliche Revelation, die Hughes' *Lupercal* erzeugte, war gewiss durch den Umstand akzentuiert, dass Heaney, trotz seines Studiums der englischen Philologie an der Queen's University nicht mit zeitgenössischer Poesie in Kontakt gekommen war, auch nicht mit Philipp Larkins, der eben selbst zuvor an Queen's gelehrt hatte (P 28).

Lupercal, dessen Titel sich auf einen römischen Fruchtbarkeitsritus bezieht, der in Shakespeares *Julius Caesar* vorkommt und gleichzeitig als „a word infested with wolfish stinks“ erscheint (P 153) (und somit Instinktueller mit Gelehrtem verbindet), wird für Heaney genau zu einer solchen Gelegenheit. Die Tragweite des Bandes sieht er allerdings weit mehr unpersönlich: „It was a fertility rite, and it was also a ritual of beating the bounds of the Palatine city, and in a way Hughes' language is just this also. Its sensuous fetch, its redolence of blood and gland and grass and water, recalled English poetry in the fifties from a too suburban aversion of the attention from the elemental; and the poems beat the bounds of a hidden England in streams and trees, on moors and in byres“ (P 153).

In der bereits erwähnten Interviewreihe mit Dennis O'Driscoll (2008) geht Heaney abermals auf die Auswirkung Hughes' ein. Spezifisch nennt Heaney Hughes' „View of a Pig“ als Auslöser für seine „Turkeys Observed“ (Dn 24) (*Stepping Stones* 79). (Den Einfluss Hughes' auf dieses Gedicht merkt bereits Corcoran an [1998: 3]). Auch zu Umweltaspekten poetischer Texte hinterfragt O'Driscoll Hughes' Rolle. Verschmutzung, besonders von Flussläufen, sei eine Obsession Hughes' gewesen, antwortet Heaney (336). Als passionierter Fischer war Hughes zudem einer der ersten, die diese Effekte beobachten würden. Heaney war mit diesen Belangen von Kindheit an vertraut, erzählt er, weil das Wasser der Flachsteiche nicht in die Wasserläufe gelangen durfte, auch der Effekt der neuen Nestlé-Fabrik in Castledawson auf den Fluss konnte nicht übersehen werden. Heaney war somit für Umweltfragen offen (336); O'Driscoll verzeichnet „Augury“ in *Wintering Out* als frühen Ausdruck der Beschäftigung mit diesen (336).

Heaneys eigene Aussagen bezeugen, wie Hughes für seine poetische Auseinandersetzung mit einer an seine Lokalität gebundene rurale Thematik ausschlaggebend war. Wie wir gesehen haben, traf sich auch ihr sprachliches, philologisches Interesse.

Auch auf die Moorgedichte und auf *North* wird Hughes ein Einfluss zugesprochen. Wie bereits erwähnt, wurden die Moorgedichte als eigener Zyklus in der Rainbow Press von Olwyn Hughes

publiziert. Dies wurde mehrfach so interpretiert, insbesondere von Corcoran (1998: 255), als hätte Hughes Heaney besonders hierzu ermutigt. Rhodes kommt ebenfalls zu diesem Schluss, er zitiert Heaney: „The poems raised their heads out of my own ground but gained a confidence in themselves through the matching and nurturing interest of Ted Hughes, Barrie Cook [the illustrator] and Olwyn Hughes“ (160). In dem Interview mit O'Driscoll erfährt man mehr dazu:

As for the 'mythic' Ted Hughes, did he encourage you to publish Bog Poems with his sister Olwyn's Rainbow Press? Did he encourage you, for that matter, with the poems themselves?

He encouraged me with the poems in one very particular way. There was a Poetry International event in London, 1974 or thereabouts, and the Dutch poet Judith Herzberg was present. Judith was a friend of Sonja Landweer and Barrie Cooke, so she had spoken to me in the course of the evening when we read together. But at the end of the evening she told me that Ted had instructed her to pay special attention to my reading and to listen in particular to the bog poems – that information, as you can imagine, did me a lot of good. I knew Ted liked the poems but his commendation of them behind backs, as it were, sealed the thing. I imagine that's how Ted and Olwyn regarded the publication with Rainbow – a seal of approval. It's certainly how I regarded it. We all got along easily. (189)

Diese Anekdote mag den Einfluss von Hughes auf die Moorgedichte herunterspielen, illustriert allerdings, wie distanziert die zwei Dichter einander (vor 1975) noch kennen. Die Publikation von limitierten Editionen bedeutete natürlich auch willkommene Extraeinnahmen, der Grund warum Hughes und Olwyn die Edition überhaupt gegründet hatten.

Wie wir sehen werden, bzw. wie es durch Abschnitt III. und IV. vielleicht bereits offenkundig wurde, wirkten sich die Moorgedichte sowie *North* auf Hughes aus. In *Remains of Elmet* greift er auf die archäologische Methode zurück, die Natur wird zum Archiv.

V.4. Heaneys Einfluss auf Hughes

Der umgekehrte Einfluss wurde vergleichsweise wenig betrachtet. Gifford, in seiner Einleitung zum jüngst erschienen Band *Ted Hughes: From Cambridge to Collected* (2013) merkt dieses Defizit an: „It seems remarkable that to date there have been no chapter-length studies of Hughes' debt to three poets whose work fascinated him throughout much of his life: Emily Dickinson, Seamus Heaney and Federico García Lorca“ (3 – 4), womit er Harts biographisch angelegten Essay „Seamus Heaney and Ted Hughes: A Complex Friendship“ ankündigt. Dieser befasst sich allerdings ironischerweise weit mehr mit der in der Sekundärliteratur vorherrschenden Einflussrichtung, jener von Hughes auf Heaney,

zumal diese so freiwillig von Heaney selbst verlautbart worden war.

Harts Angaben zu einem Einfluss von Hughes auf Heaney basieren auf den Beobachtungen von Heather Clark: Die Wirkung von *North* auf *Remains of Elmet* und von Heaneys pastoraler Beschäftigung (ob jetzt in einer anti- oder post-pastoralen Ausformung) auf *Moortown* findet sich innerhalb dieser 14 Seiten (157). Hart konkludiert: „Heaney, however, was more influenced by Hughes than Hughes by Heaney. Hughes not only acted as a poetic model to the younger poet; he also served as the older brother that Heaney never had“ (157).

Clark sieht die archäologische Metapher in *Remains of Elmet* als Übernahme von *North*. „In fact“, schreibt sie, „the volume is influenced throughout by Heaney's *North*, which had been published four years earlier (Clark 210). [...] But unlike Heaney, Hughes chronicles capitalist as well as political violence“ (211). Die Auswirkungen von *North* auf *Remains of Elmet* sind in der Tat nicht zu übersehen. Wie wir in IV. dargelegt haben, ist Heaneys Schreiben bis zu *North* eine fast archäologische Tätigkeit. Die archäologische Metapher mag allerdings in Hughes' „Mayday on Holderness“ oder „Thistles“ ihren Anfang gehabt haben, wo diese ein solches Element miteinschließen. Heaney hat sie ausgeweitet und greifbarer gemacht. Dabei war sein post-koloniales Interesse für die Vergangenheit, und für das ungreifbar Verschollene ausschlaggebend (s. I. 4), ein Projekt, das er mit Montague teilt (s. Lynch).

Zu *Moortown* schreibt Clark, „the poems' unsentimental vignettes of rural life suggest the influence of Seamus Heaney and Patrick Kavanagh“ (217). Sie sieht nicht nur die Thematik, sondern auch die „similar plainspoken, Frostian diction“ und die Verwendung von „Yorkshire vernacular“ als Einfluss Heaneys, nachdem Heaney und Frost ihren Dialekt in ihre Lyrik einfließen ließen. Wie in V.1.2. angedeutet, war die Beschäftigung mit dem Dialekt allerdings bereits einer von Hughes' eigenen Ansätzen. Aus einem Interview Hughes' im *London Magazine* von Jänner 1971 zitiert ihn Heaney: „I grew up in West Yorkshire. They have a very distinctive dialect there. Whatever other speech you grow into, presumably your dialect stays alive in a sort of inner freedom [...]. Without it, I doubt if I would ever have written verse. And in the case of the West Yorkshire dialect, of course, it connects you directly and in your most intimate self to Middle English poetry“ (P 156). Rekurs zum Dialekt war, wie wir gesehen haben, Teil der philologischen Betrachtungen sowohl von Hughes wie auch von Heaney. Der Anstoß dazu wird von Hughes ausgegangen sein. Clark sieht die Wechselwirkungen mit einer gewissen Unsicherheit: „As in the case of Plath and Hughes, it is sometimes difficult to distinguish Hughes's influence on Heaney – who credited Hughes's „View of a Pig“ as one of the poems that inspired him to begin writing – from Heaney's influence on Hughes“ (218).

Bentley ist ein weiterer Kritiker, der einen Dialog in der Lyrik der beiden beobachtet und zwar sehr spezifisch zwischen „Pike“, „Bog Queen“ und wiederum Hughes' „The Great Irish Pike“ (67 – 73). Wechselwirkungen finden hier wohl in beide Richtungen statt.

V.5. Gemeinsame Einflüsse

Für Parallelen in ihrem Werk sind gemeinsame Einflüsse zu bedenken. Auf die Absorption von Hopkins wurde bereits hingewiesen. Graves, wie wir bereits gesehen haben, spielt bei beiden Dichtern eine zentrale Rolle. (Für Heaneys indirekte Absorption über Hughes' Werk s. Rhodes.) Gifford und Roberts stellen dies in „Hughes and two contemporaries: Peter Redgrove and Seamus Heaney“ richtig fest:

The association of the female, mud or earth, and some form of rebirth, is common to all three. None of them, we can safely affirm, would have been written, or would have been quite the same, without the influence of Jung or Graves or both. More generally, all of them embody, in varying degrees and proportions, a pervading critique of the masculine intellect, and the rape of nature by Western civilisation. (93)

Noch nicht erwähnt wurde die Wirkung von F. R. Leavis auf die beiden Dichter.

V.5.1. F. R. Leavis

Ein gemeinsamer Einfluss von Hughes und Heaney, wenn auch für Heaney indirekt durch die Person von Philip Hobsbaum, war der Literaturkritiker und Cambridge-Professor F. R. Leavis. Leavis' Ansatz durchtränkte die englische Philologie in Cambridge (Bentley 27) und Hobsbaum, der nun in Queen's University Belfast, lehrte, hatte wie Hughes (Bentley 27 – 30) bei diesem in Cambridge studiert (Continuum 477). Hobsbaum verbreitete Leavis' literaturkritischen Ansatz und starres Bewertungssystem von Literatur sowie seine Methode der *close readings* nicht nur an Queen's University selbst, sondern auch in der von ihm initiierten „Belfast Group“, die sich wöchentlich bei ihm traf um eigene Texte zu besprechen und zu überarbeiten.⁶⁶ Darunter befand sich der junge, vorerst noch unveröffentlichte Heaney. Leavis' Fußabdruck ist in Hobsbaums Vorgehensweise ersichtlich: „Criticism was intensely text-based and specific. [...] The Group aesthetic, promulgated by Hobsbaum, abhorred rhetoric and disdained rhyme“ (Continuum 477). Leavis dürfte durch Hobsbaum nicht nur auf Heaney

⁶⁶ Philip Hobsbaum ist heutzutage vielmehr für seinen Einfluss als Mentor in den von ihm geschaffenen poetischen Gruppierungen in London, Belfast und später Glasgow und das Fördern zahlreicher Talente bekannt als für ein eigenes poetisches und kritisches Werk.

gewirkt haben, sondern auch Queen's University durchtränkt haben: „When I was an undergraduate, there was a general, Leavisitey prejudice in favour of 'felt life', in favour of an Anglo-Saxon diction, and there was also the fact that I did have a genuine response to the Old English poetry we had to study“ (Heaney im Interview mit O'Driscoll, *Stepping Stones* 40). „Hobsbaum“, schreibt Quinn, „had been influenced by the poetry of the Movement in England, and its emphases on traditional form and casual descriptions of mundane events were absorbed by the Northern Irish poets. Most of the poems in Heaney's first collection are in this mode“ (131).

Die Ablehnung Leavis' einer Tradition der Versifikation seit Spenser trug zu Hughes' poetischen und metrischen Entscheidungen bei (Bentley 28). Ebenso kannten Hughes und Hobsbaum einander (oder waren sogar befreundet (Campbell 11), und Hughes mag Hobsbaums Workshops in London gelegentlich besucht haben (Roberts 32). Hobsbaum war damals Herausgeber der Zeitschrift *Delta*, in der Hughes eine seiner ersten Publikation erlebte (Roberts 31 – 32).

Die von Corcoran hervorgehobene gemeinsame Absorption (Heaneys and Hughes') von angelsächsischer Poesie und Hopkins (Corcoran 2) ist ebenso auf Leavis' Einfluss zurückzuführen.

V.6. Ein soziologischer Ansatz

Bentley erklärt die starke Übereinstimmung im Werk der beiden Autoren sowie ihre Art von Natur- und Landschaftsdichtung soziologisch anhand einer parallelen (familiären, historischen) Erfahrung:

[...] a history of hard work and confinement, of famine, of lives – Irish and English – subdued to their instrument, reduced to a state of nature in the discourse of English culture.

This is why Seamus Heaney is probably Hughes's best reader. When Heaney looks into Hughesian nature, he sees history. In their various ways, Hughes and Larkin and Geoffrey Hill are for Heaney 'afflicted with a sense of history that was once the peculiar affliction of the poets of other nations who were not themselves natives of England but who spoke the English language... those poets whom we might call colonial'. [...] It takes an Irish poet, for whom the heavily politicized land can never simply be 'nature', to see that nature is not so simple in Hughes. (Heaney qtd. in Bentley 68)

Bentley zieht die Parallele der Benachteiligung zwischen den kolonisierten Iren und der britischen Arbeiterklasse basiert auf einem Diskurs, der sie beide gleichermaßen als Bedrohung eines englischen Anstands verstand. Dies ist der Grund für die, wie sie Ingelbien benennt, antiimperialistische Haltung Hughes', die sich mit Heaneys Ideologie vereinbaren lässt (2001: 80 – 83). Der Weg aus dieser sozialen Oppression führte über die Bildung, ein Weg der für Hughes wie für Heaney erst neuerdings durch

Bildungsreformen ermöglicht wurde. In Großbritannien war es der Education Act von 1944:

The Education Act [...] passed in 1944, had put in place a system of free compulsory secondary education, and opened up university education for working-class children. Entering Mexborough grammar school in 1943, Hughes would be among the first waves of working-class children mobilized by this Act in terms of educational aspiration and opportunity. The same educational 'debouchment' would produce the Beatles and pop music, as well as the Angry Young Men. (Bentley 29)

Heaney konnte von einer ähnlichen Entwicklung profitieren. Die Bildungsreform von 1944, die ab 1947 in Nordirland implementiert wurde, ermöglichte katholischen Burschen, die den „Eleven Plus“-Test bestanden, die (staatsfinanzierte) Aufnahme in das Gymnasium (Fitzpatrick 1, 6, 7, 53, 65).⁶⁷

Die Studienzeit brachte jedoch für Hughes soziale Schwierigkeiten mit sich: „As a working-class boy from northern England, his 'culture shock' at Cambridge arose in part from his difficulties with and resistance to the university's upper-class culture“ (Hart 2013: 149). Für Heaney hingegen, der mit zahlreichen Mitschülern von St. Columb in Queen's University Belfast ankam und somit keine soziale Diskrepanz erfuhr, verfremdete sich seine Herkunftskultur und Redensart (s. Lavan 56 – 58). (Das vierte Sonett aus dem Gedichtzyklus *Clearances* geht spezifisch auf Gesprächssituationen mit der Mutter ein.) Lavan nennt es in Heaneys Fall „social bilingualism“ (67). Der soziale Aufstieg konnte wiederum, wie bei Hughes, Schuldgefühle mit sich bringen (s. Bentley 20, 102 – 103).

Bentley rekapituliert außerdem die Situation zeitgenössischer (post-kolonialer) Landschaftsdichtung mithilfe von Eagletons Beobachtungen:

As Terry Eagleton has pointed out, in contrast to the aesthetic and organic nature of England's dominant literary tradition, nature in Ireland is 'an economic and political category' – 'more a working environment [wie es stark bei Heaney zu sehen ist] than an object to be contemplated'. 'Decipherable texts' [die Idee wie in I.3.] rather than aesthetic objects, Irish literary landscapes are inscribed with a 'historical or contemporary meaning within their material appearance'. [...] As Eagleton laconically puts it, 'a landscape traced through with the historical scars of famine, deprivation, and dispossession can never present itself to human perception with quite the rococo charm of a Keats, the sublimity of a Wordsworth or the assured sense of proprietorship of an Austen'. [...] Hughes's mechanized nature bears the deep traces of what Eagleton describes here – the discourse of the sub-cultural, sub-human, 'Darwinian' industrial working class. (Bentley 62 – 63)

Natur kann somit nicht als pastorale Idylle wahrgenommen oder verschriftlicht werden. Hughes' sowie

67 Es entstand dadurch eine neue Generation, und Heaneys humanistisches Gymnasium St. Columb in Derry brachte neben zahlreichen weiteren Denkern u. a. den Friedensnobelpreisträger John Hume hervor. Diese neue Generation brachte die Umwälzungen in Nordirland herbei (s. Fitzpatrick). Heaneys Gedicht „From the Canton of Expectation (HL 46) geht auf diese Entwicklung ein.

Heaneys anti- oder post-pastorale Haltung ist dadurch bereits soziologisch gegeben. „Natural history, the two poets agreed, mirrored human history; both were driven by predatory power struggles“, verzeichnet Hart (2013: 147).

V.7. Die Sekundärliteratur zu den Wechselbeziehungen

Die MLA verzeichnet für Ted Hughes 538, für Seamus Heaney 1025 Treffer (Stand vom 17.03.2016), wobei Neil Corcoran 1997 anmerkt, Heaney sei einer der am meisten behandelten zeitgenössischen Autoren (1998: xi); er ist zudem der einzige Dichter, über den zu Lebzeiten ein *Cambridge Companion* herauskam (Crotty 38). Bei zwei so vielbesprochenen Autoren ist es geradezu erstaunlich, wie wenig detailliert auf die Wechselbeziehungen und Berührungspunkte eingegangen wurde, nachdem der Einfluss des Älteren auf den Jüngeren wiederholt konstatiert wurde. Ein Grund dafür mag politischer Natur sein, irische Kritiker z. B. werden abgeneigt sein, bei Heaney den Einfluss eines Engländers zu suchen. Rhodes führt als Grund Heaneys hohen Bekanntheitsgrad an: „At the beginning of Heaney's career his poetry was recognized as owing some debts to Hughes, though subsequently, with Heaney's rise to international celebrity, that relationship hasn't been mentioned much“ (159 – 160). Die zu den beiden Dichtern bestehende Sekundärliteratur wird nun in einem chronologischen Überblick dargelegt. Gifford und Roberts schließen in ihrer kapitellangen Studie „Hughes and Two Contemporaries: Peter Redgrove and Seamus Heaney“ (erschienen in Sagars *The Achievement of Ted Hughes* [1983]) einen dritten Dichter mit ein. Sie beobachten den Einfluss von Jung und Graves, der zur Behandlung von Archetypen führt, oder anders gesagt, Formen des Unbewussten („unconscious life“ [104]) hervorbringt. Eine konträre Progression wird verzeichnet, bei Heaney vom Autobiographischen zum „Schamanischen“, bei Hughes umgekehrt.

Rhodes' Untersuchung „Bridegrooms to the Goddess: Hughes, Heaney and the Elizabethans“ (1997) geht von Hughes' Gedankengut zu Shakespeare aus. (Dieses ist primär Hughes' gewaltiger Studie *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* (1992) sowie deren kürzeren Vorläufern wie „The Great Theme: Notes on Shakespeare“⁶⁸ zu entnehmen. Hierin entwickelt Hughes Robert Graves' These eines matriarchalischen Monomythos weiter.) Rhodes verzeichnet thematische Konstanten bei Hughes und Heaney rund um die Dichotomien maskulin/feminin, protestantisch/katholisch,

68 „The Great Theme: Notes on Shakespeare“ ist die Einleitung zu *A Choice of Shakespeare's Verse* (London: Faber and Faber: 1971) und zudem in *Winter Pollen* (1994) zu finden.

Kolonisierer/Kolonisierter. Beide mythologisieren die Krisen ihrer Nation mit Hilfe einer femininen Gottheit. Beide verwenden das (elisabethanische) Blazon in ihren sexuellen Metaphern oder Allegorien. Darüber hinaus wird Hughes' Einfluss auf *North* hier behandelt.

Ein weiterer, der sich für intertextuelle Bezüge und Techniken interessiert, ist Neil Corcoran. Innerhalb seiner langen Studie *The Poetry of Seamus Heaney: A Critical Study* geht er auf Textstellen ein, die eine aktive Übernahme von Hughes veranschaulichen (1998: 2 – 4, 18 – 19). Er beobachtet Pastiche in einigen Gedichten von *Death of a Naturalist* sowie formale Übernahmen (3). Weiters stellt er zwischen „The Thought Fox“ und „Digging“ Bezüge her (3 – 4). (Auch Gifford und Roberts bringen diese Gedichte in Verbindung (1983: 97).) Corcoran sieht Parallelen zwischen „Thistles“ und „Whinlands“ als „emblematic inheritors of values attached to the history of a specific landscape“ und hebt die Wikinger hervor, die sowohl in Hughes' „Thistles“⁶⁹ und „Warriors of the North“ vorkommen wie in Heaneys „Shoreline“ und prominent in „North“ erscheinen werden (18).⁷⁰ Diese kurzen Nennungen weisen bereits auf ein dichtes Netz (ob gewollter oder unbewusster) Intertextualität im Werk der beiden Autoren.

In Ingelbiens Studie „Mapping the Misreadings: Ted Hughes, Seamus Heaney, and Nationhood“ (1999) merkt dieser richtig an: „both the extent and the nature of Heaney's relation to Hughes have been insufficiently explored“ (627). Seine Prämisse extrapoliert er anhand von dem Hughes gewidmeten Gedicht „Casting and Gathering“ aus dem Band *Seeing Things* als „a bond between two imaginations that often fished in the same poetic waters“ (627). Er zeigt, dass Hughes nicht nur für die anfängliche thematische Orientierung zur Natur ausschlaggebend war, sondern vielmehr noch später, als Heaney wegen des Zivilkriegs in Nordirland linguistischen Interessen nachgeht. Hughes wie Heaney äußern sich theoretisch zu ihrer sprachlichen und metrischen Wahl (in *Winter Pollen* und in *Preoccupations*). Beide sehen diese als Rückgriff zu einer Sprache vor der Kolonisierung (im Fall Irlands) oder Überlagerung (im Fall Großbritanniens, in umgekehrter Progression: durch das *Queen's English* der Restauration, durch den Einzug der Normannen sowie zuvor durch den Einzug der Angelsachsen und Wikinger). Daraus ergibt sich eine Präferenz für Sprache und Kunstsprache der vorkolonisierten Zeit sowie für Wörter aus diesem Ursprung. Diese philologische Beschäftigung ist in ihrer beiden Dichtung stark sichtbar, vorerst in einer Vorliebe für Konsonanten und Alliteration (ebenfalls durch den Einfluss Hopkins' gegeben) bis hin zum poetischen Projekt von *North*, das sich den sanften, jambischen

69 Interessanterweise fokussiert Heaney in „England of the Mind“ selbst auf „Thistles“ (P 155).

70 Bentley wird in den Wikingern aus Heaneys *North* ebenso Hughes' Einfluss sehen, vielleicht durch Corcorans Beobachtung bedingt (70).

Rhythmen verwehrt und das Kalte, Rauhe in die Verse miteinschließt. Dies wäre ohne Hughes' Beispiel nicht denkbar gewesen. Ingelbien zeigt allerdings, dass Heaneys Übernahme von Hughes nicht ganz eins zu eins verläuft, sondern wie Hughes' Konsonanten zu „gutturals“ transponiert bzw. verzerrt, damit die eigene gälische Präferenz für das Vokalisches⁷¹ (die „soft gradient/ of consonant, vowel-meadow“ von „Anahorish“) schlüssig erklärt werden kann.

Roberts (2013) wiederum konterkariert Hughes' eigene These anhand des Gedichts „The Hawk in the Rain“. Diese Einflüsse sind zwar gewiss vorhanden, das Schema ist allerdings zu schwarz-weiß und trifft so nicht zu (25 – 27), denn „The Hawk in the Rain“ verwendet Wörter angelsächsischen Ursprungs für den Menschen, der im Boden versinkt, während der überlegene Habicht mit Wörtern romanischen Ursprungs versprachlicht wird.

Seine erste Studie erweitert Ingelbien in „Decolonizing Ireland/England? Yeats, Seamus Heaney and Ted Hughes“ (2001) mit Überlegungen zur antiimperialistischen Haltung Hughes', mit Konzepten von *Englishness* und dem Einfluss von Yeats auf Hughes .

Andrew Crozier in „Thrills and frills: poetry as figures of empirical lyricism“ (1983) verwendet Larkin, Hughes und Heaney als Beispiele für eine soziologisch angelegte Kritik des Kanons, speziell wie dieser durch Literaturkritik und Sekundärliteratur sowie durch die Aufnahme als Schullektüre implementiert wird.

Ein Vergleich der beiden Autoren findet sich ungewöhnlicherweise als ökonomischer Ansatz. Wheatley evaluiert (2003) den kommerziellen Erfolg der beiden Faber-Autoren: Heaneys Nobelpreis habe einen Bestseller-Effekt ausgelöst, Verkaufszahlen, denen einzig jene von Ted Hughes nachkommen (251). (Crotty merkt allerdings (2009) im Kontext der Rezeption Heaneys dessen Monopol am Lyrikmarkt an: „since the turn of the millenium books by Heaney have made up almost two-thirds of the total sales of contemporary poetry in the United Kingdom“ (44).)

Heather Clark (2011), deren Hauptaugenmerk auf den Wechselwirkungen zwischen Hughes und Plath liegt, trifft auch Beobachtungen zu jenen zwischen Hughes und Heaney (s. IV.2.).

Harts Essay „Seamus Heaney and Ted Hughes: A Complex Friendship“ (2013) ist großteils biographisch angelegt und gibt wichtige Eckdaten und Ereignisse wieder.

In Bentleys soziologisch angelegtem Buch *Ted Hughes, Class and Violence* (2014) geht ein Kapitel auf

71 Das Vokalisches: zum Beispiel in den von Heaney gern verwendeten vokalischen Reimen gälischen Ursprungs (s. B. O'Donoghue 1994: 30 – 36).

die beiden Dichter ein: „'The Laureate of Violence': Hughes and Heaney“. Bentley beleuchtet hier Hughes' Bezug zu Irland (s. I.4.2) und extrapoliert politische Bedeutungen in einer intertextuellen Studie, womit er neue, absolut erfrischende Einsichten eines (unbewusst gestalteten) intertextuellen Dialogs ihrer Texte an den Tag legt. Er sieht Auswirkungen von „Pike“ auf Heaneys „Bog Queen“, von Letzterem wiederum auf Hughes' „The Great Irish Pike“ (67 – 73).

Es ist fraglich, ob Heaney's Lebensende im August 2013 neue Untersuchungen auch im Zusammenhang mit Ted Hughes in Bewegung bringen wird, nun da beide Gesamtwerke vorliegen und einen Rückblick veranlassen. Es zeigt sich, nebst einer Vielzahl an Kommemorationen, bis hin zur Universität Wien am 10.12.2013 (mit u. a. Neil Corcoran und dem Dichter Peter Sirr als Sprecher), ein Niederschlag an kritischen Reaktionen. Darunter die 2014 an Queen's University Belfast, Heaneys Alma Mater, abgehaltene Konferenz „Seamus Heaney: a Conference and Commemoration“, und die aus Beiträgen der Konferenz gestaltete Doppelausgabe der *Irish Review* 2014/2015. Die Sonderausgabe zu Heaney der *Poetry Ireland Review* 2014, herausgegeben von Vona Groarke, ist hier ebenfalls zu nennen, wie die (bereits vor Heaneys Tod geplante) Ausstellung in 2014: „Seamus Heaney: The Music of What Happens“ in der Robert W Woodruff Library, Emory University, an der das Heaney-Archiv angelegt ist. Allerdings eignen sich diese Anlässe, die die Lorbeeren des großen Dichters ein letztes Mal hochhalten, wenig zur Einfluss- und Intertextualitätsforschung.

Dennoch behandelt Tara Bergin von dem Hughes gewidmete Gedicht Heaneys „On His Work in the English Tongue“ ausgehend, die Kongenialität mit der Heaney Hughes' Texte in diesem Gedicht intertextuell bespricht: „He is [...] the ideal speaker on Hughes“, schreibt sie (147), eine Aussage, die an Bentleys erinnert: „This is why Seamus Heaney is probably Hughes's best reader“ (68).

2015 erscheint erstmalig ein Band, der sich beiden Autoren widmet: Susanna Lidströms *Nature, Environment and Poetry: Ecocriticism and the Poetics of Seamus Heaney and Ted Hughes*. Beide Dichter werden hier innerhalb der Bewegung des *ecocriticism* gesichtet. In ihrer Einleitung schreibt Lidström über Hughes und Heaney: „Both have been referred to as 'ecopoets', and are well-known for poems about place, animals, and landscape. Both also enjoy growing popularity, especially in Ireland and the UK“ (2). Gedichten über Topographien, Tiere und Landschaft ist nichts entgegenzusetzen, aber in einem 2015 erschienen Werk zu schreiben, dass beide eine wachsenden Popularität erfahren, ist absurd. Diese Aussage hätte nicht einmal in den 1960er, 70er Jahren Sinn gemacht, da Hughes mit der

Publikation von *The Hawk in the Rain* mit einem Schlag hoch angesehen wurde, und wie es Ingelbien hervorhebt, sein Beispiel ein Klima herstellte, in dem Heaneys ersten beiden Bände gut aufgenommen wurden (1999: 627). Zwanzig bzw. dreißig Jahre nachdem Heaney der Nobelpreis verliehen wurde und Hughes das Amt des *Poet Laureate* annahm, und wo beide längst auf den Listen der Schullektüre in Großbritannien sowie in Irland stehen bzw. standen (Heaney am konsistentesten seit den 1970er Jahren im Vereinigten Königreich [Lavan 61]), ist diese Aussage weltfremd. Im Gegenteil erstaunt eher die Tatsache, dass Hughes heutzutage bereits weniger gelesen wird (Feaver 137), auch wenn zuletzt durch die umstrittene Bate-Biographie die Tragödien von Hughes' Leben abermals hochgesponnen werden. Die Anthologisierung von Hughes' Werk, wie zuletzt das 2014 bei Faber and Faber von Alice Oswald herausgegebene „A Ted Hughes Bestiary“ zeigt an, dass er für den Buchmarkt neu aufbereitet wird. In der sehr umfangreichen Sekundärliteratur zu beiden Autoren wird außerdem nie von 'eco-poets' gesprochen. Es fragt sich, ob Lidström meint, dass die beiden Dichter in dem relativ jungen Gebiet des Ecocriticism neu entdeckt und somit wachsende Popularität erfahren. In diesem Fall ist das relativ junge Forschungsfeld eine eher abgeschottete Eigenwelt. Beide Dichter als „eco-poets“ zu verortenengt ihr breites Schaffen auf eine geradezu bedauerliche Weise ein.

Der Band, der die beiden Autoren in abwechselnden Kapiteln behandelt, verweigert sich einer Synthetisierung. Es kommt hier nicht zu neuen Einsichten und die Auslegungen der Gedichte erfolgt allzu simplifizierend. Auch die Sekundärliteratur, auf die sich Lidström stützt, ist mit einigen Ausnahmen, eine eigene. Insgesamt ist der Band, der die beiden Autoren erstmals vereint behandelt, äußerst enttäuschend.

V.8. Weitere Parallelen

Trotz der relativ geringen Anzahl an gezielten Untersuchungen zu ihrer Wechselseitigkeit, werden die beiden Dichter oft dennoch Seite an Seite wahrgenommen. Die Autorin Jane Feaver, in den 1990er-Jahren Assistentin bei Faber, stellt in einem Artikel (zur eben erst erschienenen unautorisierten Hughes-Biographie von Jonathan Bate stellungnehmend) die beiden Dichter als damalige „twin pillars of the poetry world“ dar. „Their presence on T.S. Eliot's list ensured that Faber was still the one place to be published“, schreibt sie (136). Und im *Cambridge Companion to Seamus Heaney* (2009) vergleicht Crotty im Kontext von Heaneys Rezeption dessen globale Wirkung im Vergleich zu Hughes' nationaler (37). Nicht nur ihre Freundschaft und Wechselwirkung, zahlreiche Parallelen tragen zu diesem Bild bei.

Ein Leser wird in der Natur- und Landschaftsdichtung von Hughes und Heaney weitere parallele Themen finden als das Moor, so z. B. die Fischerei, die Faszination für das Wasser, für (oft dieselben) Tiere, die Behandlung landwirtschaftlicher Themen. Ein Motiv, das weiters bei beiden vorkommt, ist das der leuchtenden Dornenhecken, ob durch Regentropfen oder durch Beeren. Vermehrt könnten zahlreiche Poesien aneinandergestellt werden, um ihre Gemeinsamkeiten hervorzuheben, wie es teilweise von Corcoran und Bentley unternommen wird. In Frage käme hier Hughes' „November“ (L 49) und Heaney's „The King of the Ditchbacks“ (SI 56); „Pike“ und „Personal Helicon“. Die Texte zur Fischerei/über Fische können für Gemeinsamkeiten erkundet werden. Corcoran hebt hierbei „Trout“ (DN 26) als heaneyesque hervor (1998: 3). Die Texte könnten gesammelt werden, die das Motiv der Beeren auf Dornenbüschen beherbergen.

Auf die anti- und postpastorale Haltung der beiden Dichter wurde in Abschnitt I.1. sowie in V.2. und V.6., auf die Verwandtschaft ihrer Poetiken in I. 2. eingegangen, auf ihren gemeinsamen Hang zum Mythologisieren in V.5.

Noch nicht erwähnt wurde die Übersetzertätigkeit der beiden Autoren. Beide wenden sich Texten der klassischen Antike sowie Dramen der griechischen zu: Hughes übersetzt *Tales from Ovid* (1997), Aeschylus' *The Oresteia* (1999), und Euripides' *Alcestis* (1999); Heaney „The Cure at Troy: A version of Sophocles' *Philoctetes*“ (1990) und „The Burial at Thebes: A version of Sophocles' *Antigone*“ (2004). Darüber hinaus überträgt Heaney aus Ovids Metamorphosen für *The Midnight Verdict* (1993), weiters *The Testament of Cresseid & Seven Fables* (2009) sowie posthum erschienen Virgils *Aeneid Book VI* (2016). Darüber hinaus übersetzen beide Autoren zeitgenössische Dichtung, wobei es hier keine Übereinstimmungen gibt.

Hughes wie auch Heaney bezeugen ein intermediales Interesse: Sie kollaborieren mit Photographen und dabei entstehen wunderbare visuelle, großformatige Bänder. Hughes' *Remains of Elmet* (1972) entsteht aus der Zusammenarbeit mit Fay Godwin, und *River* (1983) mit Peter Keen. (*Crow* [1970] sowie *Cave Birds* [1978] waren bereits mit Zeichnungen von Leonard Baskin herausgekommen.) Heaney kollaboriert für *Sweeney's Flight* (1992) (einem weiteren Übersetzungsband von *Buile Suibhne*) mit der Photographin Rachel Giese. Durch die ähnliche Aufmachung von Faber and Faber machen die Bände der beiden Autoren einen ähnlichen Gesamteindruck. Die Schwarz-Weiß-Photographien sind in beiden Fällen höchst atmosphärisch und wenig illustrativ. In der Einleitung zu *Sweeney's Flight* äußert Seamus Heaney Vorbehalte zur Idee einer solchen Kunstproduktion. Es mag sein, dass Hughes' Bände zur Realisation dieses Projekts beigetragen haben.

Conclusio

„The apparent stability of the word nature is, like all such words, deceptive“, schreiben Gifford und Roberts (1998: 175). Im Fall von Hughes und Heaney ist Naturdichtung vorerst die Verschriftlichung einer realen Umgebung, „the reality that happens to be at hand“ (wie es Gifford und Roberts zu John Clare in Worte fassen) (1998: 169). Eine durch die Sinne d. h. durch Affektion wahrgenommene Umgebung wird mittels Kunstgriffen aufgezeichnet und kann zu einer „literature of place“ gezählt werden. Durch Metaphorisierung entstehen Analogien: In Hughes' „Pennines in April“ wird die Gebirgskette zu einem Meer, in Heaneys „The Peninsula“ werden die Inseln durch die Personifikation mit Selbstbestimmung ausgestattet.

Das Moor (in seinen jeweils geographisch bedingten Ausformungen) erscheint bei beiden Dichtern als ergiebiges Motiv und Thema. In Heaneys Lyrik kann zum Moor zudem eine verwandte Motivik hinzugezählt werden: die der liminalen Landschaften von Ufern und nassen Bäumen. Es handelt sich um komplexe Naturräume, die mitunter geschichtliche Elemente beherbergen. Mit „Bogland“ nähert sich Heaney einer archetypischen Landschaft Irlands. Hierbei wird ersichtlich, wie sehr der Erdboden, speziell aber das Moor dank seiner konservierenden Eigenschaften, die Geschichte aufbewahrt. Das geschichtliche Element, das bei Heaney vermehrt zum Tragen kommen wird, fand sich allerdings vorerst bei Hughes, in „Mayday on Holderness“, „Thistles“ und „The Warriors of the North“. Heaney entwickelt Hughes' Prozedur weiter: Wie ein Archäologe geht er vom Fundobjekt aus in die Vergangenheit zurück. Diese Explorationen sowie die poetische Verwendung des Moores finden in den Moorgedichten und in *North* ihren Höhepunkt. Zentral sind die Texte über aus dem Moor gehobene Leichname germanischer Stämme, Überlegungen zu den sprachlichen Wurzeln der englischen Sprache sowie das lange Gedicht „Kinship“, das das Moor besingt.

Als Hughes sich in *Remains of Elmet* seinem Heimattrakt rund um die Yorkshire Moore widmet, geht Heaneys archäologische Metapher darin auf. Die Landschaft mitsamt ihren Ruinen und Veränderungen wird zum Archiv; die Geschichte der Ortsansässigen lässt sich darin ablesen. Vor allem aber sind die

Moore nach einer Welle von Ansiedlungsversuchen nun wieder sich selbst überlassen und werden zu einem Spektakel von Wind-, Licht- und Wetterverhältnissen. Durch die offene Weite des Moores entstehen wiederholt Parallelen zum Meer. Über ihre Bühne spazieren Fauna und Flora und genügen sich selbst, worin Hughes' biozentrisches Weltbild verdeutlicht wird. Ein solches findet mitunter ebenso in Heaneys Werk Ausdruck. Besonders in diesen Gedichten ist Hughes' Einfluss erkennbar.

Die gegenseitige Rezeption und Freundschaft ist Hughes' (teilweise veröffentlichten) Briefen und Heaneys Essays sowie seinen zahlreichen Aussagen aus Interviews zu entnehmen. Diese zeigen, dass Heaneys Hughes-Rezeption anfangs starke Auswirkungen auf sein Werk hatte und sich mit der Zeit eine Freundschaft zwischen zwei kongenialen Dichtern einstellte. Diese entfacht einen bewusst oder unbewusst gestalteten Dialog in ihren Werken. Somit entsteht bei der Lektüre des einen wiederholt die Erinnerung an den anderen. Der Dialog in den lyrischen Werken der beiden Dichter wird von der Sekundärliteratur punktuell, bei weitem nicht ausreichend wahrgenommen; besonders Heaneys Einfluss auf Hughes erfährt wenig Aufmerksamkeit.

In der Tat sind die Parallelen so zahlreich, dass sie eine Gegenüberstellung geradezu erfordern. Einzig Hughes' Tätigkeit als Kinderbuchautor findet bei Heaney kein Gegenstück. Die Gemeinsamkeiten der beiden Autoren laden zu weiteren Untersuchungen ein: ihre Übersetzertätigkeit, ihr humanistischer Impetus (die Herausgabe neuer Poesieanthologien, Rundfunkprogramme über Lyrik speziell für Jugendliche). Die zahlreichen Parallelen in ihren Poesien (gemeinsame Motive, der Hang zum Mythologisieren, ihre Kunstbände mit Photographien) eröffnen darüber hinaus weitere Räume für Erkundungen. Es ist zu hoffen, dass diese Arbeit als Trittsteine über das Moor in diese Richtung weist. Selbst das Moor selbst könnte in der Literatur nachverfolgt werden, um bei der nächsten Ausgabe eines Motivlexikons einen Eintrag zu erzielen: Im englischsprachigen Raum von den Romantikern zu Matthew Arnold und der mit dem Moor assoziierten Figur des „gypsy“, von Emily Brontë über Virginia Woolf (*The Waves*) zu Anne Carsons *The Glass Essay*, und über Hughes zu Alice Oswalds *Dart*, von Gary Snyder („Second Shaman Song“), Seamus Heaney und Micheal Longley zu Leanne O'Sullivan und Noel Monahan, mit dessen Gedicht wir abschließen möchten. Ein Gedicht, das sicherlich Heaneys Moorgedichte (und vielleicht ebenso Hughes') absorbiert hat und als Sonett die Eigenheit des Moores rekapituliert:

Bog Energy

No walls here, a bog windwardly open
To hummocks and loughs where life floats,
Moss, the only building block, holds twenty
Times its weight in water. Tiny match-sticks
Stretch above the amber and brown, waiting
For the wind to set the sphagnum spores
On fire. Frogs croak, sedge quakes, curlews call for rain.
You'll find tenebrae down here in dreamless dark.
Wild heather opens a wet womb
That will pickle a body as soon as it's dropped.
The bog holds flesh on bone, hair
On heads. The Clonycavan man was raised
With gel in his hair, the Meenybradden woman
Found aflame in a dark ocean of turf.

Noel Monahan (115)

Bibliographie

Primärquellen

Beckett, Samuel: *Poems. 1930 – 1989. With previously unpublished poetry and translations.* London: Calder 2002.

Butor, Michel: “Le roman et la poésie.” *Répertoire II.* Paris: Les éditions de minuit 1964.

Heaney, Seamus: *Death of a Naturalist.* 1966. London: Faber and Faber 2006.

-----, *Door into the Dark.* 1969. London: Faber and Faber 1972.

-----, *Wintering Out.* 1972. London: Faber and Faber 1993.

-----, *North.* 1975. London: Faber and Faber 2001.

-----, *Field Work.* 1979. London: Faber and Faber 2001.

-----, *The Haw Lantern.* London: Faber and Faber 1987.

-----, *The Spirit Level.* London: Faber and Faber 1996.

-----, *Electric Light.* London: Faber and Faber 2001.

-----, *Human Chain.* 2010. London: Faber and Faber 2011.

-----, *Preoccupations. Selected Prose 1968 – 1978.* London: Faber and Faber 1980.

-----, *Finders Keepers. Selected Prose 1971 – 2001.* London: Faber and Faber 2002.

Hughes, Ted: *The Hawk in the Rain.* 1957. London: Faber and Faber 1976.

-----, *Lupercal.* London: Faber and Faber 1960.

-----, *Wodwo.* London: Faber and Faber 1967.

-----, *Poetry in the Making. A Handbook for Writing and Teaching.* 1967. London: Faber and Faber 2008.

-----, *Remains of Elmet.* 1979. London: Faber and Faber 2011.

-----, *River.* London: Faber and Faber 1983.

-----, *Birthday Letters.* London: Faber and Faber 1998.

-----, *Collected Poems.* Ed. Paul Keegan. London: Faber and Faber 2003.

-----, *Winter Pollen. Occasional Prose.* London: Faber and Faber 1994.

-----, *Letters of Ted Hughes.* Ed. Christopher Reid. London: Faber and Faber 2007.

Monahan, Noel: “Bog Energy.” *Poetry Ireland Review.* Ed. John F. Deane. Issue 111. Dublin: Poetry Ireland 2013.

O'Sullivan, Leanne: *Cailleach. The Hag of Beara.* Tarsset: Bloodaxe Books 2009.

Plath, Sylvia: *Letters Home.* London: Faber and Faber 1975.

Snyder, Gary: *Myths and Texts.* 1960. New York: New Directions 1978.

Sekundärquellen

- Allen, Nicholas: "Seamus Heaney and Water." *The Irish Review*. Nos. 49 – 50, (Winter-Spring 2014/2015). Cork UP 2015. 173 – 182.
- Armitage, Simon: "The Ascent of Ted Hughes." *Ted Hughes: From Cambridge to Collected*. Ed. Mark Wormald, Neil Roberts, Terry Gifford. London: Palgrave Macmillan 2013. 6 – 16.
- Bentley, Paul: *Ted Hughes, Class and Violence*. London: Bloomsbury 2014.
- Bergin, Tara: "The Ideal Speaker." *Poetry Ireland Review*. Ed. Vona Groarke. Issue 113. Dublin: Poetry Ireland 2014. 146 – 147.
- Berry, Ciaran: "Jagged Ekphrasis." *Poetry Ireland Review*. Ed. Vona Groarke. Issue 113. Dublin: Poetry Ireland 2014. 48 – 49.
- Breaton, Fran: *The Great War in Irish Poetry*. Oxford: Oxford UP 2000.
- , "Poetry of the 1960s: The 'Northern Ireland Renaissance'." *The Cambridge Companion to Contemporary Irish Poetry*. Ed. Matthew Campbell. Cambridge: Cambridge UP 2003. 94 – 112.
- Buell, Lawrence: *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, Mass.: Belknap Press: 1996.
- Campbell, Matthew: "Ireland in poetry: 1999, 1949, 1969." Ed. Matthew Campbell. *The Cambridge Companion to Contemporary Irish Poetry*. Cambridge: Cambridge UP 2003. 1 – 20.
- Clark, Heather: *The Grief of Influence. Ted Hughes and Sylvia Plath*. Oxford: Oxford UP 2011.
- Clutterbuck, Catriona: "'Pilot and Stray in One': Sustaining Nothingness in the Travel Poems of Early Heaney." *The Irish Review*. Nos. 49 – 50, (Winter-Spring 2014/2015). Cork UP 2015. 106 – 121
- Corcoran, Neil: *The Poetry of Seamus Heaney. A Critical Study*. London: Faber and Faber 1998.
- , "Modern Irish Poetry and the Visual Arts: Yeats to Heaney." *The Oxford Handbook of Modern Irish Poetry*. Ed. Fran Brearton and Alan Gillis: Oxford: Oxford UP 2012. 252 – 265.
- Crotty, Patrick: "The Context of Heaney's Reception." *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*. Ed. Bernhard O'Donoghue. Cambridge: Cambridge UP 2009. 37 – 55.
- Crozier, Andrew: "Thrills and frill: poetry as figures of empirical lyricism." Ed. Alan Sinfield: *Society and Literature 1945 – 1970*. 1983. London: Methuen and Co Routledge Revivals 2013. 199 – 233.
- Cull, Laura: "Deleuze's bodies, philosophical diseases and the thought of illness", unpublished paper presented at *Philosophy on Stage 3*, Vienna, 24th – 27th November 2011.

- De Angelis, Irene: *The Japanese Effect in Contemporary Irish Poetry*. Basingstoke: Palgrave Macmillan: 2012.
- Dillon, Myles: *Early Irish Literature*. 1948. Dublin: Four Courts P 1997.
- Eliade, Mircea: *Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy*. Transl. from the French by Willard R. Trask. Bollingen Series LXXVI. NY: Pantheon Books 1964.
- Enright, Tim: Introduction. Micheál O'Guiheen: *A Pity Youth does not last. Reminiscences of the Last Blasket Island Poet*. 1982. Transl. Tim Enright. Oxford: Oxford UP 2000.
- Feaver, Jane: "The Life in the Work. Revue of *Ted Hughes: The Unauthorised Life*, by Jonathan Bates." London: *The Poetry Review*. (Winter 2015). 134 – 137.
- Feinstein, Elaine: *Ted Hughes. The Life of a Poet*. London: Orion 2001.
- Fitter, Chris: *Poetry, space, landscape. Toward a new theory*. Cambridge: Cambridge UP 1995.
- Fitzpatrick, Maurice: *The Boys of St. Columb*. Dublin: Liffey P 2010.
- Flynn, Leontia: "Radically Necessary: Heaney's Defence of Poetry." *The Irish Review*. Nos. 49 – 50, (Winter-Spring 2014/2015). Cork UP 2015. 208 – 218.
- Flynn, Peter: 'A Woman of Old Wet Leaves'. *Voice and Identity in Seamus Heaney's Wintering Out*. Studia Germanica Gandensia 50. Gent: Studia Germanica Gandensia 2000.
- Gifford, Terry: *Green Voices. Understanding contemporary nature poetry*. Manchester: Manchester UP 1995.
- , *Pastoral*. The New Critical Idiom. London: Routledge 1999.
- , "Gods of Mud: Hughes and the Post-pastoral." *The Challenge of Ted Hughes*. Ed. Keith Sagar. London: Macmillan 1994. 129 – 141.
- , "'Dead Farms, Dead Leaves': Culture as Nature in *Remains of Elmet* and *Elmet*." *Ted Hughes: Alternative Horizons*. Ed. Joanny Moulin. London: Routledge 2004. 39 – 47.
- , Introduction. *The Cambridge Companion to Ted Hughes*. Ed. Terry Gifford. Cambridge: Cambridge UP: 2011. 1 – 13.
- , Introduction. *Ted Hughes: From Cambridge to Collected*. Ed. Mark Wormald, Neil Roberts, Terry Gifford. London: Palgrave Macmillan 2013. 1 – 5.
- Gifford, Terry, and Neil Roberts: "Hughes and Two Contemporaries: Peter Redgrove and Seamus Heaney." *The Achievement of Ted Hughes*. Ed. Keith Sagar. Manchester: Manchester UP, 1983. 91 – 106.
- , "The Idea of Nature in English Poetry." *Literature of Nature. An International Sourcebook*. Ed. Patrick D. Murphy. Chicago: Fitzroy Dearborn P 1998. 166 – 176.
- Gustavsson, Bo: "Ted Hughes' Quest for a Hierophany: A Reading of *River*." *Critical Essays on Ted Hughes*. Ed. Leonard M. Scigaj. Hall and Co: New York 1992. 230 – 240.

- Haberstroh, Patricia Boyle: "Historical Landscape in Ted Hughes's *Remains of Elmet*." *Critical Essays on Ted Hughes*. Ed. Leonard M. Scigaj. Hall and Co: New York 1992. 205 – 221.
- Haffenden, John: *Viewpoints. Poets in Conversation with John Haffenden*. London: Faber and Faber 1981.
- Hart, Henry: *Seamus Heaney, Poet of Contrary Progression*. Syracuse: Syracuse UP 1992.
- , "Seamus Heaney and Ted Hughes: A Complex Friendship." *Ted Hughes: From Cambridge to Collected*. Ed. Mark Wormald, Neil Roberts, Terry Gifford. London: Palgrave Macmillan 2013. 145 – 159.
- Heaney, Seamus: "Suffering and Decision." *Ted Hughes: From Cambridge to Collected*. Ed. Mark Wormald, Neil Roberts, Terry Gifford. London: Palgrave Macmillan 2013. 221 – 237.
- , "Mossbawn via Mantua Ireland in/and Europe: Cross-Currents and Exchanges." *Ireland in / and Europe – Cross-Currents and Exchanges*. Irish Studies in Europe 4. Ed. Werner Huber, Sandra Mayer, Julia Novak. Trier: WVT 2012.
- Hobsbaum, Philip: "Craft and Technique in *Wintering Out*." *The Art of Seamus Heaney*. Ed. Tony Curtis. 1982. Bridgend: Seren Books. 1994. 35 – 43.
- Ingelbien, Raphaël: "Mapping the Misreadings: Ted Hughes, Seamus Heaney, and Nationhood." *Contemporary Literature*, Vol. 40, No. 4 (Winter, 1999), University of Wisconsin P, 627 – 658.
- , "Decolonizing Ireland/England? Yeats, Seamus Heaney and Ted Hughes." *Yeats and Postcolonialism*. Ed Deborah Fleming. West Cornwall, CT : Locust Hill P: 2001. 71-100.
- Jackson, Kenneth: *Studies in Early Celtic Nature Poetry*. Cambridge: Cambridge UP 1935.
- Kennedy-Andrews, Elmer: *Writing Home. Poetry and Place in Northern Ireland 1968 – 2008*. Cambridge: Boydell and Brewer 2008.
- Kerridge, Richard: "Ecocritical Readings." *Ted Hughes. A Collection of All New Critical Essays by Contemporary Scholars*. Ed. Terry Gifford. London: Palgrave Macmilan 2015. 176 – 190.
- Kinsella, Thomas: *The Dual Tradition. An essay on poetry and politics in Ireland*. Manchester: Carcanet 1995.
- Knott, Eleanor: *Irish Classical Poetry: Commonly Called Bardic Poetry*. Dublin: At the Sign of the Three Candles 1957.
- Lavan, Rosie: "Explorations: Seamus Heaney and Education." *The Irish Review*. Nos. 49 – 50, (Winter-Spring 2014/2015). Cork UP 2015. 54 – 70.
- Lidström, Susanna: *Nature, Environment and Poetry: Ecocriticism and the Poetics of Seamus Heaney and Ted Hughes*. London: Routledge 2015.

- Longley, Micheal: "Room to Rhyme: Some Memories of Seamus Heaney." *The Irish Review*. Nos. 49 – 50, (Winter-Spring 2014/2015). Cork UP 2015. 33 – 37.
- Lynch, Patricia: "The Use of Place Names in the Poetry of John Montague and Seamus Heaney." *Poetry Now: Contemporary British and Irish Poetry in the Making*. Ed. Holger M. Klein. Tübingen: Stauffenburg 1999. 201 – 214.
- Maybe, Richard: *Weeds. The Story of Outlaw Plants*. London: Harper Collins 2010.
- Mc Elroy, James: "Nature Writing in Irish Literature." *Literature and Nature. An International Sourcebook*. Ed. Patrick D. Murphy. Chicago: Fitzroy Dearborn P 1998. 177 – 183.
- Meyer, Cuno: *Selections from Ancient Irish Poetry*. Transl. Meyer. London: Constable 1911.
- Morrison, Blake: *Seamus Heaney*. Contemporary Writers Series. London: Methuen 1982.
- Murphy, Andrew: "Heaney and the Irish Poetic Tradition." *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*. Ed. Bernard O'Donoghue. Cambridge: Cambridge UP 2009. 136 – 149.
- Murphy, Gerard: Introduction. *Early Irish Lyrics*. 2nd ed. Dublin: Four Courts P 1998. xiii – xx.
- O'Donoghue, Bernard: *Seamus Heaney and the Language of Poetry*. New York: Harvester Wheatsheaf 1994.
- , "North." *A Companion to Twentieth-Century Poetry*. Ed. Neil Roberts. Cambridge: Blackwell 2001. 524 – 535.
- , Ed., *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*. Cambridge: Cambridge UP 2009.
- O'Donoghue, Heather: "Heaney, Beowulf and the Medieval Literature of the North." *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*. Ed. Bernhard O'Donoghue. Cambridge: Cambridge UP 2009. 192 – 205.
- O'Driscoll, Dennis: *Stepping Stones. Interviews with Seamus Heaney*. London: Faber and Faber 2008.
- O'hOgain, Daithi: *The Sacred Isle. Belief and Religion in Pre-Christian Ireland*. Woodbridge: Boydell Press 1999.
- Parker, Micheal: "From *Winter Seeds* to *Wintering Out*: The Evolution of Heaney's Third Collection." *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua*. Vol. 11, No. 2 (Summer, 2007). 130-141.
- Regan, Stephen: "Seamus Heaney and the Modern Irish Elegy." *Seamus Heaney. Poet, Critic, Translator*. Ed. Ashy Bland Crowder and Jason David Hall. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2007. 9 – 25.
- Reid, Christopher, Ed.: Kommentar. *Letters of Ted Hughes*. By Ted Hughes. London: Faber and Faber 2007.

- Rhodes, Neil: "Bridegrooms to the Goddess: Hughes, Heaney and the Elizabethans." *Shakespeare and Ireland: history, politics, culture*. Ed. Mark T. Burnett, Ramona Wray. Basingstoke: Macmillan 1997.
- Roberts, Neil: *Ted Hughes. A Literary Life*. Basingstoke: Macmillan: 2006.
- Sagar, Keith: *The Art of Ted Hughes*. Cambridge: Cambridge UP: 1978.
- : *The Laughter of Foxes. A Study of Ted Hughes*. Liverpool: Liverpool UP: 2000.
- : "Hughes and his Landscape." *The Achievement of Ted Hughes*. Ed. Keith Sagar. Manchester: Manchester UP, 1983. 2 – 13.
- : "Hughes and the Absurd." *Ted Hughes. A Collection of All New Critical Essays by Contemporary Scholars*. Ed. Terry Gifford. London: Palgrave Macmillan 2015.
- Scigaj, Leonard M.: "Ted Hughes and Ecology: A Biocentric Vision." *The Challenge of Ted Hughes*. Ed. Keith Sagar. London: Macmillan 1994. 160 – 181.
- Siewers, Alfred K.: "The Green Otherworlds of Early Medieval Literature." *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*. Ed. Louise Westling. Cambridge: Cambridge UP 2014. 31 – 44.
- Skea, Ann: "Wolf-Masks: From *Hawk* to *Wolfwatching*." *Critical Essays on Ted Hughes*. Ed. Leonard M. Scigaj. Hall and Co: New York 1992. 241 – 252.
- : "Regeneration in *Remains of Elmet*." *The Challenge of Ted Hughes*. Ed. Keith Sagar. London: Macmillan 1994. 116 – 128.
- Quinn, Justin: *The Cambridge Introduction to Modern Irish Poetry, 1800 – 2000*. Cambridge: Cambridge UP 2008.
- Vendler, Helen: *The Music of What Happens*. Cambridge, Mass.: Harvard UP 1988.
- : *Seamus Heaney*. Cambridge, Mass.: Harvard UP 1998.
- : *Soul Says. On Recent Poetry*. Cambridge, Mass.: Harvard UP 1995.
- Wheatley, David: "Irish poetry into the twenty-first century." *The Cambridge Companion to Contemporary Irish Poetry*. Ed. Matthew Campbell. Cambridge: Cambridge UP 2003. 250 – 267.
- Whitley, David: "The fox is a jolly farmer and we farm the same land': Ted Hughes and Farming." *Ted Hughes: From Cambridge to Collected*. Ed. Mark Wormald, Neil Roberts, Terry Gifford. London: Palgrave Macmillan 2013. 96 – 111.
- Williams, J. E. Caerwyn and Patrick K. Ford: *The Irish Literary Tradition*. Trans. Patrick K. Ford. Cardiff: University of Wales P: 1992.
- Zholkovsky, Alexander: "Beyond 'Form vs. Theme'." *The Return of Thematic Criticism*. Ed. Werner Sollors. Cambridge, Mass.: Harvard UP 1993.

Nachschlagwerke

Brockhaus Enzyklopädie. 21. Auflage, Band 18. F.A. Brockhaus: Leipzig Mannheim: 2006.

A Dictionary of Hiberno-English. The Irish Use of English. Ed. Terence Patrick Dolan. 2nd edition. Dublin: Gill and Macmillan 2006.

The New Encyclopaedia Britannica. Ready Reference. 15th Edition, Chicago, London 2002.

The Concise Oxford Dictionary of Current English: Oxford: Clarendon P 1990.

The Oxford Thesaurus. Oxford: Clarendon P 1991.

Internetquellen

“Conversation with Hughes’ Contemporaries.” Transcript of a recording made at the International Ted Hughes Conference, Pembroke College, Cambridge University on Friday 17th September, 2010. (16.11.2015).

<http://ann.skea.com/CambridgeRecording.htm>

Conference Webpage: ‘Seamus Heaney: a Conference and Commemoration.’ (13.6.2014).

<<http://www.qub.ac.uk/sites/SeamusHeaneyConference2014/>>

Irish Peatland Conservation Council (IPCC). (4.5.2016).

<http://www.ipcc.ie/>

Nobelprizeorg: Seamus Heaney. (4.4.2016).

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1995/

The Ted Hughes Society. (21.9.2015).

<http://www.thetedhughessociety.org/remainsofelmet.htm>

Royal Society of Antiquaries of Ireland. (27.1.2016).

Westropp, T. J.: “Notes and Folklore from the Rennes Copy of the “Dindsenchas”“, *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*. Fifth Series, Vol. 9, No. 1 (Mar. 31, 1899), pp. 21-27. Published by: [Royal Society of Antiquaries of Ireland](http://www.jstor.org/stable/25508581). J-Store. <http://www.jstor.org/stable/25508581>

Bildnachweis

Seamus Heaney, Ted Hughes und Charles Causley. (17.5.2016).

<http://www.sheilaomalley.com/?p=6252>

Anhang

Abstract

Die Nähe des poetischen Werks von Ted Hughes und Seamus Heaney erhielt in der Sekundärliteratur wenig Aufmerksamkeit, obwohl beide Dichter eine enorme Anzahl an Besprechungen erzielten. Diese Arbeit bringt die „Verwandtschaft“ ihrer Werke zur Schau, indem sie einen zentralen Aspekt der beiden Dichter Landschafts- und Naturdichtung, jene über das Moor, analysiert.

Ein erster Teil hinterfragt Funktion und Aufgabenbereiche von Landschaftsdichtung allgemein sowie im Hinblick auf das Werk von Hughes und Heaney. Aspekte, die dabei aufgerollt werden, sind Aktualität, Affektion, Landschaftsbezug, Ökologie sowie dazu beitragende kulturelle Faktoren, im Fall Heaneys die gälisch-irische Literatur und Kultur.

Der nächste Abschnitt arbeitet textimmanent, indem Teil I. sich der Behandlung des Moores im Werk von Ted Hughes widmet. Die Omnipräsenz des Moores wird diskutiert, einige Textbeispiele besprochen sowie auf seiner 'Pennine Sequence', den *Remains of Elmet*, eingegangen.

Teil II. dieses Abschnittes befasst sich mit dem Moor im Werk von Seamus Heaney: Es wird auf seine programmatischen Gedichte eingegangen: „Digging“, „Personal Helicon“, „A Peninsula“ führen hin zu „Bogland“ und den wichtigen Zyklus seiner Moorgedichte, die über einige Bände verstreut vorliegen. Moore sind bei Heaney nicht nur tragende Landschaften, sondern Archive der menschlichen Geschichte: „Every layer they strip / Seems camped on before“.

Die Parallelen zwischen Hughes' *Remains of Elmet* und Heaneys Moorgedichten werden abschließend konkret dargelegt.

Lebenslauf

Geboren 1978 in Paris.

Publikationen:

„Das Visuelle an der Literatur.“ *Kapitel 4, Zeile 13*. Hg. Stefan Kutzenberger. (Wien 2012)

Charles Bernstein. Gedichte und Übersetzen. (Wien: Edition Korrespondenzen 2013)

Tetzner, Annika: *Die rote Masche. Ein Shoahbuch für Kinder und Erwachsene*. (Übersetzung: G. Attems.) (Wien: Edition Splitter 2015)

Ein Beitrag. *Poetry Ireland Review* 2016. (in Vorbereitung)