

Gisbert Kranz
Walisches Erbe

Erster Blick auf David Jones

Es kennzeichnet unsere Zeit, daß die Technik zu immer umfassenderen Zusammenschlüssen und Vereinigungen, infolgedessen zu größerer Vereinheitlichung und Einebnung drängt, daß aber zugleich die unausrottbaren Bedürfnisse des menschlichen Zusammenlebens eine vehemente Gegenbewegung hervorgerufen haben. Lokal oder regional eingeprägte Volksgruppen besinnen sich auf ihr bedrohtes Kulturerbe, pflegen ihre besondere Art mit neuer Inbrunst und fordern möglichst weitgehende Autonomie. Diese Gegenbewegung macht sich auch in den Residuen des Keltentums bemerkbar, also in der Bretagne, in Nordirland, Schottland und Wales, und sie findet ihren Niederschlag auch in der Literatur.

Kymrisches

Das kymrische Erbe des alten Wales hat sich in drei Dichtern der Moderne als fruchtbar erwiesen: Gerard Manley Hopkins, Dylan Thomas und David Jones. Die beiden ersten erlangten Weltruhm; David Jones dagegen (der 1895 geboren wurde und 1974 starb) blieb außerhalb des englischen Sprachgebiets unbekannt¹. Nicht einmal die Anglisten haben ihn bisher zur Kenntnis genommen; Übersetzungen seiner Werke gibt es noch keine². Warum? Ist David Jones zu provinziell? Im Gegenteil: Er gerät, bei aller Betonung der walisischen Dinge, keineswegs in Gefahr, partikularistisch-separatistisch-sektiererisch zu werden, sondern strahlt, weil seine Imagination verschiedene Zeitalter und Kulturen umfaßt, eine weite Universalität aus. Über seinen Rang sind sich die britischen Kritiker seit langem einig. Von seinen drei epischen Dichtungen wurde die erste von T. S. Eliot als „ein geniales Werk“, die zweite von W. H. Auden als „sehr wahrscheinlich das beste ‚long poem‘ unseres Jahrhunderts“ gerühmt, und von der dritten, erst 1974 erschienenen sagt die Kritik, in ihr habe der Autor sich selbst übertroffen. Aber diese Werke sind hermetisch, und das verhindert eine Wirkung in die Breite.

Werfen wir einen ersten Blick auf David Jones' schmales, aber gewichtiges Œuvre, so gewahren wir, daß in seinen abschreckenden Schwierigkeiten zugleich

seine anreizenden Besonderheiten liegen. Wir brauchen nur eine beliebige Seite aufzuschlagen, um walisische Realien, Mythologeme, Namen und Wörter zu finden. Diese fremdartigen Dinge waren für den Dichter sehr viel mehr als bloß würzende Zutat: lebendige und heißgeliebte Wirklichkeit, Hauptidee seiner Dichtung. Dabei war Jones kein Waliser, sondern Londoner, der in London lebte und starb. Aber sein Vater war Waliser, oft weilte David bei Verwandten oder Freunden in Wales, und viele Kriegskameraden, mit denen er drei Jahre lang Schulter an Schulter kämpfte und litt, waren Waliser. Jones konnte auch kein Walisisch, er nennt sich selbst einen „Monoglott“: „Ich beherrsche keine andere Sprache als Englisch“ (EA 16). Die kymrischen Sagen, das Mabinogion und Malory kannte er ebenso wie Homer und Vergil nur aus englischen Übersetzungen (DG 31). Infolgedessen sah er sich, sobald er zu dichten begann, vor der Schwierigkeit, walisische Dinge in englischer Sprache darzustellen. Über diese Schwierigkeit hat er einen eigenen Aufsatz geschrieben (DG 30–34), aus dem hier eine Stelle zitiert sei:

„Wenn man den Eigennamen ‚Aphrodite‘ schreibt, weil, wenigstens bis vor kurzem, die klassischen Bilder ein Bestandteil der englischen Dichtung waren und allgemein verstanden wurden, so rufen die Unter- und Obertöne dieses Namens *etwas* im englischen Leser hervor. Aber angenommen, man verwende den Eigennamen ‚Rhiannon‘ – was dann? Er hat nicht nur überhaupt keinen Sinn für den durchschnittlichen Engländer, und sei er Akademiker; er hat auch, wie ich entdeckte, wenig Sinn für den durchschnittlichen Walisisch sprechenden Waliser. Das ist nur ein auffallendes, einfaches und deutliches Beispiel für die fast unübersteigbaren Schwierigkeiten, denen sich der Dichter gegenüber sieht, der aus den alten Beständen der walisischen Kultur schöpft, aber nur die englische Sprache als sein Ausdrucksmittel hat“ (DG 31 f.).

Ein keltischer Name wie „Rhiannon“ ist ebenso reich an Bedeutung wie ein antiker oder biblischer Name, aber wer kennt sie? Nicht einmal über die Aussprache ist sich der Leser klar. So sah sich der Autor genötigt, seinen Dichtungen eine Menge Fußnoten mitzugeben, damit die vielen Anspielungen, die zum Verständnis erfaßt werden müssen, nicht verlorengehen, und damit nicht falsche Aussprache der fremdartigen Wörter den für Jones so wichtigen Klang der Dichtung störe.

Worin besteht denn, nach David Jones, die Sonderart der Waliser? Unser Dichter meint, soviel sich im Charakter der Waliser im Lauf vieler Jahrhunderte geändert habe, geblieben seien folgende, schon von Giraldus Cambrensis bemerkten Züge: „Schnelle Auffassungsgabe, rasches Anfluten und Abebben von Verzagtheit und Selbstvertrauen, Kühnheit und Schlagfertigkeit der Rede ohne Rücksicht auf sozialen Stand, Anhänglichkeit an religiöse Übungen, starke mündliche Überlieferung, Liebe zu alten Stammbäumen, . . . Freude an Gesang, an verwickelter Metrik und am Abfassen und Vortragen von Prosaerzählungen und Dichtungen“ (EA 77). Damit hat Jones nicht nur die Waliser charakterisiert, sondern zugleich ein kleines Selbstporträt entworfen.

Römisches

Für David Jones ist besonders jene Überlieferung bedeutsam, nach der die ältesten walisischen Fürsten, deren Linie bis zum Ende des 13. Jahrhunderts reicht, schon im römischen Britannien herrschten (EA 41). So stellt sich mühe-los die Verbindung von kymrischen mit lateinischen Elementen her. Unser Dichter ist sich bewußt, daß die Kultur der Britischen Inseln nicht nur keltische und germanische Wurzeln hat, daß ein halbes Jahrtausend römische Besatzung und ein Jahrtausend lateinisches Mittelalter in Großbritannien ihre Spuren hinterließen. Aus Inschriften und aus der Liturgie sind Jones gewisse lateinische Namen, Wörter und Sätze geläufig, die den Geschmack des Römertums mit sich bringen.

Die römischen Dinge haben für Jones keineswegs nur positiven Rang. Sein Aufsatz über die pergamenische Skulptur „Der sterbende Gallier“, die für ihn „so viel vom Keltentum zusammenfaßte“ (DG 26), ist hier aufschlußreich. Harman Grisewood, der Freund des Autors und der Herausgeber seiner Essays, meint, diese kleine Arbeit mache am deutlichsten, worin David Jones' Liebe zu Wales wurzelt: im Mitgefühl mit dem Besiegten und seinen Anstrengungen, zu überleben. Der Zusammenstoß zwischen Rom und Wales sei symbolisch für die ganze Geschichte, für heute und für morgen. „Rom“ sei, wo auch immer in der Menschheitsgeschichte, die erobernde imperiale Macht des Geldes und des Militärs, „Wales“ jede kleine, unterdrückte Gruppe (DG 11). Aber auch der Schluß des Gedichts „Die Mauer“, gesprochen von einem römischen Legionär, weist auf diese Zusammenhänge:

„... sie pflegten zu sagen, wir marschierten für die Göttin Roma hinter dem Zeichen des Wolfes, um die Welt zu fressen; sie pflegten zu sagen, wir marschierten für den Voranschreitenden (Gradivus), den gemeinsamen Vater des römischen Volkes, den Vater aller in unserem Beruf, nach dessen Namen du sogar heißt ...

aber jetzt sagen sie, der Quirinale Mars erweise sich als Gott nicht des Krieges, sondern des bewaffneten Friedens. Jetzt sagen sie, wir marschieren für die freundliche Irene, die ihren runden Ellenbogen um den kleinen Plutus biegt, dem Gold-Beschaffer, und sie sagen, der heilige Balg da habe eine Zukunft ...

jetzt können alle dem sterbenden Gott
dem sterbenden Gallier
ohne Bedauern ins Gesicht sehn.

aber du und ich, Kamerad, die Lieblinge des Ares, die geholfen haben, daß eine Menge Gallier und Götter starben, wir werden weiter marschieren und in unserem Leib die Marke des Marschierens tragen – egal wie er heißt ...

wir werden weiter marschieren
immer ums Füllhorn herum:
das ist das neue Arbeitskommando“ (SL 14).

Rom, das ist nicht nur ein Imperium, eine Militärmacht, eine technische Zivilisation, sondern auch die katholische Kirche. David Jones begann erstmals

1917, sich mit deren Überlieferung zu beschäftigen; 1921 trat er, 26jährig, in sie ein. Sein Freund Eric Gill, der bedeutende englische Bildhauer, Graphiker und Schriftschöpfer, und Jacques Maritain, der französische Philosoph, beide selber Konvertiten, haben sowohl seine Kunstauffassung als auch sein Glaubensverständnis entscheidend beeinflusst. Das Katholische, die römische Liturgie, die Sakramente, die Symbolik und das Neue Testament trugen zum Gewebe seiner Dichtungen viele Einschüsse bei, ja, die Begriffe „Zeichen“ und „Sakrament“ bekamen für sein künstlerisches Schaffen und seine Reflexion darauf zentrale Bedeutung.

Wales, Imperium Romanum, katholische Kirche – der Horizont weitet sich mehr und mehr, und unversehens sind die kymrischen Dinge verknüpft mit orientalischen und noch entlegeneren; Zeitalter, die Jahrtausende auseinanderliegen, rücken verwandtschaftlich zusammen, und plötzlich wird man gewahr: Die Menschheit ist, bei aller Mannigfaltigkeit, wirklich eins.

Erster Weltkrieg

Daß in David Jones' dichterischer Weltschau die heterogensten Dinge zusammenkommen, dazu trugen besonders die Erfahrungen bei, die der Autor 1915 bis 1918 als Infanterist an der Westfront machte. Zu keiner Zeit sei er so tief in die Geschichte eingedrungen wie damals, bekannte er; nichts habe auf sein Schaffen nachhaltiger gewirkt als der Krieg (EA 28). Dabei war das Soldatenleben für den eingezogenen Kunststudenten eine Qual, „ein ungewöhnlich feindseliges, hassenswertes Leben“ (P XIII). Seiner Kriegsdichtung gab er den Titel „In Parenthesis“, „weil für uns nicht professionelle Soldaten (und besonders für den Autor, der nicht nur Laie, sondern grotesk unfähig war: einer, der Gewehrpyramiden zum Einsturz brachte und beim Exerzieren die Vorgesetzten zur Verzweiflung trieb) der Krieg etwas Eingeklammertes war – wie froh fühlten wir uns, als wir Ende 1918 aus seinen Klammern heraustreten konnten“ (P XV). Nicht ohne Humor erzählt das Epos gleich zu Beginn, wie der Soldat John Ball, Abbild des Autors, zum Antreten zu spät kommt und verdonnert wird.

David Jones erlebte den durch massiven Einsatz neuer technischer Errungenschaften bedingten Wandel des Kriegs zum rein mechanischen Gemetzel der Materialschlachten. Aber schon von den frühen Kämpfen vor dem Eintritt dieses Wandels sagt er: „Es ist ein richtiger Mord der Unschuldigen Kinder sozusagen“ (P 6). Zitate aus der Karfreitagsliturgie (P 27, 153), die Verweisungen auf das geschlachtete Lamm der Apokalypse und den Bock, den das Los traf, die Sünden des Volkes in die Wüste zu tragen (P 226), lassen keinen Zweifel daran, wie der Dichter über den Ersten Weltkrieg dachte.

Hurrapatriotismus, nationalistische Töne und heroische Attitüden fehlen bei ihm; er macht den Feind nicht verächtlich, verteufelt die Deutschen nicht. Er widmet „In Parenthesis“ seinen Kriegskameraden „und den feindlichen Frontkämpfern, die unsere Leiden teilten, gegen die wir uns durch ein Mißgeschick fanden“ (P XVII). Er denkt an die Mütter in Bayern, die Novenen beten, damit ihr Karl aus dem Feld wieder heimkehrt (P 149). Zwischen den englischen und den deutschen Soldaten bestehen viele Gemeinsamkeiten; ebenso haben die Bräuche in den heutigen Armeen vieles mit denen in den Legionen der Römer oder den Kriegerscharen der Kelten gemeinsam. So kann der Dichter bald die Royal Welch Fusiliers in eine römische Kohorte verwandeln, bald (SL 10–58) römische Soldaten des ersten Jahrhunderts den Slang der Landser von 1916 sprechen lassen. Oder er kann durch die vielen Zitate (u. a. regelmäßig am Anfang der sieben Teile von „In Parenthesis“) aus dem altkymrischen Epos „Y Gododdin“ das Geschehen von 1916 in Parallele setzen zu dem dort besungenen Geschehen aus dem fünften Jahrhundert. „Y Gododdin“ gedenkt des Kriegszugs von 300 Walisern, die alle bis auf drei in der Schlacht bei Catraeth fielen. Einer dieser dem Tod Entronnenen ist der Dichter Aneirin, der seine Freunde beklagt (P 191). Auch David Jones verlor die meisten Kameraden in der Somme-Offensive, auch er sieht seine Aufgabe in Gedenken und Klage. Vergangenes wird Gegenwart, Gegenwart gewinnt historische Tiefe.

Kunst

Hier berühren wir einen zentralen Gedanken in Jones' Reflexionen über Kunst. Er war in mehreren Künsten Meister. Ehe er, 42jährig, als Dichter hervortrat, war er schon Maler, Zeichner und Graphiker, und das ist er bis zuletzt geblieben. Rückblickend schreibt er:

„... was ein Gemälde sein mußte: Ein ‚Ding‘ mit abstrakten Qualitäten, durch die es zusammenhängt und ohne die es sozusagen nicht existiert. Ferner, daß es etwas vorzeigt, etwas repräsentiert. Falls dies auf eine Kunst zutrifft, trifft es vermutlich auch auf eine andere zu. Ich wußte, wie die Spannungen zwischen Formalem und Inhaltlichem ein so heikles Gleichgewicht bei der Zeichenkunst oder der Malerei hervorrufen. Es hat etwas von Seiltänzerkunst an sich, manchmal auch von Jongleurkunst. Ich mußte noch entdecken, wie diese subtilen Probleme von Form und Inhalt sich beim Schreiben auswirkten“ (EA 30).

Jones sieht in Malerei und Dichtung gemeinsame Formprinzipien, die es ermöglichen, beide Medien zu einem Gesamtkunstwerk zu vereinigen. Tatsächlich hat er seinen Dichtungen Bilder und kalligraphische Blätter eingefügt, nicht als schmückende oder illustrierende Zugabe, sondern als integralen Teil des Werks. Und es ist wohl kein Zufall, daß er in den Text jedes der drei dichterischen Bücher Erinnerungen an Bildwerke eingeschmolzen hat: „In Paren-

thesis“ beschwört vor allem Gemälde: Uccellos Schlacht von San Romano (P 2), Breughels Gleichnis von den Blinden (P 31), Signorellis Fresken (P 128); „Anathemata“ vor allem Skulpturen: die Venus von Willendorf (A 60), Kalbträger und Kore aus dem Akropolis-Museum in Athen (A 91 f.), die Athena des Phidias (A 94). Im „Traum des Soldaten Clitus“ (SL 15–23) läßt er das Marmorrelief der Tellus Mater von der Ara Pacis Augustae lebendig werden – ein alter Topos, der sich noch bei Wyspiański, Brecht und Bo Setterlind findet. Bildbeschreibungen in Versen sind von der Ilias über die Aeneis und die Divina Commedia bis in die Neuzeit eine Tradition³, die noch heute lebendig ist, wie Hans Magnus Enzensbergers „Untergang der Titanic“ (1978) mit seinen sechs Gemäldebeschreibungen zeigt, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß David Jones auch von dieser reichen Tradition angeregt worden ist⁴; aber ohne seine lebendige Beziehung zur bildenden Kunst wären diese Anregungen kaum fruchtbar geworden

Dem Künstler David Jones kommt es darauf an, zahllose disparate Details zueinander in Beziehung zu setzen. Tatsächlich verbindet er eine Fülle konkreter Einzelheiten, etwa der Londoner Topographie, der orientalischen Archäologie oder der ägyptischen Mythologie, zu einem Ganzen von visionärer Kraft. Ihm stand James Joyce hoch über allen Autoren des 20. Jahrhunderts (DG 45 f.), weil er lokale Einzelheiten vergegenwärtigte und so die Aufgabe des Künstlers meisterte, „aus dem Besonderen das Allgemeine aufstrahlen zu lassen“ (EA 304). Wie David Jones aus Prosa und Versen, Cockney und Kirchenlatein, Landerslang und Liturgiefragmenten ein Sprachkunstwerk von bezaubernder Musikalität formt, so scheut er sich auch nicht, Troja neben Jerusalem, Aphrodite neben Maria, Odin neben Christus zu sehen. Von seiner Poesie gilt, was er von Coleridges „Lied vom alten Seemann“ sagt: „Wie alle großen schöpferischen Werke des Menschen bewegt sich dieses Gedicht auf mehreren Ebenen: Eine Bedeutungsschicht legt sich über die andere“ (DG 189). So kann dann etwa von der Liturgie her Licht auf die Menschheitsgeschichte fallen und umgekehrt von der Menschheitsgeschichte Licht auf die Liturgie. Und so kann der Dichter, wie die alten Kirchenväter, die Menschheit auf ihrer Odyssee, ihrer Argonautenfahrt sehen, das Schiff sicher zwischen Skylla und Charybdis steuernd, weil Kiel und Mast zugleich das Kreuz sind, das einzig feststeht, wenn die Welt sich dreht, denn sie dreht sich um seine Achse.

Sakrament

Die symbolische Zeichenhaftigkeit der Dinge ist für David Jones die entscheidende Voraussetzung sowohl des künstlerischen Schaffens als auch der Religion. Er nannte sein zweites literarisches Werk „Anathemata“, d. h. Dinge,

an denen man sich freut, Zierstücke, Weihegeschenke, Zugaben, Zeichen, Denkmäler. Das Ganze ist ein Preis der Elemente, die zu Sakramenten werden, Preis vor allem des Abendmahls. Für Jones sind zwei Erkenntnisse wichtig: Erstens, was im Abendmahlsaal zu Jerusalem geschah, was auf dem Hügel von Golgotha geschah und was auf dem Altartisch in jeder heiligen Messe geschieht, ist dasselbe. Zweitens, nicht Trauben und Weizen, nicht lediglich Früchte der Erde werden Materie des Sakraments, sondern Brot und Wein, Produkte menschlicher Arbeit. „Etwas muß von uns gemacht werden, ehe es für uns ein Zeichen dessen sein kann, der uns gemacht hat“ (A 31).

Sakrament und Zeichenwelt sind häufiges Thema auch der Essays von David Jones. Die Titelseite des Sammelbands „Epoch and Artist“ trägt als Motto den Satz von Maurice de la Taille: „Er versetzte sich selbst in die Ordnung der Zeichen.“ Und schon im Vorwort dieses Bandes kommt Jones zu sprechen auf „die Frage, was *für uns alle* in dem Begriff des Sakraments und in der Zeichenwelt mit ihren mannigfachen Aspekten liegt. Die Technokratie, in der wir leben und die uns alle beeinflusst, neigt in allen Arten von Zusammenhängen und auf jeder Ebene dazu, uns von dieser Zeichen-Welt fortzuziehen. Ich habe das Empfinden, daß wir alle diesen Sachverhalt überschweigen“ (EA 13).

David Jones war kein philosophisch geschulter Denker; er tut sich schwer, das, was er erkannt zu haben glaubt, diskursiv darzulegen. Man kann wohl sagen, daß der lange Aufsatz „Kunst und Sakrament – Eine Untersuchung über die Schönen Künste und die christliche Verpflichtung zu Sakramenten in ihrer Beziehung zur zeitgenössischen Technokratie“ (EA 143–179) mit Begriffen etwas willkürlich umspringt und anfechtbare Behauptungen aufstellt, z. B.: „Der Begriff des Zeichens enthält das Heilige“ (EA 157), oder: „Der Mensch ist ein moralisches Wesen, das heißt: Er ist ein religiöses Wesen“ (EA 158). Aber daß der Mensch, als Leib-Geist-Seele-Wesen, ohne Symbole und Sakramente nicht auskommt, im profanen wie im religiösen Bereich, versteht David Jones einigmaßen plausibel zu machen.

Die Gegenposition vertritt der römische Militärtribun, der überraschend bei der in Palästina stationierten Truppe zur Besichtigung erscheint (SL 50 f.):

„Alte Lieder machen zweifellos die älteren Phantasien schön. Doch überlaßt das Zeug den Männern in Röcken, die die Grenzen kleiner Ortschaften festlegen. Das alles ist kalter Kaffee für unsereinen in der *Urbs*, überall *orbis*. Es sind nicht die Bruderschaft der Felder, die Laren eines unvergessenen Herdes oder die konsekrierten Stäbe, die sich im fruchtbaren Licht neigen, um für den Kind-Menschen die natürlichen Öffnungen und Säfte in die Brüste und die Milch der Göttin zu verwandeln. Solche Tölpel-Sakramente sind für die Kinderzeit, für Traumgucker. Jetzt dienen wir den Tatsachen der Gegenwart. Die Weltgrenzen festzulegen sind wir da, den Weltboden auf Einheitsebene zu trimmen, bis jeder anmaßende Unterschied und all die süßen unvergeßlichen Abgrenzungen, sobald wir dran tippen, vergehen und die Tatsache des Weltreichs erkennen. Lieder? Alte Lieder, Zaubersprüche, von der Mutterbrust her in Erinnerung? Nein! Aber lateinische Lieder, werdet ihr sagen, gute Lieder, die die Väter sangen, die einheimischen

und verschiedenen Alliterationen jeden kleinen Gaus. Die Erinnerung an Ursprung und Quelle, an die Dinge der Anfänge, unserer kleinen Anfänge. Die geliebten Teile jenes Ganzen, das, wenn ganz, die ganze Welt der Ganzheit unterwirft. Diese verschiedenen Bäche, diese heimatlichen Pflanzen, alles was zu den Gefilden Latiums, zum italischen Vaterland gehört, sicher soll dieser verehrten Dinge gedacht werden? Es leuchtet doch ein, werdet ihr sagen, daß diese tiefsitzenden Dinge, die ein Stück von uns selbst sind, die Leistung steigern, die Kampfmoral heben, dem Kaiser bessere Männer, bessere Soldaten, also bessere Freunde schenken. – Nein, so nicht! Fort auch mit diesem süßen Traum! Nur Neurotiker blicken auf ihre Anfänge zurück. Wir sind Männer der Gegenwart und ziehen uns nackt aus, wie die Tatsachen der Gegenwart es fordern.“

Aber des Dichters Ironie läßt den Kommandeur, der seiner Truppe Religion und Poesie als Illusion und unzumutbare Gefühlsduselei austreiben will, seine Rede mit den Worten schließen: „Seht, ich breche dieses Kommißbrot, ich trinke mit euch diese Ration Wein; ich grüße mit euch diese verstümmelten Zeichen; mit euch allen habe ich die Eidesformel, das sacramentum, gebrüllt.“ So sehr sind Zeichen und Sakrament in der Natur des Menschen begründet, daß nicht einmal die Techniker der Macht ohne sie auskommen⁵.

Anamnesis

Unser Dichter ist davon durchdrungen, „daß mit Zeichen und Sakrament alle Christen explizit zu tun haben (aufgrund ihres Glaubens) und alle Menschen implizit aufgrund ihrer Natur“ (DG 172) und alle Künstler aufgrund ihrer Kunst. Der Künstler oder der Dichter sei heute „kaum weniger anachronistisch als der Priester“ (DG 182). Beider Amt sei, jenseits aller Nützlichkeit und Zweckmäßigkeit durch Setzung wirksamer Zeichen Anamnesis, Vergegenwärtigung zu leisten.

„Obwohl die Tradition des individuellen Künstlers nur in unserer Art von Kultur sein kann, ist sie, paradoxerweise, ein Widerspruch zu dieser Kultur, eine Fünfte Kolonne. Hier teilt sie die Ehre der Sabotage mit der Tradition der Religion, denn beide sind sprengende Kräfte; beide bekennen sich zu Werten, die leicht tödlich, auf jeden Fall störend sind für die Wertordnung, die in der heutigen Welt dominiert. Die Religion ist schon verdächtig, vor ihr wird gewarnt; und es wird nicht lange dauern, bis auch die Kunst als das widerspenstige, eigensinnige Mädchen erkannt ist, das ist ist“ (EA 100). „In einer Art sind der Priester und der Künstler schon in den Katakomben, aber in getrennten Katakomben – denn der Techniker zerteilt, um zu herrschen“ (EA 103).

Commemoratio, Anamnesis, Erinnerung und Gegenwärtigsetzung – das ist David Jones' erklärte Absicht. Dinge, die ihm teuer waren, sollten nicht plötzlich wie Rauch im Wind sein.

„Der Dichter ist ein Erinnerer. Es gehört zu seinem Geschäft, die Linien der Kommunikation offenzuhalten. Eine Möglichkeit, dies zu tun, ist das Weiterreichen jener Bruchstücke unseres Kulturerbes, die wir selbst empfangen haben. Diese Möglichkeit habe ich selbst versucht“ (EA 141).

„Als ich ‚Anathemata‘ machte, lag mir ausdrücklich daran, gewisse Dinge, die ich selbst empfangen hatte, zurückzurufen, Dinge, die zur komplexen Hinterlassenschaft dieser Insel gehören, darunter natürlich Wales und natürlich den zentralen christlichen Ritus und mythologische, historische und alle möglichen anderen Daten. Das war, sozusagen, mein ‚Stoff‘“ (EA 30).

Man hat dem Autor vorgeworfen, wenn er dergestalt die Vergangenheit beschwöre, lenke er von der Gegenwart und Zukunft ab. Er selbst hat sich gegen den Verdacht, Eskapist zu sein, zur Wehr gesetzt (EA 138–142) und den Spieß umgedreht: Eskapisten seien jene, die das ganze Erbgut als lästig über Bord werfen, um der damit verbundenen Verpflichtungen ledig zu sein. Aber sie können der Vergangenheit nicht entinnen. „Die älteren und obskureren Dinge jedes großen komplexen Erbes haben die Neigung, plötzlich eine neue Relevanz zu haben und in einem ganz unerwarteten Zusammenhang wichtig zu werden“ (EA 54 f.).

ANMERKUNGEN

¹ David Jones' fünf Bücher werden wie folgt zitiert: P = In Parenthesis (London 1937; zit. paperp. ed. London 1975); A = The Anathemata (London 1952; zit. paperb. ed. London 1972); SL = The Sleeping Lord and Other Fragments (London 1974); EA = Epoch and Artist. Selected Writings, hrsg. v. H. Grisewood (London 1959; zit. paperb. ed. London 1973); DG = The Dying Gaul and Other Writings, hrsg. v. H. Grisewood (London 1978). Die zitierten Stellen wurden von mir übersetzt. Über David Jones: D. M. Blamires, David Jones (Manchester 1978); A. M. Allchin, The World is a Wedding. Explorations in Christian spirituality (London 1978) 157–167 und passim; J. Hooker, David Jones. An Exploratory Study (London 1975); David Jones. Eight Essays on his Work as Writer and Artist, hrsg. v. R. Mathias (Llandysul 1976); S. Rees, David Jones. An Annotated Bibliography and Guide to Research (New York, London 1977). Postum erschienen von David Jones: The Kensington Mass (London 1975); Letters to Vernon Watkins, hrsg. v. R. Pryor (Cardiff 1976).

² Die Texte von David Jones bieten Übersetzern freilich ebenso große Schwierigkeiten wie die von James Joyce und Ezra Pound, mit denen T. S. Eliot David Jones in eine Reihe stellt (P VII f.). Trotzdem wird in einem deutschen Großverlag jetzt eine deutsche David-Jones-Ausgabe erwogen.

³ Dazu: G. Kranz, Das Bildgedicht in Europa. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung (Paderborn 1973) 78 f.

⁴ Wenigstens von den Versepen von Chaucer, Shakespeare und Spenser, die Bildbeschreibungen enthalten.

⁵ Dies ist einer der Punkte, in denen sich David Jones mit C. S. Lewis berührt. Vgl. G. Kranz, C. S. Lewis. Studien über Leben und Werk (Bonn 1974), bes. 103–109. David Jones hat C. S. Lewis gelegentlich zitiert, sein Buch „Arthurian Torso“ ausführlich besprochen (EA 202–211). C. S. Lewis seinerseits hat den drei Jahre älteren David Jones in seiner Antrittsvorlesung in Cambridge 1954 erwähnt.