

Der nordirische Dichter Seamus Heaney

Was an Seamus Heaneys Lyrik zunächst aufmerken läßt, ist die präzise Wahrnehmung der realen Welt und der durch sie angestoßenen Emotionen bzw. die dies bildlich und klanglich evozierende Sprache. Die Stimme, die in Heaneys ersten Gedichtbänden hörbar wird, verweigert sich poetischer Abgehobenheit und nähert sich zwischen freiem Vers und dem Tonfall erzählender Prosa oszillierend einer von Empfindungen bewegten natürlichen und sinngemäßen Sprechweise an, welche die kurzsilbigen und dinglich anschaulichen angelsächsischen Wörter des englischen Wortschatzes, den Heaney seinen „word-hoard“ nennt, bevorzugt. Seltenere Endreim, aber häufige Alliteration und Assonanz, lautlicher Zusammenklang, Ambiguität der Syntax und der Wortsemantik lassen einen seine Sprache genau kontrollierenden und effektivvoll einsetzenden Sprecher vernehmen.

Der reale und realistisch dargestellte Ausgangs- und Bezugspunkt seiner Dichtung ist die in seiner Kindheit und Jugend erfahrene ländliche Welt der elterlichen Farm Mossbawn in der nordirischen Grafschaft Derry. Dort wurde er am 13. April 1939 als ältestes von neun Kinder des Bauern und Viehhändlers Patrick Heaney in eine katholisch und irisch-nationalistisch gesinnte Familie geboren. 1947 erleichterte ein neues Schulgesetz auch in Nordirland Kindern aus weniger bemittelten Familien den Zugang zur höheren Schulen, eine Möglichkeit, die Seamus Heaney zum Abitur und Universitätsabschluß in Englischer Literatur und nach anfänglicher Unterrichtstätigkeit an einer Mittelschule zur Universitätskarriere führte, die in der Übertragung von Poetik-Professuren im amerikanischen Harvard und englischen Oxford gipfelte.

1966 erschien mit „Death of a Naturalist“ (Tod eines Naturforschers)¹ sein erster Lyrikband beim renommierten Londoner Literaturverlag Faber & Faber, der seine Werke bis heute verlegt. Zwar hat Heaneys Karriere als Akademiker und Dichter den Nobelpreisträger für Literatur von 1995 vom Nordirland seiner Herkunft weggeführt, der Umzug 1972 mit Frau und Kindern in die Republik Irland nach Glanmore in der Grafschaft Wicklow und 1976 nach Dublin, seine akademische Tätigkeiten in den Vereinigten Staaten und in England ihn andere Lebenskreise finden lassen, doch seiner ursprünglichen Erfahrungswelt ist er treu geblieben. Noch sein bisher letzter Gedichtband „Electric Light/ Elektrisches Licht“ von 2001 greift vielfach auf Kindheit, Elternhaus und die heimatliche Landschaft zurück und verweist so auf einen unverrückbaren Kraftpol seiner Dichtung; diesen haben auch spätere Inspirationsquellen aus seiner Erwachsenenbiographie, der historischen Situation Nordirlands und dem Umgang mit Literatur nie verdrängt.

Poetische Selbstfindung

In einem Vortrag von 1974 „Vom Fühlen in die Wörter“ zitiert Heaney zustimmend aus William Wordsworths autobiographischer Dichtung „Präludium“ die „verborgnen Orte“ der poetischen Kräfte, die Wordsworth in seiner intensiv empfindenden Kindheit und Jugend lokalisiert, und den Wunsch, mit Worten den Empfindungen Wesen und Leben zu geben, um in ihnen so den „Geist vergangener Tage“ zu bergen „für spätre Wiederkunft“. Heaney sieht darin Entsprechungen zu der Auffassung von Dichtung in seinen eigenen Gedichten:

„Dichtung als Weissagung, Dichtung als an das Selbst gerichtete Offenbarung des Selbst, als Wiedereinsetzung von Kultur in sich selber; Gedichte als Elemente von Kontinuität, mit der Aura und Authentizität archäologischer Funde, wo der vergrabenen Scherbe eine Bedeutung zukommt, die nicht gemindert wird durch die Bedeutung der vergrabenen Stadt; Dichtung also als Spatenstich, ein Spatenstich nach Funden, die sich am Ende als Pflanzen erweisen.“²

Unter Dichtung als Weissagung, als „Divination“, versteht Heaney das Wahrnehmen einer verborgenen Wirklichkeit, die der Dichter der Gemeinschaft vermittelt, so wie im zweiten Gedichtband „Door into the Dark“ (Eine Tür ins Dunkel, 1969) der Wünschelrutengänger es tut, wenn er eine anderen nicht erspürbare, unsichtbare, aber benötigte Wasserquelle aufzeigt, oder der Fiedler, der im „Vorgezeichneten Ton“ ein Lied vernimmt und wiedergibt, wo andere nur „seltsame Töne“ und „klingende Fragmente“ hören. Diese Wahrnehmungsfähigkeit kraft poetischer Imagination ist zugleich die Weise, wie der Dichter auf die auf ihn eindringende und ihn bedrängende Realität antwortet. In „Crediting Poetry“ (Vertrauen in die Dichtung), seiner Nobelpreis-Rede³, illustriert Heaney dies mit dem Bild von konzentrischen Wellenkreisen hin zur Mitte und zurück zum Rand in einem Eimer, der von außen erschüttert wird. Vergleichbar schafft Dichtung eine Ordnung, welche den Anstoß der äußeren Realität getreu wiedergibt und dem inneren Wesen des Dichters entspricht. Wahre Dichtung nimmt Bezug auf die Gefühle des Selbst, sonst wäre sie nur „vox et praeterea nihil“, bloßes „Handwerk“. Voraussetzung ist das „Finden einer eigenen Stimme“, was nicht nur bedeutet, „eigene Gefühle in die eigene Wortwahl einbringen zu können, und zwar derart, daß die Wörter das in sich tragen, was in einem vorgeht“, sondern zugleich Ausdruck für des Dichters „Haltung dem Leben gegenüber“ und „seiner eigenen Wirklichkeit“ ist⁴.

Die mit seinem Selbst identische Stimme habe er zuerst im programmatischen Gedicht „Digging“ (Vom Graben) gefunden, dem Einleitungsgedicht zu seinem ersten Gedichtband wie auch den späteren Auswahlbänden. Hier stellt sich der Dichter eingangs die Frage, ob er (polemisch) Partei ergreifen soll („An Daumen und Finger schmiegt sich sehr / Stämmig die Feder; fest wie ein Gewehr“), doch in Identifizierung mit seiner Herkunft, symbolisiert im Spaten, mit dem sein Vater fachmännisch Kartoffel aufgräbt und der Großvater kraftvoll Torf stach, entschließt er sich, als Dichter analog zu diesen für das ländliche Irland bezeichnenden

und nützlichen Tätigkeiten mit stämmiger Feder zu „graben“, aufzudecken, was gleichsam unter der Oberfläche persönlicher Erfahrungen und gemeinschaftlicher Erinnerungen verborgen liegt. Dichtung wird so zum „Schacht in das wirkliche Leben“⁵, zur Tür ins Dunkle der eigenen Psyche. In Anspielung auf die Vorliebe des Knaben, sich in der Tiefe von Brunnen zu erblicken und auf den Widerhall seiner Stimme zu lauschen, wird das eigene Selbst zum privaten Helikon: „Ich reime, / Um mich zu sehen, und damit dunkle Tiefen hallen.“

Das eigene Selbst erschließt sich in den Erlebnissen und Erfahrungen der Kindheit und Jugend mit einem intensiven Bezug auf Eltern, Familie und Nachbarschaft in emotionaler Verbundenheit, einer genauen Wahrnehmung von Vorgängen und Vorkommnissen in einer bäuerlichen Umwelt, einem scharfen Auge für Naturphänomene und einem genauen Blick auf die Landschaft, mit einem Sensorium für geweckte Empfindungen und einem Gespür für die mythische und historische Dimension. Prägend ist das Eingebettetsein in den irischen Volkskatholizismus, das Gewährwerden konfessioneller Differenzen und unterschiedlicher politischer Loyalitäten, bezeichnend auch ein helles Ohr für den Klang und Sinn der Wörter, für ihre Etymologie, die Eigenheiten des heimischen Dialekts und die unterschiedlichen Sprechweisen des Englischen.

Suche nach kultureller Identität

So findet das von vielen Seiten seiner religiös, politisch und sozial gespaltenen nordirischen Heimat beanspruchte Selbst, das durch die Zeit am Gymnasium und die universitäre Ausbildung auch der engen Familienbindung und Tradition seiner ländlich-bäuerlichen Kindheit entfremdet ist, sich selbst, indem es in die Gefühlswelt seiner Jugend hineinhorcht, aber auch „die fast unbenennbaren Energien“ wahrnimmt, die „über bestimmten Segmenten aus Sprache und Landschaft schwebten“⁶. Ihnen verdanken sich zum Beispiel die Gedichte zu den Orts- und Flußnamen der engeren Heimat in „*Wintering Out*“ (Überwintern, 1972), seinem dritten Gedichtband, die uns die klangliche Poesie in den Namen vernehmen lassen, Laut und Buchstaben zu Eigenschaften der Landschaft machen und ihr so ihre Sprache wiedergeben. Aus „*Broagh*“ ertönen die Laute des Regens über Holundersträuchern, der Fluß Moyola singt sich in seinem Namen selbst, „ist sich selber Noten und Zusammenklang“ (Gaben des Regens). In „*Anahorish*“ wird im Namen des heimatlichen Schulorts, wo die gepflegte Parklandschaft um das Herrenhaus an die Wiesen der Bauern grenzt, in der irischen Sprechweise Vokalität, in der englischen Konsonanz vernommen:

Mein „Ort klaren Wassers“,
der erste Berg auf der Welt,
wo Quellen ins blanke
Gras spülten und

Kopfsteine dunkelten
im Flußbett des Wegs.
Anahorish, sanftes Gefälle
Von Mitlaut, Vokal-Wiese.

Das Hineinhorchen in die irischen Namen von Orten und Flüssen führt nicht in eine ferne Vergangenheit. Das Bewußtmachen der Energien, die in der Etymologie und im Lautklang der Namen verborgen sind, wird zur Möglichkeit, Nordirland wieder in seine irische Kultur einzusetzen. Das Gedicht „Ein neues Lied“ bringt dem Dichter beim Zusammentreffen mit einem „Mädchen aus Derrygarve“ die lang gewundene Flußlandschaft des Moyola als „Musik die verflossen“ in Erinnerung, fordert dann aber „unserer Flüsse Zunge“ auf, anzusteigen und mit ihren Vokalen die mit Konsonanten abgesteckten Herrensitze zu umarmen. Wie grünes Gras die ehemaligen Bleichwiesen (der protestantischen Textilindustrie) überzieht, so würden die englischen Siedlungsnamen von irischem Klang überdeckt werden.

Heaney meint damit nicht den vergeblichen Versuch einer Rekonstitution der gälisch-irischen Kultur. Den Gedichten mit Ortsnamen in „Wintering out“ vorangestellt ist mit „Mooreiche“ eines seiner frühen Sumpfgedichte. In der Betrachtung der aus einer Mooreiche gewonnenen Sparren eines alten Hauses meditiert der Dichter über die früheren Bewohner. Der Weg seiner Gedanken führt aber nicht in die keltische Vergangenheit zurück, sondern verliert sich mit der elisabethanischen Eroberung Irlands:

Die aufweichenden Geleise

führen zu keinen
„eichenhainen“ zurück, zu keinen
Mistelschneidern
In grünen Lichtungen.

Vielleicht entziffere ich gerade
Edmund Spenser,
Sonnenschein träumend,
in Anspruch genommen

von Genien, die kriechen
„herbei aus jeder ecke,
aus den wäldern und thälern“⁷
auf Aas und Brunnenkresse zu.

Über das Faktum der sprachlichen Kolonialisierung Irlands seit dem 16. Jahrhundert führt kein Weg zurück. In Heaneys Gedichten über Orts- und Flurnamen geht es vielmehr um die Wahrung und Anerkennung der älteren irischen Identität Nordirlands gegenüber dem auf „Siegen und Siedlungsgesetzen“ gründenden Gefühl der protestantischen Bevölkerungsmehrheit, einen alleinigen Anspruch auf Nordirland zu haben⁸.

Poetische Unabhängigkeit im politischen Konflikt

Das Verhältnis von irischem Substrat und englischer Hochkultur thematisiert Heaney 1975 auch in „North“ (Norden), seiner poetischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Nordirland, wo 1972 die Spannungen zwischen der protestantischen, der Union mit Britannien anhängenden Mehrheit und dem irischen Nationalismus der katholischen Minderheit in blutigen Bürgerkriegsterror umschlugen, zu dem Stellung zu nehmen Heaney sich aufgefordert sieht. Zum Symbol für die Bezogenheit beider Kulturen wird ihm der antike Mythos vom Riesen Antäus, der in seinem Fall durch die Berührung mit der (irischen) Mutter Erde von neuem Kraft schöpft, aber in „Antäus und Herkules“ zum Himmel gehoben zum bloßen „Brei für die Enteigneten“ wird:

Antäus, der Erdverbundene,

wird schließlich entwöhnt:
stürzend erholte er sich,
aber nun wird er herausgehoben –
der Scharfsinn des Herausforderers

ist ein Lichtsporn,
eine blaue Forke, die ihn reißt
von seinem Element
in einen Traum von Verlust

und Ursprung – das wiegende Dunkel,
die Flußarme, die geheimen Rinsale
seiner Stärke,
die Brutplätze

der Höhlen und Keller,
sie sind sein Vermächtnis
an die Elegiendichter.

Beide Gedichte geben in Teil I von „North“ den Rahmen ab, innerhalb dessen Heaney sich mit den Schrecken der Unruhen in Nordirland poetisch auseinandersetzt. Der implizierte Sieg Englands wird in Gedichten wie „Des Ozeans Liebe zu Irland“ als in Bildern sexueller Vergewaltigung gesehenen politischen und kulturellen Überwältigung Irlands dargestellt, erfaßt aber für Heaney nicht die Tiefe des Konflikts. Um sie auszuloten, greift er auf die der schottischen wie irischen Geschichte gemeinsamen Konfrontation mit der Kriegerkultur der nordischen Wikinger zurück (mit „tumbe Bande und Rache, // Haß und Hinterlist / des Althing, Lügen und Weiber, / Frieden genannte Erschöpfung, / Erinnern, gefärbt von vergossenem Blut“ im Titelgedicht umschrieben) und findet in den mumifizierten Moorleichen Jütlands und Irlands, den prähistorischen Zeugen für religiöse Opferriten und Stammesrache, die Symbole, die der „mißlichen Lage adäquat“ sind⁹. Der aktuelle Konflikt wird so

als das Fortwirken der Riten und Prozesse einer vorzeitlichen Kultur der Gewalt verstanden. Der Sprecher ist wie in „Bestrafung“ ein „kunstreicher Voyeur“, der mit genau beobachtendem Blick die Moormumien wie einen wehrlosen Gegenstand erbarmungslos bloßlegt, in seiner Imagination aber ein empfindsames Gespräch mit ihnen führt, ohne, wie hier in „Seltsame Frucht“, ihrem stummen Vorwurf etwas entgegenhalten zu können. Im Original der folgenden Übersetzung ist das „Irritierende“ ein „outstaring“, ein durch nichts zu milderndes, alles ausstarrendes Blicken:

Hier ist des Mädchens Kopf, ein exhumierter Kürbis.
Eiantlitz, Dörrpflaumhaut, die Zähne Pflaumensteine.
Man löste sanft den nassen Farn des Haars
Und stellt sie zur Schau mit ihren Locken,
Ließ Luft an ihre lederfeste Schönheit.
Talgantlitz, Schatz und wie vergänglich:
Die Nase gebrochen und dunkel wie ein Torfklumpen,
Die Augenhöhlen blinkend wie alte Grubenteiche.
Diodorus Siculus bekannte
Sein wachsendes Wohlsein unter ihresgleichen:
Gemordetes, vergessnes, namenloses, schrecklich
Enthauptetes Mädchen, irritierend die Axt
Und die Seligsprechung, irritierend,
Was als Ehrfurcht zu keimen begann.

Dem Gewissen verpflichtet

In Teil II von „North“ versucht Heaney, seine Stellung in einem politisch und konfessionell zerrissenen Nordirland mit seinen widersprüchlichen Loyalitäten, die ihn alle zur Parteinahme auffordern, zu definieren. Es war die Dichtung, die ihn von den sozialen und religiösen Zwängen, in denen er aufgewachsenen war, frei machte, wie er, sich als Freigelassenen darstellend, bekennt:

Dann küßte Dichtung diese Stadt –
Ich schwor dem Jargon und dem Selbstmitleid ab –
Und Dichtung wusch mich, trieb mich an.
Nun heißt, ich beiße die nährnde Hand.

Aber auch den Dichter überfordert, wie in „Was immer du sagst, sage nichts“, die komplexe Gegensätzlichkeiten des Nordens:

– derweil ich sitz mit über großem
Durst nach Worten: Ködern und Haken,
Um die Stämme zu Ordnung und Epigramm
Zu locken. Ich glaube, jeder von uns
Könn ziehen den Strich unter Frömmeln und Wahn,
Gäb es ein Richtmaß, *aere perennius*.

Voller Selbstzweifel finden wir ihn im Schlußgedicht „Entdeckung“ („Exposure“, so der englische Titel, weist eher auf ein Ausgesetztsein hin), im Exil im südirischen Glanmore „ausgesetzt“, wie Ovid seine „tristitia“ wägen, jedoch auch „ans diamantene Absolute“ der Dichtung gemahnt, nur der Wahrheit und keiner Partei verpflichtet: „Ich bin weder Gefangener noch Spitzel; / Ein innerer Emigrant“, der sich fragt, ob er nicht „dabei das Lebenswunder versäumte, / die pulsende Rose des Kometen“. Das Thema des Überdenkens der eigenen Position und der Selbsterforschung als Mensch und Dichter, das von Anfang an in Heaneys Dichtung anklingt, durchzieht auch die folgenden Gedichtbände „Field Work“ (Feldarbeit, 1979) und „Station Island“ (1984). Ganz intensiv setzt er sich mit möglichen anderen Lebensentwürfen¹⁰ in der Begegnung mit verstorbenen Dichtern, Verwandten und Bekannten im fiktiven Nachgehen der Stationen auf der Wallfahrtsinsel Station Island im Lough Derg auseinander, bis ihm schließlich schon nach dem Verlassen der Insel der Geist von James Joyce begegnet und Autonomie als Mensch und Dichter als befreienden Weg weist. In den Parabeln der „Hagebuttenlaterne“ von 1987 weiß sich der Dichter als Bürger der „Republik des Gewissens“ und vertritt sie in seiner realen Welt:

Ich verließ diese karge Republik
Von keiner Last bedrückt; die Frau am Zoll
Hatte darauf beharrt, mein Freigut sei ich selbst.

Der Alte erhob sich und fixierte mich:
Dies sei die offizielle Anerkennung
Meiner jetzt doppelten Nationalität.

Er wünsche daher, daß ich nach meiner Heimkehr
Mich als Beauftragten verstehen möge
Und für sie das Wort in meiner Sprache ergreife.

Ihre Botschaften, sagte er, seien überall,
arbeiten jedoch ganz unabhängig,
und kein Botschafter werde jemals abberufen.

Tod und Transzendenz

Leid, Sterben und Tod thematisiert Heaney in allen seinen Gedichtbänden. Das anrührende Gedicht „Schulfrei“ im Erstlingsband von 1966 zeichnet eher die wortkargen Gesten der Trauer im Elternhaus anlässlich des Unfalltodes seines kleinen Bruders nach. Die Moorleichen-Gedichte aus „North“ sind mitfühlende Monologe des Dichters mit unbekannten Toten aus ferner Vergangenheit, aber auch Infragestellung des eigenen Verhaltens, wie in „Bestrafung“, wo die Moorleiche einer jungen Ehebrecherin die Ächtung junger nordirischer Katholikinnen durch Teerung in

Erinnerung ruft und der Dichter sich vorwirft, dabei geschwiegen zu haben. Betroffenheit, den Toten nicht gerecht geworden zu sein, findet sich in Heaneys Elegien für ihm nahestehende Opfer des nordirischen Terrors in den 70er Jahren in *Field Work* und *Station Island*. Seine vielen „In-memorial-Gedichte“ sind direkte oder indirekte Dialoge mit den Toten als noch mitten im Leben stehenden Menschen bei ihrem alltäglichen Tun.

Zur existentiellen Erfahrung von Abwesenheit wird ihm der Tod von Mutter (1984) und Vater (1986). Sein inniges Verhältnis zur Mutter, ihr Sterben und Tod thematisieren die „Lichtungen-Sonette“ in „Die Hagebuttenlaterne“:

Wenn alle fort zur Messe waren,
Gehörte ich ganz ihr beim Kartoffelschälen.
Sie brachen das Schweigen, einzeln fallengelassen
Wie Lötzinn-Tropfen, die vom Kolben tränen:
Magerer Trost, der zwischen uns stand, Gemeinsamkeiten,
Schimmernd in einem Eimer klaren Wassers.
Und wieder fallengelassen. Frische kleine
Gluckslaute, die uns zur Besinnung brachten.

So sah ich, als der Pfarrer an ihrer Seite
Sterbegebete wie ein Wilder rezitierte,
Und manche weinten, manche respondierte,
Wieder ihren Kopf, der sich zu meinem neigte,
Ihren Hauch in meinem, die flinken nassen Klingen –
Nichts konnte uns je einander näherbringen.

Ihr Tod wird als Verwandlung einer Gegenwart in ein Gedenken wahrgenommen:

Der Raum, um den wir standen, war geleert
Und in uns aufgehoben, er erfüllte
Lichtungen, die plötzlich offenstanden.
Schreie zerbarsten, und es geschah ein reiner Wandel.

Diesen Raum nennt Heaney im Schlußsonett in bezeichnendem Paradox „Vollkommen leer, vollkommen eine Quelle“, vergleichbar der Lichtung, die der gefällte Baum hinterließ, mit dem der Knabe aufwachsen war:

Tief gepflanzt und längst fort, mit mir gediehen,
Mein Baum aus einem Weckglas in ein Loch,
Seine Wucht und Stille werden ein helles Nirgends,
Eine Seele, sich verästelnd und für immer
Schweigend, jenseits des Schweigens, das man sucht.

Die Vergänglichkeit der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit öffnet einen Raum für Geistiges, das Dingliche verwandelt sich in Zeichen, die es transzendieren.

Diesem Geistigen spürt Heaneys nächster Gedichtband „*Seeing Things*“ (Gesichtetes, 1991) nach in erneuter Auseinandersetzung mit der Todesfrage, dem

Wesen des Geistes und einer verspürten unfassbaren Transzendenz. Bereits in „Die Hagebuttenlaterne“ stellte Heaney mit dem Schlußgedicht „Gerätsel“ eine sich im Dinglichen versteifende Dichtung in Frage, wobei der Originaltitel „The Riddle“ sowohl ein Durchwurfsieb bezeichnet wie an ein Rätsel denken läßt und nebenbei Heaneys Verständnis der Energien illustriert, die den Wörtern innewohnen und Dichtung auslösen. Mit dem Bild vom Sieb ergibt sich das *Gerätsel* nach dem Wert dessen, was ein Sieb einbehält bzw. durchfallen läßt, was den Dichter veranlaßt, sozusagen in einem Gedankenexperiment des Siebens „die Bedeutung vom Gedachten“ zu scheiden und herauszufinden, „was die Geschichte meinte – / Vom Mann der Wasser in einem Durchwurf trug“:

War es sträfliche Ignoranz, oder wars eher
Eine via negativa durch Frust und Versieben?

Ist Dichtung das falsche Gefäß für lebenspendendes Wasser, weil sie das Wesen der Dinge gar nicht erfaßt oder aber verweist sie indirekt durch die Methode der Negation auf sinnlich Ungreifbares, das sie nicht beweisen oder unmittelbar darstellen kann, wie ja auch die Scheidung zwischen Bedeutung und Gedachtem schwer zu vollziehen ist?

Die intensive Betroffenheit durch den Tod der Eltern hat den bisherigen Gewißheiten in Heaneys Dichtung den Boden entzogen und eine Neuorientierung veranlaßt. Die Gedichte in *Seeing Things*, bringen eine deutliche Wendung nach innen und umkreisen die Frage, wie Dichtung mit der Erfahrung der Vergänglichkeit der Dinge und des Lebens fertig werden kann. Auch wenn die Realität weiterhin in gewohnter Plastizität wahrgenommen wird, gesehen wird sie jetzt als Zugang zu etwas, was jenseits ihrer ist, so als wäre sie „sowohl die Tür wie auch, was durch sie trat“, wie es Heaney in „Markierungen“ formuliert. *Seeing Things* ist nun, was durch die im Gedicht bildhaft wiedergegebene Realität hindurch als Zeichen wahrgenommen wird, wie etwa im Mittelteil des Titel-Triptychons, wenn an einer Kathedrale in Stein gemeißelte Wellenlinien auf einer Darstellung der Taufe Christi im Jordan einen lebendigen Fluß wahrnehmen lassen und als Luftflimmern in der Hitze über den Eingangsstufen zum „Ideogramm des Lebens selbst“ werden. In den in der deutschen Teilübersetzung mit „Peilungen“ wiedergegebenen „Squarings“, dem aus 48 zwölfzeiligen Gedichten in quadratischer Formstruktur bestehenden Hauptteil des Bandes, vollzieht sich ein geistiger Prozeß, in dem der Dichter in „I“ den Tod als endgültige Leere wahrnimmt. Mit Bezug auf den theologischen Begriff des persönlichen Gerichts heißt es hier: „Und es ist gar nicht persönlich / Nur das Aufdämmern einer alten Wahrheit: es gibt kein nächstes Mal. / Entdachtes Ausmaß. Wissen erfrischender Wind.“ Doch gleich in „II“ ermuntert sich das lyrische Ich, weiterhin der wahrnehmbaren Realität, die ihren bisherigen Sinn verloren hat, zu trauen („Sichere die Festung der Sinneswahrnehmung“) und sich nicht auf Worte ohne Realitätsbezug zu verlassen („Taumle nicht in die Spra-

che. Taumle nicht in ihr.“). Die letzten Squarings kreisen um das Erfassen einer unfassbaren Transzendenz, wenn in „XLVII“ des Sprechers absuchender Blick vom Land aus auf offener See nichts erspähen konnte, beim Abwenden aber lauter Argusaugen verspürte¹¹:

Wenn du dann wieder schautest, war es, als wär die offene See
Immer noch unbetreten, doch irgendwie geräumt,

Wie wenn ein schimmerndes Heer sich vom Manöver
Am Rande deiner Sicht zurück gezogen hätte
Jenseits des Horizonts zum Manövrieren und zur Neuaufstellung.

„XLVIII“ beschließt die Squaring-Sequenz mit der Möglichkeit einer Sinnerfassung:

Seltsam, wie in Aussicht Stehendes, hat man es erst erahnt,
Zu Vorhergesehenem wird;
Und wie, was uns ereilt, erkennbar wird

Nur im Licht dessen, was uns widerfahren.
Der siebte Himmel könnte schlicht
Das Sichbewahrheiten eines sechsten Sinnes sein.

Wie dem auch sei: Wenn Licht über mir bricht,
Wie damals auf der Straße hinter Coleraïne,
Wo der Wind salziger, der Himmel hastiger wurde

Und Silberlamé fröstelte auf dem Bann,
Mitten im Fluß, zwischen den bemalten Pfählen,
An dem Tag fasse ich, was mir da entgangen.

Solch ein Augenblick ereignet sich in „Postskriptum“, wo bei einer Autofahrt an der irischen Westküste das lyrische Ich wahrnimmt, wie

der Wind

Und das Licht sich einander abarbeiten,
so daß der Ozean einerseits zerkracht
Zu Schaum und Glanz, und landwärts zwischen Steinen
Die Schieferfläche eines Sees erhellt wird

Vom Blitz, geerdet, einer Schar von Schwänen –

Zwar läßt sich der umfassenden Wahrnehmung keine Dauer geben, aber sie erneuert die Fülle der Gefühle:

Du bist weder hier noch da,
Eine Hast, durch die Vertraut- und Fremdes zieht,
Während es seitlich breit und weich ans Auto schlägt
Und das Herz unvorbereitet trifft und aufweht.

Dichtung und Moral

„Postskriptum“ beschließt den Gedichtband von 1996 „The Spirit Level“ (Die Wasserwaage) und ist sozusagen im Nachtrag das Gegengewicht zum Grundtenor von Ausgewogenheit, Gelassenheit, Durchhalten und Ertragen als Weg, das Leben zu bestehen, in vielen Gedichten dieses Bandes. Heaneys „Stoiker“ sind Menschen, die mit ihren Lebensumständen zurechtkommen und nicht resignieren, die für andere da sind, wie sein Bruder in „Durchhalten“, der mit seiner Krankheit ein Leben als Bauer im unruhigen Nordirland meistert oder sein schneidernder Vorfahre in „In Banagher“, der auf der Suche nach Arbeit von Hof zu Hof zog und seine Arbeit fachgerecht tat, ohne sich zu fragen, „worauf das alles hinausläuft“ und „wo er das Haupt hinlegt“. Im Schneidersitz wird er dem Dichter zum Buddha, dem er bekennt: „Du mein Buddha von Banagher, der Weg / Ist offener, da du in ihm bist.“ Trotz ihrer Blindheit ist die Nachbarin in „Am Brunnen“ ihren Mitmenschen zugewandt: „Bei ihr zu sein / War hilfreich und vertraut, wie eine Heilung, / die unbemerkt geschah.“ Den hohen Idealismus in der Tradition des frühen irischen Mönchtums begleitet er mit kritischem Bedenken:

Und dann gab's noch Sankt Kevin und die Amsel.
Der Heilige kniet, die Arme ausgebreitet,
In seiner Zelle, doch die Zelle ist eng, und so

Ragt eine Hand weit offen aus dem Fenster, kreuz-
Balkenstarr, als eine Amsel darauf landet
Und legt und sich zum Brüten niederläßt.

Er spürt die warmen Eier, die kleine Brust, das
Weggesteckte Köpfchen und die Krallen, und
So in das Netz des ewigen Lebens eingebunden,

Fühlt Kevin Mitleid: Jetzt muß er seine Hand
Wie einen Ast in Sonne und Regen halten, wochenlang,
Bis die Vögelchen geschlüpft, flügge und ausgeflogen.

In Heaneys poetischer Gestaltung läßt uns die altirische Legende ein Ideal selbstloser Annahme und Hingabe errahnen. Doch im zweiten Teil des Doppelsquarings „Der heilige Kevin und die Amsel“ fragt der Dichter nach der leiblichen und seelischen Befindlichkeit des Heiligen und befindet:

Allein und klar im Fluß gespiegelt
Der Liebe, fleht er um Mühsal ohne Wunsch nach Lohn:

Gebet, welches sein Leib allein verrichtet,
Denn er weiß nichts von Ich mehr, von Vogel,
Nicht mehr, wie der Fluß heißt, an dem er steht.

Die Auslöschung von Individualität, Mitwelt und Sprache wäre auch das Ende von Dichtung oder, wie Helen Vendler es genannt hat, ein „Tod der Lyrik“¹². In die Welt der Ideale, des Wunderbaren, können wir immer nur einen Blick werfen, in ihr aber nicht leben. Daran erinnert eine andere in den Squarings aufgegriffene Legende, die davon berichtet, wie beim Gebet über den Mönchen von Clonmacnoise ein Schiff erscheint, dessen Anker sich im Altargitter verfängt. Ein Seemann läßt sich am Tau herab und versucht vergebens, den Anker zu lösen:

„Der Mann lebt nicht wie wir und wird ertrinken“,

Sagte der Abt, „es sei denn, daß wir helfen“.

Sie taten es, das Schiff war frei, und er stieg zurück

Aus dem Wunder, so wie er's erfahren.

Die Welten der Realität und der Ideale berühren sich für Heaney, aber sie können nur für Augenblicke in die andere eintauchen. In der Welt der Realität bleibt das Ideal, wie es Heaney in seiner Nobel-Preisrede hinsichtlich der Kevin-Legende formuliert hat, „Wegweiser und Mahnung“.

Die Schnittfläche zwischen beiden Welten hat bei Heaney eine stark ethische Komponente, da er Dichtung als „Richtigstellung“ der Wirrungen der Realität versteht: „Diese richtigstellende Wirkung der Poesie rührt daher, daß sie eine erschaute Alternative darstellt, die Offenbarung eines Potentials, das von den Verhältnissen gezeugnet oder ständig bedroht wird.“ In Heaneys Verständnis verlangt dies vom Dichter, „durch sein Leben Zeugnis abzulegen von der Bewußtseinsebene, deren Nachweis das Gedicht erbracht hat“, wie es in der Einleitung zu seinen gesammelten Vorlesungen über die „Verteidigung der Poesie“ heißt¹³. In „Die Wasserwaage“ sind es die Bewußtseinsebenen von Mitleid, wie in der Kevin-Legende, und Mitfühlen, wie in „Minze“, mit den „Mißachteten, die uns verächtlich wurden, / Weil wir, nicht achtend, sie im Stich gelassen.“ Das lyrische Ich der Gedichte begegnet den einzelnen Lebenden und Toten, die es anspricht oder von denen es redet, mit wohlwollender Empathie und Liebe und nimmt sie auch in ihren Schwächen und Fehlern ernst, wie es auch an sich selbst Kritik übt.

In besonderem Maß gilt dies auch für Heaneys Liebeslyrik oder eigentlich Ehegedichte, in denen der Dichter auf die Vertrautheiten und Spannungen einer Ehe humorvoll oder einsichtsvoll zerknirscht mit unterschwelliger Zuneigung und leiser Liebe reagiert. In „Elektrisches Licht“, widersetzen sich „Barsche“ im Flusse namens Bann der Resignation vor der Vergänglichkeit „die Strömung schlürfend, gegen sie gekehrt, ganz Muskel und straff, / Im Finnland des Barsches, dem Fennland der Erle, in der Luft, / Die aus Wasser, auf Bahnen von Bann-Strom, gefaßt / Im Alles-Fließt und Fertig-los der Welt“. „Lupinen“, die „standen. Standen für etwas. Nur durch Da-sein. / Abwartend. Nicht verfügbar, aber da / ... / Und selbst als sie verwelkten, nicht verzagten“, verpassen eine verständliche Lektion. Im frühen Gedicht „Die andere Seite“ aus „Wintering out“ überwindet der Sprecher

Erstaunen und Spott über die von der Bibel geprägte Redeweise des protestantischen Nachbarn zu nachbarlicher Annäherung hin. Entschiedene Abweisung erfahren in den Gedichten Heaneys, so zum Beispiel in „Die Flugbahn“ aus „Die Wasserwaage“, nur Forderungen an den Dichter, er solle sich verbiegen oder einseitig Partei ergreifen, oder das Ansinnen, Mord und Terror als Mittel der Politik in den nordirischen Auseinandersetzungen zu akzeptieren.

„Der Dichter als Christ“

Das katholische Brauchtum seiner Jugend, kirchliche Riten, die Heiligen Irlands, Nennungen Christi, Zitate aus den Evangelien, Begriffe der Theologie durchziehen wie selbstverständlich Heaneys Dichtung, verbunden mit der unmißverständlichen Ablehnung einer Kirche, der es um Macht und Einflußnahme geht und die an leeren Formen und Formeln festhält. Wohl am bissigsten fällt die Kritik hinter der Maske eines „Sweeney Redivivus“ in „Der Kleriker“ aus, immerhin mit dem Zugeständnis, daß ihm das kirchliche Bildungswesen den Weg zu einer Dichtung, die nur sich selbst und dem eigenen Wesen des Dichters verpflichtet ist, geöffnet hat, wenn man das Gedicht biographisch und nicht kulturgeschichtlich liest. Heaney hat 1978 in „The Furrow“, der Zeitschrift der irischen Jesuiten, zur Frage des Dichters als Christ Stellung bezogen und dabei unter anderem geäußert, daß das, was der irische Katholizismus seiner Generation für den Geist und das Gefühlsleben vorgab, notwendigerweise zur Zwangsjacke werden mußte. Zum Verhältnis von Religion und Dichtkunst stellte er fest:

„Die Berufung zum Dichter beinhaltet ein Streben nach psychischer Gesundheit, Selbst-Beherrschung, einen Ausgleich zwischen der äußeren und inneren Wirklichkeit, eine religiöse Bindung an die sich stetig entwickelnden Disziplinen der Kunst, welcher der Dichter als seiner Form der Heiligkeit vertrauen muß.“

Als Christ sieht er sich, insofern die Bergpredigt so vielem in ihm Genüge tue, „das sich bewußt oder unbewußt nach Beruhigung sehnt“. Als Dichter sei er aber auch Heide und müsse es sein. Wie der irre Sweeney müsse er sich „im Baum seiner Instinkte niederlassen“, während der den Bann aussprechende St. Moling „ideologisch im Kreuzgang steht“¹⁴.

Übersetzungen als „persona“

Schon mit „Sweeney in der Irre“ (1983) griff Heaney als Übersetzer einen Text auf, der ihn nicht nur wegen der Vielfalt mittelerischer Lyrikformen, sondern mit dem von den Autoritäten gebannten Sweeney auch als Alter ego ansprach, der zum

Vogel verwandelt heimatlos in den Bäumen seine Lieder singt und mit „Sweeney Redivivus“ in *Station Island* (1984) als Sprachrohr des Dichters wieder auflebt. Immer wieder bedient sich Heaney des Mediums der „persona“, durch deren Maske er das, was ihn bewegt zum Ausdruck bringen kann. Im zentralen Gedicht in „Die Wasserwaage“ identifiziert er sich mit der Nebenfigur des Palastwächters aus Aischylos' Agamemnon, deren kurzen Text er zur Gedichtsequenz „Mykenische Wache“ ausweitet. Mit deren Verständnis der mykenischen Ungeheuerlichkeiten faßt er seine Sicht des nordirischen Konflikts in Erwartung einer politischen Lösung nach dem Waffenstillstand von 1994 vom Standpunkt des hilflosen Zeitzeugen noch einmal zusammen.

Seine Übersetzungen stellen das eigene lyrische Idiom in Bezug zur Weltliteratur wie seine poetischen Anliegen in deren Zusammenhang und Autorität. In den Übertragungen spiegeln sich Heaneys ureigene Themen mehr oder minder direkt wider, während er die Vorlagen sprachlich weitgehend seinem eigenen dichterischen Idiom gefügig macht, so zum Beispiel in der Übersetzung der Ugolino-Episode aus Dantes „Hölle“, die er in freiem Vers mit kaum merklicher Andeutung der Terza rima-Strophe überträgt. Sie wird in „Feldarbeit“ zum aussagekräftigen Symbol für die Grausamkeiten des „nachbarlichen Tötens“¹⁵ in den nordirischen Unruhen. In „Elektrisches Licht“ findet er in Vergil seinen „Zwergschul-Meister“ (im Original „hedge-school“, die Heckenschule der Zeit der englischen Unterdrückung des Irischen) gleich in dreifacher Gestalt. In „Ekloge vom Bann-Tal“ wird im Dialog zwischen dem Dichter und seinem römischen Vorbild auf Vergils vierte Ekloge angespielt in Erwartung eines möglichen Friedens in Nordirland und der Geburt eines Mädchens, dem eine Zeit des Friedens gewünscht wird. In „Ekloge aus Glanmore“ unterhält sich der Dichter mit Myles, einem Einheimischen, über die Veränderungen im ländlichen Irland, läßt sich sein besseres Los als Dichter vorhalten und erfüllt den Wunsch nach der Übersetzung eines altirischen Liedes, womit er in vielfacher Weise auf Vergils neunte Ekloge verweist, deren Übertragung in seine eigene poetische Stimme er diesem Gedicht voranstellt.

In der Einleitung zu seiner Übersetzung von „Beowulf“ (1999) betrachtet er den angelsächsischen Text als „Teil seines Stimm-Rechtes“, weil er eine Identität zwischen der Sprache des altenglischen Epos und dem nordirischen Englisch seiner Kindheit erkennt, das noch aus dem Allgebrauch verschwundene altenglische Wörter kannte und mit einem ähnlichen Pathos tönte. Beowulf zu übersetzen, bot sich darüber an, weil das Epos sich in eine „weitere Sprache“ übertragen ließ, die den Gegensatz von Irisch und Englisch und den Implikationen für einen irisch-national denkenden Dichter überwinden kann, der sich seiner ihm zustehenden Sprache beraubt sieht¹⁶. Auch inhaltlich findet sich in Beowulf ein Grundanliegen Heaneys wieder, insofern er in ihm ein Werk schöpferischer Phantasie wahrnimmt, in dem widerstreitende Wirklichkeiten in einer neuen Ordnung ihren Ausgleich finden. Tod und Standhaftigkeit angesichts des Todes, zwei Themen, die das Epos

durchziehen, waren auch gewichtige Themen in „Elektrisches Licht“, dessen Teil II mit einer Ausnahme toten Freunden gewidmet ist, so Ted Hughes (mit Wiedergabe der Klage des greisen Vaters aus Beowulf), Zbigniew Herbert und Joseph Brodski. Seine eigene Situation gibt Heaney mit der Übertragung eines Gedichtes von Alexander Puschkin wieder, indem er sich wie jener mit dem antiken Dichter Arion identifiziert, der allein einen Schiffbruch überlebt:

Nur ich, noch singend, wie durch Wunder
Von langen Seen angeschwemmt, sing weiter,
Unfaßbar meinem Dichter-Ich,
Und, unversehrt unter einem Felsendach,
Trockne in der Sonne meine Kleider.

Auch Heaneys zuletzt veröffentlichtes Werk ist eine Übersetzung als Auftragsarbeit anlässlich der Feiern zum hundertjährigen Bestehen des Abbey Theatre in Dublin im April 2004. Es ist seine Version der Antigone des Sophokles als „Begräbnis zu Theben“.

ANMERKUNGEN

¹ S. Heaney, *Death of a Naturalist* (London 1966); in deutscher Übersetzung liegen die Gedichte aus S. Heaneys frühen Gedichtbänden nur in Auswahl vor: *Ausgewählte Gedichte/Selected poems 1965–1975* (Stuttgart 1984); *Ausgewählte Gedichte* (München 1995) enthält Gedichte von 1966 bis 1991; *Norden/North. Gedichte* (Leipzig 1984 u. München 1996); *Die Hagebuttenlaterne/The Haw Lantern. Gedichte* (München 1990); *Die Wasserwaage/ The Spirit Level. Gedichte* (München 1998); *Elektrisches Licht/Electric Light* (München 2002). *Die Herrschaft der Sprache. Essays u. Vorlesungen* (München 1992); *Die Verteidigung der Poesie. Oxforder Vorlesungen* (München 1992). Eine deutschsprachige Einführung zu S. Heaney bietet W. Bohnacker, *Seamus Heaney*, in: *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*, hg. v. H. L. Arnold (München, Losebl.-Ausg.).

² *Die Herrschaft der Sprache* (A. 1) 7.

³ Abgedruckt in S. Heaney, *Open Ground. Poems 1966–1996* (London 1998).

⁴ Ebd. 9, 15.

⁵ Ebd. 8.

⁶ Ebd. 23.

⁷ Zitat aus E. Spenser, *A View of the Present State of Ireland* (1596).

⁸ S. Heaney, *Earning a Rhyme*, in: ders., *Finders Keepers. Selected Prose 1971–2001* (London 2002) 61.

⁹ *Die Herrschaft der Sprache* (A. 1) 28.

¹⁰ H. Vendl, *Seamus Heaney* (London 1999) 92f.

¹¹ Die Zitate aus *Squaring I, II* und *XLVII* sind Übersetzungen des Verfassers.

¹² Vendl (A. 10) 163.

¹³ *Die Verteidigung der Poesie* (A. 1) 23.

¹⁴ *The Furrow* 29 (1978) 603–605.

¹⁵ S. Heaney, *Begräbnisriten*, in: ders., *Norden/North* (A. 1)

¹⁶ Ders., *Beowulf. A New Verse Translation* (New York 2001) XXIVf.