

Sonderdruck aus:

LITERATURWISSENSCHAFTLICHES JAHRBUCH

NEUE FOLGE, BEGRÜNDET VON HERMANN KUNISCH

IM AUFTRAGE DER GÖRRES-GESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

SUSANNE FRIEDE, BEATRICE JAKOBS, NORBERT LENNARTZ,
KLAUS RIDDER, GERTRUD M. RÖSCH, CHRISTOPH STROSETZKI

in Verbindung mit einem wissenschaftlichen Beirat

PEER REVIEWED SEIT 2015

SIEBENUNDFÜNFZIGSTER BAND

2016



DUNCKER & HUMBLOT · BERLIN

Inhaltsverzeichnis

AUFSÄTZE

<i>Stefan Matter</i> (Freiburg, CH), <i>Litterae autem sunt indices rerum</i> . Vom spielerischen Umgang mit Buchstaben in Text und Bild	7
<i>Thomas Ollig</i> (Frankfurt a.M.), Das wiedergefundene Lachen in Chrétiens <i>Conte du Graal</i>	37
<i>Sandra Linden</i> (Tübingen), »Fair is foul, and foul is fair«: Zur Erosion des Werturteils in Thürings von Ringoltingen <i>Melusine</i>	61
<i>Sergey Ivanov</i> (St. Petersburg/Marburg), Anti-Jewish polemics and the texts on Friday fasts	87
<i>Christoph Strozetzki</i> (Münster), Der Rationalismus und das Wunderbare des Wunders im Frankreich der Frühen Neuzeit	113
<i>Gabriela Wacker</i> (Tübingen), »Das war der Mann, der immer wiederkehrt«. Michelangelo als autofiktionale Künstlerfiguration von Wackenroder bis Thomas Mann	125
<i>Rainer Drewes</i> (Osnabrück) und <i>Martin Espenborst</i> (Mainz), »Zum Höchsten deutscher Frauendichtung«. Margarete zur Bentlage und die Rezeption ihres Werkes während des Dritten Reiches	157
<i>Martin Baxmeyer</i> (Münster), Der universale Mythos. Rekonstruktion und Dekonstruktion indigener Identität in den <i>Geschichten vom Alten Antonio</i> von Subcomandante Insurgente Marcos	179
<i>Christian Schmitt-Kilb</i> (Rostock), Landscape, Wilderness and the Wild in New Landscape Writing by Robert Macfarlane and Paul Farley/Michael Symmons Roberts	203
<i>Angelika Zirker</i> (Tübingen/Berlin), »If poetry could truly tell it backwards,/then it would«. Alternative Geschichtsentwürfe und Kontrafaktualität in zeitgenössischer englischer Dichtung zum Ersten Weltkrieg	219

»If poetry could truly tell it backwards,/then it would«

Alternative Geschichtsentwürfe und Kontrafaktualität in zeitgenössischer englischer Dichtung zum Ersten Weltkrieg

Von *Angelika Zirker*

1914 – Poetry Remembers

Anlässlich des 100-jährigen Gedenkens zum Ersten Weltkrieg erschien 2014 die von Carol Ann Duffy (derzeit *Poet Laureate*) herausgegebene Gedicht-Anthologie *1914 – Poetry Remembers*.¹ Für diese Sammlung wählten zeitgenössische Lyriker Gedichte, kurze Prosatexte und Tagebucheinträge aus, die im Kontext des Ersten Weltkriegs entstanden waren, und antworteten darauf mit eigenen lyrischen Texten. Im Folgenden werden Carol Ann Duffys Schlussgedicht der Anthologie *Last Post* sowie das Gedichtpaar von Edward Thomas *As the team's head-brass* und Seamus Heaney *In a field* genauer betrachtet. In diesen Texten stehen alternative Geschichtsentwürfe im Mittelpunkt, womit eine bestimmte poetologische Wirkabsicht der Anthologie zum Ausdruck kommt.

Das Spektrum der Anthologie reicht von der in den Gedichten reflektierten Heilung von äußeren und inneren Wunden (Siegfried Sassoon, *Survivors* – Jackie Kay, *Bantam*) und einer Verknüpfung des Ersten Weltkriegs mit dem Krieg in Afghanistan (Ewart Alan Mackintosh, *Recruiting* – Blake Morrison, *Redacted*; Charlotte Mew, *May, 1915* – Ann Gray, *March 2013*) bis hin zu Reflexionen über die Finalität des Todes und damit der Generalisierung des Historisch-Spezifischen (Cynthia Asquith, *Diaries 1915–1918* – Helen Dunmoore, *The Duration*). Einige der Gedichte beziehen sich direkt in Form von Zitaten auf Texte des Ersten Weltkriegs und sind als Hommage an die früheren Dichter aufzufassen (darunter etwa Wilfred Owen, *The Send-Off* – Carol Ann Duffy, *An Unseen*, sowie Isaac Rosenberg, *Break of Day in the Trenches* – Elaine Feinstein, *April Fool's Day*). Zu dieser Gruppe gehört auch das Gedicht von Edward Thomas *As*

¹ Carol Ann Duffy (Hg.), *1914 – Poetry Remembers*, London 2013.

the team's head-brass und die Antwort Seamus Heaneys *In a field*. Diese beiden Gedichte stehen zugleich exemplarisch für das, was als Poetik der Anthologie insgesamt angesehen werden kann: Die Lyrik wird zum Mittel, die Geschichte anders zu erzählen und sie in eine neue Kommunikationssituation einzubetten: gerade dadurch, dass die Geschichte imaginativ umgeschrieben wird, tritt ihre brutale Realität umso mehr hervor. Es wird also ein doppelter Effekt erreicht: mittels der Umkehrung wird an das Geschehene in all seiner Schrecklichkeit und Unfassbarkeit erinnert und ein fiktionales Gegenbild dazu gezeichnet; gleichzeitig hält der kontrafaktuelle Gegenentwurf die Erinnerung wach und verändert die Bedeutung des Ursprungsgedichtes durch seine Rekontextualisierung. Am deutlichsten wird diese Kontrafaktualität im Gedicht *Last Post* von Carol Ann Duffy, mit dem die Anthologie schließt. Dort wird der Verlauf der Geschichte als rückgespulter Film präsentiert und umgekehrt. Das Medium des Films wird zur Metapher dessen, was die Dichtung leisten soll: Verwundungen heilen, Tote können wieder auferstehen, das Weiterleben wird dem Einzelnen möglich.

Die in der Anthologie versammelten Gedichte dienen somit einerseits als Mittel, ein kollektives Gedächtnis herzustellen und zu bewahren,² andererseits werden sie aber auch zum Mittel des poetischen Anschreibens gegen die Historie, und zwar nicht im Sinne einer Verfälschung, sondern im Sinne einer Exponierung der Alternative *als* Alternative: nur in der Dichtung (und eben gerade in der Lyrik als derjenigen Form von Dichtung, die ihren Kunstcharakter ausstellt) kann die Geschichte anders werden. Die Anthologie insgesamt ist somit, bei aller Unterschiedlichkeit der einzelnen Gedichte und der darin enthaltenen Dialoge, ein Beispiel für das Verhältnis von Lyrik und Erinnerung, in der verschiedene Arten des Gedenkens und des erinnernden Umgangs mit der Vergangenheit gezeigt werden.

² s. dazu Kansteiner, demzufolge Erinnerungen vor allem dann kollektiv werden, »wenn sie Zeit und Raum der ursprünglichen Ereignisse transzendieren« (Wulf Kansteiner, »Postmoderner Historismus – Das kollektive Gedächtnis als neues Paradigma der Kulturwissenschaften«, in: *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 2: *Paradigmen und Disziplinen*, hg. Friedrich Jaeger u. Jürgen Straub, Stuttgart 2004, 119–39, hier 127).

I. Carol Ann Duffy: *Last Post*. Erinnerung als Poetik und Poetik als Erinnerung

Die Anthologie *1914 – Poetry Remembers* wird umrahmt von zwei Gedichten der Herausgeberin: Ihre Darstellung und Reflexion von Abschiedsszenen in *An Unseen* steht am Anfang; das Abschlussgedicht *Last Post* soll ganz zitiert werden:

Last Post

*In all my dreams, before my helpless sight,
He plunges at me, guttering, choking, drowning.*

If poetry could tell it backwards, true, begin
that moment shrapnel scythed you to the stinking mud ...
but you get up, amazed, watch bled bad blood
run upwards from the slime into its wounds;
see lines and lines of British boys rewind
back to their trenches, kiss the photographs from home –
mothers, sweethearts, sisters, younger brothers
not entering the story now
to die and die and die.

05

Dulce – No – Decorum – No – Pro patria mori.
You walk away.

10

You walk away; drop your gun (fixed bayonet)
like all your mates do too –
Harry, Tommy, Wilfred, Edward, Bert –
and light a cigarette.

15

There's coffee in the square,
warm French bread
and all those thousands dead

are shaking dried mud from their hair
and queuing up for home. Freshly alive,

20

a lad plays Tipperary to the crowd, released
from History; the glistening, healthy horses fit for heroes, kings.

You lean against a wall,

your several million lives still possible

and crammed with love, work, children, talent, English beer, good food.

25

You see the poet tuck away his pocket-book and smile.

If poetry could truly tell it backwards,
then it would.

(*Poetry Remembers*, 112–13)

Es handelt sich hier nicht um ein unmittelbares Antwortgedicht;³ jedoch nimmt Duffy sowohl in ihrem Epigraph wie auch in Zeile 10 Bezug auf Wilfred Owens *Dulce et Decorum est* (erschienen 1917), indem sie Gedichtzeilen wie auch den Titel zitiert. Das Epigraph ist inhaltlich wie stilistisch verknüpft mit dem, was sich in Duffys Gedicht vollzieht: Der Sprecher in Owens Text sieht in seinen Träumen, wie einer seiner Kameraden im Zuge der Gasattacke stirbt; das vergangene Geschehen wiederholt sich geradezu wie in einem Film. Von diesem Darstellungsmodus macht Duffy Gebrauch, wenn sie in ihrem Gedicht die Geschehnisse ebenfalls wie in einem Film zurückspulen lässt: Das Stichwort in diesem Kontext ist »rewind« (v. 5), das somit auf die Gesamtstruktur des Textes reflektiert.

Der Anfang des Gedichts *Last Post* besteht in der kontrafaktuellen Aussage: »If poetry could tell it backwards, true« und mündet in einen *you*-Diskurs, ausgehend vom Imperativ »begin« am Ende der ersten Zeile. Das Gedicht wird mit einem doppelten Irrealis eröffnet, der programmatisch für die Poetik der Anthologie steht. Zunächst wird suggeriert, dass die Dichtung nicht imstande ist, die Geschichte rückwärts zu erzählen: »If poetry could«; und sie tut dann genau dies im Folgenden. Das Paradox von Unmöglichkeit und Ausführung wird am Gedichtende in leichter Variation der Anfangszeile nochmals aufgenommen: »If poetry could truly tell it backwards.« Die adverbiale Verwendung von »truly« erlaubt eine syntaktische Segmentierung, die in einer *apo koinou*-Konstruktion resultiert: »If poetry could truly tell it« / »If poetry could truly tell it backwards«. Die Dichtung ist der wahrheitsgemäßen Darstellung fähig, und in ihrem Zurückdrehen der historischen Ereignisse hat sie eine reale Wirkung auf die Erinnerung daran. Indem die Geschichte in ihrer Wahrhaftigkeit erinnert wird, zeigt die Dichtung eine Alternative dazu auf. Die Dichtung erinnert somit *als Dichtung* und stellt die Geschichte in Frage, und zwar nicht in ihrer Faktizität, sondern in ihrer Brutalität. Es geht also nicht darum, die Geschehnisse ungeschehen zu machen, sondern um eine alternative Teleologie sowie die Umkehr von Plotstruktur und Kausalität des Geschehenen, das somit innerhalb der Kontrafaktualität zu einem guten Ende gebracht werden kann.

Der Ausgangspunkt der Handlung in Duffys Gedicht ist der Moment, in dem der Angesprochene von einem Granatsplitter getroffen wird und im Schlamm zu Fall kommt. Das Bild des »scyth[ing]« als Anspielung auf

³ Die Anthologie ist durchgängig so strukturiert, dass zunächst die zeitgenössische Antwort präsentiert wird, gefolgt vom Ursprungsgedicht aus dem Ersten Weltkrieg. An *Last Post* wird jedoch kein weiteres Gedicht angelehnt.

den Sensenmann wird hier umgekehrt, wenn der Angesprochene wieder aufsteht: »but you get up«. Das Blut fließt zurück in die Wunde, die Reihen der Soldaten ziehen sich zurück. Das Zurückspulen des Films hat begonnen: Die »British boys« betreten die Geschichte nicht, um immer wieder zu sterben, ausgedrückt in der dreifachen polysyndetischen Wiederholung von »die«. Vielmehr wird der Gegenentwurf zu der von Owen aufgegriffenen Horazschen Ode (III.2) formuliert: »Dulce – No – Decorum – No – Pro patria mori.« Es ist nicht »süß und ehrenvoll«, für das Vaterland zu sterben – und gerade deshalb muss das Gedicht das Geschehene umkehren und in der zweifachen Verneinung des Zitats negieren.

Der zu Beginn des Gedichts Angesprochene läuft weg (v. 11 & 12) und gesellt sich zu seinen Kameraden, die es ihm gleich tun; das Wegwerfen der Waffe, das Anzünden der Zigarette, das Auferstehen: »all those thousands dead / are shaking dried mud from their hair / and queuing up for home. Freshly alive« (v. 18–20). Sie sind von der Geschichte »entlassen« – »released from History« (v. 21–22). Wieder ist es die umgekehrte Bewegung, die Bewegung des »re« wie in *rewind* (v. 5), die auch in den Negationen zum Ausdruck gebracht wird, »not entering the story« (v. 8), und in der Verneinung des »Dulce et decorum est«. Die *resurrection*, das Wiederauferstehen, wird hier poetologisch gefasst zu einem *re-writing* der Geschichte⁴ und durch den Filmkontext modernistisch geprägt. In der kontrafaktuellen Darstellung des geschichtlichen Ereignisses wird die Vision der Hoffnung dargestellt: Das individuelle »you«, das anfänglich angesprochen ist, wird repräsentativ und generell, wenn die »several million lives still possible« sind (v. 24).⁵ Die Dichtung befreit die geschichtlichen

⁴ s. Assmann zur Erinnerung an Tote: »We say that the person lives on in our memory; but what really happens is ›an act of resuscitation‹« (Wolf 14; s. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis* 33). – Zur Auferstehung als poetologischem Motiv s. Matthias Bauer, »Auferstehung«, in: Daniel Weidner (Hg.), *Handbuch Literatur und Religion*, Stuttgart [erscheint Frühjahr 2016].

⁵ Kontrafaktualität spielt vor allem in der psycholinguistischen Forschung eine große Rolle, vgl. Valerie A. Thompson, Ruth M. J. Byrne, »Reasoning Counterfactually: Making Inferences about Things that Didn't Happen«, *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition* 28.6 (2002), 1154–70, hier 1154: »Counterfactual thinking is pervasive in everyday life [...], perhaps it may be linked with casual thoughts [...] and because it has consequences for the experience of a range of emotions, such as regret and social ascriptions, such as leme«. s. auch Robert C. Stalnaker, »A Theory of Conditionals«, in: William Harper, Robert Stalnaker, Glenn Pearce (Hgg.), *IFS: Conditionals, Belief, Decision, Chance, and Time*, Dordrecht 1981, 41–55. Zur Rolle von »possible worlds« in der Dichtung s. Matthias Bauer, Sigrid Beck, »On the Meaning of Fictional Texts«, in: Daniel Gutzmann, Jan Köpping, Cécile Meier (Hgg.), *Approaches to Meaning: Composition, Values and Interpretation*, Leiden 2014, 250–75, insb. 254–60.

Ereignisse aus ihrer Determination und bietet neue Möglichkeiten durch die Imagination und den Darstellungsmodus der Kontrafaktualität. Damit wird die alternative Geschichte zum rückgespulten Film, und gleichzeitig macht das Ende deutlich, dass die Lyrik die Geschichte zwar umkehren würde, wenn sie es könnte – sie dies aber *faktisch* nicht kann.

Wenn sie es könnte, wäre allerdings auch der »poet« obsolet: Er würde sein »pocket-book« wegpacken und lächeln. Als Zeuge, der das Kriegsgeschehen dokumentiert und verschriftlicht, ist er dann entbehrlich geworden.⁶ Die vorliegende Sammlung zeigt uns, dass dem nicht so ist, denn die Geschichte kann in der Realität (»truly«, also *wahrhaftig* bzw. *wahrheitsgemäß*) nicht revidiert werden; vielmehr wird hier ein charakteristisches Element der Anthologie deutlich, indem sie ihre eigene Poetik reflektiert. Der Titel des Schlussgedichtes ist in vielfacher Weise ambig: Er kann sich sowohl auf den letzten Posten (etwa des beobachtenden Dichters) beziehen wie auch auf die letzte Nachricht, die dem Leser mit auf den Weg gegeben wird; außerdem wird mit dem *Last Post* das Ende des Tages signalisiert,⁷ und die Referenz ist somit auch eine musikalische, die das Ende des Tages auf dem Schlachtfeld markiert, als Zeichen, dass die Kämpfe beendet sind und sich nun alle in Sicherheit und zur Rast begeben dürfen. Noch heute wird diese Melodie bei Feierlichkeiten anlässlich des *Remembrance Day* gespielt, um an die Kriegstoten zu erinnern.⁸ Mit diesem Titel verweist Duffy also auf die Erinnerung an die Toten, an jenen Teil der Erinnerungskultur, der eng mit dem Ersten Weltkrieg verknüpft ist; der Inhalt des Gedichts bezieht sich gleichzeitig aber auch auf den Versuch, gegen die Geschichte anzuschreiben, indem aus dem *remember-*

⁶ Zur Funktion des Zeugen im Kontext von Erinnerung und Gedächtnis s. Aleida Assmann, »History, Memory, and the Genre of Testimony«, *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication* 27 (2006), 261–73, hier 268.

⁷ »[S]ignal the end of the day when the duty officer returns from the tour of the camp and quarters«, vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Last_Post [letzter Zugriff am 15.3.2016].

⁸ Vgl. *ibid.* Ford Madox Ford überschreibt einen Teil seiner Tetralogie *Parade's End* ebenfalls mit *Last Post* und referiert mehrfach im Roman auf die Melodie, die somit zu einem musikalischen Leitmotiv wird. »Last Post« ist auch der Titel eines Gedichts von Robert Graves: »The bugler sent a call of high romance – / Lights out! Lights out! to the deserted square. / On the thin brazen notes he threw a prayer: ›God, if it's this for me next time in France, / O spare the phantom bugle as I lie / Dead in the gas and smoke and roar of guns, / Dead in a row with other broken ones, / Lying so stiff and still under the sky – / Jolly young Fusiliers, too good to die ...‹ / The music ceased, and the red sunset flare / Was blood about his head as he stood there.« (Robert Graves, »The Last Post«, in: ders., *Complete Poems*, hg. Beryl Graves, Dunstan Ward, 4 Bde., Manchester 1995, Bd. 1, 30).

ing, der Erinnerung, ein *re-membering* wird, eine Umgestaltung, ein neues Zusammensetzen, ein »put[ting] together again, revers[ing] the dismembering of«⁹. Der Modus des Films wird somit auch zur Metapher dessen, was Dichtung leistet oder leisten kann, und macht erkennbar, dass es sich um eine Kunstform handelt, die es ermöglicht, in der Fiktion einen alternativen Verlauf der Geschichte zu präsentieren und so Geschehenes und geschichtliche Ereignisse innerhalb dieses Rahmens zu revidieren. Die mögliche Heilung erfolgt durch das poetische *re-membering*, und damit wird die kontrafaktuelle Gestaltungsmacht von Lyrik, wie Duffy sie postuliert, offensichtlich. Diese ist vor allem an die Zeitlichkeit und ihre Aufhebung gebunden, was in den Gedichten von Edward Thomas und Seamus Heaney sichtbar wird.

II. Zeit und Erinnerung: Alternative Geschichtsentwürfe in Edward Thomas und Seamus Heaney

1. Edward Thomas, *As the team's head-brass: Zeit und Vergänglichkeit*

Der britische Schriftsteller Edward Thomas (1878–1917) verfasste am 27. Mai 1916, elf Monate nach Beginn seines Dienstes als Soldat¹⁰ und wenige Monate bevor er seine Versetzung an die Front beantragte, das Gedicht *As the team's head-brass*. In dem Gedicht beobachtet er das Pflügen eines Feldes und unterhält sich mit dem Pflügenden über den Krieg auf dem Kontinent. Dabei wird ein alltägliches Ereignis im ländlichen England unmittelbar mit dem Krieg in Beziehung gesetzt¹¹ und ein möglicher Gegenentwurf zu den tatsächlichen Geschehnissen vorgestellt:

⁹ *Oxford English Dictionary (OED)*, 2nd ed. 2014, »re-member, v.« 1; <http://www.oed.com> [letzter Zugriff am 15.3.2016].

¹⁰ Er meldete sich im Juli 1915 zum Dienst (vgl. John Pikoulis, »Edward Thomas as War Poet«, in: Jonathan Barker [Hg.], *The Art of Edward Thomas*, Bridgend 1987, 113–30, hier 123; Matthew Hollis, *Now All Roads Lead to France: The Last Years of Edward Thomas*, London 2011, 236–37. s. auch n 19).

¹¹ Brinton spricht von der Reflexion Thomas' der »effects of the war on the England that he so loved« (Ian Brinton, *Edward Thomas, War Poet* [English Association First World War Bookmarks 1], n.y., <http://www2.le.ac.uk/offices/english-association/publications/bookmarks/WW1/ww1thomas>). s. auch Longley: »A summation of Thomas's ›Home Front‹ poetry, *As the team's head-brass* symbolises war's intrusion into rural England, and into English (and European) pastoral. Before the war he had written: ›How nobly the ploughman and the plough and three horses, two chestnuts and a white leader, glide over the broad swelling field in the early morning! Under the dewy, dark-green woodside they wheel, pause, and go out into the

As the team's head-brass flashed out on the turn
 The lovers disappeared into the wood.
 I sat among the boughs of the fallen elm
 That strewed an angle of the fallow, and
 Watched the plough narrowing a yellow square 05
 Of charlock. Every time the horses turned
 Instead of treading me down, the ploughman leaned
 Upon the handles to say or ask a word,
 About the weather, next about the war.
 Scraping the share he faced towards the wood, 10
 And screwed along the furrow till the brass flashed
 Once more.

The blizzard felled the elm whose crest
 I sat in, by a woodpecker's round hole,
 The ploughman said. ›When will they take it away?‹
 ›When the war's over.‹ So the talk began – 15
 One minute and an interval of ten,
 A minute more and the same interval.
 ›Have you been out?‹ ›No.‹ ›And don't want to, perhaps?‹
 ›If I could only come back again, I should. 20
 I could spare an arm. I shouldn't want to lose
 A leg. If I should lose my head, why, so,
 I should want nothing more. ... Have many gone
 From here?‹ ›Yes.‹ ›Many lost?‹ ›Yes: a good few.
 Only two teams work on the farm this year. 25
 One of my mates is dead. The second day
 In France they killed him. It was back in March,
 The very night of the blizzard, too. Now if
 He had stayed here we should have moyed the tree.‹
 ›And I should not have sat here. Everything 30
 Would have been different. For it would have been
 Another world.‹ ›Ay, and a better, though
 If we could see all all might seem good.‹ Then
 The lovers came out of the wood again:
 The horses started and for the last time
 I watched the clods crumble and topple over 35
 After the ploughshare and the stumbling team.

(*The Annotated Collected Poems*, 123–24)

strong light again, and they seem one and glorious, as if the all-breeding earth had just sent them up out of her womb – mighty, splendid, and something grim, with darkness and primitive forces clinging about them, and the night in the horses' manes« (Edward Thomas, *The Annotated Collected Poems*, hg. Edna Longley, Tarsset 2008, 300–01n; from *The Heart of England* 1906, 21).

Das Gedicht zeichnet sich durch seine Thematisierung der Zeit aus:¹² Es beginnt mit »As«, darauf folgt »Every time«, und schließlich wird auch die genaue Dauer benannt: »One minute and an interval of ten, / A minute more and the same interval«¹³, gerahmt von dem Verschwinden der Liebenden in den Wald zu Beginn des Gedichts und ihrer Rückkehr am Ende (vgl. v. 33). Longley sieht darin eine Anspielung auf Thomas Hardys Gedicht *In Time of ›The Breaking of the Nations‹*,¹⁴ in dem ebenfalls das Pflügen eines Feldes beschrieben wird. Am Ende heißt es dort: »Yonder a maid and her wight / Come whispering by: / War's annals will cloud into night / Ere their story die«. ¹⁵ Das Moment der Zeit ist das verbindende Element zwischen den beiden Texten, doch liest Longley Thomas' Text im Sinne eines »challenge[...]« (301n) von Hardys Geschichtsvision: »Whereas Hardy segregates archetypal narratives from ›War's annals‹, Thomas exposes them to historical contingency and situates his persona in its midst«. ¹⁶ In der Tat scheint es so, als seien Verschwinden und erneutes Heraustretenden der Liebenden aus dem Wald zufällig; gleichzeitig scheinen sie das Verhalten des Sprechers auch zu bestimmen: Das im Gedicht beschriebene Erlebnis – die Unterhaltung mit dem pflügenden Bauer – ist an die zeitliche Dauer des Aufenthalts der Liebenden im Wald geknüpft: »As the team's head brass flashed out on the turn / The lovers disappeared into the wood« – »Then the lovers came out of the wood again: / The

¹² Kirkham bezieht sich in seiner Studie zu Edward Thomas vor allem auf den Erinnerungscharakter vieler der Gedichte: »Many of the poems draw on moods and scenes recollected from his pre-war travels in the southern English countryside. Yet these are not exercises in memory for their own sake; he was not trying to forget the war, nor is it forgotten« (Michael Kirkham, *The Imagination of Edward Thomas*, Cambridge 1986, 120).

¹³ Vgl. Ian Brinton, »I should want nothing more«: A Brief Account of Edward Thomas's ›As the team's head brass‹, *Use of English* 64.3 (2013), 49–51, hier 50, der von Thomas' »obsession with movement and stasis« spricht und zur ersten Zeile kommentiert: »Introducing a focus upon both place and time's movement, the opening line is dramatic« (51). s. auch Thomas Day, »Edward Thomas: Teaching, Timing«, *Use of English* 65.3 (2014), 55–64, hier 62: »Matters of timing in this conversation are noteworthy«.

¹⁴ Thomas, *Collected Poems*, hg. Longley, 191; s. auch 301n.

¹⁵ Thomas Hardy, »In Time of ›The Breaking of Nations‹«, in: *The Complete Poetical Works of Thomas Hardy*, hg. Samuel Hynes, Oxford 1984, 295–96, hier 296, 9–12.

¹⁶ Thomas, *Collected Poems*, hg. Longley, 301n. s. auch Pikoulis, »Edward Thomas as War Poet«, 126: »there is some attempt to relate things ending with things beginning: the ploughman himself and the lovers who, by a Hardy-esque coincidence, enter the woods and leave them at the end«; sowie Kirkham, *The Imagination of Edward Thomas*, 208.

horses started and for the last time / I watched the clods«. ¹⁷ Der wesentliche Punkt scheint in der Ambiguität der Bedeutungszuschreibung zu liegen: Ist das Verschwinden und die Rückkehr der Liebenden ein Fall von Koinzidenz – genauso wie es als Koinzidenz betrachtet werden kann, dass der Baum in der gleichen Nacht umstürzte, als der Kamerad fiel? Oder sind diese Ereignisse kausal miteinander verbunden? Das zeitliche Zusammenfallen von Geschehnissen wird hier innerhalb einer Reflektion über die Zeit thematisiert und im Zusammenhang mit Überlegungen zu einem alternativen Geschichtsverlauf präsentiert. Insofern nimmt der Sprecher (wenigstens implizit) eine Verbindung von Geschehnissen an, denn hätten sich bestimmte Ereignisse nicht zugetragen, dann wäre die Welt grundsätzlich eine andere.

Die Zeit spielt auch in der Form des Gedichts eine Rolle: Die erste Zeile endet ikonisch auf dem Wort »turn«, danach beginnt die zweite Zeile: Das Wenden des Pflügenden koinzidiert mit dem Vers (lat. *versus* = engl. *turn*) und einem Enjambement, womit auf die spezielle Funktion der Dichtung als *Form* verwiesen wird. ¹⁸ Ähnliches wiederholt sich in der sechsten Zeile: »Every time the horses *turned* / [...] the ploughman leaned« (m. Herv.). Das Wenden der Pferde ist Teil der zeitlichen Gestaltung des Gedichts – *turn* und Vers fallen zusammen, genauso wie der *turn*/Vers mit anderen Ereignissen zusammen fällt. Die Wendemanöver der Pferde strukturieren somit das Gespräch wie auch die Wahrnehmung und Darstellung der Erlebnisse, die vom Sprecher geschildert werden, und geben somit eine zeitliche wie auch räumliche Struktur vor.

¹⁷ Longley kommentiert hierzu: »The lovers' simply stated return contrasts with Hardy's rhetorical claim, and does not re-inscribe a cyclical view of history« (Thomas, *Collected Poems*, hg. Longley, 302n33). Während bei Hardy also eine zeitlich und kausal bestimmte Abfolge suggeriert wird, ist bei Thomas eine solche in der Schwebe: Thomas präsentiert den Zusammenhang anders als Hardy, aber deswegen nicht zwingend als »historical contingency«.

¹⁸ s. auch Longley: »Verse«, as a line of poetry, derives from the ploughman's »turn« (*versus*): an origin that enters the poem's structures« (Thomas, *Collected Poems*, hg. Longley, 301n1). Die ikonische Relation zwischen Vers und Ackerfeld verstärkt die poetologische Dimension des Gedichtes, da sie (ähnlich wie der Bezug zu Hardy) an die literarische Tradition anknüpft, etwa an George Herberts *Coloss* 3.3, der von einer ähnlichen Bildlichkeit Gebrauch macht: »A turning and winding movement is what »verse« of course etymologically means, since versus originally denoted the furrow made by the turning of the plough. This movement is pointed out by the enjambment of lines 6–8, in which the winding course is imitatively described« (Matthias Bauer, »Iconicity and Divine Likeness: George Herbert's »Coloss 3.3««, in: Max Nänny, Olga Fischer [Hgg.], *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature*, Amsterdam 1999, 215–34, hier 220).

In dem Dialog, der sich zwischen Sprecher und Pflüger entspinnt, geht es ebenfalls um »Zeitgeschehen«, zunächst um das Wetter (v. 9), dann um den Krieg: ¹⁹ Die gefallene Ulme, in deren Krone der Sprecher sitzt, wird weggeräumt werden, wenn der Krieg zu Ende ist (v. 14–15). Der Krieg bemisst als äußeres Ereignis die Vorgänge in der individuellen Welt. Der Sprecher war bisher nicht im Kriegseinsatz und möchte auch nicht dorthin, außer: »If I could only come back again, I should« (v. 19). ²⁰ Die Möglichkeit bzw. Gewissheit der Rückkehr ist für den Sprecher ausschlaggebend – und im Bild von Weggehen und Kommen/Wiederkehr wird eine Verbindung zu den beiden Liebenden geschaffen. ²¹ Der Gedanke wird fortgeführt in der Frage, »Have many gone / From here?«: Solange der Krieg andauert, kann von einer Rückkehr noch nicht die Rede sein, nur vom Weggang, der den Verlauf der Geschichte bestimmt. Und so beschreibt der Gesprächspartner des Sprechers im Folgenden einen kontrafaktuellen Entwurf zu den eigentlichen Geschehnissen: Wäre sein Freund (»mate«), der mit ihm die Farm bewirtschaftete, nicht nach Frankreich in den Krieg gezogen, wo er am zweiten Tag getötet wurde (v. 25–26), dann hätten sie auch den umgestürzten Baum entfernen könnten, »Now if«. Der Sprecher setzt die Überlegung fort: »And I should not have sat here. Everything / Would have been different. For it would have been / Another world« (v. 29–31). Das Schicksal des Einzelnen wird hier zur Maßgabe aller folgenden Ereignisse: Die Welt wäre eine andere gewesen, hätte der »mate« des Bauern sich anders entschieden und wäre nicht in den Krieg gezogen. Die Schlussfolgerung, dass dies auch eine bessere Welt gewesen wäre, wird dann aber in Zweifel gezogen: »Ay, and a better, though / If we could see all all might seem good« (v. 32–33). Wieder ist es der Konditional, der eine andere Sichtweise auf die Dinge einschließt: Wenn es nur möglich wäre, die Dinge in ihrer Gesamtheit zu betrachten – »If we could see *all*« – so könnte auch alles, in chiasmischer Konsequenz, möglicherweise (»might seem«) gut erscheinen. Die Gewissheit darüber ist

¹⁹ s. Day, »Edward Thomas«, 62: »More than anything it is the implicit placing, war after weather, which gives the episode dramatic density and inwardness«.

²⁰ Longley schreibt dazu: »»Have you been out?« [...] a question that identifies the poem's speaker as a soldier« (Thomas, *Collected Poems*, hg. Longley, 300n) und kommentiert weiter: »Perhaps, as the previous poem [»No one cares less than I«] suggests, the Rupert Brooke model of the »soldier poet« still bothered him.« Sie lässt dabei offen, wie eine solche Verbindung im Text hergestellt wird.

²¹ Damit wird ein Gegensatz hergestellt zum vorigen Gedicht in der Anthologie, wo es heißt: »»No one cares less than I, / Nobody knows but God, / Whether I am destined to lie / Under a foreign clod«« (123). Dort ist es die (angebliche) Gleichgültigkeit gegenüber dem Schicksal, die im Vordergrund steht.

allerdings nicht gegeben, wie auch der Sprecher nicht weiß, ob er (heil) zurückkehren wird.

Während die Feldbestellung eine Handlung darstellt, die auf die Zukunft, nämlich die Ernte, hin ausgerichtet ist, wird in diesem Gedicht gleichzeitig aber auch die Endlichkeit aller Erfahrung thematisiert, und zwar am Ende: »for the last time«. ²² Dies ist insofern mehrdeutig, als entweder nun das Feld fertig bestellt ist oder aber der Sprecher es zum letzten Mal schaut und so seine eigene Vergänglichkeit antizipiert: Beim nächsten Pflügen wird er nicht mehr da sein, um dies zu betrachten. Man kann das Gedichtende in einem biographischen Zusammenhang lesen: »by the time he had finished it [the poem], he had taken a step towards his decision to seek a commission on the front line«. ²³ Die Aussicht, in den Krieg zu ziehen, lässt den Sprecher (und implizit auch Edward Thomas als Autor des Gedichts) darüber nachdenken, wie er Dinge letztmalig sieht. ²⁴ Bleibt man jedoch innerhalb des Gedichttextes, dann wird hiermit der Rahmen wieder geschlossen: Zeit und Zeitlichkeit drücken sich in diesen Zeilen aus, aber auch die Wiederholung. Die Erfahrung des Sprechers wird abgeschlossen – »for the last time« –, aber das wiederkehrende Wenden, das im Gedicht beschrieben wird, dauert fort und ist der Anfang eines längeren Prozesses, der in der Ernte resultieren wird, wenn sich dies auch der Wahrnehmung des Sprechers entzieht. Die Schlusszeilen drücken demzufolge eine gewisse Resignation aus: Man wird nie in letzter Konsequenz wissen, ob die Welt eine bessere gewesen wäre, hätten Dinge sich anders entwickelt. Es hängt letztlich daran, was wir sehen – »If we could see all« –, und selbst dann ist die Gewissheit, dass alles besser scheinen würde, zweifelhaft: »might seem« drückt schließlich nur die Möglichkeit aus, die sich wiederum von der tatsächlichen Wirklichkeit unterscheiden kann.

²² Ursprünglich hatte Thomas das Gedicht mit »The Last Team« überschrieben (Hollis, *Last Years*, 285; Kirkham, *The Imagination of Edward Thomas*, 208).

²³ Hollis, *Last Years*, 285. Als Datum für erste Schreibversuche an dem Gedicht wird der 27. Mai 1915 angenommen; am 11. Juli teilte Thomas seinem Freund Robert Frost in einem Brief mit: »I am going to enlist on Wednesday if the doctor will pass me« (Matthew Spencer [Hg.], *Elected Friends: Robert Frost & Edward Thomas to One Another*. Vorwort von Michael Hofmann, Nachwort von Christopher Ricks, New York 2012, 78).

²⁴ Vgl. Pikoulis, »Edward Thomas as War Poet«, 125–26; Thomas, *Collected Poems*, hg. Longley, 302n34–36. Longley schreibt dazu weiter: »Thomas ends where Hardy begins. He reworks ›clods‹ and ›stumble‹ in a way that leaves his own poem open to the hinted trenches and to history« (302n34–36).

2. Seamus Heaney, In a field: Zeit(lichkeit) und Heimkehr

Heaney selbst kommentierte seine Einstellung zur Lyrik Edward Thomas' in einer früheren Anthologie, die 2007 mit dem Titel *Branch-Lines: Edward Thomas and Contemporary Poetry* unter der Herausgeberschaft von Guy Cuthbertson und Lucy Newlyn erschien. Dort ist sein Gedicht *Edward Thomas on the Lagans Road* (Erstpublikation 2006 in der Sammlung *District and Circle*²⁵) neben *As the team's head-brass* abgedruckt, das Heaney als »perhaps my favourite poem by Edward Thomas« bezeichnete und das ihn zu seinem Gedicht inspirierte.²⁶ In seiner Antwort auf Thomas für die Anthologie *1914 – Poetry Remembers, In a field*, dem letzten Gedicht, das er vor seinem Tod verfasste, greift Heaney nun jenes »homecoming« auf, das der Sprecher sich wünscht: »If I could only come back again, I should [enlist]«.

Der Sprecher in Heaneys Gedicht beginnt seine Ausführungen mit einer *compositio loci*:

In a field

And there I was in the middle of a field,
The furrows once called ›scores‹ still with their gloss,
The tractor with its hoisted plough just gone

Snarling at an unexpected speed

Out on the road. Last of the jobs,

The winding had been ploughed, furrows turned

Three ply or four round each of the four sides

On the breathing land, to mark it off

And out. Within that boundary now

05

²⁵ Seamus Heaney, *District and Circle*, London 2006.

²⁶ Guy Cuthbertson, Lucy Newlyn (Hgg.), *Branch-Lines: Edward Thomas and Contemporary Poetry*, Foreword Andrew Motion, afterword Michael Longley, London 2007, 134. Er schreibt dort weiter: »It may be pitched low, but there's a Homeric plane to Thomas's narrative in this particular case: the dailiness, the dialogue that is integral to the action, the shadowing of the scene in the foreground (ploughman and poet in conversation) by what's going on out of shot (the lovers in the wood, the war in Flanders) – it's all reminiscent of moments in *The Odyssey*, as when the disguised Odysseus is attacked by the dogs on his arrival at the swineherd's hut, or when his dog Argos beats its tail on the ground in recognition. In each case a big wheel of danger is turning above and beyond the poignant and the ordinary. Thomas here walks into English poetry like a soothsayer, his pastoral lyric takes on a tragic dimension, the close-up naturalism is radiated with mortal consequence. But on the Lagans Road I allow him a last evening of elegiac reverie« (134). Der Schwerpunkt in seiner früheren Interpretation liegt auf dem Wechselspiel von Alltäglichem und Bedrohlichem, aber auch in der Überschneidung von Vergangenheit und Gegenwart, etwa wenn Thomas zum »soothsayer« wird.

Step the fleshy earth and follow 10
 The long healed footprints of one who arrived
 From nowhere, unfamiliar and de-mobbed
 In buttoned khaki and buffed army boots,
 Bruising the turned-up acres of our back field
 To stumble from the windings' magic ring 15
 And take me by a hand to lead me back
 Through the same old gate into the yard
 Where everyone had suddenly appeared
 All standing waiting.

(*Poetry Remembers*, 94)

Die Thematisierung von Zeit und Zeitlichkeit, charakteristisch in Edward Thomas' Gedicht, zeigt sich auch hier, allerdings in modifizierter Weise. Der Sprecher befindet sich ganz wörtlich *in medias res*, inmitten des Feldes – »And there I was«, eingebettet in ein Wechselspiel von Partizipien im Präsens und im Perfekt, die ein Ineinander-Übergehen kennzeichnen: »The tractor with its *hoisted* plough just gone«; »Snarling at an *unexpected* speed«; »windings [...] *ploughed*, furrows *turned* [...] of the *breathing* land«. Auch hier werden die »letzten Dinge« thematisiert: »Last of the jobs«. Es ist das vom Pflug bearbeitete Feld, auf das er sich nun fokussiert: »Step the fleshy earth and follow«; hier ist zunächst nicht eindeutig klar, ob der Sprecher im Imperativ ein Gegenüber adressiert, das entweder in der Art eines Soliloquiums bzw. der Meditation (*compositio loci*) er selbst sein kann oder eine zweite Person – oder gar der Leser: »Within that boundary now // Step the fleshy earth and follow / The long healed footprints of one who arrived« (v. 9–11).

Es ist der Heimkehrer »from nowhere«²⁷, der nun in das Feld hintritt und beschrieben wird: Er ist unbekannt (»unfamiliar«) und demobilisiert (v. 12), ein Soldat aus dem Ersten Weltkrieg (»buttoned khaki«), also aus der Vergangenheit. Seine Fußspuren weisen den Weg, der nun, im Jetzt des Sprechers, beschritten werden soll: Es findet eine Überlagerung von Vergangenheit (des Heimkehrers) und Gegenwart (des Sprechers) statt, wenn statt der »long healed footprints« nun ein »bruising« der »turned-up acres« (v. 14) folgt²⁸: *bruising* und *healed* sind semantisch verknüpft und

²⁷ Die Formulierung »from nowhere« kann als euphemistische Umschreibung der Front betrachtet werden, wo die Bereiche zwischen den Schützengräben als »no man's land«, also Niemandsland, bezeichnet wurden, ein Nirgendwo, »nowhere«, das keinerlei Zugehörigkeit hatte.

²⁸ Basseler und Birke beschäftigen sich mit der »Erinnerungsdarstellung durch Trennung und Verknüpfung von Zeitebenen« (Michael Basseler, Dorothee Birke,

stellen eine Verbindung der beiden Zeitstufen im Gedicht her. Eine ähnliche Überlagerung findet sich ebenso in der Ambiguität von »field« in der Überschrift und der ersten Zeile – im Kontext wird »the field« (als Schlachtfeld bzw. Kriegsschauplatz) durch »a field« evoziert, wenn auch der unbestimmte Artikel zur Desambiguierung beiträgt; Heaney macht so explizit, was bei Thomas implizit ist. Doch wird durch die Überlagerung das Feld des Krieges auch wieder zu dem, was es naturgemäß ist.

Schließlich tritt der Heimkehrer in Interaktion mit dem Sprecher: Er läuft durch das Feld »To stumble from the windings' magic ring // And take me by a hand to lead me back«. Der Sprecher folgt dem Heimkehrer, der ihn an die Hand nimmt und mit dem er Zeuge der Heimkehr wird; die Doppelung des Partizip Präsens »standing waiting« deutet auf die Überblendung von Vergangenheit und Gegenwart hin. Das Gedicht beschreibt das imaginative Nacherleben einer Heimkehr, die von der Vergangenheit in die Gegenwart des Sprechers verlagert wird. Somit wird in dem Gedicht das erneute Beschreiten des in der Vergangenheit schon einmal gegangenen Weges beschrieben, der nun über die Grenzen der Zeit (»boundary«) hinaus verfolgt wird.

3. Kontrafaktuelle Geschichtsentwürfe: Seamus Heaney im Dialog mit Edward Thomas

Das gepflegte Feld ist das »Erinnerungsbild«,²⁹ das die beiden Gedichte topisch verbindet: Der Sprecher in *As the team's head-brass* sitzt am Rande des Feldes und beobachtet den Pflug; in Heaneys Gedicht ist der Sprecher »in the middle of a field« und begleitet von dort aus den Heimkehrer. Der Traktor hat die Pferde in Thomas' Gedicht ersetzt³⁰ und das

»Mimesis des Erinnerns«, in: Astrid Erll, Ansgar Nünning [Hgg.], *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin 2005, 123–47, hier 125), beschränken sich aber auf Erzähltexte; zudem gehen sie auf Chronotopen (nach Bachtin) ein, d. h. auf die »wechselseitige Beziehung von Raum und Zeit«, die bei Heaney eine Rolle spielt. Doch geht das Gedicht darüber hinaus, indem die zeitliche Überlagerung die räumliche Überlagerung in der Imagination überhaupt erst möglich macht; es sind also weniger Raum und Zeit als »Auslöser für Erinnerung« als eine Situation, die den Sprecher sich an einen Text und dessen Autor erinnern lässt.

²⁹ Vgl. Frauke Berndt, *Anamnesis. Studien zur Topik der Erinnerung in der erzählenden Literatur zwischen 1800 und 1900* [Moritz – Keller – Raabe], Tübingen 1999, 27.

³⁰ Der Übergang zur maschinellen Landwirtschaft trat bereits um 1917 ein und setzte sich nach dem Ende des Ersten Weltkriegs durch (s. »Traktor«, <http://de.>

Feld gerade verlassen, »Snarling at an unexpected speed / Out on the road« (v. 4–5). Die (für den Sprecher offensichtlich unerwartete) Geschwindigkeit ist an die Stelle der langsamen Intervalle des Pflügens getreten; die Furchen »once called ›scores« glänzen noch. Gleichzeitig ist die Welt durch die Überlagerung von Vergangenheit und Gegenwart aber für den Sprecher erkennbar, denn das Land, das in beiden Texten beschrieben wird, bildet diese Verbindung.³¹

Von einer solchen Überlagerung von Gegenwart und Vergangenheit macht Heaney auch in jenem früheren Gedicht Gebrauch, in dem er ebenfalls auf Edward Thomas Bezug nimmt:

He's not in view but I can hear a step
On the grass-crowned road, the whip of daisy heads
On the toes of boots. 01

[...]

Utter evening, as it was in the beginning.

Until the remembered come and go of lovers
Brings on his long-legged self on the Lagans Road –
Edward Thomas in his khaki tunic 15
Like one of the Evans brothers out of Leitrim,
Demobbed, ›not much changed‹, sandy moustached and freckled
From being, they said, with Monty, in the desert.

(*Branch-Lines*, 136)

Heaney imaginiert hier, wie sein Sprecher Edward Thomas begegnet: Er hört zunächst seinen Schritt auf der Straße und beobachtet dann »Eamon Murphy and Teresa Brennan – / Fully clothed, strong-arming each other« (v. 5–6).³² Als sie ebenfalls die Schritte hören, werden sie still und verlassen

wikipedia.org/wiki/Traktor [letzter Zugriff am 15.3.2016]), so dass der zeitliche Übergang von der Bewirtschaftung der Felder mit Pferden zur Motorisierung hier deutlich wird.

³¹ An diesem Punkt ist auch eine Verbindung zu Hardy's Gedicht gegeben.

³² Es ist völlig unklar, ob hier real existierende Personen gemeint sind oder die beiden Namen vor allem den Ort des Geschehens, nämlich Irland, markieren sollen (wie auch »Lagans Road« im Titel und »Leitrim« in v. 16). Dafür spricht insbesondere die Tatsache, dass in der Ausgabe des *TLS* vom 16. September 2005 die Namen anders lauten: »I can hear a step / On the grass-crowned road, the whip of daisy heads / On the toes of boots. / Behind the hedge Eamon Stinson and Teresa Keenan – / Embowered, clothed, strong-arming each other« (m. Herv.) (Seamus Heaney, »To Edward Thomas on the Lagans Road«, *TLS* [16 Sept 2005] <<http://www.the-tls.co.uk/tls/public/tlssearch.do?querystring=Edward+Thomas+on+the+Lagans+Road§ionId=1797&p=tl>>>). Die Liebenden stellen somit einen stärkeren Bezug zur gelebten Wirklichkeit her, der zudem durch den Gegensatz zwischen einer Lie-

schließlich den Ort »[b]ehind the hedge« (v. 4). Sie gleichen mit ihrem Liebesnest hinter der Hecke (vgl. v. 4–10) den Liebenden in Thomas' Gedicht, doch verschwinden sie nach der zweiten Strophe von der Bildfläche. Der Sprecher ist nun alleine, »Until the remembered come and go of lovers / Brings on his long-legged self«: Es ist die Erinnerung an die Liebenden in *As the team's head-brass*, die nun den Dichter selbst erscheinen lässt »on the Lagans Road«. ³³ Der Sprecher erkennt ihn »in his khaki tunic«, das ihn als Soldaten kennzeichnet. Hier findet sich eine weitere Parallele zum Gedicht in *1914*: Es ist der demobilisierte (»demobbed«) Soldat, der in Erscheinung tritt. Doch ist es nicht der Edward Thomas des Ersten Weltkriegs; vielmehr versetzt Heaney diesen nun in den Zweiten Weltkrieg, wenn er »sandy moustached and freckled / From being, they said, with Monty in the desert« die Straße entlang läuft, womit Heaney sich auf die Kampagne in Nordafrika von 1940 bis 1943 bezieht³⁴; und Lagans Road befindet sich in Heaneys Heimat, Irland, wo Edward Thomas nie war.³⁵

besbeziehung und den menschlichen Verlusten im Zuge des Kriegs hervorgehoben wird. Ich danke Rajeev Patke (National University of Singapore) für den Hinweis auf die Variante des Gedichts. – In Zeile 10 ist zwar vom »love-nest« der beiden Personen die Rede, doch wirkt das Partizip »strong-arming each other« in diesem Kontext deplatziert und ironisierend.

³³ Zum umgekehrten Konzept der »Literatur als Rahmen des Erinnerns« s. Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*, Stuttgart 2005, 123; sie verweist auf Maurice Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt a.M. 1991, 3.

³⁴ Offensichtlich erfolgt hier auch eine Überlagerung nicht nur von Zeit und Ort, sondern auch von Personen, vielmehr Dichtern: Keith Douglas war ein Dichter des Zweiten Weltkriegs, der über die Nordafrika-Kampagne schrieb (*Alamein to Zem Zem*, erschienen 1946) und bei der Invasion in der Normandie fiel. Die Beziehung zwischen Thomas und Douglas wird von William Wootton in seiner Rezension zu Heaneys *District and Circle* hergestellt: »Walking by a hedge hiding the entwined bodies of Eamon Murphy and Teresa Brennan, the dead poet is like ›one of the Evans brothers‹ from down the road, ›sandy moustached and freckled / From being, they said, with Monty in the desert‹. The description of Edward Thomas at last returning from Keith Douglas's war back to Heaney's home turf, as if he had become another Northern Irishman with a Welsh surname, is both evocative and curiously ill-fitting. But the ways in which the poem doesn't quite work are of a piece with some of the ways that it and other poems succeed in conveying a dislocated impression of the Second World War, mainly from the standpoint of Heaney's boyhood in rural County Derry.« (William Wootton, »A Gentle Simmer«, *TLS* 2 [June 2006] <http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article710963.ece>).

³⁵ »Heaney's own poem, ›Edward Thomas on the Lagans Road,‹ makes no mention of Thomas's association with the unionist sacrifice in the First World War; instead, Thomas, or his ghost, is imagined walking in Ireland, a place he did not visit, in the aftermath of the Second World War. This setting makes the connection between Thomas and Ireland, yet does so in a way that draws attention to its ›con-

Die Methode der Überlagerung setzt sich im späteren *In a field* fort, konzentriert sich dort jedoch auf die Zeitlichkeit.³⁶

In den Gedichten stellt sich die Frage nach Identität: Der Sprecher in Thomas' Text überlegt, wie er zum Verlust einzelner Körperteile stehen würde – »If I should lose my head, why, so / I should want nothing more«³⁷ – und in Heaneys Antwort geht es um die Identität des Heimkehrers, der den Sprecher an die Hand nimmt und sich personal geradezu mit ihm vermischt. In Thomas' Gedicht findet diese Überlegung insbesondere im Rahmen des Konditionals statt: Was wäre (gewesen), wenn? Bei Heaney überlagern sich Vergangenheit und Gegenwart, und der Sprecher bewegt sich in einer Welt, die verändert und damit dynamisch, dabei aber zugleich statisch ist. In beiden Fällen ist es (die Erinnerung an) die ländliche Heimat, die den Ausgangspunkt bildet.

Indessen wird Heaneys Meditation durch den Kontext von Thomas' Gedicht zum Entwurf einer kontrafaktuellen Geschichte, die unmittelbar an den Wunsch des Sprechers »If I could only come back again« anknüpft: Heaney imaginiert das Nacherleben einer Heimkehr, die für Edward Tho-

structedness« and arbitrary appropriation by Northern Irish writers keen to associate Thomas with unionist sacrifice for Britain during the First World War. Heaney's depiction of Thomas returning from battle as a »demobbed« soldier asks readers to question the way he is usually read through the prism of his death in that earlier battle. Moreover, the comparison of Thomas to »one of the Evans brothers out of Leitrim« deliberately mists the »national« glasses through which Thomas is usually envisioned. By foregrounding the Evans brothers' origins in the neutral Irish Free State, Heaney draws attention to the Irish soldiers who fought with the Allies against Nazi Germany, a point that invokes the complex national allegiance of those who have historically worn the British Army uniform. These lines, which link the Irish »Evans brothers« to an iconic British general, »Monty«, and the battle in the »desert«, imply that – like these Irish soldiers – Thomas fought for a nation with which he had a more complex relation that that suggested by a straightforward reading of the uniform he wore« (Andrew Webb, *Edward Thomas and World Literary Studies: Writing Wales in English*, Cardiff 2013, 71).

³⁶ Brown scheint *In a field* als Fortschreibung von *Edward Thomas on the Lagans Road* zu lesen, wenn er kommentiert: »Heaney's poem is set in the rural landscape of his childhood. It tells of a returning family member, demobbed from the war, »In buttoned khaki and buffed army boots / Bruising the turned-up acres of our back field / To stumble from the windings magic ring.« (Mark Brown, »New Seamus Heaney Poem Published«, *The Guardian* 25 Oct 2013. <http://www.theguardian.com/books/2013/oct/25/seamus-heaney-last-poem-published>.) Die Verbindung zu Irland wird explizit nur im früheren Gedicht hergestellt.

³⁷ Vgl. Thomas' Brief an seine Tante Margaret Townsend in Kalifornien, der er aus einem Trainingscamp am 21. November 1915 schrieb: »I really hope my turn will come and that I shall see what it really is and come out of it with my head and most of my limbs« (84; zitiert in Hollis, *Last Years*, 251).

mas nie stattfand. Die Geschichte wird durch die Dichtung verändert, und die Dichtung zu dem Ort, an dem ein *re-membering* historischer Ereignisse im doppelten Sinne stattfindet. Beide Gedichte sind zudem in hohem Maße poetologisch: wenn bei Thomas von »turn« die Rede ist, also von *versus*, so ist im Pflügen das Dichten schon immer mitgedacht – ebenso wie bei Heaney die »furrows«, genannt »scores« – die sich auf die Musik,³⁸ d.h. den Ursprung der *Lyrik*, wie auch auf die Linien in einem Buch beziehen können³⁹ – und die »four sides of the breathing land«, die bereits in George Herberts *Coloss 3:3*⁴⁰ aufeinander bezogen wurden. Das Pflügen in den Gedichten wird somit in Bezug zu Form und Inhalt gesetzt, genauso wie das »vierfache Ackerfeld«⁴¹ der Inbegriff von Erde und Zeitlichkeit ist, um die es in den Texten geht. Diese explizite Poetologie, der Verweis auf die Gedichte als Artefakte, wirkt im Zusammenspiel mit der in ihnen dargestellten Kontrafaktualität.

III. Lyrik als Medium der Erinnerung und des Erinnerns

Der Titel der Anthologie *1914 – Poetry Remembers* deutet auf den konkreten Anlass ihres Entstehens und Erscheinens hin: Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs jährte sich 2014 zum 100. Mal. Der oben angedeutete Querschnitt zeigt, dass in der Textsammlung auch die Frage diskutiert wird, was Erinnerung bzw. *remembering* eigentlich bedeutet bzw. bedeuten kann. Somit wird die Anthologie zu einem Beispiel für das Zusammenspiel von Literatur/Lyrik und Erinnerung/Gedächtnis, und zwar sowohl im Sinne eines Speicherns⁴² wie auch einer Aktualisierung.⁴³ Das Wiederaufgreifen der Gedichte aus der Zeit des Ersten Weltkriegs sorgt für eine »Langzeitstabilität« dieser Texte »im kulturellen Gedächtnis«⁴⁴;

³⁸ s. OED, »score«, n. 6.a.

³⁹ s. OED, »score«, n. 2.a: »A line drawn; a stroke, mark; a line drawn as a boundary«.

⁴⁰ s. Bauer, »Iconicity and Divine Likeness«.

⁴¹ s. Inge Leimberg, »The Place Revisited in T. S. Eliot's Four Quartets«, *Connotations* 8.1 (1998/1999), 63–92.

⁴² Vgl. Aleida Assmann, »Theorien des kulturellen Gedächtnisses«, in: Gabriele Rippl, Simone Winko (Hgg.), *Handbuch Kanon und Wertung: Theorien, Instanzen, Geschichte*, Stuttgart 2013, 76–84.

⁴³ Vgl. Emil Angehrn, »Kultur und Geschichte – Historizität der Kultur und kulturelles Gedächtnis«, in: *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 1: *Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, hg. Friedrich Jäger, Burkhard Liebsch, Stuttgart 2004, 385–400.

⁴⁴ A. Assmann, »Theorien«, 81. Zu damit verbundenen Kanonisierungsprozessen s. *ibid.*, sowie Herbert Grabes, Margit Sichert, »Literaturgeschichte, Kanon und na-

gleichzeitig wird die Vergangenheit »präsent« gehalten⁴⁵ und neu gefasst, indem eine Übertragung auf das Zeitgeschehen der antwortenden Dichter und somit eine Rekontextualisierung erfolgt. In den einzelnen Antwortgedichten ist das Verhältnis zum Text aus dem Ersten Weltkrieg folglich durchaus dialogisch.⁴⁶

Damit leistet die Anthologie offensichtlich etwas, das in bisherigen Studien zum Gedächtnis in der Literatur (wie auch in der Literaturwissenschaft) nur marginal bzw. gar nicht betrachtet wurde,⁴⁷ und ihre

tionale Identität«, in: Erll, Nünning (Hgg.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*, 297–314. Der Band 1914 bewegt sich in der »Spannung zwischen lebendiger Aneignung und bloßer Speicherung, zwischen Identität und Alterität« (A. Assmann, »Theorien«, 83; vgl. auch Grabes, Sichert, »Literaturgeschichte«, 306). s. auch Aleida Assmann, *Auf dem Weg zu einer europäischen Gedächtniskultur?*, Wien 2012, 52, zu diesem Spannungsverhältnis erinnerungspolitischer Tendenzen: »die Entwicklung einer Geschichtspolitik im Zeichen eines neuen Ethos der nationalen Selbstkritik, die die Bereitschaft zur Aufarbeitung dunkler Episoden der eigenen Geschichte und die Übernahme von Verantwortung für die Verbrechen einschließt, und die Wiedereinsetzung einer nationalen Geschichtspolitik, die vom Ethos des Stolzes getragen ist«. Zum Begriff des »kulturellen Gedächtnisses« s. Jan Assmann, »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: ders., Tonio Hölscher (Hgg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a. M. 1988, 9–19.

⁴⁵ Vgl. A. Assmann, »Theorien«, 82.

⁴⁶ Ein ähnliches dialogisches Verhältnis von Lyrik aus dem Ersten Weltkrieg und aktuellen zeitgenössischen Reaktionen dazu findet sich auch im deutschsprachigen Raum: Die Dichter Raoul Schrott (»Gebirgsfront 1916–1918«, in: ders., *Tropen: Über das Erhabene*, München 1998, 173–204) und Thomas Kling (*Fernhandel*, Köln 1999) haben jeweils einen Gedichtband verfasst, der sich – in sehr unterschiedlicher Weise – mit der Vergangenheit auseinandersetzt; Leeder spricht von »significant processes of historical re-imagining« (Karen Leeder, »rhythmische historia: Contemporary Poems of the First World War by Thomas Kling and Raoul Schrott«, in: Christian Emden, David Midgley [Hgg.], *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World since 1500*, Frankfurt a. M. 2004, 281–305, hier 281): »the First World War is for them both the source of a kind of archaeology to be uncovered, but also a key to contemporary existence. It is both history and symbol« (ibid., 283). Auch hier geht es um das Verhältnis von Erinnerung, Aktualisierung und Gedächtnis: »This is historical experience being transformed into cultural memory« (ibid., 293).

⁴⁷ s. Astrid Erll, Ansgar Nünning, »Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis: Ein einführender Überblick«, in: dies. (Hgg.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*, 1–9, zu »Literaturwissenschaftlichen Konzepten von Gedächtnis«; sie unterscheiden zwischen dem »Gedächtnis der Literatur«, dem »Gedächtnis in der Literatur« und der »Literatur als Medium des Gedächtnisses«, d. h. der Frage wie »Literatur als Medium in der Erinnerungskultur Wirkung entfaltet?« (5). 1914 ist hierfür insofern ein Beispiel, als Literatur nicht nur zum Medium der Erinnerungskultur wird, sondern sogar zunächst medial verbreitet wurde und somit einen vermutlich noch größeren Rezipientenkreis erreichte als das Buch: 2013 erschienen

Funktion geht über die üblicherweise betrachteten Rollen von literarischen Texten im Hinblick auf das Gedächtnis hinaus: Erll unterscheidet zwischen »kulturellen Texten« (nach Assmann), also Texten die »durch Lektüre ein Teil des Kollektivs«⁴⁸ werden, und »kollektiven Texten«, die »Inhalte des kollektiven Gedächtnisses« »erzeugen, perspektivieren und zirkulieren«.⁴⁹ Literatur, so Erll, dient der Gedächtnisbildung und der Gedächtnisreflexion: »Erstens können fiktionale Texte die Illusion einer unmittelbaren Beobachtung von Vergangenheit erzeugen. [...] Zweitens kann die Leserschaft ihre Aufmerksamkeit jedoch auch auf Strategien richten, durch die solche Vergangenheitsversionen im Medium der Literatur konstruiert werden«.⁵⁰ Drittens, und dieser Aspekt wird nicht thematisiert, kann Erinnerung Anlass zur Produktion von Texten sein.⁵¹ Die Anthologie 1914 – *Poetry Remembers* verbindet kulturelle und kollektive Texte (und stellt die Begriffe somit implizit in ein Spannungsverhältnis): Sie präsentiert Texte, die Teil der Kultur geworden sind, und bestärkt ihre Rolle auch im Hinblick auf ihre zukünftige Rezeption, womit sie auch die Inhalte des »kollektiven Gedächtnisses« zum Ersten Weltkrieg verstetigt. Es ist diese Doppelung, welche die Anthologie so produktiv macht: Fiktionale Texte, die uns die Vergangenheit präsentieren, werden zum Anlass für das Verfassen neuer Texte, die mit der vergangenen Darstellung wie auch mit den dargestellten Ereignissen in einen Dialog treten.⁵² Die Gedichte Heaneys greifen auf Edward Thomas zurück und auf von ihm vermittelte Wissensbestände, variieren diese jedoch und schaffen so eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart; Carol Ann Duffy bedient sich medialer Unterschiede in der Vermittlung der Ereignisse. Die Anthologie tritt über den üblichen Begriff vom »Gedächtnis der Literatur« als »Intertextualität«, als Erinnerung der Literatur »an sich

Vorabdrucke der Gedichtpaare im *Guardian*: The Guardian, »First World War: 100 Years On.«, 26. Oktober 2013 (<http://www.theguardian.com/books/interactive/2013/oct/26/war-poets-1914-carol-anne-duffy-seamus-heaneyj>).

⁴⁸ Erll, *Kollektives Gedächtnis*, 119.

⁴⁹ Ibid., 120.

⁵⁰ Ibid., 126.

⁵¹ »Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses ist ein *Rezeptionsphänomen*« (ibid., 118; Herv. im Original). Auch Nünning spricht vom »Gedächtnis der Literatur« (Ansgar Nünning, »Gedächtnis, kulturelles«, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hg. A. Nünning, Stuttgart 2008, 240 f.).

⁵² Berndt, *Anamnesis*, 314, spricht von der Erinnerung als »diskursive[m] Phänomen« sowie von der »Kontinguität von Gedächtnis und Poesie«. s. auch Welzer zu Erinnerung und Gedächtnis als Interaktion: Harald Welzer, »Gedächtnis und Erinnerung«, in: *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 3: *Themen und Tendenzen*, hg. Friedrich Jaeger, Jörn Rüsen, Stuttgart 2004, 155–74.

selbst« hinaus,⁵³ indem sie die Erinnerung nicht nur aktualisiert, sondern alternative Geschichten erzählt und auf diese Weise auch die Erinnerung daran zu verändern versucht, und zwar im Sinne einer Problematisierung dessen, *was* erinnert wird.⁵⁴ Es bleibt letztlich allein der fiktionalen Dichtung vorbehalten, die Geschichte »backwards«, also umgekehrt und neu zu erzählen.

Inhaltsverzeichnis

BUCHBESPRECHUNGEN

<i>Nicole Eichenberger, Geistliches Erzählen. Zur deutschsprachigen religiösen Kleinpik des Mittelalters</i> (von Patrizia Spät)	241
<i>Karl August Varnhagen von Ense – Friedrich de la Motte-Fouqué. Briefwechsel 1806–1834</i> (von Nikolas Immer)	249
<i>Hebbel-Jahrbuch 2015 69/2014; Hebbel-Jahrbuch 2015 70/2015; Klaus-Groth-Gesellschaft. Jahrbuch 2014; Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft. Bd. 63/2014; Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft. Bd. 64/2015; Karl Ernst Laage, Theodor Storm privat; Karl Ernst Laage, Theodor Storm auf Sylt und die Sylter Novelle</i> (von Friederike Tebben)	253
<i>Caterina Maria Grasl, Oedipal Murders and Nostalgic Resurrections: The Victorians in Historical Middlebrow Fiction, 1914–1959</i> (von Christina Flotmann-Scholz)	259
<i>Sandra Eva Boschenhoff, Tall Tales in Comic Diction – From Literature to Graphic Fiction. An Intermedial Analysis of Comic Adaptations of Literary Text</i> (von Ronja Bodola)	262
<i>Christian Ludwig, Frank Erik Pointner (Hgg.), Teaching Comics in the Foreign Language Classroom</i> (von Janice Bland)	265
<i>Greta Olson, Ansgar Nünning (Hgg.), New Theories, Models and Methods in Literary and Cultural Studies</i> (von Jürgen Meyer)	269
<i>Vera Nünning (Hg.), New Approaches to Narrative: Cognition – Culture – History</i> (von Monika Fludernik)	274
<i>Susanne Peters, Klaus Stierstorfer, Dirk Vanderbeke, Laurenz Volkmann (Hgg.), Film, Part I + II</i> (von Eckart Voigts)	276
<i>Wolfgang Hallet (Hg.) unter Mitarbeit von Judith Hoffmann, Literatur- und kulturwissenschaftliche Hochschuldidaktik. Konzepte, Methoden, Lehrbeispiele</i> (von Laurenz Volkmann)	279
Namen- und Werkregister (von Ulrich Barton)	283

⁵³ Erll, Nünning, »Literaturwissenschaftliche Konzepte«, 2. Nünning und Erll gehen auf die Ambiguität des Genitiv von »Gedächtnis der Literatur« ein und unterscheiden zwischen der Literatur als Symbolsystem und als Sozialsystem (ibid., 3).

⁵⁴ s. Kansteiner zur Beschäftigung »mit Katastrophen und Traumata« innerhalb des kollektiven Gedächtnisses (»Postmoderner Historismus«, 121).