

KARL HEINZ GÖLLER

Ted Hughes' 'Apple Tragedy':
Eine Verkehrung des biblischen Schöpfungsmythos

I. Leben von Ted Hughes. Background seiner Lyrik

Ted Hughes (geb. 1930 in Mytholmroyd, West Riding, Yorkshire) gehört nicht erst seit seiner Ernennung zum *poeta laureatus* (1984) (eine Würde, die zuerst Philip Larkin angeboten worden war) zu den bekanntesten englischen Lyrikern. Beide Dichter, Larkin und Hughes, haben gleichermaßen bei Kritikern wie auch beim Lesepublikum Zustimmung gefunden,¹ wenn auch aus entgegengesetzten Gründen. Larkin kann dem sogenannten *movement* zugerechnet werden, dessen poetologische Grundsätze von Robert Conquest im Vorwort zu der Anthologie *New Lines I* dargelegt worden sind. Hughes ist zwar überraschenderweise in *New Lines II* mit vier Gedichten vertreten,² hat aber mit dem Programm dieses Kreises nur wenig gemeinsam. Seine Tendenz zur mythologisierenden Darstellung und Deutung der Urkräfte des Seins wäre von den *movement*-Autoren zurückgewiesen worden.³

Welche Bedeutung der Geburtsort, die herbe Landschaft von West Riding, insbesondere Scout Rock für die geistige Entwicklung Hughes' hatten, ist von Sagar dargestellt worden. Das enge Tal, nach allen Seiten geschlossen wie eine Falle, die öden Hochmoore, Textilfabriken und Eisenbahnen sah Hughes als *spiritual midwives* an, mindestens ebenso mißgünstig und unheilswanger wie die bösen Feen, von denen, wie er glaubte, seine Wiege

¹ Zu Tendenzen und Orientierung in der modernen Lyrik allgemein vgl. R. Ahrens, 'Tendenz und lyrisches Ich in Ted Hughes' 'Gnat Psalm' und Geoffrey Hills 'Mercian Hymns', *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 23 (1982), 265–296, hier 265–273; A. Esch, 'Zur Situation der modernen englischen Dichtung: Die Suche nach einer Mythologie', *GRAM*, N. F. 6 (1956), 163–175. H. Oppel, ed., *Die moderne englische Lyrik. Interpretationen* (Berlin, 1967), 'Einführung', S. 7–38; A. Esch, *Zur Situation der zeitgenössischen englischen Lyrik*, Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge G 241 (Opladen, 1980): *Moderne englische Lyrik*, ed. W. Erzgräber (Stuttgart, 1976), 'Einleitung'. Zu Hughes und Larkin vgl. N. F. Davies, 'The Poetry of Ted Hughes', *Moderna Språk*, 71 (1977), 121–127, hier S. 121.

² *New Lines II*, ed. R. Conquest (London, 1963), 'November', 'Witches', 'Bullfrog', 'The Road to Easington', S. 55–60.

³ A. Schofield, 'Hughes and the Movement', in *The Achievement of Ted Hughes*, ed. K. Sagar (Manchester, 1983), S. 22–36.

umringt war. In Umkehrung der Situation von Dornröschen⁴ hält Hughes sie allesamt für *wicked powers*, die ihm Unheil vermachten, während nur seine *fairy godmother* ihn mit einer nützlichen Gabe bedachte: einer magischen Leiter, mittels derer er sich aus der Falle befreien konnte.

Nach Besuch der *grammar-school* studierte Hughes in Pembroke College, Cambridge, englische Literatur, gab den Gegenstand aber auf, nachdem ihm im Traum ein menschengroßer Fuchs erschienen war, der sich mit knapper Not aus einer Feuersbrunst hatte retten können und ihm befahl: "Stop this. You are destroying us".⁵ Hughes bezog das auf sein Literaturstudium in Cambridge, das schöpferische Impulse abgetötet hatte. Im Sinne der Weisung des *Thought Fox*⁶ wechselte er zu Archäologie und Anthropologie über. Dabei kam er auch mit Mythologie und Folklore in Berührung, Disziplinen, die für seine Dichtung bedeutsam werden sollten. Im Jahre 1956 heiratete er die amerikanische Dichterin Sylvia Plath, die sein Denken und Dichten entscheidend beeinflussen sollte, auch noch nach ihrem Freitod im Jahre 1963.

Schon mit der ersten Sammlung von Gedichten *The Hawk in the Rain* (1957) gewann Hughes Preise und Ansehen in England und Amerika. Das im folgenden näher betrachtete Gedicht 'Apple Tragedy' stammt aus der Sammlung *Crow* (1970), der sicher bisher bedeutsamsten und von Kritikern am meisten beachteten und interpretierten Lyriksammlung Ted Hughes'. Sie ist deshalb von Bedeutung, weil sie Aussagen macht über die wichtigsten Faktoren des Weltbildes des Dichters, vor allem sein Verhältnis zu Natur, Tier und Mensch, aber auch zu Gott.

2. Ted Hughes' Gottesvorstellung

Offenbar kann Hughes mit der traditionellen Gottesvorstellung nicht allzuviel anfangen. Wer von der christlichen Konzeption eines allmächtigen, allgütigen und allgegenwärtigen Gottes ausgeht, wird die Theologie Hughes' verwirrend, wenn nicht gar blasphemisch finden. Gott hat bei ihm keine Eigenschaften, die wir gemeinhin in der abendländischen Tradition mit ihm verbinden. Vor allem ist Gott nicht mehr allmächtig. Manchmal scheint sich

⁴ In dem Märchen von Dornröschen stehen zwölf weise Frauen an der Wiege des Kindes. Die dreizehnte war nicht eingeladen worden, weil der König zwölf goldene Teller hatte. Die zwölf weisen Frauen beschenken das Kind mit Wundergaben, die dreizehnte aber vermacht ihm den Tod im fünfzehnten Lebensjahr, ein Spruch, der von der zwölften in hundertjährigen Schlaf abgemildert wird.

⁵ *The Achievement of Ted Hughes*, ed. Sagar, 'Hughes and His Landscape', S. 8.

⁶ 'The Thought Fox' ist der Titel eines der bekanntesten (poetologischen) Gedichte von Ted Hughes. Der Dichter stellte es als Einleitungsgedicht seiner Sammlung *Selected Poems 1957-1981* (London, 1982) voran.

der Dichter über ihn lustig zu machen, ihn als Clown oder Dummkopf darzustellen, gelegentlich aber auch als Eindringling und Rivale von Mächten, die ohne ihn besser zurechtkommen. Vor allem aber ist Gott nicht mehr einmaliger und alleiniger Schöpfer der Welt und der Lebewesen. Nach dem Schöpfungsakt hat er einen Alptraum, in dem ein aus Stimme und Hand bestehendes Geistwesen seine soeben erschaffene Welt schmäht und der Lächerlichkeit preisgibt. Gott fordert den Alptraum auf, es besser zu machen, und dessen Antwort ist die Erschaffung der Krähe.⁷ Sie ist fortan nicht nur eine Art Antagonist Gottes, sondern auch Spielgefährte und *trickster*, und als solcher weder demütig noch ehrerbietig. Sie bezeichnet Gott als "bastard" und spielt ihm manchen Streich.⁸

Die parodistische Umkehrung traditioneller Gottesvorstellungen hat Folgen für das Welt- und Menschenbild. Wenn die Krähe in 'A Childish Prank' durch das Zerbeißen des Wurmes (des einzigen Kindes Gottes) die Sexualität 'erfindet' – steckt sie doch die beiden Enden in Adam bzw. Eva, so daß sich Kopf- und Schwanzende immer wieder zu vereinigen sehnen – so ist nicht mehr Gott an dem Unheil schuld, das durch den Sexus in die Welt gekommen ist. In 'Crow's First Lesson' soll die Krähe das Wort 'Liebe' lernen, würgt aber nur liebesfeindliche Wesen hervor, einen mörderischen weißen Hai, blutsaugende Insekten, den laut protestierenden Kopf eines Mannes und die Vulva einer Frau, die sich sogleich um den Hals des Mannes legt. Gott versucht vergeblich, sie zu trennen, flucht vor sich hin und weint. Die Krähe aber fliegt schuldbewußt davon.

Gott wird also von seiner Verantwortung für das Leid der Welt entbunden, er wird 'gerechtfertigt'. Allerdings ist auch Hughes' Theodizee eine Parodie ihrer selbst. Waren die Moralphilosophen des 18. Jahrhunderts davon ausgegangen, daß die Beseitigung des allgegenwärtigen Übels in der Welt eine Verschlechterung wäre, es also eigentlich nichts wirklich Negatives gebe, mußten sie also folglich ihre Augen vor Elend und Not der Menschen verschließen, so steht Hughes eher auf dem Standpunkt Schopenhauers, der die Lehre von der besten aller Welten und damit die Theodizee als 'Ruchlosigkeit' bezeichnete. Neben und gegen Gott steht immer Crow, Gott of genug überlegen, zumindest aber eine Herausforderung zur Überprüfung des Schöpfungsplanes vor allem hinsichtlich der Angemessenheit und Funktion der geschaffenen Dinge und Wesen. Gott erkennt in Crow den Antagonisten, der ihm ebenbürtig ist oder sein könnte. "You win, Crow", so

⁷ Die Crow-Gedichte hängen untereinander zusammen, haben also eine Art 'Handlung'. Hughes selbst verdeutlichte bei Dichterlesungen in Ilkley und Cambridge die zugrundeliegende *story*. Vgl. W. Erzgräber, 'Die Welt aus der Perspektive einer Krähe: Zu Ted Hughes' 'Crow', in *Englische und amerikanische Naturdichtung im 20. Jahrhundert*, ed. G. Ahrends und H. U. Seeber (Tübingen, 1985), S. 151.

⁸ T. Gifford and N. Roberts, *Ted Hughes. A Critical Study* (London, 1981), S. 116.

spricht Gott zur Krähe in 'Crow's Song of Himself', und Gott erschafft zum Ausgleich den Erlöser, *the Redeemer*. Er selbst aber geht voller Verzweiflung von dannen, überläßt Crow (vorläufig) das Feld.

Das Leid der Welt kann daher durch den Rückzug Gottes aus dem Universum gedeutet werden. Er wird zu einer Abwesenheit (*absence*), die nur noch imaginative Realität hat. Aber Hughes kehrt die klassische Theodizee nicht einfach um, indem er etwa feststellte: Die Welt ist schlecht, und daher gibt es keinen Gott. Vielmehr verteilt er die Gewichte in der Welt anders als die monotheistische christliche Lehre. In fast manichäischer Manier betont er die Realpräsenz des Urgrundes der Finsternis, des Chaos, zu dem alles Weltliche, Leibliche gehört und das die gute Lichtwelt überschattet und beherrscht. Dadurch wird seine Welt zu einem alptraumartigen Kraftfeld freier oder auch inkarnierter Energien, angetrieben durch den Willen, kaum beeinflusst durch den Intellekt, gestört durch moralisch-ethische Vorstellungen.

Wir befinden uns somit nicht in einer gottfernen, und erst recht nicht gottlosen Welt. Gott mag es geben (oder gegeben haben), so scheint Hughes zu denken, aber mit der uns umgebenden Welt hat er nur wenig oder nichts zu tun. Die Welt, in die uns der Dichter führt, ist von gegensätzlichen Kräften beherrscht: Licht und Finsternis, Macht und Ohnmacht, Aufbau und Zerstörung.⁹ Im Gegensatz zur klassischen Theodizee sind Not und Pein Quellen des Lebens, das vom ersten Augenblick an zum Tode bestimmt ist, sich aber wie der Phoenix immer wieder erneuert. Hughes ist kein Nihilist, aber er ist erst recht kein Anhänger eines modischen Irrationalismus. Wenn er die moderne Zivilisation als evolutionären Irrtum ansieht und eher auf der Seite Calibans als Prosperos steht, bringt er damit ein Unbehagen auf eine Formel, das viele von uns tiefinnerlich spüren, aber noch nicht verbalisieren können oder wollen.

Hughes verweist uns auf die Kraft, die Leben schafft und erhält, Energie oder *vis vitalis*. Wer sich dieser Energie verschließt, lebt eine Art von Tod: "If you refuse the energy, you are living a kind of death".¹⁰ Diese schiere Energie aber ist etwas Ähnliches wie atomare Strahlung: Sie vergiftet und zerstört den Menschen. Daher haben wir die Aufgabe, sie unter Kontrolle zu bringen, zu zähmen, zu kontrollieren und zu kanalisieren. Zu diesem Zweck muß der Mensch religionsanaloge Rituale erfinden. Die Religion selbst hat nach Ansicht von Ted Hughes abgewirtschaftet. Sie ist ohnedies nur erfunden worden, um anderen den Sinn des Lebens zu erläutern. Um sich selbst Rechenschaft abzulegen, erfand der Mensch die Kunst: Musik, Malerei,

⁹ Vgl. C. Hahn, 'Crow and the Biblical Creation Narratives', *Critical Quarterly*, 19 (1977), 43–52, hier S. 51.

¹⁰ Das Zitat stammt aus einem Interview, das Hughes im Jahre 1970 Ekbert Faas gab: 'Ted Hughes and Crow', *London Magazine*, 10 (1971), 5–20, hier S. 10.

Tanz, Bildhauerei, vor allem aber die Tätigkeit, die alle Künste in sich schließt: Dichtung.¹¹ Nur mittels der Dichtung kann der Mensch die Verbindung zu den Urkräften des Universums herstellen. Dichtung kann sogar noch mehr: Sie erneuert das Gleichgewicht in Natur und Kosmos, das durch die Tätigkeit des Menschen (*human error*) gestört worden ist. Die neue Religion, das neue Ritual ist somit die Dichtung.

Dies ist sicherlich eine versöhnliche Botschaft, die wir gern hören und noch lieber im poetischen Werk versinnbildlicht sähen. Aber dieser didaktischen Aufgabe entziehen sich Hughes' Gedichte. Mythos hat bei Hughes vor allem den Sinn, den Mythos *ad absurdum* zu führen. Es gibt keine bequeme Antwort auf die Frage nach Gott und Welt. Zumindest finden wir sie nicht in den Gedichten Hughes', und wenn wir einer solchen Antwort begegnen (wie in 'Apple Tragedy'), dann können wir sie nicht im Literalsinn aufnehmen und ausdeuten – Hughes spricht oft 'with tongue in cheek'. Seine Version der Genesis läuft darauf hinaus, daß nicht Gott, sondern die Schlange sich am siebten Tage vom anstrengenden Schöpfungsgeschehen ausruht, und Gott hat nichts Besseres zu tun, als den Alkohol (*cider*) zu erfinden, der forthin (besonders an Sonntagen) zu einer Geißel der Menschheit werden sollte.

3. Stil und Metrum des Gedichtes 'Apple Tragedy'

'Apple Tragedy' gehört zu den Gedichten, in denen sich Hughes in einem 'neuen' Stil versuchte. In dem Interview mit Ekbert Faas hatte Hughes die zunehmend sparsamere Verwendung von Reim, Metrum und Strophenform in seiner Dichtung damit begründet, daß es leichter sei, in einer Sprache zu sprechen, die keine Geister (der Dichter der Vergangenheit) beschwöre, die sich von dem erstickenden, mütterlich umarmenden Krakenriff der englischen Dichtungstradition frei mache.¹² *Crow* sei in einem Stil geschrieben, der den rauhen Gesang der Krähe nachzuahmen suche:

The idea was originally just to write [...] the songs that a Crow would sing. In other words, songs with no music whatsoever, in a super-simple and a super-ugly language which would in a way shed everything except just what he wanted to say [...] I get near it in a few poems [...]¹³

¹¹ Vgl. Ted Hughes, *Poetry in the Making* (London, 1967), S. 124. Unter dem von Hughes gewählten Titel erschien 1967 ein Katalog des Arts Council of Great Britain & the British Museum: *Poetry in the Making*, ed. J. Lewis (London, 1967); Ted Hughes sind die Einträge 122–125 gewidmet. Ein Faksimile-Druck des Ms. von 'Mountains' findet sich S. 32, Plate VIII.

¹² Faas, 'Ted Hughes and Crow', S. 20.

¹³ A.a.O.

Die Gedichte aus *Crow*, die um den biblischen Schöpfungsbericht kreisen, gehören auch stilistisch zusammen. Während Hughes in früheren Gedichten eine stark expressive, metaphernreiche Sprache mit schwierigen, seltenen, teilweise neugeschaffenen Wörtern benutzte, ist die Sprache in *Crow*, und speziell in den 'Um-Schreibungen' der Genesis, sehr viel einfacher, durchsetzt mit Elementen kolloquialer Erzählweise.

'Apple Tragedy' hat von allen Gedichten in *Crow* den einfachsten, am stärksten umgangssprachlichen Wortschatz. Aus dem Bereich der Umgangssprache fallen höchstens die Wörter "interloper" und "orchard" heraus. Zu den Merkmalen des mündlichen Erzählens gehören der Gedichtanfang mit »So [. . .]«, der einfache Satzbau, der mit dem Gang der Ereignisse komplizierter wird, Wortwiederholungen und die häufige Verwendung der Konjunktion "and". Die sechs vierzeiligen Strophen des Gedichtes erinnern an die Ballade, und zusammen mit dem unernsten Titel erinnert das Gedicht an eine Art Bänkelsang, wenn auch weniger drastisch und plakativ, als die schaueröse Ödipus-Moritat, die 'Apple Tragedy' vorangeht.

Die schlichte Form des Gedichts und die prosaische Erzählweise können freilich nicht darüber hinwegtäuschen, daß trotz Vermeidung musealer poetischer Formkunst höchstes künstlerisches Können obwaltet. Dies wird zum Beispiel in der letzten, einzeln stehenden Zeile des Gedichtes deutlich, die durch den Reim von "well" und »hell« mit der vorangehenden letzten Zeile der sechsten Strophe zu einer Art *couplet* verbunden wird. Wenn Hughes nicht die Endwörter der beiden Zeilen miteinander reimen läßt, scheint er damit ausdrücken zu wollen, daß die Zeit für 'richtige' Reime, wie bei Shakespeare (vgl. Sonett 129), vorbei ist. Der Rhythmus des Gedichtes ist dafür umso kunstvoller und subtiler. Dem prosaisch-simplen Eingang, der sich in nichts von alltäglicher Rede unterscheidet, folgen stärker rhythmisierte Strophen bis hin zu dem mit hüpfenden Daktylen durchsetzten Schlußteil. Bestimmte "accretions of the museum sort" sind offenbar selbst in solcher Dichtung erforderlich, die sich radikal aus allen traditionellen Bindungen zu lösen sucht.

4. 'Apple Tragedy' und *Crow*

Nach einer Anmerkung von Ted Hughes am Ende der von ihm getroffenen Auswahl der *Selected Poems 1957-1981* berichtet die 1970 erschienene Gedichtsammlung *Crow* über "the birth, upbringing and adventures of a protagonist of that name".¹⁴ In diesem Protagonisten *Crow* steckt vor allem – wie

¹⁴ Ted Hughes, *Selected Poems 1957-1981* (London, 1982), S. 237.

bereits vorliegende Untersuchungen zeigen¹⁵ – die aus Volksmärchen und Sagen verschiedener Kulturkreise bekannte Gestalt des *trickster*,¹⁶ des listenreichen Schelms, der als Verkörperung des Lebenstriebes außerhalb jeglicher Ordnung steht. Wie die Erläuterung von Hughes zeigt, enthält die Gestalt Crows auch Elemente des pikarischen Helden, der, gleichsam aus dem Nichts in die Welt geworfen, durch die Welt geht, ohne an ihr teilzuhaben, durch Erfahrung klug wird, doch immer in Distanz zum Geschehen. Crow ist jedoch auch eine Art Mephisto, ähnlich dem „Geist, der stets verneint“. Wie Mephistopheles ist Crow aus der Finsternis geboren: »Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war, / Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar«. ¹⁷ Crow ist eine Art Gegenprinzip zur christlichen Gottesvorstellung des allwissenden und allgütigen Gottes und stellt in mythologischer Form Hughes' Kritik an eben diesem Gottesbild dar. Im Verlauf der Gedichtsequenz wird Crow immer mächtiger und übernimmt schließlich anstelle des passiven Gottes die Macht. Crow stößt jedoch auch an Grenzen, die er nicht überwinden kann: Die Wirklichkeit der Dinge, die sich mit Worten nicht fassen läßt ('Crow goes Hunting'), die Größe der Natur, verkörpert durch das Meer ('Crow on the Beach', 'Crow and the Sea'), die Erkenntnis der Wahrheit ('Truth Kills Everybody'), schließlich die Erkenntnis des eigenen Ich ('Crow's Nerve Fails', 'Crow Frowns', 'Crow Sickened'). Gegen Ende des Gedichtzyklus zerbirst Crow ins Nichts ('Truth Kills Everybody'), um jedoch wieder neu geboren zu werden ('Crow and Stone'). Von der durch Crow verkörperten *life force* handeln auch die letzten Gedichte in

¹⁵ *The Achievement*, ed. Sagar, S. 113 ff.; Gifford/Roberts, *Ted Hughes*, S. 120 ff.; S. Hirschberg, *Myth in the Poetry of Ted Hughes* (Portmarnock, 1981), S. 69–128; Erzgräber, 'Die Welt', S. 151–170; J. C. Witte, 'Wotan and Ted Hughes's Crow', *Twentieth Century Literature*, 26 (1980), 38–44. Zum Cartoon-Charakter der *Crow*-Literatur vgl. D. Lodge, 'Crow and the Cartoons', *Critical Quarterly*, 13 (1971), 37–42, 68. Zum *Crow*-Mythos vgl. B. Satterfield, 'Blood Havoc, and Vision: The Achievement of Crow', *New Orleans Review*, 8, No. 1 (1981), 77–80; C. V. Fernandez, 'Crow. A Mythology of the Demonic', *Modern Poetry Studies*, 6 (1975), 144–156; J. B. Bouson, 'A Reading of Ted Hughes's 'Crow'', *Concerning Poetry*, 7 (1974), 21–32; A. S. Kindall, 'Ted Hughes's 'Crow': Chaos and the Fool', *UNISA English Studies*, 13 (1975), 9–18; G. Thurley, 'Beyond Positive Values: Ted Hughes', in *The Ironic Harvest* (London, 1974), S. 163–189; L. M. Scigaj, 'Myth and Psychology in the Poetry of Ted Hughes', Diss. Wisconsin-Madison (Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Mich., 1977); W. Mitgutsch, *Zur Lyrik von Ted Hughes. Eine Interpretation nach Leitmotiven* (Salzburg, 1974); G. Stilz, 'Die Darstellung und Funktion des Tieres in der englischen Lyrik des 20. Jahrhunderts', Diss. Tübingen, 1968.

¹⁶ G. Bradshaw, 'Ted Hughes' 'Crow' as Trickster-hero', in *The Fool and the Trickster. Studies in Honor of Enid Welsford*, ed. P. V. A. Williams (Cambridge, 1979), S. 83–108; J. Ramsey, 'Crow', or the Trickster Transformed', in *The Achievement*, S. 171–185. Zur Figur des *trickster* vgl. P. Radin, *The Trickster* (London, 1956); W. und I. Weber, *Auf den Spuren des göttlichen Schelms. Bauformen des nordamerikanischen Indianermärchens und des europäischen Volksmärchens* (Stuttgart-Bad Cannstatt, 1983), S. 84–130.

¹⁷ J. W. v. Goethe, *Faust. Der Tragödie erster Teil*, Z. 1349 f.

Crow; auf die apokalyptischen Visionen des Weltuntergangs folgen das Lied über die Kraft des Leben begründenden Wassers ('How Water Began to Play') und der Hymnus auf das 'Lebensblut' in 'Littleblood'.

Die Gedichtfolge *Crow* hat keinen streng logischen *plot*. Das pikarische Element in der Titelgestalt begründet die episodische Struktur, die Sprünge in der Chronologie und Widersprüche in der Entwicklung erlaubt. Ebenso gibt es verschiedene Variationen zu einem Thema. Die Figur *Crow* taucht auch nicht in allen Gedichten auf, doch meistens sind Verbindungslinien zu den Gedichten über und mit *Crow* vorhanden.

Das zentrale Thema in *Crow* ist der Schöpfungsmythos,¹⁸ zu dem Hughes mehrere Variationen anbietet, mit und ohne die Titelfigur *Crow*. Allen Variationen gemeinsam ist das Bemühen, Varianten zu den biblischen Berichten über die Erschaffung von Welt und Mensch und den Sündenfall zu finden. Diese Varianten parodieren oder persiflieren teils die biblischen Erzählungen, kehren sie teils radikal um. Zugrunde liegt ihnen die Überzeugung von Hughes, daß die Welt, so wie sie ist, keineswegs die beste aller möglichen ist, daß vor allem in der menschlichen Evolution einiges 'schief' gelaufen ist und daß die judäo-christliche Theologie mit ihrer Verneinung des Lebensprinzips (so zumindest sieht Hughes es) daran nicht unschuldig ist. Gleichzeitig glaubt Hughes jedoch, daß die 'Methode' der Bibel, d. h. die 'Methode' fast einer jeden Religion, nämlich in Bildern zu sprechen, Mythos und Rituale zu begründen, die einzig richtige ist bei dem Versuch, Ordnung in das Chaos des Seins zu bringen: "The old method is the only one".¹⁹

Bereits in dem *Crow* vorangehenden Gedichtband *Wodwo* (1967) ist mit dem Gedicht 'Theology'²⁰ eine Variante zum Schöpfungsbericht enthalten, die wesentliche Elemente der späteren 'Um-Schreibungen' in *Crow* vorwegnimmt: Nicht die Schlange war es, die Eva verführte, den Apfel vom Baum der Erkenntnis zu essen. Dies ist eine Erfindung der Theologie, die die Tatsachen einfach entstellt. Nicht mit dem Sündenfall kam die Verderbnis ("corruption") in die Welt, sondern die 'Erfindung' des Sündenfalls ist Zeugnis für die 'Korruptheit' der Theologie. Der 'Fehler' liegt für Hughes irgendwo in der menschlichen Evolution: Adam aß den Apfel der Erkenntnis, doch dies war – nach Hughes – keine Sünde, und Adam wurde von Eva aufgegesen – typisches Zeugnis für die Hughes eigene ambivalente Haltung dem weiblichen Geschlecht gegenüber, die wesentlich vom Bild der verschlingenden 'Magna Mater' beherrscht wird. Die Schlange wiederum – sie könnte für das phallische Prinzip oder für das Lebensprinzip schlechthin stehen (vgl. 'Snake Hymn' in *Crow*) – verleibt sich Eva ein, und dort, im 'dunklen

¹⁸ Vgl. Hahn, 'Crow', S. 43–52.

¹⁹ Faas, 'Ted Hughes and Crow', S. 10.

²⁰ *Selected Poems*, S. 92.

Innen', leben wir heute noch. Der Gott des Gedichts ist ein machtloser Gott, der vergeblich mit quengeliger Stimme nach Adam und Eva ruft, während die ihr Mahl verdauende Schlange im Paradies über ihn lächelt.

Im Zyklus *Crow* sind es die Gedichte 'A Childish Prank', 'Crow's First Lesson', 'A Horrible Religious Error', 'Crow's Song of Himself', 'Apple Tragedy' und 'Snake Hymn', die sich mit dem Sündenfall der ersten Menschen beschäftigen. 'Apple Tragedy' steht gegen Ende des Gedichtszyklus zwischen der Bänkel-Ballade über das Ödipus-Thema, 'Song for a Phallus', und 'Crow's Last Stand'. Mit der Ballade verbindet 'Apple Tragedy' eine Art grimmiger Humor, 'Crow's Last Stand' stellt dem Beginn der Schöpfungsgeschichte in 'Apple Tragedy' ihr Ende in apokalyptischer Vision gegenüber. 'Apple Tragedy' unterscheidet sich von den anderen Varianten des Schöpfungsberichts darin, daß der Gott des Gedichts nicht der machtlose, ratlose, schlafende oder sich abwendende Gott ist, wie er ansonsten in *Crow* präsentiert wird. Der Gott in 'Apple Tragedy' übernimmt eine Rolle, wie sie *Crow* z. B. in 'A Childish Prank' hat, nämlich die des *trickster*.

5. Die Bedeutung des Begriffs "tragedy"

Bei einem gelehrten Autor wie Ted Hughes müssen wir unterstellen, daß er seine Genre-Bezeichnungen sorgfältig und kundig ausgewählt hat. Der Begriff „tragedy“ im Titel des Gedichts soll offenbar ganz bestimmte Assoziationen auslösen. Hughes bezeichnet damit zunächst einmal "an unhappy or fatal event", [...] "a dreadful calamity or diasaster" (*OED*, 'tragedy', 3 a). Zugleich schwingen aber noch andere Bedeutungen mit, die sich auf den mittelalterlichen *tragedie*-Begriff beziehen. Der Fall aus irdischem Glück in Elend und Not wurde gemeinhin als *tragedie* oder auch als *casus* bezeichnet. Boccaccios Werk *De Casibus Virorum Illustrium* ist eine Sammlung solcher tragischer 'Fälle'. In England schrieb John Lydgate (etwa 1435) eine erweiterte Fassung unter dem Titel *The Fall of Princes*. Seitdem war das Schema von Aufstieg und Fall der Mächtigen eines der beliebtesten Motive der Weltliteratur. Es überdauerte die literarischen Epochen und wurde den gewandelten Auffassungen eines neuen Zeitalters immer wieder angepaßt.²¹

Die Ursache der *tragedie* mittelalterlicher Herrscher war nicht einheitlich. Oft war der tragische Fall Bestrafung vorausgehender Missetaten und damit retributiver Art. Mindestens ebenso häufig aber ist ein so simpler Nexus von Schuld und Sühne nicht zu erkennen. Zahlreiche spätmittelalterliche Autoren scheinen davon überzeugt, daß jedem Aufstieg der Fall notwendigerwei-

²¹ Vgl. dazu Vf., *Romance und Novel. Die Anfänge des englischen Romans*. Sprache und Literatur. Regensburger Arbeiten zur Anglistik und Amerikanistik, 1 (Regensburg, 1972), S. 151–182.

se folgt. Psychologisch liegt die Vorstellung zugrunde, daß Erfolg und Glück den Menschen verändern, ihn schuldig werden lassen. Die Werte dieser Welt werden verneint, als unwichtig oder gar schädlich dargestellt. Ähnlich wie beim retributiven *casus* aber gibt es eine kausale Verknüpfung von Aufstieg und Fall.

Daß Ted Hughes an einen solchen 'Fall', genauer gesagt an den Sündenfall Adams und Evas (engl. *the Fall*) gedacht hat, steht außer Zweifel. Genauso deutlich ist aber, daß er jede Art menschlicher Schuld eliminiert. Nach der biblischen Schöpfungsgeschichte übertreten Adam und Eva ein Gebot Gottes. Sie essen vom Baum der Erkenntnis, um "wie Gott zu sein, gut und böse unterscheiden zu können" (Genesis 3). Bei Hughes ereignet sich die Tragödie schon am siebten Tag des Schöpfungsgeschehens, dem Tag, den Gott laut Genesis gesegnet und geheiligt und damit zum Ruhetag bestimmt hat. Hughes läßt den Schöpfer keineswegs ruhen und das Werk seiner Hände wohlgefällig betrachten. Statt dessen erfindet Gott ein 'neues Spiel', eine Art Vor- oder Ersatzsündenfall, bei dem er selbst, und nicht die Schlange Anstifter und Schuldiger ist. Aus dem Apfel der Erkenntnis wird *cider*, *strong drink* oder Alkohol, und damit eine nicht gerade erkenntnisförderliche Flüssigkeit.

Durch die enge Verbindung von "Apple" und "Tragedy" wirkt die Gedichtüberschrift wie ein Kompositum (*compound*). Hughes hat zahlreiche solcher *compounds* neu geschaffen und mit bestimmten semantischen Nuancen im Kontext seiner Gedichte verwendet.²² Zumeist wirken diese Neuprägungen verfremdend, wenn nicht gar irritierend. 'Apfel-Tragödie' statt 'Sündenfall' ist zudem ein bewußt unangemessener Begriff für ein Ereignis, das menschliches Schicksal in dieser Welt symbolhaft-archetypisch spiegelt. Der Begriff enthält den für Hughes typischen sardonischen Humor und bringt auf subtile Weise zum Ausdruck, daß es keine menschliche Erbschuld gibt. Wenn überhaupt jemand schuld ist, so die *message* dieses Gedichtes, dann der christliche Gott.

6. Die Schlange als Schöpfer der Welt

'Apple Tragedy' beginnt mit der Aussage, daß die Schlange am siebenten Tag ruhte, eine parodistische Umkehrung der Genesis-Stelle: "[. . .] and he rested on the seventh day from all his work which he had made" (Genesis 2.2). Nicht Gott hat also die Welt erschaffen, sondern die Schlange. An

²² Auch die moderne Linguistik hat sich mit den Komposita von Ted Hughes bereits auseinandergesetzt. Vgl. J. Boase-Beier, 'Poetische Komposita: Eine Untersuchung zu den Prinzipien der poetischen Sprache am Beispiel der modernen englischen Dichtung', Phil. Diss., Regensburg, 1985. Dort weitere Literatur, u. a. zum sogenannten *head*-Prinzip.

anderer Stelle legt sich Hughes nicht so eindeutig hinsichtlich des Charakters und der Bedeutung der Schlange fest. In 'Snake Hymn' sagt er:

The snake in the garden
 If it was not God
 It was the gliding
 And push of Adam's blood.²³

Ganz einmalig ist der Einfall, die Schlange zum Schöpfer des Universums zu machen, allerdings nicht.²⁴ Er gehört bereits zur pelagischen Mythologie, d. h. zum Glauben jenes großen Volkes, das vor den Hellenen den östlichen Mittelmeerraum bewohnte. Euronyme, die Herrscherin über alle Wesen dieser Welt, verbindet sich danach mit der großen Schlange Ophion, zertritt ihr aber dann den Kopf, weil jene sich brüstet, Schöpfer des Universums zu sein. Ob Hughes tatsächlich eine solche Analogie akzeptiert hätte, erscheint fraglich. Zunächst einmal würde er der Frau (oder dem weiblichen Prinzip) nicht die Position einer Euronyme einräumen – er tendiert eher zur Misogynie. Vor allem aber wäre ein solcher Mythos für Hughes viel zu orthodox und damit banal. Er läßt seine Krähe eine ganz andere Schöpfungsgeschichte erzählen:

In the beginning was Scream
 who begat Blood
 [...]
 who begat God
 who begat Nothing
 who begat Never
 [...]
 who begat Crow [...] ²⁵

In Hughes' (Crows?) Universum hat Logos keine sinnstiftende Funktion; er führt zum Chaos statt zur Ordnung, zerstört die Welt, tötet die Menschen, verbrennt ganze Ländereien zu Staub und Asche. Die Schlange ist wesentlich sympathischer. Jedenfalls ist sie dem ständig schläfrigen Gott vorzuziehen, der nach der Erschaffung der Welt "agape" am Boden liegt – ein makabres Wortspiel mit griechisch ἀγάπη, brüderliche Liebe, der Bezeichnung für das Liebesfest, das von den frühen Christen in Verbindung mit dem Abendmahl gefeiert wurde.²⁶ In bezug auf Gott aber bedeutet Agape: mit offenem Mund, in gespannter, aber stupider Erwartung.

Auch die Schlange ist ambivalent und nicht auf einen Nenner zu bringen. In 'Apple Tragedy' macht sie eine Metamorphose durch. Zunächst steht sie

²³ Ted Hughes, *Crow. From the Life and Songs of the Crow* (London, 1970), S. 73.

²⁴ Vgl. zum folgenden Gifford, Roberts, *Ted Hughes*, S. 123.

²⁵ 'Lineage', in *Crow*, S. 10.

²⁶ Vgl. Hahn, 'Crow', S. 48.

für das schöpferische Prinzip, seiner selbst unbewußt und daher ohne Selbstvertrauen, kein Verführer, sondern selbst leicht verführbar. Dieses Wesen wird als "serpent" bezeichnet, das dafür verwendete Personalpronomen heißt "he".

In der letzten Strophe aber wird "serpent" zu "snake" und "it". Wir haben es nun offenbar mit einer anderen Schlange und einem anderen Symbol zu tun, einer Entsprechung zum Phallus, zum männlichen Prinzip und damit zur sexuellen Versuchung.

Eva hatte dem ersten Koitus (mit der Schlange) nicht nur zugestimmt, sondern ihn selbst herbeigeführt, zwar unter dem Einfluß von Alkohol, aber doch höchst aktiv und bewußt. Daß sie nach der Entdeckung "rape" schreit, ist ein frauenfeindlicher *gag* wie er sich häufig in Hughes' Gedichten findet. Die Verallgemeinerung und Nutzenanwendung der letzten Strophe bringt somit nichts Neues, sondern stellt nur fest, daß Frauen (auch heute) nun mal so sind. Und auch Adam ist immer noch der alte und fällt jedesmal aufs Neue auf die Frauenlist herein; er lernt nicht hinzu, und daher geschieht es ihm recht, wenn er schließlich (wieder einmal) in der Hölle landet.

7. Gott als *trickster* und Eindringling. Seine Entwicklung in 'Apple Tragedy'

Gott spielt im Rahmen der Apple Tragedy keine besonders positive Rolle. Während die Schlange sich am siebten Tag ausruht, erfindet er ein neues Spiel, das mit dem Schöpfungsgeschehen nichts zu tun hat, wohl aber mit dem Baum der Erkenntnis im Garten Eden. Nach dem biblischen Bericht nahm Gott Adam, führte ihn in den Garten Eden und sagte ihm: "Of every tree of the garden thou mayest freely eat: but of the tree of the knowledge of good and evil, thou shalt not eat of it: for in the day that thou eatest thereof thou shalt surely die" (Genesis 2. 16-17).

In 'Apple Tragedy' ist es Gott selbst, der den beiden Menschen die Früchte des verbotenen Baumes zuträgt, und zwar nicht in Form von Nahrung ("to you it shall be for meat"), sondern als berauschendes Getränk. In Umkehrung der biblischen Geschichte betrachtet die Schlange Gott als "interloper", d. h. als Eindringling, der das Schöpfungsgeschehen stört und durcheinanderbringt. Ein "interloper" ist im Englischen ein nicht autorisierter Geschäftsmann, "one who trespasses on the rights or privileges of any trade monopoly,²⁷ one, who, for his own profit thrusts himself into any position, or affair, which others consider as pertaining solely to themselves".²⁸ Der

²⁷ OED, 'interloper', 1 a.

²⁸ A. a. O., 1 b.

Begriff hat im Englischen also eine höchst pejorative Bedeutung, und ist im Rahmen von 'Apple Tragedy' nur perspektivisch zu verstehen: Die Schlange betrachtet Gott als "interloper".

Aber sie ist zunächst nur überrascht, erstaunt, jedoch gewillt, das Spielchen mitzumachen. Sie trinkt als erste von dem gefährlichen Trank und wird dadurch zum Akteur in der von Gott aufgezogenen Farce. Allerdings spielt sie keine tragende Rolle, wie doch offenbar zuvor bei der Erschaffung der Welt. Sie trinkt und ringelt sich berauscht zu einem Fragezeichen – äußere Entsprechung ihrer inneren Ratlosigkeit. Die eigentliche 'Verführung' übernimmt Eva. Auch sie trinkt, wird sogleich lüstern, öffnet ihre Schenkel und ruft nach der Schlange.

Die aber ist "cockeyed" vom Alkoholgenuß, nicht mehr in der Lage, die Augenmuskeln zu koordinieren: sie schießt. Trunken kommt sie mit Eva zusammen, und sie gibt ihr 'a wild time'. Gott sieht das und reagiert wie ein Schuljunge: er verpetzt Eva bei Adam, ist somit nicht nur "interloper" sondern auch "sneak" und "telltale". Aber er informiert Adam auch, um seine *dramatis personae* gegeneinander auszuspielen, um sich selbst in Szene zu setzen.

Nicht Gott versucht, Adam daran zu hindern, sich zu erhängen, sondern die Schlange. Adam stirbt also nicht, wie dem Menschen in der Genesis vorausgesagt worden war. Wohl aber 'sterben' Eva und die Schlange im sexuellen Akt. Schon seit spätmittelenglischer Zeit wird mit dem Wort 'die' eine obszöne Bedeutung assoziiert: 'to have an orgasm'. Es ist schwer vorstellbar, daß Hughes nicht auch an diese Art von Tod gedacht hat, als er die 'Apple Tragedy' konzipierte. Ebenso wahrscheinlich ist, daß die 'Hölle' der letzten Zeile des Gedichtes eine sexuelle Nebenbedeutung hat: "Everything goes to hell" bedeutet zunächst einmal: 'Alles fährt zum Teufel'. Daneben schwingt aber sicher auch noch eine Bedeutung von 'Hölle' mit, wie Shakespeare sie in Sonett 129 anklingen läßt: "All this the world well knows. Yet none knows well / To shun the heaven that leads men to this hell".²⁹ Zum Schluß von 'Apple Tragedy' jedenfalls hat sich Gott 'durchgesetzt', er hat zunächst an Macht gewonnen. Schlange, Adam und Eva halten sich in einem instabilen Gleichgewicht die Waage, und Gott kann sagen: "I am well pleased".

8. *Cider, strong drink*, Alkohol

Daß ausgerechnet *cider*, ein harmloses, meist wenig Alkohol enthaltendes Getränk für die Intoxikation der Paradiesbewohner verantwortlich sein soll,

²⁹ *Shakespeare's Sonnets*, ed. W. G. Ingram and T. Redpath (London, 1964), S. 297, v. 13–14. Zu dieser Bedeutung von 'Hölle' vgl. auch Boccaccios *Dekameron*, III, 10.

könnte für deutsche wie auch für englische Leser (allerdings aus unterschiedlichen Gründen) Schwierigkeiten bereiten. Der deutsche Leser denkt an Apfelsaft oder Apfelwein und verbindet daher in beiden Fällen falsche Assoziationen mit *cider*. Der englische Leser denkt an den "Silurian cider", vielleicht auch an das Lehrgedicht 'Cider' von John Philips: "Where'er the British spread triumphant banners, or their fame has reach'd, diffusive to the utmost bounds of this wide universe, Silurian cider borne shall please all tastes and triumph o'er the vine!"³⁰ Aber auch diese Assoziation zu britisch-patriotischen Gefühlen wäre falsch, denn in Hughes' 'Apple Tragedy' geht es nicht um britische oder englische Probleme und Perspektiven.

Näher kämen wir dem Problem durch berühmte englische Bibelhandschriften, wie z. B. die in Hereford Cathedral Library aufbewahrte Wyclif-Übersetzung aus der Zeit um 1420 (Ms. O. 71). Sie wird *Cider Bible* genannt, da zu Anfang des Lukas-Evangeliums (wie auch an anderen Stellen) *strong drink* durch *cider* übersetzt wird. Gemeinhin sah man darin eine Art didaktischer Verdeutlichung oder gar Aktualisierung, da *cider* bis zum 18. Jahrhundert als englisches Nationalgetränk galt.

In Wirklichkeit aber handelt es sich bei *cider* um ein schon im Griechischen und Lateinischen bekanntes Wort, das von der Vulgata und zahlreichen frühchristlichen Autoren benutzt wurde, um hebräisch 'shekar' (berauschendes Getränk, Alkohol) zu übersetzen. Schon vor Aufnahme in das Englische hatte *cider* die Bedeutung 'fermented drink made from apples', wurde aber auch zur Bezeichnung anderer Frucht- und Beerenweine benutzt.

Hughes' Verwendung des Wortes *cider* ist somit eine Kontamination gelehrter biblischer Übersetzung und heimischer Obstverwertung. Das harmlose, wenn auch alkoholhaltige Apfelgetränk wird retransformiert zum *strong drink* der Bibel, wobei anders als in der Noah-Geschichte Mann und Frau der berauschenden Kraft des Alkohols erliegen.³¹ Die negativen Auswirkungen der Trunkenheit werden nicht verhüllt. Gott preßt Äpfel und erhält *cider*, er preßt die Krähe und erhält Alkohol ('Crow's Song of Himself'). Es bleibt die Frage, ob Gott die Auswirkungen seines Tuns kennt und beabsichtigt. In 'Apple Tragedy' spielt er nur ein 'neues Spiel', allerdings mit schlimmen Folgen für die betroffenen Menschen.³²

³⁰ J. Philips, 'Cider, A Poem in Two Books', in *The Works of the English Poets*, ed. S. Johnson (London, 1810), VIII, 385–396.

³¹ Eine der Auswirkungen des Alkohols auf die Schlange beschreibt Hughes in V. 18: "[...] drink was splitting his syllable". Ähnliches widerfährt auch Caliban, der im *Tempest* singt: "'Ban'ban, Cacaliban [...]" (II. 2. 184).

³² Nach der germanischen Mythologie bringt Wodan die Dichtung, 'den kostbaren Met', aus dem Totenreich in die Welt und schenkt ihn Göttern und Menschen aus. Hier hat Met einen zweifellos positiven Stellenwert.

9. Adam als Caliban

Das 'geistige' Getränk hat verschiedenartige Wirkungen auf die *dramatis personae*: Die Schlange, zu Beginn in der Position des Schöpfergotts, reagiert mit Neugier und Ratlosigkeit, Adam 'transzendiert' das Erlebnis und bittet den *trickster*, 'sein' Gott zu sein; Eva antwortet mit dem unteren Teil ihres Körpers und betrügt Adam mit der Schlange.

Adams Bitte an den Spender des Getränks, "Be my god", ist ein wörtliches Zitat aus Shakespeares *Tempest*. Unter der Hofgesellschaft, die der von Prospero entfesselte Sturm auf die Insel gespült hat, befinden sich auch die beiden Trunkenbolde Stephano, der Butler, und Trinculo, der Spaßmacher. Stephano konnte sich auf einem Fäßchen Portwein retten und gibt davon Caliban, dem mißgestalteten Wilden, zu trinken. Caliban, der von seiner Mutter Sycorax die Herrschaft über die Insel geerbt hatte, ist von Prospero unterworfen worden und muß ihm als Sklave dienen. Alle Versuche, ihn zu kultivieren, waren zuvor gescheitert. Caliban steht somit für die wilde, ungezähmte Natur, während Prospero Kultur und Zivilisation verkörpert, symbolisiert in seiner Beherrschung der weißen Magie. Caliban lebte in vollkommenem Einklang mit der Natur. Er kannte all ihre Geheimnisse und fühlte sich darin aufgehoben und geborgen (vgl. III. 2, 133–141). Shakespeare aber besteht darauf, daß Natur, die sich nicht bilden läßt, unterworfen werden muß, da sonst dunkle Instinkte die Oberhand gewinnen. Caliban wurde versklavt, als er versuchte, Miranda Gewalt anzutun. Der Wilde selbst kann freilich darin nichts Böses sehen. Er folgte nur seinem Trieb und wollte die Insel mit "Calibans" bevölkern (I. 2, 332–353).

Caliban reagiert auf die erste Bekanntschaft mit Alkohol, indem er den Spender zum Gott erklärt und ihm dienen will:

That's a brave god, and bears celestial liquor:
I will kneel to him. (II, 2, 118 f.)
I will kiss thy foot: I prithee, be my god. (II, 2, 149)³³

Caliban fällt von seinem Herrn Prospero ab und betet einen Trunkenbold an; Adam in 'Apple Tragedy' fällt vom Schöpfergott, der Schlange, ab und unterwirft sich einem *trickster*.

In dem Vorwort zu seiner Shakespeare-Auswahl, *A Choice of Shakespeare's Verse*,³⁴ das Graham Bradshaw "Crow's critical twin" genannt hat,³⁵ stellt sich Hughes auf die Seite von Caliban, "the poetry-crammed half-beast",³⁶

³³ W. Shakespeare, *The Tempest*, ed. F. Kermode, Arden Edition (London, 1964), S. 66 f.

³⁴ London, 1971.

³⁵ G. Bradshaw, 'Hughes and Shakespeare', in *The Achievement*, ed. Sagar, S. 52–69, hier: S. 56.

³⁶ Zitiert nach Bradshaw, S. 59.

und gegen Prospero, den er als puritanischen, lebensfeindlichen Tyrannen betrachtet. Shakespeare habe das Lebensprinzip in Venus an die puritanische Abstraktion verraten und sie als Hexe Sycorax denunziert.³⁷

Ekkert Faas hat sicher recht, wenn er an der Plausibilität von Hughes' Shakespeare-Kritik zweifelt und feststellt, daß sie uns mehr über Hughes als über seinen Gegenstand offenbare.³⁸ Adam in 'Apple Tragedy' wird mit Caliban in Parallele gesetzt, ist also in Hughes' Augen kein Monster, sondern naive Natur, die von der Zivilisation verdorben wird. Das Kulturprodukt *cider* dient dem *trickster*-Gott als Mittel, das Lebensprinzip als ursprüngliche Schöpfung der Schlange zu korrumpieren. Die Aggression des betrogenen Adam richtet sich zunächst gegen sich selbst und dann gegen die Schlange, also in der Mythologie Hughes' gegen den Lebenstrieb (vgl. 'Snake Hymn'). Der Gott, der am Ende des Gedichtes selbstzufrieden kommentiert: "I am well pleased", ist eine grimmige Travestie auf den Schöpfergott der Genesis, der am sechsten Tage alles, was er geschaffen hatte, für gut befand.

10. Die Figur Evas. Misogyne Züge

Im Welt- und Menschenbild von Ted Hughes hat die Frau zwei Gesichter. Zunächst ist sie Verkörperung der Fruchtbarkeit und damit Trägerin schöpferischer Impulse. Sie ist verwoben mit Natur und Kosmos, die der Mann als von sich getrennte Wesenheiten erlebt.³⁹ In 'Crow's Undersong' wird dieses weibliche Prinzip besungen.⁴⁰ Es ist die Basis allen Lebens und aller Hoffnung: "She stays / Even after life even among the bones". "If there had been no hope she would not have come". Kultur und Zivilisation sind die Produkte des männlichen Intellekts; die Frau hat keinen Anteil an ihnen, sie fürchtet sich davor. Andererseits gäbe es ohne ihre lebensspendende Fruchtbarkeit keine Zivilisation: "And there would have been no crying in the city / (There would have been no city)". Sie ist schöpferisch aus ihrer inneren Mitte, sie 'singt' aus dem Leib heraus ("out of her belly"), wie es in 'Fleeing From Eternity' heißt,⁴¹ während der Mann die Natur instrumental benutzt und beherrscht.⁴²

³⁷ Vgl. a.a.O. und Hughes, 'Prospero and Sycorax', *Selected Poems*, S. 226.

³⁸ E. Faas, 'Chapters of a Shared Mythology: Sylvia Plath and Ted Hughes', in *The Achievement*, ed. Sagar, S. 107–125, hier S. 118 und S. 122.

³⁹ Vgl. das frühe Gedicht 'Song', *Selected Poems*, S. 14.

⁴⁰ *Crow*, S. 47.

⁴¹ *Crow*, S. 78. Vgl. zur Deutung: Stuart Hirschberg, *Myth*, S. 125.

⁴² Vgl. D. Latané, 'Two Eskimo Songs from Crow', *Notes on Contemporary Literature*, 10, No. 5 (1980), 7–9.

In diesem drittletzten Gedicht aus *Crow*, das zusammen mit 'How Water Began to Play' und 'Littleblood' den *per saldo* 'positiv' gestimmten Abschluß des Gedichtszyklus bildet, zivilisiert der Mann die Frau, lehrt sie sehen und sprechen im Austausch für den Gesang aus ihrem Leib. Mittels des Liedes der Frau kann der Mann sich selbst transzendieren, die 'Ewigkeit' erreichen, doch die Frau wird dadurch wie die Natur zu seinem Instrument. Seine Zivilisation verleiht ihr (bewußtes) Leben; die Schmerzen, die ihr daraus erwachsen, lassen den Mann kalt. Die Frau fühlt sich um ihre Instinkte betrogen.

Diese Beschwörung des 'weiblichen Prinzips' (die von vielen Frauen, insbesondere den Feministinnen, als chauvinistisch abgelehnt werden würde) ist eine Seite von Ted Hughes' Frauenbild. Wesentlichen Einfluß darauf hatte Robert Graves' Studie *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*. Die andere Seite des Frauenbildes ist Eva, und ihre Darstellung trägt bei Ted Hughes – wie in der christlichen Tradition – deutlich misogynen Züge. Eva ist die Verkörperung sexueller Zügellosigkeit. Anders als in der Bibel verführt sie in 'Apple Tragedy' nicht Adam, sondern *horribile dictu* die Schlange, und man weiß ja, welche Assoziationen in der westlichen Kultur mit diesem Tier verbunden werden. Zudem ist Eva die erste Frau in der Menschheitsgeschichte, die einen von ihr herbeigeführten Koitus als Vergewaltigung bezeichnet. Sie liefert somit die Begründung für das (männliche) Mißtrauen, das sich in der Justizgeschichte bei der Beurteilung solcher Fälle bis zum heutigen Tag forterbte.

Freilich ist der Ton der 'Apple Tragedy' gerade in diesem letzten Teil grotesk-balladesk überzogen. Er wirkt *slapstick*-artig. Jedoch ist der misogynen Grundton nicht zu überhören. Der gutgläubige Adam, der auch noch bemüht ist, Eva zu verteidigen, erscheint als das bemitleidenswerte Opfer seiner Frau. Die Konstellation zum Schluß der 'Apple Tragedy' zeigt das Paar in einer (auch sexuell) hoffnungslos 'verfahrenen' Situation, in der der Mann noch unglücklicher dran ist als die Frau. Wie in anderen Gedichten aus *Crow* ('Crow's First Lesson', 'Lovesong') wird das Zusammenleben von Mann und Frau als 'Kampf der Geschlechter' dargestellt. Angesichts des mächtigen Antagonisten, der seine Kreise stört ('Apple Tragedy', Strophe 5), hat Adam keine Chance; er zieht immer wieder den kürzeren.

11. 'Apple Tragedy' und die biblische Geschichte: Zusammenfassung

In der Dichotomie der letzten beiden Zeilen mit dem antinomischen Reim "well"-"hell" kommen fazitartig Hughes' Auffassung von der christlichen Religion und seine Weltsicht zum Ausdruck: Die Welt ist und war von

Anfang an keineswegs so gut, wie es uns die christliche Religion glauben machen möchte, sie ist vielmehr eine Art Hölle. Hughes' 'Um-Schreibungen' der biblischen Geschichten legen den Finger auf die wunden Punkte der christlichen Theologie: warum der Sündenfall das zentrale Ereignis der Paradiesgeschichte ist, warum er so eng mit der 'Entdeckung' der menschlichen Sexualität verknüpft ist, wieso die Schlange den Teufel verkörpert, usw. Trotz Parodie, Travestie und Blasphemie der christlichen Glaubensinhalte steckt in Hughes' Gedichten mehr als nur Verneinung. Sein heftiger Kampf gegen die christlichen Mythen, sehr viel leidenschaftlicher, reflektierter und tiefer als etwa Philip Larkins 'Church Going', offenbart, daß sie für ihn weitaus lebendiger sind als für die meisten heutigen Neuheiden. *Crow* legt in dichterischer Form Zeugnis ab für die Aussage von Hughes in dem Interview mit Faas: "[...] the greatest poetry in English is in the prose of the Bible".⁴³ Seine Auseinandersetzung macht ferner deutlich, daß es dieselben alten und ewig neuen Fragen sind, mit denen die Autoren der Bibel wie die modernen Menschen gerungen haben: Woher kommen und wohin gehen wir. . .

Die Visionen und neuen Mythen von Hughes sind düster, doch er ist kein Nihilist. In den letzten zehn Jahren hat sich seine Weltsicht auch spürbar aufgehellt. Herrschte 1970 weitgehend die Schwärze der Krähe in seinen Gedichten vor, so schließt die Auswahl der *Selected Poems* (1982) mit einem 1981 veröffentlichten Gedicht über den Lachsfang, einer Beschwörung des Lebens und des Lichts: "So we stood, alive in the river of light / Among the creatures of light, creatures of light."⁴⁴ Die Düsternis, die vor fünfzehn Jahren noch überwog, wird ferner gemildert durch den Humor, der in vielen der *Crow*-Gedichte zum Ausdruck kommt, ganz besonders in 'Apple Tragedy'. Das Gedicht, in dem *Crow* selbst nicht auftaucht, das aber einer der *Songs of the Crow* sein könnte, zeigt Gott als *trickster*, weil es aus der Sicht eines *trickster* geschrieben ist. So makaber und schwarz dieser Humor sein mag, er zeigt doch den Willen zum Über- und Weiterleben. So läßt das Gedicht den Leser nicht in Verzweiflung zurück, sondern ringt ihm ein (wenn auch gequältes) Lächeln ab. Zumindest bereitet es ihm intellektuelles Vergnügen und bringt dadurch *comic relief* ins (tod-)ernste Dasein.

⁴³ Faas, 'Ted Hughes and Crow', S. 14.

⁴⁴ 'That Morning', *Selected Poems*, S. 235.