

## VERWISCHTE INSCRIFTEN

Zu Thomas Hardys ›During Wind and Rain‹

Von Peter Krahe (Berlin)

What are song, laughter, what the footed maze,  
Beside the good of knowing no birth at all?<sup>1)</sup>

›During Wind and Rain‹ aus dem Band ›Moments of Vision‹ von 1917 ist eines der meistanthologisierten Gedichte Thomas Hardys und vielleicht der englischen Literatur überhaupt. Sein Hintergrund wird dokumentiert und kommentiert in der autobiographischen Skizze ›Some Recollections‹,<sup>2)</sup> die seine erste Frau, Emma Lavinia Gifford, kurz vor ihrem Tode im November 1912 niedergeschrieben hat. Bilder ihrer Jugend im Kreise der Familie sind mit Charme in dieser kleinen Schrift zusammengetragen, die Einblicke in Hardys Produktionsweise erlaubt und zeigt, wie er vorgefundenes Material als Inspirationshilfe für eigene Werke zu nutzen verstand. Ein Großteil der Details des späteren Gedichts und auch die Retrospektive mit ihrer Thematik von Wandel und sich ankündigendem Unheil sind hier bereits vorgebildet: „The heavens poured down a steady torrent on our farewells, and never did so watery an omen portend such dullnesses, and sadnesses and sorrows as this did for us.“<sup>3)</sup> Das Gedicht selbst ist jedoch am Ende erheblich mehr als die Summe seiner Teile. Der Titel ›During Wind and Rain‹ erscheint schon andeutungsvoll und schicksalhaft, bevor man seiner Herkunft aus Festes Lied mit dem „With hey-ho, the wind and the rain“ in Shakespeares ›Twelfth Night‹ gewahr wird.<sup>4)</sup> Seine Beliebtheit bezieht es aus diesem Anspielungsreichtum: Bedeutungen zeichnen sich ab, obwohl das Gedicht auf der wörtlichen Ebene vielfach im Unbestimmten

---

<sup>1)</sup> THOMAS HARDY, *Thoughts from Sophocles*, in: *The Complete Poems*, hrsg. von JAMES GIBSON, London 1976, S. 936. Alle weiteren Nachweise erfolgen nach dieser Ausgabe als eingeklammerte Seitenzahlen im Text.

<sup>2)</sup> Ausführlich dargelegt in: EMMA HARDY, *Some Recollections*, hrsg. von EVELYN HARDY, ROBERT GITTINGS, Oxford 1979.

<sup>3)</sup> Ebenda, S. 21; Darstellung der Herausgeber: S. 42f.

<sup>4)</sup> WILLIAM SHAKESPEARE, *Twelfth Night, or What You Will*, hrsg. von M. M. MAHOOD, Harmondsworth 1968, repr. 1977 [New Penguin Shakespeare], S. 131f. [V.I.386ff.].

verharrt, gemäß Hardys Selbstaussage „the author loved the art of concealing art“.<sup>5)</sup> Obgleich er die naheliegende und ihm oft zgedachte Bezeichnung als Pessimist in der Nachbarschaft Schopenhauers zurückwies und sich selbst gern als ‚meliorist‘ betrachtete,<sup>6)</sup> sind die düsteren Züge seines Werkes unleugbar fast allgegenwärtig. Die klassischen Assoziationen von Regen und Wind in der englischen Literatur mögen dem geübten Leser vor Augen stehen,<sup>7)</sup> werden aber von vornherein nicht unterstützt. Die Szenerie einer stürmischen, regnerischen Heide aus ›King Lear‹ kontrastiert mit den hellen und fröhlichen Genrebildern der einzelnen Strophen, bevor sie jeweils in den beiden refrainartigen Schlussversen mit unheilvollen Bedeutungen jenseits des Geborgten aufgeladen werden. Bevor es dabei zu den unvergesslich-zitablen Schlussversen des Gedichts kommt, ist immer wieder Hardys vertraute Strategie feststellbar, den Leser auf eine falsche Verständnisfährte zu locken. Bereits auf der untersten formalen Ebene einzelner Verse wird das Deutungsmuster seiner Weltsicht im großen deutlich: ›Life’s Little Ironies‹ nach einer seiner Lieblingsformulierungen wie einem Band von Erzählungen.<sup>8)</sup> Gerade in ›During Wind and Rain‹ wird Hardys Fähigkeit, den Verstehensprozess des Lesers zu steuern und mit vorgeblicher Unbestimmtheit Bedeutungsvielfalt zu erzeugen, eindrucksvoll belegt. Während die Dichtung dem Zwischenreich des Ambivalenten angehört und jedes Recht dazu hat, andeutungsweise und mehrdeutig vorzugehen, liegt die Aufgabe der Philologie in der Auslegung. Dementsprechend versucht der folgende Beitrag, behutsam die Unbestimmtheitsstellen zu füllen, Andeutungen zu erhellen und mit Respekt vor der Geschlossenheit des Kunstwerks das Implizite explizit zu machen.

So wie die Titelzeile von ›During Wind and Rain‹ keine geschlossene Sinneinheit darstellt, sondern die Frage provoziert, was während Regen und Wind geschehe, erscheint das Gedicht selbst inhaltlich als eine Aneinanderreihung von Unbestimmtheitsstellen, formal im Kontrast dazu allerdings überaus streng gebändigt: Vier Strophen, weitgehend den vier Jahreszeiten zugeordnet, dem gleichen Bauschema unterworfen, bei einzeln betrachtet unregelmäßiger Versform und achtundzwanzig Verszeilen gleich den Tagen des Wintermonats Februar. Vier schildernde Episoden als Auftakt schlagen jeweils in den letzten beiden Versen von aufsteigender Länge in eine elegisch-beschwörende Klage über das unaufhaltsame Verrinnen der Zeit um, wobei der Wendepunkt graphisch durch drei Punkte markiert ist: für den

5) FLORENCE EMILY HARDY [i.e. THOMAS HARDY], *The Life of Thomas Hardy 1840–1928*, London, repr. 1975, S. 300f.

6) MICHAEL MILLGATE, *Thomas Hardy. A Biography Revisited* [2004], Oxford 2006, S. 379: „[...] my practical philosophy is distinctly meliorist. What are my books but one plea against ‚man’s inhumanity to man‘ – to woman – and to the lower animals?“ – Die Forschung sieht ihn heute gemeinhin als „deeply and unshakeably a humanist“: DEANNA K. KREISEL, *Thomas Hardy*, in: *The Oxford Encyclopedia of British Literature*, hrsg. von DAVID SCOTT KASTAN, Oxford u. a. 2006, 5 Bde.: Bd. 2, S. 502–509, hier: S. 509.

7) „[...] rain and wind (desire) have always been connected with physical love in English literature“: AD. DE VRIES, *Dictionary of Symbols and Imagery*, 2<sup>nd</sup> Ed., Amsterdam 1976, S. 38.

8) THOMAS HARDY, *Life’s Little Ironies* [1894], hrsg. von CLAIRE SEYMOUR, London, repr. 2002.

Leser ein sichtbares Signal innezuhalten, dem Zuhörer dagegen nur durch eine gedankenschwere Pause vermittelbar. Wie nebenbei bezieht Hardy hiermit Position im immer währenden dichtungstheoretischen Streit darüber, ob Lyrik zu stiller Lektüre oder lautem Vortrag bestimmt sei: Überraschend vertritt seine eigene Haltung entschieden beides zugleich und verrät in ihrer Durchformung, dass ihr Urheber nicht nur Lyriker und Romancier, sondern auch Architekt war. Man erinnert sich an Versuche Gottfried Benns, bei Dichterlesungen den Zuhörern die äußere Form seiner Gedichte zu veranschaulichen, indem er wie in einer Regieanweisung anzukündigen pflegte: „[...] jetzt kommt ein Gedicht von beispielsweise vier Strophen zu acht Reihen – das optische Bild unterstützt meiner Meinung nach die Aufnahme-fähigkeit.“<sup>9)</sup>

Die Szenerie von ›During Wind and Rain‹ lässt zu Beginn den Leser nicht nur mit symbolisch-existentiallem Unwetter rechnen, sondern auch ein typisch atlantisches Wetter erwarten, während es sich die Menschen bei einer Lieblingsbeschäftigung zuhause behaglich machen: „They sing their dearest songs –“. (495) Der Versauftakt ist unvermittelt, wer gemeint ist, bleibt verschwiegen. Größere Bestimmtheit wäre vielleicht von positivistischem Interesse, würde jedoch dem offenkundigen Streben des Gedichts nach einer allgemeineren Aussage zuwiderlaufen. Schließlich bezieht sich auch der Titel selbst nicht auf ein bestimmtes, kalendarisch wie geographisch festleg- und messbares Tiefdruckgebiet, sondern besitzt einen unverkennbar symbolischen Bezugsrahmen. Evoziert wird mithin eine viktorianisch-häusliche Innenraumszene, Musizieren im engen Familienkreis, entsprechend den ‚gender roles‘ der Zeit hierarchisiert von Mann zu Frau und den Kindern hinab. Keine Zahl wird genannt, doch Vollzähligkeit hervorgehoben und vorläufig beschlossen durch einen Ausruf, der zum absoluten Sinnwort der populären Kultur einer viel späteren Zeit werden sollte. In einem Lied der frühen 1960er Jahre fordern The Beatles mittels dieser Interjektion das Publikum auf, sich in wortloser Übereinstimmung zu einem dürren Hinweis alles weitere selbst hinzuzudenken: „She loves you, yeah, yeah“. Hardys ‚yea‘ bildet demgegenüber neben der Bekräftigungsformel ein Gelenk und einen Neueinsatz: Nachdem in asyndetisch-dichter Reihung die Gesamtheit der Familie und des Gemeinschaftserlebnisses angesprochen ist, folgt in lyrischer wie musikalischer Variation die polysyndetische Ausmalung: Frauen- und Männer-Stimmlagen mit abnehmender Höhe, jetzt formal anspruchsvoll chiasmisch überkreuzt angeführt und dadurch Zusammenhalt suggerierend. Der Chiasmus ist bekanntlich in der Literatur traditionell die Stilfigur engster menschlicher Bindungen.<sup>10)</sup> Eine anfänglich als typisch viktorianisch aufgefasste Rangfolge der

<sup>9)</sup> GOTTFRIED BENN, Probleme der Lyrik [1951], in: Gesammelte Werke, hrsg. von DIETER WELLERSHOFF, Wiesbaden, München, repr. 1977/78, 4 Bde.: Bd. 1, S. 494–532, hier: S. 529.

<sup>10)</sup> Vgl.: „[T]hou to me | Art all things under heav’n, all places thou“. JOHN MILTON, Paradise Lost, in: Poetical Works, hrsg. von DOUGLAS BUSH, London, repr. 1970, S. 458f. [XII, Z. 617f.]

Geschlechter und implizierten Kinder wird dadurch wirkungsvoll ausgehebelt: Das Gedicht ist moderner, als es den Anschein hat, selbst wenn die Darbietung der Hausmusik erst durch ein zeitgenössisches Begleitinstrument vervollständigt wird, wieder in Andeutung belassen. Man wird das Bild im zeittypischen Sinne ergänzen können und dem Text keine Gewalt antun, indem man ein Klavier als häufigstes viktorianisches Begleitinstrument erwartet: „No self-respecting middle-class home was without a piano; few daughters were not taught to play [...]“.<sup>11)</sup> Das Klavier war ein Statussymbol der aufsteigenden englischen Mittelschicht, selbst wo diese sich seiner nur als unvollkommen mächtig erwies und es folglich mehr dem sozialen Renommieren, der Zurschaustellung von Wohlstand und weiblicher Kultiviertheit als der ernsthaften Musikpflege diente.<sup>12)</sup> In den späteren, nicht unproblematischen Jahren ihrer Ehe beanspruchte auch Emma als Tochter eines Anwalts und Schwägerin eines Pfarrers gegenüber dem Maurersohn Hardy eine gewisse soziale Überlegenheit.<sup>13)</sup>

Vor dem Umschlag am Strophenende wird die Szenerie in ihrer durch Kerzenschein erzeugten zeitlosen Stimmungshaftigkeit ausgemalt. Der Beobachter sieht vom Kerzenlicht um das Gesicht eines jeden einen warmen Schimmer gleich einem Mond geworfen, ein bildstarker Eindruck, aber die sprachliche Kühnheit des als Partizip gefassten ‚mooning‘ verschleiert dabei den traditionellen symbolischen Bezug, dass der Mond für Schicksalhaftigkeit, Wandelbarkeit und kommendes Unheil steht. Jede Schulgrammatik erläutert die Vereinzelnung im Kollektiven durch die Bevorzugung von ‚each‘ gegenüber ‚every‘. Die folgenden Auslassungspunkte stehen für einen unüberbrückbaren Abgrund: Obwohl das Gedicht zur Gänze im Präsens gehalten ist, stellt sich das dargestellte Familienidyll als längst und unwiederbringlich vergangen dar. Die abschließende Zeitklage, fomal wirkungsvoll mit Binnenreim und in konzentrierten Monosyllabeln gehalten, lässt hieran keinen Zweifel mehr: „Ah, no; the years O! | How the sick leaves reel down in throngs!“ Diese Strophe schließt nicht allein mit einem Bild des Herbstes, auf den im Zyklus der Jahreszeiten nach dem Winter bekanntlich ein neuer Frühling folgen würde, sondern die fallenden Blätter sind ‚sick‘ – wie einstens Blakes Rose. Das gesamte Bild erinnert an einen trunkenen Tanz, der überlange Vers wirkt quälend eindringlich. Hier verrät sich die Steuerung der Leserwahrnehmung durch den Sprecher unmittelbar, denn keine herbstlich-bunten Blätter sinken sacht in ihrer Pracht. Es geht nicht vorzugsweise um den Herbst als Jahreszeit, sondern, von dichterischer Gestaltung in analytische Deutlichkeit übersetzt und damit trivialisiert, suggeriert

<sup>11)</sup> CHRISTOPHER HIBBERT, *The English. A Social History 1066–1945*, London 1988, S. 625.

<sup>12)</sup> Vgl. THOMAS HARDY, *The Well-Beloved. A Sketch of a Temperament* [1897], hrsg. von J. HILLIS MILLER, EDWARD MENDELSON, London, repr. 1979, S. 151: „Avice! You are fairly well provided for – I think I may assume that.“ He looked round the room at the solid mahogany furniture, and at the modern piano and show bookcase.“ – Holme schildert anschaulich, wie Carlyle bei der Arbeit durch inferiore Hausmusik zur Weißglut gebracht werden konnte. THEA HOLME, *The Carlyles at Home*, Oxford, repr. 1979, S. 62–64.

<sup>13)</sup> MILLGATE, *Thomas Hardy* (zit. Anm. 6), S. 242; 249; 326.

der Vers: Das Leben ist nichts als eine Krankheit zum Tode. Als gelte es, einen Euphemismus zu bewahren, wird der Tod selbst jedoch, der am Ende aller Vergänglichkeit steht, in diesem Gedicht niemals beim Namen genannt; ‚sick‘ ist da schon ein andeutungsstarker Begriff. Erstaunlich wirkt, wie die einfachen Worte der Zeitklage unter Visualisierung durch den Klagelaut O eine geradezu barock anmutende emotionale Tiefe erlangen können. An dieser Episode der Hausmusik werden die biographische Grundlage und der Wert der Jugenderinnerungen für Emma Hardy noch nach vier Jahrzehnten offenbar. In seinem eigenen Lebensabriss erwähnt Hardy, wie diese Bilder für seine Frau Wochen vor ihrem Tode noch einmal lebendig geworden sein müssen, bevor sie sich endgültig von ihnen abwandte: „Strangely enough, she one day suddenly sat down to the piano and played a long series of her favourite old tunes, saying at the end she would never play any more.“<sup>14)</sup> Sein nachdenklicher Kommentar in ›The Last Performance‹, aus dem Umkreis des elegischen Zyklus ›Poems of 1912–13‹, lautet dazu nach ihrem plötzlichen Tode:<sup>15)</sup> „And I felt she had known of what was coming, | And wondered how she knew“ (487).

Jede Strophe von ›During Wind and Rain‹ bringt einen Neueinsatz, heißen doch die Jahreszeiten im Italienischen ‚stagiones‘. Es wirkt wie Bildschnitte in filmischer Technik: Nach dem Musizieren wird die Familie bei der gemeinsamen Gartenpflege gezeigt. War es eben der Geschlechterkontrast, also der zeitliche Querschnitt, auf den abgehoben wurde, so ist es jetzt mit „Elders and juniors“ die Staffellung der Generationen im Längsschnitt. Es drängt sich der Verdacht auf, dass gerade die offenkundige Trivialität der Verrichtungen, ihre genügsame Alltäglichkeit im Kontrast zur herzerreißenden Klage führt. Wieder bezieht Hardy wirkungsvoll Position gegen ein berühmtes poetologisches Konzept: Bei seinen Personen gibt es keine Ständeklausel, keine Fallhöhe ist vonnöten. Der unerbittliche Ablauf der Geschehnisse kann gewiss nicht tragisch im Sinne der griechischen Tragödie genannt werden, und dennoch wird die menschliche Situation als Ganzes wie in Hardys Romanen als tragisch empfunden. Wieder steht mit dem Gärtnern eine verbreitete englische Vorliebe im Mittelpunkt, in ihrer Kombination von Ordnungsvorstellungen, bescheidenen ästhetischen Gestaltungsmöglichkeiten und gesunder Bewegung im Freien bis heute insbesondere der Mittelschicht am Herzen liegend. Einzig das den Garten alliterierend charakterisierende ‚gay‘ hat seit Hardy eine Bedeutungsveränderung im sozialen Gefüge erfahren, die belegt, wie das Generalthema von Zeit und Wandel auch an literarischen Texten nicht vorübergeht. Man täte jedoch dem Gedicht Gewalt an, wollte man die seit 1951 aktenkundige neue Bedeutung als sexuelle Orientierung berücksichtigen.<sup>16)</sup> Im Unterschied zur vorangegangenen unterliegt diese zweite Strophe von vornherein der subversiven Gegenbewegung

<sup>14)</sup> Life of Thomas Hardy (zit. Anm. 5), S. 359.

<sup>15)</sup> Vgl. dazu: PETER KRAHÉ, Verlusterfahrung als Inspirationsquelle: Thomas Hardys ›Poems of 1912–13‹, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift, N. F. 54 (2004), S. 41–62.

<sup>16)</sup> Vgl. Chambers Dictionary of Etymology, Edinburgh 1988 [Barnhart Dictionary of Etymology], S. 425. So hat eine Zeile des alten Weihnachtsliedes ›Deck the Hall‹ in seinem Aufforderungscharakter einen ganz neuen Bezugshorizont gefunden: „Don we now our gay apparel“.

des Vergänglichlichen, das sich scheinbar unmerklich einschleicht. Wenig spektakulär, wie die Beseitigung von Moos anmuten mag, handelt es sich dabei als Bodendecker doch um typischen Grabbewuchs, und die angesprochenen Wege gemahnen an die Passagen zwischen Grabstätten. Selbst der mußevolle und einigermaßen philiströs wirkende schattige Gartensitz – die zeitgenössische Mittelschicht im wilhelminischen Deutschland schätzte seit 1853 als Familienzeitschrift die passend benannte ‚Gartenlaube‘ –, gewinnt vor diesem Hintergrund neue und unheilvolle Bedeutung. Es bedarf kaum der ominösen Auslassungspunkte, um in dem „shady seat“ eine Anspielung auf die letzte Ruhestätte zu erkennen. Der Schatten des Todes legt sich über die Familie, während sie in Gemeinsamkeit lebensbejahenden Alltagsverrichtungen nachgeht, eine Variante der überkommenen Vorstellung des „In the midst of life we are in death“. Hier präsentieren die Schlussverse eine formal wirkungsvolle Abwandlung der ersten Strophe. Der Klagelaut O wird durch eine Wiederholung von „the years, the years“ abgelöst, was den Eindruck von Beschleunigung und Zuspitzung erweckt. Das wäre ein dramatisches Element, wie es der Titel nahegelegt hatte,<sup>17)</sup> und dramatisch wirkt der Schlussvers in seiner mahnenden Aufforderung und dem unverhohlenen Unheil verkündenden Tenor, die jetzt auch auf den Wind Bezug nimmt: „See, the white storm-birds wing across!“ Da Sturmvögel vor dem eigentlichen Sturm herziehen, sind sie sichtbare Vorboten des herannahenden Unwetters, unmittelbar, bevor das Unheil sich selbst zerstörerisch bemerkbar macht. Der einleitende Ausruf ist an den Leser gerichtet oder eine monologische Selbstaufforderung des Sprechers, denn die Figuren der Episode sind unerreichbar. Es wirkt, als wolle ein Kinozuschauer eine arglose Filmfigur vor einer drohenden Gefahr warnen. Wiederum in theoretischen Termini wird das vom Leser inzwischen als Element dramatischer Ironie erkannt: Sprecher und Publikum verständigen sich über die Köpfe der betroffenen Personen hinweg, die offenkundig ahnungslos ihrem unspektakulär-behaglichen Leben obliegen.

Die Momentaufnahme der dritten Strophe zeigt ein Frühstück im Freien: Hier verlaufen die unheilvollen Entwicklungen unterschwellig hinter Sommerfreuden; nach der Familie und den Generationen werden die Geschlechter in ihrer gegenseitigen lebensbejahenden Anziehungskraft angesprochen, „Men and maidens“. Wieder wirkt beeindruckend, mit wie wenigen einfachen Worten Hardy zwischen den Polen von Panoramablick und Detailansicht des Gartens bildstark die Atmosphäre eines Picknicks heraufbeschwören kann, malerischen Seeblick in der Ferne, zutrauliches Geflügel in der Nähe. Es erwächst ein Eindruck unbefangener Eintracht von Natur und Kreatur, die scheinbar von nichts getrübt werden könnte. Umso härter kontrastiert das ‚memento mori‘; zum zweiten Mal beschreibt der klagende Binnenreim auch graphisch eine Kreisbewegung, die kein Ausbrechen zulässt. Nach kranken Blättern und Unheil kündenden Sturmvögeln kommt ein episch-lakonischer Aussagesatz nun formal mit Alliterationen und Einsilbern in

<sup>17)</sup> Vgl.: „Listen to the rain and the wind. They do the crying. They are your epitaph“ vom Ende des Dramas von FRANK MCGUINNESS, *There Came a Gypsy Riding*, London 2007, S. 78.

seiner Wirkung geradezu aggressiv daher: „And the rotten rose is ript from the wall.“<sup>18)</sup> Damit ist Blakes ›Sick Rose‹ vollständig angesprochen.<sup>19)</sup> Man muss nicht zu Goethes volksliedhaftem ›Heidenröslein‹ zurückgehen,<sup>20)</sup> um die violent-sexuellen Untertöne zu erfassen. Der Vers im Passiv hat einen ungenannten Urheber von aktivem Übelwollen, der böswillig und gewaltsam die Rose herunterreißt, ihr in Fäulnis übergegangener Zustand entspricht gesteigert der Fülle kranker Blätter der ersten Strophe. Diese Konnotationen wie der Wechsel von Aktiv zu Passiv bedeuten einen Zugewinn an Konzentration, aber vielleicht auch an Pathos gegenüber dem neutraleren Vers im ursprünglichen Manuskript „And the wind-whipt creeper lets go the wall“ (963).

Zieht sich Veränderung als Leitmotiv durch ›During Wind and Rain‹, in Momentaufnahmen der Menschen wie der umgebenden Natur, so erscheint der Begriff ‚change‘ selbst erstmals genannt zu Beginn der abschließenden Strophe anlässlich des Umzugs in ein neues, im Sinne viktorianischer Fortschrittsauffassung wie des sozialen Aufstiegs größeres Haus. In wortgetreuer Wiederholung sind die Personen der ersten Strophe erneut beisammen, im zeitlichen Sinne noch immer „all of them“, was eigentlich der Düsternis der Gegenbewegung von ihrer Virulenz nehmen sollte, indem es kontrastiv einen stabilen Faktor betont: Die Auflösung der Familien erfolgt in viktorianischer Zeit noch nicht, wie seit den 1960er Jahren zunehmend, von innen heraus. Unvollständige Familien sind im 19. Jahrhundert gemeinhin auf Schicksalsschläge, nicht wie heutige Ein-Eltern-Familien auf Trennung oder nie stabilisierte Bindungen zurückzuführen.<sup>21)</sup> Die besondere Herausforderung und Unordnung der Verlagerung eines kompletten Hausstandes wird geradezu mit einem Anflug von Humor und Heiterkeit angedeutet, zum einzigen Mal in diesem Gedicht und wieder rasch den düsteren Momenten weichend, wenn nicht von vornherein vor dem Hintergrund des Gesamten das „high new house“ als unaufdringliche Metapher von Grab und ortstypischer Grabstele verstanden werden sollte. Diese Lesart wird durch das Bekräftigungspartikel ‚aye‘ unterstützt, das als Zeitadverb Permanenz bedeutet. Zwischen Strophenauftakt und -ende finden sich die irdischen Besitztümer im Freien aufgehäuft, übergangsweise aufgrund des gegebenen Anlasses, aber auch transitorisch ob des dominanten Generalthemas. Unauffällig wird die Reihe strahlender Habseligkeiten von Uhren angeführt, die

<sup>18)</sup> Hardy zieht das auch optisch abruptere ‚ript‘ dem üblicheren ‚ripped‘ vor, so wie er ›Bereft‹ (206; auch 381) den Vorzug vor dem wohllautenderen und verharmlosenden ‚bereaved‘ gibt.

<sup>19)</sup> WILLIAM BLAKE, *The Sick Rose*, in: *Complete Writings* [1957], hrsg. von GEOFFREY KEYNES, London, repr. 1971, S. 175; 213.

<sup>20)</sup> JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Heidenröslein*, V. 17ff.: „Röslein wehrte sich und stach, | Half ihm doch kein Weh und Ach, | Mußt' es eben leiden.“ Weimarer Ausgabe I,1, S. 16: *Gedichte*. Erster Theil.

<sup>21)</sup> „Thereafter divorce rather than death became the great disrupter of marriages, producing in the 1980s disruption rates very similar to those caused by death in the early nineteenth century.“ PAT THANE, *Women since 1945*, in: *Twentieth-Century Britain: Economic, Social and Cultural Change*, hrsg. von PAUL JOHNSON, 3<sup>rd</sup> Ed. London 1996, S. 392–410, S. 393.

verrinnende Zeit nicht nur symbolisieren, sondern auch darstellen und messen. Der schwache Begriff ‚things‘, der wie in Ermangelung eines prägnanteren Ausdrucks daherkommt, betont in Wirklichkeit das Beliebige irdischer Güter, und das ihnen im Superlativ beigegebene Adjektiv ‚bright‘ kann unmittelbar vor dem endgültigen Umschlag in die Dunkelheit des Todes nur ironisch wirken, auch weil es im alltäglichen Sprachgebrauch vielfach in der Kollokation ‚bright prospects‘ erscheint.

An einer knappen Auswahl harmonischer Familienbilder kann Hardy das Unheilvolle der Vergänglichkeit wahrnehmen und herausstellen. Die Abfolge unpektakulär-erfreulicher Stationen im Leben seiner Gestalten sollte wenigstens zeitweilig Lebensfreude vermitteln und damit dem Moment Wert verleihen können. Schließlich wusste auch Schopenhauer, als Sprecher der Pessimisten, des Lebens bescheidene Annehmlichkeiten zu schätzen, ungeachtet er gemeinhin die Mephistophelische Auffassung teilte „Drum besser wär’s, daß nichts entstände.“<sup>22)</sup> In ›During Wind and Rain‹ folgen vier Momentaufnahmen aufeinander, jeweils in der Geborgenheit eines intakten sozialen Umfelds dargestellt, Musizieren im Familienkreis, gemeinsame Gartenarbeit, ein Frühstück aller im Freien und der erwartungsfrohe Neuanfang in einem stattlichen Heim. Doch mit einem gewissen Defätismus unterminiert der Sprecher auf formaler und inhaltlicher Ebene mit beträchtlichem dichterischen Geschick und unter Aufbietung all seines handwerklichen Könnens die naheliegende Freude an glücklichen und harmonischen Erfahrungen. Ausschlaggebend hierfür erscheint die Perspektive aus der Rückschau: Alles, was beschrieben wird, gehört der tiefen Vergangenheit an, und alle Beteiligten sind lange tot. Das legt rückschauend für Hardy den Schatten des Todes zwangsläufig bereits über die hellen Stunden. Ihm wird der Aufenthalt in diesem wohl-situierten Paradies der Vergangenheit dadurch verleidet, dass er um seine Endlichkeit weiß, sich deshalb selbst daraus vertreibt und dennoch wie magisch immer wieder von der Vergangenheit angezogen fühlt, die ihm Stoff und Inspiration für seine Werke gibt.

Die Forschung hat von einem „Donne-like leap in meaning“ gesprochen,<sup>23)</sup> an dieser Stelle wie eine mutwillig abgerissene Seitenecke wirkend,<sup>24)</sup> bevor die Schlussklage einsetzt: „Ah no; the years, the years; | Down their carved names the rain-drop ploughs.“ Damit rundet sich der Titel ›During Wind and Rain‹ zu voller Bedeutung, wo er aber von Gleichzeitigkeit ausging, erscheint er nun in einer räumlichen Abwärtsbewegung begriffen. Der Wechsel des Eröffnungsverses der vierten Strophe war zeitweilig, am Ende wird die zwangsläufige Wandlung zur Dauerhaftigkeit des Todes vielschichtig ausgesprochen. Ihr Sinn enthüllt sich dem Betrachter stufenweise. Zunächst verweisen die gemeißelten Namen auf einen Grabstein, der Wind und Wetter ausgesetzt ist. Waren die Personen das ganze Gedicht über durch

<sup>22)</sup> JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, Faust. Erster Theil, V. 1341. Weimarer Ausgabe 1,14, S. 67.

<sup>23)</sup> TREVOR JOHNSON, A Critical Introduction to the Poems of Thomas Hardy, London 1991, S. 169.

<sup>24)</sup> TOM PAULIN, Thomas Hardy. The Poetry of Perception, London 1975, S. 208.



Personalpronomina oder generische Bezeichnungen anonym geblieben, so ist ihre Identität jetzt endgültig durch den Gleichmacher Tod, ‚Death the Leveller‘, eingeebnet. Es fällt allein das Wort ‚names‘, die Namen sind nicht inhaltlich gefüllt und bereits äußerlich durch den Verwitterungsprozess auf dem Wege, unleserlich zu werden gleich den Namen der Arundels in Philip Larkins Gedicht ›An Arundel Tomb‹ (1956), die nur noch erblickt, nicht mehr entziffert werden können.<sup>25)</sup> Hardys Manuskriptblatt trägt als letzten Vers: „On their chiselled names the lichen grows“ (963). Mit dieser Textvariante würden sich beträchtliche Bedeutungsunterschiede gegenüber dem schließlichen Wortlaut der ›Collected Poems‹ ergeben. In der ursprünglichen Form wären die Flechten eine Anspielung auf das „creeping moss“ des zweiten wie auf den „wind-whipt creeper“ des gestrichenen Schlussverses der dritten Strophe. Durch die Konnotationen von ‚chiselled‘ wäre eine größere Trennschärfe und damit bessere Entzifferbarkeit gegenüber dem neutraleren oder handwerklich gröberen ‚carved‘ bewirkt, und das Gedicht endete mit einer robusten Manifestation niedrigen botanischen Fortbestands: „lichen grows“. Damit ergäbe sich ein geradezu versöhnlicher Abschluss, ähnlich der Vorstellung des Baumes im südlichen Afrika, zu dem der getötete ›Drummer Hodge‹ an Ende mit „breast and brain“ wird (91). Berücksichtigt man, wie viel Sorgfalt Hardy gemeinhin auf die Schlussgestaltung seiner Gedichte verwendete und wie ›During Wind and Rain‹ von vornherein als Klage über die unerbittlich zerstörerische Zeit angelegt ist, kann ein solches Ende nicht seiner Absicht genügt haben, und aus Gründen innerer Stimmigkeit stellt die endgültige Fassung eine Verbesserung und Verdeutlichung gegenüber der Manuskriptversion dar.

Die Rezeption konnte nicht umhin, die Wirkung des letzten Verses unter Rückgriff auf ihre eigene Metaphorik zu bewerten: „The last line [...] drives a deep groove in the memory“.<sup>26)</sup> Es ergibt sich eine Tiefenstaffelung der Aussage: Zunächst wird ein Bild des Grabsteins evoziert und von Regentropfen, die ‚pflügen‘. Das erscheint als ungewöhnliches Prädikat, Tropfen rinnen gewöhnlich, Pflügen bleibt einer harten Pflugschar aus Metall vorbehalten. Allein in sehr langer zeitlicher Perspektive kann durch Regen auf Stein eine Einwirkung erzielt werden, die dem Pflug auf einem Acker gleichkommt. In einem kühnen Bild pflügt somit der Regentropfen in Anklang an ein deutsches Sprichwort wie ein Zitat des Ovid – „gutta cavat lapidem“ –<sup>27)</sup> tatsächlich den Stein. Regen wie Pflug aber sind auf den Feldbau bezogene Metaphern von Fruchtbarkeit. Andererseits wird der Tod vielfach als Schnitter personifiziert, im Englischen als ‚Grim Reaper‘. Hier treffen Fruchtbarkeit – als Vitalität

<sup>25)</sup> PHILIP LARKIN, *Collected Poems*, hrsg. von ANTHONY THWAITE, London 1988, S. 110. – Vgl. PETER KRAHÉ, *Sepulchralkultur. Philip Larkins ›An Arundel Tomb‹*, in: *Sprachkunst* 27 (1996), 2. Halbband, S. 307–314.

<sup>26)</sup> *Poetry 1900 to 1975*, hrsg. von GEORGE MACBETH, Harlow, London 1979, repr. 1986, S. 18.

<sup>27)</sup> *Epistulae ex Ponto*, 4.10.5: OVIDIUS NASO, *Briefe aus der Verbannung – Tristia – Epistulae ex Ponto*, Lateinisch-Deutsch, übert. von WILHELM WILLIGE, hrsg. von NIKLAS HOLZBERG, München und Zürich, 1990, S. 518.

und Weiterleben – und Tod in der Metaphorik aufeinander. Gräber und Pflug lassen sich auch in der alten Vorstellung des Gottesackers belegen, ein Begriff, der in manchen Sprachen belegt ist, etwa im Camposanto des Italienischen. ‚Gottesacker‘ ist im Mittel- und Süddeutschen geläufig und offenbar von dort durch englische Reisende während der Frühen Neuzeit nach England eingeführt worden.<sup>28)</sup> Die Entsprechung ‚God’s acre‘ scheint sich seit Beginn des 17. Jahrhunderts verbreitet zu haben.<sup>29)</sup> Ihre Bedeutung bedarf kaum der Erläuterung: Der Acker Gottes drückt vor dem Vorstellungshintergrund einer ländlichen Welt die Hoffnung auf Auferstehung aus, den Kreislauf von Aussaat, landwirtschaftlicher Pflege und Ernte.<sup>30)</sup> Das umreißt aber nicht die volle Bedeutung dieses vielschichtigen Verses. Wenn es nach einer verbreiteten abergläubischen Vorstellung heißt: „Träume vom P[flügen] bedeuten Tod“,<sup>31)</sup> dann wird man wiederum von der religiösen Metaphorik weg- und näher an Hardys Gedicht herangeführt. Stein und Pflug können trotz der Fruchtbarkeit spendenden Regens auch in Hardyesker Langzeitperspektive nur Unfruchtbarkeit hervorbringen, alles andere wäre eine absurde Vorstellung. Gleichwohl bleibt die beschwerte Stellung von ‚ploughs‘ am Strophen- und Gedichtende zu erklären. Sie kennzeichnet eine genuin menschliche Möglichkeit und verweist auf den Mythos vom Sisyphos, auch das Nicht-zu-Leistende und absurd Erscheinende immer erneut in Angriff zu nehmen und in dieser Haltung einen Sinn zu erblicken: „Credo, quia absurdum.“ Tennyson als repräsentative Gestalt des englischen 19. Jahrhunderts scheint Ähnliches am Ende seines berühmten Gedichts ›Ulysses‹ (1833) mit viktorianischer Sprachmelodik, ungebrochenem Pathos und Wortgewalt zum Ausdruck gebracht zu haben, doch zwingt hier die Rhetorik den Erfolg förmlich herbei, und die abschließende Proklamation von Unnachgiebigkeit wirkt demgegenüber wie ein Absturz: „Made weak by time and fate, but strong in will | To strive, to seek, to find, and not to yield.“<sup>32)</sup> Die sehr viel sperrigere Tonlage Hardys, sein unheroischer, geradezu biedermeierlicher Erzählrahmen wie die weit weniger eindeutige Botschaft belegen eindrucksvoll, wie groß die Kluft bei sehr ähnlicher Thematik von „time and fate“ zwischen diesen beiden Dichtern geworden ist, die eine so lange Zeitgenossenschaft verbindet. Tennysons Verse eignen sich, wie später Rupert Brookes Sonett ›The Soldier‹ (1915), vorzüglich als kulminierendes Zitat für Festreden zu Schulabschlussfeiern, worauf im Falle von ›During Wind and Rain‹ schwerlich jemand verfallen würde.

So bleibt von diesem Schlussvers zunächst dreierlei im Gedächtnis: der Begriff der Hoffnung, von Pflug und Regen hervorgerufen, die Vorstellung vom uner-

<sup>28)</sup> JACOB UND WILHELM GRIMM, Deutsches Wörterbuch [1854–1961], Nachdruck, München 1999, 33 Bde.: Bd. 8, Sp. 1201f.

<sup>29)</sup> Ebenda (1605) oder Encyclopædia Britannica 2005, Ultimate Reference Suite, DVD: 1617.

<sup>30)</sup> In säkularisierter Form hat Hardy den Ewigkeitsbezug dieser ländlichen Welt in dem Kriegsgedicht ›In Time of ‚The Breaking of Nations‘‹ (543) im Jahre 1915 beschworen.

<sup>31)</sup> Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hrsg. von HANNS BÄCHTOLD-STÄUBLI, Berlin 1927–1942, repr. 1987, 10 Bde.: Bd. 7, Sp. 2.

<sup>32)</sup> ALFRED LORD TENNYSON, The Poems, hrsg. von CHRISTOPHER RICKS, London und Harlow, 1969, S. 561–566.

bittlichen Zeitablauf und verbunden damit Einebnung und Auslöschung durch die Verwitterung, letztlich wiederum eine beklemmend-vergebliche Klage um Unabwendbares.<sup>33)</sup> Doch eine zusätzliche Deutungsmöglichkeit schließt sich an, wenn man die Betrachtungsebene vom Gegenstand der Dichtung auf diese selbst verlagert, was Hardy selbst durch die in ›During Wind and Rain‹ wiederholt angesprochenen dichtungstheoretischen Bezüge nahelegt:<sup>34)</sup> Wo zeitverfallener Mensch und dauerhafter Stein gleichermaßen vergehen, da bleibt paradoxerweise das Allerflüchtigste und Immaterielle bestehen. Noch einmal kommt Hardy hier zu einer poetologischen Aussage, mit der er sich in ›During Wind and Rain‹ einer der ältesten und stolzesten Aussagen zum Anspruch von Dichtung überhaupt anschließt. Dauerhafter als ein Monument aus Erz ist nur die Dichtung: „Exegi monumentum aere perennius“ lautet ausdrücklich der Anspruch des Horaz.<sup>35)</sup> Im Falle des Römers hat sich das durch die Zeiten als zutreffend erwiesen. Wie ehrgeizig Hardy selbst ist, lässt sich daran ersehen, dass es ihn drängte, sich mit Festes berühmtem Lied aus ›Twelfth Night‹ zu messen, mit dem das Publikum aus der Welt der Komödie in den unwirtlichen Alltag entlassen werden soll. Hardy braucht hier erkennbar den Vergleich mit Shakespeare nicht zu scheuen. In sein Gedicht eingeschlossen aber überdauern auch die anonymen Figuren – „all of them – aye“ –, deren Kurzlebigkeit in ›During Wind and Rain‹ doch so wortmächtig betrauert worden ist.

In ›During Wind and Rain‹ entsteht somit gewissermaßen ein synoptisches Bild, das mehrere Zeitstufen gleichzeitig zeigen kann. Man ist an des Präraffaeliten William Holman Hunt Gemälde ›The Shadow of Death‹ (1870–1873) erinnert, das den jugendlichen Christus darstellt, dessen betend ausgebreitete Arme unverkennbar den Schatten des ihn erwartenden Kreuzes werfen.<sup>36)</sup> Ist das Kreuz jedoch gemäß christlichem Verständnis das Symbol von Erlösung und Auferstehung schlechthin, so macht der Skeptiker Hardy, nach eigener Einschätzung „a harmless agnostic“, wie so viele seiner Generationsgenossen davor halt. Dagegen lässt er Gott leibhaftig in ›Channel Firing‹ (1914) in einem theaterhaften Beiseitesprechen innerhalb einer stilistisch und inhaltlich ungottgemäßen, teilweise geradezu jargonhaften Rede zu den vom Geschützdonner des Übungsschießens der Schiffsartillerie aus ihren Gräbern hochgeschreckten Toten tröstend vermerken: „([...] for you are men, | And rest eternal sorely need)“ (305). Damit ist für Hardy der Tod das Ziel, elegisch betrauert, aber nicht selten als ewige Ruhe eine willkommene Vorstellung.

<sup>33)</sup> Vgl. die etwas lieblose Zusammenfassung von Tomalin: „[...] a surreal and lyrical lament for the Giffords, calling up scenes at their Plymouth home described by Emma: how they had to leave it, and how the years brought everything bright to an end for them, as they do for everyone. The last verse goes [...]“. CLAIRE TOMALIN, *Thomas Hardy. The Time-Torn Man*, London 2006, S. 323.

<sup>34)</sup> Tomalin verweist auf Hardys „ability to believe several conflicting things at once“. Ebenda, S. 224.

<sup>35)</sup> *Carmina* 3.30.1: HORAZ, *Sämtliche Werke*, hrsg. von HANS FÄRBER, München, repr. 1970, S. 176.

<sup>36)</sup> *Präraffaeliten. Ausstellungskatalog*, hrsg. von GÜNTER METKEN und KLAUS GALLWITZ, 2. Aufl., Baden-Baden 1974, S. 97.

