

Günter Burger

Ein Nordirland-Roman im fortgeschrittenen Englischunterricht:
Bernard MacLavertys *Cal*

The article analyses Bernard MacLaverty's recent novel *Cal* (1983), which has won considerable acclaim both in Britain and Ireland. *Cal*, a story set against the background of the civil war in Northern Ireland, is about a young man who has been an accomplice in the IRA murder of a police officer and then finds himself falling in love with the dead man's widow. *Cal* seems to be a suitable book for advanced learners of English and the author describes some of the methods he used (mainly based on the so-called *Rezeptionsästhetik*) when working with the novel in one of his classes.

1 Einleitung

Der Nordirland-Konflikt ist ein bewährtes Thema für landeskundlich ausgerichtete Kurse des fortgeschrittenen Englischunterrichts, in denen Tagesaktualität und Historie miteinander verknüpft werden sollen (siehe z.B. Jacoby/Lampert 1979). Der folgende Beitrag will auf einen jüngst erschienenen Roman mit beachtlichem literarischem Niveau aufmerksam machen, der in Nordirland spielt und in entsprechenden Kursen eingesetzt werden kann. Es handelt sich dabei um das 1983 erstmals aufgelegte Buch *Cal* von Bernard MacLaverty, das sofort bei der Kritik und beim Lesepublikum auf breite Resonanz stieß und mittlerweile in Großbritannien und Irland auch als Taschenbuch erfolgreich ist. Nach einer Notiz zum Autor und einer Analyse verschiedener Aspekte des Romans wird kurz über eine Unterrichtsreihe mit *Cal* berichtet, in der neben konventionellen Interpretationsmethoden vor allem rezeptionsästhetische und produktionsorientierte Verfahren der Verarbeitung literarischer Texte angewandt wurden. Diese Unterrichtsreihe fand zwar im Rahmen der Erwachsenenbildung statt;¹ die beschriebenen methodischen Vorgehensweisen dürften sich aber ohne weiteres auf den fortgeschrittenen *schulischen* Fremdsprachenunterricht übertragen lassen. Außerdem spricht einiges dafür, daß *Cal* auch als Lektüre für die Sekundarstufe II geeignet ist (etwa der Umstand, daß der neunzehnjährige Protagonist des Romans jungen Lesern als Identifikationsfigur dienen kann).

2 Bernard MacLaverty

MacLaverty² wurde 1942 als Sohn katholischer Eltern in Belfast geboren. Er arbeitete dort zunächst zehn Jahre lang als Labortechniker, wurde anschließend zum Lehrer ausgebildet und war, nachdem er 1974 Nordirland verlassen hatte, längere Zeit in Edinburgh im Schuldienst tätig. Er lebt heute auf der Insel Islay vor der Westküste Schottlands als freier Schriftsteller.

MacLaverty machte sich zuerst einen Namen als Autor von Kurzgeschichten, die in den beiden Bänden *Secrets* (1977) und *A Time to Dance* (1982) gesammelt wurden. Mehrere seiner *short stories* wurden von ihm zu Hör- bzw. Fernsehspielen umgearbeitet (z.B. *My Dear Palestrina*, das 1980 von der BBC ausgestrahlt wurde). 1980 erschien auch sein erster Roman *Lamb* (die tragische Geschichte eines Erziehers, der versucht, einen ihm anvertrauten Zögling aus der dumpfen Brutalität eines irischen *borstal* zu retten, und ihn dann, als er sein Scheitern erkennen muß, umbringt, um ihm den vorgezeichneten Weg in Haß und Kriminalität zu ersparen). Galt schon *Lamb* bei der Kritik mehrheitlich als gelungenes Werk, so war das positive Echo auf MacLavertys zweiten - und bislang letzten - Roman, *Cal*, noch einhelliger.

Sowohl für seine Kurzgeschichten als auch für seine Romane hat MacLaverty zahlreiche Literaturpreise erhalten (u.a. Evening Standard Award, Scot-

tish Arts Council Book Award). In Rezensionen wird oft als gemeinsamer Zug seiner Bücher die realistische Schreibweise hervorgehoben:

One of MacLaverty's most telling strengths is his ability to convey a sense of place. Not only do his characters move against a real background, they are well integrated into that background, shaped by location even if, in some cases, reacting against it. (Campbell 1984/85:5)

1984 wurde *Cal* als Film nach einem eigenen Drehbuch MacLavertys in die britischen und irischen Kinos gebracht;³ 1985 adaptierte MacLaverty *Lamb* für die Leinwand. Obwohl also seine Texte offenbar eine starke Affinität zum Bildschirm und zum Kino besitzen, bekennt er sich dazu, daß für ihn das geschriebene Wort Vorrang hat (Campbell 1984/85:4).

3 *Cal*

3.1 Inhaltsangabe

Protagonist des Buches ist der junge Cal Mc Cluskey, der mit seinem Vater Shamie in einer kleinen Stadt Nordirlands lebt und arbeitslos ist. Das Haus der katholischen Mc Cluskeys befindet sich in einem ansonsten nur von Protestanten bewohnten Viertel, und die Mc Cluskeys werden zunehmend Ziel von Überfällen loyalistischer Extremisten. Cal seinerseits hat - eher zögernd und widerwillig - an verschiedenen Anschlägen der Irish Republican Army teilgenommen. Da er mehr und mehr von Gewissensbissen über diese Aktionen gepeinigt wird und die Ideologie der IRA ihm immer suspekter erscheint, versucht er sich von der IRA zu lösen, die ihm daraufhin als ‚Deserteur‘ mit Vergeltungsmaßnahmen droht. Er lernt Marcella Morton kennen und verliebt sich in sie, obwohl er an einem Attentat beteiligt war, bei dem Marcellas Gatte, ein Mitglied der Royal Ulster Constabulary Reserve, ums Leben gekommen und ihr Schwiegervater schwer verletzt worden ist. Marcella arbeitet als Bibliothekarin und lebt bei ihren Schwiegereltern, einer alteingesessenen protestantischen Bauernfamilie. Marcella selbst, die von italienischer Herkunft ist, ist allerdings Katholikin. Cal erhält einen Job auf der Farm der Mortons. Das Haus der Mc Cluskeys wird unterdessen von der Ulster Volunteer Force⁴ niedergebrannt, und Cals Vater, der den Verlust seines langjährigen Heims nicht verwinden kann, bekommt Depressionen und muß sich in psychiatrische Behandlung begeben. Um näher bei Marcella zu sein und um den IRA-Leuten auszuweichen, zieht Cal heimlich auf die Morton-Farm. Dort entwickelt sich schließlich ein Liebesverhältnis zwischen der Witwe und dem etwa neun Jahre jüngeren Cal. Cal weiß jedoch, daß diese Beziehung kaum von Dauer sein kann, da er Marcella seine Mittäterschaft an der Erschießung ihres Mannes verschweigt. Als er erfährt, daß die IRA einen Brandsatz in der Bücherei plaziert hat, in der Marcella tätig ist, gibt er anonym einen Hinweis an die Polizei. Der Roman endet

mit Cals Verhaftung, auf die er fast mit einem Gefühl der Erleichterung reagiert.

3.2 Cal und die IRA

Die Handlungsstruktur des Romans basiert im wesentlichen auf zwei dramaturgischen Grundeinfällen, die MacLavery wie folgt beschreibt:

My wife ... said that there must be a lot of young boys drifting about Northern Ireland at the moment who have done something which will affect the rest of their lives. I went away and thought about that, and, in the construction of the story, that idea fascinated me. The idea of loving someone and having to keep a secret from them also fascinated me. The one thing that you can't tell them - it's a fascinating human dilemma. Put all those things together, and the narrative of *Cal* came out of that. (Evans 1984)

MacLavery hat diese beiden Motive in der Figur des Mörders - oder genauer: Mordgehilfen - Cal, der im Bewußtsein seiner Schuld von seiner Vergangenheit loszukommen versucht, als er sich in die nichtsahnende Witwe des Opfers verliebt, miteinander verknüpft.

Die Tragik Cals besteht darin, daß er von den Konsequenzen seiner Tat voll getroffen wird, obwohl er nie ein überzeugter IRA-Aktivist gewesen ist, sondern von Anfang an als jemand geschildert wird, der nur widerstrebend mitmacht, lediglich kleinere Aufgaben bei den Anschlägen übernimmt und dabei stets große Abscheu vor sich selbst empfindet; als ihm die IRA Desertion vorwirft, kann er daher mit einiger moralischer Berechtigung behaupten: "I never joined" (150).⁵ Cals Beurteilung der Situation Nordirlands deckt sich vermutlich mit den tatsächlichen Auffassungen und Gefühlen großer Teile der dortigen katholischen Minderheit: das wahre, freie Irland liegt für ihn in der Republik (39); er bezeichnet sich als "very anti-British" (118), möchte in einem vereinigten Irland ohne britische Herrschaft leben (ebd.) und ist der Ansicht, daß dies allein mit politischen Mitteln nicht zu erreichen ist (24); von der nordirischen Polizei erwartet er im Falle seiner Verhaftung Mißhandlung und Folter (151). Zwar kann sich Cal dementsprechend weitgehend mit den Zielen, die die IRA verfolgt, identifizieren, nicht aber mit ihren Methoden. Cal vermag einfach nicht über die Leiden der Opfer ("the shit and the guts and the tears", 67) hinwegzusehen, während die anderen IRA-Leute argumentieren, dies seien Belanglosigkeiten angesichts der zu bewältigenden historischen Mission ("We must be strong enough ... to ignore that. It is not a part of history", 67).⁶

Cals Verbindung zur IRA beginnt damit, daß sie seinem Vater Beistand gegen Drohungen von protestantischer Seite leistet und anschließend dafür von den Mc Cluskeys - mit der Zeit immer umfangreicher werdende - Gegendienste erwartet. Diese allmähliche, von ihm eigentlich ungewollte Verstrickung in Überfälle und Mord erscheint Cal nachträglich als schicksalhaft:

er grübelt darüber nach, "how things happened to him but he brought nothing about" (105), "how the events of his life were never what he wanted, how he seemed unable to influence what was going on around him" (152). Dementsprechend ist *Cal* von manchen Kommentatoren als fatalistisches Buch interpretiert worden; P. Campbell etwa spricht von "bleak inevitability" und davon, daß in der Romanwelt MacLavertys "the lot of the human being is to accept, the human is the passive" (1984/85:5). Dagegen läßt sich freilich einwenden, daß Cal ja nicht bis zum Ende passiv bleibt. Indem er sich versteckt, verweigert er sich den Ansprüchen, die die IRA an ihn stellt, und schließlich tut er den für ihn keineswegs leichten Schritt, den Brandanschlag auf die Bücherei - der in seinen Augen sinnlos und barbarisch ist ("Jesus, why do you want to burn down a library?", 145) - an die verhaßte Polizei zu verraten. Diese Handlungsweise dürfte - zumal da Cal ja niemanden denunziert, sondern lediglich das Feuer verhindert - von den meisten Lesern begrüßt und als Akt der Emanzipation Cals gedeutet werden, was sicherlich auch der Intention des Autors entspricht.

3.3 Marcella

Auf die Frage, auf welcher Seite sie im Bürgerkrieg stehe, entgegnet die weibliche Hauptfigur von MacLavertys in Belfast spielender Kurzgeschichte *The Daily Woman*: "I'm sort of in the middle" (MacLaverty 1985:114), weil sie als Protestantin mit einem Katholiken verheiratet ist. Die gleiche Antwort hätte auch die Katholikin Marcella geben können, die eine Ehe mit dem Protestanten Morton eingegangen ist. Diese Mischehe verleiht Marcella innerhalb der Figuren des Romans, die sich ansonsten sauber in Angehörige des katholischen und protestantischen Lagers aufteilen lassen, eine besondere, nämlich gewissermaßen ‚neutrale‘ Stellung. Ihre Außenseiterrolle wird ferner noch dadurch unterstrichen, daß sie von italienischer Herkunft und als Kind ausländischer Eltern nicht durch die irische Geschichte vorelbastet ist.

Aus ihrer distanzierten Außenseiterposition heraus kann Marcella die Vorgänge in Nordirland unvoreingenommener als andere beobachten, und ihre Bemerkungen zu diesem Thema verdienen deshalb besondere Aufmerksamkeit. Laut Marcella ist der Blick der Iren leider stets rückwärtsgerichtet und in lähmender Weise auf die tragische Geschichte ihres Landes fixiert:

I feel sorry for ... Ireland. It's like a child. It's only concerned with the past and the present. The future has ceased to exist for it. (118)

Wie außerdem aus Marcellas Tagebuchaufzeichnungen hervorgeht, hegt sie weder Sympathien für die extremistischen Vertreter der republikanischen noch für die der loyalistischen Seite. Für den Tag nach dem berüchtigten Bombenattentat der IRA in Birmingham am 21. November 1974 lautet ihr Eintrag:

Last night 19 people died and 200 were injured in Birmingham.⁷ A slaying of total innocents - not even the callous excuse of a pub frequented by soldiers ... I am deeply ashamed of my country. From now on I think I will say I am an Italian. (126f.)

Aus Anlaß der traditionellen Umzüge, mit denen die Loyalisten am 12. Juli jeden Jahres ihre Macht demonstrieren, schreibt sie:

Went to see the Orangemen's parade today. I am not a bigot but they disgust me with their hypocrisy. The parade led by Evangelists screaming about sin and death and damnation. The swaggering bands follow and animality is very near the surface ... Their hatred is not hypocritical. (127)

Daß diese beiden Eintragungen, die ja zeitlich eigentlich weit auseinander liegen, im Text unmittelbar nebeneinander erscheinen, soll dem Leser offenbar signalisieren, daß für Marcella beide Bürgerkriegsparteien einander in ihrer Unmenschlichkeit (die IRA tötet Unschuldige in Birmingham, in der Parade der Orangemen wird animalische Gewalt unter der folkloristischen Oberfläche sichtbar) sehr ähnlich sind. Marcella ist in dieser Hinsicht ganz das Sprachrohr des Autors, der in einem Interview erklärt hat:

One of the amazing things about Ulster is that there are so many absolute parallels between both sides. One side comes out in khaki and sunglasses and the other side comes out in khaki and sunglasses. And each move that one side makes, the other replicates. Each is trying to outdo the other at the same thing. (Evans 1984)

3.4 Religion

Zwar ist der Nordirland-Konflikt ursächlich kein Konfessionskrieg,⁸ dennoch aber spielt die Religion natürlich im Leben eines jeden Einwohners der Provinz eine entscheidende Rolle, da „sie normalerweise seinen sozialen und ökonomischen Status sowie seine politischen und moralischen Einstellungen determiniert“ (Edwards 1973:115). Diesem Umstand trägt MacLavery Rechnung, indem er den Themenkomplex Religion-Glaube-Kirche im Laufe des Romans immer wieder aufgreift.

Dabei fällt auf, daß die christliche Religion - gleichgültig, ob katholisch oder protestantisch - durchweg als freudlos und hart, unversöhnlich und unbarmherzig charakterisiert wird. Dies sei nur an drei Beispielen belegt:

- Im Religionsunterricht erlebt Cal, wie ein Priester seine Zöglinge mit der Begründung: "There is such a thing as righteous anger" (19) dazu auffordert, einen Mitschüler zu verprügeln, weil er im Besitz von Aktfotos ist. Die ‚Bestrafung‘ wird - in brutalster Form - von dem Jungen vorgenommen, der sich dann später zu einem sadistischen IRA-Killer entwickelt.
- In einer Predigt werden die unmenschlichen Selbstkasteiungen, denen sich ein gewisser Matt Talbot als Buße für seine Alkoholsucht unterwirft, den Gläubigen als Vorbild präsentiert:

When he was discovered dead in his simple room and his friends were laying him out for burial, they found that his waist was lapped in chains. He had been wearing them for so long and had them so tightly tied about him that it was almost impossible to remove them from the mortified flesh of his body ... Which of us would be willing to endure so much pain to right a wrong? (36)

- An zwei signifikanten Stellen, nämlich in der Eingangsszene und kurz vor Schluß des Romans, tritt die (schon fast ein wenig zur Karikatur geratene) Gestalt des fanatischen Preacher auf, der regelmäßig in den Schlachthof der Stadt kommt, um dort das Blut soeben geschlachteter Tiere zu trinken(!). Er nagelt Bibelsprüche an Bäume und Telegrafmasten und verkündet auf den Straßen marktschreierisch das Wort Gottes (oder was er dafür hält):

The Preacher stood at the corner shouting at the top of his voice about God. He wore a black plastic apron with the words 'Repent ye; for the Kingdom of Heaven is at hand' ... He windmilled his arms and shouted ..., 'Without the shedding of blood there can be no forgiveness.' (143)

Zum einen klingt in diesen Beispielen das Motiv von Schuld und Sühne, das für die Anlage der Hauptfigur ja wesentlich ist,⁹ in verschiedenen Variationen an, und dies trägt dazu bei, dem Roman eine größere Dichte zu geben. Zum anderen wird hier aber auch deutlich, daß MacLaverty - obwohl Vertreter der großen Kirchen Irlands wiederholt die Anwendung von Gewalt verurteilt haben - anscheinend bei bestimmten, vom Geist der Intoleranz und des Kampfes geprägten Auslegungen der christlichen Botschaft eine Mitverantwortung dafür sieht, daß die Feindseligkeiten in der Provinz kein Ende nehmen. So mag es nicht abwegig sein, wenn man den Preacher als Anspielung auf Leute wie den Gründer der Free Presbyterian Church of Ulster, den lautstarken extremistischen Loyalisten Ian Paisley, begreift. Was die katholisch-republikanische Seite angeht, denkt MacLaverty vielleicht an Padraic H. Pearse, jenen Helden und Märtyrer des Osteraufstandes von 1916, dessen Schriften bis heute einen außerordentlichen Einfluß auf sämtliche IRA-Generationen ausüben (vgl. Coogan 1984:294); denn für Pearse - und, so möchte MacLaverty möglicherweise andeuten, für manches junge IRA-Mitglied der Gegenwart - ist der Tod im Kampf für ein vereinigtes Irland ein gottgefälliger Opfergang in einem heiligen Krieg (siehe dazu Lyons 1985:334 ff.).¹⁰

3.5 Nordirland als *abattoir*

Die im Schlachthof spielende Anfangsszene (7 f.) gehört zu den eindrucksvollsten Teilen des Romans, da sie thematisch und atmosphärisch vieles von dem ankündigt, was hinterher geschieht. Der Autor war sich dessen, wie sein nachfolgend zitierter Kommentar beweist, bewußt:

The abattoir scene ... where Shamie comes out to meet Cal and holding a bloody knife raises his hands to let the boy get cigarettes out of his pocket... establishes so much. About their relationship, about employment/unemployment,¹¹ about the violence that is to come, about the way that people's privacy is invaded by searches,¹² about the inarticulateness of the affection between father and son. (Campbell 1984/85:4)

Am deutlichsten ist die Gewalttätigkeit, die den gesamten weiteren Inhalt des Buches nachhaltig bestimmt, in dieser Szene bereits greifbar:

- Die "hanging carcasses" (7) verweisen schon auf den katholischen Metzger, von dem an anderer Stelle berichtet wird, daß er von Protestanten ermordet wurde, und dessen Leiche man "hung up on a meat hook in his own shop like a side of beef" (80) findet.
- Die Viehschlachtung antizipiert die spätere Episode, in der eine von der IRA gezündete Mine eine Kuh in Stücke reißt (120f.). Die Blutspritzer auf Shamies weißem Kittel ("japped all over with blood", 8) nehmen das Blut vorweg, mit dem die Kuhfelle nach der Explosion der Mine übersät sind ("the white panels of their hides japped with blood", 121).¹³ Das ängstliche Geschrei der Tiere ("queuing beasts bellowed ... as if they knew", 7) deutet schon auf Mortons entsetzten Todesschrei ("a kind of animal roar", 87) hin.
- Der Bolzenschußapparat zur Tötung des Viehs, mit dem die IRA im weiteren Verlauf des Romans einem Opfer die Kniescheiben zertrümmert (147), wird hier zum ersten Mal erwähnt. Ebenso wird der IRA-Mann Crilly, der gerne Menschen quält, an dieser Stelle in die Handlung eingeführt, als er die Klinge seines Schlachtmessers wetzt und den dazu benutzten Schleifstein 'streichelt' (8).
- Vom Blut trinkenden Preacher, der als eifernder Vertreter einer zumindest verbal gewalttätigen Sekte hier erstmals auftritt, war oben schon die Rede. Ohne Zweifel ist der - wohl nicht zufällig bereits im ersten Satz des Romans erwähnte - *abattoir* als Metapher gedacht: in MacLavertys Augen ist Nordirland eine Art Schlachthof, in dem Menschen wie Vieh schuldlos niedergemetzelt werden. Cal drückt dies an anderer Stelle einmal so aus: "The people of Ulster ... were heroic, caught between the jaws of two opposing ideals trying to grind each other out of existence" (83).

Die Anfangsszene deutet darüber hinaus auch schon an, daß Cal sich trotz seiner Kontakte zur IRA ein ‚normales‘ menschliches Empfinden bewahrt hat: ihm wird im Gegensatz zu Crilly und dem Preacher, dessen "strong stomach" (7) eigens hervorgehoben wird, angesichts des vielen Blutes im Magen übel, sobald er den Schlachthof betritt.

3.6 Zur Darstellung der IRA

Anläßlich der Verfilmung des Romans soll MacLaverty die Ansicht vertreten haben, daß *Cal* eigentlich nicht den Bürgerkrieg in Nordirland zum Thema

hat; vielmehr handele es sich um "a love story set in that context and ..., therefore, politics don't enter into the matter" (McCann 1984:9). Demgegenüber gilt es aber festzuhalten, daß man - wie die bisherige Analyse gezeigt hat - aus *Cal* durchaus eine Reihe politischer Aussagen herauslesen kann. Hauptsächlich sind dies

- die Verurteilung extremer Gruppen auf beiden Seiten, zwischen denen für den Autor, abgesehen von ihren gegensätzlichen Intentionen, kaum Unterschiede bestehen (MacLavery macht das nochmals besonders klar, indem er sowohl einem Vertreter der IRA als auch einem Mitglied des Orange Order zur Rechtfertigung der Grausamkeiten die Worte "This is war" [24, 110] in den Mund legt), sowie
- die Ablehnung physischer Gewalt zur Durchsetzung politischer Ziele, namentlich in der Form heimtückischer Attentate.

Vor allem wird in *Cal* natürlich die IRA angeprangert, und man kann das Buch auch als Warnung an die junge Generation der nordirischen Katholiken verstehen, sich nicht mit der IRA einzulassen. Diese Wirkung des Romans erklärt sich freilich zu einem beträchtlichen Teil dadurch, daß der Autor die beiden linientreuen IRA-Vertreter,¹⁴ Crilly und Skeffington, als monströse Negativfiguren zeichnet, wodurch ihre Authentizität (und damit leider auch die Glaubwürdigkeit des ganzen Buches) beeinträchtigt wird.

So wird Crilly als einfältiger Sadist beschrieben, der bereits als Kind Spaß daran hat, Schwächere zu mißhandeln (18 ff.). Selbst die blutigsten Anschläge, über die er gerne in einem Gangsterfilmen abgelauschten Jargon ("the old hot tyres and squealing brakes", "hardware", "wheels"; 22, 85) schwadroniert, versetzen ihn in Hochstimmung ("on nights like this Crilly thought he was in the big picture", 85). Und die erforderliche Unterstützung durch die katholische Bevölkerung erpreßt er, indem er brutale Strafmaßnahmen für den Fall der Verweigerung androht (59, 85). Gegen diese Charakterisierung Crillys muß eingewendet werden, daß solche beinahe pathologischen Killer in den Reihen der IRA in Wirklichkeit eher die Ausnahme sind¹⁵ und daß bekanntlich etliche Katholiken der IRA freiwillig und ganz ohne Druck passive Hilfe zuteil werden lassen. (Vgl. Coogan 1984:473)

Skeffington andererseits wird als kultivierter Intellektueller geschildert, als Schreibtischtäter, der die Befehle gibt, die ‚Schmutzarbeit‘ aber Crilly überläßt, den er wegen seiner Roheit im innersten eigentlich verachtet ("if you have a war on your hands you send for the Mr Crillys of this world", 40). Ihm ist jedes Mittel recht, um die Vereinigung Irlands herbeizuführen ("there are no rules, ...just eventual winners", 149). Zynisch wünscht er sich sogar eine Wiederholung des Bloody Sunday-Massakers,¹⁶ damit leichter neue Mitglieder für seine Organisation rekrutiert werden können (67). Skeffingtons Fanatismus spiegelt sich in seinem militanten Abstinenzertum: er haßt Alkohol so sehr, daß er beim Anblick eines betrunkenen alten Mannes wütend ausruft: "It makes me mad ... to think of some of the people we are fighting for" (41).¹⁷

Vollends gerät Skeffington beim Leser in Mißkredit, als er anordnet, einem sechzehnjährigen (!) Jungen, der mit einem gestohlenen Auto in angetrunkenem Zustand Skeffingtons Vater überfahren hat, beide Kniescheiben zu durchschießen (147). Daß es sich hierbei um einen privaten Racheakt handelt, der selbst bei großzügigster Auslegung mit den Zielen der republikanischen Bewegung nicht mehr das mindeste zu tun hat, wird noch dadurch unterstrichen, daß dies die einzige Gewalttat im Verlauf des Romans ist, bei der Skeffington selbst mit Hand anlegt. Damit verrät er im übrigen auch seine eigenen Ideale, denn Pearse, aus dessen Gedichten er mitunter zur Rechtfertigung der IRA-Methoden Passagen vorträgt (66), hat in seinem letzten politischen Pamphlet vor dem Osteraufstand entschieden betont, daß persönliche Vergeltung im Kampf für Irland keine Rolle spielen darf.¹⁸

Es soll nicht bestritten werden, daß in der IRA tatsächlich Männer wie Crilly und Skeffington zu finden sind. Fragwürdig ist jedoch die Auffassung, daß die IRA-Fanatiker *allesamt* Crillys oder Skeffingtons sind - wie dies der Roman suggeriert, indem er nur diese beiden Figuren als überzeugte IRA-Aktivisten präsentiert. In einem fiktionalen Text, der sich sonst fast überall durch eine differenzierte realistische Darstellungsweise auszeichnet, erscheinen Crilly und Skeffington, da ihnen jegliche positiven Charakteristika fehlen, eindimensional und flach, allzu offensichtlich auf negative Wirkung hin konstruiert. Die Sympathie, die zahlreiche Katholiken Nordirlands der IRA nachweislich entgegenbringen,¹⁹ muß dem Leser deshalb einigermaßen unverständlich bleiben. MacLavertys Verurteilung der IRA wäre sicherlich noch überzeugender ausgefallen, wenn ihm die Beschreibung Crillys und Skeffingtons nicht ganz so plump und holzschnittartig geraten wäre.

4 Rezeptionsästhetische und produktionsorientierte Unterrichtsverfahren bei der Lektüre von *Cal*

4.1 Begründung

Neben die herkömmlichen Methoden der Interpretation und Textbehandlung sind in den letzten Jahren - nicht nur im mutter-, sondern auch im fremdsprachlichen Literaturunterricht - zunehmend rezeptionsästhetische und produktionsorientierte Verfahren getreten. Bei den traditionellen Verfahren²⁰ steht die analytisch-kritische Untersuchung der Werkbedeutung und der literarischen Struktur des Textes im Vordergrund. In der *Rezeptionsdidaktik* dagegen geht es um den jeweiligen Leser und um die Assoziationen, die ein fiktionaler Text in ihm hervorruft: es soll sichtbar gemacht werden, wie ein Rezipient (sprich: Kursteilnehmer/Schüler) mit seinen individuell unterschiedlichen Vorerfahrungen, Erwartungen, Kenntnissen, Gemütsverfassungen usw. an den Text herangeht und ihm - vor diesem Hintergrund und im Rahmen des vom Text zugestandenen Spielraums - einen Sinn gibt. (Kast 1984:25) Ziel der rezeptionsästhetischen Verfahren ist also letztlich „das ima-

ginative Ausgestalten" (Seiler 1982a:90) des Textes durch den Lerner.²¹ In der *Produktionsdidaktik*, die sich in vielem mit dem rezeptionsästhetischen Ansatz deckt, dient das literarische Werk als Grundlage für die Herstellung eigener Texte, mit denen die Lerner in kreativer Form auf das Original reagieren (vgl. Burger 1987).

In dem vom Verfasser durchgeführten Kurs wurden sowohl traditionelle als auch der Rezeptions- und Produktionsdidaktik verpflichtete Methoden angewandt. Konventionelle Verfahren der Textbesprechung wurden vor allem benutzt, um die oben in Teil 3 dieses Aufsatzes genannten Aspekte des Romans (und vergleichbare Fragestellungen) zu erörtern. Sie wurden in großem Umfang durch rezeptions- und produktionsdidaktische Verfahren ergänzt, weil

- die Verwendung rezeptionsästhetischer Verfahren am ehesten dafür sorgt, daß jeder Kursteilnehmer als Leserpersönlichkeit ernstgenommen wird,
- es bei der Benutzung rezeptions- und produktionsdidaktischer Methoden leichter als bei der herkömmlichen Textbesprechung ist, über weite Strecken des Unterrichts eine Kommunikationsstruktur des Typs ‚Lerner-Text‘ bzw. ‚Lerner-Lerner-(Lerner- ...)Text‘ (vgl. Hermes 1977:125) zu gewährleisten, während der Lehrer die meiste Zeit im Hintergrund bleiben kann und lediglich als Moderator in Erscheinung tritt, wenn er die in Gruppen- oder Individualarbeit²² erstellten Beiträge der Kursteilnehmer abrufen (was ganz im Sinne einer lernerzentrierten Unterrichtskonzeption ist),
- die produktionsorientierten Verfahren dem *fremdsprachlichen* Literaturunterricht besonders angemessen sind, denn da sie die Formulierung von Reaktionstexten durch die Kursteilnehmer verlangen, kommt die Erweiterung der sprachpraktischen Kompetenz, die man ja auch im Literaturunterricht nie aus den Augen verlieren darf, auf keinen Fall zu kurz.

Bei *Cal* wurde so vorgegangen, daß die Kursteilnehmer stets einige Seiten zu Hause vorbereiteten, die dann Ausgangspunkt für die Arbeit in der jeweiligen Kursstunde waren. Werden lediglich traditionelle Interpretationsverfahren verwendet, so kann sich dabei als Nachteil erweisen, daß den Lernern zunächst die Übersicht über den gesamten Plot fehlt (Hermes 1977:123). Bei der Benutzung rezeptionsästhetischer Verfahren hingegen stellt dies kein Problem dar, da die sukzessive, durch Pausen unterbrochene Lektüre dem natürlichen, alltäglichen Leseprozeß - der ja die Grundlage der rezeptionsdidaktischen Verfahren bildet - entspricht.

4.2 Unterrichtsbeispiele

4.2.1 Antizipieren des Inhalts

- In der ersten Stunde erhalten die Kursteilnehmer die Bücher vom Lehrer ausgehändigt, und sie sollen dann spontan auf das Umschlagbild²³ und den Klappentext reagieren, indem sie Hypothesen über den Inhalt aufstellen.

- Als Cal Marcella zum ersten Mal trifft, ist er ganz verstört (13 ff.), ohne daß die Ursache für sein Benehmen konkret benannt wird. Die Lerner werden aufgefordert, über den Grund zu spekulieren.
- Am Ende des zweiten Kapitels sind wesentliche Handlungslinien des Romans deutlich geworden (die Bedrohung der Mc Cluskeys durch die UVF, die Bekanntschaft Cals mit Marcella, Cals Absicht, sich von der IRA zu trennen), wobei freilich die weitere Entwicklung jeweils unklar bleibt. Die Kursteilnehmer äußern hierzu Vermutungen.
- Nach der Lektüre des dritten Kapitels weiß der Leser definitiv, daß Cal an der Ermordung Mortons beteiligt war. Die Lerner nehmen Stellung zu der Frage, ob Cal den Mut haben wird, Marcella die Tat zu gestehen.

4.2.2 Ausfabulieren des offenen Schlusses

Der Roman endet in einer Weise, die unterschiedliche zukünftige Entwicklungen (etwa was die Beziehung zwischen Cal und Marcella angeht) zuläßt. Die Kursteilnehmer spekulieren darüber, wie es weitergehen könnte.

4.2.3 Textergänzung

- Marcella bietet Cal an, die Kleidung ihres getöteten Gatten anzuziehen (101). Die Lerner werden gebeten, die Gedanken und Empfindungen in Worte zu fassen, die Cal hat, als er den Vorschlag akzeptiert.
- Cal stellt sich vor, wie es wäre, wenn er Marcella seine Mitschuld am Tod ihres Mannes bekennen würde ("he saw the scene in his mind ... and it horrified him", 119). Die Kursteilnehmer bekommen die Aufgabe gestellt, diese Szene, die im Originaltext nicht weiter beschrieben wird, auszuformulieren.
- Am Ende des Romans hat Cal die Idee, einen Brief an Marcella zu schicken, in dem er seine Verbindung zur IRA gesteht (153). Die Lerner machen Vorschläge, wie dieses Schreiben lauten könnte.

4.2.4 Entwurf von Handlungsalternativen

- Cal nimmt einen mäßig bezahlten Aushilfsjob auf der Morton-Farm an (54), um in Marcellas Nähe zu sein. Es wird darüber spekuliert, wie er sich verhalten würde, wenn ihm das Arbeitsamt am nächsten Tag eine gut dotierte Stellung bei einer Firma in der ca. achtzig km entfernten Stadt Newry anböte.
- Als Crilly einen Laden beraubt, befinden sich zwei Kundinnen in dem Geschäft. Nach dem Überfall fragt Cal, der das Fluchtauto steuert, Crilly besorgt: "What did you do to those women?" (61) und erfährt zu seiner Erleichterung, daß sie unverletzt geblieben sind. Die Kursteilnehmer denken sich einen Dialog zwischen Cal und Crilly aus, der stattfinden würde, wenn Crillys Antwort gelautet hätte: "I had to shoot them!"

- Als das Haus der Mc Cluskeys angezündet wird, kann sich Shamie rechtzeitig aus den Flammen retten (75 f.). Die Lerner stellen Vermutungen darüber an, wie Cal reagieren würde, wenn sein Vater bei dem Anschlag umgekommen wäre (vor allem: ob dies seine kritische Haltung gegenüber der IRA rückgängig machen würde).
- Cal befindet sich allein auf der Morton-Farm und spioniert heimlich in Marcellas Zimmer herum (124ff.). Es wird darüber spekuliert, was passiert wäre, wenn Marcella ihn dabei ertappt hätte.
- Die Kursteilnehmer diskutieren, ob Cal die Polizei auch dann informiert hätte, wenn die IRA den Brandsatz nicht ausgerechnet in Marcellas Bücherei, sondern in einem beliebigen Supermarkt versteckt hätte.

4.2.5 Wiedergabe der Handlung aus der Sicht einer auftretenden Figur

Cal wird aus der Perspektive der Titelgestalt erzählt. Es ist daher reizvoll, die Geschehnisse einmal aus dem Blickwinkel anderer Figuren berichten zu lassen. In Frage kommen insbesondere Marcella, der "staunch Orangeman" (81) Dunlop (der Vorarbeiter der Mortons) und die alte Mrs. Morton. Als situative Einbettung sind z.B. ein Presseinterview, eine Zeugenaussage vor Gericht oder ein Brief an Freunde vorstellbar.

4.2.6 Formulierung von Überschriften

Da die Kapitel in *Cal* lediglich durch Ziffern gekennzeichnet sind, besteht eine ergiebige Aufgabe darin, für jedes Kapitel eine treffende Überschrift zu finden.

4.2.7 Konzipieren einer Werbeanzeige

Nach der Lektüre des gesamten Romans entwerfen die Lerner eine Zeitungsanzeige, in der für den Kauf des Buches geworben wird. (Als Anregung dienen Annoncen für andere Romane, die der Lehrer aus den Feuilletons englischsprachiger Zeitungen ausgeschnitten hat.)

5 **Schlußbemerkung**

Die geschilderten Beispiele stellen beileibe keine erschöpfende Liste aller denkbaren receptionsästhetischen und produktionsorientierten Verfahren bei der Behandlung eines Romans im fremdsprachlichen Unterricht dar. Eine Reihe weiterer, vor allem produktionsdidaktischer Vorgehensweisen, die auch bei der Lektüre von *Cal* möglich sind, führt z.B. B. Kast (1984:168f.) auf: Entwerfen eines neuen, informativeren Klappentextes; Rollenspiele, in denen Kursteilnehmer als Figuren des Romans auftreten; Umsetzung von Handlungsteilen als Hör- oder Fernsehspiel; Vorstellen des Romans in Form eines Features etc.

Nach den Erfahrungen des Verfassers scheint die Kombination von konventionellen Methoden der Textbehandlung mit solchen rezeptions- bzw. produktionsdidaktischen Verfahren bei der Arbeit mit längeren Ganzschriften am ehesten zu garantieren, daß man sowohl den Interessen der Leser/Lerner als auch den Belangen des jeweiligen Textes²⁴ im Unterricht gerecht wird.

¹ Der Kurs wurde für Teilnehmer der VHS-Ausbaustufe eingerichtet und vom Verfasser im Frühjahr 1985 an der Kreisvolkshochschule Viersen durchgeführt. Er war Bestandteil eines für mehrere Semester konzipierten Projektes zum Thema 'Britain and Ireland'.

² Es findet sich auch die Getrennschreibung: Mac Lavery.

³ Regie: Pat O'Connor. Der Film ist in der Originalfassung bei der Firma Warner Home Video als Videokassette erhältlich. Es ließe sich also auch ein Vergleich zwischen Buch und Film im Unterricht erarbeiten.

⁴ UVF, eine paramilitärische Organisation der Loyalisten.

⁵ Zitate nach der im Literaturverzeichnis genannten Taschenbuchausgabe.

⁶ Ein vergleichbarer Dialog findet sich in *Lamb*, wo ein Befürworter der IRA-Methoden meint: "In the course of history we cannot mourn individuals" (MacLavery 1981:9).

⁷ Laut Coogan 1984:482 waren es tatsächlich 21 Tote und 168 Verletzte.

⁸ Vgl. dazu etwa den Kommentar der bekannten katholischen Bürgerrechtlerin Bernadette Devlin-McAliskey: „Die Religion ist... überhaupt nicht des Pudels Kern im Nordirland-Konflikt. Die anti-katholische Haltung der Protestanten hat mit der katholischen Religion nichts zu tun - schließlich reflektieren die beiden Kirchen, trotz organisatorischer Unterschiede, genau die gleiche Moralität. In Wirklichkeit ist es einfach so, daß die Reformation zufällig ihrer Wege kam und die Religion des einen Landes veränderte, ohne die des anderen zu ändern. Wenn das nicht geschehen wäre, hätten wir heute hier in Nordirland anstelle der Protestanten britische Katholiken, die gegenüber den Leuten, die sie als eingeborene irische Katholiken betrachten würden, dieselbe Einstellung an den Tag legen würden, die wir von den Protestanten kennen." (Nonnenmacher 1984:6)

⁹ Daß Cal freilich ausgerechnet Dostojewskis gleichnamigen Roman aus der Bücherei ausleiht (107), wirkt doch wohl als klarer Interpretationsverweis des Autors etwas zu konstruiert.

¹⁰ So schreibt Pearse z.B.: "Ireland will not find Christ's peace until she has taken Christ's sword. What peace she has known in these latter days has been the devil's peace, peace with sin, peace with dishonour ... Christ's peace is lovely in its coming, beautiful are its feet on the mountains. But it is heralded by terrific messengers; seraphim and cherubin blow trumpets of war before it. We must not flinch when we are passing through that uproar; we must not faint at the sight of blood. Winning through it, we (or those of us who survive) shall come unto great joy." (Zit. nach Lyons 1985:337.) Die hier vorgetragene Interpretation wird dadurch gestützt, daß Paisley und Pearse einmal im selben Textabschnitt (73) nacheinander erwähnt werden, und zwar beide offensichtlich in diskreditierender Absicht.

¹¹ Cal ist in den Schlachthof gekommen, wo Shamie arbeitet, um sich Zigaretten zu leihen, da sein Arbeitslosengeld noch nicht eingetroffen ist.

¹² Shamie hält beide Arme hoch, "as if he were to be body-searched by the Army" (8). Entsprechende Durchsuchungsszenen finden sich dann später im Roman (30, 93 f.).

¹³ Siehe außerdem Cals schrecklichen Alptraum, in dem Blut "japped and streaked the white togas of the crowd with slashes of red" (106).

¹⁴ Der Name IRA fällt an keiner Stelle im Roman; es ist nur von "the Movement" (10) die Rede. Natürlich sind aber die (Provisional) IRA oder verwandte Organisationen (etwa die Irish National Liberation Army - INLA) gemeint.

¹⁵ Als Beleg hierfür sei aus einer unverdächtigen Quelle, nämlich aus einem Dokument der britischen Armee zum Aufbau und zur Strategie der IRA, zitiert: "Our evidence of the calibre of rank and file terrorists does not support the view that they are mindless hooligans" (Coogan 1984:582).

¹⁶ Am Sonntag, dem 30.1.1972, töteten britische Fallschirmjäger dreizehn unbewaffnete Teilnehmer einer Bürgerrechtsdemonstration in Derry.

¹⁷ Skeffington ist außerdem Nichtraucher und verabscheut die Verwendung von *four-letter words* (23). Solche rigoristischen Züge, die angesichts der Selbstherrlichkeit und Leichtfertigkeit, mit der gleichzeitig über Leben und Tod von Menschen entschieden wird, einigermaßen grotesk erscheinen, lassen sich tatsächlich manchmal bei Führungskadern der IRA beobachten. So heißt es etwa in einem Porträt von Martin McGuinness, der nach 1978 wahrscheinlich mehrere Jahre lang Stabschef der IRA war: "McGuinness is teetotal, he doesn't smoke, he cleaves to his wife and four children. He is contemptuous of politicians who avail themselves of 'perks' ... He does believe that an IRA volunteer should lead a pure life, because the ideal of the cause demands it" (Anon. 1985:7). Während man McGuinness freilich aufgrund dieser Charakterisierung ein gewisses Maß an Respekt nicht versagen kann, wirkt die Romanfigur Skeffington durch ihr Abstinenzertum nur noch abstoßender auf den Leser.

¹⁸ Pearse zitiert dort zustimmend John Mitchel, einen der Köpfe der sog. Young Ireland-Bewegung des 19. Jahrhunderts: "I do believe myself incapable of desiring private vengeance ... The vengeance I seek is the righting of my country's wrong" (Lyons 1985:111).

¹⁹ Dies wird z.B. an den Wahlergebnissen für Sinn Féin, dem politischen Arm der IRA, erkennbar: in den letzten Jahren votierte stets etwa ein Drittel der nordirischen Katholiken für diese Partei.

²⁰ Bewährte Vorgehensweisen und Themenstellungen werden z.B. bei Hermes 1977:121 f. und Kast 1984:167 f. aufgezählt.

²¹ Die theoretischen Prämissen der Rezeptionsästhetischen Strömungen innerhalb der Literaturwissenschaft sowie die sich daraus für die Literaturdidaktik ergebenden Folgerungen sind vielfach dargestellt worden, so daß auf ihre Beschreibung hier verzichtet werden kann. Es sei hingewiesen auf die bei Kast 1984 und Burger 1987 erwähnten Arbeiten.

²² Die im nächsten Abschnitt vorgestellte Auswahl von Unterrichtsbeispielen bezieht sich überwiegend auf Kleingruppenphasen.

²³ Die Taschenbuchausgabe zeigt u.a. ein Szenenfoto aus dem nach dem Roman gedrehten Film mit Cal und Marcella sowie Flammen im Hintergrund.

²⁴ Vgl. dazu etwa Seiler 1982 a, b und Rudloff 1984, die auf die Fragwürdigkeit eines *ausschließlich* auf rezeptions- und produktionsdidaktischer Basis operierenden Literaturunterrichts hinweisen.

Bibliographie

Anon.: "Derry's Prophet of the Gun." *The Observer* 11.8.1985:7.

Burger, G.: „Rezeptiver und produktiver Umgang mit literarischen Texten im VHS-Englischunterricht - dargestellt am Einsatz traditioneller *folk songs*."

Campbell, P.: "In the Beginning Was the Written Word. Paul Campbell Interviews Bernard MacLaverty." *Linen Hall Review* (Belfast) Winter 1984/85:4-6.

- Coogan, T.P.: *The I.R.A.* Ninth Impression, London: Fontana 1984.
- Edwards, R.D.: *An Atlas of Irish History.* London: Methuen 1973.
- Evans, R.: "Screen Success for Ulster Author. Ron Evans Talks to Bernard MacLavery." *Newsletter* (Belfast) 4.10.1984.
- Hermes, L.: „Der Roman im Englischunterricht: Überlegungen zur methodischen Problematik." Freese, P./Hermes, L. (eds.): *Der Roman im Englischunterricht der Sekundarstufe II. Theorie und Praxis.* Paderborn: Schöningh 1977:112-129.
- Jacoby, D./Lampert, B. (eds.): *Ireland. History and Present State.* Frankfurt/M.: Diesterweg 1978.
- Kast, B.: *Literatur im Unterricht Deutsch als Fremdsprache.* Methodisch-didaktische Vorschläge für den Lehrer. München: Goethe-Institut 1984.
- Kilian, V./Borbein, V. (eds.): *Fremdsprachen in der Weiterbildung. Schwerpunkt Lesen und Schreiben im Englischkurs.* München: Lexika/Hueber 1987 (im Druck).
- Lyons, F.S.L.: *Ireland Since the Famine.* Ninth Impression, London: Fontana 1985.
- MacLavery, B.: *Lamb.* Harmondsworth: Penguin 1981 (1980).
- MacLavery, B.: *Cal.* Harmondsworth: Penguin 1984. (a) (1983).
- MacLavery, B.: *Secrets and Other Stories.* London: Allison & Busby, Belfast: Blackstaff Press 1984. (b) 1977).
- MacLavery, B.: *A Time to Dance and Other Stories.* Harmondsworth: Penguin 1985 (1982).
- McCann, E.: "Film." *In Dublin* 20.9.1984:9.
- Nonnenmacher, P.: „Ein grünes Kuba vor Britanniens Küste? Zu Besuch bei der irischen Sozialistin Bernadette Devlin-McAliskey." *Frankfurter Rundschau* 24.12.1984:6.
- Rudioff, H.: „Über rezeptions- und produktionsästhetische Konzeptionen von Literaturunterricht." *Wirkendes Wort* 34 (1984): 216-227.
- Seiler, B.W.: „Vieldeutigkeit und Deutungsvielfalt oder: Das Problem der Beliebigkeit im Umgang mit Literatur." *Der Deutschunterricht* 6/1982:87-104. (a)
- Seiler, B.W.: „Vom Recht des naiven und von der Notwendigkeit des historischen Verstehens literarischer Texte." *Diskussion Deutsch* 13 (1982): 19-33. (b)