

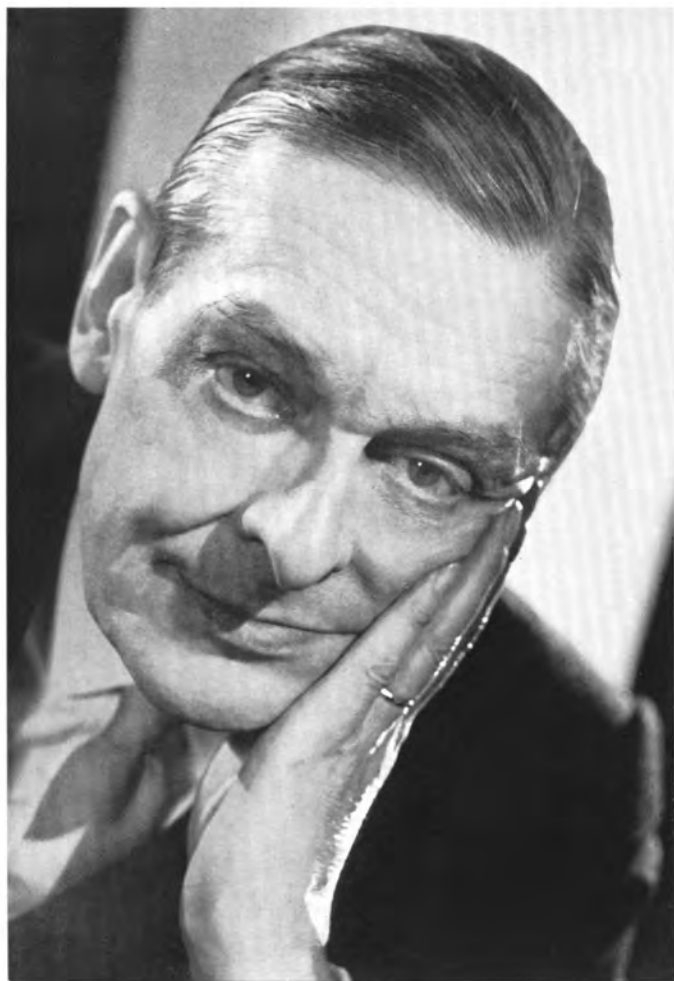
ORDEN POUR LE MÉRITE
FÜR WISSENSCHAFTEN UND KÜNSTE

REDEN UND GEDENKWORTE

SIEBTER BAND

1965/66

VERLAG LAMBERT SCHNEIDER · HEIDELBERG



J.S. Ernst

Gedenkworte für

THOMAS STEARNS ELIOT

von

Wolfgang Schadewaldt

1.

Der Dichter, als der Sohn seiner Zeit, ist nur zu oft auch ein Fremdling in seiner Zeit. Das kann nicht anders sein. Verhaftet in die Realität des wechselnden Tages und ihr oft schmerzhaft geöffnet, lebt er als Dichter doch in einer anderen, seienderen Wirklichkeit, die in die Alltagswelt hinein- und in ihr durchscheint. Sie schenkt ihm, als einem Sehenden unter Blinden, die beglückendsten Sichten auf wunderbarste Konstellationen, mag ihm aber auch in manchen Zeitlagen wie zugeschüttet erscheinen.

Der Dichter wird dann zum Leidenden am Ungenüge der Zeit, und ist diese gar eine »dürftige Zeit«, wo der banale Tag sich immer mehr verflacht, so mag dieses Leiden an der Zeit wohl gar zu Zeithaß und Lebensekel – ennui –, zu Pessimismus und scheinbarem Nihilismus werden. In der Dichtung

werden dann Bilder heraufbeschworen, die Bilder des Grauens und der Verzweiflung sind, die aber doch, wenn es dem Dichter gelingt und er sie durch Gestaltung meistert, eben durch das Geheimnis der Gestaltung wieder wie besiegt erscheinen. Auch das aus Ekel und Grauen geborene Gedicht wird schön sein und in seiner entsetzlichen Wahrhaftigkeit durch das, was es in dieser Wahrhaftigkeit mit sich führt, beglücken. Mit diesen vorausgeschickten Sätzen sei der Horizont umrissen, in dem die vielgestaltige, wandlungsreiche und für viele Zeitgenossen wohl auch ainigmatische Erscheinung des Dichters Thomas Stearns Eliot steht, dem als einem verehrten Mitglied unseres Ordens nach seinem Hingang am 5. Januar dieses Jahres unser trauerndes Gedenken gehört.

2.

Schon von seiner Herkunft her vereinigte Eliot in sich verschiedene Welten. Amerikaner und Sohn einer alten neu-englischen Familie, 1888 im Südwesten der Vereinigten Staaten, in St. Louis am großen Strom geboren (der später vielfach in seinen Dichtungen fließt), nach dem Studium in Harvard und an der Sorbonne nach England übersiedelt, wo er in Oxford weiterstudierte und nach einer zehnjährigen Tätigkeit als Lehrer und Bankangestellter im Jahre 1927 englischer Staatsbürger wurde, hat er später selber gesagt, daß sein dichterisches Werk »nicht das, was es ist, geworden wäre: weder wenn ich in England geboren, noch wenn ich in Amerika geblieben wäre.« Von Haus aus Demokrat, Freidenker, Skeptiker, ja Ironiker der christlichen Religion (The Hippopotamus), der gelegentlich mit dem Gedanken spielte, Buddhist zu werden, als Lyriker in seinen ersten Werken ein Extremist der Negation

und des Lebenskels, erlebt er im Jahre 1926 jene »Bekehrung«, die ihn der anglikanischen Hochkirche beitreten und von nun an für manche zum Konservativen und »Erz-Reaktionär« werden läßt, der selbst von sich bekennt: er sei »Klassizist in der Literatur, Royalist in der Politik und anglo-katholisch in der Religion«.

In seiner Lebensstellung über siebzehn Jahre hin Leiter der kritischen Zeitschrift »The Criterion«, Mitarbeiter und späterer Direktor des Verlags Faber and Faber, hat Eliot eine einflußreiche Stellung im literarischen Leben seines Landes innegehabt, während er zugleich unmittelbar produktiv als Lyriker, Essayist und Dramatiker wirksam wurde. Als Essayist zumal den heute drängenden Problemen der Kultur, Literatur und Dichtung hingegeben, die ihn in der ganzen Spannweite vom Technischen in Vers und Sprache bis zu ihrer Stellung in Gesellschaft und Religion beschäftigte, hat er den gesamten Umkreis der auf Antike und Christentum beruhenden westlichen Bildung umfaßt und ist so als Humanist christlicher Prägung zu einem der bedeutendsten Zeit- und Kulturkritiker unserer Gegenwart geworden. In seiner Lyrik rücksichtsloser Neuerer, Avantgardist und wohl gar *poète maudit*, der sich selbst in die Ahnenreihe eines E. A. Poe, Baudelaire und Valéry stellte, und doch wieder zugleich *poeta doctus* und polyhistorischer Alexandriner, der modernen religionsgeschichtlichen und anthropologischen Gelehrsamkeit verpflichtet, polyglott und seine persönlichsten Visionen mit den entlegendsten Reminiszenzen aus Bibel, griechisch-römischer Antike, Dante, Shakespeare, Indischem und Fernöstlichem durchflechtend, liebt er es, zu seinen Gedichten selbst gelehrte Noten zu schreiben, während er sich auf der anderen Seite wieder mit jener zarten Diskretheit, die den feinen Mann auch in seinem per-

sönlichen Auftreten prägte, jeder Sinndeutung seiner Dichtung entzog. Der Lyriker mache seine Lyrik wie die Biene den Honig, die Spinne ihren Faden. Und mit Baudelaire: »Ein Gedicht sagt nicht etwas aus, es *ist* etwas.« Endlich das Überraschende, in der Geschichte der Weltliteratur nicht eben Häufige, wie dieser Essayist und Lyriker, bald fünfzigjährig, sich dem Drama zuwandte und in fünf höchst bühngemäßen, spielbaren Stücken – Tragödien wie Komödien – schnell kontinentalen Ruhm gewann.

3.

Unmöglich, in der kurzen mir verstatteten Zeit die Lyrik Eliots voll zu würdigen, die die Mitte seines schöpferischen Wirkens ist und in seinen schnell berühmt gewordenen Gedichtzyklen ›Das wüste Land‹ von 1922, ›Die hohlen Männer‹ von 1925 und, nach jener Bekehrung, in dem Gedicht ›Aschermittwoch‹ von 1930 sowie den ›Vier Quartetten‹ von 1944 gipfelt. Das entscheidende: diese Lyrik ist, aus der eigenen Verzweiflung an der Zeit, dem ›L'entre-deux-guerres‹ entsprungen, schonungslose Aufdeckung des Schalen, Hohlen, Brüchigen, Wesenlosen und Trivialen unserer Zivilisation, die sich mit ihren technischen Errungenschaften, ihrem riesigen Sachwissen so sicher, so großmächtig vorkommt.

Im ›Familienstag‹:

»Wir verstehen uns auf die alltäglichen Dinge des Lebens,
Wir wissen die Maschine zu bedienen,
Wir können für gewöhnlich Unfälle vermeiden,
Wir sind versichert gegen Feuer,
Gegen Diebstahl und Krankheit,
Gegen Rohrbruchschäden,

Doch nicht gegen höhere Gewalt, das Handeln Gottes ...
Wir kennen Spezialmittel gegen Schlaflosigkeit,
Gegen Hexenschuß und Geldverlust,
Aber der Kreis unseres Verstehens ist ein sehr begrenzter
Bereich ...

Wir verloren unsern Weg im Dunkeln.«

Und:

»All unser Wissen bringt uns
Nur näher heran an unsre Unwissenheit,
All unsre Unwissenheit bringt uns näher heran an den Tod,
Doch die Nähe zum Tod nicht näher zu Gott.
Wo ist das Leben, das wir verloren haben, während wir lebten,
Wo ist die Weisheit, die wir verloren haben in unsrem Wissen,
Wo ist das Wissen, das wir verloren haben in der Information?
Die Umschwünge des Himmels in zwanzig Jahrhunderten
Haben uns ferner gerückt von Gott und uns näher gebracht an
den Staub.«

Das »Wüste Land«, es ist unsere Zeit, eine wasserlose Felsen-
wildnis, wo es kein Rasten noch Denken gibt und nicht einmal
Einsamkeit in den Bergen:

»In diesem Moderloch zwischen den Bergen
auf zerfallenen Gräbern ...

ist die Kapelle, wo nur der Wind wohnt.
Sie hat kein Fenster und die Tür wackelt.«

Hier ist

»Der Abend über den Himmel hingestreckt
Wie ein Kranker in der Narkose
Auf dem Operationstisch ...«

Hier sind wir selbst, die Menschen

»Nur hohle Männer, Ausgestopfte, aufeinandergestützt,
Stroh im Schädel,

Sinnlos miteinander wispernd,
 Wie Wind im trockenen Gras
 Oder Rattenfüße über zerbrochenem Glas
 In unserem trocknen Keller.«
 Hier ist es, wo selbst das versuchte Gebet ›Denn Dein ist das
 Reich‹ in der Kehle erstickt:
 »Denn dein ist ...
 Das Leben ist ...
 Denn dein ist das ...
 Das ist die Art, wie die Welt endet,
 Das ist die Art, wie die Welt endet,
 Das ist die Art, wie die Welt endet,
 Nicht mit einem Krachen, sondern einem Wimmern.«

Das Große und Bedeutende an dieser Lyrik der Hoffnungslosigkeit Eliots mag man in zweierlei erblicken. Das eine ist der Ernst der dichterischen Objektivierung, die alles bloß Stimmungshafte, Sentimentale und Persönliche übersteigt. Das andere ist die Gewalt der suggestiven Gestaltungskraft: die Sprache einfach und von jener ›Präzision‹, die Eliot auch theoretisch vom Dichter gefordert hat, jedoch in ihr heraufkommend eine unerhört realistische Symbolik mit den unerwartetsten Kombinationen und Mischungen. Und schließlich das Wunder: jenes Inferno des Trivialen, des Widerwärtigen, ja Ekelhaften, eingegangen in eine dominierende Musikalität – Musikalität nicht so sehr der Klänge als des Sinnes und der Vorstellungen. So steht am Ende das Urteil, daß das, was Eliot, neben allem anderen, was er sonst war und tat, in seiner Lyrik gemacht hat, sehr, sehr schöne Gedichte sind, Gedichte, die nicht etwas aussagen, sondern *sind*.

Die Gedichte nach der ›Bekehrung‹ bedeuten demgegenüber

keinen Bruch. Wenn der Horizont der Gnade im ›Aschermittwoch‹ und in den ›Vier Quartetten‹ nun auch thematisch sichtbar wird, so ist er auch früher in dem so schmerzlich erlittenen Vermissten stets mit zugegen gewesen.

4.

Für die Dramendichtung Eliots liegt mir daran zu betonen, daß der Übergang von der ›subtilen Kammermusik‹ der frühen Lyrik zum Drama kein Experiment des Kunstverständes, sondern eine innere Notwendigkeit seines Dichtens war.

Das Drama ist, zumal als Chor-Drama, die universalste Dichtform. Es ist die gegenständlichste Form der Dichtung, und es durchmißt als Handlung einen Weg, der aus einem Zustand zu einem Ziel führt. So bot es sich dem Dichter nach seiner Bekehrung als das neue Gefäß dar, in dem seine auch weiter gültige Lyrik des Leidens an der Welt und der Hoffnungslosigkeit in dem übergreifenden Zusammenhang eines fortschreitenden Geschehens aufgehoben wurde, das aus Weltverfall, Verzweiflung, Sündigkeit zur Teilnahme an der Welt der Gnade führt, vergegenständlicht in Gestalten und Schicksalen, welche die Geschichte (Thomas Beckett) oder der griechische Mythos und die griechische Tragödie vorgebildet hatte.

Höchst bemerkenswert hier die Wendung Eliots zum griechischen Drama des Aischylos, Euripides, Sophokles. Denn durchaus anders als bekannte französische und amerikanische Dramatiker, wie ein Giraudoux, Anouilh, Sartre, O'Neill, denkt Eliot nicht daran, den griechischen Mythos zu modernisieren. Vielmehr, er entwirft die moderne Welt mit ihren Problemen auf das griechische Drama zurück, das in Eliots Neugestaltung völlig untergeht. (In seiner ›Cocktail Party‹ hat es ihm

Spaß gemacht, daß auch seine gelehrtesten Freunde nicht die Herkunft der Handlung von der Euripideischen Alkestis bemerken konnten.) Wie »wunderbar hilfreich« ihm die »Einführung des griechischen Chors gewesen ist«, hat Eliot selbst gesagt. Im übrigen vereinigt er in erstaunlichsten Amalgamierungen die großen griechischen tragischen Grund-Wirklichkeiten des Erbfluchs, Familienschicksals, der Verblendung, Verfehlung, Reinigung mit den christlichen Begriffen der Sünde, Reue, der Erlösung in Beichte, Opfer, Gebet, Liebe. Es entsteht ein griechisch geformtes, aber christlich gefühltes und gedachtes Drama, womit Eliot in die Nachfolge eines Calderon und Corneille rückt.

Jedoch geht es bei diesem Befolgen der griechischen Tradition noch um mehr. »Tradition«, führt Eliot in einem seiner Essays einmal aus (Tradition and the individual Talent), »kann nicht ererbt werden; wenn man sie haben will, muß man sie in harter Arbeit erwerben. Sie schließt in erster Linie den historischen Sinn ein, den man fast unentbehrlich nennen könne für einen jeden, der nach seinem fünfundzwanzigsten Jahr noch weiter ein Dichter sein möchte.« Dieser historische Sinn bestehe darin, »nicht nur die Vergangenheit des Vergangenen wahrzunehmen, sondern seine Gegenwart; er zwingt einen Menschen, nicht nur mit seiner eigenen Generation in den Knochen zu schreiben, sondern mit dem Gefühl, daß das Ganze der europäischen Literatur von Homer ab eine gleichzeitige Existenz hat und eine gleichzeitige Ordnung darstellt.« Dieser historische Sinn sei »ein Sinn des Zeitlosen ebenso wie des Zeitlichen und des Zeitlosen und Zeitlichen zusammen«.

Gleichzeitig und deswegen in einem höheren Sinne gültig wird so für Eliot in dem Märtyrer-Drama »Mord im Dom« Aischylos,

frühes Mittelalter und Moderne. *Gleichzeitig* im ›Familienstag‹ das Atriden-Geschlecht und die englische Adelsfamilie Monchensay: »Und ob in Argos oder England – überall bestehen gewisse unbeugsame Gesetze, unabänderlich ...« *Gleichzeitig* ferner der Opfertod der Alkestis und das Opfer der Celia in der ›Cocktail-Party‹, wobei der unbekannte Gast auch wieder in dem burlesken Herakles vorgezeichnet ist. *Gleichzeitig* im ›Verdienten Staatsmann‹ der sophokleische Ödipus auf Kolonos und der moderne Lord Cleverton, der eine alte, verborgene Schuld mit sich herumträgt, sich in Beichte und Reue von ihr befreit und in der Erkenntnis der übermächtigen Gewalt der Liebe – wie Ödipus auf dem Kolonos – in eine höhere Existenz, vielleicht im Tode, eingeht. *Gleichzeitig* endlich in jenem Sinne der überzeitlichen Gültigkeit der fromme apollinische Tempeldiener Ion des Euripides und Colby Simpkins, der als vermeintlicher Sohn des Sir Claude auf die ihm angebotene hohe Stellung in der englischen Finanzwelt verzichtet und in den reinen Bereich des Dienstes an der Kirche als schlichter Organist in einer kleinen Pfarrei einkehrt. Auf das lebenswürdigste Drama des Euripides hin entworfen, entwickelt der ›Privatsekretär‹ Eliots im polaren Gegensatz zu dem einstigen Makabren eine bezaubernde innere Anmut. –

5.

Hören wir am Schluß dieser Gedenkworte, wie Eliot, der zumal in seiner Dramendichtung die große Tradition Europas neu für sich erworben hat, in den ›Vier Quartetten‹ nun mit Resignation, doch Resignation der weisen Selbstbeschränkung, die Aufgabe des Dichters in der Tradition verstanden hat:

»Was zu erobern ist
Durch Stärke und Unterwerfung,
Ist schon entdeckt worden
Ein oder zwei Mal oder mehrere Male
Durch Männer, denen nachzueifern
Man nicht hoffen kann. – Aber da ist kein Wettbewerb,
Da ist nur der Kampf, wiederzugewinnen, was verloren wurde
Und gefunden und wieder und wieder verloren:
Und jetzt unter Bedingungen,
Die ungünstig erscheinen. Doch vielleicht weder Gewinn noch
Verlust.

Für uns gibt es nur das Versuchen. Der Rest
Ist nicht unser Geschäft.«