III. Jahrg. 1949 MERKUR Erstes Heft

ERNST ROBERT CURTIUS

T. S. ELIOT

Als E. M. Forster 1917 während eines Krankenlagers Lektüre suchte, die nicht patriotisch erhebend wäre, griff er zu Huysmans' *À rebours.* Es war erholend, sich in einer Welt zu bewegen, die ihre sinnlichen Empfindungen kultivierte und den Willen ausschaltete. „War sie dekadent? Ja, Gott sei Dank!" Er ging dann zu einem neu erschienenen Versband über: *Prufrock and other Observations.* Auch diese Gedichte hatten mit dem Geist der „großen Zeit" nichts zu tun. Sie besangen private Erlebnisse niederdrückender Art. „Dem Verfasser gingen Teegesellschaften auf die Nerven und er scheute sich nicht, das auszusprechen, mit dem Ergebnis, daß gelegentliche elegische Klänge mit der Präcision eines Gong-Schlages ertönten."

Auf *Prufrock* folgten *Poems* (1919). Um 1920 wurde Eliot von der Avant-garde der englischen Literatur entdeckt. Die *high-brows* propagierten ihn, die Offiziellen ignorierten ihn. Ein Bändchen kritischer Prosa, *The Sacred Wood* (1920), demolierte die Hausaltäre des Victorianismus: Swinburne, Pater, Meredith, Shaw. Eliots Einfluß wuchs, als er seit 1922 eine eigene Zeitschrift herausgeben konnte, *The Criterion.* Mit der Nummer vom Januar 1939 nahm Eliot Abschied von seinen Lesern. In seinen „Letzten Worten" stellte er fest, der „europäische Geist", den die Zeitschrift fördern wollte, sei unsichtbar geworden. Die literarische Bildung gehe zurück. „Es wird einer schwereren Prüfung bedürfen als alles, was wir bisher erfahren haben, ehe das Leben erneuert werden kann ... Für die unmittelbare Zukunft, vielleicht auf lange Zeit hinaus, wird die Kontinuität der Kultur durch eine sehr kleine Zahl von Menschen aufrechterhalten werden müssen." Heute besitzt Eliot als Kritiker wie als Dichter in den englisch sprechenden Ländern eine Autorität, für die es wenige Analogien gibt. Sie wird auch von denen nicht bestritten, die Eliots politischen und kirchlichen Überzeugungen fern stehen. Seine *Four Quartets* (1943 in New York, 1944 in London

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:48 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

des und kathartisches Mitfühlen des Grauens: das ist die Wirkung auf den Leser, der Verse als Verse zu empfangen vermag. Ist er Literaturkenner, so wird er sich außerdem an gewisse Vorbilder erinnert fühlen. Die weißen Leoparden stammen von dem dantischen Pardel „mit geflecktem Fell" ab. Die allegorische Dame hat bei Dante viele Verwandte. In der *Vita Nuova* kommt das Essen des Herzens vor. Und der Wacholder? Unter ihm saß Elias „und bat, daß seine Seele stürbe" (1. Könige 19, 4). Diese anspielende Verwendung literarischer Reminiszenzen ist eine Besonderheit von Eliots poetischer Technik[1]) und ein Grund seiner Dunkelheit.

Im Mittelpunkt der heutigen Eliot-Exegese stehen *The Waste Land* und *Four Quartets*. Die Erklärer bemühen sich um den weltanschaulichen Gehalt (wie bei uns die Rilke-Exegeten). Die frühen Gedichte werden darüber etwas vernachlässigt. Aber gerade sie sind für die rein literarische Betrachtung besonders interessant. Das erste Stück, *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (zuerst 1915 in einer amerikanischen Zeitschrift veröffentlicht), ist im Werk von Eliot das, was *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) im Werk von Joyce ist. Aus dem Erlebnismaterial des Dichters wird eine fiktive Person aufgebaut. In den hundertdreißig Versen klingen musikalische Themen an, die das spätere Werk in mannigfachen Variationen wiederbringt. Ein Oktobernachmittag. Der Abend ist über den Himmel ausgebreitet wie ein Patient in Äthernarkose auf dem Operationstisch. Wir wandern durch abwegige Straßen billigen Lasters:

The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster-shells.

Eine Teegesellschaft. Die Frauen sprechen von Michelangelo. An den Fenstern leckt gelber Nebel. Prufrocks innerer Monolog enthüllt banale Leiden. Soll er sich seiner Dame erklären? Er ist gehemmt und fühlt sich verbraucht. Sein Haar ist gelichtet, seine Tage sind inhaltslos, er kommt sich alt vor. Einmal — da war es anders. Da durfte er dem Gesang der Meerjungfrauen lauschen. Aber jetzt?

I do not think that they will sing to me.

I have seen them riding seawards on the waves
Combing the white hair of the waves blown back
When the wind blows the water white and black.

[1]) Diese würde eine eigene Betrachtung fordern, für die im Folgenden kein Platz ist.

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:48 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

We have lingered in the chambers or the sea
By sea-girls wreathed with seewed red and brown
Till human voices wake us, and we drown.

Mit diesem dumpfen Laut der Verzweiflung schließt das Gedicht. Ertrinken ... In *The Waste Land* ist Tod durch Wasser ein Faden des Gewebes (Teil I, Teil IV) und in *Four Quartets* kehrt er als Form der Vernichtung durch die Elemente wieder. Aber auch das wirksame Bild des Gedichtanfangs *(a patient etherised upon a table)* wird später wieder verwendet. Der Druck des Daseins ist ein Wandern

through the stone passages
Of an immense and empty hospital,
Pervaded by a smell of disinfectant.
(The Family Reunion)

Teil IV von *East Coker* transponiert die chirurgische Prozedur auf die theologische Ebene. Die Operation ist sakral geworden.

Die übrigen Gedichte der Frühzeit enthalten einen Maskenzug satirisch gesehener Gestalten, in dem man zwei Gruppen unterscheiden kann: eine Bostoner Familien- und Bildungstradition, die sich schon zersetzt *(The Boston Evening Transcript, Aunt Helen, Cousin Nancy)* und ihr gegenüber eine sozial freischwebende Bohème:

But this or such was Bleistein's way:
An saggy bending of the knees
And elbows, with the palms turned out,
Chicago Semite Viennese.

Eine internationale Karawane schäbiger Touristen zieht an uns vorüber: Burbank mit dem Baedeker; Hakagawa absolviert Museen; Fürstin Volupine „sündigt" und gibt Empfänge in Venedig; Mr. Apollinax wird auf seiner Amerikareise von Mrs. Phlaccus und Professor Channing-Cheetan zum Tee eingeladen; Rachel Rabinovitch speist bei Sweeney. Er ist der Protagonist dieses Bezirkes von Eliots Werk. Man könnte ihn den aristophanischen nennen in dem Sinne der *Poèmes aristophanesques* von Laurent Tailhade. Die Funktion dieser Gedichte besteht darin, die Fragwürdigkeit und Trivialität der modernen Welt an typischen Figuren zu demonstrieren. Es sind keine dramatischen Charaktere, sondern tragikomische Marionetten. Ihr schattenhaft groteskes Getriebe ist die Leinwand, auf die Eliot seine nervösen Reaktionen projiziert hat.

Wenn wir uns so ausdrücken, machen wir die Voraussetzung, daß das Werk eines Dichters abgesehen von seinem künstlerischen Wert ein psychologisches Dokument ist; daß es seine „Persönlichkeit" manifestiert.

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:48 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Aber gerade das bestreitet Eliot. Der Aufsatz *Tradition and the Individual Talent* (1917) enthält die These von der Unpersönlichkeit des Dichters. Der Dichter verfügt nicht über eine Persönlichkeit, die „auszudrücken" wäre, sondern nur über ein besonderes „Medium", in dem sich Eindrücke und Erfahrungen auf besondere Weise kombinieren. Erlebnisse, die für seine Poesie bedeutend sind, spielen vielleicht in seiner Persönlichkeit eine ganz unbedeutende Rolle; und auch die Umkehrung trifft zu. Der Aufsatz über Hamlet (1919) erläutert: „Es gibt nur einen Weg, Gefühl in künstlerischer Form auszudrücken: man muß ein ‚objektives Korrelat' finden; mit anderen Worten eine Gruppe von Gegenständen, die als Formel für dieses besondere Gefühl dienen werden; so daß, wenn die äußeren Tatsachen gegeben werden — die in sinnlich-seelischer Erfahrung gipfeln müssen — das Gefühl unmittelbar heraufbeschworen wird". — Das ist die Theorie. Wir wollen nicht fragen, ob sie logisch haltbar ist, ob sie gar selbst aus Eliots Persönlichkeit psychologisch erklärt werden könnte. Auf jeden Fall sind bestimmte Gegebenheiten des „Mediums" (um nicht zu sagen: Erlebnisse) aus der Poesie abzulesen; und sie bilden einen inneren Zusammenhang, den man formulieren kann als Gefühl der Misere des Daseins und Ironisierung dieser Misere. Sie setzt sich zusammen aus den Widrigkeiten des Alltags. Eine Hochzeitreise sieht so aus *(Lune de Miel)*:

Ils ont vu les Pays-Bas, ils rentrent à Terre Haute:
Mais une nuit d'été, les voici à Ravenne,
A l'aise entre deux draps, chez deux centaines de punaises;
La sueur aestivale, et une forte odeur de chienne.
Ils restent sur le dos écartant les genoux
De quatre jambes molles tout gonflées de morsures.
On relève le drap pour mieux égratigner.
Moins d'une lieue d'ici est Saint Apollinaire
En Classe, basilique connue des amateurs
De chapiteaux d'acanthe que tournoie le vent.

Ils vont prendre le train de huit heures
Prolonger leurs misères de Padoue à Milan
Où se trouve la Cène, et un restaurant pas cher.
Lui pense aux pourboires, et rédige son bilan.
Ils auront vu la Suisse et traversé la France.
Et Saint Apollinaire, raide et ascétique,
Vieille usine désaffectée de Dieu, tient encore
Dans ses pierres écroulantes la forme précise de Byzance.

Schäbige Hotels, billige Restaurants, schmuddlige Kellner gehören zum Dekor dieser Existenz (vgl. etwa *Dans le Restaurant)*. Auch als die

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:48 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

heiligen Drei Könige, inzwischen alt und grau geworden, von ihrer Reise nach Bethlehem berichten, erinnern sie sich an die teuren Preise und die Unannehmlichkeiten der Reise:

And the villages dirty and charging high prices:
A hard time we had of it.
At the end we preferred to travel all night . . .

Im Londoner Alltag kann die Untergrundbahn Symbol eines Reise-Elends werden, das graue Trostlosigkeit ist:

The desert is not remote in southern tropics,
The desert is not only around the corner,
The desert is squeezed in the tube-train next to you[1]).

Bilder der Degradation und des Verfalls sind wiederkehrende Muster im Gewebe von Eliots Poesie. Sie tauchen in den frühesten Gedichten auf und kehren noch in den *Four Quartets* wieder.

Ich sprach von Neurose. Das einzige Prosastück der ersten Gedichtsammlung ist *Hysteria* betitelt und lautet: „Als sie so lachte, bemerkte ich, daß ich in ihr Lachen verwickelt wurde und ein Teil davon war, bis ihre Zähne nur zufällige Sterne waren mit einer Begabung zum Exerzieren[2]). Ich wurde in kurzen keuchenden Atemzügen eingesogen, bei jeder momentanen Erholung inhaliert, schließlich in den dunklen Höhlen ihres Halses verloren, vom Geriesel ungesehener Muskeln bestoßen. Ein ältlicher Kellner mit zitternden Händen breitete eilig ein rosa und weiß gewürfeltes Tuch über den rostigen grünen Eisentisch und sagte: Wenn der Herr und die Dame ihren Tee im Garten nehmen wollen, wenn der Herr und die Dame ihren Tee im Garten nehmen wollen . . . Ich beschloß, daß wenn das Wackeln ihrer Brüste gestoppt werden könnte, einige Fragmente des Nachmittags noch zu sammeln wären, und ich konzentrierte meine Aufmerksamkeit mit subtiler Sorgfalt auf dieses Ziel". Ein verwüsteter Tee-Nachmittag (wie in Prufrocks Liebessang) in schäbigem, verwittertem Dekor; ein Stück gelebter Zeit, das in Atome zersplittert. Abfälle der Existenz.

Abfälle treiben auf dem Strom des Gedächtnisses:

The memory throws up high and dry
A crowd of twisted things;
A twisted branch upon the beach
Eaten smooth and polished
As if the world gave up
The secret of its skeleton . . .

---

[1]) Ausgeführt und umgebildet in *Four Quartets* p. 10 und p. 19.

[2]) *With a talent for squad-drill.* — Vgl. *undisciplined squads of emotion (East Coker).*

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:48 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Gerontion blickt aus seinem Fenster auf

Rocks, moss, stonecrop, iron, merds[1]).

Die Ödnis des *Waste Land* weist nur Schutt und einen Haufen zerbrochener Bilder auf (Vers 20—22). Später (Vers 177 ff.) sehen wir auf der Themse leere Flaschen, Butterbrotpapier, Pappschachteln, Zigarettenstummel treiben. Die Abfälle werden von dieser Poesie nicht eliminiert, sondern galvanisiert. Sie symbolisieren die schalen Rückstände verbrauchter Zeit: *the butt-ends of my days and ways — the smoky candle end of time — the burnt-out ends of smoky days.* Diese Formeln der frühen Gedichte präludieren der Feststellung in *East Coker:*

Twenty years largely wasted, the years of l'entre-deux-guerres.

Das Leben erscheint als

A casual bit of waste in an orderly universe.

Das Motiv ist in beiden Fällen zu einer synthetischen Formel verkürzt, die Aspekte langer Lebensstrecken resümiert. Wir finden es wieder noch in *The Dry Salvages* (1941). Sahen wir in *The Waste Land* Abfälle auf der Themse treiben, so führt der amerikanische Strom eine Fracht von toten Negern, Kühen, Hühnerkörben mit sich. Aber das Motiv ist hier in eine andere Tonart transponiert durch den Vers

Time the destroyer is time the preserver.

Der Strom der Zeit entwertet und zerstört, aber bewahrt auch. Ein Verfallsymbol ist ins Metaphysische erhoben.

Ein zentrales Symbol für das Thema des Verfalls ist das Haus. In *Gerontion* (1920) ist es ein schäbiges Miethaus:

My house is a decayed house

. . . . . .

An old man in a draughty house.

In *Lune de Miel* und in *The Waste Land* ist die verwitterte Kirche eine Variante des verfallenen Hauses:

There is the empty chapel, only the wind's home.
It has no windows, and the door swings.

Für einen Amerikaner, der wie Eliot oder Henry James nach England und in die englische Tradition zurückwandert, ist der Landsitz des englischen Adels ein Häusertyp, der besonders starken seelischen Gehalt birgt. Er bedeutet die Dauer, die Kette der Generationen, das Vermächt-

[1]) *merd* ist ein archaisierender und latinisierender Vulgarismus, der seit Ben Jonson aus der Sprache verschwunden ist.

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:48 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

nis, aber auch die Last der Vergangenheit. *The Family Reunion* ist die Tragödie einer Familie, aber auch eines Hauses. Wishwood ist der Familiensitz der Monchenseys. Die verwitwete Lady Monchensey lebt für das Haus:

I keep Wishwood alive
To keep the family alive, to keep them together
To keep me alive, and I live to keep them.

Nichts darf in dem Haus verändert werden. Der älteste Sohn soll bei seiner Rückkehr alles so finden, wie er es verlassen hat. Aber als er heimkehrt, verspürt er in dem alten Haus nur das Wirken des Verfalls:

I am the old house
With the noxious smell and the sorrow before morning,
In which all past is present, all degradation
Is unredeemable.

Drei von den *Four Quartets* empfangen ihren Titel von englischen Landhäusern, an denen die Tradition der Jahrhunderte hängt: *Burnt Norton* in Gloucestershire: *Little Gidding* in Huntingdonshire, verknüpft mit der Erinnerung an Nicholas Ferrar und Karl I.; *East Coker* ist nach dem Haus von Eliots Ahnen im 16. Jahrhundert benannt. Das Gedicht ist angeregt durch den Wahlspruch der Maria Stuart: *En ma fin est mon commencement.* Es schließt:

In my end is my beginning

und beginnt:

In my beginning is my end.

Eine logische Aporie des Zeitbegriffs ist in der sprachlichen Antithese und ihrer Umkehrung ausgesprochen. Aber der Gedanke wird erläutert durch das Schicksal von Häusern. Sie „entstehen, verfallen, verwittern, erhalten Anbauten, werden entfernt, zerstört, restauriert, oder an ihrer Stelle ist offenes Feld, oder eine Fabrik oder eine Umleitungsstraße . . . Häuser leben und sterben." Ein Thema des Verfalls (das verwitterte Haus und die Bindung des Ich an ein solches) ist hier zu metaphysischer Dignität erhoben.

Décadence ist das Gebanntsein durch alle Symptome niedergehenden Lebens. Baudelaire hat diesen Seelenzustand für die Poesie entdeckt, und der Symbolismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts hat das Erbe angetreten. Der Décadent kann vom Verfall magisch angezogen sein; er kann ihn bejahen und in unfruchtbarer Lust genießen, als Lockung des Abgrundes. Er kann aber auch unter ihm leiden. Eine Abteilung der *Fleurs du Mal* ist *Spleen et Idéal* betitelt. George übersetzt: „Trübsinn

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:48 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

und Vergeistigung". Das Décadence-Gefühl war eine zeitbedingte Form modernen Seelenleidens. Um der Anziehungskraft des Lebensfeindlichen zu erliegen, mußte man ja selbst schon in der Lebenskraft getroffen sein. Für den Künstler hieß das: Versiegen der Schaffenskraft. Ein Hauptthema von Mallarmés Poesie ist die Sterilität seiner Muse. Die Unfruchtbarkeit ist ein zentrales Motiv des *Waste Land. Terra deserta et invia et inaquosa* heißt es beim Psalmisten. Einem zeitlosen folkloristischen Repertoire hat Eliot die dekorative Ausstattung seines Gedichtes entnommen. Die durch Frazer popularisierten Vegetationskulte der alten Welt und die Graldeutung von Jessie Weston haben Bilder beigesteuert. Man hat in *The Waste Land* den Ausdruck der „Illusionslosigkeit einer Generation" sehen wollen. Eliot hat das schroff abgelehnt: *I may have expressed for them their own illusion of being disillusioned, but that did not form part of my intention.* Das Werk kann als abschließende Gestaltung der Décadence-Motive betrachtet werden, die wir in den frühen Gedichten fanden. Aber der Gehalt des Gedichtes ist damit nicht erschöpft, und seine Schönheit liegt jenseits aller begrifflichen Analyse. Die gedanklichen Themen bilden nur das Gerüst für eine Folge von Bildern und Stimmungen, die wir genießen. Was uns dichterisch trifft, ist das Ineinandergeschobensein der Zeiten und Räume: mythische Vorzeit des Tiresias und banaler Londoner Alltag:

And I Tiresias have foresuffered all
Enacted on this same divan or bed;
I who have sat by Thebes below the wall
And walked among the lowest of the dead.

Die poetische Relativierung der Wirklichkeit und der Zeit ist das spezifisch Moderne an *The Waste Land* — ein Zeitgefühl, das wir auch bei Joyce finden. Gleichzeitigkeit aller Zeiten — das bedeutet zugleich Entwirklichung der Zeit. Von diesem Bewußtsein braucht es nur noch einen Schritt, um die Zeitlichkeit metaphysisch und religiös zu betrachten. Diesen Schritt vollziehen die *Four Quartets.*

Die vier „Quartette" — zusammen etwa neunhundert Verse — gelten als der Höhepunkt von Eliots bisherigem Werk. Seit etwa zwei Jahrzehnten bekennt sich Eliot als Christ. Die anglikanische Kirche ist für ihn „die katholische Kirche in England", während er die Römische Kirche in England als „Sekte" bezeichnet. Das ist der Standpunkt, den vor einem Jahrhundert Pusey und seine Anhänger vertraten, während Newman sich von ihnen trennte. In *Thoughts after Lambeth* (1931) und anderen Schriften ist Eliot für diesen Kirchenbegriff eingetreten, der für kontinentales Denken unlogisch ist. Die „Quartette" sind der dichterische Ausdruck von Eliots religiöser Erfahrung. Es ist bezeich-

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:48 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

nend, daß er einen Titel aus der musikalischen Formenlehre gewählt hat. Ein solcher Titel kann und soll über den Inhalt des Werkes nichts aussagen. Er legt dem Leser nahe, das Augenmerk auf die technische Leistung, d. h. auf die Kombination der musikalischen Themen, zu lenken. Und doch ist Eliots Anliegen nicht ein artistisches — „auf die Poesie kommt es nicht an", werden wir in *East Coker* lesen —, sondern ein religiöses. Dieser Widerspruch zeigt einen Antagonismus zwischen der poetischen und der religiösen Sphäre an. Deshalb kehrt in den *Quartets* das Problem des dichterischen Ausdrucks als Thema wieder.

Diese religiöse Dichtung ist kein Lobgesang und kein Bekenntnis. Sie ist der private Monolog eines meditierenden und leidenden Geistes. In das poetische Material sind alle Motive, Bilder, Symbole eingegangen, die wir aus Eliots früheren Werken kennen. Aber sie sind variiert und erneuert durch die Wahl vier verschiedener Schauplätze; durch die vier Elemente, die hier als Bezugssystem dienen (wie z. T. schon in *The Waste Land)*; durch die Aporien von Sein und Zeit, die das philosophische Denken seit den Vorsokratikern beschäftigen (Fragmente aus Heraklit sind dem Werk vorgesetzt), endlich durch die Aporien des mystischen Bewußtseins (anknüpfend an Johann vom Kreuz und Juliana von Norwich). Eine sehr komplexe Mischung! Es ist fast unmöglich, vom Inhalt der *Quartets* anders zu reden als in der Form einer durchgehenden Kommentierung, was sich hier verbietet. Wir können nicht mehr tun, als die Themen der einzelnen Stücke stichwortartig andeuten, um wenigstens eine elementare Vorstellung von Inhalt, Aufbau, Behandlung zu vermitteln.

Jedes Quartett hat fünf Sätze. *Burnt Norton I* beginnt mit einer Reflexion über die Relativität der drei Zeitdimensionen. Wir werden dann in den Park eines Landhauses versetzt. Ein Rosengarten. Die Rose ist das von Dante übernommene Symbol des Paradieses. Es tritt in Eliots Werk, wenn ich recht sehe, zuerst in *The Hollow Men* (1925) auf:

Sightless, unless
The eyes reappear
As the perpetual star
Multifoliate rose
Of death's twilight kingdom
The hope only
Of empty men.

In dem Rosengarten von *Burnt Norton* hört man Kinder zwischen Blättern lachen. Vielleicht stammen sie von den seligen Kindern in Dantes Himmelsrose ab *(Paradiso* 32, 40—48). Das Metaphysische soll in die Zeitlichkeit, in das *hic et nunc,* aufgenommen werden (wie der mythische

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:48 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Tiresias in den Londoner Alltag); es soll in einem zeitlosen Nu aus der Zeitlichkeit aufleuchten, um sofort wieder zu verschwinden.

Burnt Norton II geht aus von der Entsprechung zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos. Es folgen die Aporien der Bewegung (Goethe: *Versinke denn! Ich könnt auch sagen: steige!).* — *Burnt Norton III.* Die „dunkle Nacht der Seele" (Johann vom Kreuz). — *Burnt Norton IV.* Ein Moment der Erleuchtung. — *Burnt Norton V.* Können Worte, die in der Zeit verlaufen, Überzeitliches festhalten? Um einen Begriff von der dichterischen Behandlung solcher Gegenstände zu geben, transkribiere ich den Schluß des Stückes (übersetzen läßt er sich nicht):

Begehren selbst ist Bewegung,
Nicht an sich begehrenswert;
Liebe ist selbst unbewegt,
Nur Grund und Ziel der Bewegung,
Zeitlos, und unbegehrend
Außer im Aspekt der Zeit,
Gebannt in die Form der Begrenzung
Zwischen Nichtsein und Sein.
Plötzlich in einem Sonnenstrahl,
Während der Staub sich bewegt,
Steigt auf verborgenes Lachen
Von Kindern in dem Laubwerk.
Schnell jetzt, hier, jetzt, immer —
Lächerlich die vergeudete, traurige Zeit
Vorwärts gedehnt und rückwärts.

East Coker I. Anfang und Ende sind dasselbe. Verfallene Häuser. Geisterhafte Gegenwart vergangener Geschlechter. „Ich bin hier; oder dort, oder anderswo. In meinem Anfang." — *East Coker II.* Spätherbst und Frühling sind ineinander geschoben. Verstörung der kosmischen Ordnung. Dann technische Reflexion:

Das war eine Art, es darzustellen — nicht sehr befriedigend:
Eine periphrastische Studie in einer überlebten poetischen Mode,
Die einen zurückläßt mit dem unerträglichen Ringen
Mit Worten und Bedeutungen. Auf die Poesie kommt es nicht an.
Sie war nicht (um neu zu beginnen), was man erwartet hatte.
Was sollte der Wert der lange ersehnten,
Lange erhofften Ruhe sein, der herbstlichen Klarheit
Und der Weisheit des Alters? Hatten sie uns betrogen
Oder sich selbst betrogen, die Älteren mit der ruhigen Stimme,
Und nur ein Rezept für Betrug vermacht?

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:48 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Die Klarheit nur eine besonnene Stumpfheit,
Die Weisheit nur das Wissen toter Geheimnisse,
Nutzlos in der Dunkelheit, in die sie starrten
Oder von der sie das Aug abkehrten?

Vergebliches Fragen! Die einzige Weisheit ist die der Demut.

East Coker III. Die Finsternis schluckt alles auf, kosmische Räume und prominente Zeitgenossen. Gib dich der Finsternis Gottes anheim! Warte ohne Hoffnung, ohne Liebe, ohne Glauben. Dann wird die Finsternis Licht werden. Du mußt den Weg des Nichtwissens gehen. — *East Coker IV.* Meditation über den Karfreitag. Die Passion als Erlösung durch den kranken Arzt. — *East Coker V.* Technische Reflexion:

Hier bin ich denn, in des Weges Mitte, habe zwanzig Jahre gehabt —
Zwanzig meist vergeudete Jahre, die Jahre von l'entre-deux-guerres —
Bemüht den Gebrauch der Worte zu lernen, und jeder Versuch
Ist ein ganz neuer Beginn, und eine verschiedene Art des Versagens,
Weil man nur gelernt hat, die Worte zu meistern
Für das, was man nicht mehr zu sagen hat, oder den Weg,
Auf dem man es nicht mehr sagen möchte. Und so ist jedes Wagnis
Ein neuer Anfang, ein Angriff auf das Unartikulierte
Mit schäbiger Ausrüstung, die immer schlechter wird
Im Durcheinander unbestimmten Fühlens
Disziplinloser Stimmungen. Und was zu erobern ist
Durch Stärke und Unterwürfigkeit, ist schon entdeckt worden
Ein oder zwei Mal, oder mehrere Male, durch Männer, denen nachzu-
Man nicht hoffen kann — aber es ist kein Wettbewerb —. [eifern
Man kämpft nur um wieder einzubringen, was verloren wurde
Und gefunden und wieder und wieder verloren: und jetzt unter un-
Bedingungen. Aber vielleicht weder Gewinn noch Verlust. [günstigen
Für uns gilt nur das Bemühen. Der Rest ist nicht unsere Sache.

The Dry Salvages. I. Der Strom, brauner Gott der Urzeit. Die Maschinen-Anbeter ehren ihn nicht. Der Strom ist in uns, die See um uns. Das Geheul der See. Die Dünung mißt eine Zeit, „älter als die Zeit der Chronometer". — II. Fischer in Seegefahr. Endloses Fahren. Das Älterwerden. Die Vergangenheit sieht sich dann anders an. Keine Entwicklung! Fragwürdigkeit der Erfahrung. Fremde und eigene Agonie. — III. Das Leben als Bahnfahrt, Seefahrt. Anleihen bei indischer Mythologie. — IV. Gebet an die Jungfrau. — V. Ablehnung modernen Aberglaubens. Dann:

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:48 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Die Neugier der Menschen durchforscht Vergangenheit und Gegenwart
Und haftet an dieser Dimension. Aber wahrzunehmen
Den Schnittpunkt des Zeitlosen
Mit der Zeit, ist eine Beschäftigung für den Heiligen —
Auch keine Beschäftigung, sondern etwas Gegebenes
Und Genommenes, in lebenslänglichem Tod in Liebe,
Glut, Selbstlosigkeit und Selbsthingabe.
Für die meisten von uns gibt es nur den unbedachten
Augenblick, den Augenblick in und außer der Zeit,
Zerstreute Anwandlung, verloren in einem Sonnenstrahl,
Den ungesehenen wilden Thymian, oder den Winterblitz
Oder den Wasserfall, oder Musik, die wir so tief hören,
Daß sie nicht mehr gehört wird, sondern wir sind die Musik
Solange die Musik dauert. Das sind nur Winke, ist nur ein Raten,
Winken, dem Raten folgt; und der Rest
Ist Gebet, Ritus, Disziplin, Denken und Tat.
Der halb erratne Wink, die halb verstandene Gabe, ist Inkarnation.
Hier ist die unmögliche Vereinigung
Von Sphären der Existenz wirklich.

Little Gidding. I. Winterfrühlingsstimmung. Das Haus, zu dem du pilgerst, ist Gebetsstätte gewesen. Die Toten sprechen hier in Feuerzungen. „Der Schnittpunkt des zeitlosen Augenblicks ist England und nirgends. Niemals und immer." — II. Luft, Erde, Feuer, Wasser: Formen des Todes. — Begegnung mit einem abgeschiedenen Geist (anknüpfend an Dantes Begegnung mit Brunetto Latini), der ein Meister der Worte war und nun von den Schrecken des Jenseits berichtet. — III. Meditation über die Sünde, über den Bürgerkrieg des 17. Jahrhunderts und seine Märtyrer. — IV. Reinigung durch das Fegefeuer als Veranstaltung der göttlichen Liebe. — V. Der Weg des Dichtens und der des Handelns führt zum Tode. Wir sterben und leben mit den Toten. Der Ausgang:

Wir werden nicht ablassen von der Erforschung
Und das Ende all unsres Erforschens
Wird sein Ankommen von wo wir aufbrachen
Und den Ort zum ersten Mal kennen.
Durch das unbekannte, erinnerte Tor
Wenn das letzte Stück Erde zum Entdecken
Das ist, was der Anfang war;
Am Quell des längsten Stromes
Der Klang des verborgnen Wasserfalls
Und die Kinder im Apfelbaum

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:48 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Nicht gekannt, weil nicht gesucht
Aber gehört, halb gehört, in der Stille
Zwischen zwei Wogen der See.
Schnell jetzt, hier, jetzt, immer —
Ein Zustand vollständiger Einfalt
(Er kostet nicht weniger als Alles)
Und alles wird wohl sein und
Ding jeglicher Art wird wohl sein
Wenn die Flammenzungen sich falten
In den gekrönten Knoten von Feuer
Und Feuer und Rose sind eins.

Die Quartette sind ein paradoxes Unternehmen. Die christliche Gewißheit, also die tiefste, stärkste Bindung unserer Überlieferung, wird in der denkbar subjektivsten Erlebnisform vorgetragen. Die großen Mystiker sprechen eine viel einfachere und wärmere Sprache als Eliot. Das ist nur eine Feststellung, kein Einwand. Denn der Dichter könnte erwidern, er wolle nicht eine mystische Einsicht mitteilen, die ihm abgehe, sondern nur die von ihm realisierte religiöse Erfahrung. Aber die Quartette zwingen den Leser dazu, die Frage nach ihrer religiösen Relevanz zu stellen. Man kann diese Frage natürlich als unberechtigt ablehnen. Dann bleibt es dem Leser übrig, die Gedichte als Konfession zu nehmen — aber die Dichtung sollte doch unpersönlich sein? Oder endlich hält man sich ausschließlich an die poetischen Werte und läßt das subjektiv wie das objektiv Religiöse auf sich beruhen. Das bedeutet allerdings, daß man Eliot als christlichen Dichter preisgibt. Diese Dinge müssen um der Klarheit willen gesagt werden. Der Kritiker jedenfalls kann der Frage nicht ausweichen, wie er diese Dichtung aufnehmen will. Und der Dichter muß sich die entsprechende Frage vorgelegt haben. Das Bedürfnis nach solchen Scheidungen und Abgrenzungen tritt allerdings erfahrungsgemäß nur angesichts eines Werkes oder einer Geisteshaltung auf, die ihrer Substanz nach die Vermengung verschiedener Sphären darbieten. Das Wesen der Zeit, des Raumes, der Bewegung, des Entstehens und Vergehens sind philosophische Probleme und als solche außerchristlich. Fegefeuer und Passion sind Bestände des katholischen Dogmas. Die „dunkle Nacht der Seele" gehört wieder einer anderen Sphäre an, der *via purgativa* der Mystik. Die „technischen" Reflexionen endlich über die Möglichkeiten dichterischer Sprache sind Fremdkörper, wenn auch kostbare Fremdkörper. Das, was diese wesensverschiedenen Sphären zusammenhält, ist das Pathos einer persönlichen geistigen Situation. Es ist der emotionale Gehalt einer gespannten, individuellen Geistigkeit. Von diesem Blickpunkt treten die philosophischen und religiösen Motive in

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:48 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

eine Sphäre der Indifferenz zurück, ohne daß sich darum die Bedeutung der Gedichte ins Psychologische verflüchtigte. Es handelt sich nicht um Seele (Psyche), sondern um Geist (Nus). Was wir miterleben, sind nicht Gefühlszustände, sondern Stationen des Geistes auf seiner Pilgerfahrt. Bei dieser Auffassung wäre also auch das Persönliche Träger eines objektiven Gehaltes. Alle diese Fragen liegen jenseits dessen, was ein Kommentar zu geben vermag. Sie sind, soviel ich sehe, noch nicht gestellt worden. Aber sie werden in Zukunft gestellt werden. Daß die Quartette uns zu solchen Fragestellungen nötigen, erweist schon an sich ihre Bedeutung. Es bezeugt ihren Gehalt an dem, was Bergson *l'énergie spirituelle* nennt.

Rein künstlerisch betrachtet, scheinen mir die Quartette ein Ende, über das es kein hinaus mehr gibt. Eliot selbst wird *diese* Kombination von Elementen nicht wieder verwenden können: Topographie, begriffliche Antinomien, Dogmatik, Mystik, Poetik. Schon das Auftauchen der „technischen Reflexion" (im *Waste Land* war sie noch nicht da) und ihre bohrende Wiederkehr charakterisiert die Quartette als Grenzfall. Das Nebeneinander logischer Paradoxien, „winkender" Visionen und asketischer Exerzitien scheint keine Fortsetzung oder Fortbildung zuzulassen, die nicht eine Selbstnachahmung wäre — und das heißt: eine Manier. Die Quartette sind als Kunstwerk der Vorstoß eines isolierten Künstlers; ein Aufsteigen zu unbetretenen Gipfeln, das aus der Tiefe manchmal wie ein Sichversteigen wirkt. Die letzten Werke von Mallarmé hatten diesen Endcharakter. *Ulysses* und *Finnegans Wake* haben ihn. Warum bringt die moderne Kunst derartige Gebilde hervor? Warum muß sie es? Das sind Fragen, die hier nur gestellt werden können.

Es ist paradox, daß der Dichter so kasteiter, subtiler Kammermusik gleichzeitig Bühnenwerke schafft. Vielleicht hat er sich bei *The Rock* und *Murder in the Cathedral* an die liturgischen Ursprünge des modernen Dramas erinnert. Auch der Wunsch, das englische Versdrama zu beleben und es auf die Bühne zurückzuführen, mag mitgewirkt haben. In *The Family Reunion* wurde der Schritt zur antikisierenden Tragödie getan. Ich halte die Bühnenwerke für den schwächsten Teil von Eliots Produktion. Sie haben dichterisch schöne Stellen. Es fehlt ihnen nur eins: das undefinierbare Fluidum des Lebens. Von der Bühne müssen lebendige Menschen zu uns reden. Die Figuren von Eliot sind stilvolle Puppen. Ein dichterisches Theater läßt sich durch Kunstverstand nicht schaffen. Die Einführung des Chors, der drei Einheiten, der Eumeniden kann Gruseln produzieren, aber nicht tragisches Grauen. Die Tragik des äschyleischen Orestes überzeugt uns, weil sie sich zwischen Charakteren von heroisch-archaischem Format abspielt. Aber Eliot versetzt sie in die

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:48 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Sphäre zeitgenössischer englischer Aristokratie, und dieser Versuch mußte scheitern. Die Familie Monchensey ist „society", so wie der Zeitungsleser sie sich vorstellt. Die Onkel und Tanten des „Orestes" sprechen und benehmen sich wie ihre Standesgenossen in den amüsanten Schmökern von Angela Thirkell. Klytämnestra hat Geburtstag.

IVY

And when will you have your birth-day cake, Amy
And open your presents?

AMY

After dinner:
That is the best time.

IVY

It is the first time
You have not had your cake and your presents at tea.

In einer Gesellschaftskomödie wäre dieser Ton überzeugend. In einer Tragödie wirkt er grotesk. Und als gar nach dem Tode der Klytämnestra der Geburtstagskuchen aufgetragen wird und die Kerzen — symbolisch! — ausgeblasen werden, ist die Wirkung auf den Leser die einer unfreiwilligen Heiterkeit. In *The Family Reunion* ist alles nach den besten Mustern kalkuliert. Es ist eine Frucht des Vorsatzes, nicht des Müssens. Die Verpflanzung des Tiresias nach London konnte dichterisch überzeugen, die der Eumeniden nach Wishwood kann es nicht, selbst wenn sie beim Zuschauer angenehmes Gruseln erzeugt. Man braucht nicht, wie Harry, einen Mord begangen zu haben, um die zwingende Nötigung zu empfinden, aus diesem Milieu auszubrechen, in dem Konvention und Konformismus jede natürliche Regung ersticken. E. M. Forster sagte 1928 malitiös über die Essays *For Lancelot Andrewes: The argument draws no clear line between literary and social tradition, and one has a feeling at moments that the Muses are connected not so much with Apollo as with the oldest county families.* Aber die Monchenseys sind keine Atriden, und Eliot ist kein Äschylus. Die attische Tragödie ist keine transportable Einrichtung.

The Family Reunion ist ein Experiment, dem eine bestimmte Ästhetik zugrunde liegt. Sie ist stichwortartig angedeutet in dem Untertitel von *Lancelot Andrewes: Essays in Style and Order.* Stil und Ordnung! Das war der Schlachtruf im Kampf gegen romantische und postromantische Anarchie (von der Anwendung auf Staat und Kirche sehe ich hier ab). Es schien Eliot geboten, die englische Dichtung zu disziplinierter künstlerischer Arbeit zurückzurufen — wie es in Frankreich 1850 durch

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:48 Uhr

Gautier, 1920 durch Valéry geschah; in Deutschland um 1890 durch George. Eliots literarische Kritik betont diesen Gesichtspunkt.

Ein Lieblingswort des Kritikers Eliot ist „Präzision". Er rühmt die „sorgfältige und präzise" Arbeit eines Ben Jonson, die „überlegte und bewußte" eines Marlowe. Er definiert die künstlerische Tätigkeit als Konzentration auf eine Aufgabe, „die im selben Sinn eine Aufgabe ist, wie das Anfertigen einer leistungsfähigen Maschine oder das Drehen eines Kruges oder eines Tischbeins". Präzision — das bedeutet also die saubere technische Arbeit im Sinne des guten Handwerks. Drehen und Drechseln sind Handwerksmetaphern. Wer an den Dichter die Forderung sorgfältiger Ausarbeitung stellt, hat seit alters an der Arbeit des Bildhauers, des Goldschmieds, des Töpfers, Drechslers, Zimmermanns exemplifiziert. Es ist die artistische Auffassung der Poesie. Um ihre Wurzeln zu verstehen, muß man auf die Antike zurückgehen. Solche historische Rückbesinnung ist für die literarische Kritik ebenso notwendig wie für die Philosophie. Ein Grund für den Tiefstand der heutigen Kritik liegt darin, daß sie nicht mehr fähig oder nicht mehr gewillt ist, dies berufliche Erfordernis zu erfüllen.

Die formal-künstlerische Auffassung der Poesie tritt zum ersten Mal im Hellenismus auf, den man „die griechische Moderne" genannt hat, und ist das Symptom eines tiefreichenden Kulturwandels, der hier nicht angedeutet werden kann.[1]) In Alexandria, am Hof der Ptolemäer, entstand das Ideal des „gelehrten Dichters". Die Poesie wird von Grammatikern und Philologen verwaltet. Hier erwächst die neue Dichtung und neue Poetik des Kallimachos. Schon das Altertum sagte von ihr, sie habe mit der Homers und Pindars nichts mehr gemein.[2]) Eben darum steht sie modernem Empfinden näher, und Valery Larbaud hatte recht, als er 1925 sagte, der Ruhm des Kallimachos, der in ganz Europa sechshundert Leser habe, werde unsere erfolgreichsten Zeitgenossen überleben. Kallimachos gibt eine „feine", ausgesuchte Kunst in kleinen Gebilden für Kenner. Ein griechischer Dichter augusteischer Zeit vergleicht sie einer getriebenen Metallarbeit.[3]) Solche Metaphern werden jetzt beliebt. Horaz empfiehlt dem Dichter, seine Verse zu „feilen", d. h. zu glätten, obwohl er weiß, daß Glätte oft auf Kosten der Kraft geht *(sectantem levia nervi deficiunt)*. „Glätten!" ruft Boileau den Dichtern zu:

---

[1]) Felix Jacoby, *Die griechische Moderne*, 1924.

[2]) Hermeias im Kommentar zu Platons *Phaidros* p. 245 A.

[3]) Krinagoras *(Griechische Anthologie* IX 545). Dieselbe Metapher, verbunden mit der des Feilens, braucht in augusteischer Zeit auch Dionysios von Halikarnaß *(De Thucydide* XXIV).

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:48 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage:
Polissez-le sans cesse et le repolissez!

Die Gefahr dieser Ästhetik ist Verniedlichung; selbstzufriedenes Drechseln eleganter Kleinkunst. Rivarol spottete: *J'avoue en mon particulier que j'estime autant celui qui n'a fait en sa vie qu'un bilboquet d'ivoire que Phidias élevant son Jupiter Olympien ou Pigalle sculptant le Maréchal de Saxe. In tenui labor.* Die romantische Sturzflut spülte die niedlichen Kleinigkeiten hinweg. Aber nach ihrem Verebben schärfte Gautier dem Dichter wieder ein:

Sculpte, lime, cisèle.

Seine eigenen Gedichte sollten mit Schmelzmalerei und geschnittenen Steinen wetteifern *(Émaux et Camées).*

Die artistische Auffassung der Poesie führt dazu, daß ein Dichtwerk am Maßstab formaler Vollkommenheit gemessen wird. Man prüft es auf Schönheiten und „Fehler", man zergliedert es Teil um Teil. Horaz war großzügig, als er erklärte, wenn ein Gedicht viele schöne Stellen aufweise *(ubi plura nitent in carmine)*, dürfe man einige „Flecken" übersehen *(non ego paucis offendar maculis)*. Aber das Ideal ist doch Fehlerlosigkeit, und das führt leicht zu bloßer Korrektheit. Eliot rechnet „schlechten und nachlässigen Stil" *(bad writing, careless writing)* zu den „Fehlern" der Elisabethaner und empfiehlt als gute Übung „irgendein elisabethanisches Stück, die von Shakespeare einbegriffen, Zeile um Zeile durchzugehen". Er kommt an anderer Stelle zurück auf die „minutiöse und skrupulöse Prüfung der glücklichen Ausdrücke und der Fehler, Zeile um Zeile". Und er faßt zusammen: „Ich wünschte, wir verwendeten mehr Aufmerksamkeit auf die Korrektheit des Ausdrucks, die Klarheit oder Dunkelheit, die grammatische Präzision oder Ungenauigkeit, auf die Wahl der Worte ... kurz, auf die gute oder schlechte Erziehung unserer Dichter." Diese Forderungen sind natürlich pädagogisch voll berechtigt. Aber der Vorschlag, Shakespeare Zeile um Zeile durchzugehen, bezweckt doch etwas anderes. Er enthält ein Urteil über Shakespeare. Im Namen wessen? Und Shakespeares „Fehler"? In Macbeth sind die drei Hexen ein Beispiel von „korrektem Supranaturalismus", aber es war ein Irrtum, in dasselbe Stück Banquos Geist einzuführen, denn er gehört „einer anderen Kategorie von Geistern" an.[1]) Hier ist die formale Beurteilung der Poesie zu einem Ideal der Korrektheit verzerrt, dem wir nicht mehr folgen können. Die Überbewertung der Technik verfällt hier dem Urteil Platons: „Wer ohne den Wahnsinn der Musen an die Tür der Dichtkunst kommt in dem Glauben, durch Kunstverstand ein tüchtiger

[1]) Shakespeares Rhetorik *is a vice of style, a tortured perverse ingenuity of images* (Essay über Marlowe).

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:48 Uhr

Dichter zu werden, dem fehlt die Weihe, und seine nüchterne Dichtung wird von der der Begeisterten in den Schatten gestellt."

Doch es wäre ungerecht, Eliots Ästhetik auf den Formalismus der Korrektheit, den Intellektualismus der „Präzision" einzuschränken. Man darf nicht übersehen, daß er auch spirituelle Wurzeln hat. Präzision ist für Eliot eine Angelegenheit seelischer Disziplin, geistiger Ordnung, Klarheit und Zucht. Er fordert Ordnung schon für das seelische Material der Poesie, für „Erlebnisse" und „Gefühle" also. Die Struktur von Dantes Dichtung findet er in einer geordneten Skala der menschlichen Emotionen. „Bei Dante finden wir die umfassendste und geordnetste Darbietung von Erregungen, die je vollzogen wurde" (1920). „Wir reden so, als ob das Denken bestimmt wäre und das Gefühl unbestimmt. In Wirklichkeit gibt es präzise und vage Gefühle ... jedes präzise Gefühl tendiert zu intellektueller Formulierung" (1927)[1]. In *East Coker V* finden wir die Klage über „das Durcheinander unbestimmten Fühlens, disziplinloser Stimmungen". Das Bedürfnis, nur disziplinierte Emotionen zu haben, wäre bei einem Yogi verständlich. Ob bei einem christlichen Heiligen? Zwischen Askese und psychischem Training liegt eine Grenze, die zu überschreiten gefährlich ist. Gefährlich besonders für die Künstler! Das Streben nach seelischer Disziplin kann die Spontaneität ertöten und die Produktion lähmen.

Die Kritik des dreißigjährigen Eliot gefällt sich im Ton jener herablassenden Überlegenheit, mit der eine neue Generation neue Tafeln aufrichtet. Dieser Ton kann sich in der sorgfältig dosierenden und distanzierenden Höflichkeit des Dandy äußern *(Monsieur Paul Valéry, a writer for whom I have considerable respect ...)*, aber auch in provozierender Respektlosigkeit. Bergsons Philosophie wird zu den „Narrheiten und Torheiten der Franzosen" gerechnet.[2]) Miltons Himmel und Hölle sind „große, aber ungenügend möblierte Mietswohnungen voll lastender Konversation". Dickens ist ein „dekadentes Genie", und Sainte-Beuve wird als „der bändereiche Franzose" abgetan. Goethe und Coleridge repräsentieren den „gefährlichsten Typus des Kritikers", der eigentlich zur künstlerischen Produktion geboren ist, sich aber infolge einer Schwäche seiner schöpferischen Begabung in die Kritik verirrt, so daß Hamlet beim einen zu einem Werther, beim anderen zu einem Coleridge wird. „Man muß dankbar sein, daß Walter Pater sich nicht mit dem Stück beschäftigt hat." Charles Whibley erhält als Kritiker eine gute Note, weil er Petronius und Herondas gelesen hat, aber „wir hegen in unserer Brust den

[1]) Eliots Vorwurf gegen Coleridge als Kritiker lautet: *his feelings are impure.*

[2]) Eliots Urteile über Frankreich zeigen oft eine gewisse Gereiztheit. Im *Criterion* schreibt er einmal (Dec. 1928): *The French are an insolent people, and inclined often to repudiate their best friends.*

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:48 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Verdacht, daß Mr. Whibley George Meredith bewundern könnte". Alles das war 1920 sehr erfrischend. Der bleibende Wert des *Sacred Wood* liegt in der Intensität und der Intellektualität, mit der die Probleme der literarischen Kritik angefaßt werden. „Es gibt keine Methode außer der, sehr intelligent zu sein", lesen wir. Ein goldenes Wort. Der Kritiker hat nur die Aufgabe „aufzuhellen". Die impressionistische Kritik wird abgelehnt, aber auch — und das ist im Hinblick auf Eliots spätere Entwicklung bedeutsamer — die doktrinäre: also die eines Horaz, eines Boileau, „selbst eines Dryden". Denn auch er war kein ganz freier Geist, verglichen etwa mit La Rochefoucauld. Die klassizistischen Kritiker haben immer die Tendenz, Regeln und Gesetze aufzustellen, anstatt Analysen zu vollziehen, was der Beruf der wahrhaft freien Intelligenz ist. Ihr zeitgenössischer Repräsentant ist Remy de Gourmont, den Eliot in einem Atem mit Aristoteles nennt. Gourmonts universale Beweglichkeit war in der Tat hinreißend wie die eines Diderot. Er lehrte, Ideen zu „dissoziieren" — eine exaltierende Beschäftigung, aber doch nicht auf die Dauer. Eliot hat sich später von Gourmont stillschweigend dissoziiert wie von seinem Antipoden Maurras. Er hat auch den Kultus der „freien Intelligenz" abgeschworen. Aber eine Forderung seiner Frühzeit würde er vielleicht auch heute anerkennen: der Kritiker und der Dichter soll die zweieinhalb Jahrtausende umspannende Tradition der europäischen Literatur im Bewußtsein haben. „Tradition kann nicht ererbt werden; wenn man sie haben will, muß man sie in harter Arbeit erwerben. Sie bedeutet in erster Linie den historischen Sinn, den wir fast unentbehrlich nennen können für jeden, der noch nach seinem fünfundzwanzigsten Jahr ein Dichter sein möchte; und der historische Sinn besteht darin, nicht nur die Vergangenheit des Vergangenen wahrzunehmen, sondern seine Gegenwart; der historische Sinn 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 und darin die ganze Literatur seines eigenen Landes eine gleichzeitige Existenz hat und eine gleichzeitige Ordnung darstellt." Dieser Traditionalismus ist nicht mehr das ehrfurchtgebietende Heiligtum Winckelmanns, Goethes und Schopenhauers; die Gestalt, von der uns Walter Pater und Oscar Wilde eine leicht verschlechterte Neuausgabe geboten haben. Wir sehen jetzt auch besser ein, wie verschieden — nicht, wie viel olympischer — die Bedingungen der griechischen Kultur von denen der unsrigen sind ... Wenn Pindar uns langweilt, geben wir es zu; wir sind nicht sicher, daß Sappho *sehr* viel größer war als Catull; über Virgil gehen unsere Ansichten auseinander; und wir denken von Petronius höher als unsere Großväter." Also Antike; aber eine modern empfundene, mit

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:48 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Betonung der Latinität und mit Mißtrauen gegen das „Klassische". Diese Stellung zum Altertum ist gewiß nicht die einzige, die ein künstlerischer Mensch heute bejahen kann; aber eine natürliche Ausgangsstellung, die pädagogisch unbelastet ist; die Haltung des Liebhabers. Man sieht: *The Sacred Wood* enthält ausgezeichnete Dinge.

Aber der aufgeschlossene Europäismus von 1920 war eine Verheißung, die sich nicht erfüllt hat. Eliot hat sich immer mehr auf die Revision der dichterischen Tradition Englands von 1580 bis 1780 konzentriert. Seine Neuwertung der *Metaphysical Poets*, der elisabethanischen, jakobinischen und carolinischen Dramatiker (die freilich auf dem Kontinent nur wenig Interesse finden) — das sind Leistungen eines großen Kritikers. Sie gehören schon jetzt zum bleibenden Bestande der englischen Literatur. Sie schließen die geistige Anglisierung Eliots ab. Aber eben sie bedeutete zugleich eine Enteuropäisierung. Vom Frankreich der letzten dreißig Jahre hat Eliot nur noch Maritain und Maurras aufgenommen: Thomismus und *Action Française*. Von Spanien und Deutschland nichts. Als Gastprofessor in Harvard fällte der Kritiker Eliot 1932 das kühne Urteil, Goethe habe „in Philosophie und Poesie herumgepfuscht und es in beiden zu nichts Rechtem gebracht". Wollte Eliot *ex cathedra* die Fehlbarkeit seiner Kritik demonstrieren? Freilich opfert er auch Shelley, Keats und andere Große auf dem Altar seines inzwischen an Dryden und Dr. Johnson geläuterten Geschmacks. Fordern die neoklassizistischen Wertmaßstäbe wirklich eine solche Askese? Ich fühle mich an die reuigen Wagnerianer erinnert, von denen Proust spricht: *Je n'avais, à admirer le maître de Bayreuth, aucun des scrupules de ceux à qui, comme à Nietzsche, le devoir dicte de fuir dans l'art comme dans la vie la beauté qui les tente et qui, s'arrachant à Tristan comme ils renient Parsifal et par ascétisme spirituel, de mortification en mortification parviennent, en suivant le plus sanglant des chemins de croix, à s'élever jusqu'à la pure connaissance et à l'adoration parfaite du Postillon de Longjumeau.* Den glänzenden Vorzügen von Eliots Kritik steht ein Rigorismus gegenüber, der sich zu unfruchtbarem Negativismus versteigen kann und die Autorität dieses Kritikers erschüttern wird. Das müssen alle diejenigen bedauern, die es als Aufgabe der Kritik betrachten, den Bestand europäischer Überlieferung zu wahren.

Es ist schwer zu entscheiden, was die letzten Wurzeln von Eliots kritischem Rigorismus und Exklusivismus sind. Obwohl er saubere begriffliche Scheidungen empfiehlt und sich manchmal in einem gläsernen Intellektualismus verfängt, erhalten wir über diesen Punkt nirgends volle Aufklärung. Will er der kirchlichen eine ästhetische Orthodoxie zur Seite stellen? Er hat „die römische und kommunistische Idee eines Index der verbotenen Bücher" grundsätzlich bejaht, hat den „Geist übermäßiger

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:48 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Toleranz" beklagt und freidenkende Juden in größerer Anzahl als „unerwünscht" bezeichnet. Von Shelley sagt er: „ich finde seine Ideen abstoßend ... Als Mensch war er humorlos, pedantisch, egozentrisch, und manchmal beinahe ein Lump. Er bildet einen erstaunlichen Gegensatz zu dem anziehenden Keats." Aber auch Keats ... Über den berühmten Odenschluß:

Beauty is truth, truth beauty, — that is all
Ye know on earth, and all ye need to know

sagt Eliot, diese „Feststellung einer Äquivalenz" erscheine ihm sinnlos. „Wenn ich die ganze Ode wiederlese, empfinde ich diese Zeilen als ernsthaften Makel an einem schönen Gedicht; der Grund muß darin liegen, daß ich entweder unfähig bin, sie zu verstehen, oder daß sie eine Feststellung enthalten, die unwahr ist." Armer Keats! Die „sinnlose" Gleichsetzung von Wahrheit und Schönheit war schon bei Shaftesbury zu finden, der gesagt hat: *Beauty is truth.* Die Quelle des Gedankens ist natürlich Platon. Eliot ist wahrscheinlich zu sehr Aristoteliker, um für platonisches Denken empfänglich zu sein. Aber seine Bemäkelung von Keats und Shelley bekundet zugleich einen Dogmatismus, dessen gesuchte Bescheidenheitsformeln *(I fail to understand it* und vieles Analoge in anderen Essays) einen tiefer sitzenden Hochmut nicht verdecken können. Dieses Wort zu brauchen, wäre unhöflich, wenn nicht derselbe Autor in seinen Gedichten für christliche Demut einträte.

Ein christlicher Moralist hat natürlich das volle Recht, Literatur zu verurteilen, die er für schädlich oder ketzerisch hält. Aber er muß es dann vom kirchlich-orthodoxen Standpunkt tun, nicht von dem der literarischen Kritik. Oder er muß die beiden Sphären trennen, wie es Fénelon tat, als er schrieb: *Catulle, qu'on ne peut nommer sans avoir horreur de ses obscénités, est au comble de la perfection pour une simplicité passionnée.* Aber man muß Fénelon sein, um aus solcher Höhe und Klarheit zu sprechen. In der Haltung Eliots, besonders in den *Four Quartets,* glauben wir immer einen Rest von Jansenismus und Puritanismus zu spüren. Dahinter steht ein unaufgelöster Antagonismus zwischen künstlerischem und religiösem Verhalten als eine vielleicht unvermeidliche — darum auch der Kritik entzogene — Form der geistigen Konflikte unserer Zeit. Diese Position würde genügen, um Eliot einen Platz unter den bedeutenden Erscheinungen der Epoche zu sichern. Sie erklärt den Widerhall, den er in der alten wie in der neuen Welt findet. Aber über dem kritischen Zeitrichtertum, über der Laientheologie Eliots steht für mich sein dichterisches Werk, zuhöchst *The Waste Land.* Er ist der Finder eines neuen Tones, den man nicht mehr vergessen kann. Er hat die Meerjungfrauen singen hören.

Lizenziert für Egmont Hesse am 08.10.2021 um 16:48 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH