

Zuwarten? De Bailhache, Fresca, Mrs. Cammel, gewirbelt
 Hinaus über des zuckenden Bären Bahn,
 Zerspellt in Atomteilchen. Möwe im Gegenwind, in den windstarken Engen
 Von Belle-Isle, oder auflaufend am Horn,
 Federn, weiß auf dem Schnee, Golf-Sog,
 Und ein alter Mann, den der Passat geweiht
 In einen müden Winkel.

Hausbewohner:

Gedanken eines dürrn Hirns im Brachmond.

EVA HESSE

T. S. Eliot: Schwierigkeiten beim Leben

»Gerontion« als Selbstinterpretation des Dichters

T. S. Eliot hat in den Ländern englischer Zunge mit seiner Lyrik und seinen Essays jahrzehntelang die geistige Bühne beherrscht. Gewisse Dissoziationen, die er vornahm, sind so tief in das Bewußtsein unserer Zeit gedrungen, daß sie heute zum allgemeinen Rüstzeug des Denkens gehören und garnicht mehr unmittelbar mit seinem Namen verknüpft werden. Erst in der letzten Phase seines Lebens begann sein Stern dunkler zu werden. Die Jüngeren konnten seinen Gedichten und kritischen Überlegungen kaum noch etwas abgewinnen; für sie hatte die literarische Revolution den Reiz der Neuheit verloren, und die Botschaft – »klassisch, monarchistisch, anglokatholisch« – mußte ihnen wie eine Versteinerung erscheinen – oder doch als etwas, das den Problemen der Zeit keinesfalls mehr gerecht war. Das *image*, an dem der Dichter selber behutsam mitgebaut hatte, bis es einen Harnisch gegen die Außenwelt abgab, verstellte dem angehenden Leser den Weg und läßt seine Neugier vorzeitig erlahmen. Ein Mißverständnis hat sich hier durchgesetzt, wiewohl es Eliot nicht an gelegentlichen Warnungen fehlen ließ: »Leute, die religiöse Verse schreiben«, so steht bei ihm zu lesen, »schreiben meist so wie sie gerne empfinden möchten, nicht wie sie wirklich empfinden« (*After Strange Gods*, 1934). Er für sein Teil hat diese Unterscheidung auch in den späten Gedichten nicht aus dem Sinn verloren.

Bei genauerem Lesen erweist sich, daß seine scheinbar so starre und sterile Rechtgläubigkeit über eine eigentümliche Symbiose von Christen-

tum und Heidentum (letztere auf den anthropologischen Forschungen Sir James Frazers gründend) nicht hinausging. Eine Symbiose, die sich in die elektrische Spannung zwischen Klassik und Romantik, zwischen Intellekt und Emotion, zwischen Objektivität und Subjektivität, zwischen Tradition und Originalität fortsetzt. All diese Dichotomien zwingen sein Denken in die Bahn des immerwährenden Zirkelschlusses, der in den späten Werken als mystisches Paradoxon figuriert, in den frühen Gedichten bis zum *Waste Land* aber noch deutlich einen irrationalen Wirbel bildet, der die angrenzenden Vorstellungen in sich hineinreißt. Die Gestalt des »fast hochwürdigen Mr. Eliot« (Pound) wäre demnach eine existentielle Pose, durch angeborene Labilität bedingt, was im Folgenden anhand einer näheren Betrachtung des Gedichtes *Gerontion* (1920) deutlich gemacht werden soll.

Die späteren Äußerungen des Dichters, die das Unterfangen zu widerlegen scheinen, wollen wir respektvoll in den Bereich der Verstellung verweisen: denn es handelt sich nun nicht mehr um den Selbstschutz des Lebenden, sondern um das fortlebende Interesse an seiner Lyrik, das heute von einer klischeehaften Vorstellung fast erstickt worden ist.

Als Ezra Pound im Jahre 1920 Eliot den Spitznamen »Old Possum« gab, wollte er wohl eben die Besonderheit des Opossums bezeichnen, die es dem Tier ermöglicht, bis zur Unsichtbarkeit mit seinem Hintergrund zu verschmelzen; »to play possum« heißt im amerikanischen Sprachgebrauch auch: sich tot stellen, sich tarnen, sich verstecken. So ist denn gleich das erste Werk, mit dem der junge Eliot an die Öffentlichkeit trat, ein Meisterwerk der Mimikry. Denn *The Love Song of J. Alfred Prufrock* ist nur dem Augenschein nach der Monolog eines ältlichen Sonderlings, der sein menschliches, geistiges, sexuelles und gesellschaftliches Versagen an sich vorüberziehen läßt. Tatsächlich behandelt das Gedicht viel eher die intimen Nöte eines sehr jungen Mannes, dessen selbstkritische Hemmungen, Altklugheit, Lebensüberdruß, Verzweiflung, kurz einen jugendlichen Welt-schmerz von nahezu Werther'scher Färbung. Allein, wenn man die Gefühlslage des Gedichtes als sentimental bezeichnen darf, so ist seine Tonlage doch gänzlich satirisch, und erst die Finesse, mit der Eliot (nach dem Leitstern Laforgue) seine persönliche Zerrissenheit in einer entpersönlichenden Ironie auffängt, gibt dem Gedicht den einzigartigen tragikomischen Ausschlag.

Das Bedürfnis, sich in einer erkältenden Unpersönlichkeit zu verbergen, ist sicherlich sowohl Ursache wie Auswirkung seiner Beschäftigung mit der Philosophie Francis Herbert Bradleys (1846–1924) gewesen, über die er nach seinem Studium in Harvard eine Doktorarbeit verfaßt hatte.¹

1. T. S. Eliot, *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley* (erstmal erschienen 1964)

Bradley ging von der Erkenntnis aus, daß das einzige, was wir von der Welt wissen können, unsere unmittelbare subjektive Erfahrung oder Wahrnehmung ist. Diese unmittelbare Erfahrung, die sich aus den endlichen Erfahrungszentren (oder, wie Eliot sagt, Gesichtspunkten) zusammensetzt, stellt damit zugleich das Höchstmaß dessen dar, was dem Menschen an Wirklichkeit zugänglich ist. Die Außenwelt ist also lediglich in der Erfahrung real, bleibt als Gegenstand jedoch ideell. Auch das einzelne Ich wird sich selbst erst wahrnehmbar anhand der Eindrücke, die es von außen empfängt. Die unmittelbaren Erfahrungen sind an sich streng voneinander isoliert, und erst das Denken setzt sie in Relationen zueinander – Relationen, die außerhalb des Denkens nicht existieren. Der Verstand, der ein Gerüst von Unterscheidungen, Klassifikationen und Beziehungen herstellt, verfälscht die unmittelbare Erfahrung und leistet den Erscheinungen Vorschub. Unsere »Welt« ist eine aus endlichen Erfahrungszentren aufgebaute ideelle Konstruktion. Das Einzel-Ich faßt Bradley als eine Vielheit von isolierten Erfahrungszentren auf, unter denen – abgesehen von einer zufälligen Abfolge – kein wesenhafter Zusammenhang besteht. Er wertet es damit zur Bühne der Wahrnehmung, zum bloßen Träger der Erscheinungen ab. Doch wenn die endlichen Erfahrungszentren auch auf keine Weise einen wirklichen Zugang zueinander haben können, so finden sie doch, laut Bradley, jenseits der widerspruchsvollen Erscheinungswelt einen gemeinsamen Nenner in dem Absoluten. Dies ist eine Realität, die von innen her, und darum in einer direkteren Weise als das rationale Denken, erfahren wird. Die absolute Realität bringt alle die (nur gedachten) Unterschiede zu einer Harmonie, in der sich auch Subjekt und Objekt als bloße Erscheinungsformen des Ganzen offenbaren.

Wie Eliot in seiner Dissertation diesen Begriff des Absoluten kritisiert, ist für uns in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse. Er führt aus, daß Bradleys Universum, das nur in den endlichen Erfahrungszentren real ist, lediglich durch einen Glaubensakt zur Einheit gebracht werde:

»Sieht man genau hin, so zerfällt es in die isolierten endlichen Erfahrungen, aus denen es sich zusammensetzte. Gleich den Monaden zielen sie (d. h. die endlichen Erfahrungen) darauf ab, eins zu sein; jede davon wäre, voll zu der in ihr latenten Realität entfaltet, mit dem ganzen Universum identisch. Doch würde sie bei diesem Vorgang das Hier und Jetzt, jene Aktualität, einbüßen, die für den geringen Grad an Realität, den sie immerhin zustande bringt, unumgänglich ist. Das Absolute entspricht nur einer imaginären Notwendigkeit des Denkens und befriedigt nur eine imaginäre Notwendigkeit des Gefühls. Es gibt vor, etwas zu sein, das die endlichen Zentren zusammenschließt, erweist sich aber als die bloße Behauptung, daß sie es tut.«

Die Anschauung von der Isolierung der Erfahrungszentren, die Eliot,

wie man sieht, akzeptierte, sollte sich recht nachhaltig auf ihn auswirken. So sind die Gedichte dieser Schaffensphase denn auch durchwegs von der Problemstellung bestimmt, die sich aus den Unwägbarkeiten von Identität und Wahrnehmung ergibt. Stilistisch zeigt sich das vor allem in der eigentümlichen Handhabung der Personalpronomina, denen bei Eliot eher eine vage und vielspältige Bedeutung zukommt als ein genauer persönlicher Bezug. Das einzelne Ich verflüchtigt sich zugunsten einer diffusen Wahrnehmung und wird zum Vehikel der vielfältigen Erscheinungen. Gerontion selber, dessen Worte wir in dem Gedicht hören, bleibt ohne greifbare Persönlichkeit, ein Bewußtsein eher als ein Mensch.

Auch seinen persönlichen Anteil an der Entstehung eines Gedichtes will Eliot zu einer bloß vermittelnden Funktion reduzieren. Das Schaffen, meint er, sei für den Künstler »eine fortwährende Aufgabe seines Selbst, wie es im Augenblick ist, für etwas Übergeordnetes. Das Vorgehen des Künstlers besteht in einer fortgesetzten Selbstaufgabe, einem fortgesetzten Austilgen der Persönlichkeit.« So wie ein katalysatorisches Element den chemischen Vorgang beschleunige, doch selber davon nicht angegriffen werde, so bliebe auch der Dichter im Schaffensprozeß »indifferent, neutral und unverändert«, denn: »je vollkommener der Künstler, desto schärfer scheiden sich in ihm der leidende Mensch und der schaffende Geist, desto restloser wird der Verstand die Leidenschaften, die sein Werkstoff sind, versetzen und umsetzen«. Die Dichtung ist »keine Entladung der Emotionen, sondern ein Entrinnen vor den Emotionen«, sie ist »nicht der Ausdruck der Persönlichkeit, sondern ein Entrinnen vor der Persönlichkeit.«

Der Essay, in dem Eliot dies ausführte – *Tradition and the Individual Talent* – entstand unmittelbar vor *Gerontion*. Er entwickelt die Opossum-Taktik noch in einer anderen Hinsicht, die für den Zuschnitt des Gedichtes bedeutsam werden soll. Denn hier wird erstmalig die Frage des Hintergrundes erörtert, vor dem sich das Schaffen des einzelnen Dichters abspielt, die Frage der Tradition also. Ein Organ für die Geschichte, meint Eliot, sei unentbehrlich für den Dichter, der über sein 25. Lebensjahr hinaus Gedichte schreiben wolle, »es schärft das Bewußtsein nicht nur für die Vergangenheit des Vergangenen, sondern auch für seine Gegenwart«; es hat zur Folge,

»daß man beim Schreiben nicht nur der eigenen Generation inne ist; daß man vielmehr von dem Gefühl getragen wird, die gesamte europäische Literatur von Homer an und innerhalb derselben die gesamte Literatur der eigenen Muttersprache besäßen eine simultane Existenz und bildeten eine simultane Ordnung. Dieser Geschichtssinn, der ein Sinn für das Zeitlose sowohl wie für das Zeitliche,

ein Sinn für das Zusammenfallen von Zeitlichem und Zeitlosem ist, macht den traditionsgebundenen Dichter aus ... Kein Dichter, kein Künstler irgendeiner Kunstgattung verfügt ganz aus eigener Machtvollkommenheit über den Sinn seines Werkes. Seine Bedeutung, seine Aufnahme ist nichts anderes als die Würdigung seiner Relation zu den Dichtern und Künstlern vergangener Zeiten. Man kann ihn nicht für sich einstufen; man muß ihn zum Vergleich und zur Gegenüberstellung den Toten zuordnen.«

Aus dem Drang, sein wandelbares mediales Ich in einer fixierten unpersönlichen Ordnung abzusichern, entsteht bei dem Dichter die Wahrnehmung einer fortgesetzten Wechselwirkung zwischen dem, was war, und dem, was ist. Wie Grover Smith (*T. S. Eliot's Poetry and Plays*, 1950) einmal gezeigt hat, geht er darin weit über die Lehren Henri Bergsons hinaus, dessen Vorlesungen er an der Sorbonne gehört hatte. Bergsons Begriff der *durée*, der von so großer literarischer Fruchtbarkeit gewesen ist (man denke an Proust), bedeutet nämlich nur, daß die Vergangenheit mittels der Erinnerung in die Gegenwart herüberreicht und auf diese Weise unsere Wahrnehmung der gegenwärtigen Phänomene modifiziert. Fast alles, was wir von der Außenwelt zu sehen vermeinen, wird sonach in Wirklichkeit von der Erinnerung getönt und verzerrt. Eliot aber will das Überhängen der Vergangenheit nicht auf das subjektiv erinnerte Erleben beschränkt wissen, für ihn dauert die ganze Vergangenheit an, einschließlich der erlernten oder auch zu erlernenden Bewußtseinsinhalte der Vorfahren. Im *Gerontion* wird er die kollektive Erinnerung, die thematisch durch die »Geschichte«, formal durch die poetische Tradition vertreten ist, der subjektiven Erfahrung des alten Mannes parallel setzen. Aber die Überlieferung hat für Eliot nichts Statisches. Das Kräfteverhältnis von Tradition und Gegenwart ist vielmehr variabel, denn die »ideale Ordnung«, welche die »bestehenden Monumente« untereinander bilden, kann durch die Einfügung eines »wirklich neuen Werkes« verschoben und abgewandelt werden. »Wer sich einmal mit dieser Idee einer Ordnung angefreundet hat«, schreibt Eliot, »wird es nicht widersinnig finden, daß die Vergangenheit durch die Gegenwart ebenso modifiziert wird, wie die Vergangenheit die Gegenwart bestimmt.« Seine Traditionsgebundenheit geht also nicht ausschließlich auf Kosten der Gegenwart: das gegenwärtige Schaffen ist Kritik an der Vergangenheit im selben Maße, wie das Vergangene die Gegenwart in ihre Schranken weist.

Durch diese Vergliederung kommen die zeitlichen Konstellationen zustande, die der Eliot'schen Dichtung eigentümlich sind. Auch dem unbefangenen Leser muß auffallen, mit welcher Vorliebe sich dieser Dichter an den Schnittpunkten und Wegkreuzungen niederläßt. Seine Verse beschwören die »violette Stunde«, die Stunde *zwischen* Tag und Nacht also;

»Rauch« und »Nebel« weben in ihnen und lassen weder Licht noch Dunkel vorwalten. Eliot wählt den Zeitpunkt, an dem das Jahr einzuhalten und zu zögern scheint eh es die Schwelle zu einer neuen Jahreszeit überschreitet: den April, als den »grausamsten« Monat oder, im *Gerontion*, den »Brachmond«, in dem die Kraft des Sommers sich bricht und überschlägt; seine Verse werden Prufrock in den Mund gelegt, der an der Schwelle des Alters steht, oder Gerontion und Tiresias, die sich im Übergang vom Leben zum Tode befinden. Überall in Eliots Werk verklammern sich die Gegensätze, geht das Gewisse mit dem Ungewissen eine innige Verbindung ein. Dies ist es, was auf den Leser der Eliot'schen Dichtung eine seltsam hypnotische Faszination ausübt. So ist *Gerontion* etwa eine Dramatisierung der Tatenlosigkeit, eine Studie der Bewegungslosigkeit, unter der sich zwei gegensinnige Bewegungsmomente von großer Kraft – fast – aufheben.

Wenn das Kräfteverhältnis im *Gerontion* aus dem Zusammenspiel von Einstigem und Jetzigem entsteht, so kommt darin vor allem auch Eliots Fertigkeit in der Metrik, der Diktion, der Sprachgestaltung zu ihrem Recht. Wir hören aus dem Gedicht die Stimmen vieler vorangegangener Autoren, zuweilen in direktem Zitat, viel häufiger aber in einer Art Zitate-Amalgam, in dem mehrere Anspielungen zusammenlaufen und den Wortlaut verändern, verschleifen oder vermengen, just als ob die Zeit selber die Worte der Toten zersetzt habe. Ein analoger Vorgang zu diesem Zeitfraß im kollektiven Gedächtnis spielt sich im subjektiven Gedächtnis des Gerontion ab, wo die namentlich angeführten Personen des Gedichtes – Mr. Silvero, Hakagawa, Madame de Tornquist, Fräulein von Kulp, de Bailhache, Fresca, Mrs. Cammel – eine fragmentarische Existenz führen, die das nachlassende Erinnerungsvermögen des alten Mannes veranschaulicht.

Angesichts solcher Verfahren erklärt es sich, daß das Gedicht im Ganzen auf den Leser einen nachtmahrhaften Eindruck macht – ein ganz anderer Effekt als den der gallisch-bitteren Ironie des *Prufrock*. Hier greift Eliot vor allem auf die Stilmittel der todesbesessenen Dramatiker aus der Zeit Elisabeths und Jakobs I. zurück, auf den späten Shakespeare, Ben Jonson, Webster, Chapman, Middleton und Tourneur, um so den Stimmfall einer wiedergängerischen Vergangenheit einzufangen. Ja, Gerontion, der alte Mann in dem baufälligen Haus, ist gewissermaßen diese Vergangenheit selbst.

Schon sein Name beschwört vielstimmige Erinnerungen aus der Literatur; so gemahnt er unmittelbar an den Typus des kindischen Greises, den wir als Molières Geronte kennen, aber andererseits auch an John Henry Newmans *The Dream of Gerontius*, worin die gerechte Seele des blinden Gerontius Abschied vom Körper nimmt. F. O. Matthiessen (*The Achieve-*

ment of T. S. Eliot, 1935) weist darauf hin, daß die Anfangszeilen des Gedichtes einer Stelle aus A. C. Bensons Biographie von Edward FitzGerald entlehnt sind, der sie aus Briefen FitzGeralds montiert hatte: »Hier sitzt er, in einem trockenen Monat, alt und blind, indes ein Dorfjunge ihm vorliest; und sehnt sich nach Regen.« Vielleicht ist es ein Zufall, daß auch Tennysons Gedicht *Tiresias* dem Edward FitzGerald zugeeignet ist; aber wenn man bedenkt, daß Gerontion ein direkter Vorläufer des Tiresias im *Waste Land* war (erst Pound hatte ja Eliot davon abgebracht, *Gerontion* als ersten Abschnitt des *Waste Land* zu bringen), so verliert dies an Wahrscheinlichkeit.

Die zentrale poetische Ableitung Gerontions wird jedoch nicht, oder nur indirekt, in seinem Namen namhaft. Sie führt uns zurück zu dem »gerenischen Greis, dem Rossebändiger Nestor« (J. H. Voss), wie das homerische Epitheton lautet. »Γερήνιος ἱππότης Νέστωρ« ist wörtlich etwa: »der Ritter Nestor von Gerenia«, wobei man γερήνιος vielleicht als adjektivische Form von Geron (Greis) auffassen könnte (s. *Odyssee* III, 68, 102, 253, 386, 397, 405, 417, 474 ff.). »Ihn, der vor allen Menschen Gerechtigkeit kennt und Weisheit«, sagt Athene, als sie Telemachus rät, den alten Nestor um Rat anzugehen – wirklich ein ironisches Schlaglicht auf den ratlosen Zustand Gerontions, das man Eliot durchaus zutrauen möchte. Apollo hatte bestimmt, daß Nestor 300 Jahre am Leben bleiben solle, um die Lebzeiten seiner von Herakles erschlagenen Brüder gewissermaßen »aufzuleben« – ein Umstand, der ihm die Rolle der fleischgewordenen Geschichte geradezu auf den Leib schreibt. Schon James Joyce hatte das in der Nestor-Episode seines *Ulysses* benützt, die sich, wie Grover Smith feststellt, in mancher Hinsicht mit Eliots *Gerontion* überschneidet, obwohl die beiden Werke ganz andersartigen Bewegungsgesetzen unterliegen. Mr. Deasy, der wichtigstuerische alte Schulmeister, ist Joycens Nestor: »Drei Menschenalter habe ich gesehen seit O'Connells [d. h. Herakles] Zeit«, sagt er zu Stephen [Telemachus]. Dieser für sein Teil meint: »die Geschichte ist ein Albtraum, aus dem ich gerne zu mir käme.« Und weiter heißt es im *Ulysses*:

- »Auf dem Schulhof erhoben die Jungen ein Geschrei. Eine pflirrende Pfeife: Tor. Wie wenn der Albtraum aus der Hinterhand nach dir ausschläge?
- »Die Wege des Schöpfers sind nicht unsere Wege«, sagte Mr. Deasy.
- »Die Geschichte insgesamt hält auf ein großes Tor zu: die Offenbarung Gottes.« Stephen deutete däumlings auf das Fenster und sprach:
- »Das da ist Gott.«
- »Huhrah! Aii! Whiiiiie!«
- »Was?« fragte Mr. Deasy.
- »Ein Schrei auf der Straße«, antwortete Stephen achselzuckend.«

Wir sehen, auch bei Joyce zieht die Frage nach der Geschichte, als der Gesamtheit des Zeitlichen, die Frage nach dem Zeitlosen, oder Gott, nach sich. Doch Deasys Antwort, daß alle Erfahrung, bzw. die Geschichte, letztlich zu Gott hinführe, ist der Tendenz *Gerontions* diametral entgegengesetzt. Der zyklische Geschichtstablauf (auf den Joyce innerhalb der Episode mit der Erwähnung von »Vico-Road« anspielt), stellt sich Eliot vielmehr als eine Spiralbahn dar, die immer weiter vom Mittelpunkt wegführt. *Gerontions* Wirklichkeit unterliegt ihrer Fliehkraft mit der Aufspaltung, ja der Zerstäubung aller ihrer Bestandteile. Der alte Mann erlebt diese Auflösung als den Abbau seiner emotionalen Spannkraft, seiner Sinneswahrnehmungen, seiner Kontaktfähigkeit, zugunsten einer monströsen intellektuellen Pluralität.

Diese Vorgänge im Geiste *Gerontions* entsprechen der geschichtlichen Entwicklung, wie sie Henry Adams in seiner »dynamischen Geschichtstheorie« nachzuzeichnen suchte. Denn auch der alte Henry Adams, der seinen subjektiven geistigen Werdegang wiedergab, sah sich, wie der alte Mann des Gedichtes, mit der Frage nach der Geschichte oder nach dem Sinn des bisherigen menschlichen Erdendaseins konfrontiert:

»Jeder Schuljunge konnte erkennen, daß der Mensch, als Energie verstanden, anhand des Bewegungsvorganges von einem feststehenden Bezugspunkt aus gemessen werden mußte. Die Psychologie gab hier einen Anhalt, da sie auf eine Maß-Einheit hinwies – denjenigen Punkt in der Geschichte, wo der Mensch sich den höchsten Begriff von sich selber als einer Einheit in einem einheitlichen Weltganzen gemacht hatte. Im Laufe eines Studiums von acht bis zehn Jahren war Adams zu der Ansicht gelangt, daß er das Jahrhundert von 1150 bis 1250, wie es sich in der Kathedrale von Amiens und den Werken des Thomas von Aquin offenbarte, als die Maß-Einheit nehmen könne, an der er die Bewegungsgesetze bis zu seiner eigenen Zeit abmessen könne, ohne dabei irgendetwas als wahr oder unwahr anzusehen außer dem Meßergebnis. Von diesem Punkt aus gedachte er sich selber einen Standort zu bestimmen, den er *Die Erziehung des Henry Adams, eine Untersuchung der Vielfalt des zwanzigsten Jahrhunderts* nennen wollte. Mit Hilfe dieser beiden Bezugspunkte hoffte er seine Linien unbegrenzt rückwärts und vorwärts ausziehen zu können« (*The Education of Henry Adams*, 1918).

Adams gelangt zu dem Schluß, daß der Bewegungsverlauf von der Einheit in die Vielheit zwischen 1200 und 1900 kontinuierlich in der Abfolge und rapide in der Beschleunigung gewesen sei. Im 19. Jahrhundert stellt er sogar, analog zur Fallbeschleunigung, alle zehn Jahre eine Verdoppelung der Komplexitäten des menschlichen Denkens fest. Er entdeckt auch den schicksalhaften Wendepunkt in der Entwicklung zur Vielheit:

»Nichts außer der Zurückwendung auf sich selbst gibt dem Menschen Anlaß,

die Einheit des Weltganzen, oder eine letzte Substanz, oder eine erste bewegende Kraft anzunehmen. Das apriorische Bemühen um eine solche Einheit langweilte schließlich die aktiveren – oder reaktiveren – Geister; und Lord Bacon versuchte dem ein Ende zu bereiten. Er drang in die Menschen, abzulassen von dem Plan, das Weltganze aus einem Gedanken herzuleiten und lieber das Denken aus dem Weltganzen herzuleiten. Der Verstand solle das Spiel der Kräfte beobachten und verzeichnen – sie auseinandernehmen und zusammensetzen – ohne von vornherein eine Einheit zu unterstellen. »Die Phantasie bedarf nicht der Flügel, sondern der Gewichte«. Wie Galileo die Bewegung von Erde und Sonne umkehrte [sic], so verkehrte Bacon das Verhältnis zwischen Denken und Naturkraft. Der Verstand sollte von nun an den Bewegungslinien der Materie folgen und die Einheit blieb sich selbst überlassen.«

Aber:

»in dem Maße, in dem die Natur ihre verborgenen Energien entfaltete, zeigten diese destruktive Tendenzen. Das Denken selber wurde verrenkt und erlitt widerwillig, ungeduldig und voll Qual den Zwang der neuen Methode«.

Man erinnert sich der wiederholten Aufforderung »Denk« im *Gerontion* und der schmerzhaften Selbstabwertung, die sie jedesmal nachzieht. Die Einheit aber, die einem eingeborenen seelischen Bedürfnis des Menschen entspringt, bleibt ebenso unzulänglich wie Bradleys absolute Realität, oder wird doch in der neuen wissenschaftlichen Sicht zu etwas durchaus Unge-nügendem:

»Wie die meisten seiner Generation hatte Adams sich auf das Versprechen der Wissenschaft verlassen, daß die neue Einheit so gut wie gefunden sei. Sie würde zwar keine übergeordnete Intelligenz sein – vielleicht nicht einmal ein Bewußtsein – aber sie würde die Ansprüche erfüllen. Sechzig Jahre verstrichen, indes er auf sie wartete, und als er am Ende dieser Zeit das Terrain überprüfte, ergab es sich, daß die letztendliche Synthese der Wissenschaft und ihre eigentliche Krönung in der kinetischen Gastheorie bestand, die ihm die Bewegung aller Teilchen im Raum zu erklären schien. Soweit er die Theorie verstand, besagte sie, daß jeder Raumteil Gasmoleküle enthalte, die mit Geschwindigkeiten bis zu eineinhalb Kilometern in der Sekunde geradeaus flögen und bis zu 17 750 Mal in der Sekunde aufeinanderprallten. Durch diese Feststellung war – wenn man sie recht verstand – alle Materie zu erklären und die einzige wissenschaftliche Streitfrage hierüber war, ob eine noch weiter geführte Analyse das Gasatom auf bloße Bewegungsvorgänge reduzieren würde... Falls man demnach die Bedeutung der Bewegungsgesetze nicht mißverstand, was leicht passieren konnte, war die wissenschaftliche Synthese, die man gemeinhin Einheit hieß, gleich der wissenschaftlichen Analyse, die man gemeinhin Vielheit hieß... ein Ozean von aufeinanderprallenden Atomen... Jenseits der Bilder der Kraftlinien, welche die Sinne wahrnehmen, mag das Weltganze entweder, wie seit eh und je, ein

übersinnliches Chaos oder eine göttliche Einheit sein, darein einzudringen entweder Leben oder Tod bedeuten mag.«

Der Wirbelwind des Todes in *Gerontion*, der De Bailhache, Fresca und Mrs. Cammel erfaßt und sie atomisiert, läßt keinen Zweifel darüber, welcher Ansicht Eliot zuneigte. Die bildhafte Vorstellung des Henry Adams ist in das Gedicht eingegangen. Doch sie ist älter als die kinetische Gastheorie. Schon im Mittelalter wurde das Umgetriebensein mit dem Bild der Verdammnis verbunden, und etwas ähnliches kommt bereits in Chaucers *Parlement of Foules* (ca. 1380) vor, wo es von den Verlorenen heißt, daß sie: »rings um die Erde kreisen solln in ihrer Pein«. Auch in Shakespeares bitterer Komödie *Maß für Maß*, die auch das Motto liefert, unter dem das Gedicht steht, finden wir den Wirbelwind wieder:

Ja! Aber sterben! Gehn, wer weiß wohin,
Daliegen, kalt, eng eingesperrt und faulen;
Dies lebenswarme fühlende Bewegen
Verschrumpft zum Kloß und der entzückte Geist
Getaucht in Feuerfluten oder schauernd
Umstarrt von Wüsten ew'ger Eisesmassen;
Gekerkert sein in unsichtbare Stürme,
Und mit rastloser Wut gejagt ringsum
Die schwebende Erd';

Das Bild haftet im Gedächtnis Eliots, der sich genau zwanzig Jahre später davon, und auch wohl von *Gerontion*, distanzieren möchte:

Whirled in a Vortex that shall bring
The world to that destructive fire
Which burns before the ice-cap reigns.

That was a way of putting it – not very satisfactory:
A periphrastic study in a worn-out poetical fashion,
Leaving one still with the intolerable wrestle
With words and meanings ...

(East Coker)²

Die »Windesweiten« stehen in dem Gedicht gleichsam für den Raum, den die menschliche Erfahrung durchmessen hat. Aus der Rückschau des alten Mannes, der von seinem Dasein nie recht Besitz ergriffen hat, müssen jedoch die versäumten Möglichkeiten des Lebens von ebenso großer oder geringer Wirklichkeitsdichte erscheinen, wie die tatsächlichen Ereignisse. Er könnte mit Hiob klagen:

2. (In der Übersetzung von Nora Wydenbruck: »Rasend im Wirbel, der entfacht / Das Feuermeer über die Welt / Eh sie erstarrt durch Eises Macht. / Das war eine Darstellung, die nicht besonders geglückt ist, / Eine dichterische Umschreibung in überholter Form, / Die uns nicht erlöst vom unerträglichen Ringen / Mit Worten und Sinn«.)

»Meine Tage sind leichter dahingeflogen denn eine Weberspule und sind vergangen, daß kein Aufhalten dagewesen ist. / Gedenke, daß mein Leben ein Wind ist, und meine Augen nicht wieder Gutes sehen werden. / Und kein lebendiges Auge wird mich mehr schauen; sehen deine Augen nach mir, so bin ich nicht mehr. / Eine Wolke vergeht und fährt dahin: also wer in die Hölle hinunterfährt, kommt nicht mehr herauf. / Und kommt nicht wieder in sein Haus und sein Ort kennt ihn nicht mehr.«
(Übers. M. Luther)

Auch Gerontion ist in diesem Sinne unbehaust: sein Haus kennt ihn sowenig, daß es darin nicht einmal spukt. Eliot gewinnt die Metapher von den leeren Spulen, die den Wind weben, primär aus der Montage von Vers 7 und 8 des Buches Hiob, doch erhält sie zusätzliche Bedeutung aus jener Textstelle im *Ulysses*, wo Stephen in der Geschichtsstunde seine Betrachtungen über die Wirklichkeit des historischen Geschehens anstellt und über die Enteignung, welche notwendig aus ihrer mangelnden Bewältigung erwächst. Joyce greift hier mit dem Motiv des Windes das Problem der Entelechie auf, das Streben von der Potentialität zur Aktualität. Nach Ansicht der Peripatetiker muß sich nämlich im Endeffekt jene Weltmöglichkeit verwirklichen, die zu einem bestimmten Zeitpunkt den größten Betrag an Aktualität aufweist – auch wenn nicht alle ihre Möglichkeiten gleichzeitig zu realisieren sind. Hören wir, wie Stephen dem nachsinnt:

»Und auch für diese [d. h. die Schuljungen] war die Geschichte nichts als ein Ammenmärchen wie sonst eines, das man zu oft gehört hat, und ihr Land ein Leihhaus ... War Pyrrhus nicht in Argos durch die Hand einer Vettel zu Tod gekommen, war Julius Cäsar nicht mit Messerstichen kaltgemacht worden? Nicht wegzudenken sind sie. Die Zeit hat sie mit Brandzeichen versehen, gefesselt sind sie, eingewiesen in den Raum der unbegrenzten Möglichkeiten, die sie ausgetrieben haben. Kann aber möglich gewesen sein, was niemals war? Oder war alleine möglich, was sich zutrug? *Webe, du der den Wind webst, webe.*«

Das englische Wort »weaver« bezeichnet zugleich die »Weberspinne« und ist etymologisch mit dem »weevil« verwandt, unserem Kornwurm oder »Wiebel«. Auch diese Bildvorstellung des Gedichtes entsteht über mehreren zusammenlaufenden Fäden. So vergleicht Henry Adams den Menschen mit einer Spinne, die, in ihrem Netz sitzend, der Beute auflauert:

»Naturkräfte tanzen vor ihrem Netz wie Fliegen und die Spinne stürzt sich auf sie, wo sie nur kann; aber sie begeht viele verhängnisvolle Fehler ... Der Spinnengeist erwirbt ein Erinnerungsvermögen und damit die einzigartige Fertigkeit zur Analyse und Synthese, die ihn instand setzt, die Maschen seiner Falle zu immer neuen Zusammenhängen aufzulösen oder zu verknüpfen.«

Zwar der Mensch »webt nur Netze um den Wind zu fangen« (John Webster, *The Devil's Law Case*, 1623). Und doch steht es dem Spinnen-

geist nicht frei, seine geradezu manische Betätigung einzustellen. In seinem Werk *The Art of Fiction* meinte der greise Henry James zu der verbreiteten Ansicht, daß der Romanschriftsteller aus der eigenen Lebenserfahrung schöpfen müsse:

»Erfahrung ist niemals begrenzt und sie ist niemals zuende; sie ist eine ungeheuerliche Empfänglichkeit, eine Art von riesigem Spinnennetz, gesponnen aus den feinsten Seidenfäden, das in der Kammer des Bewußtseins in der Schwebe hängt und alle Partikel, die in der Luft treiben, in ihr Gewebe aufnimmt.«

So ist Gerontion willenlos dem »Hin und Her« der Gedanken ausgeliefert, die mit ihm spielen und nicht abreißen wollen. Ihre selbsttätige Vielfältigung entlarvt das menschliche Denken, das mit wahrem Ungezieferfleiß am eigenen Bahrtuch wirkt: »ein dünn Gespinnste, euch zum Abgesang« (John Webster, *The White Divil*, 1612).

Wenn Gerontion seine Gedanken so wenig gehören wie das Haus, das er bewohnt, so ist dies symptomatisch für die allgemeine Enterbung des modernen Menschen. Bereits bei Homer hatte Nestor seinen jungen Gast Telemachus davor gewarnt, seinem Vaterhause zu lange fern zu bleiben, damit er nicht von den Freiern seiner Mutter aus dem Eigenen ausgetrieben werde. Joyce greift diese Rede des Nestor im *Ulysses* auf, wenn er Mr. Deasy folgende Äußerungen in den Mund legt:

»Merken Sie sich das, Mr. Daedalus«, sagte er, »England ist in den Händen der Juden. Überall in den Schlüsselstellen sitzen sie: in der Finanz, in der Presse. Und das sind die Zeichen des Verfalls einer Nation. Wo immer sie sich zusammenfinden, verzehren sie die Lebenskraft einer Nation. Ich habe es seit Jahren kommen sehn. So sicher, wie wir hier stehen, sind die jüdischen Geschäftsleute bereits an dem Zerstörungswerk. Das alte England liegt im Sterben:

Straßauf, straßab, der Metze Ruf
Wird weben Englands Leichentuch«³.

Stephen hört sich diesen Ausfall des alten Schulmeisters unwillig an; er soll bekanntlich im weiteren Verlauf der Handlung in Leopold Bloom, dem Juden, seinen wahren geistigen Vater erkennen. Wir nehmen die Antwerpener Herkunft des Hauseigentümers in *Gerontion* zur Kenntnis – ein Umstand, der mit ziemlicher Sicherheit auf Leopold Blooms belgischen Namen zurückzuführen ist. Man hat diese Textstelle dem Dichter oft als Zeichen einer antisemitischen Gesinnung ausgelegt, was dann von anderer Seite, etwa von Stephen Spender, auf ebenso unsachliche Weise bestritten wurde. Beide Parteien übersahen wohl den Bezug auf die angeführte Stelle im *Ulysses* und deren spezifischen Stellenwert. Das jüdische Motiv, das in *Gerontion*, wie wir sehen werden, noch weiter durchgeführt

3. Zitat aus William Blake's *Auguries of Innocence* (ca. 1802).

ist, läßt sich schwerlich auf eine derartig einfache Wertung reduzieren. Der Jude ist für den Eliot dieser Periode das leibhaftige Symbol der entwurzelten Tradition, und wirklich spricht »Time's ruin« wohl nirgends eine so beredte Sprache, wie in der Gestalt des von Land zu Land umhergestoßenen kleinen jüdischen Geschäftsmannes. Stephen Daedalus sinniert über das Los des jüdischen Geistes:

»Auch sie verschwunden von der Erde, Averrhoes und Moses Maimonides, dunkle Männer in Mimik und Mienenspiel; sie ließen die nächtliche Seele der Welt auffunkeln in ihren *Blendspiegeln*, ein Dunkles, das in Helligkeit erstrahlte und das die Helligkeit nicht einsehn konnte.«

Eliot nimmt Joycens alliterierende Formel von den »mocking mirrors«, den Blendspiegeln der Reflexion, mit seinem »wilderness of mirrors« (»wilden Wald von Spiegeln«) auf. Es ist an einer Stelle, an der das Eliot'sche Zitate-Amalgam zu voller Wirkung kommt. Der Dichter verquickt hier nämlich mit der *Ulysses*-Formel zwei weitere Anspielungen; die eine entstammt der Passage in Ben Jonsons *The Alchemist*, wo Sir Epicure Mammon sich ausmalt, was er mit dem Stein der Weisen anfangen würde:

Denn ich leg's an

Auf einen Schoof von Ehefraun und Buhlen
Gleich dem des Salomon, welcher den Stein
Gehabt vor mir; schaff mir ein Rückenmark
Mit dem Elixier – so strotzend stark wie das
Des Herkules und nehm's mit fünfzig auf
In einer Nacht. –
Mein Bett soll aufgeblasen sein, voll Luft,
Nicht daunenhart ...

Und mein Spiegelglas

Geschliffen zu subtilen Winkeln, daß es
Die Formen wiederholt und streut, wenn ich
Mich nackt ergeh bei meinen Succubae.

Das Motiv der versiegten Manneskraft, die sich durch den Kitzel einer unendlichen Vervielfältigung zu neuer Lüsterheit erhitzt, ist unmißverständlich mit dem Spiegel-Motiv gekoppelt. Die andere Anspielung aber unterstreicht den Sinn der Eliot-Zeile noch stärker. Sie stammt aus dem *Kaufmann von Venedig*, wo Tubal seinem Freund Shylock von den Extravaganzen Jessicas erzählt, der Tochter Shylocks, die mit einem Schagitiz durchgebrannt ist:

TUBAL: Einer zeigte mir einen Ring, den ihm Eure Tochter für einen Affen gab.

SHYLOCK: Daß sie die Pest! Du marterst mich, Tubal: es war mein Türkis,

ich bekam ihn von Lea, als ich noch Junggeselle war; ich hätt' ihn nicht für
 einen Wald voll Affen (wörtlich: »a wilderness of monkeys«) weggegeben.
 (Übers. A. W. von Schlegel)

Der Zusammenhang der drei Textstellen von Ben Jonson, Shakespeare und Eliot wird im Englischen durch das alliterative »m« in »mirrors« und »monkeys« noch deutlicher, als dies in der Übersetzung zu machen war. Das Besondere daran ist die Art und Weise, in der der Sinn dieser drei Stellen sich über den gegenwärtigen Zusammenhang hinaus auch rückwirkend ergänzt und steigert: so meint man zu sehen, wie der nackte Sir Epicure vor seinen Spiegeln einherstolzti, die ihm tausendfältig das Bild eines Affen zurückgeben; man erkennt, wie Shylocks echtes und einfaches Gefühl für seine Gattin Lea, das im Stein des Ringes eingebettet war, in einen ganzen Rudel Affen aufbricht; das leichtfertige Verhältnis der linken Tochter sticht von der strenggläubigen Ehe der Eltern ab; das Gefühl ist entartet und das sondierende »Du« der vorangehenden *Gerontion*-Passage läßt sich nicht herstellen; an seine Stelle treten die abseitigen Anreize der »Reflexion«, das »tausendfache Hin und Her«, das mit der Beziehung zweier Menschen zueinander nichts mehr zu schaffen hat. Wenn Gerontion beteuert, daß er nicht auf die Anstiftung der »backward devils« (»primitiven Teufel«) spräche, versucht er wenigstens aus der Rückschau noch einmal eine solche Beziehung zu gewinnen. Die »backward devils« sind ein Ausdruck aus Englands imperialistischer Zeit, der auf alle farbigen Völker angewandt werden konnte. Hier will Eliot vielleicht eine Reminiszenz an Joseph Conrad's Erzählung *Heart of Darkness* vermitteln, doch in anbetracht seiner Beschäftigung mit den klassischen Texten Indiens sind wahrscheinlicher die Anweisungen des *Kamasutra* gemeint.

Man mag sich fragen, was die Betrachtungen über die geschichtliche Dynamik und ihre pluralistische Tendenz, die Adams konstatierte, mit der Thematik der geschlechtlichen Aberrationen zu tun haben mag, die sich gegen Ende des Gedichtes einstellt. Bei genauerem Lesen der Verse wird jedoch gerade in dem Geschichts-Abschnitt eine so konsequente Zweideutigkeit der Wortwahl offenbar, daß sich die Frage aufdrängt, ob Eliot hier nicht viel eher die Probleme des verfehlten Orgasmus, als die der geschichtlichen Vielfältigkeit behandelt hat. So wirkt etwa der Anfang des Absatzes über die Geschichte fast wie eine Travestie der Worte von Adams, bei dem es hieß, daß er als Historiker das Geisteskind von Darwin und Lyell gewesen sei:

»Damals war er fröhlich durch die Tür eines Eiszeitalters eingetreten und hatte ein Universum voller Einheiten und Einheitlichkeiten überschaut. Im Jahre 1900 trat er in ein weit größeres Universum ein, wo die alten Straßen sich

in alle Himmelsrichtungen verliefen, sich überschnitten, sich teilten, sich unterteilten, jäh abbrachen, langsam versandeten, mit Abzweigungen, die nirgends hinführten und Abfolgen, die nicht zu erhärten waren.«

Man sieht, wie Eliot das Motiv der an ihrer Richtung irregewordenen Straßen ganz anatomisch in seine »Trakte«, »Gänge«, »Ausmündungen«, »Engen« usw. übersetzt hat. Vielleicht ist es nicht zu weit hergeholt, daran zu erinnern, daß mit dem Wort »Historie« das lautverwandte »Hysterie« anklingt, das seinem griechischen Stamm nach von »Gebärmutter« (*ὑστέρα*) herkommt? In der Feststellung der neuzeitlichen Hysterie enden schließlich auch Adams' historische Betrachtungen, wenn er von seiner Ankunft in New York (1905) schreibt:

»Die Silhouette der Stadt wurde frenetisch in ihrem Bemühen, etwas zu erklären, das den Sinn gänzlich überstieg. Die Energie, so schien es, war ihrer Fron entwachsen und hatte ihre Freiheitserklärung geltend gemacht. Der Zylinder war explodiert und hatte große Massen von Stein und Dampf an den Himmel geschleudert. Die Stadt hatte *die Miene und das Tempo der Hysterie* und ihre Einwohner schrien in allen Tonarten von der Wut bis zum Schrecken, daß den neuen Energien, koste was es wolle, gesteuert werden müsse... ein Reisender auf der Heerstraße der Historie blickte vom Klubfenster auf den Tumult der Fifth Avenue und meinte in Rom zu sein, unter Diokletian; er sah die Anarchie und war sich des Zwanges bewußt. Er sann auf eine Lösung und blieb doch ohne einen Schimmer, woher der nächste Impuls kommen sollte, oder wie er sich auswirken würde. Das zweitausendjährige Versagen des Christentums brüllte vom Broadway herauf und kein Konstantin der Große war weit und breit zu sehen.«

(2. Teil folgt)