Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 13 (1945-1946)

Artikel: T. S. Eliot
Autor: Häusermann, H.W.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-759150

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

T. S. ELIOT

VON H. W HÄUSERMANN

Die neue Entwicklung der englischen Lyrik, die ungefähr mit der Jahrhundertwende einsetzte, wurde von materiellen Umständen begünstigt: die Zunahme der Bildung der Massen, die Zeitungen, größere Leichtigkeit der internationalen Verbindungen und die Lebensbedingungen in moderner städtischer und industrieller Umgebung. Ausschlaggebend war jedoch die geistige Reaktion gegen alles, was in der viktorianischen Dichtung als verfehlt und überlebt erkannt wurde. Die Georgische Dichterschule, so benannt nach Georg V., der 1910 den Thron bestieg, entstand aus der Ablehnung der Zahmheit, aber auch der Verderbtheit, in die die Romantik mit Tennyson und den Dekadenten abgeglitten war; ähnlich werden die Imagisten definiert durch ihre Opposition zu Swinburnescher Wortmusik und viktorianischer Didaktik, die in der schärferen Luft des 20. Jahrhunderts nicht mehr gedeihen wollten. Die neue Generation brach mit der reichen, aber formelhaft gewordenen poetischen Ueberlieferung der viktorianischen Welt; sie forderte eine ursprüngliche Inspiration, nicht eine von Dichtung abgeleitete Dichtung. So erklärt sich ihre Rückkehr zu den Anfängen, zu Chaucer, zu den Jakobiten, zu Wordsworth, aber auch zu den französischen Symbolisten.

Der Anteil, den das kritische Bewußtsein an dieser literarischen Renaissance hat, kann daher kaum überschätzt werden. Die Lyriker selbst, und besonders die, die mit dem Kreis der Imagisten in Verbindung standen, haben immer die Bedeutung der Kritik unterstrichen. Noch 1937 hat Eliot bestärkt, daß die Erneuerung der Dichtung nach 1910 weitgehend durch die kritische und experimentelle Arbeit einiger Imagisten, besonders Ezra Pounds, bestimmt wurde[1]. Und 1943 stellte Herbert Read in einem Brief fest: «Mehr und mehr erkenne ich die

[1] Als Dichter und Anreger sehr beachtlich, als Mensch liebenswürdig und selbstlos, hat jedoch Pound in seiner Einstellung zu Staat und Gesellschaft immer einen unglücklichen Negativismus gezeigt. Schon 1907 verlor er seine Lehrerstelle am Wabash College, Idiana, weil sein Auftreten zu unkonventionell war; 1920 fand er auch England zu verknöchert und zog

Wichtigkeit der imagistischen Entwicklungsphase, welche die englischen und amerikanischen Dichter meiner Generation durchlebten. Die greifbaren Ergebnisse waren vielleicht gering, dafür war das, was ich die uns auferlegte poetische Läuterung nennen möchte, von entscheidender Bedeutung.» In der Tat gibt es genug Beweise, die dartun, daß nicht nur die Imagisten, sondern auch viele Georgier tief über ihre Kunst nachdachten und daß ihre kritischen Theorien ihr Schaffen beeinflußt haben.

Der Umstand, daß Eliot Ezra Pound gegenüber seine Verpflichtung bestätigt hat, läßt es angebracht erscheinen, die charakteristischen Meinungen dieses Dichters in Erinnerung zu rufen. Pounds Auffassung nach ist es nicht des Dichters Aufgabe, seine Persönlichkeit auszudrücken, sondern die Qualität der Gefühle, die er in Worte kleiden will, möglichst genau und originell darzustellen. Deshalb steht im kritischen Wörterbuch der Imagisten der Ausdruck «presentation», wo andere Kritiker das Wort «expression» vorgezogen haben. Große Literatur, nach Pounds Auffassung, «is simply language charged with meaning to the utmost possible degree»[2], und so verlangt denn die Kunst des Dichtens nicht ein leidenschaftliches Herz, sondern einen geduldigen und erfinderischen Geist, der ständig neue Wege der Darstellung (presentation) entdeckt. Die Betonung des Handwerklichen, im Gegensatz zur romantischen Ueberschätzung des subjektiven Elements, ist Pounds besonderer Beitrag zur Erneuerung der Dichtung.

Eliots erste ausdrückliche Darlegung dieser Theorie findet sich in seinem 1917 veröffentlichten Essay über «Tradition and the Individual Talent». Er erklärt, daß jedes neue Kunstwerk der Tradition konform sein sollte und daß sein ästhetischer Wert durch seine Konformität bestimmt wird. «Der Dichter gibt seine augenblickliche Existenz ständig hin an etwas Wertvolleres. Der Künstler wächst durch dauernden Selbstverzicht, durch fortwährende Auslöschung der Persönlichkeit.» Genau so, wie es eine äußere Autorität gibt, nämlich die Tradition der europäischen Literatur seit Homer, so gibt es auch eine innere Autorität, die er «the mind of the poet» nennt. In demselben Maße, wie die Tradition das individuelle Talent zu führen hat, muß «der Geist, der schafft», «den Menschen, der leidet», beherrschen. Er faßt seine Theorie zusammen in den oft zitierten Satz: «Dichtung heißt nicht Entfesselung der Gefühle; sie ist nicht der Ausdruck der Persönlichkeit, sondern eine Flucht vor der Persönlichkeit.»

nach Paris und dann weiter nach Italien, wo er am Radio während des Krieges faschistische Propaganda trieb. Zeitungsmeldungen vom Juli 1943 zufolge ist er nun von der amerikanischen Justiz als Verräter zum Tode verurteilt worden.

[2] *How to Read,* Desmond Harmsworth, 1931, p. 21.

Eliots früheste Gedichte sind 1909 entstanden. Sein bis jetzt veröffentlichtes Werk umfaßt also beinahe die erste Hälfte dieses Jahrhunderts und erlaubt nun allmählich, das Planmäßige seiner literarischen Entwicklung zu erkennen. Seine Dichtung hat sich nicht trotz, sondern kraft seiner Persönlichkeit entwickelt. In dem Maße, wie «der Mann, der leidet», wuchs, wurde auch der schöpferische Geist mächtiger. Man kann in der Tat zeigen, daß die «Unpersönlichkeit» seines früheren Werkes oft persönlicher ist als die direkten Aeußerungen seiner späteren Periode.

Untersuchen wir von diesem Gesichtspunkt aus Eliots ersten Gedichtband, *Prufrock and Other Observations*, 1917, und wie er sein Hauptstilmittel der Entpersönlichung, das dramatische Porträt, benutzt. Eines der persönlichsten Gefühle Eliots war und ist noch heute seine Unzufriedenheit mit dem Medium der Sprache, eine Unzufriedenheit, deren Ursache einzig in der Verzweiflung des Künstlers liegt, der einem schwierig zu behandelnden Material gegenübersteht. Dieses Gefühl, verwandelt in eine der grotesken Klagen von Mr. Prufrock, erscheint in «The Love Song of J. Alfred Prufrock». Um seinem Ich zu entgehen, nahm Eliot zu Komödie und Satire Zuflucht. Prufrock erscheint hier in der tragikomischen Haltung des mit einem göttlichen Auftrag betrauten Täufers, den durchzuführen er außerstande ist:

«Obgleich ich geweint und gefastet, geweint und gebetet,
Gesehn, wie man mein Haupt (das schon leicht kahl geworden)
auf einem Teller dargebracht,
Bin ich doch kein Prophet — und alles ist unwichtig . . .»

Da Dichter Propheten sind, würde dies bedeuten: «Ich bin kein Dichter.» Ein paar Zeilen weiter unten vergleicht er sich mit dem von den Toten auferstandenen Lazarus, entschlossen, alles zu enthüllen; und wir erinnern uns, daß zwar Lazarus nicht von den Toten auferstanden ist, aber daß Dante zurückkam, um den Lebenden von seiner Fahrt zu erzählen. Aber Prufrock-Lazarus-Dante ist enttäuscht von der Verständnislosigkeit jemandes, der

«. . . ein Kissen zurechtlegend,
Sagen würde: ‚Das habe ich gar nicht gemeint.
Das meinte ich nicht, nein, das nicht'.»

Der Vergleich dieser Stelle mit Abschnitt II von «East Coker», 1940, wo Eliot über den Gedanken «In my end is my beginning» meditiert, wirft ein Licht auf die Entwicklung, die er in den dazwi-

schenliegenden dreißig Jahren durchlaufen hat. Vielleicht klingt in den Zeilen von

«. . . das unerträgliche Ringen
Mit Worten und Bedeutungen. Die Dichtung ist unwesentlich.
Es war nicht (um es nochmals zu sagen), was man erwartet hatte.»

ein Echo der Prufrockschen Klage nach. 1910 hatte Eliot alles, und zum vollständigen Erfolg vielleicht zuviel getan, um sein Ich, das Ich eines hochgebildeten, anspruchsvollen jungen Mannes, der eben von Harvard und Paris gekommen war, von seiner Dichtung fernzuhalten. In den *Four Quartets* erscheint sein Ich sozusagen ohne Maske. Mit zweiundzwanzig Jahren fürchtete Eliot, seine Kunst durch Beimischung persönlicher Gefühle zu entwürdigen; in seinem zweiundfünfzigsten Lebensjahr sorgt er sich mehr um die Reinheit seiner Empfindungen als um die Reinheit seiner Kunst.

Eliot muß gefühlt haben, daß die Prufrock-Gedichte nicht unpersönlich genug waren; sie enthielten noch zuviel romantische Subjektivität und zuviel Rücksichtnahme auf «poetische» Schönheit. Der nächste Versband, *Poems 1920*, ist hauptsächlich satirisch und bereitet den Weg für «The Waste Land», 1922, wo Eliot das Unmögliche versucht hat, ein Werk reiner, unpersönlicher Dichtung mit einer sehr persönlichen Weltanschauung zu erfüllen.

Um uns das Wesen dieses Versuchs klarzumachen, müssen wir uns die Hauptthemen der fünf Abschnitte in Erinnerung rufen, in die das Gedicht eingeteilt ist. Der erste Abschnitt, «The Burial of the Dead», zeigt, wie schwierig es ist, die Bewohner des wüsten Landes aus ihrer Verderbnis herausführen zu wollen. Der Vorgang geistiger Wiedergeburt wird bildlich beschrieben als eine grausame Vergewaltigung der Sinne. Der zweite Abschnitt, «A Game of Chess», beschreibt das Gefühl der Langeweile, von *ennui*, die tödliche Müdigkeit des Geistes, die der Apathie der Verdammten gleichkommt. Dann folgt der fürchterliche dritte Teil, «The Fire Sermon», mit seiner wilden Anklage der Wollust im Bild der unfruchtbaren geschlechtlichen Leidenschaft. Den vierten und fünften Abschnitt könnte man den positiven, bejahenden Teil des ganzen Werkes nennen. Der kurze Abschnitt IV trägt den Titel «Death by Water» und gibt zu verstehen, daß der Weg zur Rettung, zum wirklichen Leben, über den physischen Tod, den Tod der Sinne führt. Der letzte Abschnitt, «What the Thunder Said», bedeutet das Ende der Dürre und den Fall des befruchtenden Regens. Die drei Sanskritwörter, die bedeuten «gib, fühle mit, beherrsche», weisen auf des Dichters Ueberzeugung hin, daß die christlichen Tugenden der Liebe, der Demut und des Gehorsams die Voraussetzung zur Erlösung vom Fluche sind.

Wenn «The Waste Land» nicht befriedigt, so ist es hauptsächlich deshalb, weil sich darin zwei Absichten durchkreuzen. Die Zusammenfassung der fünf Hauptthemen zeigt einerseits, daß der Dichter eine bestimmte didaktische Absicht verfolgte. Das Gedicht kann in der Tat aufgefaßt werden als Lehre desjenigen Menschen, der sich von der Gnade entfernt und wieder zu ihr zurückkehrt. Andrerseits ist es eine psychologische Folge, ein Ablauf von Vorstellungen, der ohne sichtbaren Plan vor sich geht.

Eliot hat versucht, diese unvereinbaren Absichten durch die Methode der indirekten Andeutung, die er schon in den Prufrock-Gedichten gebraucht hatte, auszusöhnen. Was für einen Heiden Leben bedeuten kann, bedeutet Tod für einen Christen, und was für einen Heiden Tod bedeuten mag, mag für einen Christen Leben bedeuten. Indem er Symbole nebeneinanderstellt, die diese verschiedenen Aspekte von Leben und Tod darstellen, gibt er zu verstehen, wie er diese Dinge persönlich auffaßt. Wir verstehen, daß von den drei symbolischen Gestalten, Mr. Eugenides, dem Prinzen Ferdinand von Neapel und dem phönikischen Matrosen, nur die dritte ein Sinnbild der Erlösung ist, während die beiden andern verschiedene Formen der Verdammnis bedeuten. Eliots Standpunkt kann nicht mißverstanden werden; als Künstler jedoch möchte er den Eindruck erwecken, daß ihm die Bilder von Sünde und Verderbtheit ebenso wertvoll sind, wie die von Gnade und Erlösung.

Diese doppelte Absicht ist nicht die einzige Schwäche des Gedichts. Der Lehre Ezra Pounds folgend, daß die Poesie nicht zur Rolle des Confidant herabgewürdigt werden solle und daß sie nichts anderes sei als «language charged with meaning to the utmost possible degree», hat Eliot in «The Waste Land» eine Unmenge Anspielungen aufgenommen, die sich auf Literatur, Philosophie, Anthropologie, Religionen des Westens und des Ostens und andere Wissensquellen beziehen. Natürlich kann der Leser das Gedicht einfach als ein Kunstwerk betrachten, «which is to be responded to, not to be pondered or worked out»[3]. Aber er kommt kaum umhin, die Ironie Eliotscher Kontraste und Identitäten zu durchschauen und wird so indirekt gezwungen, zu erkennen, daß die Dichtung auch als eine Predigt über Demut, Liebe und Enthaltsamkeit aufgefaßt werden kann. Wenn er schließlich bemerkt, daß die Weise, auf die Eliot seine Ironie, seinen Geist und sein Wissen braucht, mit Demut unvereinbar ist, wird er auch erraten, aus welch einem weiteren Grunde «The Waste Land» mißlungen ist.

[3] Vgl. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, Kegan Paul 1930 (4th ed.), p. 293.

Als Eliot, 1925, inspiriert von dem Schrecken eines glaubenslosen Lebens, ein zweites Gedicht, «The Hollow Men», schrieb, war sein Stil unmittelbarer geworden. Er erstrebt und erreicht eine einfachere Wirkung durch den gegensätzlichen Gebrauch von Gebet und Gassenhauerrhythmen, Liturgie und Alltagssprache. Die Neigung, in volkstümlicherer und weniger dunkler Manier zu schreiben, offenbart sich auch in den beiden 1932 veröffentlichten dramatischen Szenen: *Sweeney Agonistes, Fragments of an Aristophanic Melodrama.* Sie entstanden zur selben Zeit wie «The Hollow Men». Eliot gründete seinen dramatischen Versuch auf Seneca, von dem er nicht nur Dialogformen übernahm, wie er sie in seinem Essay «Seneca in Elizabethan Translation», 1927, beschreibt, sondern auch Gedanken über Inszenierung und schauspielerische Technik. Er wollte das Szenenbild und die Schauspieler aufgeben und die Rollen von Masken sprechen lassen. Von der Varietébühne borgte er die vulgäre Sprache, den Gesang und die Situation. Eliot selbst hat diesen Versuch mit dem klassischen Melodrama nicht fortgesetzt; aber W. H. Auden und seine Mitarbeiter haben ihn nicht ohne Erfolg weitergeführt.

Die *Ariel Poems* und «Ash-Wednesday» deuten auf das vielleicht wichtigste Ereignis in Eliots Leben hin. Da sie zwischen 1927 und 1930 verfaßt wurden, spiegeln sie deutlich seine Konversion zum Anglikanismus wider, die 1928 stattfand. Vor seiner Bekehrung gestattete Eliot nur wenigen Problemen «des Menschen, der leidet», in seine Dichtung einzudringen; aber danach verschmolzen der Mensch und der Künstler in ihm immer mehr zu einer Einheit.

In dem Essay «Second Thoughts about Humanism», 1929, machte Eliot einen aufschlußreichen Unterschied zwischen den verstandesmäßigen und den gefühlsmäßigen Aspekten einer religiösen Konversion. «Der Verstand», schreibt er, «mag seine Einwilligung spät geben, die Vernunft sich nur langsam überzeugen lassen, aber beides kommt unvermeidlich, ohne daß Natur und Ehrlichkeit dabei vergewaltigt würden. Die Gefühle in Ordnung zu bringen, ist eine spätere und unendlich schwierige Aufgabe.» Wir wissen, hauptsächlich auf Grund des Zeugnisses aus dem *Criterion,* daß die theoretische Vorbereitung seiner Konversion Eliot hauptsächlich in den Jahren 1925 bis 1927 beschäftigte. Die zweite Phase des Prozesses füllte die folgenden drei Jahre, während welcher, wie aus den Gedichten zu sehen ist, die durch die religiöse Erfahrung verursachte Störung des Gefühls allmählich nachließ. Von besonderer Bedeutung jedoch ist, daß die Emotionen von «Ash-Wednesday», 1930, die den ganzen Bereich von unirdischer Ruhe zu Zögerung und Freude umspannen, in des Dichters eigenem Namen dargestellt sind, nicht durch eine *Persona.* Unpersönlichkeit wird bis zu einem gewissen Grade erreicht durch die Ver-

wendung der Allegorie und liturgischer und literarischer Echos, ähnlich jenen, die in früheren Gedichten erschienen waren, besonders in «The Hollow Men».

Eine neue Stufe in Eliots Entwicklung wird gekennzeichnet durch «Triumphal March» und «Difficulties of a Statesman», verfaßt 1931 und 1932. Diese zwei Abschnitte aus «Coriolan», einem nie vollendeten Gedicht, zeigen, daß Eliot seine Aufmerksamkeit wieder der äußeren Szene zugewendet hat. Aber anstatt moralische Probleme einer kosmopolitischen Gesellschaft zu behandeln, wie er es in der Periode des «Waste Land» getan hatte, führt er politische Themen ein: Diktatur, Demokratie, Krieg und Frieden. Das Gedicht blieb unvollendet, vermutlich weil Eliot damals zu anhaltender satirischer Anspannung nicht imstande war. Als einem Christen lag ihm politischer und wirtschaftlicher Streit fern, wenn er ihm auch nicht gleichgültig gegenüberstand. Er wich diesen Dingen nicht aus; aber er konnte sie auch nicht in seine Dichtung einbeziehen. In seiner Vierteljahrsschrift *The Criterion* führte er aus, was ihm die einzige Lösung dieser Frage zu sein schien, daß die Menschen dazu gebracht werden sollten, einzusehen, daß sie nicht zwischen politischen Doktrinen, sondern zwischen einem weltlichen und einem christlichen Leben zu wählen hätten. Doch dafür schien ihm die Prosa das geeignetste Medium. So faßte er, als ihn die Septemberkrise von 1938 veranlaßte, seine Tätigkeit am *Criterion* aufzugeben, seine Ansicht in der Studie *The Idea of a Christian Society,* 1939, zusammen. Nachdem es ihm nicht gelungen war, durch die symbolische Gestalt des Coriolan und in Versen seine politische Vision der Welt zu formen, behielt sich Eliot für den Ausdruck seiner Gedanken über Gegenwartsfragen die Prosa vor, und Dichtung und Drama für zeitlose Themen.

In den Anfang dieser Periode, die durch des Dichters Abwendung von der Politik gekennzeichnet ist, gehört *The Rock,* 1934, ein kirchliches Festspiel, für das Eliot die Chöre und einige der Prosadialoge, aber nicht das Textbuch geschrieben hat. Wenig später folgten zwei bedeutendere Beiträge zum modernen Versdrama: *Murder in the Cathedral,* 1935, und *The Family Reunion,* 1939. Das erstere ist ein Mirakelspiel mit sprechenden Abstraktionen, einem Chor und Figuren, die sich direkt an die Zuhörer wenden. *Murder in the Cathedral* ist technisch weniger unternehmend als *Sweeney Agonistes.* Es fiel dem Dramatiker sicher leichter, einen historischen Gegenstand, die Geschichte von Thomas à Becket, in stilisiert mittelalterlicher Form zu behandeln, als Charaktere vom Typus eines Sweeney nach der Art des Aristophanes und des Varietés zu gestalten. Das Stück dürfte seine große Wirkung auf ein modernes Publikum weniger seiner mittelalterlichen Technik und seinem religiösen Apparat verdanken als

vielmehr dem Kontrast zweier sich widerstreitender Auffassungen vom Menschen: Der Idee der Renaissance vom Menschen als einem Mikrokosmus ist die katholische Auffassung gegenübergestellt, nach der jeglicher Wert, der dem Menschen etwa zugebilligt werden kann, ihm von Gott gegeben ist. In Shakespeares großen Mittelszenen, z. B. der Bankettszene in *Macbeth* oder König Lear auf der Heide, wird der Wille des Helden zu beinahe übermenschlichen Dimensionen erhöht. Die Hauptszene in Eliots Stück jedoch ist ein Zwischenspiel, in dem der Erzbischof über die wahre Bedeutung des Märtyrertodes predigt; Thomas betont, daß der Mensch nicht kraft seines Willens Märtyrer werden kann, sondern daß Gott ihn zu seinem Werkzeug macht. Wenn Shakespeare den menschlichen Willen im Kampf mit sich selbst oder mit äußeren Gewalten darstellt, gibt Eliot den Widerstreit zweier Prinzipien, des Guten und des Bösen. Ihr Kampf ist nicht wirklich dramatisch; sie existieren in vorbestimmter Ordnung. Das Böse ist hassenswert, nicht weil es das Gute zerstört (das Gute kann nicht zerstört werden), sondern auf Grund seines Seins. Eliots Stück ist zwar folgerichtig, aber nicht aufdringlich anti-shakespearisch. Viel von seinem Erfolg hat es der weitgehend unbewußten Ueberraschung zu verdanken, die den modernen Zuhörer befällt, wenn er diese Haltung auf der Bühne verkörpert sieht.

Eliots jüngstes Stück, *The Family Reunion,* ist von der Welt der Politik noch weiter entfernt als das Mirakelspiel von Becket. Sein Thema ist «Sünde und Sühne». In diesem Spiel in Versen modernen Lebens zeigen, trotz dem gesprächhaften Rhythmus seines Dialogs, Plan und Charaktere einige auffallende Aehnlichkeiten mit jenen der *Oresteia* von Aeschylus. Harrys Mutter, Amy, die Witwe Lady Monchonsey, übernimmt die Rolle der Klytämnestra. Sie ist eine starke herrschsüchtige Frau, die die Stelle des Vaters im Hause usurpiert. Als sie fühlt, daß ihr Gatte ihr entgleitet, treibt sie ihn in die Fremde, wo er bald danach stirbt. Dann erfüllt sie ihre Kinder mit dem Gefühl einer grundlosen Schuld, eine deutliche Anspielung auf den Schutz der Mutter durch die Eumeniden. Harry, Lord Monchonsey, ist Orestes. Unbewußt identifiziert er seinen Vater mit dem «hollow tree in a wood by the river», den seine Mutter schlagen läßt, als sie herausfindet, daß ihre Kinder von ihm angezogen werden. Agatha, die tüchtige Vorsteherin einer Frauen-Universität, dürfte die Rolle Apolls oder der Athene spielen. Sie zeigt Harry, wie er sein eigenes Verbrechen und den Fluch, der auf seiner Familie lastet, sühnen kann. Der Hausarzt, Dr. Warburton, der sich bequem an das Vorkommen von Krankheiten gewöhnt hat, ist Aegisthus nicht unähnlich, besonders wenn man sich der symbolischen Bedeutung erinnert, die Eliot dem Kranksein beimißt. Downing, Harrys Diener und Chauffeur, der

seinem Herrn elf Jahre lang ein guter Freund gewesen ist, spielt die Rolle des Pylades.

Um Eliots Deutung des alten Mythus zu verstehen, erinnere man sich seiner Vorstellung von der Reinigung, wie er sie im Teil IV von «East Coker» behandelt hat. Je mehr ein Mensch unter dem Bewußtsein seiner Schuld leidet, desto näher steht er der Rettung. Wenn die Qual Harry beinahe zum Wahnsinn getrieben hat, findet er plötzlich Befreiung. In einem ekstatischen Augenblick der Erleuchtung erkennt er, daß nur das letzte und strengste Gericht, vor dem nichts Irdisches bestehen kann, ihn von der Verstrickung in Tat und Wollen befreit. Eliot gibt zu, daß alle die erwähnten Parallelen zur Orestie bestehen; aber einige von ihnen, so schreibt er mir, sind im selber nicht bewußt gewesen. Eine engere Uebereinstimmung mit dem antiken Vorbild anzunehmen, verbietet auch die Verschiedenheit des Themas: aus einem klassischen Drama, das in tagheller Gerechtigkeit unter Mitwirkung des als Tribunal agierenden athenischen Volkes endet, hat Eliot ein christliches Spiel gemacht, in dem das Tageslicht gespenstisch wirkt und wo es nur einen Ruhepunkt gibt: die im Gewissen einzelner Auserwählter lebende, unerbittlich richtende Gottgegenwart.

Hier wie in *Murder in the Cathedral* stellt sich Eliot Shakespeare und dem Nachrenaissance-Drama im allgemeinen gegenüber. Daß Eliot eigene Wege geht, erscheint deutlich, wenn wir sein Stück mit einer anderen zeitgenössischen Bearbeitung der *Oresteia* vergleichen, mit *Les Mouches* von J.-P. Sartre. Eliot, verglichen mit Sartre, zeigt keinen Willenskonflikt, keine überraschenden Gestalten, keine Charakterentwicklung, keine Mannigfaltigkeit der Geschehnisse, keinen Reichtum in menschlichen Emotionen. An Stelle von Leidenschaft und Phantasie haben seine Charaktere religiösen und sittlichen Werten gegenüber eine ungewöhnliche Empfindlichkeit. Das Fehlen von Leidenschaft und Handlung spiegelt sich wider in Stil und Struktur des Stücks. Eliot ersetzt den Konflikt durch Satire, das Ereignis durch das Epigramm, den Charakter durch die Atmosphäre. Den dramatischen Höhepunkt faßt er auf nicht als die äußerste Behauptung des Willens, sondern als die Unterwerfung des Willens in kurzer Ekstase. Daß Eliots Drama, trotz seiner wesentlich undramatischen Natur, dennoch tief bewegt und imstande ist, eine Zuhörerschaft in Spannung zu halten, muß zweifellos erklärt werden aus der Intensität des Schuldgefühls und aus der Genauigkeit, mit welcher es durch die Worte und die Bewegung des Stückes wiedergegeben wird.

Die Entwicklung der Eliotschen Lyrik nach 1928 gleicht der seines Dramas. Die *Four Quartets,* 1944, bezeugen die Ausweitung der Weltschau im Sinne eines Uebergangs von einer egozentrisch religiösen Haltung zu einer objektiveren, mehr «philosophischen» Frömmigkeit.

Das erste, «Burnt Norton», 1935 geschrieben, hat noch etwas von der herben Strenge aus der Zeit nach der Bekehrung. Das zweite, «East Coker», 1940, entspricht in seinem Hauptthema der *Family Reunion* des vorigen Jahres. Wie das Stück, handelt es von Sünde und Sühne des Einzelnen und der Familie. Das wird bestätigt durch zwei Anspielungen im Gedicht: der einen auf das Lob der Ehe in *The Governour*, 1531, von Sir Thomas Elyot, dem Ahnen des Dichters; die andere Stelle bezieht sich auf Friedrich Gerstärkers Novelle «Germelshausen», in der eine ganze Kirchgemeinde durch das Interdikt des Papstes bestraft wird. Noch weiter ist der Ausblick im dritten Quartett, «The Dry Salvages», 1941: Alle Menschen sind Wanderer, Seeleute, in der Bewegung des Lebens gefangen. Als Gegensatz oder Ergänzung zu diesem Gedicht über den wandernden Menschen, handelt das letzte der Quartette, «Little Gidding», 1942, vom Menschen und seiner Beziehung zu geweihter Erde, «significant soil».

Eine eingehende Analyse würde die Meisterschaft enthüllen, mit der Eliot in den Quartetten musikalische und andere Qualitäten vereinigt. Der Kampf Mallarmés

«To purify the dialect of the tribe»

hat Früchte getragen. Nicht die bittere Frucht, wie sie das Ende des zweiten Abschnittes von «Little Gidding» beschreibt, sondern dauernden Gewinn für die englische Dichtung. Die literarische Kritik studiert noch immer die neue Form des längeren lyrischen Gedichtes, wie es von Eliot geschaffen worden ist. Aber schon 1935 hat Stephen Spender auf den Einfluß hingewiesen, den Beethovens letzte Streichquartette auf Eliots lyrische Form ausgeübt haben.

Abschließend möchte es erscheinen, als ob Eliots früher Versuch, seinem eigenen Ich zu entfliehen, im späteren Leben des Dichters eine neue Bedeutung bekommen habe. In der Reaktion der Imagisten gegen die viktorianischen Neuromantiker kam der Wunsch nach Einfachheit und objektiver Schönheit zum Ausdruck, der jene jungen englischen und amerikanischen Dichter erfüllte, die um 1910 eine Schule oder Bewegung bildeten. Im Verlauf der nächsten zehn Jahre verwandelte sich dieser im wesentlichen formale Impuls in eine Suche nach Wahrheit, besonders der Wahrheit, die dem Satiriker ein Anliegen ist. Viel von der vollendeten Wortkunst, die heute noch Eliot auszeichnet, kann seiner Schulung in diesen zwei Phasen des Imagismus zugeschrieben werden.

Sein künstlerisches Gewissen war nicht unfehlbar. In «The Waste Land» war es dem Zustrom moralischer und philosophischer Impulse nicht gewachsen. Später, im Stil von «Ash-Wednesday», verrät sich

eine weitere Schwächung des kritischen Bewußtseins, auf die H. R. Williamson zuerst hingewiesen hat.[4] Wir können beifügen, daß dieselben Schwächezeichen in den Chören des *Rock* wieder erscheinen. Der dritte Fehlschlag von Eliots schöpferischem Geist war wohl seine Unfähigkeit, den «Coriolan» zu vollenden.

Wenn das Streben nach unpersönlicher Dichtung auch nicht immer zum Ziel gelang, so gab es Eliot wenigstens jene Art von Erleichterung, die Harry, Lord Monchonsey, empfand, als er gewahr wurde, daß sein Verbrechen ihn nicht aus der Gesellschaft der Menschen ausschloß. Es ist ein Gefühl der Befreiung:

«Now I can live in public.
Liberty is a different kind of pain from prison.»

Wir wissen nicht, was für eine Vision des Bösen so früh die freie Entwicklung der Persönlichkeit Eliots hemmte. In vielen seiner Verse, z. B. in *The Family Reunion,* steigt seine Emotion selten höher an als bis zu einem Gefühl, daß Freiheit nichts anderes ist als «a different kind of pain from prison». Dieses Gefühl, zusammen mit dem immer wiederkehrenden Thema bußfertiger Selbsterniedrigung, lähmt oft seine Einbildungskraft:

«Denn diese Flügel sind nicht länger Schwingen,
Sondern bloß Ruder, die die Luft bewegen.»

Daher der Eindruck der Auszehrung, des Mangels an poetischer Substanz, der das Urteil mancher Eliot-Kritiker bestimmt.

Die *Four Quartets* sind ein Beweis, daß der Dichter in seinem späteren Leben nicht mehr dieselbe Notwendigkeit empfindet, seinen persönlichen Gefühlen zu entwachsen, wie er es in jüngeren Jahren tat. Er begegnet nun der Vision des Bösen mit jener Heiterkeit, die er sich mit seiner religiösen Bekehrung erkauft hat. Der Bann ist von dem Leidenden genommen, der schöpferische Geist wird nicht länger gehemmt von der Furcht vor verbotenen Bezirken der Seele. Daher das Versprechen und der Entschluß:

«We shall not cease from exploration»,

ein Thema, das Eliots früheren Dichtungen fremd war. Langsam gewinnt diese neue extravertierte Dichtung Gestalt. Sie hatte sich schon in einigen «Minor Poems» angekündigt. Aber nun scheint es,

[4] Vgl. Hugh Ross Williamson, *The Poetry of T. S. Eliot,* London 1932, p. 171-2.

als ob sie bleiben wolle, und sie bringt das Eigentümliche der Eliotschen Persönlichkeit zum Ausdruck: jene nachdenkliche Grazie und schmiegsame Kraft, welche der Dichter des *Old Possum's Book of Practical Cats* entfaltet, wenn er mit Worten, Bildern, Gedanken und Einfällen umgeht. In der Form des Quartetts scheint er eine ideale Darstellungsweise großer und kleiner Themen gefunden zu haben, eine Weise oder einen Geist, der jeden Vers und jedes Wort durchdringt. In dieser der Musik eng verwandten Gedankenlyrik ist die Bedeutung des Wortes nicht tiefer als die Bedeutung der künstlerischen Form als solcher. Und das ist wohl das höchste Lob, das man einem lyrischen Gedicht zollen kann.