Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 15 (1947-1948)

Artikel: T. S. Eliots dramatische Dichtungen
Autor: Schaeder, Grete
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-758494

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: 15.07.2025

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

T. S. ELIOTS DRAMATISCHE DICHTUNGEN

«Sweeney Agonistes» «The Family Reunion»
«Murder in the Cathedral»

VON GRETE SCHAEDER

Nach einem vielzitierten Wort Hugo von Hofmannsthals liegt ein Geheimnis des hohen Stils in dem, was der Dichter wegläßt und «nicht zu sehen geruht». Aischylos und Sophokles, an die dabei vor allem gedacht ist, haben sich nicht dazu herabgelassen, bloß Einzelschicksale zu gestalten. Sie sahen im Menschen den Helden und den Hausvater, die Königin und die Gattin, den Sohn zwischen dem Vater und der Mutter und den Bruder neben der Schwester. Ihnen ging es um das Recht zwischen dem König und den Untertanen als ein Abbild der Ordnung, die zwischen Göttern und Menschen gesetzt war und zwischen den Unsterblichen bestand. Tragik ergab sich für sie nicht aus dem, was der einzelne ist und tut, sondern aus dem, was mehr ist als ein Mensch, aus einem Widerstreit ewiger Schicksalslinien und Bindungen, deren Sinn auf Erden nicht zu erkennen, sondern nur handelnd und leidend zu vollziehen ist. Die griechische Tragödie schöpfte aus dem Mythos, der als allgemein bekannt vorausgesetzt werden konnte. Sinn und Zusammenhang der Handlung standen fest, und der Dichter hatte es nicht nötig, sie im einzelnen zu begründen — er war in dem, was er wegließ, mit seinen Zuschauern einig.

In unserer Zeit, die keine unausgesprochenen Konventionen anerkennt, ist es nicht mehr Ausdruck klassischer Stilhöhe, wenn eine Dichtung weite Bereiche des Wirklichen übersieht und wegläßt; in dem, was ihr Autor «nicht zu sehen geruht», liegt zumeist ein revolutionäres Pathos beschlossen. Selten hat ein Werk der Weltliteratur so viel unausgesprochen gelassen und von seinem Leser so viel Gedankenarbeit verlangt wie «The Waste Land», das berühmteste Werk des großen englischen Dichters T. S. Eliot. Ein Kaleidoskop von Bildern zieht hier an uns vorüber, um so verwirrender, als jede Szene für sich mit größter Schärfe gesehen und so vollkommen gestaltet ist, daß sie sich unvergeßlich einprägt. Alles einzelne ist hinreißend eindringlich da — zu fehlen scheint zunächst nur das «geistige Band». Weggelassen scheint der Sinnzusammenhang: soweit er erkennbar ist, glauben wir mehr dem Entwurf einer Dichtung gegenüberzustehen

als ihrer endgültigen Fassung, einer Vorform, in der einzelne ausgeführte Szenen durch Stichworte vorläufig miteinander verbunden sind. Nicht selten fehlen sogar die Stichworte, und nur die Schockwirkung der quälend widerspruchsvollen Bilder zwingt den Leser, seinerseits die Verbindung herzustellen. Oder es werden die weiterführenden Motive durch ein Zitat angedeutet, durch wenige Worte aus irgendeinem Werk der Weltliteratur, und Eliot setzt ohne weiteres voraus, daß dabei in seinem Leser die gleichen Gedanken und Empfindungen anklingen, die er selbst mit der betreffenden Dichtung verbindet.

Unheimlich suggestiv und doch ganz unbestimmt steht schließlich «Das wüste Land» da, öd und leer, abgeschnitten von allen Quellen der Fruchtbarkeit. Tote aller Jahrhunderte pflegen in der «unwirklichen Stadt» mit dem Dichter Umgang, Vergangenheit und Gegenwart fallen zusammen, und gar manchem Leser dürfte damit der letzte feste Grund und Boden weggebrochen sein, von dem aus er sich noch in Eliots Werk zurechtfinden könnte: er wird sich durch das, was der Dichter übersieht und wegläßt, in ein Chaos geführt fühlen.

Seither ist ein Vierteljahrhundert vergangen. Der damalige poetische Revolutionär T. S. Eliot wird seit Jahren in der englisch sprechenden Welt als Klassiker angesehen — obwohl er selbst eine solche Bezeichnung für sich ablehnen würde und die Meinung vertritt, daß England keinen eigentlich klassischen Dichter (wie Vergil) hervorgebracht hat. Eliot ist längst vom lyrischen Gedicht und dem für ihn vor allem charakteristischen lyrisch-philosophischen Selbstgespräch — aus dem auch der Stil des «Wüsten Landes» hervorgegangen ist — zu den großen Formen der Poesie übergegangen. Er hat in zwei dramatischen Spielen, «Murder in the Cathedral» (1935) und «The Family Reunion» (1939), das englische Theater zu erneuern unternommen. Er hat in den «Four Quartets» einen neuen Typus philosophisch-religiöser Lyrik geschaffen, in dem er mit den Mitteln der Poesie über die Grenzen des Poetischen hinauszugelangen sucht, «so wie Beethoven in seinen späteren Werken über die Musik hinauszukommen strebte». Das Kunstwerk ruht nicht, in sich selbst vollkommen, im Zauberkreis der Formvollendung, sondern es wird durchsichtig und gibt den Blick frei auf etwas, das mehr ist als Kunst: «Dichtung, so durchscheinend, daß wir beim Lesen auf das gerichtet sind, worauf das Gedicht hindeutet, und nicht auf die Dichtung: das ist es, was man, scheint mir, versuchen sollte.»

Ein englischer Kritiker hat einmal Eliots Stil als *«desire for a paradoxical precision in vagueness»* charakterisiert (F. O. Matthiessen). Auch für die «Vier Quartette» behält dies Wort Geltung: die einzelnen

Bilder sind überaus genau beobachtet, ihre Abfolge dicht und suggestiv — in bezug auf den gedanklichen Zusammenhang dagegen ist der Intuition des Lesers der weiteste Spielraum gelassen. Und doch ist in Eliots Darstellungsweise seit dem «Wüsten Land» eine tiefgreifende Veränderung festzustellen. Es steht nicht mehr so, daß sich ein junger Dichter unbekümmert darüber hinwegsetzt, wieviel der Leser von seinem Gedicht und den darin enthaltenen literarischen Anspielungen versteht. In den «Vier Quartetten» fühlt sich Eliot für seinen Leser verantwortlich und zieht ihn mit einer unerhörten Kunst der Seelenführung in das eigene Erlebnis mit hinein; durchgehend sind die Szenen und Bilder so gewählt, daß ihr Symbolgehalt unmittelbar verständlich und verbindlich ist. Wenn Eliot dennoch für viele seiner Landsleute der Dichter des «Wüsten Landes» geblieben ist, so liegt das zum guten Teil daran, daß sie die christliche Wahrheit nicht annehmen wollen, die ihm mehr bedeutet als alle Dichtung. Er hat auch dies in einem Leitspruch zu seinen «Quartetten» vorausgesehen: τοῦ λόγου δ'ὄντος ξυνοῦ ζώουσιν οἱ πολλοὶ ὡς ἰδίαν ἔχοντες φρόνησιν.

Die Bühne mußte für Eliots Kunst der «precision in vagueness» den eigentlichen Prüfstein bedeuten: sie stellte höhere Anforderungen an gedankliche Architektonik und gedankliche Klarheit als die lyrische Form. Auf der andern Seite hielt sie als Vorbild den großen Dramatiker bereit, der einem jeden Publikum genugzutun vermag: Shakespeare. «In einem Stück von Shakespeare findet man mehrere Bedeutungsebenen. Für die schlichtesten Hörer gibt es die Fabel, für die nachdenklicheren den Charakter und Charakterkonflikt, für die mehr literarischen die Worte und Ausdrucksweisen, für die mehr musikalisch empfindlichen den Rhythmus und für Hörer von größerer Empfindungs- und Verstehenskraft einen Sinn, der sich selber Stufe um Stufe enthüllt.» Eliot hat bei diesen Worten nicht nur Shakespeares Kunst, sondern auch seinen eigenen ersten dramatischen Versuch im Sinn: das aristophanische Melodram «Sweeney Agonistes».

«Sweeney Agonistes»

H. A. Mason hat darauf hingewiesen, daß neben dem Vorbild Shakespeares Stilelemente aus Seneca und Music-hall-Rhythmen auf Eliots erstes dramatisches Werk eingewirkt haben. «Sweeney Agonistes» ist nicht vollendet worden. Der Leser kennt von ihm zwei Fragmente, die in die «Collected Poems» Eingang gefunden haben: den Titel, der in ironischer Beziehung zu einer berühmten Dichtung Miltons steht, und zwei Leitsprüche, der eine aus den Choephoren des Aischylos, der andere aus Juan de la Cruz: ihr Zusammenhang unter-

einander und zu den dargestellten Szenen ist nicht unmittelbar durchsichtig.

Darüber hinaus ist dem Leser der Lyrik Eliots die Person des Helden vertraut. Sweeney ist einer der menschlichen Grundtypen, von denen die Hölle des Eliotschen Jugendwerks bevölkert wird. Er bewegt sich nicht nur mit größter Selbstverständlichkeit in der «unwirklichen Stadt» des «Wüsten Landes». Zwei lyrisch-dramatische Skizzen, «Sweeney erect» und «Sweeney among the Nightingales» zeichnen ihn photographisch genau und zum Greifen lebensnah: apeneck, broadbottomed, also affennackig und breitgesäßig, wohlgenährt und rosig «from nape to base», unmäßig lachend — der vollblütige, erfolgreiche amerikanische Kleinbürger ohne Nerven und mit gewaltiger Vitalität. So liegt er sonntags in der Badewanne, wenn seine Mitbürger zum Gottesdienst gehen, ist aber bereit, sich mit jeder handgreiflichen Realität abzufinden. Er taucht nur in der fragwürdigsten Gesellschaft und Umgebung auf, die Londoner Unterwelt-Szenerie des aristophanischen Melodrams prägt sich unvergeßlich ein. Aber immer hat Eliot mit Sweeneys allem Uebersinnlichen Hohn sprechender Person zugleich die Erinnerung an den griechischen Mythos anklingen lassen und hat seine Gestalt damit in ein schwer durchdringbares Pathos gehüllt. In dem einen der beiden Leitsprüche für das aristophanische Melodram wird das Bild des Orest beschworen, der von den Erinnyen verfolgt wird; vor der widerlichen Nachtlokalszene «Sweeney among the Nightingales» steht ein Vers des Aischylos, der Todesschrei des Agamemnon. Es gibt einen Ausspruch Eliots, nach dem er in dieser letzten Szene nichts anderes habe zum Ausdruck bringen wollen als *«a sense of foreboding»*. Mord hängt überall in der Luft, wo Sweeney auftritt, der Schlußchor des aristophanischen Melodrams endet mit dem schaurig-eindringlichen Klopfen des Henkers. In Sweeneys Erzählung von dem Mann, der einmal ein Mädchen umbrachte, scheint ein Schlüssel zu seiner Gestalt zu liegen — ohne daß der Leser im einzelnen den Plan der Handlung erkennen könnte.

Cleanth Brooks hat in einer kürzlich erschienenen Analyse das «Wüste Land» aus der eigenartigen Paradoxie erklärt, in der dem jungen Eliot das Verhältnis von Tod und Leben erschienen ist: «Der Kontrast liegt zwischen zwei Arten von Leben und zwei Arten von Tod. Leben ohne Sinn ist Tod; Opfer, auch der Opfertod, kann lebenspendend, ein Erwachen zum Leben sein.» Eliots Haltung kommt hier der Erkenntnis nahe, die eine Generation vor ihm, der noch nicht zwanzigjährige Hugo von Hofmannsthal in seinem berühmten Spiel «Der Tor und der Tod», gestaltet hat. Nun zeigt freilich die zweite Grundgestalt des modernen Großstadtlebens, die der junge Eliot ge-

schaffen hat, J. Alfred Prufrock, sehr viel mehr Verwandtschaft mit dem Toren Claudio als sein Gegenspieler Sweeney: der überbewußte Spätling alter Puritanergeschlechter und der Ueberästhet aus der Wiener Gesellschaft der neunziger Jahre stehen einander in ihrem Lebensgefühl nicht allzu fern. Aber wie Hofmannsthal neben dem «Toren» immer wieder den Don Juan gestaltet hat, wie er in diesem Nebeneinander polare Möglichkeiten des österreichischen Menschen erfahren und aus sich herausgestellt hat, so vereinigt Eliots Dichtung zwei äußerste Gegensätze amerikanischen Lebens von heute: den dünnblütigen Intellektuellen und den brutalen Tatsachenmenschen, Prufrock und Sweeney.

Der Vergleich läßt sich weiter fortführen und wird dann erst fruchtbar. Für Hofmannsthal geht nicht nur der «Tor» am Leben vorüber, sondern auch sein ungleicher Bruder, der Don Juan. Im Augenblick des Scheiterns erschließt sich eine geheimnisvolle Aehnlichkeit, das Charakteristische ihrer Züge löst sich in der Sinnlosigkeit des Daseins von heute auf. Der Don Juan hat sowenig Schicksal wie der Tor, der in der Todesstunde nicht weiß, daß er gelebt hat. Sie beide wollen die Treue nicht lernen, «die der Halt von allem Leben ist». Im gleichen Sinn hat in Eliots Dichtung unfruchtbar brennende Lust die Liebe aus der Welt gedrängt und das «Wüste Land» geschaffen, in dem es kein Leben mehr gibt, sondern nur noch «Tod-im-Leben» (Cleanth Brooks), und in dem die gleiche Sinnlosigkeit das Urteil über Sweeney und J. Alfred Prufrock spricht. Soweit das «Wüste Land» eine Weltanschauung seines Dichters erkennen läßt, müßte diese als vor-christlich bezeichnet werden. Wohl ergeben sich bereits Berührungspunkte mit dem christlichen Paradoxon, das das Leben dem abspricht, der es zu gewinnen sucht — aber das letzte Wort hat in Eliots Gedicht die Religionsphilosophie und nicht der Glaube.

Auch Hugo von Hofmannsthals Seele war auf die christliche Wahrheit hin angelegt — mancher gemeinsame Zug im geistigen Bild beider Dichter ist aus dieser Strukturverwandtschaft zu erklären. In ihnen war von früh an der Sinn für die christlichen Gehalte wach, ohne daß sie sich an die christliche Lehre binden konnten. Beide haben das Leben dort aufgesucht, wo es am lebendigsten und am christentumsfernsten war: der junge Hofmannsthal hat mit Vorliebe Renaissancefiguren geschaffen, Eliot Sweeney in seiner unbestreitbaren Wirklichkeit, und beide Dichter haben auf ihrem Weg zum Christentum durch die Schrecknisse des griechischen Mythos hindurchgemußt.

In Hofmannsthals «Elektra» und «Oedipus und die Sphinx» wird nicht das klassische Griechentum in seiner eigenwüchsigen sittlichen Klarheit und Hoheit erneuert, sondern seine archaische Urzeit, der die hellenistische Periode wieder näher steht. Indem sich Hofmanns-

thal der Magie des Blutes und des Blutopfers voll hingibt, indem er sich dazu zwingt, die Gebundenheit der Seele an den Körper zu bejahen, und sich bewußt von den christlichen Gehalten so weit entfernt, als dies nur möglich ist, geht er in Wahrheit den zum Christentum hinführenden Weg der Antike nach, wird seine geistige Haltung, ohne es zu wollen, vor-christlich. Durch das Medium seiner griechischen Tragödien gewinnt der Leser ein intuitives Verständnis für die Umkehr des Geistes, die an der Wende der Zeiten vor sich ging: für die Ablösung des heidnischen Blutopfers durch das Mysterium der Eucharistie, des antiken Schicksalsgedankens durch die göttliche Vorsehung, für die christliche Umwertung des Verhältnisses von Tod und Leben.

Auch Eliots Konzeption der Gestalt Sweeneys ist nur aus der eigentümlich vorchristlichen Haltung seiner Jugendjahre zu erklären, wie sie im «Wüsten Land» zutage tritt. Das Gefühl böser Vorahnung, das Eliot mit seiner Person hervorrufen wollte, und die ständigen Anspielungen auf die Orestie lassen jedenfalls so viel erkennen, daß der Dichter gerade den hartgesottenen Erfolgsmenschen unserer Gegenwart als das eigentliche Opfer seiner Zeit gesehen hat. Eliot hat keine Griechendramen geschrieben, aber er hat in seiner nachpuritanischen Innerlichkeit Sweeney und den griechischen Mythos zusammen gesehen und ist dabei ganz ähnliche Wege gegangen wie Hugo von Hofmannsthal. Er sah mit voller Klarheit, daß ein Zeitalter, das die Bereitschaft zum Opfer und zur Selbstaufgabe im christlichen Sinn verloren hat, wieder zu Mord und Totschlag fähig wird und damit in den Kreis der antiken Blutopfer-Magie zurückgerät. Sweeneys Schilderung des Mörders, der nicht mehr weiß, ob er oder sein Opfer lebt, der überhaupt nicht mehr zwischen Tod und Leben unterscheiden kann, bewegt sich auf der gleichen Bahn, die Hofmannsthals «Elektra» ausgeschritten hat: auch hier das unerklärbare Einswerden des Mörders mit seinem Opfer, Klytemnästras Persönlichkeitszerfall bei lebendigem Leib, Elektras immer stärker hervortretende Aehnlichkeit mit der Mutter. Wo ein Zeitalter jedes Organ für das Ueberweltliche verloren hat, wird schließlich nurmehr ein begangener Totschlag den Weg zur «Existenz», zu einem Gefühl für den Sinn und die Tiefe des Lebens eröffnen. Die Tatsache, daß Sweeney und seine Kameraden entlassene Heeresangehörige sind, schafft dieser Feststellung des Dichters einen unabsehbar bedeutsamen Hintergrund. Nicht nur der Mann, der den Mord begangen hat, sondern diese ganze Generation, die im Krieg töten mußte, weiß im Grunde nicht mehr, ob sie lebt, alle die siegreichen Krieger sind Opfer ihrer Zeit, die sich durch rohe Vergnügungen darüber hinwegtäuschen, daß ihr Dasein keinen Sinn und Halt hat.

«Sweeney Agonistes» ist unvollendet geblieben, aber seine Thematik lebt in «The Family Reunion» weiter; die beiden Leitsprüche für das «aristophanische Melodram» geben genau den Sinn des späteren Werkes wieder. Es spielt wiederum im England von heute, aber in einem andern Lebenskreise; die aristokratische Oberschicht, der «Orest» diesmal angehört, wirkt nicht mehr so durchschlagend typisch wie die kleinbürgerlichen Heimkehrer aus «Sweeney Agonistes». Es ist, als hätte Eliot diesmal die beiden Grundgestalten seines Jugendwerks, Prufrock und Sweeney, in der Hauptfigur des neuen Spiels vereinigen wollen — so wie Hofmannsthal in seinem «Schwierigen» den Toren und den Don Juan integriert hat.

Dem Aufbau nach handelt es sich um ein analytisches Drama, mehr im Sinne Henrik Ibsens als der griechischen Tragödie. Ein Familienfest, über dem von Anfang an eine gespenstische Stimmung liegt, läßt eine fluchartige Schicksalsverwandtschaft zwischen Vater und Sohn zutage treten. Vor vielen Jahren hatte der verstorbene Schloßherr die Ermordung seiner Frau im Sinn gehabt, aus Liebe zu ihrer Schwester. Sein Sohn Harry, der nach achtjähriger Abwesenheit zum Geburtstag der Mutter zurückkehrt, bekennt sich schuldig, seine Frau ins Meer gestoßen zu haben, während ihr Tod bisher als ein Unglücksfall angesehen worden war. Er hatte geglaubt, im Elternhaus Ruhe zu finden, aber die Eumeniden sind ihm gefolgt: «Ihr seht sie nicht, nein, aber ich sehe sie: sie hetzen mich zu Tode, ich muß weiter» — so lautete der eine der beiden Leitsprüche zu «Sweeney Agonistes».

Die Eröffnungen über die Vergangenheit seines Vaters haben eine unerwartet befreiende Wirkung auf den Sohn: was einst nur ein böser Traum im Herzen anderer war, ist im Grunde die stärkste Wirklichkeit gewesen, die das Schicksal des Sohnes bestimmt hat, mehr als alle Tatsachen seines Lebens. Wie denn, wenn die eigene böse Tat nichts als ein Traum wäre, eine Wahnvorstellung seines bösen Gewissens, in ihm wirklich, weil er sie so oft gedacht und gewünscht hatte? Mehr als das, was tatsächlich geschieht, wirkt im Grunde das, was gewollt wird. Der Wille aber kann umkehren: er kann die Schuld auf sich nehmen, gleichgültig ob sie wirklich geworden ist oder nicht, und kann für sie büßen. Zu einem solchen Leben der Buße fern von der Heimat schickt sich Harry am Ende des Stückes an, entsprechend dem Wort aus Juan de la Cruz, daß die Seele nicht mit Gott eins werden kann, bevor sie die Liebe zur Kreatur abgetan hat — dem zweiten Leitspruch zu «Sweeney Agonistes».

Am stärksten berühren sich das alte und das neue Spiel in der Schilderung der Wirkung, die von der begangenen — oder vermeint-

lich begangenen — Tat auf den Mörder ausgeht. Das Thema vom Tod im Leben, das Eliot in «Sweeney Agonistes» nur andeuten konnte, wird in «The Family Reunion» breit ausgeführt. Bewußtseinsspaltung und Persönlichkeitszerfall, Unwirklichwerden der Welt und des eigenen Ich, sinnloses Sich-Drehen um den gleichen toten Punkt, während man gleichzeitig ganz und gar Auge ist und sich selber zuschaut — wieder ist in diesen Zuständen, die Harry bis zur Selbstzerstörung gesteigert in sich erfährt, die Gefährdung und Krankheit eines ganzen Zeitalters mitgesehen.

Die Frage, ob Harry tatsächlich seine Frau ermordet hat, bleibt dagegen bis zum Schluß offen — so wie es Eliot seinerzeit dem Leser überlassen hatte, die Verbindung zwischen Sweeney und Orest herzustellen.

What we have written is not a story of detection,
Of crime and punishment, but of sin and expiation.

Was wir geschrieben, ist keine Detektivgeschichte / Von Verbrechen und Strafe, sondern von Sünde und Sühne.

Die christliche Verantwortung erstreckt sich auch auf das unbewußte Leben; sie schließt auch die Träume mit ein, die wir selber und die andere vor uns geträumt haben, bis zu den Schrecknissen des griechischen Mythos: für den Christen ist die Erbsünde die Grundtatsache der menschlichen Existenz, der Kampf zwischen Gut und Böse die eigentliche Spannung des geistigen Lebens.

The perpetual struggle of Good and Evil.
But one thing does not change...
The perpetual struggle of Good and Evil.

Die Welt dreht sich und die Welt ändert sich, / Aber ein Ding ändert sich nicht... / Der fortdauernde Kampf zwischen Gut und Böse.

Darum hat Eliot auch davon abgesehen, zu begründen und im einzelnen faßbar zu machen, warum sich das gleiche Schicksal wie ein Fluch an Vater und Sohn auswirken mußte. Innerhalb der christlichen Ueberzeugung wird das Psychologische wieder weitgehend Nebensache, hier besteht wieder die Möglichkeit eines stillschweigenden Uebereinkommens in dem, was weggelassen und übersehen werden kann.

Eine solche Umkehr und Ausschaltung der im modernen Drama selbstverständlich gewordenen Souveränität der psychologischen Betrachtung mußte in einer Zeit, in der nur der kleinere Teil des Publikums christlich gesinnt ist, den Erfolg des Eliotschen Dramas von vornherein in Frage stellen. Eliot geht hier sogar einen Schritt hinter Hugo von Hofmannsthal zurück, in dessen Griechendramen die Gleichartigkeit des Blutes und der Leidenschaften das eigentliche

Schicksal bedeutet und der über seine «Elektra» schreibt: «Die drei Frauengestalten sind mir wie die Schattierungen eines intensiven und unheimlichen Farbentones gleichzeitig aufgegangen.» Ein solches Wort ist symbolisch für die Grenzstellung, die Hofmannsthal zwischen einer rein poetischen und einer naturwissenschaftlich gefärbten Betrachtung seines Stoffes einnimmt; er war von den Anfängen der Psychoanalyse berührt, ohne sich von ihrer Lehre beherrschen zu lassen. Wollte man dagegen ein genaues Gegenbeispiel zu Eliots Verfahren nennen, so ist es in Eugene O'Neills «Mourning becomes Electra» zur Hand. In dieser dramatisch wuchtigen Trilogie, über der sich wie in den düstersten Tragödien Shakespeares ein bleiern-gnadenloser Himmel wölbt, ist die psychologisch-naturwissenschaftliche Motivierung lückenlos durchgeführt — wobei freilich letzten Endes Psychoanalyse zur Glaubensangelegenheit wird. Bei O'Neill steht die Unentrinnbarkeit des Schicksals fest, heute wie ehedem; es macht nichts aus, ob die Handlung 1865 abläuft oder in grauer Vorzeit.

Gegenüber einem solchen Fatalismus ist Eliots «The Family Reunion» zweidimensional angelegt — wie die helleren unter den Dramen Shakespeares, und wie schließlich auch das Urbild aller modernen Bearbeitungen der Orestie: die Trilogie des Aischylos. Diese Zweidimensionalität gibt sich auf den ersten Blick dadurch zu erkennen, daß in Eliots Spiel zwei scheinbar unvereinbare Lebenswelten gleichzeitig gegenwärtig sind: in einem Stück, das im modernen England spielt, treten die Eumeniden auf, und die Nebenfiguren der Handlung schließen sich zum Chor der antiken Tragödie zusammen.

Die Orestie des Aischylos zeigte den Menschen im Schnittpunkt zweier Lebensordnungen: einer älteren, chthonischen, vom Mutterrecht her bestimmten, und einer jüngeren, in der das Recht der olympischen Götter gilt. Für den modernen Menschen gibt es einen solchen Widerstreit kosmischer Ordnungen nicht mehr: sein Schicksal ist die Geschichte. Hier aber steht es nicht so, daß das Christentum die naturgemäßere heidnische Lebensform ein für allemal abgelöst hätte: in einem jeden von uns hat sich ein gutes Stück heidnisches Erbe erhalten. Der wieder ungläubig gewordene Durchschnittsmensch unserer Tage steht im Grunde der heidnischen Spätantike näher als dem glaubensstarken christlichen Mittelalter. Der moderne Mensch wird von Dämonen gejagt, deren Macht der christliche Glaube einst gebrochen hatte: wo er wegfällt, haben die Eumeniden wieder freies Spiel.

Von solchen Gedankengängen aus hat sich für Eliot die Einführung und Funktion des Chores ergeben: er vertritt den Durchschnittsmenschen als Massenerscheinung — auch in «Sweeney Agonistes» war er bereits angelegt. Ob es sich um einfache Heimkehrer aus dem Kriege handelt oder um hochgestellte Angehörige der besten englischen Gesellschaft

— hier wie dort die gleiche Unsicherheit, Lebensangst und abergläubische Scheu vor allem, was der Verstand sich nicht unmittelbar deuten kann, was über den engsten Kreis des Alltagslebens hinausreicht:

We understand the ordinary business of living,
We know how to work the machine,
We can usually avoid accidents,
We are insured against fire,
Against larceny and illness,
Against defective plumbing,
But not against the act of God.
We know various spells and enchantments,
And minor forms of sorcery,
Divination and chiromancy,
Specifics against insomnia,
Lumbago and the loss of money.
But the circle of our understanding
Is a very restricted area...
We have lost our way in the dark.

Wir verstehen das alltägliche Geschäft des Lebens, / Wir wissen seine Maschine zu bedienen, / Wir können für gewöhnlich Unfälle vermeiden, / Wir sind gegen Feuer versichert, / Gegen Diebstahl und Krankheit, / Gegen schadhafte Rohranlagen, / Aber nicht gegen Gottes Tat. / Wir kennen allerhand Zauber und Bezauberungen, / Harmlosere Formen von Hexerei, / Weissagung und Handlesekunst, / Spezifische Mittel gegen Schlaflosigkeit, / Hexenschuß und Geldverlust. / Aber der Kreis unseres Verstehens / ist ein sehr begrenzter Bereich... / Wir haben unsern Weg im Dunkeln verloren.

Unter der dünnen Oberfläche ihres Christentums sind sie alle Heiden, der Chor von heute wie der von gestern und wie der Chor irgendeines Weltzeitalters. Sie fühlen sich Zaubermächten ausgeliefert, die sie nicht zu bannen verstehen:

There is no avoiding these things
And we know nothing of exorcism
And whether in Argos or England
There are certain inflexible laws
Unalterable, in the nature of music.
There is nothing at all to be done about it,
There is nothing to do about anything,
And now it is nearly time for the news
We must listen to the weather report
And the international catastrophes.

Man kann diese Dinge nicht vermeiden, / Und wir wissen nichts von Geisteraustreibung, / Und in Argos wie in England / Gibt es gewisse unbeugsame Gesetze, / Unwandelbar, nach der Art der Musik. / Man kann schlechterdings nichts dabei tun, / Man kann bei gar nichts etwas tun, / Und nun ist es gleich Zeit für die Nachrichten, / Wir müssen den Wetterbericht hören / Und die internationalen Katastrophen.

Wir sind durch unsern Unglauben und Aberglauben in ein neues Altertum zurückgesunken — gegenüber dem antiken Heidentum dadurch benachteiligt, daß wir die Technik des Umgangs mit Dämonen verlernt haben, die es sich in jahrtausendealter Erfahrung angeeignet hatte. Heute wie damals schreit die Welt in höchster Not und Lebensangst nach Exorzismen, nach Austreibung der bösen Geister und Fluchdämonen. Vor zweitausend Jahren war der christliche Glaube die einzige Religion, die dieser Aufgabe gewachsen war — muß sich aus unserem erneuten Durchlaufen des antiken Heidentums nicht wieder mit Notwendigkeit ein neuer Sieg des Christentums ergeben? In Eliots Stück bleibt die Welt am Ende, wie sie war — nur hinter einem einzigen Menschen haben sich die Pforten der Hölle geschlossen: das Purgatorio hat sich ihm aufgetan.

«Murder in the Cathedral»

Der Heilige und der Büßende sind die zwei dramatisch hervortretenden Figuren, die T. S. Eliot bisher geschaffen hat. Sein geistliches Spiel «Murder in the Cathedral» läßt erkennen, wie notwendig beide innerhalb des christlichen Glaubens zusammengehören und sich gegenseitig fordern.

Die tragende Gestalt der Handlung ist Thomas Becket, der große Gegenspieler König Heinrichs II. von England. Die Dichtung besteht aus zwei Teilen und einem Zwischenspiel — der Predigt, die der Erzbischof am Christtag des Jahres 1170 vor dem Volke hält. Der erste Teil handelt von der Rückkehr Thomas Beckets nach siebenjähriger Abwesenheit von England, seinem Empfang in Canterbury und seiner Begegnung mit vier Versuchern, die ihn von der Bereitschaft zum Martyrium abbringen wollen. Er endet mit der Erleuchtung und Glaubensgewißheit des Erzbischofs, der von nun an seinen Weg unbeirrt zu Ende geht. Im zweiten Teil wird Thomas Becket von vier Rittern aufgesucht, des Hochverrats bezichtigt und im Namen des Königs zum Verlassen des Landes aufgefordert. Als er sich weigert, wird er in Anwesenheit des Volkes in der Kathedrale erschlagen. Daraufhin wenden sich die vier Mörder an die Zuschauer und rechtfertigen ihre Tat im Stil moderner Parlamentsreden, in einer Sprache, die aus dem Rahmen der Dichtung herauszufallen scheint. Das Spiel schließt mit einem Lobgesang des Volkes, das Gott dafür dankt, daß er Canterbury zur Gnadenstätte erwählt hat, mit der Bitte um Sündenvergebung und der Anrufung des neuen Heiligen: «Blessed Thomas, pray for us!»

«Murder in the Cathedral» ist «Gelegenheitsdichtung»: Eliot war mit der Aufgabe betraut worden, ein Spiel für das Canterbury-

Festival von 1935 zu schreiben. Das Stück ist ein noch entschiedenerer Schritt zurück hinter das psychologische Drama der Zeit als das vier Jahre spätere «The Family Reunion». Die Frage «Gibt es das Heilige?» wird bei Eliot nicht gestellt. Man wird G. Bernard Shaws «Heilige Johanna» und C. F. Meyers «Heiligen» vergessen müssen, um zu dem Spiel Zugang zu gewinnen: Eliot treibt weder aufklärerische Entlarvungspsychologie noch ist es ihm um das Rätsel der historischen Persönlichkeit zu tun. Es wird immer wieder Leser und Zuschauer geben, die da behaupten, Eliots Erzbischof sei doch am Ende dem vierten Versucher erlegen, der ihm sein Verlangen nach dem Märtyrertod als Aeußerung eines immer noch ungebrochenen, durch keine irdischen Güter zu befriedigenden Machtwillens deutet. Als ein individuelles Seelenproblem, das durch Betrachtung von außen her zu lösen wäre, wird diese Frage in Eliots Spiel überhaupt nicht behandelt. In der Szene der Versucher wird offenbar, was jeder Christ ohnehin weiß: daß der Mensch Sünder ist bis in den letzten Winkel seines Herzens. Nichts bleibt übrig, als sich in dieser Sündhaftigkeit Gott anheimzugeben, bis nicht mehr der Mensch handelt, sondern Gottes Wille an ihm geschieht. Die Entscheidung vollzieht sich wortlos, während das Lied der Versucher Thomas Becket umgellt, während die Seinen ihn beschwören, sich für sie zu erhalten — sie erinnert an eine Szene in Hofmannsthals «Salzburger Großem Welttheater», wo der Bettler den schon zum Mord erhobenen Arm wieder sinken läßt, weil ihn blitzartig ein Wissen um seine unsterbliche Seele durchzuckt, die bei Gott, «in aller Dinge Mitt», geborgen ist.

Wollte man in unserm Jahrhundert nach literarischen Formen suchen, die als Vorläufer von «Murder in the Cathedral» angesprochen werden könnten, so wäre in erster Linie an Hofmannsthals «Jedermann» und «Salzburger Großes Welttheater» zu denken, deren Aufführungen ebenfalls Fest- und Volksspiele geworden sind. Schon in ihnen wird die Glorie des Individuums außer Kraft gesetzt und jedes psychologische Zugeständnis an den modernen Leser vermieden. Es geht in ihnen nicht um die Gestalt und das Leben einzelner Personen, sondern um die christliche Weltordnung und die Einordnung des Menschen in sie. Auch sie sind große christliche Form, in der Himmel und Hölle mit im Spiel sind, um den Gedanken der Hierarchie zu entfalten. Wenn sich Eliot und Hofmannsthal bereits in ihrer «vorchristlichen» Entwicklung mehrfach berührten, so stehen sie sich als Erneuerer des geistlichen Spiels vollends nahe: sie sind sich über das, was in ihm wegzulassen und zu übersehen ist, unmittelbar einig.

Die Frage «Was ist ein Märtyrer?» wird in «Murder in the Cathedral» nicht psychologisch untersucht, sondern durch die Weihnachtspredigt des Erzbischofs beantwortet:

A Christian martyrdom is never an accident, for Saints are not made by accident. Still less is a Christian martyrdom the effect of a man's will to become a Saint, as a man by willing and contriving may become a ruler of men. A martyrdom is always the design of God, for His love of men, to warn them and to lead them, to bring them back to His ways.

Ein christlich Martyrium ist niemals ein zufälliges Geschehen, denn der Zufall macht keine Heiligen. Noch weniger wird ein christliches Martyrium durch den Willen eines Mannes herbeigeführt, der ein Heiliger werden will, etwa wie ein Mensch, der will und sich Mühe gibt, ein Herrscher über Menschen werden kann. Ein Martyrium ist immer Gottes Absicht, entsprungen aus seiner Liebe zu den Menschen, um sie zu warnen und zu leiten und sie wieder auf seinen Weg zurückzuführen. (Aus der Uebersetzung von R. A. Schröder.)

Die Predigt und das große Chorgebet der Schlußszene weisen aufeinander hin und sind die geistigen Brennpunkte der Handlung: der Sinn des vollzogenen Blutopfers wird offenbar in dem *Te deum laudamus* des anbetenden Volkes, in der Hindeutung auf das Geheimnis des corpus mysticum Christi und auf die gottgewollte Hierarchie geistiger Kräfte, in der das Gebet des Christen durch die Fürbitte der Heiligen getragen wird.

Zwei Stilelemente scheinen in «Murder in the Cathedral» aus der Form eines christlich-mittelalterlichen Spiels herauszufallen: der Chor und die Verteidigungsreden der Mörder Thomas Beckets.

Schon rein äußerlich betrachtet, nimmt der Chor viel mehr Raum ein als in «The Family Reunion» — das Spiel zählt neun große Chorgesänge. Er steht auch in seiner geistigen Haltung dem Chor der antiken Tragödie viel näher als die Gesellschaftsmenschen des modernen Dramas, die alle etwas dekadent wirken und deren Neuheidentum nur ein Entartungsprodukt christlicher Kultur darstellt. Dagegen sind die «Schrubberinnen und Fegerinnen von Canterbury» kraftvolle Naturkinder, die das Leben des einfachen Volkes leben, in einem Rhythmus, der unzerstörbar und unwiderlegbar ist wie der Wechsel der Jahreszeiten. Dieser Chor ist immer in Bewegung, wie die Natur selber, und das eigentlich musikalische Element des Spiels; aber sein leidenschaftliches Pathos durchläuft stets den gleichen naturgegebenen Bereich des Alltagslebens und kehrt immer wieder in seine ruhende Mitte zurück. Die seelische Mittellage dieser Menschen ist ebenso eine geistige Macht wie die Haltung des griechischen Chors: sie sind arme Leute, aber uralte Spruchweisheit lebt in ihnen weiter, die gleichbleibende Lebenserfahrung des einfachen Volkes, das die Schwankungen der Natur und des Schicksals kennt.

Und dennoch macht dieser Chor im Laufe der Handlung eine starke innere Entwicklung durch: seine Funktion in Eliots geistlichem Spiel wird gerade dadurch gekennzeichnet. Sensationsbedürftig wie alles einfache Volk, kommen die Frauen zur Kathedrale gelaufen, um dabei

zu sein, wenn sich Großes ereignet. Aber sie wollen Zuschauer bleiben und nicht teilnehmen an dem Streit der Mächtigen. Von Anfang an sind sie von bösen Ahnungen erfüllt, und werden nun in die Entwicklung, die zur Ermordung des Erzbischofs führt, mit hineingezogen, ob sie wollen oder nicht, bis zum Gefühl der eigenen körperlichen Vernichtung. Todesfurcht lehrt sie beten, Angst vor dem Jüngsten Gericht wirft sie nieder, in dem Wissen um die eigene Schuld und die Befleckung einer Welt, die immer wieder den Tod des Herrn geschehen läßt:

Clear the air! clean the sky! wash the wind! take the stone from the stone, take the skin from the arm, take the muscle from the bone, and wash them. Wash the stone, wash the bone, wash the brain, wash the soul, wash them, wash them!

Klärt die Luft, fegt den Himmel, wascht den Wind! Nehmt den Stein vom Stein, nehmt die Haut vom Arm, nehmt das Fleisch vom Bein und wascht es. Wascht den Stein, wascht das Bein, wascht das Hirn, wascht die Seele, wascht sie, wascht sie! (R. A. Schröder.)

Wer vermöchte in solchen Versen uralte Zauberformeln und christliches Sündenbekenntnis, heidnische Sühne- und Reinigungsriten und äußerste Zerknirschung und Gewissensnot voneinander zu trennen? Aber Gnadenerfahrung ist stärker als Blutzauber: im *Te deum laudamus* der Schlußstrophen ist der Chor des Segens inne geworden, der durch den neuen Heiligen über die Stadt gekommen ist, der Macht, die seine Fürbitte vor Gott besitzt, wenn sie die Mitschuld an seinem Blut auf sich nehmen und ihre Sünde bereuen. In dieser Entwicklung des Chors hat Eliot sichtbar gemacht, wie einst die Kirche entstanden ist: wie der von Dämonen gejagte heidnische Mensch mit seinem uralt-magischen Lebensgefühl in der christlichen Hierarchie und durch den sakramentalen Geist Ruhe fand.

Aber nicht nur in die Vergangenheit hat Eliot den mittelalterlichen Raum seiner Dichtung erweitert, zu einem mit der Natur selbst gegebenen, zeitlosen Heidentum hin, sondern auch in die Zukunft hinein. In der Verteidigungsrede der vier Ritter ist es, als machte die Zeit einen Sprung und als würde plötzlich in unsere eigene Gegenwart übergeblendet. Das Geschehene verändert dabei sein Gesicht vollkommen. Für den gläubigen Christen des Mittelalters war ein Mord, der an der geweihten Person eines Erzbischofs begangen wurde, eine Ungeheuerlichkeit und Ausgeburt der Hölle — im Zeitalter des Nationalismus und Individualismus ist er nurmehr eine bedauerliche politische Notwendigkeit. Die Verteidigung der Ritter läuft darauf hinaus, daß sie ihre Tat uneigennützig und einzig und allein im nationalen Interesse getan haben. Indem diese These von verschiedenen Seiten her beleuchtet und abgewandelt wird, tritt zugleich das Sophi-

stische der ganzen Betrachtung hervor. Sie gipfelt in der Rede des vierten Ritters, der schließlich zu beweisen unternimmt, daß das Opfer selber den Mord begangen habe, daß der Erzbischof martyriumssüchtig gewesen sei und seinen Tod selber gewollt und verschuldet habe. Die ganze Szene zeigt deutlich, wie ein auf sich gestelltes Denken ohne religiöse Bindungen alles und nichts zu beweisen und zu rechtfertigen vermag.

In den vier Rittern sind unschwer die Züge der vier Versucher des Erzbischofs wiederzuerkennen, in ihrer verhüllten oder unverhüllten Eigensucht und ihrem zynischen Argumentieren. Gespenstisch wirkt die Aehnlichkeit zwischen dem vierten Ritter und dem vierten Versucher, dessen dämonische Dialektik Zeit und Ewigkeit vergiftete und alle Wirklichkeit verblassen ließ. Was zunächst nur eine Möglichkeit im Herzen eines Menschen war, streckt seine Triebe nach der Zukunft aus: die Mächte der Versuchung, die vor Thomas Becket weichen mußten, werden in andern Menschen und Zeitaltern beherrschende Wirklichkeit. Der einzelne kann diesen aus grauer Vorzeit überkommenen Fluch durchbrechen, indem er sich in seinem Handeln vor die Ewigkeit stellt, wie Thomas Becket und Harry, der Büßende — aber hinter ihnen schließt sich die Kette sofort wieder. Jedes Zeitalter trägt die Keime der Zukunft in sich, wie es anderseits das Erbe der Vergangenheit bewahrt. Die naturgebundene und vom Aberglauben beherrschte Ordnung des heidnischen Altertums, die der Chor vertritt, lebt im Mittelalter ebenso weiter wie in dessen politischen Kämpfen bereits die Ansätze des modernen Nationalismus zu erkennen sind und wie die mittelalterliche Scholastik das frei auf sich gestellte Denken der Neuzeit entbunden hat.

Wieder ist das Lebensbild, das Eliot in seinem geistlichen Spiel entwirft, mehrdimensional angelegt. Es ist nicht Mittelalter als solches, sondern Mittelalter, das von uns angeschaut wird — und das uns zu einer Entscheidung aufruft: das ist die neue Raumtiefe, die durch die Szene der vier Ritter hinzugewonnen wird. In «Murder in the Cathedral» ist die landläufige Unterscheidung zwischen Altertum, Mittelalter und Neuzeit außer Kraft gesetzt: es gibt in ihm nur ein gleichzeitiges Wirksamsein von geistigen Ordnungen, die sich teils durchdringen, teils nur in- und übereinander schieben und sich gegenseitig an der Entfaltung hindern. Auch die romantische Vorstellung vom Mittelalter als einem goldenen Zeitalter des christlichen Lebens ist beiseite geschoben — Eliots geistliches Spiel zeigt den gleichen unbestechlichen Wirklichkeitssinn, den er in der Schrift «The Idea of a Christian Society» seiner eigenen Zeit gegenüber an den Tag gelegt hat.