

Rüdiger Görner
Über T. S. Eliot

Wie das Einzelbild aus einem Stummfilm: Ein Mittdreißiger mit Bowler, zu engem Zweireiher, dazu Lackschuhe mit Gamaschen, stützt sich leicht verschoben auf einen Stockschild, den rechten Fuß etwas vor den linken gesetzt. Dazu das obligate, lappig herabhängende Einstecktuch und ein gewagt hintergründiges Lächeln.

Die Aufnahme stammt aus dem London der zwanziger Jahre und zeigt den arrivierten Schriftsteller Thomas Stearns Eliot, jetzt, im Jahr 1926, einer der leitenden Direktoren des Verlags Faber & Gwyer. Die dunkeln Ränder um seine Augen zeugen von Überanstrengung und Übernächtigung, von den Sorgen der davor liegenden Jahre. Wer da in Chaplin-Manier posiert, gehörte seit der Veröffentlichung des lyrischen Zyklus „The Waste Land“ („Das öde Land“) zu den führenden Schriftstellern seiner Generation. Eliot, der europahungrige Amerikaner aus dem unitarisch geprägten St. Louis, Missouri, hatte sich zunächst gerne an die englische Gesellschaft angepaßt. Er gab sich Mühe, so englisch zu erscheinen, wie es der gute Geschmack erlaubte; und mit der Zeit sollte er sogar seinen ohnehin nie starken amerikanischen Akzent ganz verlieren.

Eliot, der mit französischer Kultur im Gebiet der Missouri-Zivilisation von Kindesbeinen an vertraut war, glaubte an das Französische, aber noch mehr an das Feine Neuenglands, das sich in den Salons von Boston kultivierte. Amerika, das war für Eliot weder der Mittelwesten noch New York, sondern die Teegespräche, die sich in der Gesellschaft der Tanten in Boston oder Kommilitonen zu Harvard ebenso führen ließen wie später in Oxford oder Bloomsbury. Ein Künstler muß sich verwandeln können, das Chamäleon ist seine wahre Muse und sein Vorbild. Eliots gesellschaftliche Anpassung war eine Kunstübung, nichts weiter. Eine alltäglich mögliche Probe seines Virtuositums, das seine Gedichte und Vorträge bereicherte.

Aber Eliot ergab sich deswegen nicht gauklerischer Clownerie. Dies verboten zum einen die kargen Umstände, in denen er zunächst lebte, zum anderen und entschiedeneren seine tief religiöse Gesinnung. Der Wolf im Schafspelz war im Grunde zahm. In einem seiner frühen großen Gedichte, dem „Liebeslied des J. Alfred Prufrock“, gesteht er, daß er bestenfalls nur ein Gehilfe des Prinzen Hamlet sein könne. Auch Eliot war mehr Repräsentant als Märtyrer, um eine Selbstaussage Thomas Manns zu zitieren. Eliot repräsentierte, bevor er genau wußte, was. Scheu zunächst, immer etwas verkrampft wirkend, dann wieder geschmeidig und

gewinnend. Vor allem seine korrekte Kleidung fiel auf – auch in Zeiten, in denen er wohl eher mit dem Gedanken gespielt haben mußte, sie zu versetzen anstatt sie auszuführen. Aber wer merkte ihm schon etwas an? Die Contenance galt es zu wahren, so hatte man es schon über sein Kinderbett gesprochen, als die ersten Kinderkrankheiten des immer etwas anfälligen Thomas zu überstehen waren.

Contenance, auch wenn zu Hause Vivien, seine Frau, an manischen Depressionen litt, die zuweilen in schiere Hysterie umschlagen konnten. Er mußte Geld verdienen, um die Medizin und die Landaufenthalte seiner Frau bezahlen zu können. Ein Posten bei der Lloyds Bank half über die schlimmsten Nöte hinweg, nachdem er nicht mehr länger in einer Privatschule unterrichten konnte und wollte. Hysterie, überspannte Ekstase, Schreckensvisionen – in einem Gedicht aus dem ersten Zyklus seiner „Gesammelten Gedichte“ spiegeln sie sich wider: „Als sie lachte, wurde mir bewußt, wie sie mich in ihr Lachen hineinlachte... Hineingezogen wurde ich mit kurzen Atemzügen, inhaliert in jeden Augenblick der Erholung, schließlich verloren in den dunklen Höhlen unsichtbarer Muskeln.“

Vivien half keine Verstellung auf die Dauer, keine Mimikry. Das Gesellschaftsspiel endete an ihrem Krankenbett. Wann immer möglich, versuchte sie, zu schreiben und ihren Mann zu unterstützen, beispielsweise bei der Redaktion seiner Zeitschrift „Criticon“. Aber was konnte vor seinem Urteil schon standhalten? Ihr im Vergleich zu Eliot kränkliches Mittelmaß steigerte letztlich nur ihre Krankhaftigkeit. Sie war eifersüchtig und stolz auf ihn und seine Arbeit, aber argwöhnte zu Unrecht Liebeleien zwischen ihm und Virginia Woolf.

Ein Stiller im Lande. Seine Poesie funkelt zuweilen ironisch, Gesellschaftssatire fehlt nicht, vor allem nicht in den frühen Gedichten, aber Satire eher wie die eines Spitzweg des 20. Jahrhunderts, nie beißend und ätzend wie jene des George Grosz. Selbst Eliots „expressionistischstes“ Gedicht „Hysterie“ schließt mit der Bemerkung: „sorgsam unauffällig“. Keines seiner Gedichte ist laut, keine verzweifelte Flöte schallt schmetternd in ihnen wie in der Lyrik Georg Heyms, noch brüllen je in Eliots Versen die Augen wie beim frühen Gottfried Benn. Bedacht, formvoll, still gründend, ohne je betulich zu klingen, so weitet sich die poetische Landschaft, die sich dem Leser von Eliots „Gesammelten Gedichten“ öffnet.

Distanz umgab ihn. Im angeregten Gespräch mochte sie plötzlicher, unverhüllter Intensität weichen, um sich beim Abschied wieder um ihn zu legen. Eindringlichkeit galt dem Gesprächsgegenstand, besonders gerne Dante und John Donne, dem elisabethanischen England, selten dem Gesprächspartner. Mit ihm waren gesellschaftliche Unverbindlichkeiten auszutauschen; das reichte, um die Gedankenpausen zu überbrücken.

Und dennoch, Eliot sucht nach dem Mitmenschen, dem „semblable“, nach dem Bruder, dem Wesensverwandten. Es bricht aus ihm plötzlich heraus – im „Waste Land“. Wo ist er? Wo wäre er zu suchen? Doch nur im Reich der Toten, in der Totenstadt. Ursprünglichste Anliegen Eliots, Wesensnöte paaren sich in diesem

großen Gedicht mit bewußt gewählten Plagiaten, Zitaten, Montagen. Für einen eigenständigen Band erweisen sich die Gedichte des „Waste Land“ als zu schmal; der Verleger bittet um Erweiterung. Wie wäre es mit Anmerkungen zu den Gedichten? Eliot zögert nicht und verfaßt die beinahe wissenschaftlich aussehenden „Notes on the Waste Land“, ein Spiel mit der Gelehrsamkeit. Goethe hatte diese kokette Unart begonnen, als er die „Noten und Abhandlungen zum West-Östlichen Divan“ verfaßt hatte. Eliot kannte sie nicht, aber das Augenzwinkern, mit dem Goethe, der Meister der Verstellung, sie geschrieben hatte, war Eliot gewiß nicht fremd gewesen. Nach Eliots eigenen Aussagen wurden die Anmerkungen populärer als der Gedichtzyklus selber.

Wagner, die Bibel, Verlaine, der heilige Augustinus, Dante und die Upanischaden finden sich in diesem sprachlichen Gesamtkunstwerk vereinigt. Und er verkündet: Im Herz des Lichtes war die Stille. Das Leben, eine gesteigerte Unauffälligkeit. Ein Schachspiel der Schöpfung. Das Schach, jenes „sei auf der Hut“, bildet denn auch ein Kernmotiv des „Waste Land“. Dazu gesellt sich die wiederholte Frage nach dem Bruder, die sich schließlich in die Frage nach dem Mysterium verwandelt. Sein tierisches Symbol ist auch für Eliot die Katze. Sein Kater George etwa gehörte unverbrüchlich zur kinderlosen Familie. Ein Bruder, eine Reinkarnation? Vereinsamten Späßen über Katzen widmet Eliot eine Unzahl von Versen. Und so hatte mit dem Musical „Cats“ das Broadway-Amerika ihn wieder, den verlorenen Sohn, denn Andrew Lloyd Webber hatte sich der Katzenverse Eliots musikalisch bemächtigt. Eliot wäre es wohl einfach zu laut gewesen, zu wenig Mysterium bei aller Komik. Das Mysterium – es kann kein Gedicht an sich sein, nicht für Eliot. (Seine Liebe zur französischen Kunst ging nie so weit, daß er ihr L'art-puor-l'art-Denken der Jahrhundertwende je ganz übernommen hätte.) Das Gedicht vermochte bestenfalls eine Wegemarke zum Mysterium zu sein.

Wer wie Eliot die „metaphysische“ Poesie Englands verehrte, der konnte nicht umhin, das verborgen Metaphysische im Heute, im Hier und Jetzt aufzuspüren. „Öd' und leer das Meer“, das stand im „Tristan“ (und zitiert im „Waste Land“), und dennoch gab es gerade in Wagners Apotheose der Romantik die Metaphysik der Liebe, wenngleich sie in der parfümierten Plüschwelt der großbürgerlich verschuldeten Salons des Künstlers ersonnen war. Eliot suchte nach dieser Metaphysik und nach dem Mysterium um 1922 zwischen den Kontotabellen und Devisenkursverzeichnissen der Lloyds Bank in der Londoner City und in der versnobten Geistigkeit des späten Bloomsbury.

Wie so viele seiner Zeitgenossen und Nachfahren spürte auch Eliot, wie sein Jahrhundert in Gegensätze zerfiel, wie nahe es dem Chaos kam. Nur glaubte er nicht, daß man diese Welt ruhig dem Chaos aussetzen könne, da er nicht mehr von der natürlichen Fruchtbarkeit des Chaos überzeugt war. Konnte die Form helfen? War die Form das Zauberwort, mit dem sich die Geister des Chaos bannen ließen?

Die Erfahrung der Arbeit am „Waste Land“ muß in Eliot eine Veränderung bewirkt haben, die seinen Formwillen und Formglauben nährte. Eliots Betonung der Form ließe sich allenfalls noch mit Gottfried Benns Bekenntnissen zu einer kompromißlosen Ästhetik vergleichen. Dennoch wirkt nichts an Eliots Formen überspannt oder gekünstelt, sofern wir die einen oder anderen Verspassagen, die sich in seinen Bühnenstücken finden, einmal ausnehmen. Eliots Suche nach einer „Klassik“ des Modernen konnte sich nicht mit der Wiederbelebung des elisabethanischen Theaters begnügen. Er mußte mehr aufbieten als eine Beschwörung Miltons. Und er bot mehr auf: poetische Meditation und eine Chronik des Schreckens unserer Tage, Endreime, die binden sollten, was sich in den Versanfängen schon gesprengt sah, Beobachtungen, die sich zu beinahe unerträglichen Sezierungen schliffen.

Die poetische Vereinbarkeit des Unvereinbaren, die lyrische Erfahrung hoffnungsloser Zerfahrenheiten – sie beginnen mit dem „Liebeslied des J. Alfred Prufrock“ und mit der mehrfach wiederholten bangen Frage: „War es das denn wert?“ Was ist die Erfahrung selber wert, wenn nur noch Disparates auf den Menschen einströmt? Da scheinen zwar die ästhetischen Formgebilde, das prägnante Wort, vielsagend umspielt vom Rhythmus, den es selbst und seine Mitworte zeugen. Aber die überkommenen Formen? Die geschichtliche Wirklichkeit bietet nichts als Formruinen. Eliot wird in den letzten Zeilen des „Waste Land“ den kauzigen Mystiker der Moderne, Gérard de Nerval, zitieren: „Le prince d'Aquitaine à la tour abolie“, so beschreibt Nerval das Los des Untröstlichen in seinem gleichnamigen Gedicht („El Desdichado“). Der trostlose Künstler überlebt nur in den Chimären, in den kurz aufleuchtenden Oasen des öden Landes wie bei Eliot oder im Olivenhain, in dem sich – bei Nerval – christlicher Geist mit der Antike vereint – für die Dauer eines Stoßgebets. Der elfenbeinerne Turm des Künstlers aber ist geschleift, der Teich, in dem Narziß sich auf Dauer zu spiegeln hoffte, ausgetrocknet.

Hatte nicht auf einem anderen Ölberg Zarathustra jene Vereinigung des Christlichen mit dem Antiken verspottet? „Im Sonnen-Winkel meines Ölbergs singe und spotte ich alles Mitleids.“ Und mußte nicht auch Zarathustra am Tor zur „großen Stadt“ gewahren, daß sich hier, in der Stadt, die Hölle für Einsiedlergedanken auftat? Der Narr belehrt ihn: „Hier werden große Gedanken lebendig gesotten und klein gekocht... Riechst du nicht schon die Schlachthäuser und Garküchen des Geistes?“ fragt er den Propheten.

Vision und Zivilisationskritik spielen einander zu. Auch bei Eliot. Über dem „Waste Land“ steht auch diese übelriechende Luft „gesottenen“ Geistes. Die Sinne des heiligen Hieronymus, den Eliot aufruft, haben sich in solcher Atmosphäre verwirrt; denn anders als Zarathustra setzte sich der Eliotsche Hieronymus der Stadt und ihrer Wüste aus. Bei Eliot bleibt es aber nicht bei dieser übelriechenden Geruchsglocke über der wüsten Stadt. Etwas anderes legt sich über sie, ein Friede,

der das Verstehen übersteigt. Um dies zu sagen, bedarf es abermals einer anderen Sprache, der Sprache der Upanischaden: „Shantih shantih shantih“, jener Refrain, der jeden Upanischad beschließt. Einen „formalen“ Schluß nennt ihn Eliot, ein Formsymbol einer entrückten Ordnung. Es wirkt auch jetzt noch, nach der Beschreibung der Verwüstung, es verfremdet, transzendiert in einen Bereich jenseits der Verstandesgrenzen. Und genau das hat Gottfried Benn seinem im Ansatz wahlverwandten Zeitgenossen T. S. Eliot vorgeworfen: die Flucht vor den Konsequenzen seiner eigenen Anfänge. Aber das zeichnet Eliots Kunst bis zum „Waste Land“ vor allem aus: analytisch zu sein und gleichzeitig zu verbrämen, den Dingen auf die Spur zu kommen, um sie dann sogleich wieder zu verwischen.

Auch im Leben. So verwischt Eliot jene Spuren, die nach der Trennung von seiner Frau zu ihr in die Pflgeanstalt nach Nordlondon führen. Er verwischt sie (für sich) so sorgfältig, daß er selber den Weg nicht mehr zu ihr findet. Denn wer auf die Adern drückt, die zur Wunde reichen, kann sie wieder zum Bluten bringen. Die Form hält nicht alles aus, sie ist labil bis zu dem Grad, daß selbst geringfügige Verschiebungen des wohlgeordneten Inhalts sie sprengen können. Es lag so lange nicht zurück, daß Eliot geschrieben hatte: „Sie, Madame, sie ewiger Humorist, ... was ihrer unsteten Laune doch schon die kleinste Veränderung ist!“ Diese so angesprochene Madame war in vielerlei Hinsicht Eliots weibliches Selbst gewesen.

Gibt es in diesem Leben denn überhaupt noch Orientierungspunkte? fragte Eliot weiter. Wo wären sie überhaupt zu suchen? Seine Antwort um 1925 lautet: in den jeweiligen Zwischenbereichen des Lebens. Aber auf sie fallen Schatten und hüllen die zu vermutenden Orientierungspunkte in Dunkel. Hinter den Erscheinungen aber lauert eine Apokalypse, jeder Erscheinung die ihre. Kläglich und wimmernd sah Eliot die Welt scheitern, nicht tragisch grandios; schluchzend, nicht mit großer Geste. Das alles bildet den Hintergrund zu jener Photographie, die Eliot am Eingang zur materiell gesicherten Bürgerlichkeit lehrend zeigt.

Wenig später begann Eliot mit einem ersten poetischen Kehraus. Der „Aschermittwoch“ dämmt herauf, so der Titel eines Zyklus, der gleichsam die beiden Hälften der „Gesammelten Gedichte“ bezeichnet. Was davor lag, mutet, so besehen, nahezu wie „Karneval“ an: die Gesellschaftspose der ersten beiden Zyklen (1917/1920), dann das Masken- und Zitatenspiel im „Waste Land“, schließlich die Strohfigur („Hollow Man“), eine Art graziöser Marionette der eher füllenden als erfüllenden Geschichte.

Nach „Ash-Wednesday“ beginnt die Fastenzeit, religiös-meditative Strenge beherrscht jetzt die lyrische Gefühlswelt Eliots – oder zumindest die Suche nach ihr. In dieser Zeit entstehen die Hymnen „From „The Rock“, Eliots wohl am meisten unterschätzte poetische Arbeit, die zu einem mächtigen Introitus zu den berühmten „Four Quartets“ anschwellen. Die „Vier Quartette“ – noch einmal besticht Eliots Wille zur Form. Er ist in ihnen auf der Suche nach den Orten und Ursprüngen seiner Familie. Ein „ad fontes“, ein Zurück zu den eigenen Quellen.

Sein Vorsatz ist heraklitisch, vorsokratisch. Wo ist das Urelement, fragen die „Quartette“ und geben bereits in ihrem ersten Vers die Antwort: in der Zeit. Vier Quartette, vier Elemente und die vierte Dimension, die Zeit.

Eliot gibt zu verstehen, daß das Klassische der Moderne im Umgang mit den Zeitformen zu liegen scheint. Spielen wir mit den Zeitformen oder sie mit uns? Was ist die Vergangenheit im Angesicht des Ortes East Coker in Somerset, von dem aus die Vorfahren einst nach Amerika auswanderten? Eine Reminiszenz oder der Nährboden für Wiedergeburt? Anfang und Ende bezeichnen nicht einfach Existenzialismen, sondern größtmögliche Einfachheiten. „Jetzt ist Geschichte“, ruft Eliot im letzten der „Four Quartets“ aus, und da ergibt es sich nur zwangsläufig, daß die „Collected Poems“ nicht mit der Getragenheit der „Quartets“ enden, sondern mit „Gelegentlichkeiten“, Gelegenheitsversen, die dem Alltäglichen in seiner verallgemeinerungsfähigen Besonderheit gelten; denn das ist die Substanz der Geschichte. Sehr goethisch wie so manches andere an Eliot. Hätte er Goethes zentralen Begriff der „Weltfrömmigkeit“ gekannt, Eliot hätte ihn ungeniert auf sich anwenden können. Eliot wußte sich in den Weltreligionen beheimatet und im erfüllt heiligen Augenblick. Er wählte den anglikanischen Katholizismus, da er ihm am ehesten den mittelalterlichen Universalglauben in der Gegenwart zu versinnbildlichen schien. Selbst jenen, die ihm diesen Schritt verübelt haben, ist er der geistige Gläubiger geblieben.

Eliot, das war noch einmal gelebte Synthese, Zeitenvereinigung, Kultursymbiose, Mönchisches und Welthaftes (man denke an sein erfolgreichstes Bühnenstück „Die Cocktail Party“), Repräsentation der Tradition bis in die gefährlichen Zonen der Versteifung, Mystik und Nüchternheit, das war der Versuch, die abgrundtief gewordene Bedeutung von Scherz, Satire und Ernst zu ermessen.

Er starb in der Mitte der turbulenten sechziger Jahre – nicht als Anachronist, der sich überholt hatte, sondern als Synchronist, auf der Höhe seiner Zeit stehend und über sie hinausschauend.