Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1927)
Heft: 4

Artikel: T. S. Eliot
Autor: Curtius, Ernst Robert
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-758244

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: 07.01.2026

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

T. S. Eliot

Von Ernst Robert Curtius

Ταῦτα δὲ ἐγένετο μὲν οὐδέποτε, ἔστι δὲ ἀεί
Julianus Apostata

Quand même Dieu n'existerait pas, la religion serait encore sainte et divine.
Baudelaire

1

Beginnen wir mit den positiven Tatsachen. Vor mir liegt ein Bändchen *Poems, by T. S. Eliot*[1]). Der Umschlag, der in den wenigsten Bibliotheken erhalten sein dürfte, enthält eine Notiz: "About the Author". Sie besagt: « Thomas Stearns Eliot wurde in St. Louis, Mo., 1888 geboren. Er machte seinen A. B. in Harvard 1909 und seinen A. M. 1910. Er studierte darauf an der Sorbonne, an der Harvard Graduate School, und in Merton College, Oxford. Er hat in London gelebt, wo er Lehrer an der Highgate-Schule wurde, und Dozent bei dem Oxford und dem London University Extension System. Er hat Beiträge zu verschiedenen englischen Zeitschriften, worunter das *Athenaeum*, beigesteuert. Von 1917 bis 1919 war er Mitherausgeber des *Egoist*. Er veröffentlichte *Prufrock* 1917 und *Poems* 1919. – Dieser Band vereinigt den Inhalt beider Sammlungen, vermehrt um eine Anzahl anderer Gedichte. Es ist der erste Band, der von ihm in Amerika veröffentlicht wird, wo es bisher ausnehmend schwer gewesen ist, seine Gedichte zu erhalten. »

Wenn wir uns bibliographisch weitertasten, stoßen wir auf *The Criterion*, eine Vierteljahrsschrift. Herausgeber ist T. S. Eliot. Die erste Nummer erschien Oktober 1922, bei R. Cobden-Sanderson in London. Sie enthielt Beiträge von George Saintsbury, Dostoevski, T. Sturge Moore, May Sinclair, Hermann Hesse, Valery Larbaud – und ein Gedicht des Herausgebers, betitelt « The Waste Land ». Als Sonderdruck erschien dies Werk[2]) 1923, vermehrt um Anmerkungen. Das *Criterion* seinerseits wird als *The New Criterion* seit Januar 1926 von Eliot[3]) fortgeführt. Es bildet eine Klasse für sich unter den literarischen Publikationen der Erdkugel. Von sonstigen Veröffentlichungen Eliots sind mir noch bekannt:

[1]) New York, bei Alfred A. Knopf, 1920.
[2]) In der Hogarth Press, Paradise Road, Richmond, Surrey.
[3]) Im Verlage von Faber & Gwyer, Limited, 24 Russell Square, London WC 1.

1. *The Sacred Wood*, Essays on Poetry and Criticism[1]), 2. *Homage to John Dryden*, three essays on poetry of the seventeenth century[2]), 3. *Poems* 1909–1925[3]) ,4. verschiedene Beiträge in der *Nouvelle Revue française*, in *Commerce* usw.: die Bibiographie darf nicht ausarten. Sie muss diskret sein wie die Eleganz. Sie ist die Eleganz der literarischen Kultur. « Tant de minutie, » schrieb Mallarmé am Schluss seiner eigenen Bibliographie, « témoigne, inutilement peut-être, de quelque déférence aux scoliastes futurs. »

In Frankreich hat Ramon Fernandez über Eliot geschrieben (1925 in der *Nouvelle Revue française*[4])); in England ist sein Einfluss auf die junge Literatur groß. Ein Zeuge davon ist Edwin Muir (in *Transition, Essays on Contemporary Literature*[5]). Aber bei aller literarischen Sympathie für Fernandez und Muir kann ich nicht finden, dass sie Eliot richtig gesehen und gewürdigt haben.

The Waste Land ist bisher Eliots Hauptwerk. Ich habe versucht, es zu übersetzen. Besonders lag mir daran, die Rhythmen und den Wechsel der Rhythmen wiederzugeben. Coleridge sagt einmal, ein Gedicht müsse, um ihm zu gefallen, entweder « Sinn » oder « Musik » haben. Es sind wirklich die beiden Tore in das Arcanum der Poesie. Sie münden in das eine Adyton. Aber der Ausgangspunkt ist verschieden. Und doch sind beide berechtigt. Ein Vers, der uns musikalisch in Schwingung versetzt, rhythmisch erregt, melodisch verfolgt – muss ein guter Vers sein, auch wenn sein Sinn uns noch verborgen ist. Man denke an Hofmannsthals

Den Erben lass verschwenden
An Adler Lamm und Pfau
Das Salböl aus den Händen
Der toten alten Frau.

Es kann lange Zeit vergehen, bis einem der Sinn des *Waste Land* ganz aufgeht. Ich behaupte nicht, ihn enträtselt zu haben. Aber schon beim ersten Lesen, vor Jahren, umstrickte mich, hier und dort blitzhaft aufleuchtend, ein tönendes Geheimnis, ein klangvolles Glück. Auf diesem Wege bin ich weitergeschritten, auf diesen Weg möchte ich einige Leser führen.

Kritik bleibt ja immer ein Wagnis. Wertung ist unbegründbar. Der Grund ist wohl da, aber nur als Intuition. Sie kann überspringen als Funke.

---

[1]) London, Methuen & Co., 1920.
[2]) Hogarth Press (aber jetzt Tavistock Square, London WC 1).
[3]) Faber & Gwyer, London.
[4]) *The waste Land* ist von Jean de Menasce ins Französische übersetzt und im ersten Heft von *L'Esprit* (Paris 1926, F. Rieder & Cie.) veröffentlicht worden.
[5]) London, at the Hogarth Press, 52, Tavistock Square, 1926

Mitteilbar ist sie nicht, nur vermittelbar. Das ist das Schöne an der Kritik. Sie ist ein Akt schöpferischer geistiger Freiheit. Freilich lässt sich die Intuition nachträglich motivieren. Aber diese Motivierung ist nur für den Mitfühlenden überzeugend. Grundakt der Kritik ist irrationaler Kontakt. Echte Kritik will nie beweisen, sie will nur aufweisen. Ihr metaphysischer Hintergrund ist die Überzeugung, dass die geistige Welt sich nach Affinitätssystemen gliedert. Kritik kann diese Systeme ins Bewusstsein heben, kann die Naturgattungen der Geister abgrenzen, wie Sainte-Beuve es wollte. Aber er wollte es auch nur « dans mes jours de grand sérieux »; wenn er sich nämlich auf seine Pflicht als Zeitgenosse einer naturwissenschaftlich aufgeklärten Epoche besann. In Wirklichkeit sind jene Sympathiesysteme und Affinitäten nicht positivistisch ableitbar, trotz allen bio-, sozio- und psychologischen Typologien. Sie sind autonom und durchkreuzen alle wissenschaftlichen Ordnungslehren. Sie sind magischer Art, und fügen sich dem magischen Axiom: Similia similibus.

2

Aber ich möchte nicht missverstanden werden. Intuition ist ein fatales Wort. Es wird im Munde geführt von Leuten, die sonst nichts zu brechen und zu beißen haben. Ich bin, um Franz Bleis verdienstliche Prägung anzuwenden, « gegen geistige Ernährung durch Intuition ». Was wir möchten, ist ja nur, dass Intuition und Intelligenz sich zusammenfänden. Wir bekämpfen also den Aberglauben, dass Dichter dumm, Literaten ungebildet, Gelehrte stumpf sein müssen. Eliot ist mir sosehr interessant auch darum, weil er Kritik und Poiesis in einer Person, uno flatu, vereint. Er bestärkt mich in der Überzeugung, die ich neulich bei Marichalar wiederfand, dass Kritik im 20. Jahrhundert ein Ingrediens aller hohen geistigen Produktion ist. Beispiele? Hier sind sie: Gide, Proust, Valéry, Larbaud, Joyce, Ayala, Ortega ... Alle sind Künstler des Intellektualismus, sind Bewusstmacher. Das bloße « Gestalten » oder was so unter dieser Marke geht, genügt eben nicht mehr. Ich nenne nur ausländische Namen? Aber ich könnte auch deutsche nennen. Ich gehe soweit, für uns Deutsche die Priorität in Anspruch zu nehmen. Wir haben einmal einen Novalis, einen Fritz Schlegel gehabt. Da fängt die neue Welt an, wo Bewusstheit schöpferische Lebenserhöhung bedeutet; wo Mythos und Methode sich gatten; wo zum ersten Mal synthetischer Geist kristallisiert und sich ironisch-mystisch spiegelt. Wir haben dann Nietzsche gehabt, der freilich als Kritiker bis heute noch unentdeckt ist, da wir ihn heroisch mumifizieren oder wissenschaftlich aufarbeiten. Wir haben heute noch Kritik,

wenn sie auch – das erheischt gute alte Sitte – als solche nicht erkannt wird oder werden darf. Wir wollen eben nur Dichter haben. Aber sieht man nicht, dass viele oft wiederholte Einwände gegen Thomas Mann hinfällig werden, wenn man den verborgenen (den vielleicht seiner selbst nicht ganz bewussten), den in autodidaktischer Einsamkeit langsam sich findenden Kritiker im Erzähler des *Zauberbergs* erkennt? Muss ein Mann, der Romane schreibt, denn unbedingt ein « Epiker » sein, wie das Modewort lautet, das der klassifizierenden Literaturkunde so bequem ist? Und wie will man einem Franz Blei, wie einem Borchardt gerecht werden, wenn man sie nicht als Kritiker, schöpferische Kritiker (daher auch zerstörende) fasst? Würden wir uns entschließen, auf dem deutschen Parnass einen Tempel der Kritik zu eröffnen – eine kritische Sektion in der deutschen Dichterakademie könnten nur Utopisten fordern – so wäre endlich auch der Rang Alfred Kerrs gebührend klargestellt; die Souveränität und das Wertschöpfertum dieses Intellekts, der, geschichtlich betrachtet, der einzige, aber auch hinreichende Daseinsgrund von Hunderten schlechter Stücke gewesen ist: um nämlich zu sagen, dass sie schlecht seien; um es so funkelnd scharf zu sagen; um aus diesem Anlass so viel Anderes, Interessanteres, gar nicht zur Sache Gehöriges zu sagen.

Es ist nicht nur ein westeuropäisches, es ist hoffentlich auch ein deutsches Phänomen, dass die Kritik eine neue, fruchtbare Funktion in der geistigen Energiewirtschaft der Zeit übernimmt. Es kann ja nicht anders seien, wenn wir diese Zeit bejahen wollen mit ihrer Bewusstseinserhellung, mit ihrem Synkretismus, mit ihrer werdenden ökumenischen Weltkultur.

3

Und wenn es wirklich eine Epoche des Hellenismus wäre? Wäre das so schlimm, wie oft gemeint wird? Diese fünf oder sechs Jahrhunderte von Menander bis Lukian, von Theokrit bis Plotin, von Kallimachos bis zum *Pervigilium Veneris*, diese Zeiten Alexanders, der Ptolemäer, der Julier und der Antonine – sollten sie noch einer « Rettung » bedürfen? Manche Späteren, und nicht die Schlechtesten, haben sich nach ihnen zurückgesehnt, nach dieser Fruchtfülle und Herbstsüßigkeit, nach dieser Weltweite und Wahlfreiheit der Spätantike, wo jedem Wünschen seine Weisheit ward.

Eine Dichtung wie die Eliots sehe ich in solchem Horizont. Eliot ist im genauesten Sinn des Wortes ein alexandrinischer Dichter – so wie er heute aussehen muss und darf. Er ist zunächst ein gelehrter Dichter. Er kennt die Sprachen, die Literaturen, die Techniken. Er schmückt sein

Werk mit den Juwelen des Zitats, mit den Reminiszenzen der Lektüre. Er tut also genau das, was die Alexandriner und die Römer taten, nur dass er die Fundorte gleich in Anmerkungen beigibt. Seine Poesie ist genährt mit dem Mark der Spätlateiner, der Trecentisten, der Elisabethaner und der späten Franzosen. Philologen könnten an ihm den künstlerischen Sinn dieser Mosaiktechnik verstehen lernen: wie sich eigenes Erleben erhöht, irisiert, belichtet, wenn es sich in wissender Erinnerung verzeichnet. Die Zeiten und Stile verschmelzen zu magischer Materie. Es ist Dichtung eines Kenners, und sie wird auch nur dem Kenner ihr Bestes geben. Aber Kennerschaft, Literaturkennerschaft, wäre ja nur dann verächtlich, wenn die Literatur selbst es wäre. Denn Literatur ohne Tradition ist Schicksal ohne Geschichte – unbegriffen, unergriffen. Nur Originalgenies könnten daran Anstoß nehmen oder gar behaupten, dass Literatur und Leben Gegensätze seien. Literatur ist eine Form des Lebens: eine Form seines Genusses, seiner Erkenntnis, seiner Überwindung.

Eine solche Dichtung arbeitet mit höchster künstlerischer Bewusstheit. Sie kennt alle Mittel und Wirkungen. Eliot wählt je nach seinem Zweck den Freivers, den Blankvers, den Reimvers. Die rhythmische Kurve tastet die seelische genau ab. In *The Waste Land* ist nichts Zufall oder pure Inspiration. Man könnte es meinen, weil das Gedicht so dunkel ist. Aber auch diese Dunkelheit ist gewollt. Sie gehört zu den Stilelementen aller sekundären Poesie. Es gibt sie im Hellenismus, es gibt sie bei den Troubadours (wo sie als « trobar clus », « verschlossenes Dichten », hoch in Ansehen stand), es gibt sie bei Dante, bei Mallarmé. Diese Dunkelheit soll den Oberflächlichen abschrecken, sie soll aber auch Symbole verstärken, Geheimnis verdichten. Sie hat die Troubadours und auch Dante veranlasst, einige ihrer Werke selbst zu kommentieren; und wenn Eliot Anmerkungen beigibt, nimmt er nur diesen altehrwürdigen Gebrauch wieder auf.

Ein drittes Merkmal endlich hat Eliot mit den Alexandrinern gemein: die mythologische Gelehrsamkeit. Eliot sagt uns selbst, dass er den religionsgeschichtlichen Forschungen von Frazer und Miss Weston für Titel, Plan, Symbolik seines Werkes verpflichtet ist. Wir werden darauf noch eingehen. Von allem Besonderen abgesehen, fesselt uns der generelle Tatbestand, dass aus dem Acker philologisch-historischer Forschung dem Dichter, dem Empfänglichen, dem Berührbaren die Wunderpflanze ewiger Religion aufblühen kann.

Wir haben, soweit wir noch Religion haben, eine vergeistigte Religion.

Die Religionen der alten Welt aber waren vorwiegend Religionen des Lebens. Auch als der große Pan gestorben war, waren sie noch nicht tot. Sie lebten weiter durch die Jahrhunderte und die Jahrtausende, teils in Form von Häresien, die einen Ausgleich mit dem christlichen Dogma suchten und den alten Lebenskultus gnostisch spiritualisierten, teils in Geheimbünden, teils in sinnentleerten Gebräuchen, Sagen, Überlieferungen, die sich ihres Ursprungs nicht mehr bewusst waren. Die Kirche hat von jeher alles getan, um sie zurückzudrängen und auszurotten: mit Gewalt (durch die Ketzerverfolgungen), mit System (Vertilgung von Zeugnissen, Umdeutung von Überlieferungen), mit Reform (worunter Reformation sowohl als Gegenreformation fallen). Was dies Vernichtungswerk zerstört hat, ist nicht zu ermessen. Aber alles konnte es nicht zerstören. Immer wieder regte sich die Sehnsucht nach den Mysterien nach einem religiösen Wissen, das mit dem Geiste auch die Natur umschlösse, nach einer neuen Initiation in den Kultus der Lebensmächte. Goethe rührt daran in den *Geheimnissen*, in Faustens Verjüngung und im Gang zu den Müttern. Novalis in seinen *Hymnen an die Nacht* verkündet ein Christentum, in dem dionysischer Enthusiasmus sich mit katholischer Marienfrömmigkeit vereint; ein Christentum, das alle Schönheit von Hellas, alle Weisheit des Morgenlandes nicht nur bewahrt, sondern eigentlich erst verwirklicht –

Die Sternwelt wird zerfließen
Zum goldnen Lebenswein.
Wir werden sie genießen
Und lichte Sterne sein.
Die Lieb' ist frei gegeben
Und keine Trennung mehr.
Es wogt das volle Leben
Wie ein unendlich Meer ...

Es ist jenes dritte Reich, jenes ewige Evangelium des Christentums, das schon den antiken und mittelalterlichen Häresien als Wegziel leuchtete.

Die Wissenschaft der letzten hundert Jahre hat aus Schutt und Vergessenheit viel von dem wieder ans Licht gebracht, was die kirchliche Tradition dem Untergang preisgab. In der Kirchengeschichte haben uns Männer wie Harnack – nach der schönen Formulierung H. v. Sodens – die Einsicht gebracht, « dass die Häresie nicht die Karikatur, sondern die Komponente des Katholizismus ist »[1]). Die klassische und die orientalischen Philologien haben in enger Zusammenarbeit das Bild des spätantiken Synkretismus geklärt. Volkskundliche und anthropologische

[1]) Woraus man freilich folgern könnte, dass man Katholik und Ketzer zugleich sein muss.

Forschung – angeregt durch Jacob Grimm, gefördert durch Wilhelm Mannhardts *Feld- und Waldkulte* (1875-77) – hat das Nachleben vorchristlicher Religionsgebräuche bis in unsere Zeit erkannt und gedeutet. Auf Mannhardt fußt Sir James George Frazers *Golden Bough* (von 1890 bis 1922 verschiedene Auflagen und Bearbeitungen), und Frazers Arbeit hat in Werken wie Jane Harrisons *Themis* (1912) und Jessie L. Westons *From Ritual to Romance* (1920) wertvolle Fortführung und Erweiterung gefunden.

Von diesem englischen Zweig der religionsgeschichtlichen Forschung (in England ist dafür das irreleitende Wort Anthropologie üblich) sind starke Wirkungen auf die jüngste englische Literatur ausgegangen. *The Waste Land* ist ohne Kenntnis dieser Zusammenhänge gar nicht zu verstehen.

So imposant nun auch die Leistung moderner religionsgeschichtlicher Arbeit ist – sie ist, wie es in der Natur der Sache liegt, vom Standpunkt des modernen wissenschaftlichen Bewusstseins vollzogen worden, das in seinen Spielformen von Liberalismus, Historismus, Positivismus wesentlich irreligiös oder doch nur in moralisch verblasstem Sinne religiös ist. Die Religionsgeschichte will Gebräuche vergleichen, Mythen und Riten erklären, Vorstellungskreise abgrenzen, Einflüsse feststellen. Sie überliefert ihren Stoff den Museen und Bibliotheken. Aber dieser Stoff ist einmal lebendig gewesen, diese Vorstellungen waren Gewissheiten, diese Riten wirkten und diese Mysterien waren das Tor, durch welche der Myste zu höheren Lebensstufen aufstieg. Die Denkmale der Religionsgeschichte sind nichts als steinerne oder schriftliche Fixierungen und Fragmente eines nur in Bund und Kult wirklichen religiösen Lebens, das sich vollendete in der Weihe, in der Vergottung, in der Ekstase, in der Überwindung von Leben und Tod. Sie sind Zeugnisse einer Menschheit, die noch erd- und sternverbunden war, und sie können ihren Sinn nur denen enthüllen, die von diesen Urmächten der Religion auch « in entgötterter Zeit » etwas bewahrt haben. Sie gleichen verschrumpften Blumenzwiebeln, die sich zu blühendem Leben entfalten können, wenn sie in wärmende Muttererde gebettet sind. Diese wärmende Erde ist die Seele der Dichter.

4

Was entsteht aus solcher Befruchtung? Nun, sicher keine Erneuerung antiker Mysterien. Wir können keine Altäre mehr aufstellen und keine Adonisgärtchen pflegen. Wenn ein Dichter wie Eliot eine längst versunkene Welt wieder klingen hört, so ist er darum doch kein Priester und kein

Myste, sondern ein Dichter, und ein Mensch dieser Zeit, die er kennt in ihrer Bewusstheit, ihrer Zerrissenheit, ihrem City-Getriebe, ihrer Fronarbeit, ihrer Vorstadthässlichkeit, ihrer Prostitution und ihrem Snobismus. Aber Psyche lebt auch in dieser Welt. Die Seele lebt auch in diesem wüsten Land und kann mit dem Psalmisten beten: « Deus meus, Deus meus, ad te de luce vigilo. Sitivit in te anima mea, quam multipliciter tibi caro mea in terra deserta et invia et inaquosa. » Die Seele kann sich nichts abdingen lassen von ihren Wünschen, ihren Hoffnungen, ihren Ängsten. Sie dürstet nach dem Wasser des Lebens, sie bangt vor dem Dunkel des Todes:

Animula vagula blandula
hospes comesque corporis
quae nunc abibis in loca
pallidula rigida nudula,
nec ut soles dabis iocos.

Diese Seele ist nicht nur in unserer Zeit, sie ist in allen Zeiten zuhause. Und wenn sie im Lärm unserer Zeit kein Echo findet, so legt sie ihr Ohr an die Muschel, die den Sang verschollener Weltalter widertönt, um dort die Stimme ihrer Sehnsucht zu vernehmen.

Zusammenfassend: Eliot ist kein religiöser Dichter, aber er hat in unserer amerikanisierten Zeit – der Zeit der Sweeneys[1]) – die Urformen religiöser Symbolik wiedergefunden und sie benutzt, um Psyches Passion und Sehnsucht auszudrücken.

Es wird nun nötig sein, einige Hauptpunkte aus den Ergebnissen der englischen religionsgeschichtlichen Forschung mitzuteilen, an die Eliot anknüpft. Durch Mannhardt und Frazer war die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung der Vegetationskulte gelenkt worden. Der syrische Adonis, der phrygische Attis, der ägyptische Osiris sind Vegetationsgötter. Tod und Auferstehung dieser Götter symbolisiert den Zyklus von Wachstum und Welke in der Natur. Die Fruchtbarkeit der Natur wird abhängig gedacht von der Vitalkurve eines Gottes oder gottähnlichen Wesens, bisweilen auch eines Königs oder Priesterkönigs[2]). In ihm wohnt das kos-

---

[1]) Sweeney heißt bei Eliot der amerikanische Wirklichkeitsmensch. Er ist eine stehende Figur in Eliots Gedichten und kommt auch in *Waste Land* vor.

[2]) Das Königtum hat nach Frazer magischen Ursprung. Spuren davon sind in der römischen Religion die Sage von Numa und Egeria sowie die Priesterämter des rex sacrificulus (in Rom) und vor allem des rex nemorensis (am Nemisee). Die letztere Institution mit ihren hocharchaischen Zügen ist noch in der Kaiserzeit bezeugt. Sie hat den Ausgangspunkt zu Frazers Forschungen gebildet. Renan hat sie in seinem Drama *Le Prêtre de Némi* (1885) behandelt. Auch in England und Frankreich hat das Königtum noch lange Spuren der magischen Auffassung bewahrt. Noch im 17. Jahrhundert gehörte es dort zu den Funktionen des Monarchen, Skrofeln durch Handauflegung zu heilen. Die Republik ist eine « Entzauberung » des Staates.

mische Lebensprinzip. Baumkulte, Regenzauber, Maibäume, Erntegebräuche hängen damit zusammen.

Miss Weston, den Spezialforschern seit Jahrzehnten als Autorität in dem verwickelten Problemgebiet der Gralsage bekannt, vermochte, angeregt durch Frazer, Jane Harrison, Leopold von Schröder u. a., den – nach meiner Ansicht überzeugenden – Nachweis zu führen, dass die Gralsage weder auf eine christliche Legende noch auf ein folkloristisches Märchenmotiv (Wunschgefäss), sondern auf einen uralten Naturkult zurückführt, der in der Zeit der griechisch-christlichen Religionsmischung in die Symbolik des eucharistischen Kultus eingekleidet wurde und dann noch Jahrhunderte lang ein esoterisch verborgenes Leben führte, bis er mit dem keltischen Sagenkreis von König Arthur und seiner Tafelrunde verschmolz, mit diesem zusammen in den Stoffkreis des höfischen Romans eindrang und endlich in den letzten Bearbeitungen, die teils auf das Missverstehen uneingeweihter Spielleute, teils auf eine systematische Korrektur im kirchlich-orthodoxen Sinne hinweisen, seinen ursprünglichen Sinn gänzlich verlor[1]).

Die ursprüngliche Fassung der Gralsage erzählt von einem jugendlichen Helden, der in ein ödes Land kommt, wo Wasser und Wachstum versiegt sind. Der Herr dieses Landes, der sieche Fischerkönig, wohnt in einem geheimnisvollen Schloss, dessen Ritterschaft Leib- und Seelenspeise empfängt, wenn das Wundergefäß des Gral sich zeigt. Immer treten Speer und Kelch in Verbindung mit dem Gral auf. Des Helden Aufgabe – gleichviel ob er sie erfüllt oder nicht – ist Heilung des Fischerkönigs und damit Erlösung des schmachtenden Landes, denn das Siechtum des Königs ist der Grund, weshalb das Land verdorrt.

Was ist dieses Siechtum? Manche Bearbeitungen verhüllen es euphemistisch, andere sagen es frei heraus: es ist der Verlust der Mannbarkeit – also dasselbe, was die Verstümmelung des phrygischen Attis, was die tödliche Verwundung des syrischen und kyprischen Adonis durch den Eber bedeutet.

Warum gehören Speer und Kelch zur Symbolik des Grals und des Fischerkönigs? Die literarische und künstlerische Tradition des Christentums kennt die Vereinigung dieser Symbole nicht. Man hat versucht, den Longinusspeer und den Messkelch als Ursprünge nachzuweisen. Aber diese Versuche können nicht befriedigen. Einfach löst sich die Frage, wenn

---

[1]) Die offizielle – rein philologisch und literarhistorisch arbeitende – Gralforschung lehnt, wie nicht anders zu erwarten, Miss Weston's Auffassung ab. Vgl. z. B. James Douglas Bruce, *The Evolution of Arthurian Romance* (Göttingen 1923), Bd. 1, S. 277–289.

man Speer und Kelch als Lebenssymbole, als männliches und weibliches Sexualsymbol, auffasst. Diese Symbolik ist vorchristlich, außerchristlich. Sie gehört zu den magischen Ursymbolen. Aber sie findet sich dort verbunden mit zwei anderen Symbolen: Schwert und Schüssel.

Die Vierzahl dieser Symbole mag heute noch esoterisch gelten und wirken. Exoterisch ist sie auf das tiefste Niveau gekommen: sie findet sich nämlich noch im Kartenspiel. Das Tarock hat achtundsiebzig Karten, verteilt auf vier Farben: Cœur = Kelch, Carreau = Speer, Pique = Schwert, Treff = Schüssel (auch Pentagramm). Diese vier Symbole sind heute noch den Eingeweihten in ihrem Sinn bekannt. Vieles spricht dafür, dass die Spielkarten durch die Zigeuner aus Ägypten importiert sind.

Ich teile dies nur mit, um zu erklären, welche Bedeutung das Kartenlegen – Mme. Sosostris – und die Tarockkarten bei T. S. Eliot besitzen.

Aber was bedeutet der Fischerkönig? Er gehört zu den halb menschlichen, halb göttlichen Wesen, von deren Vitalität die Fruchtbarkeit des Landes abhängt. Er ist ein Lebens- und Vegetationsdämon. Der Fisch ist ein Lebenssymbol ältester Urzeit (wofür man Bestätigungen aus der Psychoanalyse holen könnte). Der Astarte-Tempel in Askalon war von Taubenschwärmen und Fischteichen umgeben. Die Fische durften nicht gefangen werden – außer für bestimmte rituelle Mähler, an denen Priester und Eingeweihte Fisch aßen, um sich dem Leben der Göttin zu einen. Diese Mähler fanden Freitags statt, weil dieser Tag der Astarte und später der Venus – venerdì, vendredi – heilig war. Die Juden nahmen, wahrscheinlich im Exil, den Gebrauch an, Freitags Fisch zu essen. Er ist dann auf uns Christen übergegangen.

Das Geheimnis des Grals liegt in der Verschmelzung antiker Lebenskulte mit den christlichen Mysterien – eine Verschmelzung, die wahrscheinlich zum Bestande einer esoterischen Überlieferung gehörte. Ein Zeugnis solcher Überlieferung besitzen wir durch Zufall in der sogenannten Naassenerpredigt, die der Bischof Hippolytus (220) in seinen *Philosophumena*, einer Streitschrift gegen die Ketzer, überliefert hat. Die Naassener verbanden den (iranischen?) Mythos vom himmlischen Urmenschen und seinem Sohn – auf den auch der biblische Ausdruck «Menschensohn» zurückzugehen scheint – mit dem Attiskult und dem Bekenntnis zu Christus, der als Erfüller des ganzen kosmischen Erlösungsprozesses galt. Sie lehrten, der Beginn der Vollendung sei die Gnosis der Menschen, aber die Gnosis Gottes sei die vollendete Vollendung[1]). Sie unterschieden die kleinen und die großen Mysterien.

[1]) Hippolytus Werke, herausgegeben von Wendland, Bd. 3, 1916, S. 78.

Erstere sind die der fleischlichen Zeugung. « Wenn die Menschen in diese eingeweiht sind, sollten sie eine Zeitlang aufhören und eingeweiht werden in die großen, himmlischen Mysterien..., denn das ist das Tor des Himmels und das Haus Gottes, wo der gute Gott allein wohnt, in dessen Haus kein Unreiner kommen soll »[1]).

In dem Dokument folgt dann ein Attishymnus. Der Schluss aber lautet: « Und von allen Menschen sind wir allein Christen und erfüllen das Mysterium am dritten Tor »[2]).

Was die Religionsforscher an diesem Text interessiert, ist die Frage, aus wievielen und welchen Schichten verschiedener Provenienz er besteht und wieviel Redaktoren an ihm gearbeitet haben. Das ist religionsgeschichtlich wissenswert. Aber religiös wissenswert ist, dass er ein einheitliches, wenn auch aus vielen Quellen genährtes, Erleben einer heidnisch-christlichen Mysteriengenossenschaft wiedergibt. Was historisch gesehen Synkretismus ist, das ist, phänomenologisch betrachtet, eine complexio oppositorum; eine Einheit in der Mannigfaltigkeit; ein *Leben*. Und von einem solchen uralten Mysterienleben ist die Gralsage ein letzter – oder vorläufig letzter – literarischer Niederschlag. Wer weiß, ob der häretische Esoterismus, der dem Templerorden den Untergang brachte, nicht verwandte Ursprünge hat?

5

Wer Dichter versteht, wird nicht glauben, dass Eliots Werk nichts weiter sei als ein ornamentales Gewebe aus religionsgeschichtlichen Motiven. Er konnte diese Motive doch nur deshalb verwenden, weil sie einige Wesenselemente seiner persönlichen Seelensituation ausdrückten, verstärkten und zugleich verhüllten. Aber diese Situation enthält noch mehr und enthält anderes. Eliots Gedicht ist hervorgetrieben durch die beiden großen Bedrängnisse der Seele – Geschlechtsliebe und Tod. Um diese beiden Pole dreht sich doch das Ringen und Denken aller derer, die sich mit den überlieferten Lösungen des Christentums und der vorrätigen Weltweisheiten nicht zufrieden geben können. Eros und Thanatos sind die maskenhaft blickenden Götter, vor deren Bildern die moderne Seele betet, klagt, fragt, opfert. Modern ist Eliot, weil er alles Physische, Befleckende, Herzbeklemmende, Grausige und Groteske sieht und sagt, das mit Liebe und Tod verbunden ist. Das als Materialismus zu bezeichnen, wäre ein großes Mißverständnis. Materialismus und Spiritualismus sind

[1]) Ebenda S. 97.
[2]) Ebenda S. 102.

für uns keine Gegensätze mehr. Wer von den heutigen Dichtern vermag noch Leib und Seele zu trennen? Vielleicht ist grade diese Trennung, die den vergangenen Jahrhunderten so gewiss war und so selbstverständlich schien, Zeichen eines Verfalls gewesen. Und vielleicht liegt gerade in der Tatsache, dass sie für uns nicht mehr gilt, die Gewähr, dass ein neuer Menschentypus sich bildet, der die Ganzheit zurückgewonnen hat.

Wer die Wirklichkeit die Hässlichkeit und die Schönheit dieses leibseelischen Menschentums, in dem wir stecken, heute noch nicht sehen will, der wird uns wenig sagen können. Ob die Erfahrung, in der diese Wirklichkeit und Einheit erfasst wird, mehr bedrückenden oder mehr beglückenden Charakter trägt, wird freilich wohl immer eine Sache der persönlichen Artung und Typenzugehörigkeit bleiben. Bei Eliot überwiegt das depressive Moment. Er gehört zu denen, für die allem Irdischen ein Modergeruch entströmt. Die Ratte plagt und quält seine Phantasie. Eine Verwesungsbesessenheit ist in ihm, die sich teils poetisch, teils zynisch äußert – beides ist ein Ausdruck des Leidens. Dieser Erdenrest, der «nicht reinlich» ist, bedeutet nicht eine Freude am Unrat. Er repräsentiert in der modernen Seele das altchristliche Sündenbewusstsein. Und wie dieses verträgt er sich mit einer Spiritualität, die sich nach Seraphswelten sehnt. Baudelaire würde als Zeuge dafür genügen. Überhaupt sollte man mit dem Worte Realismus etwas vorsichtiger umgehen. Es gibt einen Realismus, der die notwendige Komponente ekstatischer Religiosität zu sein scheint. Man braucht nur an Tintoretto zu denken. Die Verwesungsgreuel seines jüngsten Gerichts in Santa Maria dell'Orto schieben sich in die Erinnerung, wenn man gewisse Verse von Eliot liest. Bei andern wieder denkt man an Breughel. Es gibt von ihm Zeichnungen, die man neben den letzten Teil des *Waste Land* legen kann.

Das wüste Land, das versiegende, wasserlose, felsige, furchtbare – das ist unsere Zeit. Das ist jedenfalls eine Seite des Symbols, die man nicht übersehen kann. Es ist die an sich verzweifelnde Zeit, mit ihrer ganzen Hoffnungslosigkeit, ihrer tödlichen Müdigkeit, mit ihren sie beschämenden Erinnerungen an Sang, Sage, Schönheit früherer Weltalter, die sie kaum mehr aufzurufen wagt. Aus aller Größe macht sie grimassierende Gemeinheit. Im Krieg glaubte sie sich zum Heldentum zu erheben. Aber der Ausgang ist die Banalität und Hässlichkeit des Alltags, in den der Demobilisierte zurückkehrt. Aus uralter Magie und Mantik hat diese Zeit schmierige Kartenlegerei gemacht, aus dem phönizischen Seefahrer einen unrasierten Smyrnioten, der in Korinthen handelt. Eliots Gedicht klagt die ganze Not und Angst dieser Zeit. Es atmet jene Verzweiflung,

die auch der Fonds von Proust und Valéry ist: jene Weltuntergangsstimmung, die Joyce dazu geführt hat, "the End of the World" im halluzinatorischen Zug einer Szene seines *Ulysses* auftreten zu lassen. Die Stimmung jener Verse, mit denen Eliot seine Gedichte abschließt:

This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper.

Dies alles musste gelitten werden, durchgelitten werden bis zum bittern Ende. Die Qualen des Durstes, die Erschöpfung der Felsenwüste, das Grauen des Todes mussten gesagt werden. Wie die Sibylle bei Petronius musste ein Dichter sprechen: *ἀποϑανεῖν ϑέλω*. Nur durch diese Todesqual führt der Weg zu neuer Geburt.

Diese Todesqual ist ja schon bei Eliot von dämmrigen Frühlicht eines neuen Bewusstseins erhellt. Ich meine jenes neue synthetische Bewusstsein unserer Zeit, das sich jenseits der Gegensätze weiß. Es ist, genau genommen, ein mystisches Bewusstsein. Man kann den letzten Teil des *Waste Land* auch als Jenseitsreise auffassen. Das gibt es also wieder. Psyche wandert durch unirdische Bezirke. Das « karge Leben in trocknen Knollen » ahnt, dumpf vielleicht, aber es ahnt in sich künftiges Keimen. Wessen Lebensgefühl mit dem großen Rhythmus des Wachstums geeint ist, wessen Passion sich wiedererkennt in der der alten Vegetationsgötter, der ist durch die Pforte des Todes hindurchgeschritten ins jenseitige Land. Dem sind Tod und Leben keine Gegensätze mehr. Er kennt das Dritte, das weder

« Dein Schatten am Morgen ist der dir nachfolgt
Noch dein Schatten am Abend der dir begegnet ».

Die alten Scheidungen gelten nicht mehr. Vergangenes und Gegenwärtiges sind gleichzeitig. Der Seher, der vor Thebens Toren saß, ist derselbe, der im schäbigen Zimmer des Londoner Tippmädchens zugegen ist. Er, Tiresias, hat in sich den Wechsel der Zeit und den Wechsel des Geschlechts erfahren – venus huic erat utraque nota. Er weiß, dass auch die Sonderung in Mann und Weib nichts Endgültiges ist. Der Urmensch – Adam wie der Anthropos der Gnostiker – kannten sie nicht. Die Individuation ist Trug. Alle Frauen des Gedichtes sind nach Eliots Erläuterung dieselbe Frau, wie der einäugige Kaufmann des Kartenspiels mit dem Korinthenhändler Eugenides und dem Phönizier Phlebas verschmilzt.

Alles das scheint unwirklich. Aber auch dieser letzte Gegensatz von « Wirklichem » und « Unwirklichem » muss aufgehoben werden. Was

unwirklich ist, braucht darum noch lange nicht fiktiv zu sein. Es gehört einfach einer andern Seinsebene an. Deren sind viele. Dem modernen Dichter ist diese Überwirklichkeit vertraut. Er sieht die Toten über London Bridge strömen, sieht Elisabeth und Leicester auf ihrem Prunkschiff, er sieht die Stadt im Jenseitsland und *unsere* Städte werden unwirklich:

Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London
Unreal.

Je öfter ich es lese, je mehr finde ich in Eliots Gedicht an Sinn und an Musik. Was ich darüber gesagt habe, ist nur Fragment... Von der Ästhetik Eliots vor allem sollte noch gesprochen werden. Aber das müsste im Zusammenhang mit seinen kritischen Schriften geschehen. Ich spare mir das für eine spätere Gelegenheit auf. Genüge es, wenn ich einige Leser zu dem Dichter geführt habe.