

NORBERT HUMMELT

## DIE VERLORENE TECHNIK

Zu Dante und Eliot

T.S. Eliot gehört mit Ezra Pound, Ossip Mandelstam und in gewisser Weise auch Stefan George zu den Dichtern des frühen 20. Jahrhunderts, für die Dante die entscheidende literarische Größe war, ein Bezugspunkt wie kein anderer und Rollenmodell für ihr eigenes Schreiben. Er hat wie sie das Italienische eigens gelernt, um Dante lesen zu können. Allerdings brauche man, so meinte er, und das ist eine der Pointen in seinem Dante-Essay von 1929, mit der Lektüre nicht zu warten, bis man das entsprechende sprachliche Level erreicht habe: »Überraschend an Dantes Dichtung ist dies, daß sie in gewissem Sinne äußerst leicht zu lesen ist. Es ist ein Prüfstein, (...) daß echte Dichtung sich mitteilen kann, bevor sie verstanden wird.«

Aber nicht nur darauf, daß Italienischkenntnisse zu vernachlässigen seien, insistiert Eliot. Vielmehr rät er auch davon ab, sich vor der Lektüre mit allzuviel Wissen zu belasten: »Nach meinen Erfahrungen in der Würdigung von Poesie habe ich immer gefunden: je weniger ich vom Dichter und seinem Werk wußte, bevor ich zu lesen begann, desto besser. (...) Mindestens ist es besser, den Antrieb zur Aneignung von Gelehrsamkeit dadurch zu gewinnen, daß man die Dichtung genießt, als anzunehmen, man genieße die Dichtung, weil man sich Gelehrsamkeit angeeignet hat.«

Das ist amüsant, wenn man bedenkt, daß es ja Eliot war, der als erster ein Gedicht mit Fußnoten veröffentlicht hat. Die Anmerkungen, die er dem »Öden Land« mitgab, sind so gelehrsam, daß man von ihm am wenigsten erwarten könnte, zu einem von solchen Lasten unbeschwerten Zugang aufzufordern. Aber derartige Winkelzüge, das Abwägen, Hin- und Herwenden und Dementieren des zuvor Gesagten sind gerade typisch für diesen Autor. Man ist daher gut beraten, häufig das genaue Gegenteil dessen anzunehmen, was Eliot als Maxime aufstellt, oder von einer Aussparung auf das besondere Gewicht des Nichtgesagten zu schließen. Und so scheint mir der Verzicht darauf, direkt zu thematisieren, inwiefern Dante für seine eigenen Gedichte wichtig ist, genau den Umkehrschluß zuzulassen, daß alles, was er in seinem Essay behauptet, auch auf Eliots eigenes Werk hin zu lesen ist. Allein im »Öden Land« gibt es sechs Stellen, die Dante-Bezüge aufweisen. Um diese aufzufinden, sind die Anmerkungen natürlich äußerst nützlich, vorausgesetzt, er wollte durch die angegebenen Referenzen nicht etwa von

Ungenanntem ablenken, was ihm durchaus zuzutrauen wäre. So begegnet uns Dante im »Öden Land« schon vor dem ersten Vers, mit der Widmung an Ezra Pound als »il miglior fabbro«, den besseren Schmied, die das Kompliment an Arnaut Daniel aus Purgatorio XXVI zitiert. Und sieht man auf Eliots lyrisches Werk so, wie er es angeordnet wissen wollte, frühe und Gelegenheitsgedichte also beiseite gelassen, wird man feststellen, daß es mit Dante beginnt und auch mit ihm endet.

Eliots erstem publizierten Gedicht, »J. Alfred Prufrocks Liebesgesang«, sind sechs Verse aus Canto XXVII des Inferno vorangestellt, aus dem Mund des Guido von Montefeltro, der im achten Höllenkreis bei den Betrügern sitzt. Sie stehen dort im italienischen Original und ich muß zugeben, daß ich sie meistens gar nicht gelesen, sondern hingenommen habe als etwas, das offenbar wichtig ist, wenn ich es auch nicht verstehe. Sie lauten in der Übersetzung von Karl Vossler:

Wenn ich vermutete, daß meine Antwort noch je  
einmal nach oben kommen könnte, so rührt ich  
meine Flammenzunge nicht mehr. Jedoch, da  
niemand aus der Unterwelt,  
wenn man mir recht berichtet, wieder aufsteigt,  
geb ich dir ohne Furcht vor Schande Auskunft.

Dieses Motto, unter dem Mantel der anderen Sprache versteckt, ist also Eliots Programm: Unter der Voraussetzung, daß ohnehin kein Wort nach oben, also an die Öffentlichkeit gelangen kann, wird das Aussprechen dessen, was nach dem Urteil der vielen beschämend sein könnte, erst möglich. Dichtung ist demnach die Weitergabe von Geheimnissen an Vertraute, die allein berufen sind, ihren Sinn zu verstehen. Und ganz am Ende seines durchkomponierten Werkes, am Schluß von »Little Gidding«, dem letzten der »Vier Quartette«, steht das in der Tat geheimnisvolle Bild der Himmelsrose, das Dante in den letzten Gesängen des Paradiso entfaltet: »And the fire and the rose are one.«

Als Eliot seinen Dante-Essay schrieb, stand er in der Folge seiner Werke in etwa zwischen diesen beiden Enden, dem Anfang mit »Prufrock« und dem Ende mit den Quartetten, aber näher am Ende als am Anfang, und war mit der Komposition von »Aschermittwoch« beschäftigt, dem sechsteiligen Gedicht, das er nach seiner Konversion zur Anglican High Church verfaßte und das wiederum etliche Bezüge zur »Göttlichen Komödie« und zum »Neuen Leben« sowie zur Dichtung der provenzalischen und italienischen Troubadoure unterhält, die für Dante selbst so wichtig waren. Und wenn Eliot nun in seinem Essay darauf insistiert, daß

religiöser und poetischer Glaube unterschiedlich seien und man nicht notwendig religiös sein müsse, um die »Komödie« zu würdigen, verweist er wiederum unausgesprochen auf sein eigenes, noch gar nicht publiziertes Werk, denn »Aschermittwoch« erschien als Zyklus erst ein Jahr später. In der Folge seiner Gedichtzyklen kann man dieses Poem als bewußte Analogie zum Purgatorio sehen, Motive der Umkehr, Buße, Läuterung und Hoffnung bestimmen den Ton, und in der »Lady« des zweiten Teils wird man eine Mittlerfigur erkennen, die in ähnlicher Weise angesprochen wird wie Beatrice. Will man aber verstehen, wie Eliot mit Dante konkret arbeitet und welche entscheidenden poetischen Qualitäten er in ihm sieht, dann läßt sich dies besser an seinen früheren Werken beobachten. Dabei geht es ihm, wie er in seinem Essay ausführt, nicht um den Klang der Dichtung, nicht um die Ordnung der Terzinen, sondern um die Kraft der Bilder.

»Dantes Einbildungskraft ist visuell. Sie ist visuelle Einbildungskraft in einem anderen Sinne als bei einem modernen Stillebenmaler: sie ist visuell in dem Sinne, daß er in einem Zeitalter lebte, in dem die Menschen noch Visionen sahen. Es war eine psychologische Gepflogenheit, deren Technik wir vergessen haben, aber so gut wie irgendeine der unsern. Wir haben nichts als Träume, und wir haben vergessen, daß das Schauen von Visionen – ein jetzt zu den Unnormalen und Ungebildeten verbanntes Verfahren – einst eine bedeutsamere, interessantere und diszipliniertere Art des Träumens war. Wir halten es für ausgemacht, daß unsere Träume von unten kommen: möglicherweise leidet infolgedessen die Qualität unserer Träume. (...) Dantes Anliegen ist es, uns sehen zu lassen, was er sah.«

Bemerkenswert ist die Differenzierung zwischen Träumen, die von unten kommen, was sich leicht als eine Anspielung auf die Erkenntnisse der Psychoanalyse lesen läßt, und solchen, die einst offenbar aus einer anderen Richtung zu uns gelangten, nämlich von oben, was Eliot uns hier zu ergänzen überläßt, für die wir aber als moderne Menschen nicht mehr offen seien, weil wir an ihre Möglichkeit nicht länger glauben – Bilder einer poetischen oder religiösen Offenbarung. Solche Vorstellungen sind durch das neue wissenschaftliche Bild vom Menschen diskreditiert. Unsere Träume sind demnach nur noch das, was uns aus unserem unterdrückten Triebleben erreicht, Träume minderer Qualität, denen etwas Entscheidendes abgeht. Vielleicht ließe sich dieser von Eliot nicht näher bezeichnete Mangel der Bildqualität in den ästhetischen Kategorien Thomas von Aquins ausdrücken, die Stephen Dedalus in Joyces Roman »Ein Porträt des Künstlers als junger Mann« aufzählt: *integritas, consonantia, claritas* – Ganzheit, Harmonie und Strahlkraft. Dantes visueller Einbildungskraft waren sie noch erreichbar, von solcher Art sind seine Visionen, nicht nur die vom Paradies, sondern auch die von den Höllenkreisen.

Nun wissen wir natürlich nicht, was Dante sah – aber wenn wir Eliots Prämisse akzeptieren, könnten wir umgekehrt sagen: Wir wissen es ganz genau, denn das ist ja der Text der »Göttlichen Komödie«. Der sich weniger einer bestimmten poetischen Technik (dem Schreiben in Terzinen) als einer disziplinierten, also mit einem gewissen Maß an Kontrolle versehenen, vielleicht sogar steuerbaren Art des Träumens verdankt, die etwas dezidiert anderes sein muß als bloße Fiktion. Denn die Vision hat ja den Anspruch, etwas Wahres aufzudecken, das sich aber dem Zugriff der allermeisten entzieht. Auf diese Weise sehen kann nur ein Dichter, der zugleich Prophet ist (auch Rilke und George verstanden sich so). In der Tat können wir die ganze »Komödie« als eine unendlich scheinende, vor allem aber bruchlose Kette solcher Visionen ansehen, die uns staunen macht und auf die wir nicht mit eigenen Visionen antworten können. Insbesondere ist uns ein bruchloses Schauen nicht möglich, nicht bloß, weil es dazu an einem religiösen oder poetischen Glauben fehlt, sondern weil wir die nötige psychologische Technik nicht mehr beherrschen. Es ist auffällig, daß Eliot hier den Begriff Technik verwendet, vielleicht vor dem Hintergrund der in den zwanziger Jahren florierenden sogenannten Psychotechnik, eines Zweigs der angewandten Psychologie, der darauf zielte, deren Erkenntnisse zur Optimierung von Arbeitsprozessen fruchtbar zu machen. Dieses visionäre Unvermögen des modernen Menschen hat Eliot in besonderer Weise verspürt, und es war sein Projekt, die verlorene psychologische durch eine neuartige literarische Technik so auszugleichen, daß das Defizit für Momente ausgehebelt wird. Deshalb sind in seinen Gedichten gerade die Passagen so eindrucksvoll, die wir als Durchbruchsstellen eines dann für Augenblicke doch möglichen visionären Schauens lesen können, es sind, mit dem von Joyce dafür verwendeten Begriff, Epiphanien in Situationen des modernen Alltags, oft Straßenszenen. Sie sind immer nur als Bruchstücke zu haben, daher die fragmentarische Struktur des »Öden Lands«. Einige solcher Bruchstücke hat Eliot in den »Präludien« seines ersten Gedichtbands festgehalten, ein anderer visionärer Moment begegnet uns in dem frühen Gedicht »Stille«, das er zu Lebzeiten nie drucken ließ. Darin wird das Erlebnis mitgeteilt, wie sich mitten in der Rushhour auf einmal die Fluten teilen wie beim Zug der Israeliten durch das Rote Meer und Wände aus Stille sich um den Gehenden auftürmen, worauf es heißt: »Ein solcher Friede ängstigt mich« (vgl. Sinn und Form 5/2023).

Wenn man einmal auf diese Dinge achtet, stellt man fest, daß auch der Begriff der Vision schon in Eliots Frühwerk eine wichtige Rolle spielt, wenngleich oftmals in der für diese Schaffensphase charakteristischen Form des ironischen Herunterspielens. So wird im Prufrock-Gedicht behauptet, es gebe immer noch genügend Zeit »for a hundred indecisions, / and for a hundred visions and revisions, / Before the taking of a toast and tea«: noch vor dem Nachmittagstee ein

Meer von Zeit zu zaudern, Gesichte zu haben und sie zu widerrufen. Und in »Präludien III« wird eine ungeahnte Vision umschrieben, die um so stärker wirkt, als wir sie uns selber ausmalen müssen. Sie ereignet sich auf der Schwelle zwischen unruhigem Nachtschlaf und Erwachen, wenn man für Träume und Erscheinungen besonders anfällig ist, in einem von Außenreizen durchlöcherten Dämmerzustand. Der Schläfer ist geplagt von all den tausend üblen Bildern (»sordid images«), aus denen sich unser modernes Seelenleben zusammensetzt, und hat in diesem Zustand eine Vision, die sich nicht mitteilen läßt, ja, nicht einmal die Straße, die draußen vor dem Fenster liegt und der diese Vision gilt, würde sich in ihr erkennen: »You had such a vision of the street / As the street hardly understands«. Diese zunächst nicht mitteilbaren visionären Bilder dennoch fruchtbar zu machen ist Eliots dichterisches Projekt

Einer der eindrucksvollsten visionären Momente im Werk Eliots steht in der letzten Strophe von »Die Bestattung der Toten«, dem ersten Teil von »Das öde Land«, und er ist nicht zufällig durch zwei Dante-Reminiszenzen orchestriert, die den Moment vielleicht erst möglich machen, sowie mit Anleihen bei Baudelaire. Hier die ersten Verse in meiner Übersetzung:

Unwirkliche Stadt,  
 Unter dem braunen Nebel eines Wintermorgens  
 Glitt eine Menschenmenge über London Bridge, so viele,  
 Das dacht' ich nicht, daß derart viele schon verblichen wären.  
 Gelegentliche kleine Seufzer wurden ausgehaucht,  
 Und jedermann sah starr vor seine Füße.

Erst einmal müssen wir uns klarmachen, wo die Szene lokalisiert ist: mitten in der britischen Metropole, denn die London Bridge führt vom Südufer der Themse genau auf den innersten Kern der Stadt zu, die City of London, die zugleich das Bankenviertel ist. Die literarischen Anspielungen entschlüsselt Eliot in seinen Anmerkungen bekanntlich selbst. Der erste Vers bezieht sich auf eine Stelle aus Baudelaire's »Blumen des Bösen«, sie steht im Gedicht »Die sieben Greise«: »Wimmelnde Stadt, Stadt voller Träume, / Wo am hellichten Tag das Gespenst den Passanten bedrängt« (meine Übersetzung). Im Gedicht ist daraus nur der Anfang zitiert, noch dazu verfremdet, »Unreal city« statt »fourmillante cité«, aber Eliot liefert in den Anmerkungen einen Kontext, den wir offenbar mitbedenken sollen. Es ist die moderne Metropole schlechthin, eine Stadt voller Träume, die wir uns als unwirkliche denken sollen, ins Visionäre entrückt. Nun folgt das Element, das die Schau oftmals begleitet, eine Trübung der realen Sichtverhältnisse, Nebel tritt auf, wie Trockeneisnebel auf einer Bühne: »Unter dem braunen

Nebel eines Wintermorgens«, in dieser Inversionswetterlage, in der die Gestalten zu Schemen werden, »Glitt eine Menschenmenge über London Bridge«, und nun folgt der hier eingeschobene Vers aus Canto III des Inferno, »Das dacht' ich nicht, daß derart viele schon verblichen wären«, der die Szene auf der London Bridge unvermittelt zu einer Szene aus der Hölle macht, genauer, ihrem Eingangsbereich, dort, wo die Feiglinge wohnen, die weder gut noch schlecht waren und sich in einem ewigen Nebel an den Ufern des Acheron aufhalten, weiter dringen sie nicht in die Hölle vor, aber kommen auch nicht mehr aus ihr heraus: »Und so viel Volk, daß ich nicht glauben konnte, / es seien je so viele schon verblichen« (Vossler).

Das ist nun Eliots Bild für die Abertausenden von Angestellten in der City of London, die tagtäglich die London Bridge passieren! Ein schlagendes Bild, könnte man sagen, zumal er in der Zeit, als er »Das öde Land« schrieb, selbst einer dieser Bankangestellten war. Die meisten topographischen Konkretionen, die in seinem Gedicht auf London verweisen, verdichten sich im Financial District; ich weiß das, denn ich habe sie vor ein paar Jahren alle abgelaufen, als ich an meinem Buch »1922« schrieb. Also diese sind die Feiglinge, die sich eingerichtet haben, die sich im Getriebe halten, mehr schlecht als recht, aber es hinnehmen, daß sie nie darüber hinausschauen können. Denn: »Gelegentliche kleine Seufzer wurden ausgehaucht, / Und jedermann sah starr vor seine Füße.« Auch hier ist ein Dante-Vers verwandelt anwesend, aus Inferno IV, dem Limbo, wo die Seelen der Ungetauften in ewiger Gottesferne leben: »Da war, soviel man lauschend merken konnte, / kein Weinen, nur ein leises Seufzen noch, / das zitternd durch die ewigen Lüfte ging« (Vossler). Die Getriebenen auf der Brücke sind zugleich die Enthiligten. Ihr Acheron ist die Themse. Die schiere Zahl derer, die hier, vor dem Höllentor, völlig unbewegt und ohne inneres Leben über die Brücke strömen, überwältigt den Sprecher und läßt ihn erschauern, der sich erst im Zitat als ein Ich zu erkennen gibt: »Das dacht' ich nicht, daß derart viele schon verblichen wären.« Man versteht den poetischen Prozeß vielleicht besser, wenn man diese Aufschlüsse hat, wenn man auf diese Weise analytisch liest. Aber man muß das alles nicht vorweg wissen, man muß die Quelle nicht kennen, um den allegorischen Sinn zu verstehen, den Eliot dem profanen Geschehen unterlegt, denn er ist in den Bildern klar und unmittelbar einleuchtend und erfüllt so aus meiner Sicht, was Eliot an Dante so bewunderte:

»Dantes Stil hat eine besondere Durchsichtigkeit – eine poetische im Unterschied von intellektueller Durchsichtigkeit. Der Gedanke mag dunkel sein, aber das Wort ist durchsichtig oder vielmehr durchscheinend.«

Ich muß noch erwähnen, daß vor Jahren, als ich die London Bridge am frühen Morgen überquerte, nicht unter braunem Nebel, sondern im hellen Sonnenschein,

im Strom der vielen Angestellten, die da zu ihren Arbeitsplätzen strebten, ein etwas furchterregender Prediger am Fuß der Brücke stand und ein Pappschild hochhielt und immer wieder die Worte ausrief, die auf diesem Schild standen: »The torment of hell-fire is near«. Ich weiß nicht, ob er Eliot gelesen hatte oder Dante oder alle beide. Ich zitiere die Stelle nun noch einmal und dann weiter bis ans Ende der Passage, die auf ein weiteres Baudelaire-Zitat zuläuft:

Unwirkliche Stadt,  
 Unter dem braunen Nebel eines Wintermorgens  
 Glitt eine Menschenmenge über London Bridge, so viele,  
 Das dacht' ich nicht, daß derart viele schon verblichen wären.  
 Gelegentliche kleine Seufzer wurden ausgehaucht,  
 Und jedermann sah starr vor seine Füße.  
 Glitt hügelan und abwärts zur King William Street  
 Bis dahin, wo Saint Mary Woolnoth Stunden zählte  
 Mit einem dumpfen Nachhall auf dem neunten Schlag.  
 Da traf ich einen, den ich kannte, und ich rief ihm zu: ›Stetson!  
 Der du mit mir zu Schiff vor Mylae lagst!  
 Der Tote, den du letztes Jahr im Garten pflanztest,  
 Sprießt er schon? Blüht er noch in diesem Frühjahr?  
 Oder ist der Nachtfrost ihm nicht gut bekommen?  
 O halt den Köter fern, der um die Beete streunt,  
 Sonst buddelt er ihn aus, der Menschenfreund!  
 You! Hypocrite lecteur! – mein Ebenbild, – mon frère!«

Der Bekannte aus dem Punischen Krieg, der jetzt ein Amerikaner namens Stetson ist – mitten in der City of London taucht er unvermittelt auf, ein Wanderer zwischen den Zeiten – das sind Durchbruchsstellen, in denen die profane Gegenwart plötzlich durchlässig wird, jähe Momente visionären Schauens, das sich einer an Dante geschulten Einbildungskraft verdankt. Ob sie die schwindenden imaginären Kräfte der Menschheit so lange werden fesseln können wie dieser, harrt noch der Prüfung, aber hundert Jahre haben ihnen schon einmal nicht geschadet. Es ist diese poetische Durchsichtigkeit, die all das Obskure zu durchstrahlen vermag und »Das öde Land« zu einem so faszinierenden Gedicht macht.

Erinnert sei zudem an die fulminante Passage aus »Little Gidding II«, dem letzten von Eliots Quartetten, entstanden im Kriegsjahr 1942. Nach dem Ende eines Luftalarms begegnet der Sprecher im Morgengrauen einem Geist, der ihn durch die leeren, von aufsteigendem Rauch durchwehten Straßen Londons führt und

ihm dabei eine Rede hält, die ganz vom Duktus Dantes überformt ist und die Eliot in, wenn auch reimlosen, Terzinen wiedergibt. In diesem Geist haben die Exegeten unter anderen den damals noch nicht lange verstorbenen William Butler Yeats erkannt, als älteren Dichter, der, wie Vergil, das Ende schon weit genug hinter sich weiß, um einem Jüngeren Lehren erteilen zu können. Eine Szene, die, ihrer Phantastik zum Trotz, durch Eliots eigene Tätigkeit als Luftschutzwart in Kensington in gewisser Weise beglaubigt ist. Wieder ist da der Rauch, der die Sicht vernebelt und das visionäre Schauen erst möglich macht. So wie Gott sich den Israeliten bevorzugt in einer Wolke offenbarte: die Wolke als himmlischer Schleier seiner Gegenwart. Wir sollten öfters unter braunem Dunst spazieren, wenn auch nicht notwendig nach einem Luftalarm, aber selbst dann – vielleicht erlernen wir so die psychologische Technik wieder, die für das visionäre Schauen nötig ist, und finden Worte wie in der Rede des Maro Lombardo aus *Purgatorio XVI*: »und da der Rauch uns das Gesicht verwehrt, / soll das Gehör uns beieinander halten«.