

Biblische Bilder in den Trümmern der Neuzeit

T.S.Eliots Poem "The Waste Land"

Als Thomas Stearns Eliots im Jahre 1922 sein Poem *The Waste Land*, deutsch „Das wüste Land“, veröffentlichte, erregte dieses frühe Werk nur in avantgardistischen Kreisen Aufsehen. Eliot kam aus St.Louis im amerikanischen Bundesstaat Missouri, hatte in Harvard, an deutschen und französischen Universitäten studiert und seine tiefe Liebe zu Europa und seiner Kultur entdeckt. 1914 ließ er sich in Oxford nieder. Sein akademischer Hintergrund, seine Studien abendländischer Literatur, Religion und Philosophie machen sein Werk bis heute zu einer *Trouvaille* für die Literaturwissenschaft. *The Waste Land* ist so überreich an Anspielungen und Zitaten, dass sich der Autor entschloss, erklärende Anmerkungen beizufügen, die *Notes on the Waste Land*, um auf Quellen, Referenzen und spirituelle Erlebnisse hinzuweisen, die hinter seinen Versen stehen.

"Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results", schrieb er 1921, im selben Jahr, in dem er *The Waste Land* zu Papier brachte. *"The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning."* (1)

Was Eliot vorschwebte, war das „Bezwingen“, notfalls „Dislokalisieren“ von Wörtern einer in Gebrauch befindlichen, „lebenden“ Sprache, ihr Herausnehmen aus dem alltäglichen, zeitgemäßen Kontext, in der Absicht, sie auf ihren essentiellen, überlieferten Grundgehalt zurückzuführen, ein Vorgang, wenn man so will, der Sprach-Reinigung. Die Vielseitigkeit (*variety*) und Komplexität (*complexity*), über die westliche Kultur von ihren Grundlagen her verfügt, soll zur Bewahrung des ideellen Gehalts dichterischer Sprache mobilisiert werden, um wenigstens diesen sprachlichen Raum in seiner authentischen Rolle als Kulturträger zu retten. Eine zutiefst konservative Theorie: In einer von Sprachverfall heimgesuchten Gesellschaft soll die Poesie-Sprache trotz ihres künstlerischen Avantgardismus zur bewahrenden Größe werden, um eine ihre eigene Kultur zerstörende Gesellschaft bis zuletzt mit ihren überlieferten Strukturen zu verbinden. Einen ähnlichen Ansatz vertrat der nach Amerika emigrierte Petersburger Joseph Brodsky in seiner Nobelpreisrede von 1987: das Volk solle die Sprache der Dichter sprechen, um den darin sublimierten geistigen Reichtum der Gesellschaft über eine sich anbahnende Katastrophe zu retten. (2)

Solcher Hoffnung liegt der Glaube an einen in der Tiefe bestehenden, wenn auch dem Menschen verborgenen Zusammenhang der Phänomene, eine geheime „Einheit“ der Schöpfung zugrunde, die im Alltag zunehmend unsichtbar, unter Trümmern begraben, nur mehr fragmentarisch erkennbar ist. Schon der Titel *The Waste Land* zeigt, was Eliot im Sinn hatte: das englische *waste* bedeutet Trümmer und Abfall, aber auch Verschwendung, Vergeudung, Ruinierung der Ressourcen. Folglich meint *Waste Land* wüstes Land oder Wüste, doch hier nicht als Schöpfungslandschaft, eher als Trümmerhalde einer sich selbst verwüstenden Zivilisation. *These fragments I have shored against my ruins*, heißt es am Ende des Poems, diese Fragmente habe ich an Land gezogen, um meine Trümmer zu stützen.

Eliot sah in Poesie mehr als ein Verständigungsmedium vereinsamer Seelen in einer zunehmend artikulationsgestörten Umgebung. Er fand, Dichtkunst hätte eine durchaus gesellschaftliche, zwar nicht vordergründig politisch-soziale, aber auf andere Weise integrierende Dimension. Mithilfe von Poesie ließe sich verschütteter gesellschaftlicher Kontext wiederherstellen: jedes Wort sichtbar zurückführend zum historisch gewachsenen Umfeld, dem es sprachlich entsprungen war, verbunden mit seinen Bezügen innerhalb eines – wenngleich immer brüchiger werdenden – Netzwerks tradierter Strukturen. Diese rekonstruierende, Sprache revitalisierende Verbindung soll selbst dort hergestellt werden, wo sie nur noch vermöge absurd scheinender Assoziationen, bizarrer Sprünge durch Sprachen und Epochen, mühsam nachvollziehbarer Eingebungen aus tiefen, verborgenen Sinnzusammenhängen zustande kommt. Der Dichter in der Rolle des Archäologen, der auf zugewehten Trümmern spielerische Zeichen improvisiert, Verschüttetes freilegt, voller Ahnungen, was unter dem Sand des „Wüsten Landes“ verborgen ist. Der den überraschend entdeckten Formen suchend folgt, die Gestalt des Ganzen extrapolierend erträumt, oft schockiert oder unverhofft beglückt.

In diesem neuartigen, in Wahrheit urmenschlichen Spiel, das *The Waste Land* vorführt, liegt einer der Gründe für die nachhaltige Wirkung des Poems seit fast einhundert Jahren. Da das Wiederfinden von Zeichen in verwehten Trümmern ein ewiges Vergnügen des Menschen ist, zugleich ein Ritual im Zyklus von Niedergang und Neubeginn, findet Eliot metaphorisches Material durch alle Epochen der Menschheit.

Wir wollen uns hier auf die ältesten Bausteine und Bruchstücke zu seinen Hintergrund-Mosaiken beschränken, auf die biblischen. Bereits Vers 20 des Poems (und, parallel dazu, Eliots erste Anmerkung in den *Notes on the Waste Land*) bezieht sich auf eine biblische Quelle, auf den Propheten Ezechiel oder

Hesekiel. Zunächst Eliots Vers in der deutschen Übertragung von Ernst Robert Curtius, an die wir uns während dieser Betrachtung halten:

Was ist dies Wurzelwerk, das greift, der Ast, der sprosst
aus diesem Steingeröll? Oh Menschensohn,
Du kannst nicht sagen, raten, denn du kennst nur
Gehäuf zerbrochener Bilder unter Sonnenbrand (3)

Biblich daran ist nicht nur die aus dem Prophetenbuch entlehene Anrede „Menschensohn“ (im hebräischen Original *ben-adam*), sondern auch der beschriebene Schauplatz: Steingeröll, aus dem Verschüttetes ragt, bei kulturellen Umbrüchen und Katastrophen zu Bruch Gegangenes, wie es Hesekiel nach der Zerstörung des ersten Jerusalemer Tempels im Jahre 586 vorchristlicher Zeit erlebt hatte. Während jedoch der biblische Prophet durch göttlichen Aufruf zum Sprechen ermuntert wurde, scheint Eliot von vornherein zu bezweifeln, dass der bei ihm mit „Menschensohn“ Angeredete überhaupt dazu imstande sei: *You cannot say, or guess, for you know only a heap of broken images...*

Eliots Zweifel an der Fähigkeit des modernen Menschen, zureffende Worte für das Geschehen zu finden, markiert schon zu Beginn das kulturkritische Grundmotiv des Poems. Wenn zugleich biblischer Text zitiert wird, so sichtlich als Erinnerung an die Konklusion Menschsein-Sprache, von der die Bibel ausgeht, entsprechend in der Negation: Verlust der Sprache – Atrophie des Menschlichen. Das Finden von sprachlichen Äquivalenten, das Benennen der Mitgeschöpfe – folglich auch von Vorgängen, Ereignissen, menschlicher Erfahrung und Erkenntnis – ist nach biblischer Vorstellung ein Privileg, das der Schöpfer ausdrücklich und ausschließlich dem Menschen zugesteht, eins der Kriterien seiner Distinktion vom Tier: „...und er brachte sie dem Menschen, um zu sehen, wie er sie nennen werde, und wie der Mensch jedes Geschöpf nennen würde, so sollte sein Name sein.“ (4) Die hebräische Vokabel *davar* bedeutet sowohl „Wort“ wie auch „Sache“ – der Gegenstand und sein Begriff sind eins. Es gibt kein menschliches Wort, für das nicht ein realer Kasus stünde, und, umgekehrt, kein reales Sein oder Geschehen, das sich nicht benennen ließe. Die Wirklichkeit des biblischen Adam, des „Menschensohnes“, den der Prophet anmahnt, ist gekennzeichnet von sprachlicher Transparenz. Ihr Ende ist der Turmbau zu Babel (5), erst von da an lebt der Mensch, wie Walter Benjamin in seinem Essay „Über Sprache“ schrieb, im „Abgrund des Geschwätzes“.

Der Turmbau zu Babel, die biblische Metapher für den Sprachverlust, ist offenbar ein periodisch widerkehrender Vorgang. Wo eine Gesellschaft dem Geschehen keine eindeutigen Worte mehr zuzuordnen vermag und sich im

Nebel der „Überbenennung“ verliert, ist entweder das Geschehen an der Schwelle zum Irrealen angelangt oder die betreffende Gesellschaft im Begriff, ihren Geist aufzugeben. „*This is a poem about spiritual dryness*“, schreiben die Herausgeber einer Ausgabe von *The Waste Land* gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts (6), „*about a kind of existence in which no regenerating belief gives significance and value to people's daily activities, sex brings no fruitfulness, and death no resurrection*“.

Mit *resurrection*, Wiederauferstehung, ist auch das zweite Motiv genannt, für das der biblische Prophet Hesekiel in Eliots Dichtung steht. Hesekiel war nicht nur der Prophet des Desasters, er war auch der Ausharrende im Elend der babylonischen Gefangenschaft, der Verkünder des Wunders der Wiederaufstehung in der berühmten Parabel vom „Tal der trockenen Knochen“ (7). Doch *resurrection*, die finale Frohbotschaft des Propheten vor mehr als zweitausendfünfhundert Jahren, findet in der heutigen Gesellschaft keine Entsprechung, kaum noch einen Anklang. Verlorene Fähigkeit zur sprachlichen Artikulation bedeutet Einbuße des Glaubens an Wiederauferstehung, an ein spirituelles Weiterleben des Menschen nach seinem physischen Tod, im weiteren Sinne an Überlieferung und Historizität. Der Prophet dient Eliot als Metapher, um diesen Zusammenhang deutlich zu machen.

Noch nachdrücklicher, wenn auch tiefer verborgen, der Bezug auf älteste Quellen in Vers 60 des Poems, unter der Zwischen-Überschrift *Unreal City*. Der Topos selbst, von Curtius mit „Unwirkliche Stadt“ (8) übersetzt, ist Baudelaire entlehnt: *Fourmillante cité, cité pleine de rêves* (9). Die Metapher Wüste für diese Existenzform kommt nicht nur im umgangssprachlichen Wort „Betonwüste“ (*concret desert*) zum Ausdruck, sondern auffallend oft in literarischen Äußerungen. Auch andere Schriftsteller dieser Zeit haben die modernen Grosstädte mit Wüsten verglichen, etwa Henry James (in einem 1939 veröffentlichten Gespräch mit William Somerset Maugham): „*I wander about those great empty streets in Boston, and I never see a living creature. I could not be more alone in the Sahara*“ (10). Oder Saint-Exupéry, der in seinem Roman *Kleinen Prinzen* bezweifelt, dass man in der Wüste verlassen sei als in Menschenmassen (11). Eliot beschreibt den unaufhörlichen Massenstrom über Strassen, Plätze und Brücken der modernen Metropole, und auch er vermisst, trotz der scheinbaren Fülle, in seinem Bild die Lebenden:

Unwirkliche Stadt,
Im braunen Nebel eines Wintermorgens
Strömte die Menge über London Bridge. so viele.

Ich glaubte nicht, der Tod fällte so viele... (12)

In den *Notes on The Waste Land* ist die wörtlich übernommene Quelle für die letzt zitierte Zeile angegeben, Dantes *Inferno*. Dort hieß es:

...si lunga tratta
di gente, ch'io non avrei mai creduto
che morte tanta n'avesse disfatta (13)

Eliot geht einen entscheidenden Schritt weiter, indem er die endlos über die Brücke Eilenden nicht nur als „Tote“ beschreibt, sondern im nächsten Vers durch ein scheinbar nebensächliches Detail kennzeichnet:

Sie stießen kurze, seltne Seufzer aus
Und jeder heftete den Blick zu Boden (14)

Das Zu-Boden-Blicken in den überfüllten Strassen der *city* (oder Starren auf die Bremslichter des in der Schlange vorausfahrenden Autos) kennt jeder moderne Grosstädter, und würde es, darauf angesprochen, ein unumgängliches Verhalten nennen: im Strom der unentwegt Laufenden, Fahrenden ist es unmöglich, den Blick länger als für Sekundenbruchteile zu heben, da man sonst Gefahr läuft zu kollidieren. Soweit der verkehrstechnische Aspekt, der jedem Menschen in der Welt der Autostraßen, Unterführungen, Brücken, Förderbänder, Rolltreppen vertraut ist. Die Bewegung im Wirrwarr der einander kreuzenden Strassen der großen Stadt ist nur scheinbar frei, in Wahrheit unterliegt sie strengen, unbarmherzigen Regeln, sowohl öffentlichen als auch geheimen, unausgesprochenen.

Doch mit dem Bild vom Zu-Boden-Blicken ist mehr gemeint. Die Suche nach dem Ursprung der Metapher führt in die Tiefen des abendländischen Menschenbildes, in die Schöpfungsgeschichte der Religionen, sowohl der biblischen wie der griechisch-römischen. Der älteste Fall eines Zu-Boden-Blickenden ist der biblische Kain. *Va jiplu ha panav* heißt es im hebräischen Original (15), „Und er senkte sein Angesicht“. Er tat es vermutlich aus Gekränktheit, da Gott zuvor sein Opfer aus wilden Feldfrüchten abgelehnt hatte, anders als das seines Bruders Abel. Er könne sein Gesicht wieder „emporheben“, fährt der Urtext fort, wenn er Gutes tue, wenn er die wilden Früchte veredle und kultiviere. Andernfalls lagere die Sünde vor seiner Tür, „nach dir ist ihr Verlangen“ (16). Unmittelbar darauf ermordet Kain seinen

Bruder. Das Zu-Boden-Blicken ist das Attribut des Brudermörders, des Verräters am elementar Menschlichen.

Zugleich ist Kain jedoch – auf den ersten Blick verwirrend – der Gründer der ersten Stadt, die er nach seinem Sohn Enoch benennt: *va jehi boneh ir va jikra shem ha ir ki shem b'no*, wie es in 1 Mose 4,17 heisst. Viele Leser – durch die Jahrtausende – verstanden und verstehen diese Textstelle als Suggestion eines Zusammenhangs zwischen Kains Untat und der Daseinsform Stadt. Die Stadt als Symbol des Anti-Göttlichen wurde zum Leitmotiv auch griechisch-römischen, später europäischen Denkens. Schon bei Marcus Terentius Varro, im ersten Jahrhundert vor Christus, findet sich das Diktum: „Das Land ist göttlich, die Stadt von Menschenhand“ (17). Rund zwei Jahrtausende später, um 1800, wiederholt es sich in einem Gedicht des Engländers William Cowper: *God made the country, and man made the town* (18). Am stärksten tritt es im frühen zwanzigsten Jahrhundert hervor, etwa bei Rilke: „Denn Herr, die großen Städte sind/verlorene und aufgelöste...“ (19) oder – wieder auf das biblische Ursprungsbild von Kains Stigmatisierung und folgender Stadtgründung zurückführend – bei Else Lasker-Schüler:

Abel singt immer so hell
Zu den Saiten seiner Seele,
Aber durch Kains Leib
führen die Gräben der Stadt (20)

Sichtbare oder unsichtbare Gräben, Festungsgräben, Tunnelsysteme der Kanalisation, Leitungen, Netze, Untergrundbahnen. Die Lichtlosigkeit des Untergründigen, die Lichtscheue. Die Stadt als Möglichkeit, sich vor dem Auge Gottes zu verbergen, in Wabenbauten, Tunneln und unterirdischen Katakomben, sich der Frage zu entziehen, auch dies ein Motiv Kains: *Va jomer adonaj el kain ej hevel achicha, va jomer lo jadati*, Da fragte Gott: Kain, wo ist Dein Bruder Abel? Und Kain sagte: Ich weiß es nicht (21). Die große Stadt trotz scheinbarer Nähe ein Ort verleugneter Zwischenmenschlichkeit, des täglichen Gegeneinander, des täglich gewünschten oder vollzogenen Mordes am Mitmenschen, am Bruder.

Bereits Kains Vater Adam wird in frühen exegetischen Schriften das Doppelgesicht aus Aufblicken und Zu-Boden-Blicken zugeschrieben. Der Mensch als ambivalentes Wesen zwischen Himmelssehnsucht und Erdfixierung. In einem *midrash*, einem rabbinischen Kommentar zum Schöpfungskapitel, heißt es, Adam, der erste Mensch (*adam ha rishon*), sei eine Mischung aus höheren Wesen (*ha elionim*). und niederen (*ha tachtanim*). wobei im weiteren

Verlauf der Debatte präzisiert wird, dass die höheren die sogenannten Dienstengel sind, die niederen dagegen die Säugetiere (22). Mit beiden habe der Mensch jeweils vier Wesensmerkmale gemein: mit den Tieren die Vermehrung, die Notwendigkeit zu essen und zu trinken, Exkreme zu ausscheiden und zu sterben. Mit den Dienstengeln die Fähigkeit aufrecht zu stehen, zu sprechen, seitwärts zu sehen und aufblicken zu können. Sprache als Kondition des Menschlichen war Eliots erste Annäherung, verkörpert in der Figur des Propheten. Nun erinnert er an das Aufblicken-Können, eine Eigenschaft, die gleichfalls in biblischem Denken als eine der Insignien des Menschlichen gilt, als Unterscheidungsmerkmal von allen anderen irdischen Wesen (23). Dieses Merkmal wird – später und unabhängig – auch von der griechisch-römischen Schöpfungsgeschichte betont, wie der römische Dichter Ovid in seinen „Metamorphosen“ überliefert:

pronacque cum spectent animalia cetera terram
os homini sublime dedit, caelumque videre
iussis et erectos ad sidera tollere vultus

Während die übrigen Wesen gebeugt zur Erde hinabschaun, gab er dem Menschen ein aufrecht Gesicht und lehrt ihn den Himmel betrachten, aufwärts den Blick zu den Sternen erheben (24). Bei Eliot heißt es dagegen: *Und jeder heftete den Blick zu Boden*. Das Aufwärts-Blicken-Können, eins der grundlegenden Merkmale des Menschseins, ist den strömenden Massen der „unwirklichen Stadt“ abhanden gekommen. Mit Toten wurden sie bereits verglichen, durch den ausdrücklichen Bezug auf Dantes *Inferno*. Auch dieses Motiv zieht sich durch das abendländische Denken: städtisches, parasitäres Leben „als sorg- und hoffnungsloses Leben, als totes Leben“, hier in den Worten Thomas Manns (25). Aber die Metapher vom Nicht-aufwärts-Blicken trifft noch tiefer, erklärt die davon Ergriffenen zu Nicht-Menschen, womöglich zu Un-Menschen. Oder wenigstens zu „unwirklichen Menschen“: *Unreal city, unreal man* (26).

Wenn aber diese nur scheinbar Lebenden, unermüdlich durch die Stadt Eilenden, Lärm Verursachenden, Müll um sich Streuenden, Geschäftigen, Gewinn und Verlust Nachrechnenden im Sinne des Poeten eher Tote oder Nicht-Menschen sind, wären im Umkehrschluss die scheinbar Toten lebendig oder wenigstens keine Nicht-Menschen mehr. Also doch „Wiederauferstehung“, *resurrection*, Höhepunkt der Botschaft des biblischen Propheten Ezechiel, deren Wahrheit Eliot zunächst bezweifelt? (27) In Kapitel IV von Eliots Poem, *Death by Water* (28). wird mitten in diesen Vermutungs-Kontext durch einen der für

das Poem typischen Zeitsprünge der Tod eines phönizischen Kaufmanns vor zwei- oder dreitausend Jahren einmontiert:

Phlebas der Phönizier, zwei Wochen tot,
Vergaß der Möwen Schrei, und das Rollen der See,
Und Gewinn und Verlust. Eine Tiefsee-Strömung
Pickte seine Knochen murmelnd. Wie er stieg und sank
Durchlief er die Stufen von Alter und Jugend
Und trieb in den Wirbel. Heide oder Jude,
Du, der du das Rad drehst und windwärts lugst,
Bedenke Phlebas, der einst schön und stark wie du.

Phlebas, den während einer Handelsreise das damals häufige Schicksal eines Schiffbruchs traf, vergaß unfreiwillig den bisherigen Mittelpunkt seiner Welt, im englischen Original *the profit and loss*. Stattdessen durchlief er die Stufen von Alter und Jugend (*He passed the stages of his age and youth*), und zwar ausdrücklich in dieser rückläufigen Reihenfolge, vermutlich zurück bis zum Status des Eben-auf-die-Welt-Gekommenen, des Neugeborenen. Wenn sich somit der Prozess des Alterns als ein reversibler, wieder umkehrbarer erweist, warum nicht auch der des Vergessens? Auch dieser Vorgang müsste durch Tod zurückgenommen, folglich die verlorengegangene Erinnerung wieder restituiert werden können, die Erinnerung an ein Wissen vor unserer Geburt. Bei Eliot geht dem unter Wasser treibenden Toten das Wissen um *profit and loss* verloren, wie auch das zufällige Alter am Tag des Todes gegenstandslos wird. Dafür kehren die früheren Lebensalter, Jugend und Kindheit zurück und mit ihnen die Erinnerung.

Unser ganzes Leben erweist sich als reversibel. Der Gedanke ist im Verlauf der letzten zweitausend Jahre im abendländischen Denken immer wieder thematisiert worden, bei Griechen und Römern, im rabbinischen Schrifttum, im christlichen Denken. Tod als der Beginn einer erneuerten Erinnerung, wie Zur-Welt-Kommen der Anfang eines Vergessens war. Berühmt sind die Zeilen des englischen Dichters William Wordsworth aus dem Jahre 1802:

Our birth is but a sleep and a forgetting
The Soul that rises with us, our life's Star,
Hath had elsewhere its setting
And comes from afar (29)

Unsere Geburt ist nur Schlaf und Vergessen, anderswo hat die Seele ihr Zuhause und kommt von weither... In der Kindheit, heißt es in Wordsworth's Poem, liege noch Himmel über uns, später bleibe er aus in das spärliche Licht der gewöhnlichen Tage (30). Das irdische Leben als eine Periode relativer Geistesabwesenheit, Wahrnehmungsstörung und Alltags-Verflachung. Folglich weitgehender Disharmonie mit der Seele. Aus dieser konfliktreichen, spannungsgeladenen Situation erlöst uns erst der Tod: im günstigsten Fall kehren wir durch ihn zu uns selbst zurück, zu unserer Seele, dorthin, wo sie ihren „Sitz“ (*its setting*) hat. Wir beginnen uns wieder zu erinnern und gewinnen dadurch unser eigentliches Leben zurück. Wordsworth nannte sein Poem *Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* – der Titel spricht den Gedanken aus, an dem ihm liegt: dass uns das Erinnern der frühen Kindheit bereits zu Lebzeiten helfen könne, eine Ahnung der in uns schlummernden Unsterblichkeit wiederzuerlangen.

Auch Eliot, einhundertzwanzig Jahre später, nachdem er in *Ureal City* die seelenlos in den großen Städten Umherhastenden beschrieben hat, empfiehlt als Mittel zum Menschlich-Bleiben die Erinnerung. Im besonderen das Gedenken an unsere Mitmenschen (in welcher Fähigkeit wir uns offenbar vom Tier und allen anderen Geschöpfen unterscheiden): Heide oder Jude, bedenke Phlebas, der einst schön und stark wie du. Indem sich Eliot der alten biblischen Sprachregelung bedient, alle Nicht-Israeliten als Heiden (im englischen Original *gentiles*) zu bezeichnen, gibt er den Hinweis, wo diese Erinnerung zu suchen wäre: in der antiken biblischen Welt.

Von allen biblischen Bezügen des Poems ist dies der für heutige Leser problematischste. Er stellt die scheinbare Relativität des Poems in Frage, er deutet etwas an, was der freiheitssüchtige „moderne Mensch“ mehr zu fürchten scheint als Krieg und Apokalypse: eine Festlegung, eine Einschränkung der erträumten Unverbindlichkeit und „Leichtigkeit des Seins“. Eine Anerkennung der Reversibilität unseres Lebens, der *resurrection*, der Wieder-Auferstehung, der uns auferlegten Verantwortlichkeit. Dieser vierte Teil des Poems, *Death by Water*, mit seiner erneuten, diesmal positiven Thematisierung der zu Beginn verneinten Wiederauferstehungs-Idee, ist der schwierigste für moderne Rezipienten, auch der einzige, zu dem Eliot in den *Notes on the Waste Land* keinen einzigen Kommentar abgibt. Und in noch einem Punkt unterscheidet er sich grundsätzlich vom sonstigen Text des Poems: sein Schauplatz ist nicht *The Waste Land*, das spirituell ausgetrocknete Land, sondern sein scheinbares Gegenstück, das große Wasser. Im Zeitalter der Versteppung des Planeten Erde (der wissenschaftliche Terminus für diesen Vorgang ist *desertification*) wird zugleich ein Überhandnehmen des Ozeanischen beobachtet. der Zunahme von

Meereswasser, der Entstehung aus dem Wasser geborener Sensationen wie Wirbelstürme etc.

Sonst erscheint Wasser in Eliots Poem nur als sehnsuchtsbeladenes Gegenbild des Trockenlandes. Getreu dem Titel *The Waste Land* hatte der Dichter schon im ersten Teil eine Reihe von Metaphern des wüsten Landes ins hin-und-her-springende Spiel seiner Leitmotive eingeführt, darunter auch Negativ-Formen zum Wasser: *the dead tree, the cricket, the dry stone* und, all dies summierend, *no sound of water* (31). Im fünften Teil – unter dem Titel *What the Thunder said* – fügen sich diese sprachlichen Bausteine zu versartigen Strukturen:

Hier ist nicht Wasser sondern nur Fels
Fels und kein Wasser und sandige Straße
Straße sich windend hoch in die Berge
Das sind Berge aus Felsen wasserlos
Wär Wasser da, würden wir rasten und trinken (32)

Oder:

Wenn Wasser wäre
Und kein Fels
wenn Fels wäre
und Wasser dazu
Und Wasser
Eine Quelle
Ein Pool im Felsen
Wenn nur das Rauschen von Wasser wäre
Nicht nur die Zikade
Oder trocken singendes Gras
Sondern Rauschen von Wasser über dem Felsen (33)

Wort-Reihungen von gewollter Eintönigkeit. Das Wiederholen stets der gleichen Metaphern für Mangel und Härte (im englischen *rock, stony place, sandy road* und immer wieder *no water*), um die Monotonie des „wüsten Landes“ zu intonieren. Doch den monotonen Singsang unterbricht der Autor selbst mit der überraschenden Frage: *Who is the third who walks always beside you?* Denn da ist, mitten in der langatmig beschriebenen Felsenwüste, ein Dritter aufgetaucht, ein unerklärlicher Fremder:

Wer ist der Dritte, der dir immer zur Seite geht?
Wenn ich zähle, sind nur du und ich beieinander
Aber wenn ich vorausschaue die weiße Strasse
Ist immer ein anderer der neben dir geht
Gleitet dahin in braunem Mantel, das Haupt verhüllt
Ich weiß nicht, ob Mann oder Frau –
Wer ist das auf der anderen Seite von dir? (34)

Eliot gibt einen Hinweis in seinen *Notes on the Waste Land*, wenn auch einen eher nebulösen: „Die folgenden Zeilen wurden durch den Bericht einer antarktischen Expedition (...) angeregt: es wurde berichtet, dass die Forschergruppe, als sie am Ende ihrer Kräfte war, sich fortwährend einbildete, es sei einer mehr da als sich beim Abzählen ergab.“ (35)

Halten wir fest: plötzliches Auftauchen eines Dritten in der Wüste, in jenem Augenblick, als der Wahrnehmende am Ende seiner Kräfte ist, in den *Notes on the Waste Land* heisst es: *at the extremity of his strength*. Die zuvor durch monotone Wiederholung von Wüsten-Metaphern erzeugte Ermüdung erleichtert dem Leser eine Identifizierung mit diesem Zustand, mit der tiefen Müdigkeit im wüsten Land, der Wüsten-Müdigkeit. Wer mit dem biblischen Text vertraut ist, erinnert sich jetzt an eine ähnliche Situation, einige Tausend Jahre zurückliegend: ein Mann, neunundneunzig Jahre alt, eben von einem chirurgischen Eingriff genesen (36), sitzt in einem ähnlichen Zustand von Erschöpfung und Schwäche in der Tür seines Zelttes und schaut hinaus ins flimmernde Licht. „Und er erhob seine Augen – da sah er drei Männer in der Nähe stehen; und als er sie gewahrte, lief er ihnen vom Eingang seines Zelttes entgegen und warf sich nieder...“ (37) Der Mann hieß Abraham, der Schauplatz ist Hebron in der judäischen Wüste, der Vorfall und seine Folgen sind beschrieben im Ersten Buch Mose 18.

Wer ist der Dritte...? Die Frage, mit der Eliot den Vers 359 seines Poems einleitet, ist die selbe, die sich seit Jahrtausenden Leser der Bibel stellen: wer ist der Dritte, der Abraham in der Mittagsglut erscheint? Obwohl die drei Gestalten im biblischen Text *shilsha anashim* genannt werden, drei Männer, wörtlich drei „Menschen“ oder „Sterbliche“ (38), ahnt der Leser, dass sie genau das nicht sind. Zu überraschend ist ihr Auftritt, zu ungeeignet die Stunde, Mittagshitze, Ruhezeit, Stunde des Traums, der Inspiration. Kein Mensch würde in südlichen Ländern um diese Stunde Besuch machen. Zwei der Besucher werden später (1 Moses 19,1) als *malachim*, Boten oder Engel, bezeichnet, als die beiden Engel, die weiter gen Sodom gehen (39). Doch auch über die Identität des Dritten lässt der Text keinen Zweifel. Obwohl keine ausdrückliche Erklärung oder

Benennung dieses Dritten erfolgt, weiß der Leser aus allen Umständen, aus dem heiligen Erschrecken des Heimgesuchten, dass Abraham ein Gespräch mit seinem Gott führt (40).

Wen Eliot mit dem Dritten in seinem Poem meint, zeigt sich in zwei Details. Jener Dritte ist verhüllt, sogar verumumt (im englischen Original *gliding wrapt in a brown mantle, hooded*) und hat kein eindeutig feststellbares Geschlecht (*I do not know whether a man or a woman*). Beide Merkmale, sowohl Gestaltlosigkeit als auch das Übergeschlechtliche, sind im biblischen Sinne Merkmale Gottes. Erst das Christentum hat Gott als Figur fixiert und – durch sein Irdischwerden in Jesus – humanisiert. Für jene, die zuerst das Gesetz in der Wüste empfangen, die Juden, bleibt Gott körperlos, gestaltlos, frei im unendlichen Raum, ohne Festlegung in der Zeit und im Geschlecht. Mehrere der hebräischen Gottesnamen sind weiblich, *sh'chinah* („die Eingebung“), *g'vurah* („die Allmacht“) oder *ruach elohim* („Geist Gottes“), wie andere männlich sind (41). Trotz der Einzigkeit Gottes erscheinen im Text sogar Gottesnamen in der grammatikalischen Mehrzahl, etwa *elohim*, eine hebräische Plural-Form, ein *pluraliatantum*. Übrigens wäre die verumumte Gestalt namens *the third* in Eliots Poem unter keinen Umständen auf ein Geschlecht festzulegen, auch dann nicht, wenn der Hinweis *I do not know whether a man or a woman* fehlte, da im Englischen der Artikel *the* für alle Geschlechter der gleiche ist.

Plötzliches Auftauchen eines Dritten oder einer Dritten in der Wüste, einer verumumten körperlosen Erscheinung, von der nicht gesagt werden kann, welche Gestalt, welches Geschlecht sie hat, wer sie ist. Diese Erscheinung eröffnet das Finale des Poems. Der nächste Abschnitt beginnt mit einer weiteren Frage: *What is that sound high in the air*, Was ist dieser Ton hoch in der Luft? (42) Die Frage wird ebenso wenig beantwortet wie die vorhergehende: Wer ist der oder die Dritte? Wird der seltsame Ton von jener oder jenem Dritten verursacht, begleitet er ihr oder sein Erscheinen, lässt er die elementaren Ereignisse ausbrechen, mit denen das Poem in einem dunklen Crescendo ausklingt?

Auf endlosen Ebenen strauchelnd in rissiger Erde
Ringsum nur flacher Horizont
Was ist diese Stadt über den Bergen?
Riss Neubildungen Splitter in der lila Luft
Berstende Türme
Jerusalem Athen Alexandria (43)

Jerusalem, Zion, die Steinerne, Strahlende, die Wüstenstadt, Sitz der biblischen Könige, Heimstatt des Heiligtums. Athen, die von Tempeln Bekrönte, Vielbesungene, Stadt der Bilder und Figuren, Dichter und Philosophen. Alexandria, die Residenz des Ptolemäer-Reiches im sandigen Delta des Nil, Ort der Papyri und Bibliotheken, des Zusammenlebens verschiedener Völker. Ein Dreiklang symbolischer Städte. Monumente menschlicher Kultur, geboren aus Wüste und Öde, aus „Riss, Neubildungen, Splittern in der lila Luft“. Mehrfach zerstört, wiederauferstanden. Male unseres periodischen Zyklus, unseres Werdens und Vergehens. Wie die Zivilisation, die Welt der Städte, Dahin-Eilenden, Zu-Boden-Blickenden zu Wüste werden mag, so werden neue Städte, neue Zivilisation von neuem aus der Wüste geboren. *The Waste Land* – Ende und Neubeginn zugleich.

© Chaim Noll, 2009

Quellen, Anmerkungen:

- (1) T.S.Eliot, *The Metaphysical Poets* (1921), *The Norton Anthology of English Literature*, New York/London 1996, p.2456
- (2) Joseph Brodsky, Nobelpreisrede, *kontinent*, Bonn, Heft 2/1988
- (3) T.S.Eliot, *Das wüste Land*, Frankfurt/M., 1975, S.41
- (4) 1 Moses 2,18-24
- (5) 1 Moses 11,1-10
- (6) M.H.Abrams a.o., Introduction to *The Waste Land*, in: *The Norton Anthology of English Literature*, New York/London 1996, p.2465
- (7) Ezechiel 38
- (8) T.S.Eliot, *Das Wüste Land*, a.a.O., S.45
- (9) ebenda, S.83
- (10) William Somerset Maugham, *Introduction to Tellers of Tales*, Doubleday, London 1939

- (11) Antoine de Saint-Exupéry, Der kleine Prinz, Berlin 1989, S.58
- (12) Eliot, Das Wüste Land, S.45
- (13) ebenda, S.83, Dante, Inferno III, 55-57
- (14) ebenda, S.45
- (15) 1 Mose 4,5
- (16) 1 Mose 4,7
- (17) Varro, Rerum Rusticarum III, 1,4
- (18) William Cowper, Poems, London 1800, II 41
- (19) Rainer Maria Rilke, Gedichte, Leipzig 1978, S.55
- (20) Else Lasker-Schüler, Hebräische Balladen, Frankfurt/M. 1989
- (21) 1 Moses, 4,9
- (22) Midrash rabah b reshit, Tel Aviv 1977. vgl. Chaim Noll, Adam. Die Suche des Menschen nach sich selbst, in: R.Görner (Hg.) Traces of Trancendency, München 2001
- (23) Das Aufrechtsein (hebräisch *jashar*) gilt auch später in biblischen Büchern als Grundgegebenheit des Menschen, vgl.Kohelet 7;29
- (24) Ovid, Metamorphosen, Die Schöpfung, Vers 81-82
- (25) Thomas Mann, Der Zauberberg, Frankfurt/M.1924
- (26) Neueste Untersuchungen von Wissenschaftlern wollen bei Menschen unserer Tage die Regeneration des aufrechten Ganges beobachtet haben: „*The reality is that men's bodies are taking a turn to the worse... Millions of years after man became upright, millennium man is stooping lower and lower*“. Stephen Gray, reporting on the BBC, his research had revealed that a sedentary lifestyle is making men become fatter and more stooped (*Newsweek, June 26, 2000*)
- (27) T.S.Eliot, Das Wüste Land, a.a.O., S.40, Vers 21 ff.
- (28) ebenda, S.67, Vers 312-321
- (29) William Wordsworth, Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood, in: The Norton Anthology of English Literature, New York/ London 1996, p.1385, verse 59 ff.
- (30) ebenda, p.1386, verse 70-76
- (31) T.S.Eliot, Das Wüste Land, a.a.O., S.42, Vers 23 ff.
- (32) ebenda, S.69, Vers 331-335
- (33) ebenda, S.71, Vers 345-350
- (34) ebenda, S.71, Vers 359-366
- (35) Curtius übersetzt *delusion* mit Wahnvorstellung, vgl. T.S.Eliot, Das Wüste Land, Frankfurt/M. 1975, S.92; dieser freien Interpretation des Originals wurde nicht gefolgt: der englische Term *to have a delusion* entspricht eher dem deutschen *sich etwas einbilden*
- (36) Abrahams Beschneidung, vgl.1 Moses 17,24
- (37) 1 Moses 18,2
- (38) Das hebräische *enosh*, eine Vokabel für Mensch, ist stammgleich mit *anush*, dem bis heute gebräuchlichen Wort für *verletzt, verwundet* oder *verwundbar*, d.h. *sterblich*.
- (39) 1 Mose 19,1. Der mittelalterlichen Torah-Kommentator Rabbi Shimeon bar Izchak von Troyes, genannt Rashi ordnet jedem der beiden Engel eine besondere

Aufgabe zu, im Sinne einer Demonstration göttlicher Allmacht und Bi-Polarität, die alle ausführenden Kräfte, sowohl die rettenden wie die zerstörerischen, umfasst: *shnej ha malchej - echad lehash'chid et sodom v echad le hazil et lot*, Zwei Engel oder Boten - einer, um Sodom zu zerstören und einer, um Lot zu retten, vgl. *The Pentateuch and Rashi's Commentary*, New York 1969, p.164

(40) Daher überschreibt die Luther-Bibel, über den hebräischen Text hinausgehend, die Szene mit *Der Herr bei Abraham in Mamre*. In der christlichen Symbolik, in der die Dreizahl eine grosse Rolle spielt, taucht „der Dritte“ auch bildkünstlerisch in dieser Bedeutung auf. Ein bekanntes Beispiel ist Jan Brueghels Bild *Das irdische Paradies* von 1615: vor einem Plafond zum Himmel ragender alter Bäume, deren Zweige weihnachtsbaumartig geschmückt sind, mit Früchten, Vögeln, Äffchen, kletternden Katzen etc.– eine Art Gesamtschau zoologischen und botanischen Wissens seiner Zeit – sind Adam und Eva fern auf einer Lichtung im Hintergrund zu sehen, in Begleitung einer undeutlichen dritten Gestalt in wehenden Gewändern, die Adam bei der Hand ergriffen hat.

(41) *sh'chinah* und *g'vurah* als Gottesnamen vgl. *The Encyclopedia of Judaism*, New York 1989, p.290; *ruach elohim* in 1 Mose 1,2, alle drei Bezeichnungen Gottes im hebräischen Original weiblich

(42) Das wüste Land, Vers 366

(43) ebenda, Vers 369-374