

WS 1968/69

Hauptseminar: "Frühe Dramen T. S. Eliots"

Seminarleiter: Dozent Dr. Schulte Herbrüggen

Thema:

T.S. Eliots frühes Drama

✓ 'Sweeney Agonistes': Entstehung, Versform, Sprache, Handlung, Stoff, Problem, Aussage, Aspekt.

Hauptseminararbeit im Fach Anglistik.

Verfasser:

Raben, Johann-Georg

(6. Semester

Germanistik / Anglistik)

Dr. Johann-Georg Raben
Bahnhofstr. 47
D-4458 Veldhausen
Tel.: 05941 - 8746

neue Postleitzahl: 49828

Universität Münster, 1969

INHALT

Kapitel	Seite
I. ENTSTEHUNG	1
1. Daten zur Entstehung	1
2. dichtungstheoretische Überlegungen Eliots, die er mit "Sweeney Agonistes" in die Tat umsetzen wollte	2
II. VERSFORM	4
1. Freie Rhythmen	4
2. Arten des Reimes	5
3. Verse mit fester oder vergleichsweise fester Hebungs- und Senkungszahl	6
4. die doppelzeiligen Verse	8
5. gedankliche Einheit der Verse	9
6. der Grund, weshalb Eliot dieses Drama in Versen schrieb	10
7. Zusammenfassung	11
III. SPRACHE	11
1. häufiges Formulieren ein und desselben Gedankens	11
2. familiäre Ausdrücke, Slang-Ausdrücke und Naturalismen	12
IV. HANDLUNG	12
1. die rituale Unterstruktur des Werkes	12
2. die äußere, die archetypische und die innere Ebene in "Sweeney Agonistes"	13
3. Schlußbetrachtung: die Subtilität der Aussage dieses Dramas	21
V. STOFF	23
VI. PROBLEM	23
VII. AUSSAGE	25
1. Aufforderung zu "christlicher Demut"	25

als literarische
unvollständige

2. die Notwendigkeit einer geistigen Neugeburt	27
VIII. ASPEKT	28

ZITIERTE WERKE

A. TEXTE

Eliot, T. S. Collected Poems 1909-62. London, 1963.

Milton, John. Paradise Lost, ed. Merritt Y. Hughes.
New York, 1962.

B. SEKUNDÄRLITERATUR

Bennett, Arnold. The Journals, ausgew. u. hg. Frank
Swinerton. Melbourne u.a., 1954.

~~Eliot, T. S. On Poetry and Poets. London, 1957.~~

Eliot, T. S. The Sacred Wood, Essays on Poetry and
Criticism. London, 4. Aufl., 1934.

Granville-Barker, Harley u. G. B. Harrison (Hgg.).
A Companion to Shakespeare Studies. Cambridge, 1934.

Heusler, Andreas. Deutsche Versgeschichte, mit Ein-
schluß des altenglischen und altnordischen Stab-
reimverses. 2., unveränd. Aufl., Berlin, 1956.

Kenner, Hugh. The Invisible Poet: T. S. Eliot. XX $\frac{1000}{180}$
New York, 1959.

Smith, Carol H. Eliot's Dramatic Theory and Practice. XX $\frac{1000}{178}$
Princeton, 1963.

Smith, Grover, Jr. Eliot's Poetry and Plays. Chicago, XX $\frac{1000}{168}$
1956.

Weston, Jessie From Ritual to Romance Lm
New York 1957 $\frac{130}{3}$

J.-G. Frazer, The Golden Bough

ENTSTEHUNG

Daten zur Entstehung

Nach "The Waste Land" (ersch. 1922) und "The Hollow Men" (ersch. 1925) veröffentlicht Eliot in der von ihm herausgegebenen literarischen Zeitschrift "The New Criterion" im Oktober 1926 "Fragment of a Prologue" und im Januar 1927 "Fragment of an Agon", die den gemeinsamen Titel "Wanna Go Home, Baby?" haben. 1932 erscheinen die beiden Fragmente in Buchform unter dem Titel "Sweeney Agonistes: Fragments of an Aristophanic Melodrama".¹ Die Entstehung des Werkes läßt sich am weitesten zurückverfolgen in Arnold Bennetts "Journals", der am zehnten September 1924 schreibt: "He [Eliot] said ... he had definitely given up that form of writing [gemeint ist die von "The Waste Land"], and was now centred on dramatic writing. He wanted to write a drama of modern life (furnished flat sort of people) in a rhythmic prose 'perhaps with certain things in it accentuated by drum-beats'".² Sie kamen überein, daß Eliot ein "Drehbuch" ("scenario"³) und als Entwurf einige Seiten Dialog schreiben sollte ("some sample pages of dialogue"⁴). "Rhythmische Prosa" erhielt das Drama nicht, aber etwas sehr Ähnliches, nämlich freie Rhythmen.

¹Die Angaben über die Entstehung des Werkes sind entnommen: Carol H. Smith, Eliot's Dramatic Theory and Practice (Princeton, 1963), S. 51. Dieses Buch wird im folgenden zitiert als "Carol H. Smith".

²Arnold Bennett, The Journals, ausgew. u. hs. Frank Swinnerton (Melbourne u.a., 1954), S. 376.

³ebd.

⁴ebd.

dichtungstheoretische Überlegungen Eliots, die er mit "Sweeney Agonistes" in die Tat umsetzen wollte

Der Hauptgrund^d für die Entstehung von "Sweeney Agonistes" ist Eliots Bestreben, Impulse für die Erneuerung des zeitgenössischen Dramas zu geben. Er will dieser literarischen Grundform^d wieder zu größerer Bedeutung verhelfen, sie künstlerisch wertvoller machen. Mit "Sweeney Agonistes" versucht er seine Vorstellungen in die Tat umzusetzen. In seinem Essay "The Possibility of a Poetic Drama" (ersch. 1920)¹ bezeichnet er es als den Hauptfehler des zeitgenössischen Dramas (der sich schon im 19. Jahrhundert finde, u.a. in Goethes "Faust"), daß es "thought"² und "feeling" miteinander vermische. Er begründet seine Bedenken so: "And as a mixture of thought and of vision provides more stimulus by suggesting both, both clear thinking and clear statement of particular objects must disappear."³ Deshalb solle die Kunst keine Philosophie enthalten (es sei denn, sie will "presentation of thought" sein): "He [Goethes Mephistopheles] embodies a philosophy. A creation of art should not do that: he should replace the philosophy."⁴ Als ein Mittel, das Drama poetischer zu machen schlägt er vor, mehr Wert auf die Handlung zu legen und dem Werk einen stärkeren Unterhaltungscharakter zu geben: ~~PP~~

Possibly the majority of attempts to confect a poetic drama have begun at the wrong end; they have aimed at a small public which wants "poetry". ("Novices", says Aristotle, "in the art attain to finish of diction and precision of portraiture before they can construct the plot.") The Elizabethan drama was aimed at a public which wanted entertainment of a crude sort, but would stand a good deal of poetry; our problem should be to take a form of entertainment, and subject it to the

¹ T. S. Eliot, The Sacred Wood, Essays on Poetry and Criticism (London, 4. Aufl., 1934), S. 60.

² Permanent literature is always a presentation; either a presentation of thought, or a presentation of feeling by a statement of events in human action or objects in the external world. (ebd., S. 64f.)

³ ebd., S. 67.

⁴ ebd., S. 67.

process which would leave it a work of art. Perhaps the music-hall comedian is the best material.¹

S Eliot schreibt diesen Essay 1920 als Londoner Korrespondent der amerikanischen Zeitung "The Dial". Er hat des öfteren "music-halls" besucht und an den Darbietungen großen Gefallen gefunden.² Daher also das starke musikalische Element in "Sweeney Agonistes" (zwei Lieder und am Schluß des Agon-Fragments eine Art Sprechgesang).

Den Grundsatz, daß ein Drama keine Philosophie enthalten sollte, befolgt Eliot in diesem Werk u.a. dadurch, daß er Sweeney nicht logische Überlegungen zum Ausdruck bringen läßt, sondern Gefühle.³ Sweeneys Worte sind z.T. so dunkel, daß man mit Grover Smith zu der Ansicht kommen kann, er habe keine klare Vorstellung von dem, was er sage.⁴

A So wie das elisabethanische Drama dem Einfältigen die spannende Handlung bot, dem etwas tiefer Denkenden z.B. den Konflikt der Charaktere und dem Literaturkenner die Sprache und die Aussage des Stückes, so sollte auch "Sweeney Agonistes" Zuschauer von unterschiedlicher Intelligenz und unterschiedlichem psychologischen und künstlerischen Verständnis ansprechen.⁵ Dies bedeutet jedoch nicht nur, daß Eliot "für jeden etwas" auf die Bühne bringen will; er hofft außerdem, daß die weniger gebildeten Zuschauer dann, wenn das Stück sie fesselt, auch etwas von seiner tieferen Bedeutung mitbekommen: 'If the audience gets its strip tease it will swallow the poetry.'⁶ Mit dem Versuch, die verschiedensten Bevölkerungsschichten und Intelligenzgrade mit seinem Stück anzu-

¹ ebd., S. 70.

² vgl. Hugh Kenner, The Invisible Poet: T. S. Eliot (New York, 1959), S. 203. Dies Buch wird im folgenden als "Kenner" zitiert.

³ vgl. S. 11 f. d.A. (= dieser Arbeit; diese Abkürzung wird fortan verwendet).

⁴ Grover Smith, Jr., Eliot's Poetry and Plays (Chicago, 1963), S. 112 f.

⁵ vgl. das Eliot-Zitat in Carol H. Smith, S. 54 f.

⁶ zit. nach Carol H. Smith, S. 53, Anm. 28.

sprechen, will Eliot außerdem einem sozialen Zweck dienen: Er will der Disintegration der Gesellschaft, die sich in den Unterschieden des Kunstgeschmacks ausdrückt, entgegenwirken.¹ Ob "Sweeney Agonistes" dies erreichen kann, wird noch zu untersuchen sein.

VERSFORM

Freie Rhythmen

Die Verszeilen in "Sweeney Agonistes" sind in der Mehrzahl "Freie Rhythmen", wie Andreas Heusler sie nennt.² Freie Rhythmen zeichnen sich aus durch Senkungsfreiheit und freie Anzahl der Hebungen innerhalb der Zeilen. Um spürbar zu machen, daß es sich um Verse und nicht um Prosa handelt, werden stark betonte Hebungen gesetzt; diese wiederum müssen, damit sie als Takt empfunden werden, ungefähr gleiche Zeitabstände ^{auf} einander haben. Die Abstände brauchen nicht genau gleich zu sein, sondern haben eine gewisse Schwankungsbreite; denn nicht nur, wenn sie gleich sind, ist etwas für uns Takt, sondern schon, wenn wir sie nur als annähernd gleich empfinden. Die Hebungen sind naturgemäß in solcher Rede am stärksten, die innere Erregung zum Ausdruck bringt, wie z.B. folgende Worte Sweeneys:

die Freiheit in
Wahl der Schenkung
f

You'd be bored.
Birth, and copulation, and death.
That's all the facts when you come to brass tacks
Birth, and copulation, and death.
I've been born, and once is enough.
You don't remember, but I remember,
Once is enough.³

¹s. S. 3 d.A., Anm. 5

²Andreas Heusler, Deutsche Versgeschichte, mit Ein-
schluß des alsenglischen und altnordischen Stabreimverses
(2., unveränd. Aufl., Berlin, 1956), S. 280. Dies Buch wird
im folgenden als "Heusler" zitiert.

³T. S. Eliot, Collected Poems 1909-62 (London, 1963),
S. 131. Dies Buch wird im folgenden durch bloße Seitenan-
gabe zitiert.

Die Zahl der nicht stark betonten Silben schwankt in diesen Versen zwischen eins und vier,¹ Der "ekstatische ... Charakter" der Freien Rhythmen und ihre "ungebundene Anschmiegsamkeit und dadurch größere Ausdrucksfähigkeit der freiströmenden Empfindung"² passen gut zu Sweeneys erregten, orakelhafte Aussagen. Der größte Teil des Werkes ist jedoch nicht so ekstatisch und trotzdem in Freien Rhythmen geschrieben, so z.B. das Telefongespräch Dustys (S. 124f.). Eliot hat mehrere Wörter kursiv drucken lassen, um deutlich zu machen, daß sie als starke Hebungen zu sprechen sind. Am Ende fast jeder Zeile würde eine Dusty - Darstellerin eine Pause machen müssen, um dem zuzuhören, was Pereira ihr durch das Telefon sagt. Diese Pausen grenzen die Zeilen gegeneinander ab und betonen ihren Verscharakter.

Arten des Reimes

Der verscharakter des Telefongesprächs wird ebenfalls durch eine Reihe von Anfangsreimen (je zweimal "mustard and water", "on Monday", "a doctor", "a chill") und identischen Reimen betont (je dreimal "Oh", "She" und "I"). Anfangsreim und identischer Reim werden im ganzen Werk viel verwendet. Bei Anfangsreimen liegt rhetorischer Zweck vor, so daß man auch von Anaphern sprechen kann.³ Es findet sich auch Vollreim ("do", "too", "through", "you"); allerdings werden wegen der z.T. großen Entfernung dieser Wörter voneinander wohl nur die beiden letzten deutlich als miteinander reimend empfunden werden. Schon vor dem Telefongespräch findet sich neunmal ein u-Laut

¹ Der Verfasser d.A. kennzeichnete nur die Haupthebungen und keine Nebenhebungen; denn bei der "Mehrdeutigkeit" (Heusler, S. 283), die den Freien Rhythmen eigen ist, läßt sich nur schwer bestimmen, was als Nebenhebung oder Senkung bezeichnet werden soll. "... uns bleiben nicht so selten mehrere Wege der Messung." (Heusler, ebd.)

² Gero v. Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur (4., verb. u. erw. Aufl., Stuttgart, 1964), S. 221. Dies Buch wird im folgenden zitiert als "v. Wilpert".

³ vgl. Sweeneys Gebrauch von Anaphern auf S. 130 f.

am Versende. Es gibt außerdem einige Binnenreime in diesem Werk, wie z.B.:

You don't remember but I remember (S. 131)

Yes I'll say a little too gay (S. 129)

Der erste dieser beiden Verse hat eine Zäsur, und auch der zweite kann mit Zäsur gelesen² werden. Viele der Doppelzeiligen Verse¹ haben Binnenreim (in diesem Beispiel unreiner Reim):

How many's down there?

Wauchope: Four of us here. (S. 127)

Die recht häufigen Reime machen die Verse dieses Dramas den "Freien Versen" verwandt, die sich vor allem in der französischen Dichtung finden; denn diese sind im Gegensatz zu den Freien Rhythmen durch Reime gebunden.² Wo keine Reime den Verscharakter von "Sweeney Agonistes" betonen, wird er - außer durch den Takt der Hebungen - durch den Zeilenstil hörbar gemacht.³

Verse mit fester oder vergleichsweise fester Hebungs- und Senkungszahl

Manche Verse des Stückes haben gleiche Senkungszahl zwischen den Hebungen, und nicht selten haben mehrere Verse^{Verse} gleich viele Ikten:

Dusty: Well some men don't and some men do

Some men don't and you know who (S. 123)

.....

Oh good heavens what'll I do?

Just before a party too! (S. 126)

Wir haben es hier jeweils mit zwei alternierenden Versen mit gleicher Hebungsanzahl zu tun. Das erste Verspaar unterscheidet sich nur dadurch voneinander, daß der eine Vers anakrusisch und der andere thetisch einsetzt. Daß Doris' Schreckensruf streng alternierende Versform hat und reimt, macht ihn um so komischer. Als sie hört, daß sie sterben wird, ist ihr erster

¹ vgl. S. 8 d.A.

² vgl. v. Wilpert, S. 222.

³ vgl. S. 9 f. d. A. ("gedankliche Einheit der Verse")

Gedanke, daß sie nun wahrscheinlich die Party nicht mehr mit-
erleben kann. Dies zeigt mit lächerlicher Deutlichkeit ihre
vanitas und Oberflächlichkeit. Sweeneys Behauptung:

Death or life or life or death

Death is life and life is death (S. 135)

wird durch das regelmäßige Versmaß zu einer einprägsamen Sen-
tenz, die knapp die Aussage des Stückes formuliert.

Der Vers im Sprechchor am Ende des Stückes zeichnet sich
durch seine vergleichsweise starke Regelmäßigkeit des Metrums
aus. Zwischen den Hebungen liegen meistens zwei Senkungen,
was ihnen eine starke Betonung verleiht und den Versen etwas
Hämmerndes und Eindringliches gibt, das gut zu ihrem Inhalt
paßt, da es die pochenden Gewissensqualen des Mädchenmörders
und seine ständige Angst vor dem Henker spürbar werden läßt.
Eine feste Form erhält der Sprechgesang durch die gleichen
oder ähnlichen Versanfänge und das "and" oder "and it's" an
den Versenden.

Manchmal wechseln regelmäßige und freie Verse einander ab:

Nothing to eat but the fruit as it grows.

Nothing to see but the palmtrees one way

And the sea the other way,

Nothing to hear but the sound of the surf.

Nothing at all but three things (S. 130 f.)

Die erste, zweite und vierte Zeile haben Dreivierteltakt
(wenn man von der kleinen Unregelmäßigkeit "one way" absieht),
Vers drei und fünf aber sind freie Rhythmen.

Zuweilen werden freie Rhythmen dadurch regelmäßiger, daß zwi-
schen mehreren Hebungen die gleiche Anzahl von Senkungen
liegt:

Nobody came

and nobody went

but he took in the milk and he paid the rent.

Diese drei Zeilen enthalten z.B. vier Dreivierteltakte. Hier
ist wieder eine Vermischung von Freien Rhythmen mit einem
strengeren Metrum zu beobachten.

Oft werden auch ganze Zeilen wörtlich oder mit leichten Ver-
änderungen wiederholt:

Oh good heavens what'll I do?

.....

Doris: No it's mine. I'm sure it's mine.

I dreamt of weddings all last night.

Yes it's mine. I know it's mine.

Oh good heavens what'll I do. (S. 126)

Die Wiederholung ist ein Mittel, erregtes Sprechen darzustel-
len.

die doppelzeiligen Verse

10.

Viele Zeilen in "Sweeney Agonistes" sind eingerückt. Dies soll anzeigen, daß sie zusammen als ein Vers gedacht sind. Dadurch, daß die beiden Zeilen stets von verschiedenen Personen gesprochen werden, entsteht in der Mitte des Verses ein starker Einschnitt, der der Zäsur im germanischen Stabreimvers nicht unähnlich ist, zumal Eliots Vers sich ja - wie der germanische - durch Senkungsfreiheit und stark betonte Hebungen auszeichnet. Es erscheint - vor allem um einer klaren und knappen Terminologie willen - angebracht, die beiden Vershälften als An- und Abvers zu bezeichnen. Meistens haben beide starke Ähnlichkeit miteinander:

Dusty: How about Pereira?
Doris: What about Pereira? (S. 123)

Die Ähnlichkeit ergibt sich durch gleiche Wörter. Ein paar-mal sind die Wörter in An- und Abvers alle gleich:

Doris: ~~I~~like Sam
Dusty: I like Sam (S. 123)

Aber auch im Rhythmus sind An- und Abvers oft gleich oder ähnlich, was seinen Grund in der Hauptsache ebenfalls im Gebrauch gleicher Wörter hat:

Who pays the rent?
Doris: Yes he pays the rent (S. 123)

Hier unterscheidet nur die Auftaktigkeit den Abvers vom Anvers. Oft finden sich die gleichen Wörter auch am Anfang (Anapher) oder in der Mitte der Vershälften (Binnenreim):

Sweeney: I'll be the cannibal.
Doris: I'll be the missionary.

.....
Doris: You wouldn't eat me!
Sweeney: Yes I'd eat you! (S. 130)

Dadurch, daß die erste und die zweite Zeile einander jeweils gleichen oder ~~ähneln~~, erhalten diese Verse einen mehr oder weniger starken Echo-Charakter. Vereinzelt finden sich jedoch ^{verschiedene} keine gleichen Wörter in An- und Abvers. Die Verse

You can't trust him!
Dusty: Well that's true. (S. 123)
It.....

Pick up the receiver

Dusty: What'll I say? (S. 124)

haben allerdings noch jeweils zwei Hebungen in An- und Abvers, und "trust" und "true" lassen sich wohl als eine Art Stabreim auffassen, aber in

Say we've had a fire (S. 124)

Dusty: Hello Hello are you there?²

besteht offensichtlich keine Ähnlichkeit mehr zwischen An- und Abvers. Verse wie dieser haben mit den andern doppelzeiligen Versen nur noch die Zäsur gemeinsam. Hier liegt aber noch Echo-Charakter in dem Sinne vor, daß der Abvers immer eine Reaktion auf das im Anvers Gesagte ist. Die doppelzeiligen Verse erhalten durch die Zäsur eine innere Spannung und Ambivalenz.³ Der Echo-Effekt wirkt amüsant. Es hört sich an, als äffe der Sprecher des Abverses den Sprecher des Anverses nach. Außerdem stellen Rede und Gegenrede in ihrem Wechsel - neben dem Rhythmus des Verses - einen eigenen, zusätzlichen Rhythmus im Drama her. Die Anregung zu dieser Art von Versen hat Eliot anscheinend aus Senecas Dramen erhalten.¹

gedankliche Einheit der Verse

Die hervorstechendste Eigenschaft der einzeiligen Verse ist, daß sie an den Versenden fast immer² einen gedanklichen Einschnitt haben und die Zeilen jeweils für sich zu verstehen sind:

I've been born, and once is enough.

You don't remember but I remember,

Once is enough. (S. 131)

¹vgl. Kenner, S. 226 f.

²Eine Ausnahme ist z.B.:
Yes ^{Miss} ~~Miss~~ Dorrance you get Sam to
To tell about that poker game in Bordeaux? (S. 128)

³Die doppelzeiligen Verse auf S. 135 werden nur von einer Person gesprochen und haben also keinen Rede-Antwort-Charakter, wohl aber eine Ambivalenz zwischen An- und Abvers.

Wenn jede Zeile von einer anderen Person gesprochen wird (Stichomythie)¹, versteht es sich von selbst, daß die Verse gedankliche Einheiten bilden. Aber auch wenn mehrere Zeilen von einer Person gesprochen werden (wie im o.a. Zitat), trifft dies zu; so z.B. in den erschreckten Worten, die Doris spricht, als sie die Pik-Zwei gezogen hat (S. 126). Vier dieser Verse enthalten sogar zwei Sätze. Auch die Begrüßungsworte Sweeneys (S. 127) weisen keine Zeile auf, die nicht für sich verständlich wäre. Der Zeilenstil macht die Sprache einfach und leicht zu verstehen. Der Vers dieses Werkes zeichnet sich also durch das Fehlen von Enjambements aus.²

der Grund, weshalb Eliot dieses Drama in Versen schrieb

Die einfache Sprache hat - ebenso wie die Lieder - die Funktion, das ungebildete Publikum anzusprechen. Auf der anderen Seite zeigt sich in ihr auch die Auffassung Eliots (die er in seinem Essay "The Music of Poetry" darlegt), daß die dichterische Sprache sich nicht zu sehr von der Umgangssprache des täglichen Lebens unterscheiden dürfe.³ Die Frage, weshalb er das Drama denn nicht in Prosa schrieb, läßt sich mit einem Zitat aus einer Rundfunkrede Eliots (gehalten 1936) beantworten:

I believe ... that poetry is the natural and complete medium for drama; that the prose play is a kind of abstraction capable of giving you only a part of what the theatre can give; and that the verse play is capable of something much more intense and exciting. ... To work out a play in verse ... is to see the thing as a whole musical pattern. ... underneath the action, which should be perfectly intelligible, there should be a musical pattern which intensifies our excitement by reinforcing it, with feeling from a deeper and less articulate level.⁴

¹ vgl. Dustys und Doris' Unterhaltung darüber, was beim Kartenlesen zu beachten sei (S. 126).

² Extreme Gegenbeispiele sind Miltons Verse.

³ vgl. T. S. Eliot, On Poetry and Poets (London, 1936), S. 29.

⁴ abgedruckt in: Listener, XVI(25. Nov., 1936), S. 994 f

*libellenkennung
cf. Advanced
Leans's Dictionary*

Der Genuß des Versrhythmus soll also eine größere gefühlsmäßige Anteilnahme des Zuschauers bewirken.

Zusammenfassung

Das von Eliot für "Sweeney Agonistes" gewählte Metrum sind die Freien Rhythmen. Diese Versform konnte seine Forderung erfüllen, daß die dichterische Sprache der Umgangssprache ähnlich sein müsse. Er wählte jedoch keinen reinen Freien Rhythmen, weil diese ihm offensichtlich die Zuschauer noch nicht genügend rhythmisch ^sansprachen, sondern verstärkte die Takthaltigkeit der Zeilen, indem er - zum großen Teil recht ausgefallene \pm Reime einfügte, manchen Versen feste oder vergleichsweise feste Hebungs- und Senkungszahl gab und in vielen Versen einen Rede-Gegenrede-Rhythmus herstellte. Daß am Ende der meisten Verse ein hörbarer Einschnitt liegt, verstärkt ebenfalls die Rhythmik der Sprache.

SPRACHE

häufiges Formulieren ein und desselben Gedankens

Dusty und Doris kleiden ihre Abneigung gegenüber Pereira in verschiedene Formulierungen ein: "You can have Pereira"; er sei kein Gentleman; man könne ihm nicht trauen; man wisse nie, was er tun werde; es sei ^{gut, nicht} ~~guts~~ ~~hacht~~ zu nett zu ihm zu sein; "Pereira won't do./We can't have Pereira" (alle S.123). Über Sweeney findet sich etwa die gleiche Anzahl positiver Äußerungen. Auffällig ist, daß oft die gleichen Formulierungen gebraucht werden:

He ~~s~~ a funny fellow

Doris: He is a funny fellow (S. 123)

Wir haben es hier mit einer relativ unreflektierten Sprache zu tun. Die Worte sind nicht so sehr Ausdruck von streng logischen Überlegungen, sondern eher von Gefühlen. Ein und dasselbe Gefühl wird mehrere Male in Worte gekleidet. Je Je stärker es ist und je länger es andauert, desto öfter wird es formuliert.

Auch in der Sprache Klipsteins und Krumpackers ist das⁵ oftmalige Zum-Ausdruck-Bringen ein und derselben Gedanken zu beobachten. So wird von London dreimal gesagt, daß es für sie "a little too gay" sei, und einmal⁶ "... I'm afraid we couldn't stand the pace", was ja im Grunde dasselbe bedeutet; je zweimal wird es als "swell", "slick" und "fine" bezeichnet (alle S. 128 f.). Durch häufiges Formulieren scheint der jeweilige Gedanke für sie an Deutlichkeit und Intensität zuzunehmen. Dieses Phänomen findet sich auch in Sweeneys Sprache in starkem Maße. Man sieht auch hieran Eliots Bestreben, Philosophie durch Gefühl zu ersetzen.

familiäre Ausdrücke, Slang-Ausdrücke und Naturalismen

(m.) Die Sprache in "Sweeney Agonistes" - wenn man einmal davon absieht, daß es sich um Vers² handelt - ist die Umgangssprache des täglichen Lebens; zuweilen sind ihr Slang-Ausdrücke beigemischt. Eindeutig Slang sind Formulierungen ^{und} ~~und~~ Wörter wie "... them bones on Epsom Heath?" (S. 134), "swell", "slick" (Beide S. 128), "We like London fine." (S. 128). "... when you come to brass tacks" (S. 131) und "do a girl in" (S. 134) sind familiäre idiomatische Ausdrücke. Diese Wendungen geben der Sprache etwas Naturalistisches, ebenso wie abgebrochene oder unterbrochene Rede und Verlegenheitssummen, die sich häufig in der zweiten "Szene" des Prologfragments finden.

HANDLUNG

die rituale Unterstruktur des Werkes

Eliot gestaltete die Handlung des Dramas "Sweeney Agonistes" ~~bewußt~~ so, daß ~~die~~ eine Ähnlichkeit mit der Handlung von dramatischen Formen erhielt, die in vorklassischer Zeit in ^F Griechenland gebräuchlich waren und auf die das klassische Drama fußt.¹ Es handelt sich um primitive Rituale,

¹vgl. die Verbindung, die Francis M. Cornford zwischen der tragischen Handlung in den klassischen griechischen Dramen und der in den frühen Formen zieht (Carol H. Smith, S. 46, Anm. 18).

die die Phasen im Fruchtbarkeitsrhythmus der Erde darstellen. Diese Fruchtbarkeitszeremonien hatten alle einen ähnlichen Aufbau: Zuerst wurde ein Agon gespielt, in dem z.B. Licht und Dunkelheit oder Sommer und Winter gegeneinander kämpften. Dann folgte ein sog. Pathos, in dem der Gott ^{des} des Jahres getötet und zerrissen wurde. Darauf gibt ein Bote den Tod des Gottes bekannt (denn das Pathos geschieht nicht vor den Augen des Publikums), und es wird über seinen Tod geklagt. Nach der Klage erfolgt die Entdeckung oder das Wiedererkennen des toten Gottes und seine Wiederauferstehung oder Apotheose. Wie Jessie Weston in ihrem Buch "From Ritual ^{al} to Romance" (ersch. 1920) nachzuweisen sucht, gehen die Gral-Legenden auf Fruchtbarkeitszeremonien mit einem ähnlichen Handlungsschema zurück.¹ Die rituale Unterstruktur ist eine der verschiedenen Ebenen des Stückes ("levels of significance"²). Allerdings wird ein Zuschauer, der nicht vorher darauf aufmerksam gemacht worden ist, sich dieser Ebene kaum bewußt werden, ~~sondern sie wenn überhaupt nur im Unterbewußtsein spüren.~~

Eliot war der Meinung, daß sich in dieser Handlung tief wurzelnde, uralte Erfahrungen des Menschen äußerten und daß sie geistige Bedürfnisse in ihm befriedigte, die er auch heute noch habe.³ In Christi Tod und Wiederauferstehung sah er eine Parallele zu dem Tod und der Auferstehung des Gottes in den Fruchtbarkeitsspielen. Er glaubte dadurch, daß er "Sweeney Agonistes" ein solches Handlungsschema gab, dem Publikum eine universale Bedeutung des Tod-Wiedergeburt-Modells fühlbar machen zu können.

^{die}
Die äußere, die archetypische und die innere Ebene in
"Sweeney Agonistes"

Zum Verständnis des Werkes ist es wichtig, den Symbolgehalt der Person Pereiras zu erkennen. Pereira ist nicht nur ein

¹ s. Carol H. Smith, S. 41.

² Carol H. Smith, S. 54

³ Dieser Abschnitt stützt sich auf Carol H. Smith, S. 40 ff.

Eigenname, sondern auch der Name einer Medizin gegen Fieber.¹ Pereira ist also etwas, was Krankheit heilen kann. Diese Person mit dem Namen eines Heilmittels erinnert daran, daß Gott (bzw. Christus) in der Bibel oft als Arzt bezeichnet wird.² Die Figur des Arztes mit einer übertragenen Nebenbedeutung dieses Wortes (Arzt als "Seelenarzt") findet sich in mehreren Stücken Eliots.³ Dusty und Pereira könnten durch Pereira genesen - im Sinne einer geistlichen Genesung, einer Änderung ihres veräußerlichten, eitlen Lebens. Jedoch die beiden verschließen sich ihm gegenüber, obwohl sie wissen, daß er die Miete bezahlt, was bedeutet, daß sie von ihm - das heißt: von Gott - völlig abhängig sind. Sie trösten ihn ("... will you ring up on Monday", S. 124), so wie viele Menschen die ernsthafte Auseinandersetzung mit der Religion immer wieder aufschieben. "Doris just hates having a doctor" (S. 124) drückt ebenfalls symbolisch die Ablehnung einer geistlichen Heilung aus. Die Ansicht, daß Pereira kein Gentleman sei, deutet auf Gottes Hartnäckigkeit in seinen Forderungen an die Menschen hin; und daß man Pereira nicht trauen könne und nie wisse, was er tun werde, ist eine Klage über Gottes Unberechenbarkeit. Hier zeigt sich die subtile Bedeutung und Hintergründigkeit des Stückes. Das vordergründige Geschehen (die "äußere Handlung" - das die unterste Stufe im Verstehen des Werkes darstellt - symbolisiert ein inneres Geschehen, das deshalb als innere Ebene bezeichnet werden soll. Nach dem Telefongespräch hat Doris das Bedürfnis, sich abzulenken. Sie will nicht mehr an Pereira/Gott denken müssen und greift zu ihrer Ersatzreligion, den Karten. Diese sollen ihr sagen, was geschehen wird. Zu ihrem Ärger deutet Dusty den Pik-König als Pereira; sie meint also, daß Pereira kommen wird. Doris aber will die Karte auf Sweeney gedeutet wissen, die sie anscheinend lieber sehen möchte. Der abwesende Freund, von dem sie Neues

¹ vgl. Carol H. Smith, S. 65 f.

² vgl. 2. Mose 15, 26 und Matth. 9, 12.

³ vgl. Carol H. Smith, S. 66.

erfahren sollen, ist nach Dustys Ansicht Pereira. Dies bestätigt sich im Agon, indem Sweeney für die Sache Gottes spricht, ^{den} ~~den~~ Pereira ja verkörpert.

Das Prologfragment läßt den Eingeweihten an verschiedenen Stellen die archetypische Ebene spüren; es entspricht dem ersten Teil des Fruchtbarkeitsrituals, den Opfervorbereitungen. Doris und Dusty sind die "Häubigen", die sich anschicken, den ~~alten~~ ^{ten} Gott zu töten; ihre Karten entsprechen den Opferwerkzeugen, die im Anfang der Fruchtbarkeitszeremonie herbeigetragen werden.¹ Verschiedene Vorzeichen von Konflikten und Tod deuten voraus auf das rituale Sterben des ~~Hah-~~ ^gresgottes: 'A quarrel. An estrangement. Separation of friends kündigt die Verstimmung an, die zwischen Sweeney und den beiden Frauen eintreten wird, und ihr fehlendes Verständnis für sein Anliegen. Die Pik-Zwei deutet auf Tod hin.

Die recht nachlässige Art des Kartenlesens zeigt den oberflächlichen Charakter der beiden Frauen. Doris' Ermahnung "You've got to think when you read the cards ..." (S. 125) klingt daher berechtigt und wirkt komisch. Das Kartenlesen gibt dem Stück außerdem Spannung. Der Leser fragt sich, was die zum ~~größten~~ ^g Teil vagen Prophezeiungen bedeuten und ob und in welcher Weise sie sich erfüllen werden. Als Doris die Todeskarte gezogen hat, zeigt sich, daß ihr die Nerven fehlen, ihrer Ersatzreligion in jedem Falle ~~bedingungslose~~ ^{be} ~~Neu-~~ Loyalität zu bewahren. Zuerst will sie das Schicksal überlisten, dann aber versucht sie sich, unterstützt von Dusty, einzureden, daß die Karten nicht immer prophetische Kraft besitzen. Sie ist nicht fähig ihrer ~~Stoischen~~ st Haltung des "Selbstaufmunterns"² auch jetzt noch treu zu bleiben. (Die Stoiker der Antike blieben auch im Angesicht des Todes gelassen) Hiermit wird gezeigt, wie unangemessen der Stoizismus dem Menschen ist.

¹ vgl. Carol R. Smith, S. 63 f.

² Eliot ~~hät~~ ^{lt} den Stoizismus für ein ständiges "cheering oneself up" (vgl. S. 25 d.A.). Daß er Dusty und Doris in diesem Sinne als Stoikerinnen verstanden wissen will, ~~zeigt~~ ^z sich, wenn die beiden Frauen Sweeneys Fähigkeit loben, sie zum Lachen zu bringen (S. 123).

Das Auftreten Sweeneys ist dramatisch sehr wirkungsvoll; denn er wird ja von den Zuschauern mit Spannung erwartet, nachdem sein Name so oft gefallen ist. Die Wirkung erhöht sich, indem sein Auftritt durch zweimaliges Pfeifen, durch seine kurze Unterhaltung mit Dusty, die aus dem Fenster lehnt, und durch das Klopfen eingeleitet wird. Diese Art der Einführung kennzeichnet ihn gleich als "Helden" des Dramas. Nach dem Vorstellen seiner Freunde jedoch ist er enttäuschend schweigsam, während Klipstein und Krumpacker das Gespräch führen und im Zuschauer ~~den~~ schon vorher erhaltenen Eindruck der "vanity", die in diesem Milieu herrscht, verstärken. Erst im Agon wird er ~~den~~ ^{den} andern seine neu gewonnene Einsicht verkünden und damit in ihre Welt die Dimension des Tragischen einführen.

Das "Fragment of an Agon", beginnt sehr abrupt¹ damit, daß Sweeny zu Doris sagt, er wolle sie mit auf eine Kannibaleninsel nehmen. Er werde dann ein Kannibale sein und sie auffressen. Gespieltes Entsetzen Doris' und der Einwand, daß sie als Missionarin ihn ja bekehren könne, nützen nichts. Er bleibt dabei, daß er sie verspeisen werde. Der Eindruck, er wolle nur Spaß machen und wieder einmal seinem Ruf, ein "funny fellow" zu sein (S. 123), Ehre machen, schwindet jedoch, als er mit eindringlichen Worten und immer erregter werdender Stimme das öde Leben auf einer Krokodilinsel ausmalt.

Die Ankündigung Sweeneys an Doris, daß er sie auffressen wolle, ist im Sinne der ritualen Unterstruktur eine Opfervorbereitung und damit eine Todesprophezeiung für Doris. (Welch eine Art von Tod gemeint ist, wird sich am Ende des Werkes zeigen.) Außerdem steht sie symbolisch für Sweeneys Verlangen, sich von seinem ungeistlichen, oberflächlichen ^{ch} Leben zu bekehren; denn der Kannibalismus erscheint als eine ausgefallene Weise, die Forderung des St. John of the Cross nach Entledigung von der "love of created beings" (S. 121) zu be-

¹ Das Fragment setzt mitten in einem Gespräch ein. Die eingerückte erste Zeile zeigt, daß Sweeneys Worte als Erwiderung auf etwas schon Gesagtes verstanden werden müssen.

Die Krokodilinsel, die Sweeney beschreibt, symbolisiert die geistige Öde des "jazz-age"¹, in der außer Sweeney alle Personen des Stückes befangen sind. Die Zeile "There's no telephones" (S. 130) erinnert an Dustys Telefongespräch mit Pereira. Die symbolische Bedeutung ist: In einer Welt der Oberflächlichkeit gibt es keine Verbindung zu Gott. "Birth, and copulation, and death" sind aus Sweeneys Sicht die einzigen Ereignisse von Relevanz in solch einem unerlösten Leben, wie Doris und Dusty es führen. Das Wort "copulation" gewinnt in diesem Kreise eine besondere Aktualität. Mit den letzten drei Zeilen vor dem Lied scheint Sweeney sagen zu wollen, daß er eine geistliche Wiedergeburt erfahren hat und daß Doris sich nicht an eine solche Geburt erinnern kann, weil sie sie nicht erlebt hat. Er drückt seine Bekehrung symbolisch aus, ähnlich wie Christus in seinem Gespräch mit Nikodemus innere Umkehr meint, wenn er von Wiedergeburt spricht (Joh. 3, 3-7). Sweeneys Worte erinnern an die "divine union" im St. John of the Cross-Zitat, obwohl natürlich zwischen der mystischen Vereinigung mit Gott und Wauchopes neuen Erkenntnissen eine Welt liegt. Doris' Kommentar "I'd be bored" zeigt, daß sie für Sweeneys Botschaft empfänglich ist. Wahrscheinlich ahnt sie, daß das Leben auf der Krokodilinsel ihr eigenes Leben symbolisiert. Aus ihren beiden Kommentaren zu den Liedern spricht ihr sich steigernder Schrecken über die Öde des Insellebens, obwohl die Lieder das von Sweeney Gesagte verharmlosen und beschönigen.² "sexual automatism"³, den Eliot für einen der Mißstände der modernen Zeit hält, wird allerdings eindringlich deutlich gemacht, im zweiten Lied besonders durch das "diminuendo". Durch "That's not life, that's not life / Why I'd just as soon be dead." deutet der Dichter (auf der inneren Ebene) die Notwendigkeit eines inneren Todes an, im Sinne der christlichen Buße, sowie eine starke Bereitschaft Doris'

¹Eine Bezeichnung für die zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts, gebraucht von Kenner, S. 223.

²vgl. S. d.A.

³Carol H. Smith, S. 37.

dazu, wenn sie auch "dead" noch physisch meint. Sweeneys lapidare Behauptung, Leben sein^{ist} Tod, wird verständlich, wenn man sie mit dem St. John-Motto vergleicht. "Life" entspricht der mystischen "divine union" und "death" dem Ablegen der "love of created beings". Wenn auch Sweeneys Haltung auf einer tieferen Stufe steht als die Weltverneinung, die aus der Mystiker-Regel spricht, so ist das Denkmodell doch letztlich das gleiche. Als Sweeney von einem Mann erzählen will, der ein Mädchen "um die Ecke brachte", fürchtet Doris, die Prophezeiung der Pik-Zwei könnte nun wahr werden, d.h. sie hat Angst, Sweeney werde sie töten. Sie ist im Begriff, das Pathos der ritualen Ebene zu erleiden. Obwohl Sweeneys Behauptung "Any man has to, needs to, wants to / Once in a lifetime do a girl in" Doris' Furcht als nicht unbegründet erscheinen läßt, und er dadurch, daß er den Mädchenmörder anscheinend persönlich kannte, in den Verdacht der Komplizenschaft gerät, reagieren Swarts und Snow, als handele es sich um einen Mord, der nur in der Zeitung stand und sie nichts angeht: "He [Sweeney] affirms^{im} the terrible compulsion 'to do a girl in', and his hearers advert to the cozy sensationalisms of the weekend press."¹ Hier zeigt sich wieder, wie schon in den Liedern, wie schwer es für Sweeney ist, in die Gleichgültigkeit und Oberflächlichkeit, die ein Merkmal der Zeit sind, einzudringen. Auf der symbolischen Ebene bedeutet die Haltung der beiden Musikmacher ihr Unverständnis für Sweeneys Botschaft. Denn die Geschichte von dem Mädchenmord ist für ihn ein Behelfsmittel, den andern seine neu gewonnene Einsicht in die Notwendigkeit einer geistlichen Wiedergeburt mitzuteilen. Da ihm abstraktes und philosophisches Denken fremd sind, veranschaulicht er - mehr instinktiv als mit Überlegung - das, was ihn bewegt. So wie der Mann das Mädchen tötete, will er sagen, so muß jemand, der eine innere Neugeburt erfahren will, die Liebe zum Diesseits töten. Nun wird auch die Behauptung "Any man has to, needs to, wants to / Once in a lifetime do a girl in" verständlich. Eliot hat dem,

¹ Kenner, S. 222.

was Sweeney über den seelischen Zustand des Mädchenmörders erzählt, Ähnlichkeit mit dem inneren Kampf eines Mystikers um Vereinigung mit Gott verliehen, wie ihn St. John of the Cross beschreibt. Wer die "divine union" anstrebt, muß nach St. John zwei Stufen der inneren Reinigung durchstehen: zuerst die "dunkle Nacht der Sinne", dann die "dunkle Nacht des Geistes". (Das Motto zu "Sweeney Agonistes" stammt aus der Abhandlung über die erste Stufe.) In diesem langen geistigen Kampf ist er nicht nur von seinen "unwissenden" Mitmenschen abgeschnitten, sondern in grausamer Weise auch von Gott.¹ Die von Sweeney geschilderte Seelische Verfassung des Mädchenmörders (S. 135) und der innere Kampf des Mystikers haben verwandte Züge. Der Mann weiß nicht, ob er lebt - was zugleich bedeuten würde, daß das Mädchen tot ist - oder ob er tot ist, was bedeuten würde, daß das Mädchen lebt. Leben und Tod müssen hier symbolisch verstanden werden, wie schon Sweeneys Ausspruch "Life is death" (S. 133). Wenn das Mädchen noch lebt, das für die "geschaffenen Wesen" steht, so bedeutet dies für den Mann, daß er die "love of created beings" (S. 121) noch nicht abgelegt hat und also "tot" ist, weil nicht innerlich wiedergeboren.

When you're alone like he was alone

You're either or neither

und "There wasn't any joint" (beide S. 135) bringen ebenfalls den seelischen Zwischenzustand zum Ausdruck, der mit der mystischen purificatio ("... not only cut off from his fellowmen ... but ... cut off from God ...²") Ähnlichkeit hat. Obwohl Eliot von dem Entwicklungsschema des St. John of the Cross abweicht, indem er die zweite Stufe unberücksichtigt läßt, ist deutlich, daß er den seelischen Zustand des Mädchenmörders als etwas dem inneren Agon eines Mystikers Vergleichbares (wenn auch auf einer niedrigeren Stufe) verstanden wissen will. Daß Eliot hier ein Verbrechen im Grunde rechtfertigt, indem er es als einen Akt der Läuterung und

¹ Diese Ausführungen stützen sich auf Carol H. Smith, S. 73 f.; z.T. wurden ihre Formulierungen direkt übersetzt.

² Carol H. Smith, S. 74!

damit als eine moralische Tat hinstellt, erscheint dem Verfasser dieser Arbeit als ein schwerwiegender Mißgriff, wenn man auch den symbolischen und ironischen Charakter dieses Mordes nicht übersehen darf.

Mit "That don't apply", das noch zweimal in ähnlicher Form wiederholt wird (S. 134 f.), will Sweeney sagen, daß die Mordgeschichte für ihn nur ein Hilfsmittel ist, um das auszudrücken, was ihn bewegt. "I gotta (bzw. "But I've gotta..") use words when I talk to you" (S. 135) stellt eine Klage darüber dar, daß es ihm nicht möglich ist, seine Erkenntnis durch die Sprache angemessen zu erklären. Trotzdem versucht er es noch einmal, indem er ihre augenblickliche Situation als Symbol für einen anderen Aspekt dessen, was er sagen will, benutzt: "Wir haben hier zu sitzen und zu trinken oder Musik zu machen; wir können bleiben oder gehen - eins aber ändert sich nicht: Es muß jemand die Miete bezahlen." Wer die Miete für Dusty und Doris bezahlt, weiß der Zuschauer schon: Pereira. Diese Figur aber steht symbolisch für Gott. Der Dichter läßt also Sweeney den Ausdruck "to pay the rent" mit dem gleichen symbolischen Sinn gebrauchen, wie er selbst ihn im Anfang des Werkes gebrauchte. "Wir sind von einem höchsten Wesen abhängig", ist das, was Sweeney sagen will. Nicht leicht zu deuten sind die drei Zeilen:

But if you understand or if you don't
That's nothing to me and nothing to you
We all gotta do what we gotta do (S. 135),

wovon die zweite auf S. 136 noch einmal wiederholt wird.

Carol H. Smith gibt eine einleuchtende Interpretation, wenn sie schreibt, Sweeney wolle hier zum Ausdruck bringen, daß man niemandem den Weg der inneren Reinigung durch Erklärungen und Vernunftgründe plausibel machen könne, sondern daß jeder ihn persönlich erfahren müsse.¹

Als Sweeney sagt, einer müsse die Miete bezahlen, meint Doris "I know who". Es ist unwahrscheinlich, daß sie dabei nach Sweeneys erregten Worten nur an Pereira denkt. Sie hat verstanden, daß er von einem höheren Wesen spricht und wird sich

¹Carol H. Smith, S. 74.

von ihrem oberflächlichen Leben bekehren. Ihre Entwicklung folgt der ritualen Handlung des Werkes. Sweeneys Worte (die Androhung, er werde sie auffressen; die Beschreibung der Krökodilinsel; seine Erzählung von dem Mädchenmord und seine orakelhaften Äußerungen über Leben und Tod) waren für sie ein Pathos¹. Das Verstehen seines Anliegens entspricht der Apotheose des Gottes in den Fruchtbarkeitszeremonien. Auch Sweeney macht ein Pathos durch und erfährt eine Apotheose. Sein Pathos besteht darin, daß er seine neu gewonnenen Einsichten in einer gleichgültigen Umwelt behaupten muß und darum ringt, sie dieser Umwelt mitzuteilen. Daß er sie behauptet und am Schluß des Werkes sogar eine Bekehrung verzeichnen kann, also einen Sieg davongetragen hat, bedeutet seine Apotheose. Man kann auch in dem Chor am Ende des Werkes in gewissem Sinne eine Bekehrung Hodsfalls, Klipsteins und Krumpackers zu Sweeneys Gedanken der geistlichen Reinigung sehen und damit als etwas, was der Wiederauferstehung des Gottes in den Fruchtbarkeitsritualen entspricht. Die Entwicklung des Chores würde sich damit an die des Chores in den Frühformen des griechischen Dramas anlehnen: "The chorus ... finally is won over to the side of virtue represented by the hero. In Sweeney Agonistes the chorus in the beginning of the agon indicates its endorsement of the copulation theme but in the End it too voices the purgatorial ode."² Diese Entwicklung des Chores ist zugleich eine Anlehnung an Miltons "Samson Agonistes", wo der Chor ebenfalls, nachdem er vorher in seiner Haltung schwankend war, am Ende des Dramas den Standpunkt des Helden einnimmt.

Schlußbetrachtung: die Subtilität der Aussage dieses Dramas

Charakteristisch für dieses Werk ist eine einfache und leicht verständliche äußere Handlung. Auch Sweeneys "Botschaft" ist ja zum größten Teil dem Buchstabensinn nach leicht zu verstehen, da er sie veranschaulicht. ~~Die Bedeu-~~

¹ vgl. S.

² Carol H. Smith, S. 72.

Die Bedeutungsebene des Stückes wird dagegen nur in sehr subtiler Weise angedeutet. So müßte man sich z.B. ohne das St. John of the Cross-Motto bei der Deutung der Geschichte von dem Mädchenmord und Sweeneys "Life is death" auf bloße Spekulation verlassen. Auf die symbolische Bedeutung des Namens Pereiras und "pay the rent" kann kein Zuschauer kommen, der sich nicht eingehender mit dem Stück beschäftigt hat.¹ Jemand - auch ein literarisch Gebildeter -, der vorher nichts von oder über Eliot gelesen hat, wird vor allem durch Sweeneys Äußerung, daß jeder Mann einmal im Leben ein Mädchen töten müsse, den Eindruck erhalten, Sweeney wolle Doris ermorden; er wird aber nicht den symbolischen Charakter der Worte Sweeneys durchschauen. Auch die Formel "Life is death" ist zu paradox und knapp, als daß man sie ohne weiteres mit einer anderen Vorstellung füllen könnte, als der, Doris solle getötet werden; und daher wird kaum jemand imstande sein, die gedankliche Verbindung zu St. Johns Forderung nach Entledigung von der "Weltliebe" zu ziehen. Vielleicht verstehen einige Zuschauer, daß das Leben auf der Krokodilinsel das Leben der Personen des Stückes versinbildlichen soll; daß Sweeney aus irgend einem Grunde mit den anderen Personen des Dramas unzufrieden ist, erkennt jeder; aber was er selbst dem, was er an ihnen tadelt, entgegensetzen hat, bleibt völlig unklar.

Weil die symbolische Ebene so undeutlich ist, muß Eliots Absicht, mit dem Stück alle sozialen Schichten und die verschiedensten Feinheiten des künstlerischen Geschmacks anzusprechen², als mißlungen angesehen werden. Die Vordergrundshandlung und die Bedeutungsebene klaffen ~~bildlich gesprechen~~ weit auseinander; es fehlen Zwischenstufen, und daher erscheint der Vergleich Eliots zwischen "Sweeney Agonistes" und den vielstufigen Werken Shakespeares als künstlich.

¹vgl., daß Kenntnis von Eliots essayistischem Werk nötig ist, um Sweeneys Satz "I'd give him a drink and cheer him up." zu verstehen (S. 135).

²vgl. S. 3 d.A., Anm. 5.

STOFF

Der Stoff, der "erzählbare Inhalt"¹ dieses Dramas ist dem täglichen Leben entnommen; es gibt keine Anhalte dafür, daß Eliot eine Quelle verwendet hat. Die Abweisung eines "Verehrers" und die Bevorzugung eines andern, der es besser versteht, Heiterkeit um sich zu verbreiten, das Kartenlesen, lärmendes und gutgelauntes Rasonieren, die Kritik einer der Personen an der Lebensweise der andern, die Umdeutung dieser Kritik durch das Absingen von Schlagern, dann aber in gewissem Maße eine Bekehrung zum Standpunkt des Kritikers - dies alles ^{ist alltägliches Geschehen} ~~geschieht jeden Tag viele Male~~. Um zu solch einem banalen Stoff zu kommen, bedarf es ^{keiner} ~~gar keiner~~ ^{Quelle} ~~Quelle~~. Nicht alltäglich dagegen sind Sweeneys "Botschaft" und die Art, in der er sie vorbringt. Eliot hat hier eine hohe Aussage sozusagen in Alltagskleider gehüllt. Sweeneys neue Erkenntnisse erscheinen in diesem Milieu als ungewöhnlich und unwahrscheinlich, und auch die metaphorische Art, in der er sie zum Ausdruck bringt, wirkt künstlich. Dies hat seinen Grund in der Absicht Eliots, nicht nur den Geschmack eines typischen "music-hall"-Publikums zu befriedigen, sondern auch den der Gebildeten, und außerdem in einem gewissen missionarischen Zweck des Werkes.

PROBLEM

Carol H. Smith sieht folgende Parallelen in "Sweeney Agonistes" und Miltons "Samson Agonistes":

Samson's dilemma is that of the exile in an alien world who feels compelled by divine will to pull that world down around his own head in order to destroy its iniquities. Sweeney is another spiritual exile in an alien world, and he too must destroy part of himself in his attack on that world.²

Dieser Vergleich wirkt zwar teils etwas künstlich, kann aber helfen, eine Verwandtschaft des Problems in beiden Werken

¹ v. Wilpert, S. 679.

² Carol H. Smith, S. 57.

aufzeigen. Sweeney und Samson sind in der Tat "spiritual exile/s/ in an alien world". Daß Sweeney es ist, wurde schon dargelegt, als von seiner Isolation die Rede war. Ebenso wie Samson bekehrt auch Sweeney seine Umwelt (in gewissem Maße) zu seiner eigenen Haltung. In "Samson Agonistes" sind es der Chor und Manoah, die am Schluß des Dramas die Tat des Helden preisen und damit zugleich sein Vertrauen darauf, daß Gott auch mit dem blinden und gefangenen Samson noch etwas Großes vorhabe. Vorher hatten sie daran nicht mehr glauben wollen. Sweeney kann zumindest Doris als Bekehrung verzeichnen; der Chor scheint anzudeuten, daß auch Horsfall und die beiden Amerikaner etwas von dem verstanden haben, was Sweeney sagen wollte. So wie die Isolation Samsons auf die Isolation Miltons in der Restaurationszeit hindeutet, zeigt Sweeneys Isolation eine geistige Exilsituation Eliots an. Denn die Lehre der Weltverachtung und der anzustrebenden Verbindung mit Gott, die Eliot in diesem Drama wie in vielen seiner anderen Werke verkündet, stellt in der geistigen Landschaft des zwanzigsten Jahrhunderts eine einsame Position dar. Das Problem der beiden Stücke wie ihrer Dichter ist das des Propheten in einer gleichgültigen Umwelt. Milton ist sich des esoterischen Charakters seines Werkes bewußt:

... still govern thou my Song,

Urania, and fit audience find, though few.¹

Auch "Sweeney Agonistes" ist esoterisch durch die Subtilität, mit der die Aussage angedeutet wird. Daraus, daß Eliot seinen anderen Dramen sehr ähnliche Aussagen gab, aber keine "music-hall" Atmosphäre und kein komisch wirkendes "déclassé setting"² darf geschlossen werden, daß die Lieder und das niedere Milieu in "Sweeney Agonistes" nicht Selbstzweck sind, sondern Mittel zur Verkündigung seiner Botschaft.

¹John Milton, Paradise Lost, ed. Merritt Y. Hughes (New York, 1962), VII, 30 f. (S. 165).

²Carol H. Smith, S. 51.

AUSSAGE

Aufforderung zu "christlicher Demut"

Zu der Zeit, als er diese Fragmente schrieb, beschäftigte Eliot sich mit dem Seneca-Kult des sechzehnten Jahrhunderts! Die Titelfiguren von Shakespeares Tragödien, so meint Eliot, legten in tragischen Situationen - beeinflusst vom Drama Senecas - eine stoische Lebenseinstellung an den Tag, die sich durch "self-dramatization"² ausdrücke. Den letzten großen Monolog Othellos sieht er als eine "Selbstaufmunterung"^{an} ~~an~~.

What Othello seems to me to be doing ... is cheering himself up. He is endeavouring to escape reality, he has ceased to think about Desdemona, and is thinking about himself. ... nothing dies harder than the desire to think well of one self. ... Stoicism is the permanent substratum of a number of versions of cheering oneself up. ... The stoical attitude is the reverse of Christian humility.³

Es ist sicherlich kein Zufall, daß das Verb "to cheer up" auch in "Sweeney Agonistes" vorkommt. Sam sagt von dem Mädchenmörder: "I'd give him a drink and cheer him up." (S.135). Der Mann ist also noch nicht zu christlicher Demut gelangt. Daß Dusty und Doris "Sam" deshalb schätzen, weil er es versteht, sie zum Lachen zu bringen, zeigt ebenfalls diese stoische Haltung, wie Eliot sie versteht; sie ist außerdem aus dem Räsonieren der beiden Amerikaner herauszuhören, vor allem, als Krumpacker vergeblich versucht, Sweeney dazu zu bringen, ein lustiges ^{Erlebnis/} aus Bordeaux zu erzählen. Am deutlichsten erkennt man die "cheer up"-Haltung in den beiden Liedern und im Chor. Das Stichwort "copulation" veranlaßt die Männer dazu, zwei Schlager zu singen, die dieses Thema behandeln. Das Ei, das Sweeney ihnen als Symbol für das Le-

¹ vgl. die Essays "Seneca in Elizabethan Translation" (ersch. 1927) und "Shakespeare and the Stoicism of Seneca" (ersch. 1927) in: T. S. Eliot, Selected Essays (London, 1953).

² ebd., S. 129.

³ ebd.) .., S. 130-32.

ben auf einer Krokodilinsel zeigt, wird in anzüglicher Weise zum "fresh egg" (S. 132) umgedeutet. Das oft wiederholte Wort "death" und die Öde der Insel, die aus Sweeneys Rede spricht, scheinen überhört worden zu sein. Das von Wauchope geschilderte Eiland, wo es nur Palmen, die See und Krokodile gibt, wird in den Liedern zu einem angenehmen Ort. Die Männer verarbeiten Sweeneys ernste Worte auf ihre Weise, indem sie sie verharmlosen und die guten Seiten des Insellebens hervorkehren. Aus Sweeneys Sicht hatte die Insel nur Abstoßendes an sich. Der Jazz-Rhythmus der Lieder trägt dazu bei, daß die Männer in ihrer Verharmlosung der Krokodilinsel befangen bleiben; sie sind in den Rhythmus eingeschwungen¹ und können sich nun nicht so leicht daraus befreien, und instinktiv wollen sie es auch gar nicht: "... the rhythm protects the personnel in this jazz-age walk-up from any confrontation with reality."² Der Rhythmus ist ein Ausdruck ihrer Oberflächlichkeit und der Oberflächlichkeit ihrer Zeit.

Der Chor am Ende des ^{Werkes} ~~Werkes~~ stellt ebenfalls einen Versuch dar, von dem Unangenehmen, das Sweeney gesagt hat, innerlich Abstand zu gewinnen. Den Männern dient hierzu eine Art Sprechgesang, der in ironischem Ton die nächtliche Angst eines Verbrechers vor dem Henker schildert. Ein denkbarer Aspekt des von Sweeney Berichteten, der etwas Komik hergibt, wird stark betont. "He [Sweeney] sketches the moral limbo of a man who has joined the company of the lost violent souls, having performed an act which cannot be undone; and they articulate a secondhand nightmare."³

¹"Rhythmus ist die Ordnung im Verlauf gegliederter Gestaltung, die durch die regelmäßige Wiederkehr wesentlicher Züge darauf angelegt ist, das Einschwingungsstreben zu erwecken und zu befriedigen." (Definition von Prof. Dr. Jost Trier in seiner Vorlesung "Geschichte des deutschen Verses", gehalten im Wintersemester 1966/67 in Münster.)

²Kenner, S. 223.

³Kenner, S. 222.

*zitieren mündl. Quellen ist immer
mühsam; besser: ep.j. Text in Studium
finale ... (hat schriftl. fixiert)*

Es scheint ein Widerspruch zu bestehen zwischen dieser Deutung und der Interpretation Carol H. Smiths, die den Chor als eine Bejahung von Sweeneys Botschaft versteht.¹ Der Umstand, daß Sweeney im Chor mitspricht, scheint ihr recht zu geben; denn im allgemeinen verkündet man nicht eine tiefe Einsicht, um sie gleich darauf lächerlich zu machen. Auch die Parallele in "Sweeney Agonistes" zu der Entwicklung des Chores in den frühen griechischen Dramen und in "Samson Agonistes" unterstützen Smiths Meinung. Der Text des Chores, seine Anlehnung an ein bekanntes Vorbild² und der ironische Grundton des Werkes geben Kenners Deutung neben der von Carol H. Smith ihre Berechtigung. Der Chor stellt sowohl eine Anerkennung von Sweeneys Botschaft als auch den Versuch einer Distanzierung von ihr dar. Daß die beiden Lieder sich stark an zwei zeitgenössische Schlager anlehnen, garantierte ihnen beim damaligen Publikum "aufmunternde" Wirkung. Der kritische und selbstkritische Zuschauer der zwanziger Jahre jedoch konnte gerade in dieser Wirkung die Oberflächlichkeit seiner Zeit erkennen.

die Notwendigkeit einer geistigen Neugeburt

Die Hauptaussage dieses Stückes ist die "Lehre", daß der Mensch einmal in seinem Leben zu einer geistlichen Neugeburt kommen müsse. Diese innere Wiedergeburt bedeutet Weltverneinung und geistige Verbindung mit Gott, wenn man auch die Ansichten des St. John of the Cross und Eliots einander nicht gleichsetzen darf.³ Die zweite Geburt geschieht nicht plötzlich, sondern ist ein seelischer Prozeß, und zwar ein grausamer, da der Mensch, der sich in dieser Phase der inneren Reinigung befindet, sowohl die Isolation von seinen Mitmenschen ertragen muß, die ihn nicht verstehen³, als auch von Gott, zu dem er eine gei-

¹vgl. S.

²vgl. Kenner, S. 222 f.

³vgl.: You don't see them, you don't - but I see them ... im ersten der beiden Mottos. Eliot wählte dies Aischylos-Zitat, weil Orests Worte ihm eine ähnliche Isolierung wie die Sweeneys auszudrücken schienen.

4 vgl. S. 28 d. A. ("ASPEKT").

stige Verbindung anstrebt. Dies Übergangsstadium ist für ihn eine Art Fegefeuer; denn neben der Abtötung der Weltliebe handelt es sich dabei auch um eine Reinigung von den Sünden, wie das erste Motto des Werkes andeutet. Sweeney - so will Eliot zu verstehen geben ¹ leidet in ähnlicher Weise unter dem Bewußtsein seiner Sünde wie der Muttermörder Orest.

ASPEKT

Nachdem gezeigt worden ist, welche tiefe Aussage sich unter der Oberfläche dieses Dramas verbirgt, ergibt sich die Frage, welche Haltung des Dichters gegenüber dem von ihm Dargestellten sich aus dem Stück erkennen läßt, d.h. vor allem, ob er seine Aussage ernst oder mit Humor macht, engagiert oder distanziert. Die Art, wie der Mädchenmörder die Regel des heiligen Mystikers befolgt, ist in gewisser Hinsicht plausibel. Denn: Wenn man sich aller "Liebe zu geschaffenen Wesen" entledigen soll, ist es dann nicht das wirksamste Mittel, das, was man liebt, zu töten? Diese verblüffend "einfache" Lösung der von St. John gestellten hohen Aufgabe ist makaber, wirkt aber zugleich komisch. Der Mord ist eine groteske Illustration und Ironisierung der radikalen Mystiker-Regel. Auch Sweeneys Ankündigung, er werde Doris auffressen, muß man ebenso empfinden. Auf der anderen Seite aber wird den Worten Sweeneys durch den Satz des St. John of the Cross eine tiefere Bedeutung verliehen, ähnlich wie das Attribut "Agonistes" im Titel, das an Miltons "Samson Agonistes" erinnert, sowohl komisch wirkt als auch auf verborgene Sinnzusammenhänge aufmerksam macht:

... the audience is intended to get both a comic-ironic impression of the incongruities of Sweeney in Samson's place, while at the same time it perceives on another level the meaning of such a possibility.

Für die "incongruities" zwischen St. John of the Cross und Sweeney gilt das gleiche.

¹Carol H. Smith, S. 57.

Eliot vermischt in "Sweeney Agonistes" Ernst und Komik miteinander, was schon der Untertitel "Fragments of an Aristophanic Melodrama" andeutet. Denn unter einem Melodrama versteht man ja nicht nur ein Stück, das Musik und Drama miteinander verbindet, sondern auch eine Verbindung von Komödie und Tragödie. Man kann "Sweeney Agonistes" als eine Tragikomödie bezeichnen. Komisch wirken z.B. das Vertauschen von Doris' Erkältung, das oberflächliche Kartenlesen, das Erschrecken vor der Pik-Zwei und das Wortgefecht zwischen Sweeney und Doris über die Kannibaleninsel. Ein tragischer Zug ist Sweeneys Isoliertheit. Die Verbindung der beiden Gattungen steigert das Tragische durch Kontrastwirkung. In seinem Essay "Shakespearian Criticism, I. From Dryden to Coleridge" schreibt Eliot:

For to those who have experienced the full horror of life, tragedy is still inadequate. Sophocles felt more of it than he could express, when he wrote Oedipus the King; Shakespeare when he wrote Hamlet; and Shakespeare had the advantage of being able to employ his grave-diggers. In the end, horror and laughter may be one - only when horror and laughter have become as horrible and laughable as they can be; and ... you may laugh or shudder over Oedipus or Hamlet or King Lear - or both at once: then only do you perceive that the aim of the comic and the tragic dramatist is the same: they are equally serious.¹

¹Harley Granville-Barker u. G. B. Harrison (Hgg.), A Companion to Shakespeare Studies (Cambridge, 1934), S. 295 f.

Ich weise darauf hin,
daß das Drama "Sweeney
Agonistes" in Kindlers Li-
teratur Lexikon zusammen-
gefasst wird (Inhaltsanga-
be) und daß dort auch
Sekundärliteratur zu dem
Werk angegeben ist.

Im Übrigen halte ich das
Werk für mislungen. Wenn
man so viele Vorinformatio-
nen braucht, um den tieferen
Sinn des Werkes zu verstehen,
dann kann man es "verges-

zen". Es ist dann im Grunde nur ein "Lesedrama" für Akademiker (Anglisten).

Der Zuschauer ohne Vorinformationen wird in dem Werk nur eine seltsame, banale Handlung sehen und sich fragen, was das ganze soll. Er wird "nur Bahnhof verstehen".

J.-G. Raben

im September 2015