

- Iser, Wolfgang (1976), *Der Akt des Lesens*, München.
- Jauss, Hans Robert (1981), »Vorwort zur ersten deutschen Ausgabe von Gyprian Norwids *Vade-mecum*«, in: Gyprian Norwid, *Vade-mecum. Gedichtzyklus (1866). Polnisch-deutsch*, hg., eingeleit. und dt. v. Rolf Fieguth, München, S. 13–21.
- Klitcher, Andreas (1993), »Der Sprachmythos der Kabbala und die ästhetische Moderne«, in: *Poetika*, Jg. 25, H. 3–4, S. 237–261.
- Lausberg, Heinrich (1967), *Elemente der literarischen Rhetorik*, 3. Aufl., München.
- Ljachčev, Dmitrii (1973), *Raznizie ruskoi literatury X-XVII vekov. Epochi i stil',* Leningrad.
- Norwid, Gyprian (1968), »Milczernica«, in: ders., *Pisma wybrane. 4. Proza*, hg. v. Juliusz W. Gomułcki, Warszawa, S. 278–305.
- Norwid, Gyprian (1981), *Vade-mecum. Gedichtzyklus (1866). Polnisch-deutsch*, hg., eingeleit. u. dt. v. Rolf Fieguth, München.
- Ostermann, Eberhard (1991), *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*, München.
- Rautler, Gerard (1996), »Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne«, in: Norbert Bolz, Willern van Raijen (Hg.), *Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen*, Frankfurt/M., S. 179–214.
- Röttgers, Kurt (1992), »Residuum«, in: Joachim Ritter u. a. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8, Basel, Sp. 901–909.
- Schanze, Helmut (1999), »Das romantische Fragment zwischen Chamfort und Nietzsche. Über einige historische Widersprüche im Fragmentbegriff bei Friedrich Schlegel und Novalis«, in: Adette Camion (Hg.), *Über das Fragment – Du fragment. Band IV der Kolloquien der Universitäten Orléans und Siegen*, Heidelberg, S. 30–37.
- Schramm, Caroline (1999), *Minimalismus. Leonid Dobytins Prosa im Kontext der totalitären Ästhetik*, Frankfurt/M./Berlin/Bern.
- Uffelmann, Dink (1997), »Der Antizipationsopos (Am Beispiel der Rezeption Gyprian K. Norwids)«, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie*, Jg. 56, H. 1, S. 55–89.
- Žižek, Slavoj (1993), *Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes*, Köln.

Waste: Landschaft mit Resten (T.S. Eliot und Heiner Müller)

Bernhard Greiner

»O o o that Shakespearean Rag – [Oh dieser Feizen! Shakespeare/It's so elegant/ So intelligent? das sagt eine nervöse Dame im II. Teil von *Waste Land*, nachdem das sprechende Ich gerade eine Zeile aus dem *Sturm* zitiert hat. Wenn das Thema *Reste in der Kunst* zur Debatte steht, stellt sich unvermeidbar ein anderer *Feizen Shakespeare* ein, Hamlets Schlusswort »the rest is silence«³. Hamlet widerspricht sich dabei allerdings. Denn dass der Rest, der ihm bleibt oder der von ihm bleibt, Schweigen sei, gibt er kund, nachdem er Horatio aufgetragen hat, sein Geschick zu melden, damit sein Name rein bleibe, und ihm weiter aufgetragen hat, Fortinbras all die Fügungen des Zufalls zu berichten, die zum Tod der Mitglieder des dänischen Königshauses geführt haben. So ist der reklamierte Rest, das Schweigen, umfassend berechtigt, ja man kann sich vorstellen, dass das Drama *Hamlet* eben die Rede ist, die Hamlet Horatio aufgetragen hat. Der Rest im Raum der Kunst, so scheint es, kann kein Rest bleiben im Sinne dessen, was übrig bleibt von einer Verwertung oder was sich der Verwertung (zum Beispiel für Sinnproduktion) verweigert. Das scheint unhintergebar; denn der Rest in der Kunst, sei er noch so resistent gegen Verwertung, wird doch gerade als Rest Teil des Ordnungssystems Kunst. Entsprechend tauchen Reste in der Literatur als Gegenstand der Sorge auf, etwa Kafkas Odradek als *Sorge des Hausvaters*, wobei letzterer in seinen Versuchen, dieses Ding zu fassen, es zunehmend mit Sinn auflädt, diese eigenartige Spule, die mit Zwirn bezogen zu sein scheint, »allerdings dürfen es nur abgerissene, alte, aneinander geknotete, aber auch ineinander verflochtne Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe sein.«⁴ Oder wir erinnern uns an das andere geflügelte Wort vom Rest: »Uns bleibt ein Erdlenrest/Zu tragen peinlich«⁵ aus der Schlusszene von *Faust II*, wo der *Erdlenrest* von den Engeln, die »Faustens Unsterbliches« tragen, in dem Augenblick benannt wird, da dieser Rest schon von der Bewegung der *Apokatastasis panton*, der Wiederbringung von allem, der versöhnenden Rückführung zu Gott, erfasst ist, die

1 Gerald Siegmund hat darauf verwiesen, dass die gängige Übersetzung von *rag* in dieser Zeile mit ein *Feizen* Shakespeare verkürzend ist, da *rag* nicht nur *Lampen* bedeute, sondern auch sein Regime, eine populäre Musik-Hall-Nummern aus den zwanziger Jahren« (Siegmund, *Theater als Gedächtnis*, S. 177).

2 Eliot, *The Waste Land*/Das wüste Land, S. 50.

3 Shakespeare, *Hamlet*, V,2, S. 352.

4 Kafka, »Sorge des Hausvaters«, in: ders., *Drucke zu Lebzeiten*, S. 282f.

5 Goethe, *Faust II*, 5. Akt, Szene *Bergschluchen*, *Wald*, Fch., S. 459.

alles ergrift, was einmal von ihm ausgegangen ist. Vom *Erdenrest* wird mithin in den Augenblick gesprochen, da der Vorgang der läuternden Verwandlung, das heißt der Begebung mit (geistlichem) Sinn schon eingesetzt hat. Kann es also Reste, die Reste bleiben, in der Kunst grundsätzlich nicht geben? Oder ist eine Kunst denkbar, die mit Resten so umgeht, dass sie Reste bleiben, Abfall, Müll, Abraum – alles Bedeutungen des englischen Substantivs *waste* – oder adjektivisch: dass sie *unfuchbar* bleiben, *unbeaut, unbehohnt*, ein Umgang mit Resten in der Kunst mithin, der erreichen würde, dass diese tatsächlich schwiegen, statt Element der eigenen Rede der Kunst zu werden? Man kann sich vorstellen, dies durch Totalisierung zu erreichen, zum einen derart, dass die Kunst insgesamt zum Rest erklärt wird. So lässt Heiner Müller das Ich, das den dritten Teil des Dramas *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* spricht, im Augenblick des eigenen Todes sagen: »Der Rest ist Lyrik.«⁶ Was hier als Rest bleibt, zu verstehen wohl als Rest des Lebens, was also in diesem nicht verwertbar ist oder war, ist nach dieser Aussage Kunst. Ein anderer Blick auf Kunst ist damit gesetzt, der zur Debatte stehende Rest ist dabei aber entschieden in den Vorgang der Sinnproduktion hereingenommen, mithin in seinem Bezug zur Kunst nicht Rest im strengen Sinne geblieben. So ist von diesem Ansatz, Reste in der Kunst als Reste zu bewahren, nichts zu erhoffen. Bleibt die andere Möglichkeit, die Welt der Reste zu totalisieren, derart, dass die begehrende Welt insgesamt als Reste-Welt erkannt wird, und zu fragen, was die Antwort der Kunst auf solche Erfahrung sein kann. Das ist sehr genau die Erfahrungsgrundlage von Eliots *Wüste Land*, zugleich produziert das Gedicht in seinem Umgang mit dem sprachlichen respektive literarischen Material selbst eine Welt der Reste, beides aber in einem Werk der Kunst, das zum Paradigma, ja zur Ikone moderner Lyrik geworden ist. In einem ersten Schritt soll daher nachfolgend gefragt werden, wie in diesem Gedicht die Reste zum konstitutiven Element von Kunst werden. Als eine produktive Auseinandersetzung mit diesem Gedicht wiederum soll in einem zweiten Schritt der Blick auf das schon genannte Drama Heiner Müllers, *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*, gerichtet werden, das den Bezug zu *Wüste Land* schon in seinem Titel anzeigt, diesem aber einen neuen mythologischen Grund zuweist: stat. Tiresias, den Eliot stark gemacht hat, Medea, die Zauberin aus dem Barbarenland, die Jason nach Griechenland mitgebracht hat und um der jungen griechischen Königstochter willen verlässt, Medea also, die der Griechische Jason zum störenden Rest der Argonautenfahrt erklärt, den man nicht mehr gebrauchten kann. Dieser Rest behauptet sich jedoch gerade als Rest. Im dritten und letzten Schritt soll dann nochmals zu *Wüste Land* zurückgekehrt werden, um zu fragen, wie weit der Medea-Weg der Selbstbehauptung des Rests zugleich ein literarisches Verfahren der Selbstbehauptung des Rests als Rest in der Kunst vorstellt.

6 Müller, *Verkommens Ufer*, S. 101.

Wüste Land konfrontiert mit einem Gewirr aufbrauchender und sogleich wieder verschwindender Stimmen, Themen, Texte und Sprechlagen, so dass die Erfahrung des Lesers mit diesem Gedicht mitformuliert zu sein scheint, wenn im zweiten Abschnitt des ersten Teils gefragt wird:

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images [...]?

Zur Anhäufung zerbrochener Bilder tritt ein Anhäufen von Sprachen (Englisch, Französisch, Deutsch, Italienisch, Latein, Griechisch, Sanskrit), vor allem aber ein Anhäufen von Zitatätzen aus vielen Werken der Weltliteratur, die Eliot in seinen Anmerkungen zum Werk zum Teil benennt, für die Teile I und II des Poems sind dies: die Bibel (Ezechiel, Prediger Salomon), Wagner (*Tristan und Isolde*), Shakespeare (*Summ, Antonius und Cleopatra*), Baudelaire (*Les Fleurs du Mal*), Dante (*Divina Comedia*, insbesondere das *Inferno*), Webster (*White Devil*), Virgil (*Aeneis*), Milton (*Paradise Lost*), Ovid (*Metamorphosen*), Middleton (*Women beware Women*). Weiter gibt das Poem eine Versammlung verschiedenster Themen und Ebenen des Sprechens (am Beispiel von Teil I): Konversationsplitter (»Sommer überfiel uns ...«), prophetische Rede (»O Menschensohn, Du kannst nicht sagen, raten ...«), eingerahmt von Zitaten aus Wagners *Tristan und Isolde*, die Erinnerung eines Liebespaars, zum einen aus der Perspektive der Frau, des *Hyazinthenbüchchens*, ganz der Außenwelt verhaftet, wie andere sie gesehen haben, zum andern in der Erinnerung des Mannes, für den dieser Liebesaugenblick eine Erfahrung unversöhnbarer Widersprüche war (»ich war weder/Tot noch lebendig, und wusste nichts ...«). Dann folgt, als Pendant zur vorherigen prophetischen Rede, die Rede der Hellscherin als moderner Sibylle, die die Zukunft aus Tarockkarten liest. Danach wird London als unwirkliche Stadt imaginiert, »im braunen Nebel eines Wintermorgens«, die Menge, die London Bridge zuströmt, dabei mit Worten aus Dantes *Inferno* umschrieben, worauf das sprechende Ich einen *Stetson* anredet, ihn fragt, ob die Leiche, die er vor einem Jahr im Garten vergraben habe, nun Blüten treibe.

Selbstverständlich appelliert solch eine Collage von Stimmen, Themen, Texten und Sprechlagen an die erhöhte Geistesgegenwart des Lesers, die Fetzen in einer Verweisungsstruktur zu fassen, die einen hybriden Sinn aufbaut. Das ist, mit beeindruckenden

7 Eliot, *Das wilde Land*, S. 40; in der Übersetzung von Curtius.

Was ist dies Wurzelwerk, das greift, der Ast, der sproßt
Aus diesem Steinergelb? O Menschensohn

Du kannst nicht sagen, raten, denn du kennst nur
Gehäuf zerbrochener Bilder [...] (Ebd., S. 41).

und sehr kontroversen Ergebnissen, immer neu geleistet worden.⁸ Zu beachten ist dabei die »zentrifugale Tendenz« der Elemente des Poems.⁹ Was als Nukleus für das gesamte Gedicht wie für dessen einzelne Teile bestimmt wird, hat jeweils den Gehalt der Leere, zugleich des Todes (in Teil I der unerfüllte Liebesausblick des Hyazinth Mädchens, in Teil II ein Vers aus Ariels Gesang aus dem *Sonnet*, der den Gedanken des »Tod[es] durch Wasser«, so die Überschrift von Teil IV, intoniert, in Teil III eine *Szene* völlig verdinglichter, seelenloser Liebe). Es sind leere Mitten, die die Elemente des Gedichts auseinander und durcheinander treiben lassen, wodurch sie oben zu Resten werden, zu brach Liegendem, weil sie sich nicht in den Aufbau einer kohärenten Vorstellung fügen lassen, auch nicht als Chiffren eines entzogenen Sinns. Aber diese Struktur des Generierens von Resten wird regelhaft etabliert und konsequent durchgehalten, womit all das, was hier als Rest erscheint, doch reintegriert ist in das Ordnungsgefüge eines Kunstgebildes *Waste Land*, in dessen Horizont es konstitutives Element und nicht Rest ist.¹⁰ Die mythischen Gestalten, die das Gedicht als mögliche Perspektivfiguren seiner Themen und Zitate beruft, als vielleicht deren Bewusstseinsstrom oder als von diesen Gesehenes, bezeugen dieses Verfahren, erweisen sich so als Teil der poetischen Selbstreflexion des Gedichts. Am Beginn, als Motto, wird der Todeswunsch der Cumänschen Sibylle berufen, ein Zitat aus Petronius' *Satyricon*:

Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi puerie dicerent:

Σίβυλλα τί θέλεις; respondebat illa: ἀποθανεῖν θέλω.¹¹

Inwiefern die Cumäische Sibylle über dem gesamten Poem stehen kann, erschließt sich, wenn man ihre Geschichte aus Ovids *Metamorphosen* hinzuzieht. Apollon beehrte sie vergeblich; um sie zu gewinnen, versprach er, ihr einen Wunsch, den sie äußere, zu erfüllen. Sie nahm eine Handvoll Sand und bat um so viele Jahre, wie Körnchen im Sand seien, vergaß aber zu wünschen, dass dies Jugendjahre sein sollten. Die hätte Apoll ihr gleichwohl gegeben, auch ewige Jugend, wenn sie seine Liebe erwidern wür-

8 Eine gute Übersicht gibt: Pütz, »T.S. Eliots 'The Waste Land«, in: Albert/Eliadernik (Hg.), *Modernel/Pastmodernel*, S. 43–60.

9 Vgl. Pütz, »T.S. Eliots 'The Waste Land«, in: Albert/Eliadernik (Hg.), *Modernel/Pastmodernel*, S. 45.

10 Entsprechend zeigt Gerald Siegmund auf, wie Eliot »durch die Auslöschung des Ichs«, insofern das Aufgehen in Erinnerungspuren der Kulturgeschichte die Auflösung selbständiger Subjektivität impliziert, »sicherlose Erhöhung des Ichs in der eigenen Textproduktion anstrebt.« (Siegmund, *Theater als Gedächtnis*, S. 187).

11 Eliot, *Das wilde Land*, S. 38, in der Übersetzung von Curtius:

Die Sibylle habe ich nämlich in Cumä mit eigenen Augen gesehen. Sie hing in einer Flasche, und als die Krabben sie fragten: »Sibylle, was willst du?« antwortete sie: »Sterben will ich.« (Ebd., S. 39).

Dieses Motto wurde auf Anraten von Ezra Pound gewählt. Eliot hatte ursprünglich ein Zitat aus Conrads *Hart of Darkness* vorgesehen.

de, aber das verweigerte sie. So schwindet sie immer mehr, kann niemand mehr sich vorstellen, dass einst ein Gott sie begehrte; zuletzt wird von ihr nur noch ihre Stimme bleiben.¹² Derart verkörpert sie das, was übrig bleibt von einem leeren Wunsch (unermessliche Lebenszeit ohne das Vermögen, diese mit Leben zu füllen), zugleich, was übrig bleibt von einer nicht ergriffenen Liebe. Geblieben ist diesem Rest die Stimme, das Gedicht kann Rede dieser Sibylle sein, Ausfällen ihres »Sterben will ich«. *Waste* ist so am Beginn des Gedichts entworfen als Rest, als das übrig Gebliebene eines nicht ergriffenen Lebens- und Liebeszusammenhangs, ein Rest, der nicht vergeht oder doch erst in unermesslich ferner Zeit vergehen wird, ontologisch ein Zustand des Nicht-lebendige- und Nicht-tor-Seins, was das sprechende Ich in der Szene mit dem Hyazinthmädchen, einem offenbar gescheiterten Liebesausblick, aufgreifen wird:

[...] I was neither

Living nor dead, and I know nothing,

Looking into the heart of light, the silence

*Od und leer das Meer.*¹³

Die letzte Zeile ist ein Zitat der *Szene* aus *Tristan und Isolde*, in der der todkranke Tristan auf das Schiff wartet, das ihm Isolde bringen wird.

Diese Sibylle als nicht-toter und nicht-lebender *Rest* führt bei Ovid Aeneas durch das Totenreich, lässt ihn seine Ahnen sehen und lässt ihn erfahren, was für Gesetze in diesem Reich gelten. Bedenkt man diesen Kontext, bringt das Gedicht den Leser in die Position des Aeneas, lässt analog nun ihn seine kulturellen Ahnen sehen und die Gesetze der Welt, in die diese entschwinden sind. Schlüssig erscheint in diesem Horizont auch die viel-fältige Zitation aus Dantes *Inferno*, wo wir wieder einen Gang durch die Unterwelt haben, nun mit dem Führer Vergil, das aber heißt des Autors, der die *Aeneis* geschrieben hat, auf die Ovid mit seiner Cumäischen Sibylle Bezug nimmt.

Die andere mythologische Perspektivfigur, die Eliot in seinen Anmerkungen zu seinem Poem stark macht – diese Anmerkungen sind aber auch ein ironisches Spiel mit dem Leser –, ist Tiresias. Er sei, so Eliot, »– wiewohl ein bloßer Zuschauer und nicht eigentlich eine »Figur – [...] die wichtigste Person in dem Gedicht und vereinigt[!] alle übrigen in sich. [...] beide Geschlechter vereinigen sich in Tiresias. Was Tiresias

12 Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, XIV, Verse 101–154.

13 Eliot, *Das wilde Land*, S. 42, in der Übersetzung von Curtius:

[...] ich war weder

Tor noch lebendig, und wußte nichts

Schaute ins Herz des Lichts, des Schweigens

Od und leer das Meer. (Ebd., S. 43).

sieht, ist eigentlich die Substanz des ganzen Gedichts.¹⁴ Was Thiresias sieht, ist die erwähnte Szene lieblosen, seelenlosen Geschlechtsverkehrs zwischen einem Tippmädchen und einem Jüngling mit Pickeln im Gesicht. (Durch Zusehen bei der Paarung zweier Schlangen, auf die er dann mit einem Stock schlug, wurde Thiresias von einem Mann in eine Frau verwandelt. Sieben Jahre später sah er die Schlangen wieder bei der Paarung, schlug wieder auf sie und wurde in einen Mann zurückverwandelt.¹⁵) *Wie* aber sieht Thiresias? Er sieht die Szene und sagt den *Rex* voraus (»foretold the rest«¹⁶). *Rex* ist hier abwertend gebraucht, die äußere Szene sagt eigentlich schon alles, Thiresias sagt, was sich unweigerlich aus ihr entwickeln wird. Thiresias blickt auf die Szene ungerührt, ohne Emotionen. Es ist ein Sehen ohne Fühlen, entspricht hierin vollständig der berichteten Szene lieblosen Liebens. Thiresias sieht aus einer Position der Indifferenz,¹⁷ wie er *zwischen* den Geschlechtern steht. Analog erscheint Thiresias auch in der antiken Dichtung. Er weiß, was die jeweiligen Hauptprotagonisten getan haben und leiden müssen, sein Auftritt ist zumeist am Wendepunkt der Handlung, aber die Handlungen vollziehen andere. Thiresias leidet auch nicht unter dem, was er sieht (vergleicht man ihn etwa mit Kassandra). Ist mit Thiresias' indifferentem Sehen aber das ganze Gedicht erfasst? Gibt es nicht noch eine weitere mächtige Kraft in ihm, das Begehren? Und wie stehen diese beiden Orientierungen zueinander? Bleibt man weiter bei Ovid – was Eliot nahelegt, da er Thiresias' Geschichte vollständig aus Ovid zitiert –, so sagt die mythische Figur noch mehr über das Gedicht. Denn an der Figur des Thiresias geben die *Metamorphosen* ihre eigene Theorie mythischer Rede. Thiresias' Ruhm als Seher gründet in seiner Voraussage von Narziss' Geschick, dessen Dahinschwinden in unerfüllbarer Selbstliebe. Die Szene seines Dahinschwindens hat aber nur einen Zeugen, Echo, die jedoch nur sagen kann, was andere zuvor gesagt haben. Mythische Rede, so bekennen die *Metamorphosen* hier, ist Echo-Rede ohne ersten Sprecher.¹⁸ Entsprechend ist *Wüste Land*, mit Thiresias als Personifikation seiner Substanz, Echo vieler Stimmen, immer nur der *Rex* von Reden, das, was einem Echo zu sagen verbleibt, in zentri-fugaler Bewegung, da nicht gehalten von einem Ursprung.

Eliot hat noch auf einen weiteren integrierenden Mythos verwiesen, die Gralslegende (mit seinem Verweis auf Jessie Westons Studien zum Ursprung der Gralslegende (*From Ritual to Romance*, 1920) und deren Verbindung mit Vegetationsmythen und Fruchtbarkeitskulten, wie sie James Frazer (in seinem Band *The Golden Bough*) dargestellt

14 Eliot, *Das wüste Land* (in der Übersetzung von Curtius), S. 87.

15 Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, III. Buch, Verse 317–339.

16 Eliot, *Das wüste Land*, S. 58.

17 Vgl. Verse 241–42: »His vanity requires no response, And makes a welcome of indifference.« (*Das wüste Land*, S. 58)

18 Hierzu ausführlicher: Verf., »Mythische Rede als Echo-Rede«, in: Vöhler (Hg.), *Mythenkorrekturen*, S. 243–261.

hat), Elemente der Gralslegende sind deutlich erkennbar, allererst das *wüste Land* selbst, weiter die Figur des Fischerkönigs. (Ausgangssituation der Gralsgeschichten ist, dass durch Krankheit oder Verwundung eines Königs, eben des Fischerkönigs, dessen Land der Verwüstung anheimgefallen ist und nur durch einen Gralsucher, der zur Gralsburg gelangt und dort bestimmte Fragen stellt oder rituelle Handlungen vollzieht, erlöst, das heißt zu neuer Fruchtbarkeit erweckt werden kann.) Elemente dieses Mythos tauchen auf, fügen sich aber nicht zu einer kohärenten Geschichte, vor allem aber unterminiert das Poem den Gedanken der Erlösung und Verwandlung des *wüsten Landes* zu neuem Leben, der zum Gralsmythos gehört. Denn Beständigkeit, Ordnung, ja Absolutheit ist in diesem Gedicht verbunden mit den Vorstellungen von Winter, Leblosigkeit, Wüste. Diesem stehen Vorstellungen des chaotischen Lebens, des Wünschens, das sich zumeist nicht oder nur partiell erfüllt, gegenüber, weiter eine Welt aufgehobener Grenzen, damit der Desorientierung, der Vielfalt von Stimmen und Texten. Und mehr noch: diese Opposition von Ordnung und Chaos, von einer Welt klar gezogener Grenzen und einer der Entgrenzung, in der alles mit allem in Berührung gerät, diese Opposition selbst fällt dahin, da das Poem zeigt, dass die Welt der Entgrenzung, der chaotischen Versammlung von *Resten*, das Begehren nach Ordnung, nach Stabilität generiert, die ihrerseits jedoch, als tote und wüste Welt, wieder Begehren nach dem Lebendigen, nach der Vielfalt durcheinandergehender Stimmen, Bilder und Formen hervorbringt, dass also die Glieder der Opposition von Ordnung und Unordnung ständig ineinander umschlagen, da Ordnung, Stabilität mit Unfruchtbarkeit konnotiert sind, Unordnung, Instabilität im Gegensatz mit Fruchtbarkeit. So beginnt der erste Teil, »Das Begräbnis der Toten« (»The Burial of the Dead«), mit dem Begehren nach Beständigkeit und der Angst vor Wandel, Wachstum, Sexualität, wofür der April und Frühlingregen stehen. Die Syntax ist statisch, repetitiv, die Partizipien Präsens, durch Reinstellung betont, legen fest, definieren im Voraus, was berufen wird:

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.¹⁹

Es ist eine Rede der Kontrolle über alle Bewegung. Die Stimme, die hier spricht, begrenzt, formuliert Regeln, und selbstverständlich kommt sie dem Leser entgegen:

19 Eliot, *Das wüste Land*, S. 40, in der Übersetzung von Curtius:

April ist der grausamste Monat, er treibt
Flieder aus toter Erde, er mischt
Erinnern und Begehren, er weckt
Dumpe Wurzeln im Landregen. (Ebd., S. 41).

den auch dieser wünscht Klarheit, Bestimmbarkeit von Bedeutung, gerade angesichts dieses Gedichts, das so viele Themen, Texte und Stimmen durcheinandergelen lässt. Aber das Begehren nach Stabilität, nach Ordnung, ist als Begehren nach etwas, das nicht gegeben ist, ein Begehren nach Wandel und Bewegung, also gerade Ordnung unterlaufend. Das vollzieht das Gedicht, indem es aus der Rede, die Ordnung und Stabilität begehrt, eine ganz andere Rede hervorgehen lässt. Zeile acht gibt wieder ein Partizip (*scoming*), aber nicht mehr in Reimstellung, und dieses Partizip bezeichnet nicht mehr ein regelhaft wiederkehrendes Geschehen, sondern ein besonderes, eine kleine Geschichte beginnt, man ergetzt sich in den Kolonaden (der Münchner Residenz), geht in den Hofgarten, trinkt Kaffee, unterhält sich, und dann erzählt Marie ihre Geschichte der Schlittenfahrt, in der Schnee nicht mehr für Abweisen von Leben und Wandlung streht, sondern gerade für Begehren, das nicht unter Kontrolle zu halten ist, nicht nur zu Erfüllung, sondern auch zu Enttäuschung und Mangel führen kann, was auch im »hinunter gings« (*sdown we went*) miteingehört werden kann. Analog verläuft im V. Teil die Bewegung von der Vorstellung der Felsen und Berge ohne Wasser, einer statischen Welt ohne Wandel, die aber berufen wird im Begehren nach Wasser, hin zur Imagination von Wasser und Leben, die zwar mit der kategorischen Feststellung: »aber hier ist kein Wasser« unterbrochen wird, aber doch eine Bewegung eröffnet hat, die sich nicht mehr aufhalten lässt, eine Bewegung des Begehrens, das mithin die »Feuerpredigt« des III. Teils nicht ausgebrannt hat, ein Begehren, das zu wilden Imaginationen führt und in Blitzstrahl und Schauer des Regens endet. Die Reste, so können wir, bezogen auf unser Thema, resümieren, die Reste, die sich der Welt der Entgrenzung, des Nicht-Zustandkommens einer stabilen, alles Vorhandene flegenden Ordnung verdanken, sie schaffen und erhalten gerade das Begehren nach Ordnung: »I sat upon the shore«, so beginnt die letzte Strophe des V. Teils, »Fishing, with the arid plain behind me/ Shall I at least set my lands in order?«²⁰ Und wenig später: »These fragments I have shored against my ruins«²¹. Das Begehren nach Ordnung unterläuft aber, als Begehren, Stabilität, Kontrolle, Einhalten von Grenzen, und so geht die Bewegung im Zirkel weiter. Das aber besagt, dass gerade die Reste das zirkuläre Ineinander-Umschlagen von Ordnung (Winter, Wüste) und Unordnung (Wandel, Leben) hervorbringen und garantieren, also die entscheidende Funktion für die Bewegung und Energie dieses Gedichts innehaben, sie sind mithin konstitutives Element seines Kunstcharakters. *Waste Land* entfaltet derart paradigmatisch das Paradox des Rests in

20 Eliot, *Das wüste Land*, S. 76; in der Übersetzung von Curtius: Ann Ufer saß ich / Fische, die öde Ebene im Rücken.

21 Eliot, *Das wüste Land*, S. 77; in der Übersetzung von Curtius: Wird ich denn wenigstens mein Land ordnen? (Ebd., S. 77).

22 Eliot, *Das wüste Land*, S. 77; in der Übersetzung von Curtius: Diese Scherben hab ich gestrandet, meine Trümmer zu sitzen. (Ebd., S. 77).

der Kunst, das ist gerade als Rest die auf ihn bezogene Ordnung des Kunstwerks zu garantieren und damit im Horizont dieses Kunstwerks gerade nicht Rest, Unverwertbares, Liegenbleibendes zu sein. Dieses Paradox scheint unauflösbar.

Eröffnet Heiner Müllers Drama *VERKOMMENES UFER MEDEAMATERIAL. LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN* eine neue Perspektive zur Frage nach dem Status von Resten in der Kunst? Müller hat sein Drama 1982 fertiggestellt, also 60 Jahre nach *Waste Land*, nach Müllers Aussagen gehört aber gerade der erste Teil seines Stücks zu seinen frühesten Texten (aus den endenden vierziger Jahren), auf dem Typoskript des Gedichts ist handschriftlich neben die ersten beiden Zeilen des ersten Teils, »See bei Straußberg Verkommenes Ufer Spur/Flachstirniger Argonauten«²², handschriftlich von Müller »Wasteland« hinzugefügt.²³ Möglicherweise, es ist noch nicht versucht worden, erschließt sich die Poetik Müllers umfassend aus dem Spannungsgelüge und den Verfahren von *Waste Land* als möglichem Initiationstext seines literarischen Schaffens. Dem könnte als zweiter Brennpunkt und Gegenpol Eliots »Four Quartets« hinzugefügt werden, nicht weniger ein Zitat-Kosmos als dies Müllers Texte vorstellen, allerdings gehalten in einer religiösen Perspektive. Ein Stück Müllers, das 1980, also zwei Jahre vor Beendigung von *Verkommenes Ufer*, entstand, hat den Titel *Quartets*; es verweist zwar im Untertitel auf Choderlos de Laclos' *Les liaisons dangereuses* als Hauptbezugstext, zitiert aber an zentraler Stelle und herausgehoben durch Druck in Versalien den Vers aus Wagners *Tristan und Isolde* (ÖD UND LEER RUHT DAS MEER²⁴), mit dem das sprechende Ich in *Waste Land* die Liebesbegegnung mit dem Hyazinthenmädchen abschließt. So situiert sich dieses Drama in dem von *Waste Land* und *Four Quartets* umschriebenen Feld. Hier soll aber nicht Müllers *Verkommenes Ufer* in den Horizont Eliots zurückgeholt, vielmehr umgekehrt gefragt werden, ob Müller einen neuen Umgang mit Eliots paradoxem Handhaben von Resten als konstitutivem Element von Kunst erkennen lässt.

Müllers *Verkommenes Ufer* ist einseitiger. Hier gibt es zur Welt des Abfalls, der nicht figurbaren Reste, keine Gegenbewegung in einem Begehren nach Ordnung und Stabilität. Wir finden nur Abfall, Exkremente des Körpers, liegengelassene Reste seiner animalischen Lust, dem auf der Sprachebene Zitatletzten entsprechen. Bei Eliot ist zum Beispiel der Fluss *reins*, die Abfälle werden nur ex negativo, aus der Position des Geordneten, berufen:

22 Müller, *Verkommenes Ufer*, S. 91.

23 Abbildung in: Storch (Hg.), *Exploration of a Memory*, S. 192. Dem Bezug von Müllers Poem zu Eliots Gedicht ist erstmals nachgegangen: Schultz, »Waste Land/Verkommenes Ufer«, in: Storch (Hg.), *Exploration of a Memory*, S. 103–104.

24 Müller, *Verkommenes Ufer*, S. 83.

[...] The nymphs are departed.
Sweet Thames, run softly, till I end my song.
The river bears no empty bottles, sandwich papers,
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends
Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed;²⁵

Bei Müller ist das Ufer nur Müllplatz, sind die Nymphen noch da, geben sich durch ihre Redeweise als Prostituierte zu erkennen:

[...] Fischleichen
Glänzen im Schlamm Keksschachteln Kohhaufen
FROMMS ACT CASINO²⁶
Die zerrissenen Monatsbinden Das Blut
Der Weiber von Kolchis
ABER DU MUSST AUFPASSEN JA
Ja Ja Ja Ja
Schlammforze sag ich zu ihr das ist mein Mann
STOSS MICH KOMM SÜSSER²⁷

Die Aspekte des entworfenen wüsten Landess, die Eliot auf Anraten Ezra Pounds gestrichen hat – Szenen der Trunksucht, der Hurerei, des Fäkalischen –, die in der Struktur von Eliots Gedicht auf die Seite des Unreinen, Lebendigen gehören, sie werden bei Müller als alleinige berufen, ohne Widerpart. So stehen diese Reste hier nicht für eine Welt der Wandlungen, sondern nur des Zerfalls und der Auflösung. Entsprechend ist aus dem *Sternbergsee* bei Eliot, der den Frühlingwind mit seiner Verheißung von Leben, neuem Wachstum, Erinnerung und Begehren bringt, die dem sprechenden Ich dieses Teils Angst bereiten, ist also aus dem *Sternbergsee* Eliots bei Müller der *See bei Strunßberg* geworden. Mit einfachen s statt ß geschrieben, ist Strausberg der Ort, an dem das Oberkommando der Nationalen Volksarmee der DDR stationiert war, der Machtyarant eines menschenfeindlichen Regimes. Der Restewelt purer Verkommenheit, wo Ordnung gewalttätige Unterdrückung ist, weist Müllers Text aber einen Grund zu, lokal und kausal: *Auf dem Grund aber Medea den zerstückten Bräuter im Arm*

25 Eliot, *Das wilde Land*, S. 54; in der Übersetzung von Curtius:
[...] Die Nymphen flohen.

Sweet Thames, run softly, till I end my song.

Der Fluß trägt nicht mehr leere Flaschen, Butterbrotspatiere,

Selbste Taschentücher, Pappschachteln, Zigarettensammel,

Noch sonstige Zeugnisse von Sommerfreuden. Die Nymphen flohen. (Ebd., S. 55)

26 Eine Kondom-Marke.

27 Müller, *Verkommens Ufer*, S. 91.

*Die Kennerin/Der Gaffe*²⁸. Die Restewelt gründet in ihr, zugleich wird es mit dieser Figuration möglich, den Rest nicht nur von außen, im Horizont der definierenden Macht, sondern auch von innen zu betrachten. Statt leerer Mitten und aus diesen erwachsend eine zentrifugale Tendenz der berufenen Reste aus verschiedenen Zeiten, Texten und Kulturen, ist hier wieder eine Mitte gegeben. Das zeigt Müller auch darin an, dass er seine Medea die Position der Cumnäischen Sibylle wie die des Tiresias einnehmen lässt. Zu Beginn des Mittelteils (*MEDEAMATERIAL LANDSCHAFT MIT ARGONAUTTEN*) fragt Jason: »Was willst du« und Medea antwortet »Sterben«. Das ist wörtliches Zitat des Dialogs der Knaben mit der Cumnäischen Sibylle. Am Ende ihres langen Monologs sodann, ihrer Abrechnung mit Jason, beansprucht Medea wie Tiresias eine Position des Dazwischen, der Indifferenz:

Will ich die Menschheit in zwei Stücke brechen
Und wohnen in der leeren Mitte Ich
Kein Weib kein Mann [...] ²⁹

Medea ist, wie eingangs schon dargelegt, der »Rest« der Argonautenfahrt, der nicht (mehr) verwerter werden kann, als solcher fremd und störend, sich in die definierende Ordnung (des Mannes und Griechen, der seine Kulturwelt gegen die Barbarin ausspielt) nicht fügend. *Μύθεα*, wörtlich: die klugen Rat weiß, der allerdings immer ein fürchterlicher ist – unter anderem die Zerstückelung des Bruders, dessen Glieder einzeln dem Vater in den Weg geworfen werden, der sie und Jason mit seinem Heer verfolgt –, Medea weiß auch, so zum Rest erklärt, fürchterlichen Rat: das Brautgeschenk an die Nebenbuhlerin, ein mit Gift getränktes Brautkleid, in dem Kreusa verbrennen wird und das Töten der beiden Kinder, die sie mit Jason hat. Bei Euripides geschieht dies – nach langem Schwanken –, um Jason am tiefsten zu treffen, indem er nun keine Nachkommen mehr hat. Die Tat ist dort ganz auf Jason bezogen, perpetuiert auch in der Negation immer noch dessen Definitionsmacht (zum Beispiel über Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit). Bei Müller begründet Medea ihre Tat anders:

Aus meinem Herzen schneiden will ich auch
[...]
Der Tod ist ein Geschenk
Aus meinen Händen sollt ihr das empfangen
Ganz abgebrochen hinter mir hab ich

28 Ebd., S. 92.

29 Ebd., S. 97.

Was Heimat hieß jetzt hinter uns mein Anstand
Daß es nicht Heimat wird euch mir zum Hohr³⁰

Die zum nicht mehr zu gebrauchenden ‚Rest‘ erklärte Medea schneidet sich ab, was von ihr noch reintegrierbar sein könnte in die sie ausgrenzende Macht. Nicht Jason ist Zielscheibe ihrer Tat, sondern sie selbst. Mir ihr setzt sich der ‚Rest‘ absolut, keinen Bezugspunkt mehr bietend für eine Rückbindung an die definierende Ordnung. Darin gewinnt sie mythische Gewalt, wandelt sie sich von der menschlichen Figur zurück in das vom Sonnengott abstammende Wesen, »kein Weib kein Mann«. Begleitet wird dieses Sich-Absolut-Setzen des Rests von einem Lachen:

Sie brennt [das ist: Kreuzal] Lach ihr³¹ Ich will euch lachen sehn
Mein Schauspiel ist eine Komödie Lach ihr³²

Dieses Lachen³³ kann kein Verlachen sein; denn ein solches setze eine höhere Ordnung voraus, von der aus Missverhältnisse (etwa zwischen Gewolltem und Erreichtem) erkannt und lachend distanzier werden. Medea hat mit ihrer Selbst-Absolutsetzung als Rest jede Art definierender Ordnung verabschiedet. So kann ihr Lachen nur eines sein, das keine Grenzen anerkennt, Lachen als Entfalten des Ordnungslosen, was besagt, dass alles mit allem in Berührung treten kann, ohne sich zu fügen zu einer neuen höheren Sinnordnung, was dann auch der literarische Diskurs in der Vielstimmigkeit seiner Zitate und Anspielungen praktiziert, die jedoch sehr viel weniger als in Eliots *Waste Land* ein Begehren nach Stabilität, Aufbau eines kohärenten Sinns hervorruft, vielmehr mitreißen in einen Sog der Entgrenzung, einen Zug ins Amorphe, grundiert und begleitet von einem Lachen der Übertreibung. Müllers Drama führt damit ein Verfahren vor, eine Welt der Reste im Kunstwerk zu berufen, bei dem die Reste tatsächlich Reste bleiben, nicht zum konstitutiven Element einer auf sie bezogenen Kunstordnung werden. Es ist das Verfahren der Selbstabsolutsetzung des Rests, die diesen zum Nukleus umfassender Entgrenzung werden lässt. Das wird in Müllers Drama primär figural vorgestellt, in der Medeafigur, aber doch so, dass dabei erkennbar wird, was für Schreibverfahren solche Absolutsetzung des Rests generiert.

Nach der Erfahrung mit diesem Text scheint es reizvoll, nochmals auf *Waste Land* zu blicken. Zieht Müllers Drama eventuell etwas aus, was in Eliots Poem schon ange-

30 Ebd.

31 Gemeint: die Kinder Medeas, die Kreusa das Brautkleid Medeas übergeben.

32 Müllers, *Verkommenes Ufer*, S. 97.

33 Zum Lachen bei Heiner Müller ausführlicher: Verf., *Die Komödie*, Kapitel: Lachen der Übertreibung als Fluchpunkt von Heiner Müllers Theater, S. 412–433.

legt ist? Oder, rezeptionsästhetisch gefragt, sind wir, durch die Erfahrung mit Müllers Text, disponiert, auch bei Eliot Verfahren zu erkennen, dem Paradox des Rests in der Kunst zu entkommen, das darin zu erkennen war, dass der Rest zum konstitutiven Element der Kunstordnung wird und damit in deren Horizont gerade nicht mehr Rest ist? Reste bleiben Reste auch im Ordnungsgefüge der Kunst, das war Müllers Drama abzulesen, wenn sie sich selbst absolut setzen, das ist, jeden möglichen Ansatzpunkt einer Reintegration in ein Ordnungsgefüge von sich ablösen. Das betrifft, nach der dargelegten Struktur von Eliots Poem, vor allem das Sinn-Begehren als Energie des ineinander-Umschlagens der Reste-Welt der Unordnung und der statischen, öden Welt der Ordnung. Sowohl in der Mikro- als auch in der Makrostruktur finden sich Ansätze, dieses Begehren zu neutralisieren.

Ein Beispiel auf der Ebene der Mikrostruktur gibt die schon genannte, als Vision des Tiresias berichtete Szene des lieb- und seelenlosen Geschlechtsverkehrs zwischen anmaßendem Jüngling und Tippmädchen. Denn diese Szene kann auch als selbstreflexive Allegorie des Umgangs mit dem Sinnbegehren gelesen werden, das das Gedicht weckt. Der anmaßende Jüngling wäre in dieser Übertreibung der Sinnbegehrende, das Tippmädchen das Gedicht (das ja auch als Geschriebenes vorliegt):

Flushed and decided, he assaults at once;
Exploring hands encounter no defence;
His vanity requires no response,
And makes a welcome of indifference.³⁴

Das Begehren wird desavouiert; es ist einseitig, erhält keine Antwort und bemerkt dies nicht, erreicht das Begehrte überhaupt nicht. Das Mädchen nimmt kaum wahr, dass der Liebhaber gegangen ist, denkt nur: »Well now that's done: and I'm glad it's over!«³⁵ Anstelle des lieblosen Geschehens entsteht dann aber aus dem Gedicht eine eigene Sympathie, ein Zusammenspiel jenseits von Sinnbegehren, ein Reim, der Alleinsein und Gramophonmusik verbindet:

34 Eliot, *Das weiße Land*, S. 58; in der Übersetzung von Curtius:

Er überfällt sie hitzig im Begehren,
Und seine Hände tasten frei und freier;
Sein eitles Sinn kann Zustimmung entbehren,

35 Eliot, *Das weiße Land*, S. 60.

Paces about her room again, alone,

[...]

And puts a record on the gramophone.³⁶

In der Makrostruktur des Gedichts gibt es ein Abweisen von Verwandlung, Leben und dessen treibender Kraft, des Begehrens nicht nur von der Position der Ordnung her, die als Ödnis manifest wird, sondern auch von einer Position der Indifferenz. So fällt auf, dass das Gedicht viele Anspielungen auf Ovids *Metamorphosen* enthält, als zentrale Gestalt aber, der Verkörperung der Substanz des Gedichts zueckannt wird, die Figur des Thresias herausstellt, die die einzige Figur in den *Metamorphosen* ist, die keine starke Verwandlung durchmacht (sie bleibt in ihrer Art, dem Mensch-Sein, während sonst Menschen zu Tieren oder Pflanzen werden) und dessen Verwandlung als einzige auch wieder rückgängig gemacht wird. Beides gibt der Position der Indifferenz eine Grundlage, die für Thresias' Schen geltend gemacht wird. An solcher Indifferenz aber läuft das Begehren ins Leere, darum war schon beim Tippmädchen von Indifferenz aber Rede. Wo Verwandlung aber doch ausdrücklich berufen wird, erscheint diese zugleich auch zurückgenommen. Die Erinnerung des Ichs an den Ariel-Vers aus dem *Sturm* (als »Fetzen Shakespears«), »Those are pearls that were his eyes«, die Verwandlung von Leben in Kunst vorstellen, sollen bei Shakespeare Ferdinand in dem Glauben bestärken, dass sein Vater ertrunken sei, was aber nicht der Fall ist. So hat das Verwandlungsmotiv hier etwas Falsches zur Grundlage. Weiter wird mehrfach an Philomelas Verwandlung erinnert. Sie wurde von ihrem Schwager Tereus vergewaltigt, der ihr anschließend die Zunge herauschnitt, damit sie ihn nicht verraten kann. Zusammen mit ihrer Schwester Prokne tötet sie Tereus' Sohn und setzen die beiden sein Fleisch seinem Vater zur Mahlzeit vor. Von diesem verfolgt, wird Philomela in eine Nachtigall verwandelt. Ihr Gesang, so wird bei Ovid betont, sei unversehrbar, rein, entsprechend wird der Gesang der Nachtigall gerne mit dem des Dichters identifiziert. In Eliots Poem wird dieser Gesang auf ein »Dschag, dschag« reduziert, das zudem erklingt für »schmutzige Ohren«. So ist hier markant Ovids Metamorphose-Gedanke zurückgenommen.

Bei Eliot, so können wir resümieren, wird der Selbst-Absolutorzung des Rests in der Kunst darin vorgearbeitet, dass das Begehren im Begehren nach Ordnung aufgegriffen wird, als Antwort auf die Erfahrung der Reste-Welt. Ein Horizont des Nicht-Begehrens wird hierin eröffnet, im Einzelnen, wie beim Tippmädchen, das den staturgehabten sexuellen Akt wie nicht geschehen von sich abstreift und durch andere innerpoetische *Sympathie* ersetzt, im Ganzen durch den Perspektivpunkt der Indifferenz, der nicht mit der Vorstellung des Winters, der Startheit und Ödnis als das Negativ der Welt des Lebendigen und des Wandels zu verbinden ist. Auf solche Indifferenz, die auch das

Begehren des Begehrens hinter sich lässt, verweisen die Anspielungen auf Buddha (im dritten Teil, der »Feuerpredigt«), ihr entspricht die Lässigkeit des Fischers (vielleicht eines Abkömmlings des Fischerkönigs der Gralslegende), der zuerst bitter: »Sweet Thames, run softly, for I speak not loud nor long«³⁷ und dann berichtet:

A rat crept softly through the vegetation
Dragging its slimy belly on the bank
While I was fishing in the dull canal
On a winter evening round behind the gashouse³⁸

Dieser Fischer wird nichts Lebendes aus dem Wasser ziehen, und was er hervorholt, die in den Kanal geworfenen Dinge, Reste, wird er nicht als »Fragmente« einsetzen können, seine »Trümmer zu stützen«³⁹. Müllers pathetischer Selbst-Absolutorzung des Rests, der dabei mythische Gewalt gewinnt, steht so bei Eliot eine unaufgeregte Selbst-Absolutorzung gegenüber, die im Transzendieren des Sinnbegehrens aus einer Position der Indifferenz erfolgt. Es ist dies allerdings eine leise Stimme im Gedicht, die überhört wird vom wortgewaltig inszenierten Ineinander-Umschlagen von Ordnung und Unordnung, Wüste und Wasser, statischer Öde und chaotischen Leben.

Ein sehr komplexes Gedicht wurde hier nur im Hinblick auf seinen Umgang mit dem Rest, dem Abfall, dem übrigbleibenden betrachtet, die allerdings das Titelwort »Waste« aufruft. Es ging um den Rest, der Rest bleibt, der sich nicht in die Fügung einer Kunstordnung einbinden lässt. In diesem Horizont habe ich mit meiner Interpretationskonstruktion das, um das es geht, unumgänglich gerade nicht erreicht. Der *wirkliche* Rest wäre der, von dem gerade nicht gesprochen worden ist, der sich durch die Konstruktion des Interpretens nicht hat beredt machen lassen. Diesen *Rest* möge man, mit der Unaufgeregtheit, die Eliots Gedicht ansatzweise eröffnet, Rest, das nicht zu Gebrauchende dieser Lektüre sein lassen.

37. Ebd., S. 54; in der Übersetzung von Curtius:

Süße Thames, fließ ruhig dahin, mein Sang ist nicht laut noch lang (Das *white Land*, S. 55).
Die Begründung, die hier für die Bitte des Ruhig-Fischens gegeben wird, ist auch gegen den hohen Ton des Psalmisten gerichtet, an den mit »An den Wassern des Genfersees saß ich und weinte« (Das *white Land*, S. 55) erinnert wird (vgl. Ps 137,1).

38. Eliot, *Das white Land*, S. 54; in der Übersetzung von Curtius:

Eine Ratte kroch leise durch das Laubwerk,
Schleifte mit klebrigem Bauch übers Ufer,
Während ich fischte im trüben Kanal

An einem Winterabend hinterm Gaswerk. (Das *white Land*, S. 55)

39. Im Sinne der Zeile: »These fragments I have shored against my ruin« (Das *white Land*, S. 76).

Literatur

- Eliot, Thomas Stearns (1985), *Das wüste Land*. Englisch und deutsch. Übersetzt von Ernst Robert Curtius, Frankfurt/M.
- Goethe, Johann Wolfgang (1994), »Faust II«, in: *Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, I. Abt., Bd. 7/1, hg. v. Albrecht Schöne, Frankfurt/M.
- Greiner, Bernhard (2005), »Mythische Rede als Echo-Rede: die Lorelei (Ovid – Benvenuto – Heine)«, in: Martin Vöhler/Bernd Seidensticker (Hg.), *Mythenkonstruktionen. Zu einer paradigmalen Form der Mythemrezeption*, Berlin/New York, S. 243–261.
- Greiner, Bernhard (2006), *Die Komödie. Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen*, 2. akt. u. erg. Aufl., Tübingen/Basel.
- Kafka, Franz (1996), »Die Sorge des Hausvaters«, in: ders., *Schriften. Tagebücher. Kritische Ausgabe: Drucke zu Lebzeiten*, hg. v. Wolf Kirtler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, New York 1994, S. 282–284.
- Müller, Heiner (1994), »Vertommenes Ufer. Medeamaterial. Landschaft mit Argonauten«, in: ders., *Herzstück*, Nordlingen, S. 91–101.
- Pütz, Manfred (2003), »T.S. Eliots »The Waste Land« als Monument der Moderne«, in: Jan Alber/Monika Fludernik (Hg.), *Moderne/Formoderne*, Trier, S. 43–60.
- Schulz, Genia (1988), »Waste Land/Vertommenes Ufer«, in: Wolfgang Storch (Hg.), *Explosion of a Memory. Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch*, Berlin, S. 103–104.
- Shakespeare, William (1987), *Hamlet*, hg. v. George R. Hibbard (The Oxford Shakespeare), Oxford/New York.
- Siegmund, Gerald (1996), *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*, Tübingen.
- Storch, Wolfgang (Hg.) (1988), *Explosion of a Memory. Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch*, Berlin.

»Kunstvoll ehrt man ... die Verstorbenen« Etho-Poetik der Bestattungskultur in Christoph Ransmayrs Die ersten Jahre der Ewigkeit¹

Volker Mergenthaler

»Am Hallstätter See, so unterrichtet ein nur wenige Seiten umfassender, 1988 in der »Oberösterreich«-Ausgabe der Zeitschrift *MERAN* unter dem Titel *Die ersten Jahre der Ewigkeit. Der Totengräber von Hallstatt* veröffentlichter Prosatext von Christoph Ransmayr,

dauert die ewige Ruhe zehn Jahre, manchmal 14, selten länger. Für die ganze Ewigkeit darf hier keiner unter der Erde bleiben. Dafür ist der Kirchhof zu klein. Und so genügt es auch nicht, daß der Totengräber den Leichnam eines Bürgers von Hallstatt in die Erde bettet, damit zu Staub werde, was aus Staub gemacht ist, sondern er muß seine Anvertrauten nach dem Ablauf der festgesetzten Grabruhe – nach zehn Jahren, und wenn die Leute eher wegsterben und Mangel an Ruhestätten herrscht, auch schon früher – wieder ans Licht holen. (63–64/65)²

Dass der Friedhof der oberösterreichischen, im Salzkammergut gelegenen Gemeinde Hallstatt nicht ausreichend groß ist, um die Hallstätter Toten bis in alle Ewigkeit aufzunehmen, und dass daher die Gräber bereits vor längerer Zeit bestatteter aufgelöst und dabei freigelegte menschliche Überreste geborgen werden, um Platz für jüngst Verstorbene zu schaffen, entspricht durchaus den Gepflogenheiten heutiger Bestattungspraxis. »Turnus der Wiederbelegung« heißt das – und wird vom *Gesetz zur Regelung des Leichen- und Bestattungswesens in Oberösterreich*, Paragraph 34 (2), in die Verantwortung der jeweiligen Friedhofsverwaltung gelegt.³ Auch die Festsatzung der

1 Für wertvolle Unterstützung danke ich den Tübinger Archäologen Christoph Kümmel und Miroko Novak.

2 Ich zitiere aus Ransmayr, »Die ersten Jahre der Ewigkeit«, in: *MERAN »Oberösterreich«*, 2.2.1988, S. 63–66. Die zweite Zahl bezieht sich auf die weitgehend identische, neun Jahre später veröffentlichte und leichter zugängliche Fassung: Ransmayr, »Die ersten Jahre der Ewigkeit«, in: ders., *Der Weg nach Saraboga*, S. 63–74. Eine weitere Veröffentlichung des Textes erfolgte 2001: Ransmayr, »Die ersten Jahre der Ewigkeit«, in: ders., *Die ersten Jahre der Ewigkeit*, S. 7–22.

3 *Gesetz zur Regelung des Leichen- und Bestattungswesens in Oberösterreich (Oö. Leichenbestattungsgesetz 1983)*, StF: LGBl. Nr. 40/1985: »§ 34. Friedhofsordnung: Rechtsbeziehungen zwischen Friedhofsbestützern und Friedhofsinsabem. (1) Für jeden Friedhof ist vom Inhaber des Friedhofes eine Friedhofsordnung zu erstellen, welche an leicht zugänglicher Stelle im Friedhof sichtbar anzuschlagen ist. Die Friedhofsordnung hat alle