

verschaffen. Indem Brahms diese Choräle – zur Zeit ihrer Entstehung Elemente der symbolischen Kunst – nicht zitierte, sondern derart kunstvoll »chiffrierte«, daß sie, ohne als Fremdkörper aufzufallen, homogener Bestandteil einer Sonate – eines reinen Klangstücks – werden konnten, gelang Brahms noch einmal eine »heimliche« Allianz von Kunst und Religion. Brahms hatte sich auf diese Weise jenseits von Form und Inhalt – also die Alternative des 19. Jahrhunderts, repräsentiert durch Hanslick vs. Wagner, ignorierend – unbeobachtet »abseits« gestellt. Die Frage nach der Beobachtbarkeit (Dechiffrierung) »seiner« Allianz von Kunst und Religion hätte Brahms vermutlich amüsiert, da er sich sicher war, daß in seinem Fall die mögliche Beobachtung des Unbeobachtbaren dieses als Kunstwerk nicht zerstören konnte, da das Wort Form geworden war.

Oliver Jahraus, Mino Ort, 1989. |

Beobachtungen des Unbeobachtbaren.

Konzepte radiokaler Theoriebildung
in den Geisteswissenschaften

Weiterwist: Velbruck 2000.

Christoph Reinfandt Markierungen der Transzendenz in Hoch- und Populärkultur

T.S. Eliots *Four Quartets* und
Van Morrisons *Hymns to the Silence*

»For most of us, there is only the unattended
Moment, the moment in and out of time,
The distraction fit, lost in a shaft of sunlight,
The wild thyme unseen, or the winter lightning
Or the waterfall, or music heard so deeply
That it is not heard at all, but you are the music
While the music lasts.«
T.S. Eliot, »The Dry Salvages«

Fragt man nach dem Stellenwert der Transzendenz in einer durch und durch säkularisierten modernen Welt, so bietet Niklas Luhmanns Theorie der modernen Gesellschaft eine interessante und zeitgemäße Antwort:

»Alles Beobachten muß unterscheiden, um etwas bezeichnen zu können, und sondert dabei einen »unmarked space« ab, in den der Letzthorizont der Welt sich zurückzieht. Die damit alles Erfassbare begleitende Transzendenz verschiebt sich bei jedem Versuch, die Grenze mit neuen Unterscheidungen und Bezeichnungen zu überschreiten. Sie ist immer präsent als Gegenseite zu allem Bestimmten, ohne je erreichbar zu sein.«¹

Als unvermeidbares Nebenprodukt jeder Beobachtung bleibt die Transzendenz der Inbegriff des Unbeobachtbaren, erscheint aber nunmehr als Resultat einer immanenten Operation und wird zudem kontingent, da jede Beobachtung ihre eigene Transzendenz produziert. Kommunikative Markierungen dieses weltlichen Transzenzenzbegriffs, wie etwa die zitierte theoretische Überlegung, beruhen auf der Möglichkeit einer Beobachtung zweiter Ordnung, der die Transzendenz der beobachteten Beobachtung erster Ordnung zumindest teilweise zugänglich ist, während sie ihre eigene, für sie selbst unbeobachtbare Transzendenz produziert. Unerreichbar bleibt somit der Letzthorizont der Welt, auch wenn man, wie oben deutlich wird, im Rahmen großer Theorieentwürfe durchaus über ihn reden kann. Jede der seit dem ausgehenden 18. Jahr-

1 Luhmann 1997, S. 232.

hundert entstandenen Supertheorien der Moderne (Hegel, Marx, etc.) tut dies auf jeweils eigene Weise, und erst die wechselseitige Beobachtung der Theorien kann das jeweils Ausgeschlossene der jeweils anderen Theorie offenlegen. Auch Luhmanns Theorie ist hiergegen nicht gefeiert, doch ist es ihr Verdienst, als Reflexionstheorie auf der Ebene einer Beobachtung dritter Ordnung nach den Bedingungen des Beobachtens überhaupt gefragt und sich selbst ohne Abstriche zum Gegenstand der eigenen theoretischen Prämissen gemacht zu haben. Sie kann daher die nicht-transzendierbare Immanenz der Moderne (und damit auch ihre eigene Kontingenz) voll anerkennen und zugleich der Transzendenz einen neuen theoretischen Ort zuweisen, der im folgenden genauer bezeichnet werden soll.

Der vielleicht umstrittenste Punkt in Luhmanns Gesellschaftstheorie ist die Vorstellung, daß der Mensch mit der Ablösung vormoderner gesellschaftlicher Differenzierungsformen durch das für die moderne Gesellschaft dominante setzende Prinzip der funktionalen Differenzierung nicht mehr als Teil der Gesellschaft aufgefaßt werden kann. Doch bietet gerade dieser Gedanke einen äußerst plausiblen theoretischen Zugriff auf typisch moderne Erfahrungen der Entfremdung und des Sinnverlusts. So tritt in der modernen Gesellschaft an die Stelle relativ stabiler, bereits bei Geburt festgelegter Identitätsvorgaben, die fest in der sozialen Differenzierungsform selbst verankert sind (Familie / Stamm bei segmentärer Differenzierung, sozialer Rang bei stratifikatorischer Differenzierung), unter modernen Bedingungen ein Prozeß der Identitätsbildung, den jedes private Individuum in steter Auseinandersetzung mit der Vielzahl der Sozialisationsmöglichkeiten in unterschiedlichen gesellschaftlichen Funktionssystemen vollziehen muß. Der hier angedeutete Gegensatz von Identität und Differenz, Einheit und Polykontextualität, findet sich auf der theoretischen Ebene wieder in der Differenz zwischen Bewußtsein und Kommunikation. Zwar beruhen in Luhmanns Theorie sowohl Kommunikation (als Vollzugsmodus sozialer Systeme) als auch Bewußtsein (als Vollzugsmodus psychischer Systeme) auf Sinn als gemeinsamer evolutionärer Errungenschaft.² Da jedoch »das Bewußtsein im Wahrnehmen bzw. in der anschaulichen Imagination eine für Kommunikation unerreichbare Eigenart besitzt [...] (..., die) Unterschiedenes, obwohl unterschieden, als Einheit erfaßt«³,

2 In diesem Sinne ist für Luhmann die Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft Resultat der Co-Evolution psychischer und sozialer Systeme, deren »wechselseitige Ermöglichung« er als »Konstitutionszusammenhang« begreift. (Luhmann 1984, S. 294 f., Hervorhebung im Original). Vgl. zu den Besonderheiten des Luhmannschen Sinnbegriffs ebd., S. 92-147, sowie Luhmann 1997, S. 44-59.

3 Luhmann 1990, S. 20.

unterscheidet es sich in der Struktur seiner Sinnhaftigkeit grundlegend von Kommunikation, die notwendigerweise eine Differenz zwischen Information und Mitteilung etabliert und diese dann im fortlaufenden Kommunikationsprozeß bearbeitet.⁴ Daraus folgt, daß die Einheit der Wahrnehmung und das auf der Grundlage von Wahrnehmungsprozessen strukturierte Wissen psychischer Systeme prinzipiell nicht kommunizierbar sind, ohne Identität in Differenz zu überführen.⁵

Vor dem Hintergrund dieser unüberbrückbaren Kluft zwischen Bewußtsein und Kommunikation erweist sich Luhmanns Auffassung von Kommunikation als selbstreferentiellem Geschehen als plausibel, auch wenn Kommunikationsprozesse selbstverständlich auf den grundsätzlich anders strukturierten Input psychischer Systeme angewiesen bleiben. Während also einerseits die moderne Gesellschaft als »das sich autopoietisch reproduzierende System aller anschlussfähigen Kommunikationen«⁶ unablässig differenziert⁷ und über die soziale Struktur- und Identitätsbildung den Letzthorizont aller Wirklichkeits- und Erkenntnis bildet, steht das – auf Identitätsbildung ausgerichtete – Bewußtsein des modernen Individuums vor dem Problem einer sich identitätsorientierten Sinnschreibungsprozessen immer wieder entziehenden Welt, zumal ja, wie oben erläutert, bereits das wahrnehmende Bewußtsein des Bewußtseins eine transzendenzrückende Differenz in die Welt einführt.

Ebenside doppelte Differenz zwischen Welt, Bewußtsein und Kommunikation führen die eingangs als Epigraph zitierten Zeilen aus dem dritten von T. S. Eliots *Four Quartets* vor Augen. Die Möglichkeit einer transzendenten, Zeit und Ewigkeit, Mensch und Welt kurzschließenden

4 Charakteristisch für Kommunikation im Luhmannschen Sinne ist somit die »Kombination von Selbstreferenz und Fremdreferenz [...] durch eine laufende Reproduktion der Unterscheidung von Mitteilung (Selbstreferenz) und Information (Fremdreferenz), die ein Verstehen (also: weitere Verwendung im Kommunikationsprozeß) ermöglichen. Die Begriffe ›Information«, ›Mitteilung« und ›Verstehen« müssen dabei ohne direkte psychische Referenz gebraucht werden.« Luhmann 1995, S. 23.

5 Auch die Möglichkeit des Beobachtens ist in dieser Differenz befangen, da »Beobachtungen sich nur in der Form des faktischen Operierens (hier: Kommunizierens) verwirklichen können« (Luhmann 1997, S. 537). Die gesellschaftlich-kulturelle Relevanz von Beobachtungen ist somit an ihre kommunikative Realisierung gebunden.

6 Luhmann 1990, S. 688.

7 »Eine Kommunikation teilt die Welt nicht mit, sie teilt sie ein. [...] Sie sagt, was sie sagt. Sie sagt nicht, was sie nicht sagt. Sie differenziert. Wenn weitere Kommunikationen anschließen, bilden sich auf diese Weise Systemgrenzen, die den Schnitt stabilisieren.« Niklas Luhmann, »Reden und Schweigen«, in: Luhmann/Fuchs 1989, S. 7.

Einheitserfahrung (»the moment in and out of time«) hat zwar ihren Ausgangspunkt im Licht, den Gerüchen und Geräuschen der Welt zwischen Natur (»sunlight«, »wild thyme«, »winter lightning«, »waterfall«) und Kultur (»music«), entzieht sich aber Wahrnehmung (»unseen«, »not heard«) und Bewußtsein (»the unattended moment«; »distraction fit«) gleichermaßen und kann kommunikativ nur generalisierend (»For most of us ...«) und / oder nachträglich (»you are the music / While the music lasts«) eingefangen werden. Dabei wird die Information »persönliche Transzendenzenerfahrung« unausweichlich in ein Differenzverhältnis zu ihrer Mitteilung gesetzt.

An ebendieser beobachtbaren Differenz setzen die folgenden Überlegungen an: Welche kommunikativen Möglichkeiten bietet die moderne Gesellschaft, derartige Einheitserfahrungen zu kommunizieren, und welche Mittelungsformen können zumindest Spuren der »ursprünglichen« Einheit am besten bewahren? Die naheliegende Antwort, daß unter modernen Bedingungen Kunst und Literatur derartige Leistungen erbringen, steht vor dem Problem, daß, folgt man dem Beschreibungsmodell Luhmanns, auch Kunst und Literatur als im Zuge der Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft etablierte Funktionssysteme neben anderen aufzufassen sind. Auf der Funktionsebene sind Kunst und Literatur somit unausweichlich in die Differenzierungsprozesse der modernen Gesellschaft eingebunden. Die semantische Füllung des so abgesteckten Kommunikationsrahmens scheint jedoch in besonderem Maße durch die Auseinandersetzung mit den sich aus der gesellschaftlichen Differenzierung ergebenden Sinnproblemen geprägt, wobei im Falle von Kunst und Literatur die identitätsorientierten Bedürfnisse psychischer Systeme besondere Berücksichtigung finden.⁸ Symptomatisch zeigt sich diese spannungsgeladene Verknüpfung von funktionaler und semantischer Ebene im Zusammenspiel der romantischen Ausdifferenzierungssemantiken moderner literarischer Kommunikation, in denen die Autonomie von Kunst und Literatur auf die Subjektivität der Urheber von Werken gegründet wird⁹, während die fortschreitende Spezialisierung literarischer Kommunikation als Versuch einer Emanzipation der Autonomie von der Subjektivität aufgefaßt werden kann. Am Beispiel der *Four Quartets* (1943) von T.S. Eliot, dem vielleicht wichtigsten und meistgelesenen Dichter des Modernismus in der englischsprachigen Literatur, soll dieser spezielle Kontext für die kommunikative Markierung von Transzendenzenerfahrungen diskutiert werden.

Darüber hinaus stellt sich jedoch die Frage, ob es in der modernen Gesellschaft einen Kommunikationsraum für ästhetische Erfahrung

8 Zu einer derartigen literaturwissenschaftlichen Adaption der Systemtheorie Niklas Luhmanns siehe Reinfandt 1997, S.16-122.
9 Vgl. dazu Plumpe 1995, S.65-104, besonders S.80.

gibt, der die funktionale Differenzierung und die mit ihr verbundene Spezialisierung transzendiert. Ein denkbarer Ansatzpunkt für die Beschreibung eines derartigen Bereichs unmittelbarer (?) ästhetischer Erfahrung¹⁰ wären zum Beispiel die »Werke« populärer Kultur, denen man im Sinne der obigen Überlegungen eine stärkere Bindung an die Alltagsenerfahrung psychischer Systeme und, wegen des fehlenden stabilisierenden Kontexts, eine im Vergleich zu den spezialisierten Produkten der Hochkultur geringere Komplexität zuschreiben könnte. Derartige Thesen sollen am Beispiel von Liedern des irischen Musikers Van Morrison durchgespielt werden, die sich auf eine Transzendenzenerfahrung beziehen, die in vielerlei Hinsicht mit derjenigen T.S. Eliots vergleichbar ist.

I. »At the still point of the turning world«.

T.S. Eliots *Four Quartets*

»Burnt Norton«, das erste der *Four Quartets*, erschien erstmals 1936 als abschließender Text der *Collected Poems 1909-1935*. Zu diesem Zeitpunkt wußten weder Eliot noch seine Leser, daß das Gedicht zum Ausgangspunkt eines größeren Werks werden sollte.¹¹ Man kann den Text also zunächst als in sich geschlossenen Versuch einer kommunikativen Markierung der Transzendenz lesen. Dabei ist es durchaus bezeichnend, daß nicht die persönliche Transzendenzenerfahrung am Anfang des Gedichts steht, sondern Überlegungen zur unhintergehbaren und transzendenzrückenden Differenz von selektiver Aktualität und ganzheitlicher Potentialität. Ganz im Sinne der eingangs erläuterten differenztheoretischen Überlegungen Luhmanns zu Beobachtung und Kommunikation heißt es hier:

»What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.
[...]

Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Toward the door we never opened
Into the rose-garden. My words echo
Thus, in your mind«
(BN 1, CP, S.189).¹²

¹⁰ Vgl. zu einem solchen Ansatz Shusterman 1994.

¹¹ Die Entstehung der *Four Quartets* ist dokumentiert in Gardner 1978.

¹² Die *Four Quartets* werden zitiert nach Eliot 1963. Auf die Angabe des

Als spekulative Erinnerung ist das Nichtrealisierte dem Bewußtsein jedoch durchaus gegenwärtig (»What might have been and what has been / Point to one end, which is always present.« BN 1, CP, S.189 und 190) und nähert bei aller Skepsis (»But to what purpose / [...] / I do not know«, ebd.) das Bedürfnis nach einer Rückkehr »[i]nto our first world« (BN 1, CP, S.190). Im Text erscheint dieses innere Bedürfnis externalisiert als Verlockung eines Vogels (»Go, go, go, said the bird, human kind / Cannot bear very much reality«, ebd.), der das skeptische Bewußtsein (»shall we follow / The deception of the thrush?«, ebd.) schließlich erlegt. Obwohl das Bewußtsein sich seiner eigenen Wirklichkeitskonstituierenden Funktion durchaus bewußt ist (»for the roses / Had the look of flowers that are looked at«, ebd.), verankert es die im folgenden beschriebene Transzendenzenerfahrung fest in der Wirklichkeit. Angesichts eines entleerten Wasserbeckens im Garten des Landhauses Burnt Norton in Gloucestershire – Eliot besuchte das Anwesen mit seiner Jugendfreundin Emily Hale im Spätsommer 1935, kurz vor der Niederschrift von »Burnt Norton«¹³ – verdichten sich die disparaten Elemente der Wirklichkeit (»concrete«, »water«, »sunlight«) zu einer Einheitsvision, die die Zeit transzendiert (»lotos«):

»Dry the pool, dry concrete, brown edged,
And the pool was filled with water out of sunlight,
And the lotos rose, quietly, quietly,
The surface glittered out of heart of light,
And they were behind us, reflected in the pool.«
(ebd.)

Über die Identität des bereits einige Zeilen zuvor scheinbar unvermittelt eingeführten Pronomens »they« ist viel spekuliert worden. Nimmt man

Gedichts (BN = »Burnt Norton«, EC = »East Coker«, DS = »The Dry Salvages«, LG = »Little Gidding«) sowie des jeweils zitierten Abschnitts (1-v) folgt das Kürzel CP für *Collected Poems* und die Seitenzahl.
13 Vor dem Hintergrund von Eliots Biographie erscheinen viele Passagen der *Four Quartets* als äußerst persönlich (vgl. die Reflexionen über »the passage which we did not take« angesichts seiner 1934 endgültig gescheiterten Ehe). Auch auf der rein textuellen Ebene erscheinen die *Four Quartets* als eine Art persönliche Bestandsaufnahme Eliots, die zuvor entwickelte Formen wie etwa die fünfteilige Struktur von *The Waste Land* und auch bereits verwendete Formulierungen aus *Murder In the Cathedral* (vgl. BN 1), »Coriolan« (vgl. BN 11), »New Hampshire« (vgl. BN 1 / v) etc. in das neue Werk überführt (Gardner 1978). Vgl. in diesem Sinne EC v, CP 202: »So here I am, in the middle way, having had twenty years – / Twenty years largely wasted, [...] / Trying to learn to use words [...]«

etwa »our first world« als Welt der Kindheit, so könnten »they« die Eltern sein, die eine sorgenfreie Kindheit ermöglichen.¹⁴ Folgt man jedoch der Syntax des Abschnitts, so ergibt sich eine Verbindung von den »echoes« des »What might have been«¹⁵ über die Aufforderung des Vogels (»find them«) zu »there they were« (BN 1, CP, S.189/190, Hervorhebungen von mir, CR), die deutlich macht, daß die Vision Aktualität und Potentialität kurzschließt. Im Hinblick auf den »Ort« der Transzendenz bleibt der Text dabei auf charakteristisch moderne Weise mehrdeutig: zwar wird gesagt, daß sich die nicht realisierten Möglichkeiten der Vergangenheit *hinter* dem wahrnehmenden Bewußtsein, also in der Wirklichkeit, befinden. Wahrgenommen werden sie jedoch nur »reflected in the pool«, so daß ihr »Ort« auch das Bewußtsein selbst sein kann. Dem Leser als Beobachter zweiter Ordnung offenbart sich hier die Differenz von Information und Mitteilung, die die Einheitserfahrung des sprechenden Bewußtseins (als Beobachter erster Ordnung) unterläuft. Auch in diesem Sinne ist die Vision flüchtig: »Then a cloud passed, and the pool was empty« (BN 1, CP, S.190).

Wie also kann unter diesen Bedingungen Einheit kommunikativ neu konstituiert und stabilisiert werden? Der zweite Teil von »Burnt Norton« setzt hier zunächst auf die modernistische Methode einer poetisch-symbolischen Verdichtung, deren abschließende Zeilen wiederum die Wirklichkeitstransformierende, transzendenzkonstituierende Kraft des (kollektiven?) Bewußtseins hervorheben:

»We move above the moving tree
In light upon the figured leaf
And hear upon the sodden floor
Below, the boarhound and the boar
Pursue their pattern as before
But reconciled among the stars.«
(BN 11, CP, S.191)

Erst die letzte Zeile »versöhnt« die zuvor angedeutete mehrdimensionale Bewegung von Bewußtsein (»We move above«) und Welt (»the moving tree«, »Below, the boarhound and the boar / Pursue their pattern as

14 Vgl. Gardner 1978, S.83. Darüber hinaus gibt es zahlreiche Möglichkeiten einer intertextuellen Deutung. Vgl. dazu zusammenfassend Donoghue 1993.

15 Vgl. CP 189: »Footfalls echo in the memory / Down the passage which we did not take / [...] Into the rose-garden. [...] Other echoes / Inhabit the garden« (Hervorhebungen von mir, CR). Interessant ist dabei auch die Überführung des symbolischen »rose-garden« in den realen Garten von Burnt Norton!

before») zu einer Ganzheit, die die Bewegung in sich aufnimmt und zu Beginn des folgenden diskursiven Abschnitts von Teil II zu der verb- und bewegungslosen Formel »At the still point of the turning world« (ebd.) gerinnt. Der hier scheinbar gewährleistete Sinn aller Bewegung kann allerdings nur paradox gefaßt werden (»Except for the point, the still point, / There would be no dance, and there is only the dance«, ebd.). Letztlich entzieht er sich jedoch dem sprachlichen Zugriff: »I can only say, there we have been: but I cannot say where« (ebd., Hervorhebung im Original). Am Ende des zweiten Teils von »Burnt Norton« wird die Differenz von wirklichkeitstranszendierendem Bewußtsein einerseits und wirklichkeits- bzw. zeitgebundener Erinnerung und Kommunikation andererseits in aller Deutlichkeit formuliert:

»To be conscious is not to be in time
But only in time can the moment in the rose-garden,
The moment in the arbour when the rain beat,
The moment in the draughty church at smokefall
Be remembered; involved with past and future.«
(BN II, CP, S.192)

Und doch bleibt die Hoffnung auf ein Überwinden der Immanenz aus der Immanenz heraus bestehen: »Only through time time is conquered« (ebd.).

Dementsprechend wendet sich der dritte Teil des Gedichts konsequent der Gegenwart zu. Wenn sich »there« einem über die schlichte Markierung hinausgehenden sprachlichen Zugriff entzieht, so verspricht doch das Sprechen über »here« die Möglichkeit einer Wiederholung der Erfahrung. Das Sinndefizit der Welt wird dabei zu Beginn des dritten Teils deutlich als emotionales Problem gekennzeichnet: »Here is a place of *disaffection* / Time before and time after / In a dim light: [...]« (BN III, CP, S.192, Hervorhebung von mir, CR). Diese Unzufriedenheit resultiert aus der unhintergehbaren Zeitlichkeit, die keinerlei Möglichkeiten zur Stillstellung von Wirklichkeit und Bewußtsein bietet: »[...] neither daylight / Investing form with lucid stillness / [...] suggesting permanence / Nor darkness to purify the soul / [...] / Cleansing affection from the temporal« (ebd.). Dementsprechend erscheint die Gegenwart als »Only a flicker / Over the strained time-ridden faces / Distracted from distraction by distraction«¹⁶ (ebd.), als »twittering world [...] on its metal ways / Of time past and time future« (BN III, CP, S.193) Hinter diesen allgemeinen Überlegungen zur modernen Welt läßt sich

¹⁶ Vgl. dazu die Verwendung von *distraction* in den als Epigraph zitierten Zeilen aus »The Dry Salvages«.

als spezifische Szenerie die Londoner U-Bahn ausmachen¹⁷, und in einer bemerkenswerten Vermischung von prosaischem Detail und poetischem Anspruch verweist Eliot angesichts der unterschiedlichen Möglichkeiten des Abstiegs in den U-Bahn-Tunnel (Treppe oder Aufzug) zugleich auf die nahezu vollständige Abwesenheit von Gelegenheiten für Transzendenz Erfahrungen in der modernen Welt *und* auf das Fortbestehen ebensolcher Gelegenheiten: »This is the one way, and the other / Is the same, not in movement / But abstention from movement« (ebd.). »In a lift I can meditate«, sagt Julia in Eliots Versdrama *The Cocktail Party* (1949)¹⁸, und in dieser Hinsicht sind die Wege eben doch nicht die gleichen.

Auch in der Hektik der modernen Welt bleiben somit Rückzugsräume scheinbaren Stillstands erhalten, in denen das Bewußtsein seine Macht entfalten kann, und dementsprechend wendet sich der vierte Teil von »Burnt Norton« wieder den Möglichkeiten poetischen Ausdrucks zu. Angesichts seiner komplexen, Offenheit und Abgeschlossenheit gegeneinander ausspielenden Struktur sei dieser Abschnitt vollständig zitiert:

»Time and the bell have buried the day,
The black cloud carries the sun away.
Will the sunflower turn to us, will the clematis
Stray down, bend to us; tendrils and spray
Clutch and cling?
Chill
Fingers of yew be curled
Down on us? After the kingfisher's wing
Has answered light to light, and is silent, the light is still
At the still point of the turning world.«
(BN IV, CP, S.193 f.)

In größtmöglicher sprachlicher Verdichtung wird hier das bisher Gesagte in einem kurzen lyrischen Zwischenspiel¹⁹ zusammengeführt, das den Versuch unternimmt, Vergangenheit (Z. 1), Gegenwart (Z. 2) und Zukunft (Z. 3-8) kurzzuschließen, um zum zeitlosen »still point of the turning world« zu gelangen. Dabei illustriert die asymmetrische Rahmung (Z. 1 + 2 vs. Z. 10) der symmetrisch angelegten Achse *will – chill –*

¹⁷ Vgl. Gardner 1978, S. 86, die auf briefliche Erläuterungen Eliots verweist.

¹⁸ Zitiert ebd.

¹⁹ Dieses kurze lyrische Zwischenspiel signalisierte Lesern schon sehr früh, daß sich die *Four Quartets* auf die fünfteilige Struktur von *The Waste Land* zurückbeziehen. Vgl. dazu Martz 1993.

still (Z. 3 / 6 / 9) die Affinität zwischen Bewußtsein und Transzendenz und markiert zugleich die Differenz zwischen Transzendenz und Welt: mit Einsetzen der zukunftsbezogenen Fragen, deren syntaktische Organisation zunächst explizit und dann implizit auf *will* bezogen ist und so zugleich Intention und Willenskraft impliziert, ersetzt das menschliche Bewußtsein die 'Sonne als Fluchtpunkt von Welt und Natur' (»turn to us«, »bend to us«, »down on us«), was durch das isoliert im Mittelpunkt der poetischen Konstruktion stehende *chill* nachdrücklich illustriert wird. Dennoch entsteht durch die Weltwahrnehmung des Bewußtseins Licht, das von der Wirklichkeit reflektiert wird (»has answered light to light«) und in eine Transzendenzfahrt münden kann. Diese wird unter Rückgriff auf die Einheitsvision im ersten Teil von »Burnt Norton« mit den Stichwörtern *light* und *silence* evoziert, so daß die in der Mitte von Teil II eingeführte Formel »At the still point of the turning world« hier den erfolgreichen Abschluß einer poetischen Markierung der Transzendenz bestätigt.

Das hier Erreichte wird jedoch im fünften und letzten Teil des Gedichts sofort wieder einer Beobachtung zweiter Ordnung ausgesetzt:

» Words move, music moves
Only in time; but that which is only living
Can only die. Words, after speech, reach
Into the silence. Only by the form, the pattern
Can words or music reach
The stillness [...]
And all is always now. Words strain,
Crack and sometimes break, under the burden,
Under the tension, slip, slide, perish,
Decay with imprecision, will not stay in place,
Will not stay still.«
(BN V, CP, S. 194)

In einem verdichteten Schlußabschnitt folgt dann auf diese reflexive Passage eine Reprise aller Motive in zum Teil lediglich angedeuteten Gegensatzpaaren, die sich wie folgt auflisten lassen:

detail	(vs. wholeness)
movement	(vs. stillness)
desire	vs. love
time	vs. timelessness
un-being	vs. being
	(vgl. BN V, CP, S. 195).

Vermittelt werden diese Gegensätze, und hier ist der Bezug zur vorangegangenen reflexiven Passage, über den Begriff des *pattern*. »The detail of the pattern is movement« (ebd.) heißt es zu Beginn des letzten Ab-

schnitts, wobei zugleich eine Aussage wie »The wholeness of the pattern is stillness« impliziert wird, die sich zurückbeziehen läßt auf den Kern der metapoetischen Reflexionen des vorherigen Abschnitts: »Only by the form, the pattern, / Can words or music reach / the stillness« (BN V, CP, S. 194). Aller Skepsis zum Trotz endet »Burnt Norton« dann mit einer erneuten Beschwörung der Einheitsvision des ersten Teils, wobei die zeitliche Begrenzt- und Bedingtheit in die poetische Formung aufgehoben wird, deutlich markiert durch den einzigen Reim dieses Abschnitts:

» Sudden in a shaft of sunlight
Even while the dust moves
There rises the hidden laughter
Of children in the foliage
Quick now, here, now, always –
Ridiculous the waste sad time
Stretching before and after.«
(BN V, CP, S. 195, Hervorhebung von mir, CR)

Gerade im Nachhallen dieses »danach« positioniert sich das Gedicht und schlägt den Bogen zurück zu seinem Anfang mit den Worten »Time present and time past / Are both perhaps present in time future / And time future contained in time past« (BN I, CP, S. 189). Sowohl diskursive Reflexion als auch poetischer Ausdruck, die beiden im ersten Teil eingeführten Möglichkeiten des Umgangs mit dem Verlangen nach und der punktuellen Erfahrung von Einheit und Ganzheitlichkeit, sind immer schon »nach« der eigentlichen Erfahrung und werden in den folgenden Abschnitten in zugespitzter Form durchgespielt: Teil II bezieht sich unmittelbar auf die im zweiten Abschnitt des ersten Teils geschilderte Erfahrung und erprobt sowohl die poetische als auch die diskursive Annäherung an das »there«, Teil III wendet sich diskursiv dem Ausgangspunkt des »here« zu, und Teil IV erreicht auf dieser Grundlage einen Höhepunkt poetischer Verdichtung. Dieser wird jedoch im abschließenden Teil V zunächst wieder diskursiv relativiert, bevor sich im letzten Abschnitt eine skeptische Repoetisierung des Diskurses durchsetzt.²⁰

Man könnte zur Charakterisierung dieser am Beispiel von »Burnt Norton« ausführlich beschriebenen formalen Struktur sagen, daß im Verlauf des Gedichts aus dem im ersten Teil vorgestellten Gegensatz von

²⁰ Vgl. dazu Lobb 1993, S. 33: »The presence of the two styles [poetic: and 'prosaic', CR], and the fact that neither overcomes the other, suggest that the final aim is reconciliation of what they represent – a recognition that they are not alternative but complementary visions of reality.«

abstrakter Spekulation und konkreter Erfahrung in einem längeren Prozeß der Arbeit mit diesen Positionen (Teil II bis IV) eine poetische Sprache gewonnen wird, die sich ihrer Kontingenz bewußt ist und die Erfahrung naiver romantisch-modernistischer Setzungen durch die Einbeziehung einer Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung vermeidet (Teil V). Wichtig ist dabei weniger der Zeitpunkt der Entwicklung als vielmehr die Entwicklung selbst, so daß sich ein erneuter Vollzug dieser Form anbietet.²¹ Während Eliot hier zunächst an zwei weitere Gedichte dachte, ergab sich während der Arbeit an »East Coker« (1940), dem zweiten Gedicht der Folge, schon früh eine Möglichkeit, die potentiell offene Struktur der Texte in die Geschlossenheit eines auf vier Texte angelegten Modells einzubetten.²² Als Ordnungsprinzip der Sequenz etablierte sich nun einerseits eine an den vier Jahreszeiten und den vier Elementen ausgerichtete Symbolik²³ und andererseits eine bewußte formale Nutzung der auch inhaltlich naheliegenden musikalischen Analogie.

Während jedes der vier »Quartette« für sich genommen strukturelle Parallelen zu der auch in Streichquartetten Verwendung findenden Sonatenhauptsatzform (Teil I: Exposition zweier kontrastierender Themen – Teile II bis IV: Durchführung / Arbeit mit dem thematischen Material – Teil V: Reprise) aufweist, ergibt sich die durch die musikalische Gattungsbezeichnung nahegelegte Vierstimmigkeit in erster Linie durch die Anzahl der Gedichte in der Gesamtsequenz, wo sie sich in retrospektiver Simultanität gegenseitig erhellen.²⁴ Dabei bleibt der reflektierend-diskursive Anteil thematisch relativ konstant, während die kontrastierend bearbeitete Erfahrung stärker variiert. Symptomatisch sind hier die Titel: Während »Burnt Norton« und »The Dry Salvages« (1941)²⁵ private Erfahrungen in den Mittelpunkt stellen, verfügen »East Coker« und »Little Gidding« (1942) über größere historische

Resonanz, wobei East Coker²⁶ noch mit Eliots Biographie verknüpft ist, während Little Gidding für eine allgemeinere religiöse und damit überpersönliche Sinndimension steht.²⁷ So ergibt sich für die Gesamtsequenz eine verallgemeinernde Entwicklung von der unmittelbaren persönlichen Erfahrung über Facetten der Biographie hin zu einer Wendung in die »Objektivität« ästhetischer Abgeschlossenheit und der Voraussetzung religiöser Transzendenz, doch wird diese »Objektivität« in Analogie zu Teil V von »Burnt Norton« durch reflexive Passagen deutlich relativiert und gleichsam in Anführungszeichen gesetzt. So heißt es in der reflexiven Passage des letzten Teils von »Little Gidding«:

»What we call the beginning is often an end
And to make an end is to make a beginning.
The end is where we start from. And every phrase
And sentence that is right (where every word is at home,
Taking its place to support the others,
[...])
The complete consort dancing together)
Every phrase and every sentence is an end and a beginning,
Every poem an epitaph.«
(LG V, CP, S. 221.)

Zwar bildet eine charakteristische Mischung aus emphatischem Dichtungsverständnis und tiefer Religiosität den Ausgangs- und Zielpunkt der Sequenz, doch inszenieren die *Four Quartets* zugleich ihre eigene Kontingenz und Vorläufigkeit. Sie transportieren keine eindeutige Aussage, sondern bieten dem Leser den Weg zu einem Standpunkt zum Nachvollzug an²⁸ und konstituieren dabei einen eigenen Kontext²⁹, in

²⁶ East Coker ist das Dorf in Somerset, von dem aus Eliots Vorfahren etwa 1669 in die Neue Welt auswanderten.

²⁷ Little Gidding ist ein kleiner Ort in Huntingdonshire, in dem sich im 17. Jahrhundert eine christliche Gemeinschaft unter der Leitung von Nicholas Ferrar ansiedelte, um in den Werten des Kloster- und Familienlebens spirituelle Erneuerung zu suchen.

²⁸ Es ist leider aus Platzgründen nicht möglich, die Funktion der einzelnen Gedichte in diesem Prozeß näher zu bestimmen, es sei aber darauf hingewiesen, daß »The Dry Salvages« eine eigentümliche Sonderrolle einnimmt, die bisweilen sogar als Parodie der Gesamtsequenz gedeutet worden ist (vgl. Davie 1956). Obwohl dem Gedicht der für die Anlage der *Four Quartets* so wichtige reflexive erste Abschnitt des fünften Teils fehlt, würde es damit implizit eine derartige Funktion für die Gesamtsequenz übernehmen.

²⁹ Verwendet man die gleichen poetischen Mittel außerhalb dieses selbstkonstituierten Kontextes, so wirken sie lächerlich. Vgl. dazu die Parodie

21 Vgl. ebd.: »Each quartet duplicates the five-part structure of the preceding quartet and repeats the dominant themes of the sequence as a whole, but also introduces new settings, incidents, and ideas; each quartet is the same, but different, and reconciles sameness and difference in its use of a repeated form.«

22 Vgl. dazu Eliot 1953, S. 23, sowie Gardner 1978, S. 18.

23 Während die Jahreszeiten in Verbindung mit der Thematik Zeit / Geburt / Tod / Anfang / Ende etc. auftreten und so mit der Leitmotivik der Sequenz verbunden sind, läßt sich jedes einzelne der *Four Quartets* einem Element zuordnen: »Burnt Norton«: Luft, »East Coker«: Erde, »The Dry Salvages«: Wasser, »Little Gidding«: Feuer. Vgl. Iser 1958, S. 192-204, insbesondere S. 200-204.

24 Vgl. dazu nach wie vor Gardner 1969.

25 Die Dry Salvages sind eine Felsengruppe vor der Küste Neuenglands, wo Eliot einen Teil seiner Jugend verbrachte.

dem eine persönliche Transparenzerfahrung kommuniziert und generalisiert werden kann. Voraussetzung dafür ist die Tradition der im Rahmen der Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft etablierten sich selbst Verfassungen verlehenden modernen Literatur³⁰, die Kommunikation auf komplexem Niveau stabilisiert und so eine sprachliche Annäherung an den »still point of the turning world«, ein Erfassen der Erfahrung des Unbeobachtbaren ermöglicht.

2. » Can you feel the silence? «:

Van Morrisons *Hymns to the Silence*

Angesichts des von Eliot in den *Four Quartets* erreichten Abstraktionsniveaus mag ein Vergleich mit den Liedern Van Morrisons zunächst abwegig erscheinen, doch gibt es eine Reihe inhaltlicher Anknüpfungspunkte. Legt man das 1991 erschienene Doppelalbum *Hymns to the Silence* zugrunde, das vielleicht nicht zu Morrisons besten Platten gehört, aber in vielerlei Hinsicht typisch ist³¹, so zeigt sich der Kontrast zwischen einer fragmentierten Welt und dem Verlangen nach Einheitserfahrungen in aller Deutlichkeit. Allen gegenteiligen Beteuerungen zum Trotz³² erscheint Morrisons Schaffen dabei zutiefst autobiographisch³³:

von Reed 1946, S. 477. Vgl. dazu auch Gardner 1969, S. 134: » The line from the close of 'Burnt Norton' – »Quick now, here, now, always – is as meaningless and unpoetic by itself, on a page, without any context.«³³ Shakespeare's »Never, never, never, never. When it is repeated right at the close of 'Little Gidding', it gives us one of the most intense poetic experiences of the whole poem.«

30 Vgl. zu einer derartigen Konzeption moderner Lyrik Homann 1999.

31 Morrisons musikalische Karriere begann Ende der fünfziger Jahre in Belfast, zunächst in Showbands und dann in der Rhythm-and-Blues-Formation *Them*. Seit 1967 arbeitet er unter seinem eigenen Namen. Auf ca. 30 LP/CD-Veröffentlichungen hat er seine jazz-, blues- und folkbeeinflusste musikalische Orientierung kompromisslos umgesetzt und gilt neben Bob Dylan als der zweite große Einzelgänger der Rockmusik. Eine gute und reichhaltig illustrierte Übersicht bietet Turner 1993.

32 Morrison steht jedem Interesse an seiner Person ablehnend gegenüber und ist als Interview-Partner berüchtigt. Vgl. dazu insbesondere die Biographie von Rogan 1984. Turner 1993 zitiert Morrison einleitend mit folgenden Worten: » I don't want anyone to know anything about my personal life because it is my personal life to do with as I wish, like anyone else« (ebd., S.10).

33 Zur engen Verbindung von Leben und Werk im Fall Morrisons vgl. ausführlich Collis 1998 und Hinton 1997.

Titel wie » Professional Jealousy«, » I'm Not Feeling It Anymore«, » So Complicated« und » Why Must I Always Explain« zeichnen auf CD I ein Bild tiefer Unzufriedenheit, dem zunächst mit Titeln wie » Ordinary Life« und » Some Peace of Mind« sowie einer Version des Ray-Charles-Hits » I Can't Stop Loving You« recht vordergründige Alternativen entgegengesetzt werden. In den letzten drei Titeln der ersten CD ändert sich jedoch die Stoßrichtung: von nun an geht es um unentfremdete Einheits-erfahrung und, in einem zweiten Schritt, um Transzendenz. Der Song » Village Idiot« projiziert dieses Verlangen zunächst noch auf eine in romantischer Tradition entworfenen Figur, die – ebenfalls in romantischer Tradition – an Alltagsbeobachtungen zurückgebunden wird:

» Did you see the lad, on the corner
He was standing drinking wine
Wears his overcoat in the summer
And short sleeves in the winter time

Takes his holidays, down at the bookies
Well he knows how to pick a horse
[...]

Village idiot, he's complicated
Village idiot, simple mind
Village idiot, he does know something
But he's just not saying

Don't you know he's onto something
You can see it, you can see it in his eyes
Sometimes he looks so happy
As he goes strolling by.«³⁴

Unter dem Titel » See Me Through Part II (Just a Closer Walk with Thee)«³⁵ folgt dann eine Interpretation des bekannten Spirituals, in die

34 Die *lyrics* von Van Morrison werden nach den im CD-Beiheft abgedruckten Versionen zitiert, die allerdings nicht sehr sorgfältig ediert sind. Im Falle Morrisons kann man immerhin positiv vermerken, daß sie sich an der musikalischen Darbietung orientieren, was allerdings der schriftlichen Form, insbesondere hinsichtlich der Syntax, nicht immer zuträglich ist. *Lyrics* allgemein sollte man als semi-schriftliche Textgattung betrachten, und dies gilt für Van Morrison angesichts seines improvisierenden Umgangs mit Liedtexten besonders nachdrücklich.

35 Eine eigenständige Komposition mit dem Titel » See Me Through« findet sich auf dem vorangegangenen Album *Enlightenment* (1990).

eine nostalgische und äußerst persönliche Rezitation Morrisons eingebettet ist, die deutlich macht, wo Erlösung gesucht wird:

»See me through days of wine and roses
By and by when the morning comes
Jazz and blues and folk, poetry and jazz
Voice and music, music and no music
Silence and then voice
Music and writings, words
Memories, memories way back
Take me way back, Hyndford Street and Hank Williams
Louis Armstrong, Sidney Bechet on Sunday afternoons in winter
Sidney Bechet, Sunday afternoons in winter
And the tuning in of stations in Europe on the wireless
Before, yes before this was the way it was
More silence, more breathing together
Not rushing, being
Before rock'n'roll, before television
Previous, previous, previous
See me through, just a closer walk with thee.«

Musik, Dichtung und Stille sind die Hauptbestandteile dieser Visionen unentfremdeten Daseins, die zudem deutlich autobiographisch und damit auch historisch lokalisiert wird – Morrison war von seiner Geburt im Jahre 1945 bis zum Jahre 1961 in der Hyndford Street in East Belfast zu Hause.

Die erste CD schließt dann unter dem Titel »Take Me Back« mit einer neun Minuten langen musikalischen Beschworung dieser Kindheit und Jugend, die die Vergangenheit in ständigem Schwanken zwischen Vergangenheitensform und Präsens und ständiger Wiederholung von Sprachketzen zu vergegenwärtigen trachtet und sie schließlich religiös überformt:

»[...]
Everything felt, everything felt, everything felt so right, ha
And so good
[...]
In the eternal now, in the eternal moment
[...]
When you lived in the grace
In the grace, in grace
In the light, in the grace
And the blessing.«

Die zweite CD schließt hier unmittelbar an: ein schlichtes, von Morrison selbst komponiertes Kirchenlied in Gospelstilistik (»By His Grace«) wird im folgenden Titel (»All Saints Day«) in Beziehung gesetzt zu glücklich-sorglosen Alltagsfahrten der Liebe und der Natur, bevor diese weltliche Erfahrung im Titelstück der Sammlung über nahezu zehn Minuten mit äußerst sparsamen sprachlichen und musikalischen Mitteln in eine spirituell-religiöse Erfahrung transformiert wird:

»[...] oh my dear sweet love
When I'm away from you, I just have to sing, my hymns
Hymns to the silence, hymns to the silence
[...]
I wanna go out in the countryside
Oh sit by the clear, cool, crystal water
Get my spirit, way back to the feeling
Deep in my soul, I wanna feel
Oh so close to the One, close to the One
Close to the One, close to the One
And that's why, I keep on singing baby
My hymns to the silence, hymns to the silence.«

Nach der anschließenden, vierfach wiederholten Frage »Can you feel the silence?« endet das Lied mit einer rhythmisch eigentümlich schwebenden, nur von Synthesizer und Orgel getragenen Wiederholung des Titels durch die Backup-Sängerinnen, die langsam ausgeblendet wird, so daß eine musikalisch inszenierte Stille am Ende steht. In diese Stille hinein erklingt das vielleicht persönlichste Stück Morrisons³⁶, ein nur von gleichförmigen Synthesizerakkorden begleiteter gesprochener Monolog mit dem Titel »On Hyndford Street«:

»Take me back, take me way, way, way back
On Hyndford Street

³⁶ Ein Vorläufer findet sich unter dem Titel »Coney Island« auf der 1989 veröffentlichten Platte *Avalon Sunset*. Ausgehend von diesem Stück entstand 1991 eine *Channel 4*-Fernsehokumentation über Morrison mit dem Titel *Coney Island of the Mind*, der auf Lawrence Ferlinghettis Gedichtzyklus *A Coney Island of the Mind* aus dem Jahre 1958 anspielt. Während der Bezug zu Ferlinghetti in der auch für Morrison charakteristischen Verbindung von Jazz, Alltagssprache und Lyrik zu finden ist, bezieht sich Morrisons »Coney Island« nicht auf den bekannten Vergnügungspark in der Nähe von New York, sondern auf sorglose Kindheitsaktivitäten in der Umgebung von Belfast. Der Titel markiert damit zugleich Morrisons eigentümliche Position zwischen irischen und amerikanischen Einflüssen.

Where you could feel the silence at half past eleven
 On long summer nights
 As the wireless played Radio Luxembourg
 And the voices whispered across Beechie River
 In the quietness as we sank into restful slumber in the silence
 And carried on dreaming in God.³⁶

Es folgt eine längere Aufzählung von Orten und Impressionen aus Morrisons Kindheit und Jugend in Belfast, die sich wie ein Glossar zu vielen seiner Songs liest, bevor die Erfahrung zusammengefaßt und in Beziehung zu künstlerischer Tätigkeit gesetzt wird:

«[...] coming back
 To Hyndford Street
 Feeling wondrous and lit up inside
 With a sense of everlasting life
 And reading Mr. Jellyroll [sic] and Big Bill Broonzy
 And ›Really the Blues‹ by Mez Mezrow [sic]
 And ›Dharma Bums‹ by Jack Kerouac
 Over and over again

And voices echoing late at night over Beechie River
 And it's always being now
 And it's always being now
 It's always now.³⁷

Auf die Wiederholung der Frage »Can you feel the silence?« folgt dann zunächst wieder ein Beispiel musikalisch inszenierter Stille, die durch das Fortbestehen der unkonturierten Synthesizerfigur getragen wird, bevor Fragmente einer lediglich angedeuteten Improvisation auf der elektrischen Gitarre erklingen und schließlich die einleitenden Worte (siehe oben) wiederholt werden. Damit bietet »On Hyndford Street« einen eindeutigen Hinweis auf den Entstehungsgrund von Morrisons Musik, die auf einer Transzendenzzerfahrung beruht und versucht, diese zu kommunizieren und zu vergegenwärtigen.

In einem Akt der Distanzierung und Verallgemeinerung läßt Morrison dann allerdings auf »On Hyndford Street« nicht eine seiner eigenen Kompositionen folgen, sondern eine mit Elementen irischer Volksmusik angereicherte Interpretation des Kirchenliedes »Be Thou My Vision«. Die dann noch verbleibenden sechs Titel des Albums erreichen nicht wieder diese Intensität.³⁷ Es handelt sich um einen *torch song* im buch-

37 Auf der Doppel-LP nimmt die Sequenz von »By His Grace« bis »Be Thou My Vision« die gesamte Seite 3 ein, während die verbleibenden sechs Titel auf Seite 4 eine Art Epilog bilden. An einem solchen Beispiel zeigen

stäblichen Sinne, der auf charakteristische Weise irdische und himmlische Liebe ineinander übergehen läßt (»Carrying a Torch«³⁸, eine Naturhymne (»Green Mansions«), einen weiteren gesprochenen Monolog auf der Suche nach ursprünglicher Einheit jenseits der eigenen Erfahrung und Biographie (»Pagan Streams«), sowie drei relativ belanglose Liebeslieder (»Quality Street«, »It Must Be You«, und »I Need Your Kind of Loving«).

Wie dieser Überblick über Van Morrisons *Hymns to the Silence* zeigt, gibt es zwar durchaus eine nachvollziehbare Strukturierung der Gesamtsequenz, die sich zudem deutlich auf das Problem der Re-Präsentation einer vorangegangenen persönlichen Transzendenzzerfahrung bezieht. Verglichen mit den anspruchsvollen Strategien retrospektiver Simultanität, wie sie für die *Four Quartets* charakteristisch sind, bleibt diese Strukturierung jedoch eher vordergründig und beruht lediglich auf der Wiederaufnahme bestimmter leitmotivischer Phrasen wie etwa »Take me back« oder »Can you feel the silence?«. Auf der Ebene der Sprachverwendung ist ein Vergleich geradezu grotesk, stehen sich hier doch Eliots hochdisziplinierte Wortkunst und Morrisons eher nachlässig-assoziative, die Alltagssprache mit Reimen anreichernde *lyrics* gegenüber, die sich metrisch in den flexiblen Bahnen gängiger Songwriting-Traditionen zwischen Folk, Blues, Jazz und Rock bewegen und gelegentlich, wie in den zitierten Beispielen, die Form eines Bewußtseinsstromes in freien Versen annehmen. Der Anspruch auf Teilhabe an der poetischen Tradition wird demgegenüber in erster Linie durch gezieltes *namedropping* formuliert.³⁹

Auf diese Weise wird allerdings zugleich eine Aura der Unmittelbarkeit und Authentizität erzeugt, die dem Ziel einer möglichst ungefiltert sich gestalterische Möglichkeiten, die durch die lange Spielzeit von CDs verlorengehen.

38 Das wohl bekannteste Beispiel für diese Strategie Morrisons ist »Have I Told You Lately« von *Avalon Sunset* (1989), das in einer Cover-Version von Rod Stewart zu einem Welthit und Standard wurde, dabei aber außerhalb des Œuvres von Morrison selbst seine spirituell-religiöse Dimension weitgehend verloren hat.

39 Vgl. dazu insbesondere die Titel »Summertime in England« von *Common One* aus dem Jahr 1980 (Wordsworth, Coleridge, Blake, Eliot, Yeats, Lady Gregory, Joyce, in Liveversionen oft auch Seamus Heaney), »Rave On John Donne« von *Inarticulate Speech of the Heart* aus dem Jahr 1983 (Donne, Whitman, Omar Khayyam, Yeats) und »Tore Down à la Rimbaud« von *A Sense of Wonder* aus dem Jahr 1985. Zu tiefergehenden Verbindungen zwischen Morrison und der poetischen Tradition vgl. Mills 1994 sowie Burzel 1998 (erscheint voraussichtlich in *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*).

ten Vermittlung des ursprünglichen Einheitsserlebnisses zuträglich ist als ein ausdifferenzierter Diskurs. Mit Hilfe der Musik kann Morrison sich hier zudem jenseits der Sprache bewegen, doch ist auch die Musik nicht der Fluchtpunkt seiner Bemühungen. In einem ungewöhnlich ausführlichen Kommentar zu seinem Lied »In the Garden«⁴⁰, in dem Motive aus seiner gesamten Karriere zusammenfließen, beschreibt Morrison sein zentrales Anliegen vielmehr als einen Meditationsprozeß, als

»a form of transcendental meditation. [...] You should have some degree of tranquility by the time you get to the end. So when this happens in the song I say, »And I turned to you and I said no guru, no method, no teacher, just you and I and nature, and the father and the son and the holy ghost [in the garden wet with rain].« [...] If I can take the people through a meditation process, which is what I'm really about [...] it's very difficult to do this ... the bigger the audience is then the harder it is to put across what you are doing. When you've got intimacy you've got more of a chance of taking people through this experientially.«⁴¹

Weder in sprachlicher noch in musikalischer Hinsicht geht es Morrison also um ein abgeschlossenes Endprodukt seiner Bemühungen, etwa im Sinne einer ausdifferenzierend-innovativen Bezugnahme auf die poetische und die musikalische Tradition⁴², die in einem einzelnen Song oder einer kompletten Plattenveröffentlichung als »Werk«⁴³ letztgültige Formung findet. Vielmehr bilden seine Plattenveröffentlichungen und seine rege Konzerttätigkeit ein Kontinuum, das Augenblickserfahrungen ermöglicht, die als Transzendenzverfahren empfunden werden. Folgt man Aussagen seiner Mitmusiker, so gelingt ihm dies kraft seiner Persönlichkeit, seiner Stimme, und seiner musikalischen Konzeption in bemerkenswertem Maße. Stellvertretend für viele Stimmen sei hier sein langjähriger Kollege, der Bassist David Hayes zitiert:

»Van is the only person I have ever met in the music business that, if all the elements are right and everything is in place, he can take the music into a totally different realm, where you kind of melt into it. It is very rare and anybody who works with Van and experiences that is lucky.«⁴³

40 Auf der Platte *No Guru, No Method, No Teacher* (1986). Vervollständigung der von Morrison zitierten *lyrics* von mir, CR.

41 Van Morrison in einem Interview mit Mick Brown, auf *The Interview Album*, Mercury promotional release, 1986; zitiert nach Collis 1998, S. 164 f.

42 Dieses Streben nach Unmittelbarkeit zeigt sich auch in Morrisons Weigerung, sich in eine Tradition des Rock- oder gar Pop-Songwriting stellen zu lassen. Vgl. dazu zum Beispiel Rogan 1984, S. 178; Collis 1998, S. 9 und S. 197 f.

43 Zitiert nach Hinton 1997, S. 344.

Beobachtet man gleichzeitig die Faszination, die Morrison nach wie vor auf seine breite Zuhörerschaft ausübt⁴⁴, so scheint in seinem Fall eine bemerkenswerte Übereinstimmung von Produktions- und Rezeptionsästhetik vorzuliegen, die im Bereich der Hochkultur schon seit längerem nicht mehr gegeben ist.

3. »A condition of complete simplicity«?

Von der zuletzt zitierten Einschätzung Van Morrisons durch seinen Kollegen David Hayes läßt sich der Bogen zurückschlagen zu den eingangs zitierten programmatischen Zeilen T.S. Eliots aus »The Dry Salvages«. Sowohl bei Morrison als auch bei Eliot steht die Erfahrung und das Bedürfnis nach unentfremdet sinnhaftem Sein im Mittelpunkt der künstlerischen Bemühungen, und bei beiden spielt die Musik als Medium derartiger Erfahrungen eine zentrale Rolle. Eliots Beschreibung derartiger Transzendenzverfahren schließt mit den Worten »[...] you are the music / While the music lasts«, und ein derartiges Ziel wird durch Titel und Form der *Four Quartets* auch für die Gesamtsequenz der vier Gedichte nahegelegt. Bei Morrison hingegen scheint seine gesamte künstlerische Tätigkeit darauf ausgerichtet, geeignete Rahmenbedingungen für eine solche Erfahrung des Verschmelzens mit der Musik (*»where you kind of melt into it«, David Hayes) zu etablieren. Sowohl Eliot als auch Morrison greifen dabei auf kulturell vorgegebene Motive wie etwa Stille, Natur und Kindheit zurück und stellen ihre Bemühungen zugleich in einen religiösen Kontext. Dennoch könnten die Ergebnisse ihrer Bemühungen unterschiedlicher Natur sein.

Natürlich liegt dies zunächst einmal daran, daß Morrison tatsächlich im Medium der Musik arbeitet, während Eliot versucht, Möglichkeiten des Mediums Musik in die Dichtung zu übertragen. Allen Relativierungsversuchen zum Trotz – »The poetry does not matter« (EC II, CP, S. 198) heißt es etwa im zweiten, diskursiven Abschnitt des zweiten Teils von »East Coker«, der auf eine poetisch durchgeformte Passage folgt⁴⁵ – bleiben die *Four Quartets* letztlich reine Dichtung, die sich auf

44 Im Gegensatz zu anderen Musikern seiner Generation, die sich mittlerweile ständig mit der Gefahr eines »Abtriegs« in die »Oldie-Liga« konfrontiert sehen, wo die Grenze zwischen Selbstzitat und Parodie nur noch schwer auszumachen ist, trägt Morrisons persönliche Ästhetik nach wie vor und ermöglicht insbesondere in Konzerten Momente bemerkenswerter Intensität.

45 Auf seine gelegentlich so unnachahmlich lakonische Weise beginnt Eliot den Abschnitt mit den Worten »That was a way of putting it – not very

vorangegangene Dichtung bezieht und deren Möglichkeiten durch diskursive Erweiterung, explizite Reflexivität, musikalische Überformung und religiöse Unterfütterung zu überbieten sucht. Als rein sprachliches Phänomen setzt der Text dabei die Information »persönliche Transzendenzerfahrung; auf mehrfache Weise in ein Differenzverhältnis zu ihrer Mitteilung, nämlich einerseits zur sprachlichen Form generell und nichtliterarischen Konventionen der Sprachverwendung in Alltagssprache, Philosophie und Religion, wie es etwa in den diskursiven, prosaischen Passagen der Gedichte deutlich wird, und andererseits zum ausdifferenzierten Kontext literarischer Kommunikation, der zu diesem postmodernistischen Zeitpunkt einen Grad der Komplexität erreicht hat, der besonders im Bereich der Lyrik eine Verlagerung der Rezeption literarischer Texte ins Wissenschaftssystem nach sich zieht.⁴⁶ Die *Four Quartets* sind damit auf besondere Weise in die Differenzierungsprozesse der Moderne eingebunden, wie der für die Rezeption der Gedichte charakteristische Streit zwischen religiösen und literarischen Lesarten belegt, der auf unterschiedlichen Möglichkeiten des Verstehens in unterschiedlichen kommunikativen Kontexten beruht.⁴⁷ Zwar eröffnen die Texte, und dies scheint durchaus intendiert, die Möglichkeit einer persönlich-religiösen Lektüre, doch wird diese Möglichkeit durch die äußerst komplexe Form der Mitteilung und die durch Eliots Position als

satisfactory: / A periphrastic study in a worn out poetical fashion, / Leaving one still with the intolerable wrestle / With words and meanings.« (EC II, CP 198) Im Lichte der *Four Quartets* als Versuch einer Antwort auf dieses Problem erscheint das Wort »still« plötzlich auf charakteristische Weise doppeldeutig: die *Four Quartets* sind eine Antwort und keine Antwort zugleich.

⁴⁶ Vgl. dazu Fuchs 1989, besonders S. 165.

⁴⁷ Wie die hier vorgelegte Lesart deutlich gemacht haben sollte, erscheinen die *Four Quartets* in literarischer Hinsicht angesichts ihres Versuchs, die Grenzen des literarischen Diskurses bei gleichzeitiger expliziter Reflexivität aufzuheben, als deutlich postmodernistisch. Legt man hingegen den Akzent einseitig auf die religiöse Dimension, so ergibt sich eher das Bild eines Rückfalls in vormodern(istisch)e Schreibweisen. Der Hauptunterschied liegt dabei wohl in der Frage, ob man die Vorläufigkeit konnotierenden reflexiven oder die Abgeschlossenheit konnotierenden religiösen Elemente der Gesamtfolge favorisiert. Vgl. dazu den letzten Abschnitt von »Little Gidding«, der literarisch-reflexiv beginnt (»We shall not cease from exploration / And the end of all our exploring / Will be to arrive where we started / And know the place for the first time.« LG v, CP 222) und religiös-zukunftsgerichtet endet (»And all shall be well and / All manner of thing shall be well / When the tongues of flames are in-folded / Into the crowned knot of fire / And the fire and the rose are one.« LG v, CP 223).

»klassischer« Vertreter des Modernismus nahegelegte Lesehaltung nachhaltig gestört. Letztlich wird die Erfahrung der Transzendenz überlagert von dem Versuch, das Unbeobachtbare sprachlich zu fassen und in eine »greifbare« Form des Wissens zu überführen.

Morrison hingegen bewegt sich jenseits dieser im Rahmen der funktionalen Differenzierung der Gesellschaft ausdifferenzierten Kommunikationskontexte. Ihm geht es nicht um die sprachliche und damit letztlich religiös-philosophisch-literarisch überformte Erfassung der Transzendenz und des angemessenen Umgangs mit ihr, sondern um die Möglichkeit, Einheitserfahrungen wiederholbar und (mit)teilbar zu machen. Sprache spielt dabei lediglich eine untergeordnete, einen gewissen Assoziationsraum eröffnende Rolle, wie Morrison an sich selbst auf schlußreich beobachtet:

»When you're really into playing music, the words become irrelevant, because you're in that space. [...] The only time I actually work with words is when I'm writing a song. After it's written, I release the words; and every time I'm singing, I'm singing syllables. I'm just singing signs and phrases.«⁴⁸

Damit besteht auch keine Notwendigkeit für eine exakte sprachliche Formung, und so kann sich Morrison auf eine Mischung aus Alltagssprache, mehr oder weniger exakten Reimen und vagen Hinweisen auf einen kulturellen Resonanzraum beschränken, um mit musikalisch inszenierter Stille oder musikalisch gestützter Intensität das zu erreichen und zu vermitteln, was Eliot zwar am Ende der *Four Quartets* sprachlich erfaßt und beschwört, aber letztlich wegen der historisch gewachsenen Besonderheiten des von ihm gewählten Mediums und Kommunikationskontexts nur in Ansätzen einzulösen vermag: eine Erfahrung des

»Quick now, here, now, always –
A condition of complete simplicity
(Costing not less than everything)«
(LG v, CP, S. 222 f.)

Der Vergleich von Eliots *Four Quartets* und Morrisons *Hymns to the Silence* macht somit zweierlei deutlich: Zum einen bestätigt sich die bei Luhmann angedeutete theoretische These, daß unter modernen Bedingungen das Bewußtsein der Ort der Transzendenz ist. Zum anderen zeigt sich, daß unter modernen Bedingungen die Kunst (im weitesten Sinne) registerunabhängig die Funktion erfüllen kann, diese Transzendenz kommunikativ zu markieren. Dabei muß zwischen ausdifferenzierten und weniger ausdifferenzierten Kommunikationskontexten unterschieden werden, und die vorgestellten Beispiele illustrieren auf

⁴⁸ Van Morrison in einem Interview mit Cott 1978, S. 52.

aufschlußreiche Weise den Unterschied zwischen den im Zuge der Evolution der Moderne etablierten Bereichen der Hoch- und der Populärkultur. Zwar ist auch die Populärkultur in gesellschaftliche Differenzierungsprozesse eingebunden (man denke nur an die Vermarktung einschlägiger Produkte), doch haben diese Differenzierungsprozesse nicht im gleichen Maße wie in Bereichen der Hochkultur zur Ausdifferenzierung von *spezialisiertem* und selbstorganisierenden Kommunikationskontexten geführt. Die Bearbeitung der Differenz von Information und Mitteilung bleibt somit im Bereich der Populärkultur in hohem Maße an den Verstehenshorizont der Alltagskommunikation und damit an die Erfahrung psychischer Systeme gebunden. Der Preis dafür sind Grenzen bei der *Erfassung* komplexer Phänomene, und genau in diesem Bereich liegt die Stärke der hochspezialisierten hochkulturellen Kommunikationskontexte. Wie das Beispiel (post-)modernistischer Kunst und Literatur zeigt, hat diese Spezialisierung allerdings den Preis, daß eine angemessene Rezeption weitgehend den Spezialisten des Kulturbetriebs (Rezensenten, Liebhaber etc.) sowie Kunst- und Literaturwissenschaftlern vorbehalten bleibt. Zwar beurteilt die breite Masse der Rezipienten Kunst und Literatur nach wie vor mit Hilfe der im Rahmen der Romantik etablierten Kategorien Subjektivität, Kreativität, Originalität, Authentizität, Unmittelbarkeit etc., doch verweisen sich diese im Umgang mit (post)modern(istisch)en Werken, die bisweilen als Vergegenständlichkeit bzw. Erfassung des Unbeobachtbaren intendiert sein mögen, häufig als unangemessen. Es erscheint durchaus sinnvoll, dieses Auseinandertreten von Produktions- und Rezeptionsästhetik als zentrales Bezugsproblem von Eliots *Four Quartets* aufzufassen, und es gelingt Eliot nicht, dieses Problem innerhalb des spezialisierten Kontexts zu lösen: zwischen (post)modernistischer Literarizität und religiösem Anspruch geht die romantische Unmittelbarkeit der mitzuteilenden Erfahrung weitgehend verloren. Das Beispiel Van Morrison belegt hingegen, daß im Bereich der Populärkultur nach wie vor eine weitgehende Übereinstimmung zwischen einer romantischen Produktions- und einer romantischen Rezeptionsästhetik besteht. Diese Übereinstimmung ist zwar keineswegs mit einer historisch voraussetzungslosen »condition of complete simplicity« gleichzusetzen, sie macht aber dennoch, gerade im Zusammenspiel mit Musik, die Beobachtung des Unbeobachtbaren erfahrbar.

Eckhard Rhode Textstücke 1985/98

was mit kräftigem bind faden schwenk
samt leuchtende blatt körper auf
sand welchem
birnstamm hand hoch königs kerzen
grüpen nach blendet blauem
plastik stück flappt finger und ein armig
papier was ihr ward ist starr ein blick
auf die um gebung in ihren mode
farben als antwortet farben
zähl sie wissen schon traum
nick bank verdehnt streifen
stüfel spitzen rillen
zart rost reifer
im dder ohne traktor spuren well blech plan
trägt sich schlingen flieder
schleim verhüllt licht
zapfen senf gelb
ein er papier blume
zerzen die scham im vor
noch fester zieht weiser
rot luft knötchen sprach
fehler bröcklige kant
staubig es stauden weit roh an
gebissen un gebunden schweiß
und schopf schmal über
nehmen haut naht
stücke nennt leicht
flatternd er un
gewöhnten zunge speichel blasen

moment stehen bleiben mittrag licht aus ein an der mode farben über
ging

nach erzählt kreid auf lag struppig
statt kind neben nicht kurzzeitig aufgehoben
netkar stufe zögernd kaut mirabell
vergangen vor enthalten fest setzen in den zähnen