

BETTINA BOECKER

## “Zuspruch inmitten Sinnlosigkeit”: Zur Rezeption T.S. Eliots im Deutschland der Nachkriegszeit

**Abstract:** It was only after World War II that Germans discovered T.S. Eliot’s poetry, drama and cultural criticism. Eliot’s intellectual development seemed to offer a paradigmatic example of how to cope with the predicaments of modernity: The desperation of “The Waste Land” and the iconoclastic tendencies of “Tradition and the Individual Talent” had transmuted into the conciliatory – if often dogmatic – tones of the work produced after his conversion to Anglo-Catholicism. Eliot proffered much-needed spiritual guidance to a country faced with total breakdown – material as well as moral. His espousal of tradition as the basis for any kind of new beginning was especially pertinent to the country’s search for a new identity. Eliot’s Christian teachings, however, met with mixed reactions. Endorsed by many critics and intellectuals, they found little favour with audiences of his play *Murder in the Cathedral*, which premiered in Germany in 1947. After years of indoctrination, many were tired of messages as such. The controversy about Eliot’s Christian doctrines marks the beginning of a debate about Eliot the cultural critic which continued well into the 1970s.

### 1. Eliot und die Re-Europäisierung Deutschlands

Ich stelle mir ein Wunder vor: von morgen ab könnte man Eliots Werke in jeder deutschen Buchhandlung kaufen. Ein Wunder nicht im präzisen, theologischen Sinne: das Moment des Übernatürlichen würde ihm fehlen. Aber ein Wunder im Sinne des Märchens.

Was für Folgen würde es haben? Tausende von Studenten würden das Buch kaufen (*Opera omnia* in einem Bande). Dutzende von Kommentatoren würden auf den Plan gerufen. Seminarübungen würden abgehalten. Alle jungen Menschen, die an Dichtung interessiert sind, würden lesen, lernen, diskutieren. Sie würden durch Eliot zur großen Tradition Alteuropas geführt werden, würden an ihm literarische Kultur lernen.

Wie schön könnte das alles sein! Wie fruchtbar! Hoffen wir! (Curtius 1948, 55)

Ernst Robert Curtius’ “Märchen” ist längst Wirklichkeit geworden. Es lässt jedoch ahnen, mit welchem Enthusiasmus T.S. Eliot im Deutschland der Nachkriegszeit aufgenommen wurde. Nach Jahren der kulturellen Isolation unter den Nationalsozialisten war der Anglo-Amerikaner für die meisten eine echte Neuentdeckung: Zwar war die erste deutsche Übersetzung des “Waste Land” durch Curtius bereits 1927 in der *Neuen Schweizer Rundschau* erschienen (Eliot 1927), zwar hatte Eliot während des Krieges sporadisch in Gesamtdarstellungen der englischen Literatur Eingang gefunden, doch musste Curtius 1948 feststellen: “Mein Versuch,

T.S. Eliot [in den zwanziger Jahren] in Deutschland einzuführen, wurde so schnell und gründlich vergessen, dass Eliot zwanzig Jahre später neu entdeckt werden musste” (Curtius 1948, 72). Die deutsche Auseinandersetzung mit T.S. Eliot nimmt 1945 ihren eigentlichen Anfang.

Den äußeren Beginn dieser Neuentdeckung stellten Eliots später in Buchform veröffentlichte Rundfunkreden *Die Einheit der europäischen Kultur* dar, die am 10., 17. und 24. März 1946 über den deutschen Dienst der BBC ausgestrahlt wurden. Diese Reden stießen in Deutschland vor allem deshalb auf breite Resonanz, weil sie das Land knapp ein Jahr nach Kriegsende auf der Basis des Christentums wieder in die “abendländische Kultur” (ein Begriff, der für die frühe Phase der deutschen Eliot-Rezeption prägend werden sollte) eingliederten (Viebrock / Frank 1975, 16). Eliots Versuch einer Art Reeuropäisierung Deutschlands ist durchaus typisch für die Kulturpolitik der britischen Besatzungsmacht, die anders als die amerikanische einer echten *re-education* der Deutschen von vornherein skeptisch gegenüber gestanden hatte (Jürgensen 1985, 84). Stattdessen sollte Hilfestellung bei der Rückbesinnung auf ein besseres Deutschland geleistet werden. So ist *The Unity of European Culture* peinlich darum bemüht, jeglichen Verdacht auf einen britischen Kulturimperialismus im Keim zu ersticken. Stattdessen betont Eliot die Notwendigkeit genuinen kulturellen Austausches:

I have suggested earlier, that the cultures of the different countries of Europe have in the past derived very great benefit from their influence upon each other. I have suggested that the national culture which isolates itself voluntarily, or the national culture which is cut off from others by circumstances which it cannot control, suffers from this isolation. Also, that country which receives culture from abroad, without having anything to give in return, and the country which aims to impose its culture on another, without accepting anything in return, will both suffer from this lack of reciprocity. (Eliot 1948, 121)<sup>1</sup>

Klagen über die Überflutung mit ausländischer literarischer Produktion waren 1946 zwar noch nicht zu hören,<sup>2</sup> doch war allen Beteiligten wohl nur allzu klar, dass sich Deutsche und Alliierte kaum als gleichberechtigte Partner im kulturellen Dialog gegenüberstanden.<sup>3</sup> Das musste die von Eliot so nachhaltig betonte Wechselseitigkeit in den Augen der Deutschen umso attraktiver machen. Augenfällig ist auch, wie sorgfältig Eliot jegliche Schuldzuweisung vermeidet. Seine allgemein gehaltenen Bemerkungen zur kulturellen Isolation hätten sich kaum ein Jahr zuvor noch sehr konkret auf die Situation in Deutschland anwenden lassen. Ob dieser Alleingang aber tatsächlich als eine Art Naturereignis über die Bevölkerung kam (“[caused] by circumstances which it cannot control”), ist doch sehr

<sup>1</sup> Ich zitiere die englische Fassung der Vorträge, erschienen als Appendix zu Eliots *Notes towards the Definition of Culture*. Die deutsche Fassung erschien als *Die Einheit der europäischen Kultur* 1946 bei Habel in Berlin.

<sup>2</sup> Ein Jahr später dann aber durchaus. Siehe z.B. Markus 1947, Gau-Hamm 1949.

<sup>3</sup> Exemplarisch belegt dies der umstrittene Begriff *re-education* selbst, der – insbesondere in seiner deutschen Fassung als ‘Umerziehung’ – alles andere als partnerschaftliche Assoziationen weckte. Siehe hierzu Pronay / Wilson 1985, Mosberg 1991, Füssl 1997, Gerhardt 1999, Gerhardt 2003.

fraglich. Obwohl Eliot den Nationalsozialismus nicht explizit als Unfall der Geschichte darstellt, lassen seine (bewusst?) unkonkret gehaltenen Ausführungen die Möglichkeit einer derartigen Deutung zumindest offen. In jedem Fall ruft er dazu auf, statt der Politik nun wieder die Kultur in den Mittelpunkt des Interesses zu stellen:

A nation's political structure affects its culture, and in turn is affected by that culture. But nowadays we take too much interest in each other's domestic politics, and at the same time have very little contact with each other's culture. The confusion of culture and politics may lead in two different directions. It may make a nation intolerant of every culture but its own, so that it feels impelled to stamp out, or to remould, every culture surrounding it. An error of the Germany of Hitler was to assume that every other culture than that of Germany was either decadent or barbaric. Let us have an end of such assumptions. (Eliot 1948, 118)

Kultureller Austausch soll keineswegs zur Entstehung einer einheitlichen "Weltkultur" ohne erkennbare Unterschiede zwischen den einzelnen Nationen führen. Sofern die besiegten Deutschen Angst vor kulturellem Identitätsverlust empfanden, muss Eliots Plädoyer für eine organisch gewachsene Nationalkultur – gerade weil es als Botschaft der Siegermacht autorisiert war – hochwillkommen gewesen sein.<sup>4</sup> Vor allem aber bietet Eliot Kultur als Ausweg aus der Politik an, und das nicht nur, weil er die nationalsozialistische Ideologie und ihre sehr konkreten Folgen als bloßen kulturellen "Irrtum" (*error*) darstellt. In der Aufforderung, sich statt auf die jeweilige Innenpolitik wieder mehr auf die jeweilige Kultur zu konzentrieren, lag für das politisch am Boden liegende Deutschland auch die Möglichkeit beschlossen, sich auf einem quasi politikfreien Terrain wieder in die internationale Gemeinschaft einzugliedern.<sup>5</sup>

Ermöglichte *The Unity of European Culture* den Deutschen eine erste Begegnung mit Eliots Literatur- und Kulturkritik, so wurde er durch seine Vortragsreisen einem breiteren Publikum bekannt. Diejenige des Jahres 1948 führte in Verbindung mit der Verleihung des Nobelpreises rein quantitativ zu einem ersten Höhepunkt an deutschsprachigen Veröffentlichungen. Wegweisend war dabei Hans Henneckes Einleitung zu den 1950 erschienenen *Ausgewählten Essays*, in der er drei zentrale Begriffe der Eliotschen Dichtungstheorie hervorhob: *dissociation of sensibility*, *objective correlative* und *pattern*. Eliot ist für ihn zugleich Dichter, Moralist und Theologe, ein "Humanist der Tat" (Hennecke 1950, 46). Betont wird der normative Charakter seiner Kritik, der für Hennecke im Begriff des Klassischen begründet liegt und mit einer als kanonisch begriffenen abendländischen Kultur in engem Zusammenhang steht.

<sup>4</sup> Was die Beschwichtigung solcher Ängste anging, waren die amerikanischen Besatzer weit weniger erfolgreich – die "Amerikanisierungsdebatte" wird bis heute geführt. Siehe hierzu u.a. Bergsträsser 1963, Ostendorf 1999, Ostendorf 2006.

<sup>5</sup> Dies spielte natürlich dem Selbstverständnis (und der Selbstexkulpation) derjenigen in die Hände, die meinten, sich in ihrer Nische mit ihren Kulturgütern moralisch 'heil' durch die 'dunklen Jahre' gerettet zu haben – in einem vermeintlich dem System entzogenen Privatbezirk, der mit Goethe, Beethoven und Rilke möbliert war.

Eliots Propagierung dieses (von ihm teilweise neu definierten) Kanons fällt in Deutschland, zumal in der britischen und der amerikanischen Besatzungszone, auf überaus fruchtbaren Boden. Er erscheint als "Fürsprecher abendländischen Gemeinsinns" (Niedermayer 1948, 281), der "persönliche Verantwortung für die Erhaltung abendländischer Tradition [...] bewusst trägt" (Schaeder / Schaeder 1948, 36) und

unbekümmert um Beifall oder Tadel die ewig gültigen Marksteine der Menschheit demütig im Werk auf[richtet], überzeugt vom Wert des Geistes und dem Vorrang der Seele, vom lebendigen Sinn der Vergangenheit, der Bedeutung von Ordnung und moralisch-sozialem Gleichgewicht für Mensch und Welt. (Hennecke 1950, 46)

Auch die Nationalsozialisten hatten Ordnung und Tradition für ihre Zwecke instrumentalisiert, so dass diese Werte zunächst diskreditiert erschienen. Eliots Eintreten für ihre unverminderte Gültigkeit bot hier eine Neuorientierung, die in gewisser Weise dennoch ein Festhalten an traditionellen Konzepten ermöglichte: "order not oppressive, traditions not destructive, values not discredited" (Frank 1986, A 29).

## 2. Aus der Dunkelheit ins Licht

In den Jahren unmittelbar nach Kriegsende begegnete den Deutschen mit Eliot eine der bedeutendsten Gestalten der literarischen Moderne, dies jedoch, nachdem deren eigentliche Blütezeit längst vorüber war. Anders als im englischen Sprachraum war so die gesamte Entwicklung Eliots auf einmal zu überblicken; d.h. der Weg von der Desperatheit des "Waste Land" und den ikonoklastischen Tendenzen von "Tradition and the Individual Talent" hin zu den versöhnlicheren Tendenzen der "Four Quartets" und den zunehmend dogmatischen Essays. Das Pionierwerk der deutschen Eliot-Rezeption, Grete und Hans-Heinrich Schaeders *Ein Weg zu T.S. Eliot*, wertet das nicht als Nachteil. Im Gegenteil:

Es ist vielleicht eine Gunst des Schicksals, dass wir nicht, gleich Eliots Landsleuten, Schritt für Schritt den scheinbar ziellosen Weg mitgehen müssen, den [seine] Dichtung von den ersten lyrischen Sammlungen [...] über "Das wüste Land" [...] und "Die hohlen Menschen" [...] ging, durch alle Finsternisse der Schwermut und der Verzweiflung hindurch, die sich erst in "Aschermittwoch" [...] aufzuhellen begann. Uns ist es vergönnt, diesen Weg in dem hellen und befreienden Lichte zu überblicken, das in der letzten, mit nichts zu vergleichenden Schöpfung des Dichters, den "Vier Quartetten" [...], entzündet ist. (Schaeder / Schaeder 1948, 11)

Die Jahre der Naziherrschaft werden unversehens zur *splendid isolation*: Während Deutschland sich mit dem materiellen und vor allem moralischen Ruin konfrontiert sieht, kann Eliot bereits Wege aus der Krise weisen – ein Mitertragen seines dichterischen Leidens am 20. Jahrhundert bleibt den Deutschen erspart.

Diese beinahe heilsgeschichtliche Deutung der dichterischen Entwicklung Eliots ist charakteristisch für einen großen Teil der einschlägigen Publikationen im Zeitraum von 1945 bis 1950. Auch Eliots Biographie wurde vielfach unter diesem Blickwinkel betrachtet; insbesondere seine Übersiedlung nach Großbritannien erschien als Bekenntnis zum Abendland und seiner Kultur (Niedermayer 1948, 280). Der 'weltanschauliche' Strang der deutschen Eliot-Rezeption suchte den

Zugang zum Verkünder neuer "poetischer Heilsbotschaften" (Viebrock / Frank 1975, 9) naturgemäß bevorzugt im Spätwerk. Zwar wurde "The Waste Land" vielfach als Diagnose eines kranken Jahrhunderts gelesen,<sup>6</sup> von Interesse war aber für viele der um einen Neuanfang bemühten Deutschen eher die Möglichkeit einer spirituellen Regeneration, wie sie sich in den Gedichten ab "Ash Wednesday" und dann vor allem in den Dramen abzuzeichnen schien. Nicht zufällig beschäftigt sich *Ein Weg zu T.S. Eliot* vorwiegend mit dem Versdrama *Murder in the Cathedral*, auf dessen Aufnahme im Deutschland der Nachkriegszeit ich weiter unten genauer eingehe.

*The Family Reunion* und *The Cocktail Party*, Eliots in den fünfziger Jahren gefeierte und heute beinahe vergessene Bühnenstücke, wurden ebenfalls unter starker Beachtung ihres weltanschaulichen Gehalts rezipiert. So ist es denn wenig verwunderlich, dass Eliot, der "konservative Neuhumanist" (Niedermayer 1948, 280), nicht primär als Lyriker und vielleicht nicht einmal primär als Schriftsteller erscheint, sondern beinahe als eine Art geistig-geistlicher Führer. Das Maß an Aufgeschlossenheit, das seinen Lehren entgegengebracht wird, kann damit zum Indikator der moralischen Reife des jeweiligen Rezipienten werden. Eine gewisse Tendenz zur 'Nostrifizierung'<sup>7</sup> jedenfalls ist in der frühen deutschen Eliot-Rezeption nicht zu übersehen:

Wenn Eliot [...] für viele seiner Landsleute der Dichter des "Wüsten Landes" geblieben ist, so liegt das zum guten Teil daran, dass sie die christliche Wahrheit nicht annehmen wollen, die ihm mehr bedeutet als alle Dichtung,

postuliert Grete Schaeder in der *Neuen Schweizer Rundschau* (1947, 730) und impliziert damit eine Art spirituelle Höherwertigkeit des dieser Wahrheit gegenüber vermeintlich offeneren deutschsprachigen Publikums. Dies muss vor dem Hintergrund der im Namen des 'Dritten Reiches' begangenen Verbrechen anmaßend erscheinen; den Zeitgenossen hingegen mag der Gedanke an ein aus dem totalen moralischen Bankrott zu schlagendes moralisches Kapital tröstlich gewesen sein.

Gegen eine derartige Vereinnahmung Eliots, vor allem aber gegen eine primär weltanschaulich orientierte Herangehensweise an sein Werk stellen sich Hans Egon Holthusen und, konsequenter und von Anfang an, Ernst Robert Curtius. Im Gegensatz zur Position beispielsweise der Schaeders ist Eliot für sie primär als Lyriker von Interesse, nicht so sehr als Dramatiker und erst recht nicht als Offenbarer spiritueller Wahrheiten. Seiner quasi-religiösen Verehrung stehen beide skeptisch gegenüber. Dichtung, so Holthusen, sei kein Ersatz für Philosophie

<sup>6</sup> So z.B. von Hans Egon Holthusen: "In dem großen Gedicht 'Das wüste Land' [...] hat Eliot die ganze Unfruchtbarkeit, Trockenheit und Leere der modernen Welt, ihre schmutzige Gemeinheit und ihre frivole Verzweiflung zum Ausdruck gebracht [...]" (Holthusen 1949, 682).

<sup>7</sup> Dieser sonst eher im Zusammenhang mit der deutschen Shakespeare-Rezeption des 19. Jahrhunderts gebrauchte Begriff erscheint für die "Einbürgerung ehrenhalber," die viele der hier besprochenen Autoren dem Wahl-Engländer Eliot angedeihen lassen, durchaus angemessen, auch wenn der Enthusiasmus, mit dem Eliot in Deutschland aufgenommen wird, sich als weniger beständig erwiesen hat als im Falle Shakespeares.

oder Theologie oder Religion (Holthusen 1951, 69). Curtius insistiert auf einer klaren Trennung zwischen dem Kunstwerk und seiner (vermeintlichen) Botschaft:

Dem deutschen Leser liegt es nahe, in den Werken eines Dichters eine Weltanschauung zu suchen. Und man findet leider immer das, was man gesucht hat. Aber der Wert – und fast möchte ich hinzufügen: das Interesse – eines Gedichtes hängt nicht davon ab. (Curtius 1948, 75)

Eine solche Vermischung von Literarischem und Außerliterarischem resultiere in einem unfruchtbaren Rigorismus:

Ein christlicher Moralist hat natürlich das volle Recht, Literatur zu verurteilen, die er für schändlich oder für ketzerisch hält. Aber er muss es dann vom kirchlich-orthodoxen Standpunkt tun, nicht von dem der literarischen Kritik. (Curtius 1949, 354)<sup>8</sup>

“The Waste Land” ist für Curtius Eliots bedeutendstes Werk, während er, ganz im Gegenteil zum eher weltanschaulich orientierten Rezeptionsstrang, die Dramen vor *The Cocktail Party*, auch und vor allem *Murder in the Cathedral*, für “den fragwürdigsten Teil von Eliots Produktion” (Curtius 1949, 346) hält. Dessen vielbeschworenes Europäertum bleibt für den Autor von *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* ein nicht erfülltes Versprechen, da der Wahl-Brite sich hauptsächlich mit der Revision des englischen, nicht aber des europäischen Kanons befasst und so zunehmend eine insulare Position eingenommen habe. Dennoch sieht auch Curtius in Eliot eine der bedeutendsten Dichterpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts.

Wenn Eliot nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland mit “intellektuelle[r] Begeisterung, [...] ethischem Enthusiasmus, [einem] tiefe[n] Gefühl des Wiedererkennens” (Viebrock / Frank 1975, 8) aufgenommen wurde, dann allerdings nur in den Westzonen. In der sowjetischen Besatzungszone bleibt er so gut wie unbeachtet; Armin Franks einschlägige Bibliographie (Frank 1986) verzeichnet im Zeitraum bis 1950 nur einen einzigen Artikel, erschienen im Jahr 1948 anlässlich der Nobelpreisverleihung. Unter dem Titel “Nobelpreis für einen Philister?” befasst sich Georg Mende – mit wohl als charakteristisch zu bezeichnender Verspätung – mit den 1946 erschienenen Reden zur Einheit der europäischen Kultur. Dass Eliot unter europäischer Kultur insbesondere die der mitteleuropäischen Staaten versteht, fasst er als antisowjetisch auf; Eliots Plädoyer für einen differenzierten Kulturbegriff (“the culture of an artist or a philosopher is distinct from that of a mine worker or field labourer” (Eliot 1948, 120)) provoziert – vorhersehbarerweise – einen Ausbruch sozialistischer Linientreue:

Hier bricht ungeniert durch die polierte Oberfläche der anmaßende Anspruch einer sterbenden Klasse auf ihr Bildungsprivileg hervor. [...] Nicht das Schöpferische in den Menschen, nicht das allen gesunden Menschen gemeinsame Aufwärtstreben zu Freiheit, Frieden, Fortschritt und Wohlstand sind bei Eliot das Kriterium echter Kultur, sondern die erreichte äußerliche Differenzierung, der Grad der formalen Bildung. (Mende 1949, 281-2)

<sup>8</sup> Hans Hennecke wendet sich in “T.S. Eliot als Kritiker und Essayist” (Hennecke 1950) vehement gegen die von Curtius vertretene Position, insbesondere gegen den Vorwurf eines kritischen “Rigorismus.”

Der kaum zu leugnende Elitarismus der Eliotschen Kulturkritik wird in den Westzonen erst sehr viel später thematisiert. Im Vordergrund steht hier zunächst eindeutig Eliots Eintreten für eine Erneuerung aus dem Geist des Christentums. Dass aber auch diese keineswegs unumstritten war, zeigt sich vielleicht am deutlichsten an der Aufnahme seines Bühnenstücks *Murder in the Cathedral*, das im Oktober 1947 in einer Übersetzung Rudolf Alexander Schröders auf die deutschen Bühnen kam.

### 3. Verkündigungstheater

Die Uraufführung des im englischen Sprachraum sehr erfolgreichen Stücks<sup>9</sup> fand fast zeitgleich in Köln, Göttingen und München statt. Unabhängig davon dürfte ihm die Tatsache, dass der Theateroffizier der britischen Zone Ashley Dukes war, der Leiter des Londoner *Mercury Theatre*, eine freundliche Aufnahme durch die alliierte Verwaltung gesichert haben: An seinem Haus hatte *Murder in the Cathedral* seit 1935 mehrere erfolgreiche Spielzeiten durchlaufen.

Eliots ursprünglich als Auftragsarbeit für das Canterbury Festival entstandenes, in der Tradition mittelalterlicher *mystery* bzw. *morality plays* stehendes Versdrama inszeniert den Tod des Märtyrers Thomas Becket: seine letzte Predigt am Weihnachtstag, die Ermordung durch die Chargen des Königs sowie deren anschließende, direkt an das Publikum gewandte Rechtfertigung ihres Tuns. Eliot fügt vor Thomas' Sterben eine Psychomachie ein, eine Auseinandersetzung Beckets mit vier Versuchern, die für jeweils unterschiedliche innere Anfechtungen stehen. Diese Auseinandersetzung ist der zentrale Konflikt des Stückes, ein Konflikt jedoch, der den Gang der Handlung nicht beeinflusst: Thomas' Überwindung der Versucher ist für die innere Logik des Stückes zwar zwingend vorausgesetzt, kann aber dramatisch letztendlich nicht überzeugend vermittelt werden – er stirbt so oder so.

Der überlebensgroßen Gestalt des Thomas Becket stellt *Murder in the Cathedral* mehrere weniger individualisierte Figurengruppen gegenüber: den an *Everyman* erinnernden Chor der Frauen von Canterbury, die durch Thomas' Tod vom kleintütigen "living and partly living" (Eliot 1937, 19) der Eingangsszene zur Einsicht in die eigene Schuldhaftigkeit gelangen, die Priester, die Thomas auf dem Weg in den Märtyrertod begleiten, ohne ihn jedoch ganz verstehen zu können, und schließlich, als Antagonisten, die vier Versucher und die vier Ritter, moderne *vices*.

Das durch rituelle Strukturen geprägte Stück weist durch die Apologien der Ritter, aber auch durch Beckets direkt an die Zuschauer adressierte Weihnachtspredigt einen starken Publikumsbezug auf. Auch die Frauen von Canterbury ziehen die Zuschauer in das Geschehen auf der Bühne hinein, insbesondere durch die während dem Mord an Becket vorgetragenen Zeilen:

It is not we alone, it is not the house, it is not the city that is defiled  
But the world that is wholly foul.

<sup>9</sup> Eine Übersicht bietet Malamud 1992, 70-2.

Clear the air! Clean the sky! Wash the wind! Take the stone from the stone, take the skin from the arm, take the muscle from the bone, and wash them. Wash the stone, wash the bone, wash the brain, wash the soul, wash them wash them! (Eliot 1937, 77)

So, wie Thomas angesichts der Versucher Zeugnis für seinen Glauben ablegt und damit zum Märtyrer im eigentlichen Wortsinn wird, soll zusammen mit dem Chor auch das Publikum Zeuge werden, und zwar in zweierlei Hinsicht: zum einen, indem es dem Opfertod Becketts beiwohnt (Goldman 1973, 175), zum anderen, indem es selbst der Versuchung durch die Ritter widersteht und so seinerseits seinen Glauben bezeugt. Die theologische Motivation wird hier durch einen fast didaktischen Impetus ergänzt.

Mit seiner Schuld-und-Sühne-Thematik bot sich *Murder in the Cathedral*, ähnlich wie das meistgespielte Stück der unmittelbaren Nachkriegszeit, Hoffmannsthals *Jedermann* (Rischbieter 1989, 228), für eine Um-, Wieder- oder Neuerziehung der Deutschen in besonderem Maße an. Gerade die Reue des Chors hatte im Deutschland der Nachkriegszeit eine besondere Resonanz. Vor dem Hintergrund der eben erst beendeten Herrschaft der Nationalsozialisten sind aber auch die Figuren der Ritter, der Mörder Becketts, von hoher Brisanz. Durch ihre an Parlamentsdebatten erinnernden Formulierungen und rhetorischen Gesten stellt das Stück eine Verbindung zwischen der Gegenwart der Zuschauer und dem Staat her, dem die Ritter durch den Mord an Becket ihre Loyalität bewiesen haben. Ihre totalitäre Apologetik dürfte vielen nur allzu bekannt vorgekommen sein.

Der Bezug zur jüngsten Vergangenheit wurde bei der deutschen Uraufführung in Köln durchaus bemerkt: "In seinem Inhalt klingt das Werk an eine kaum vergangene Zeit an" (*Nouvelles de France* 1947, 5). Die Erinnerung an diese kaum vergangene Zeit scheint jedoch vom Publikum insbesondere in Verbindung mit der Anrede "Sie sind Engländer, und deshalb glauben Sie an faires Spiel" ("You are Englishmen, and believe in fair play" (Eliot 1937, 77-8)), eher negativ aufgenommen worden zu sein:

Aus dem Mut des Dichters wird hier eine Zumutung für die Zuhörer. Was in England selbstverständlich ist, wirkt hier [in Deutschland] noch längst nicht verständlich: von der Bühne herab als Engländer angesprochen zu werden, und zwar mit Argumenten, deren Anwendung auf uns und unsere Situation auch in der Theorie verstimmt, selbst wenn die Praxis nicht dazu stimmen sollte. (*Rheinischer Merkur* 1947, 4)

Das Kölner Publikum scheint den totalitären Charakter der Verteidigungsreden nur allzu gut erkannt zu haben. Genau aus diesem Grund erregte die Schuldzuweisung der Ritter – obwohl sie in Köln in gekürzter Form aufgeführt wurde – auch so großen Unmut: Sie wurde nicht als Erinnerung an eine allgemein-menschliche Sündhaftigkeit verstanden, sondern sehr konkret auf die eben überstandene NS-Herrschaft bezogen. An die eigene Rolle in dieser Zeit wollte man offensichtlich nicht erinnert werden. Dass die antidemokratischen Parolen der Nationalsozialisten allerdings noch keineswegs aus den Köpfen verschwunden waren, zeigt sich am Beispiel des Rezensenten der *Rheinischen Zeitung*, der befindet: "[D]ie Mörder Becketts [treten] ins Proszenium und [rechtfertigen ihre Tat] mit allen Künsten parlamentarischer Zweckrabelistik und in deren waschechtem Sprachstil [...]"

(Jardon 1947, 3). Die von den Nationalsozialisten gepflegte antiparlamentarische Häme ist an dieser Stelle nicht zu überhören; im Zusammenhang mit einem "historischen Thema" sind derlei antidemokratische Grundeinstellungen (für deren Vorhandensein auch bei Eliot sich durchaus Argumente finden ließen) aber offensichtlich bereits wieder – oder wohl eher: immer noch – salonfähig.<sup>10</sup>

Wenngleich die deutschen Theater sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit recht eindeutig als moralische Anstalten verstanden, so stellte sich doch für eine Vielzahl an Kommentatoren im Zusammenhang mit *Mord im Dom* die Frage, inwieweit eine moralische Anstalt auch eine religiöse Anstalt sein dürfe. Nicht gering ist die Zahl der Stimmen, die sich ganz gegen eine Vermischung von Theater und Kirche (wie sie die streckenweise fast liturgische Kölner Inszenierung in besonderem Maße betrieb) stellten. Scheu fragt ein Rezensent der *Rheinischen Zeitung*: "Ist es vermessen und ketzerisch zu sagen: wenn Du beten willst, so gehe in Dein Kämmerlein und schließe die Tür zu, oder geh in die Kirche, aber nicht ins Theater" (Weniger 1947).

Sofern eine grundsätzliche Aufgeschlossenheit gegenüber Eliots christlicher Botschaft besteht, wird das Ineinandergehen von Theater und Kirche naturgemäß durchaus positiv gesehen. In den Rezensionen der Göttinger Inszenierung des Stücks ist dies auffällig oft zu beobachten. *Mord im Dom* erscheint als "läuternde Dichtung der Wandlung voller Zuspruch inmitten Sinnlosigkeit" (Kuehne 1947). Die in Göttingen stark weltanschauliche Besprechung des Stückes gipfelt in der Feststellung, dass eine ausschließlich ästhetischen Prinzipien verpflichtete Regieführung, die den religiösen Aspekt des Stücks außer Acht lasse, dem Sinn des Dramas nicht gerecht werde. Hier schließt sich der Kreis zu Eliots eigenen Theorien über eine ethisch-moralische Fundierung der Literatur, wie er sie insbesondere in *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (Eliot 1933) formuliert hatte. Eben jener Anspruch stößt im Zusammenhang mit der Göttinger Inszenierung aber auch auf Kritik:

Der Versuch, hier Kunst und Religion wieder eins werden zu lassen, misslang, weil dort, wo Propaganda ist, weder Kunst noch Religion sind. [...] Immerhin: Christliche Propaganda mit surrealistischen Mitteln [angespielt wird auf die Illusionsdurchbrechung durch die direkte Anrede des Publikums in den Apologien der Mörder] ist etwas Neues. Wenn es auch in dieser Verbindung von Religion, Politik und Kunst ein Widerspruch in sich ist. Dazu schmeckt es noch etwas zu sehr nach Prophetenknall und Erweckungschristentum. (Hoffmeister 1947, 7)

<sup>10</sup> Derartige Anklänge finden sich auch bei dem politisch ansonsten so korrekten Hans-Egon Holthusen. Über Eliots spezifische Verbindung von Christentum und Moderne schreibt er: "Ein Geist wie Eliot, der echten politischen Instinkt, 'parlamentarische' Besonnenheit und Nüchternheit des Denkens mit religiöser Genialität, der 'common sense' mit visionärer Mystik verbindet, ist in Deutschland schwer zu begreifen. Russischer Ideologismus und französischer Nihilismus, Desperatismus und 'Existentialismus' ist uns ohne Schwierigkeiten verständlich, weil wir die soziale und politische Situation kennen, in der beides gedeihen kann, und weil beides aus gewissen Ideen der deutschen Philosophie ableitbar ist. Fremder als alle andern aber scheint uns der englische Volksgeist zu sein, der *Denkstil einer Rasse* [meine Hervorhebung], die in ihren besten Exemplaren [!] metaphysische Begabung mit einem fast genialen Tatsachensinn vereinigen kann" (Holthusen 1947, 935).

Wenn der Rezensent *Mord im Dom* gar mit einer Goebbels-Rede in Verbindung bringt, so zeigt sich darin die Kehrseite des Enthusiasmus für Eliots "Botschaft". Offensichtlich waren Teile der deutschen Öffentlichkeit nach Jahren der Indoktrination der Botschaften als solcher überdrüssig, welcher Art sie auch sein mochten.

Die Reaktionen des Publikums auf die Münchner Aufführung von *Mord im Dom* scheinen diese These zu bestätigen. Augenfällig wird dies vor allem anhand der beiden Publikumsanreden, der Weihnachtspredigt Becketts und der Apologie der Mörder.

Bei der Predigt stellte sich heraus, dass die Leute, die nur für eine Theateraufführung bezahlt hatten, sich wohl hintergangen fühlten, als sie sich von einer *action directe* der streitenden Kirche gleichsam überfallen wähnten, und zwar reagierten offenbar Freunde und Feinde des Christentums gleich ablehnend. (Braun 1947, 7)

Wieder ergab sich hier die Situation, dass das über Jahre hinweg indoktrinierte deutsche Publikum sich einer derart konkreten, in diesem Falle christlichen Botschaft wie der von *Mord im Dom* entweder nicht öffnen wollte oder die Angemessenheit von Ort und Mitteln der "Verkündigung" bezweifelte: "Den Gläubigen erscheint [eine Predigt auf dem Theater] als Blasphemie und den weniger Gläubigen als klerikaler Überfall [...]" (Groll 1947). Das Stück fällt beim Münchner Publikum durch.

Eliots Rückgriff auf das mittelalterliche Kirchenspiel stieß im Deutschland des Jahres 1947 offensichtlich an seine Grenzen: Eine gemeinsame religiöse Grundeinstellung, wie sie das Stück zumindest teilweise präsupponiert, existierte nicht. Als rituelles Drama setzt es eine gemeinsame religiöse Basis aber immer schon voraus – der Ritus will mitvollzogen werden. Der große Erfolg, den *Murder in the Cathedral* anlässlich seiner Uraufführung beim *Canterbury Festival* verzeichnen konnte, ist auch darauf zurückzuführen, dass es sich um ein Publikum handelte, bei dem in religiöser Hinsicht keine Überzeugungsarbeit mehr nötig war (Dukes 1948, 114). Dass sich dies in München gänzlich anders verhielt, zeigte sich an der eklatanten Fehleinschätzung der Mordapologien durch das Publikum:

Man war gerade zu einem außerordentlich befriedigten Eindruck über das Plädoyer der weltlichen Mächte [...] hingeführt worden, man wollte mit dem Bewußtsein aufstehen: Ja, sie haben recht, der König, die Richter, die Ritter! ... man war bereit, kräftig Beifall zu klatschen ... nur der Zuruf: "Es geht noch weiter!" rettete die Situation. (*Echo der Woche* 1947)<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Von derartigen Reaktionen bei englischen Aufführungen des Stücks berichtet auch E. Martin Browne in *The Making of T.S. Eliot's Plays* (Browne 1969, 52). Das ist auch nicht weiter verwunderlich: Wenn die Apologien der Ritter die Versuchung der Zuschauer darstellen, so würde es für eine äußerst ungewöhnliche Zusammensetzung des Publikums sprechen, wenn nicht Teile der Versuchung auch tatsächlich erliegen würden. In dieser Lesart wären die Ritter eindeutig die *bad guys*; das Publikum hätte moralisch versagt. Es gibt aber auch eine andere Deutungsmöglichkeit, die die moralischen Wertigkeiten genau umgekehrt verteilt. Anlässlich der Inszenierung am Berliner Hebbel-Theater im Jahr 1949 erschien der von Becket konsequent vertretene Prioritätsanspruch der Kirche mehreren Kritikern als eine Form des Totalitarismus. Entsprechend scharf urteilt der Rezensent der *Berliner Zeitung* (Elrich 1949): "[Eliot] gibt vor, mit den Mitteln des Theaters der Religion zu dienen, aber er meint die Kirche, ihre

Der Rezensent wünschte sich dementsprechend, die “ohnehin nicht überzeugend motivierte Wendung zum Religiösen am Schluß” (*Echo der Woche* 1947) wäre ganz gestrichen worden. Wenn der “eine, ganz einfache, zögernde Satz Thornton Wilders in der *Kleinen Stadt* [*Our Town*,] ‘Etwas muß ewig sein ...’ [, ...] in den Menschen dieser Zeit echtere religiöse Energien [entband]” (Groll 1947) als Eliots *Mord im Dom*, dann zeigt sich daran zwar die prinzipielle Offenheit des deutschen Nachkriegspublikums für eine auch spirituelle Neuorientierung. Gleichzeitig wird aber auch deutlich, dass beileibe nicht jede Botschaft auf offene Ohren stieß, und dass unverbindliche (um nicht zu sagen platte) Weisheiten wie “Etwas muß ewig sein” es bei den ideologiemüden deutschen Zuschauern mit Sicherheit leichter hatten als Eliots orthodoxe Sühnethematik.<sup>12</sup>

#### 4. Sinnsuche und Neuorientierung

Wenngleich Eliots Drama um Thomas Becket auf der Bühne wenig mehr als ein Achtungserfolg beschieden war, ließ es sich als Sprachkunstwerk in Zusammenhang mit Eliots Gesamtwerk setzen, insbesondere mit den Dichtungen ab “Ash Wednesday.” Dies wurde exemplarisch in *Ein Weg zu T.S. Eliot* von Grete und Hans Heinrich Schaefer durchgeführt, wo das Stück als Teil des “hellen und befreienden” Spätwerks erscheint. Für den weltanschaulichen Strang der deutschen Eliot-Kritik wird insbesondere die Annahme wichtig, dass die Einstellung zu Eliot etwas über die moralische Konstitution des Rezipienten aussage. Für die Bewunderer Eliots stellte sich die Frage, ob der mäßige Erfolg von *Mord im Dom* nicht darauf zurückzuführen sei, dass das Publikum dem Stück nicht gewachsen gewesen sei: “Diese Dichtung fordert Entscheidung, die überkommene, gewohnte Tradition des ‘Zuschauens’ wird überwunden und aus dem Zuschauer wird ein Mitvollziehender” (Kienecker 1947, 300). *Mord im Dom* wird so zum Prüfstein der ethischen Gesinnung und geistigen Tiefe von Leser bzw. Zuschauer:

Gültigen Anteil an dieser hohen Dichtung gewinnt nur, wer bereit und fähig ist, die Vordergründigkeit und Vorläufigkeit der sichtbaren Oberfläche zu durchdringen und durchzustoßen in die Tiefe der ganzen Wahrheit. (Kienecker 1947, 299-300)

Eliots Mysterienspiel erscheint in diesem Zusammenhang als Wegweiser aus der gegenwärtigen geistigen Krise, als Orientierungspunkt im Chaos der Nachkriegszeit:

Es ist das Drama eines Glaubens an den Sinn des Lebens, an die Erneuerung der ewigen Werte und Lebensgesetze, die eine unselige Entwicklung der Geschichte verschüttet

---

Herrschaft und ihre – Politik. [... W]orum es jetzt in [seinem] Schauspiel [...] geht, ist nicht das Christentum, sondern die Herrschaft seiner Repräsentanten – und derer, die diese Herrschaft brauchen, um sie zu gebrauchen. [...] D]er Mensch soll den Weg, der ihn über Auflösung und Zerfall der Ordnungen zur totalen Hörigkeit führt, für die direkte Straße zur Erlösung halten.” Wird das Stück so gelesen, haben die Ritter recht; diejenigen, die ihnen Beifall klatschen, zeigen sich als aufrechte Demokraten.

<sup>12</sup> Zum großen Erfolg von Wilders privat-quietistischen Stücken im Deutschland der Nachkriegszeit siehe Frenz 1961, Oppel 1977 und Lang 1987.

und durch Mechanisierung ersetzt hatte. [...] Die Zeit des Nihilismus liegt hinter uns [...]. T.S. Eliots Dichtung ist eine einzige ernste und tiefe Mahnung an unsere Trümmerswelt. (Hübner 1950, 352)<sup>13</sup>

Das Stück wird hier auch als Kontrapunkt zum existentialistischen Drama wahrgenommen, das im Deutschland der Nachkriegszeit kontrovers diskutiert wurde. Durchaus gemeinsam etwa mit Sartres Bühnenwerk wird *Mord im Dom* aber dem so genannten "magischen Theater" zugerechnet, als dessen Hauptvertreter Wilder und O'Neill gelten. Der maßgebliche Versuch, das magische Theater näher zu definieren, Gunter Grolls gleichnamiger Artikel im *Theater-Almanach* 1946/47 (Groll 1946), bleibt allerdings einigermaßen vage. Einziges Kennzeichen der unter diesem Begriff subsumierten Stücke scheint es zu sein, dass entweder sprechende Tote auftreten oder sich das Stück in sonst einer Form mit dem Tod auseinandersetzt – wobei eine Auseinandersetzung schon dann gegeben zu sein scheint, wenn überhaupt eine der Personen stirbt. Klar benannt werden hingegen die emotionalen Befindlichkeiten, aus denen heraus Stücke wie Wilders *Unsere kleine Stadt* für die besiegten Deutschen so attraktiv werden:

[D]as Gesamtphänomen des magischen Theaters hat [...] einen unmittelbar aus dem Zentrum der Zeit genährten und insofern legitimen Zug. In ihm spricht sich wohl Hilflosigkeit, Sehnsucht, Flucht vor der Wirklichkeit und Urangst der Epoche, doch gleichzeitig ein Einströmen eines verwandelnden Grundgefühls und ein neues existentielles Bewusstsein aus. (Groll 1946, 258)

Dass die meisten dieser in Deutschland so intensiv rezipierten Stücke aus dem Ausland kamen, wenn auch teilweise mit einiger Verspätung, lässt die "Sinnsuche" nicht als ausschließlich deutsches Phänomen erscheinen. Ebenso wenig beschränkte sie sich auf die Dramatik: Die von der literarischen Moderne diagnostizierte Fragmentierung von Kultur und Gesellschaft führte auch anderswo zu einem vermehrten Bedarf an Orientierung und überzeitlichen Normen. Diese Entwicklung hatte Eliot exemplarisch vollzogen. So jedenfalls sah es Hans-Egon Holthusen:

Eliots Fortschritt zum christlichen Glaubensbekenntnis ist kein untergeordnetes Nebenthema des Zeitgeistes, sondern entspricht einer legitimen und hochbedeutenden Hauptströmung im Denken der Epoche. [...] Wo der totale Bankrott einer säkularisierten Zivilisation, der Zusammenbruch aller Illusionen über die Leistungsfähigkeit der menschlichen Vernunft, die Relativität, der "Chiffre"-Charakter aller philosophischen Systeme allgemein bewusst geworden ist, da liegt es in der "Teleologie" der geistigen Sachlage, dass eine Instanz, die oberhalb der Kapazität menschlicher Ideen besteht, gleichsam unentbehrlich wird. (Holthusen 1947, 936-7)

In Deutschland, wo dieser Bankrott totaler kaum zu denken war, erstaunt es wenig, dass das von Eliot propagierte christliche Gedankengut auf fruchtbaren Boden fiel. Gleichwohl war Eliot im deutschen Theater bis etwa 1950 kein durchschlagender Erfolg beschert. Doch auch dies änderte sich in der Folgezeit. Ausgehend

<sup>13</sup> Angesichts der geradezu enthusiastischen Bereitschaft, Eliots Sühnethematik zur eigenen zu machen, ist es umso bezeichnender, dass der Nationalsozialismus hier euphemistisch-abstrakt als "unglückselige Entwicklung der Geschichte" gefasst wird – denn wer könnte für eine solche Entwicklung persönliche Schuld tragen?

vom Düsseldorfer Schauspielhaus unter Gustav Gründgens wurde Eliot zu einem der meistgespielten englischen Autoren der frühen fünfziger Jahre (Daiber 1976, 53). Im Zeitraum von 1947 bis 1975 wurde *Die Cocktail Party* (*The Cocktail Party*) 49 mal, *Der Privatsekretär* (*The Confidential Clerk*) 25 mal und *Ein verdienter Staatsmann* (*The Elder Statesman*) 24 mal inszeniert. Die Gesamtzahl der Aufführungen einschließlich *Mord im Dom* und *Der Familientag* (*The Family Reunion*) betrug 2012 (Hadamczik 1978, 54). Von dieser Popularität profitierte *Mord im Dom* jedoch kaum; das Stück wurde zunehmend in die respektable Marginalität sommerlicher Festspiele und Freilichtaufführungen verbannt, so dass etliche deutsche Domstufen zur Bühne des Spiels um Thomas Becket wurden.

Das Interesse an Eliots dramatischem Werk nahm ab 1962 zusehends ab; zwischen 1968 und 1975 kam es überhaupt nur noch zu zwei Inszenierungen (Hadamczik 1978, 54). Diese Entwicklung spiegelt den Gang der deutschen Eliot-Rezeption insgesamt. Der Dichter war für diejenigen, die das 'Dritte Reich' und seinen Zusammenbruch noch bewusst miterlebt hatten, insbesondere aufgrund seiner Verbindung von Innovation und Tradition ein Bildungserlebnis gewesen: Eliot wollte "durch Umwertung bewahren und durch Bewahrung umwerten" (Viebrock / Frank 1975, 17) – dem insgesamt ambivalenten Charakter der sogenannten 'Stunde Null' trug dies ideal Rechnung. Die Notwendigkeit eines Neuanfangs war unübersehbar, doch ein totaler Bruch mit der Vergangenheit war zum einen wohl illusionär, erschien zum anderen aber auch nicht wünschenswert. Das deutsche Bedürfnis nach Neuorientierung beinhaltete auch die Notwendigkeit, sich auf die Vergangenheit des 'besseren Deutschland' zu besinnen. Eliots Konzept der wechselseitigen Abhängigkeit von Vergangenheit und Gegenwart bot hier erste Ansätze; zudem schien er nicht wenigen die Punkte zu artikulieren, an denen sich ein Neuanfang zu orientieren habe.

Eliot war eine Leitfigur im kulturellen Leben der frühen Bundesrepublik. Bis in die frühen sechziger Jahre hinein wurden seine Positionen nur selten hinterfragt – die teils kritische Aufnahme von *Mord im Dom* bildet hier eine Ausnahme. Als die Bundesrepublik ab Mitte der sechziger Jahre allerdings immer größeren Teilen der Öffentlichkeit als zu überwindendes "System" erschien, wirkte sich dies auch auf die Wahrnehmung Eliots aus: Nicht nur ließ das Interesse an ihm stark nach, er geriet auch zunehmend in Misskredit – als Reaktionär, Antisemit, Klerikofaschist (Viebrock / Frank 1975, 17). Doch weder Heiligenverehrung noch Ikonoklasmus haben sich dauerhaft als Paradigma der deutschen Eliot-Rezeption etablieren können. Während sich das lyrische Werk eines unumstritten kanonischen Status erfreut, werden seine Dramen und kulturkritischen Schriften, derjenige Teil des Werks also, der im Deutschland der vierziger und fünfziger Jahre Orientierung im Neuanfang bot und in den sechziger Jahren zum Stein des anti-bourgeois Anstoßes wurde, heute bestenfalls am Rande zur Kenntnis genommen. Eliots literarische Bedeutung ist unstrittig, seine politische Relevanz jedoch ist verblasst.

## Works Cited

- Bergsträsser, Arnold (1963). "Zum Problem der sogenannten Amerikanisierung Deutschlands." *Jahrbuch für Amerikastudien* 8, 13-23.
- Braun, Hanns (1947). ["Kritik zu *Mord im Dom*" in der Welt.] *Die Bühnenkritik* 10, 7.
- Browne, E. Martin (1969). *The Making of T.S. Eliot's Plays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Curtius, Ernst Robert (1948). "T.S. Eliot und Deutschland." *Der Monat* 3, 72-5.
- (1949). "T.S. Eliot." *Merkur* 3, 1-23. Wiederveröffentlicht als "T.S. Eliot II." Ders. *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, 3. Auflage Bern: Francke, 1961, 329-55.
- Daiber, Hans (1976). *Deutsches Theater seit 1945*. Stuttgart: Reclam.
- Dukes, Ashley (1948). "T.S. Eliot in the Theatre." Richard March und Thurairajah Tambimuttu, eds. *T.S. Eliot: A Symposium*. London: Editions Poetry, 111-8.
- Echo der Woche* (1947). "Mord im Dom." 8. November, n.p.
- Eliot, T.S. (1927). "Das Wüste Land." Übers. Ernst Robert Curtius. *Neue Schweizer Rundschau* 20, 348-61.
- (1933). *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London: Faber & Faber.
- (1937). *Murder in the Cathedral*. London: Faber & Faber.
- (1948). *Notes towards the Definition of Culture*. London: Faber & Faber.
- Elrich (1949). "Weg zur totalen Hörigkeit: Mord im Dom im Hebbel-Theater." *Berliner Zeitung*, September 27, n.p.
- Frank, Armin Paul (1986). *T.S. Eliot Criticism and Scholarship in German: A Descriptive Survey, 1923-1980*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Frenz, Horst (1961). "American Playwrights and the German Psyche." *Die Neuen Sprachen* 10, 170-8.
- Füssl, Karl-Heinz (1997). "Restauration und Neubeginn: Gesellschaftliche, kulturelle und reformpädagogische Ziele der amerikanischen 'Re-education'-Politik nach 1945." *Aus Politik und Zeitgeschichte* 6, 3-14.
- Gau-Hamm, Hugo (1949). "Zur Situation unserer Theater." *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* 57, 23-7.
- Gerhardt, Uta (1999). "'Re-Education' als Demokratisierung der Gesellschaft Deutschlands durch das amerikanische Besatzungsregime." *Leviathan* 27, 355-85.
- (2003). "Das Re-education-Programm der USA." Hans Erler, Arnold Paucker und Ernst Ludwig Ehrlich, eds. "Gegen alle Vergeblichkeit": *Jüdischer Widerstand gegen den Nationalsozialismus*. Frankfurt a.M.: Campus, 11-435.
- Goldman, Michael (1973). "'Fear in the Way': The Design of Eliot's Drama." Arthur W. Litz, ed. *Eliot in his Time*. Princeton: Princeton University Press, 155-80.
- Groll, Gunter (1946). "Das magische Theater: Vom Einbruch des Metaphysischen in die Junge Dramatik." Alfred Dahlmann, ed. *Der Theater-Almanach 1946/47*. München: Desch, 252-68.
- (1947). "T.S. Eliot: Mord im Dom." [Kritik]. *Süddeutsche Zeitung*. 10. Oktober.

- Hadamczik, Dieter, et al., ed. (1978). *Was spielten die Theater? Bilanz der Spielpläne in der Bundesrepublik Deutschland 1947-1975*. Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen.
- Hennecke, Hans (1950). "T.S. Eliot als Kritiker und Essayist." T.S. Eliot, *Ausgewählte Essays 1917-1947*, ausgewählt und eingeleitet von Hans Hennecke, Berlin und Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 7-46.
- Hoffmeister, Lothar (1947). "Propaganda-Christentum." *Göttinger Universitäts-Zeitung* 2, 7.
- Holthusen, Hans Egon (1947). "T.S. Eliots christliche Formel." *Merkur* 6, 930-7.  
 — (1949). "Die Bewusstseinslage der modernen Literatur (II)." *Merkur* 7, 680-9.  
 — (1951). "Das Nichts und der Sinn: T.S. Eliot als Lyriker." *Wort und Wahrheit* 2, 598-608. Repr. in ders. *Der unbebaute Mensch: Motive und Probleme der modernen Literatur*. München: Piper, 66-98.
- Hübner, Walter (1950). "T.S. Eliot und das neue Drama." *Neuphilologische Zeitschrift* 5, 337-52.
- Jardon, Dr. (1947). [Kritik zu *Mord im Dom* in der *Rheinischen Zeitung*]. *Die Bühnenkritik* 10, 3-4.
- Jürgensen, Kurt (1985). "The Concept and Practice of 'Re-education' in Germany 1945-50." Nicholas Pronay und Keith Wilson, eds. *The Political Re-education of Germany and her Allies after World War II*. London und Sydney: Croom Helm, 83-96.
- Kienecker, Friedrich (1947). "Thomas Stearns Eliot und sein Drama *Mord im Dom*." *Die Kirche in der Welt* 1, 299-300.
- Kuehne, Karl (1947). "T.S. Eliot: *Mord im Dom*. Deutsche Uraufführung in Göttingen (zugleich München und Köln)." Review. *Nouvelles de France*. 11. November, 5.
- Lang, Hans-Joachim (1987). "Wilder in Germany: The Political Story after 1945." *Yearbook of Comparative and General Literature* 36, 41-63.
- Malamud, Randy (1992). *T.S. Eliot's Drama: A Research and Production Sourcebook*. New York: Greenwood.
- Markus, Bert (1947). "Die Infektion des Spielplans." *Theater der Zeit* 4, 26-7.
- Mende, Georg (1949). "Nobelpreis für einen Philister?" *Einheit: theoretische Zeitschrift des wissenschaftlichen Sozialismus* 3, 281-2.
- Mosberg, Helmuth (1991). *Reeducation: Umerziehung und Lizenzpresse im Nachkriegsdeutschland*. München: Universitäts-Verlag.
- Niedermayer, Franz (1948). "T.S. Eliot." *Neues Abendland* 3, 280-3.
- Nouvelles de France* (1947). ["Kritik zu *Mord im Dom*."] *Die Bühnenkritik* 10, 5.
- Oppel, Horst (1977). *Thornton Wilder in Deutschland: Wirkung und Wertung seines Werkes im deutschen Sprachraum*. Wiesbaden: Steiner.
- Ostendorf, Berndt (1999). "The Final Banal Idiocy of the Reversed Baseball Cap: Transatlantische Widersprüche in der Amerikanisierungsdebatte." *Amerikastudien/American Studies* 44, 25-49.

- (2006). “Die sogenannte Amerikanisierung Deutschlands: Eine Bilanz der Erfahrungen nach 40 Jahren.” <<http://www.ejournal.at/Essay/usgerm.html>> (10. Oktober 2006).
- Pronay, Nicholas und Keith Wilson, eds. (1985). *The Political Re-education of Germany and Her Allies after World War II*. London: Croom Helm.
- Rheinischer Merkur* (1947). [“Kritik zu Mord im Dom.”] *Die Bühnenkritik* 10, 4.
- Rischbieter, Henning (1989). “Bühnenhunger.” Hermann Glaser, Lutz von Puffendorf und Michael Schöneich, eds. *So viel Anfang war nie: Deutsche Städte 1945 bis 1949*. Berlin: Siedler, 226-35.
- Weniger, Heinz (1947). “Eliots *Mord im Dom*: Deutsche Erstaufführung in Köln.” *Rheinische Zeitung*. 22. Oktober, n.p.
- Schaeder, Grete (1947). “T.S. Eliots dramatische Dichtungen.” *Neue Schweizer Rundschau* N.F. 15, 728-42.
- Schaeder, Grete und Hans Heinrich Schaeder (1948). *Ein Weg zu T.S. Eliot*. Hameln: Seifert.
- Viebrock, Helmut und Armin Paul Frank (1975). “T.S. Eliot in Deutschland: Einige Stationen.” *Zur Aktualität T.S. Eliots*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 7-23.