

Der katholische Roman im heutigen England

Graham Greene und Evelyn Waugh

Von FREDERICK J. STOPP

Prinzipielles

Der christliche und besonders der katholische Roman steht heute im Brennpunkt des literarischen Interesses. Nicht nur sind seine Exponenten zu Best-Sellern geworden, auch dies ist wahr: es gibt kaum einen Gegenstand, der so gern kritisch angefeindet wird wie der katholische Roman. Der Angriff kommt einerseits von den rein humanistisch Eingestellten, anderseits aber auch von katholischer Seite. Die Humanisten meinen, hier liege ein wohl überlegter Überfall von seiten der Kirche auf die Festung humanistischer Gesinnung vor. Die Katholiken, und besonders die deutschen, bedauern, daß über Konvertiten, Revertiten, Asphaltproblematiker und andere Außenseiter so viel Staub aufgewirbelt wird. Sie reden von der Gefahr der Häresie, von kalvinistischem und jüdischem Einfluß, von Sündenromantik, Koketterie mit dem Laster und von einer zweifelhaften Theologie des Abgrundes.¹

Widerstreitende Meinungen dieser Art bezeugen auf jeden Fall eines: daß die Frage sehr zeitnahe ist. Die Tatsache, daß von so entgegengesetzten Seiten in solch widersprechender Art angegriffen wird, ist vielleicht doch ein Beweis dafür, daß hier etwas vorliegt, was die Menschen unmittelbar und tief anspricht.

Eines gibt bei diesen Streitigkeiten sehr zu denken: wenn diese Literatur abgelehnt wird, dann gilt dieses abfällige Urteil meistens der gesamten katholischen Literatur der westeuropäischen Länder: Greene, Waugh, Mauriac, Langgässer, Robinson, Le Fort und wie sie alle heißen. Ein solches Verfahren kann aber leider nur als abwegig bezeichnet werden. Auch von den Gegnern wird zugegeben, daß diese Bücher oft ein hochentwickeltes technisches Können aufweisen — das ist ja der Grund, warum ihr Einfluß so sehr bedauert wird —, und daß sie mit außerordentlicher Wirksamkeit bei der Masse der Gebildeten eingeschlagen haben. Eben dieses hohe technische Können aber ist es, das uns verpflichtet, diese Werke in ihrer Besonderheit zu würdigen. Man ist nicht berechtigt, sie als unterschiedslose Masse zu betrachten, wenn man nicht vorher den Versuch unternommen hat, sie von ihrer literarischen Form her aufzuschließen. Diese Aufschließung von der Form her hat man aber größtenteils unterlassen.

Diese einleitenden Bemerkungen dürfen also den Grund angeben, warum ich mich hier auf die beiden führenden englischen Romanschriftsteller katholischen Glaubens beschränken möchte, und warum ich dabei die künstlerische Gestaltung dieser Romane in den Vordergrund der Betrachtungen

¹ Vgl. B. Herzog in dieser Zeitschrift Bd. 149 (März 1952) S. 420—426 und Bd. 151 (Oktober 1952) S. 20—25; C. Hohoff in „Wort und Wahrheit“, Wien, April 1953.

rücke. Gerade bei Greene und Waugh kann man beobachten, wie unzertrennlich Thema und Technik sind, wie in ihren Werken das Zusammenspiel von Menschennatur und Übernatur — das ja wohl das Hauptanliegen eines katholischen Dichters sein dürfte — sich ein echt künstlerisches Gewand geschaffen hat. Hier kann sich der Kritiker nicht mit der einfachen Entscheidung begnügen, ob hier Erbauungsliteratur oder religiöse Schundliteratur vorliegt, sondern er muß rein sachlich feststellen, daß beide Autoren eine ihrer Eigenart angemessene Schaffensweise gefunden haben, um den Menschen am Schnittpunkt zweier Seinsbereiche zu zeigen: zwischen dem Weltlichen und dem Metaphysischen, zwischen Natur und Gnade, Ordnung und Unordnung, Welt und Transzendenz. Schließlich, und das wäre mein letzter Grund, die beiden in wechselseitiger Beleuchtung zu betrachten, zeigen die Lösungen, die sie unabhängig voneinander fanden, eine auffallende Übereinstimmung.

Bevor ich aber zu meinem eigentlichen Thema komme, möchte ich ganz kurz die Einwände, die gegen eine solche Literatur gemacht worden sind, zu entkräften versuchen. Diese Vorwürfe lassen sich in moraltheologische und literarische einteilen. Die moraltheologischen brauchen uns nicht lange aufzuhalten. Es muß übrigens bemerkt werden, daß diese in erster Linie nicht von Fachtheologen geäußert worden sind, sondern häufiger von theologisch interessierten Laien. Man stellt also fest: diese Werke handeln alle von unmöglichen Menschen und nicht vom gesunden Durchschnitt; sie handeln von Konvertiten und Revertiten und nicht von geborenen Katholiken, so daß in ihnen sämtliche Probleme in merkwürdiger Verzerrung gesehen werden. Bendrix im Roman „Der Ausgangspunkt“ wird als Asphaltproblematiker, als intellektueller Nomade der Großstadt bezeichnet, und in einer Rezension von „Wiedersehen mit Brideshead“ hieß es: „eine gespenstische Schar von Heiden, Christen, Intellektuellen und ‚Volk‘ (marschiert) hin und her, lauter Grenzfälle, und das einzige, was fehlt, ist der normale Christ, der gesunde Durchschnitt“.²

Dazu muß gesagt werden, daß hier Literatur und Erbauung verwechselt worden sind. Die Dichtung hat sich niemals veranlaßt gefühlt, den gesunden Durchschnitt zu behandeln. Waren nicht Hamlet und Werther solche Grenzfälle, die alles andere verkörperten als den Durchschnitt und die Gesundheit? Jeder Dichter kann nur aus der Weltsicht heraus schreiben, die sich ihm gerade bietet. Niemand ist gezwungen, wenn er Romane schreiben und lesen will, „katholische“ Romane zu schreiben oder zu lesen. Greene und Waugh schreiben einfach Romane, und nicht erbauliche Romane, wie etwa Bruce Marshall; es würde sie befremden, wenn man ihren Werken irgendeine repräsentative Funktion zuerkennen wollte, als ob sie für eine bestimmte Interessengruppe sprächen. Sie würden sogar den Begriff „katholischer Roman“ als Bezeichnung einer Romanart ablehnen, obgleich

² C. Hohoff in „Hochland“, Dezember 1949.

diese Bezeichnung selbstverständlich der Bequemlichkeit halber (wie beim Titel dieser Untersuchung) gebraucht werden kann.

Ein zweiter moraltheologischer Einwand ist ernster: es heißt, diese Autoren, und damit meint man vornehmlich Greene, verbreiten eine Art von „Sündenromantik“ oder „Sündenmystik“.³ Wenn mit diesem Einwand gemeint ist, daß in „katholischen“ Romanen die Sünde nicht beschrieben werden sollte, so kann man gegen solche Kritik die von Greene zitierten Worte Newmans anführen: „Es ist ein Widerspruch in sich, über sündige Menschen eine von Sünde freie Literatur zusammenstellen zu wollen“ („Vom Paradox des Christentums“, S. 112). Wenn aber gemeint ist, daß in diesen Werken die Sünde als etwas Anziehendes oder Bestechendes beschrieben werde, so ist das etwas, was von jedem anders empfindenden Leser anders beantwortet werden kann. Bekanntlich können die ernstesten Bücher von gewissen Lesern als aufreizend und beunruhigend empfunden werden; umgekehrt hat z. B. Hans Sachs die Novellen des Boccaccio als ethische Gemeinplätze, als Mahnungen zur Tugend aufgefaßt, eine Ansicht, die uns Heutige etwas in Erstaunen setzt. Ich kann also nur von mir aus behaupten, daß die Werke Greenes, weit davon entfernt, mir die Sünde anziehender zu machen, mir ein kaum zu überbietendes Maß von Herbheit, Diszipliniertheit und Asketentum aufzuweisen scheinen. Greene kann wohl roh und kraß und vor allem auch offen beschreiben, was an Allzumenschlichem in der Welt der Großstadt vorkommt; anstößig ist er aber meines Erachtens nie, und der alles überragende straff gespannte Bogen des Heils und der menschlichen Verantwortlichkeit kommt nie ins Wanken.

Wie das alles auch sein mag, eines steht fest: der christliche und verantwortungsvolle Leser kann niemals von der Pflicht entbunden werden, beim Autor den guten und reinen Willen vorauszusetzen und für sich selbst das auszuschneiden, was ihm seelisch nicht verträglich ist. Die Theologen werden ihr gutes Recht in Anspruch nehmen, auf etwaige Verstöße gegen die objektive Lehre der Kirche aufmerksam zu machen. Darüber hinaus aber sollten allgemeine Urteile hinsichtlich der seelischen Lage oder künstlerischen Absicht des Autors oder hinsichtlich der zu erwartenden Wirkung dieser Bücher auf andere Gruppen von Lesern, etwa Jugendliche, nur mit größter Vorsicht und Zurückhaltung gefällt werden.

Wie ich sagte, lassen sich die Vorwürfe, die gegen diese Autoren gemacht werden, in moraltheologische und literarische einteilen. Was nun die literarischen anbetrifft, wird behauptet, daß diese Werke Kolportage sind. Dieser Vorwurf braucht uns nicht weiter zu beunruhigen: Kolportagestoffe sind ja schließlich alle großen Themen der Weltliteratur. Man ist z. B. auf die Idee gekommen, die Dramenhandlungen Shakespeares im Idiom des modernen Amerikaners nachzuerzählen, wobei etwa der Hamlet sich wie ein

³ Zu den folgenden Abschnitten vgl. die Unterscheidungen — aber ohne Nennung von Autorennamen! — bei *Karl Rahner S.J.*, „Situationsethik und Sündenmystik“ in dieser Zeitschrift Bd. 145 (Februar 1950) S. 330—342.

Kriminalreißer oder eine Kurzgeschichte in der Art von Damon Runyon ausnimmt. Wichtig ist nicht, *was* behandelt wird, sondern *wie* es behandelt wird. Und damit sind wir wieder bei der Frage der literarischen Technik dieser Autoren angelangt, die uns nun weiter beschäftigen soll.

Die „Andeutung einer Erklärung“ bei Graham Greene

Um mit Greene anzufangen, so ist hinlänglich bekannt, daß seine früheren Werke in Themenstellung, Technik und in ihrem realistischen Hintergrund ziemlich einheitlich sind. Themen sind etwa: der Mensch als Verfolger und Verfolgter (man denke an „Das Attentat“, „Jagd im Nebel“, „Abgrund des Lebens“, „Die Kraft und die Herrlichkeit“), ferner: das Problem der Treue und Untreue zwischen Menschen (wie in denselben vier Romanen, vornehmlich in „Das Attentat“), endlich: das Problem von Liebe und Sünde, von Häßlichkeit, Mitleid und Mißerfolg im Leben, überhaupt von der Suche um das Heil, von Gottesferne und Gottesnähe. Technik ist vor allem die des Kriminalromans und des Films, die übrigens vortrefflich dazu geeignet ist, Verfolgung und Verzweiflung, überhaupt die sogenannten menschlichen Grenzsituationen eindringlich und anschaulich darzustellen. Hintergrund ist das realistische, oft kraß-realistisch geschene Leben der Großstadt, wozu auch die gelegentliche Hinwendung zu primitiven oder unerforschten Weltteilen (Mexiko, Westafrika) in eigenartig ergänzendem Verhältnis steht.

Das alles ist zur Genüge bekannt und auch schon beschrieben worden.⁴

Weniger hat man sich bei der Kritik an diesen Büchern überlegt, in welcher Weise sich eine solche Ansicht des Menschen in der rein künstlerischen Technik des Darstellens auswirken müßte. Dazu müssen wir die Lebensanschauung Greenes etwas näher betrachten. Bei Greene gilt grundsätzlich für die Lage, in die der Mensch sich versetzt sieht, zweierlei: erstens, es geht durch die ganze menschliche Natur ein Riß hindurch, der alle menschlichen Motive problematisch und zwiespältig erscheinen läßt; und zweitens, die Spuren des göttlichen Waltens lassen sich in dieser problematisch gewordenen Welt nur sehr schwer verfolgen. Dies ist nichts Neues, könnte man meinen; es sind dies eben die bekannten Folgen der Erbsünde. Das Spezifische und das bewußt Paradoxe bei Greene sind aber die Folgerungen, die er aus dieser Lage zieht: nämlich nicht, daß der Mensch Gutes will und Böses schafft, wobei der Vorsehung die Rolle zufällt, aus diesem Bösen wieder das Gute hervorgehen zu lassen, sondern eher das Umgekehrte. Der Mensch will das Gute, aber er verfolgt es oft unter der Gestalt des Bösen oder des Häßlichen, und Gott offenbart sich mit Vorliebe gerade in diesem Bösen und Häßlichen, das gar nicht erst ins Gute und Reine umgewandelt werden muß; denn es ist schon dieses Gute und Reine in verkappter Gestalt. Für den Leser bedeutet dies, daß ein Greenesches Werk grundsätzlich mehrschichtig ist, indem alles das Gegenteil bedeuten kann. Kritisch formulie-

⁴ Besonders: K. Allott und M. Farris, „The Art of Graham Greene“, London 1951.

rend kann man sagen, daß, wie Rilke es für seinen „Malte Laurids Brigge“ verlangte, Greenes Bücher „gegen den Strich“ gelesen werden müssen. Diese Forderung des „Gegen den Strich“-Lesens wird schon vorausgesetzt, wenn Greene mehrfach davon spricht, daß der menschliche Blick für die Begebenheiten dieser Welt niemals eine vollgültige und eindeutige Erklärung finden kann, sondern höchstens „die Andeutung einer Erklärung“ („the hint of an explanation“).⁵

Diese Technik ist in den früheren Werken nur in Ansätzen vorhanden, tritt aber seit dem Roman, „Die Kraft und die Herrlichkeit“, voll in Erscheinung. Hier ist schon im Titel der Grundgedanke ausgesprochen, daß gerade in unserer Schwachheit, im Häßlich-Unzulänglichen des Menschen Gottes Kraft zur Geltung kommt, und die Auswirkung dieses Gedankens wird im Geheimnis der Priesterweihe aufgezeigt. Dieser Priester, gegen den der ganze Staatsapparat des atheistischen Mexiko eingesetzt wird, ist gewiß nicht einer „vom gesunden Durchschnitt“ — das ist schon allein in den äußeren Umständen unmöglich —, der gesunde Durchschnitt unter den Priestern befand sich damals weit außer Landes. In ihm treffen sich aber die äußersten Möglichkeiten der Schwäche und der Stärke: seine Schwäche ist, der menschlichen Angst und Sünde verfallen zu sein; seine Stärke, dennoch das extremste Ausgeliefertsein zu erdulden, wo er doch die Gelegenheit hatte zu fliehen, ferner sein auf alle Kreaturen überströmendes Mitleid und seine letzte, der unmittelbaren Todesfurcht abgerungene Erkenntnis, daß es nur auf eines ankam, nämlich Märtyrer zu werden.⁶ „In der Gottesnähe verdorrt der Mensch wie eine Blume vor der Flamme“, heißt es in Greenes vor kurzem erschienenen Theaterstück „Der letzte Raum“, wo ebenfalls ein in seiner Ohnmacht machtvoller Priester gezeigt wird, „ein unnützes Etwas“, wie er selber mehrfach von sich sagt, und dennoch nicht so unnütz, als daß dieses Etwas nicht zum Angelpunkt des Stückes werden könnte.

Dieser Gedanke, den Greene in seinem Aufsatz „Vom Paradox des Christentums“ kürzlich noch einmal in aller Schärfe formulierte: „Wo Gott am stärksten gegenwärtig ist, da ist es auch sein Feind“, dieser Gedanke ist, trotz seiner Zugespitztheit, beim unauslöschlichen und geheimnisvollen Charakter der Priesterweihe doch jedenfalls zu verstehen, wenn man ihm auch nicht voll zustimmen kann. Schwieriger ist es, wenn ein Laie, der kein besonderes Charisma ausstrahlt, im Mittelpunkt steht, wie z. B. Scobie in „Das Herz aller Dinge“, und Rose in „Der letzte Raum“, diese Selbstmörder aus Mitleid und Liebe zu Gott. Noch schwieriger, wenn ausgesprochene Intellektuelle der Großstadt, wie Bendrix in „Der Ausgangspunkt“ oder Dennis in „Der letzte Raum“, in all ihrer Geistesproblematik unter die Lupe genommen werden, und wenn versucht wird, ihre keimende Anerkennung

⁵ Vgl. die Kurzgeschichte, „The Hint of an Explanation“, in „The Month“, London, Februar 1949; auch in „Das Herz aller Dinge“ bei Ankunft der geretteten Schiffbrüchigen.

⁶ Vgl. Franz Hillig S.J. in dieser Zeitschrift Bd. 143 (Februar 1949) S. 354—366.

des Guten, Echten, und ihr Widerstreben dagegen zu ergründen und darzustellen. Am allerschwierigsten aber, wenn eine Ehebrecherin, wenn auch eine reuige, stirbt und sofort anscheinend Wunder wirkt, wie Sarah in „Der Ausgangspunkt“. Dennoch möchte ich behaupten, daß alle diese Gestalten, auf die im einzelnen einzugehen der Raum hier nicht erlaubt, „gegen den Strich“ gelesen, dem Leser vollkommen verständlich erscheinen können. Was sie alle eint, ist gerade das, daß sie Problematiker sind, d. h. sie können trotz ihrer menschlichen Schwäche kraft des ihnen eingeborenen Blickes für das metaphysisch Wichtige die Kraft der Spannung aufbringen, an einer gegebenen Lage zu verzweifeln. „Sie hatte die Kraft der Verzweiflung“, sagt der Priester von Rose in „Der letzte Raum“. Sie sind vor anderen Menschen ausgezeichnet, daß sie in Gottes Hand liegen können, indem sie entweder primär den Anprall der Spannung zwischen dem Guten, das angestrebt wird, und dem Bösen, das unlöslich damit verbunden ist, erfahren, wie Scobie, Sarah, Rose; oder indem sie sekundär die Spannung im andern erkennen und, davon angezogen, auf den Weg des Heils gebracht werden, wie Wilson, Bendrix, Dennis und Tante Helen. Um den bis jetzt verfolgten Gedankengang an einem konkreten Beispiel im einzelnen zu veranschaulichen, möchte ich den zuletzt erschienenen Roman „Der Ausgangspunkt“ etwas eingehender betrachten.

„Der Ausgangspunkt“ (1951)

Bekanntlich handelt dieses Buch von der Liebe eines Schriftstellers, Bendrix, zur Frau eines Staatsbeamten, Sarah. Das „Ende der Affäre“ (wie es im englischen Titel heißt) läßt nicht lange auf sich warten. Bei Bendrix kehrt sich anscheinend die Liebe in Haß um; er läßt, auch im Auftrag des Gatten, durch einen Privatdetektiv Sarah beobachten, um den Beweis ihrer vermeintlichen Untreue an beiden mit einem dritten Manne zu erbringen. Mit Sarahs angeblicher Abtrünnigkeit hat es aber eine ganz besondere Bewandnis: ihr Verhältnis zu Bendrix hat sie aus Liebe zu Gott gelöst — vorläufig ist das zwar eine sehr widerstrebende Liebe; denn sie ringt mit einem Gott, den sie gar nicht anerkennen will. Der „dritte Mann“ ist also Gott selber, und auf diesen überträgt Bendrix die Abneigung, die er für den vermeintlichen Liebhaber hegte. Auch nach Sarahs Tod und angesichts einer Reihe von „Vorfällen“, die wie Wunder aussehen, will er sich der Einwirkung des Übernatürlichen verschließen, indem er noch in den letzten Zeilen des Buches diesem bekannt-unbekannten Gott die Fehde ansagt.

Die Kritik hat Greene diese Gestalt des Bendrix, der sich so unheroisch und gottesleugnerisch benimmt, sehr übel genommen. Einer, für den Gott ein „Schürzenjäger“⁷ war, dürfte auf weniger Verständnis treffen als ein noch so schwacher und sündiger Priester, der dennoch (der Ausdruck wieder aus dem „Letzten Raum“) „die Kraft der Verzweiflung“ hat. Und dennoch, wenn auch diesem unheroischen Menschen das Bestechende des großen

⁷ Vgl. Hohoff a. a. O. (1).

Sünders abgeht, ist sein zwischen Haß und Liebe schwankender Weg (Ähnliches gilt auch für Dennis im „Letzten Raum“) tief menschlich. Durch das ganze Buch hindurch geht eine Reihe von Andeutungen, die nicht nur Sarah als die gottsuchende Gestalt erkennen lassen, sondern auch Bendrix. Um diesen Grundgedanken zu erkennen, muß man aber das Werk „gegen den Strich“ lesen. Angesichts der Fähigkeit Sarahs zur vollen unbegrenzten Hingabe an die geliebte Person, sei dies ein Mann oder aber Gott, schwinden ihm alle gewohnten Maßstäbe; er befindet sich wie in einem noch unerforschten Lande. Zeit- und Raumverhältnisse, sogar die Kausalität, werden ihm schwankend und unwahr. Treue erscheint als Untreue, Liebe als Haß, Friede als Krieg, die Kunst wird ihm zum Leben (er hatte nämlich ursprünglich Sarah aufgesucht, um Stoff für einen Roman über das Leben eines Staatsbeamten zu sammeln). Diese seine Verfolgung der ehemaligen Geliebten wird zwar durch den Schmerz verursacht, den ihm Trennung und Eifersucht bereiten, aber auch zugleich durch den ihm noch unbewußten Drang, hinter ihr Geheimnis zu kommen, ihren Gott *auch* zu erkennen. Das Ende der erotischen Affäre ist für ihn, wie früher für sie, zugleich der „Ausgangspunkt“ für eine Bewegung zur Gnade hin; diese Bewegung vollzieht sich in verkappter Form: Gottessuche erscheint als Verfolgung, der keimende Glaube als skeptischer Unglaube.

Was berechtigt uns dazu, so könnte man fragen, zu verlangen, daß alles gleichsam mit umgekehrtem Vorzeichen gelesen werden soll, wie man etwa ein Stück Löschpapier vor den Spiegel hält, um eine umgekehrte Schrift darauf zu lesen? Als Antwort könnte man eine große Zahl von Textstellen aus dem Buch anführen, wie etwa jene Stelle gleich auf der ersten Seite, wo Bendrix einen bestimmten Zeitpunkt zum Anfang seiner Erzählung wählt, um aber gleich zu stutzen und sich zu fragen, ob er wirklich jenen Zeitpunkt gewählt hat oder nicht vielmehr der Zeitpunkt ihn. Oder jene Stelle aus einem früheren Werk,⁸ wo Greene im Hinblick auf ein bekanntes Dostojewski-Wort die Überzeugung zum Ausdruck bringt, daß man nicht nur Gott nicht ablehnen, sondern ihm sogar die Eintrittskarte nicht zurückgeben kann. Oder aber schließlich jene Stelle aus Peter Wusts „Ungewißheit und Wagnis“: „Der oft so furchtbar zutage tretende Fanatismus des Unglaubens kann im gewissen Sinne sogar als eine positiv religiöse Erscheinung betrachtet werden.“ Das würden aber alles nur mittelbare Beweise sein. Einen viel unmittelbareren Zugang zur Seelenlage des Bendrix finden wir in der Gestalt des Parkis, des dümmlichen Detektivs, und in seinem Sohne Lance.

Nun möchte ich aber die Frage zur Erwägung stellen, wie ein Autor den psychologischen Zwiespalt in einem Charakter darstellen kann: den Zustand, in dem jemand sich befindet, der etwa bewußt gegen seine besseren, aber noch nicht deutlich formulierten Einsichten handelt, oder der in unaufrichtiger Weise einen unwürdigen Gedanken mit einem rationalen Ar-

⁸ „Schlachtfeld des Lebens“, letzter Abschnitt. Das Dostojewski-Wort ist Iwan Karamasoff in den Mund gelegt.

gument beschönigt. Ich möchte drei Möglichkeiten nennen und durch die Bezeichnungen „direkt“, „ironisch“ und „symbolisch“ gegeneinander abheben. Der Autor kann sich also direkt an den Leser wenden und ihn darauf aufmerksam machen, daß die Äußerungen einer Romanfigur nicht als vollständig anzusehen sind. Das wäre der Weg der großen Romanschriftsteller des 19. Jahrhunderts, etwa Dickens und Gotthelfs. Oder er kann ironisch andeuten, daß die Dinge nicht eigentlich so sind, wie es scheinen könnte. Diesen Weg hat Thomas Mann in den „Buddenbrooks“ beschritten. Oder: die im Charakter noch ungelösten Widersprüche können symbolisch in die Außenwelt hinausprojiziert werden, indem das anscheinend eindeutige Tun einer Gestalt durch Taten und Aussagen einer anderen, schattenhaften Gestalt begleitet, gleichsam glossiert wird oder sogar in seinem Gültigkeitsanspruch aufgehoben wird.

Der dritte Weg, der Weg der symbolischen Projektion, ist der Greenes. Denn durch die Gestalten von Parkis und seinem Sohn werden die noch ungelösten Widersprüche im Wesen Bendrix' schattenhaft gegen die Leinwand der äußeren Wirklichkeit geworfen. Um das zu erklären, möchte ich zwei Hauptvorgänge herausgreifen und kurz deuten. Es hat sich herausgestellt, daß Sarah öfter in einem gewissen Hause Besuch macht; und es wird angenommen, daß sie dort ein Liebesverhältnis hat. Dies ist insofern wahr, als dort, dem Bendrix unbekannt, ein erklärter Rationalist und Atheist wohnt, zu dem Sarah in ihrer Verzweiflung hinflüchtet, um über die in ihrem Herzen keimende Gottesliebe Klarheit zu ertrotzen. Bendrix hofft, in zweierlei Weise hinter diese vermeintliche Liebschaft zu kommen: erstens, indem er in das Haus eindringt, zweitens, indem er sich Einblick in Sarahs Tagebuch verschafft. Zum ersten soll ihm der junge Lance verhelfen, zum zweiten der Vater Parkis. Bevor nun Bendrix und Lance zum Einbruchsunternehmen schreiten, findet zwischen Bendrix und Parkis eine merkwürdige kleine Unterhaltung statt. Bendrix erkundigt sich nach dem Namen des Sohnes und erfährt, daß er Lance heißt.

B. Lance heißt er, so?

P. Ja, nach Sir Lancelot in König Arthurs Tafelrunde.

B. Da bin ich aber überrascht. Das war doch eine recht unerquickliche Episode!

P. So? Er fand doch den heiligen Gral!

B. Das war Galahad. Lancelot wurde mit Guinevere im Bett gefunden.

Mr. Parkis warf einen langen Blick zu seinem Sohn hinüber und sagte dann, als ob er an ihm Verrat begangen hätte, in wehmütigem Ton: „Davon hatte ich nie gehört“.

Und nun das zweite Unternehmen. Es gelingt Parkis, das Tagebuch Sarahs zu stehlen. In diesem Tagebuch findet Bendrix die volle Klarheit darüber, daß es sich bei Sarah um keine menschliche Liebesverbindung handelt, sondern um ein Ringen zwischen ihrer Liebe zu Gott und ihrer Liebe zu

Bendrix. Er soll erfahren, daß er durch keinen menschlichen Konkurrenten aus dem Rennen geschlagen wurde. Statt ihm aber sofort das Tagebuch auszuhändigen, unterhält Parkis den vor Ungeduld fiebernden Bendrix mit einem Kriminalfall, dem sogenannten Bolton Case, mit dem er beruflich zu tun hatte. Man muß sich vorstellen, daß etwa Geld oder Juwelen von dieser Lady Bolton, einer Dame aus der ersten Gesellschaft, gestohlen wurden, und daß dabei der Verdacht auf ein Zimmermädchen und einen mit ihr liierten Mann fiel. Nun kam in dieser Episode Parkis die Aufgabe zu, das vermeintlich schuldige Paar in einem Hotelzimmer zu überraschen. Die Eindringenden werden aber selber überrascht, indem sie nicht nur das Paar vorfinden, sondern auch — Lady Bolton selber. Als Andenken nun an jenen höchst skandalösen Vorfall übergibt Parkis den damals aus dem Zimmer entwendeten Aschenbecher mit folgenden Worten: „So sind die Menschen, mein Herr, und so ist die Liebe der Menschen; obwohl ich wirklich überrascht war. Denn mit der dritten Person hatte ich nicht gerechnet. Auch war das Zimmer weder groß noch elegant eingerichtet... Wenn Aschenbecher reden könnten...“

Das sind Stellen, bei denen wir stutzen und in Verlegenheit die Seite überschlagen wollen. Näher betrachtet aber können sie uns, gerade durch ihre Unvermitteltheit und Abgeschmacktheit, etwas Wichtiges sagen. In der Handlung des Buches erscheinen sie vollkommen unmotiviert; sie fallen unmißverständlich aus deren Rahmen heraus. Höchstens geben sie uns weiteren Aufschluß über den Charakter dieses sonderlichen Detektivs. Wenn wir uns aber daran erinnern, daß Parkis am Ende nicht für sich selbst arbeitet, sondern für Bendrix, und daß Greene uns wiederholt auf die Ähnlichkeit zwischen diesen beiden Gestalten aufmerksam macht, dann sehen wir, daß diese Stellen uns über Bendrix sehr viel sagen. Denn einerseits steht ihm im Tagebuch eine Belehrung bevor, die schon im Aschenbecher sinnbildlich ausgesprochen ist: nämlich, daß, wo er einen menschlichen Liebhaber vermutet, ein unantastbarer, allen Zugriffen unzugänglicher göttlicher Liebhaber ist. Und andererseits segelt er auch unter falscher Flagge wie der junge Lance unter falschem Namen. Während er sich wie ein Lancelot (der sicher ein „Schürzenjäger“ war) benimmt, gibt es bei ihm doch eine Schicht des Bewußtseins, wo er einsieht, daß es für ihn ebenso wie für Galahad gilt, den heiligen Gral zu finden. Er verfolgt also das Gute unter der Gestalt des Bösen, des Unschönen —, wie der Schnaps-Priester sich als feiger Flüchtling benahm und dennoch Märtyrer wurde. Diese Ebene des Seelischen ist aber bei Bendrix vorläufig verdrängt und kann nicht ins volle Licht des Bewußtseins hindurchstoßen. Es ist ein Zustand des Zwiespaltes, in dem die miteinander ringenden Möglichkeiten in ihm sich nur in der Außenwelt zu erkennen geben können, — und zwar dort auch als zwiespältig, als die Gestalten Parkis und Lance. Jener, Parkis, ist der plump-befremdliche Versuch, mit unwürdigen menschlichen Motiven in den Kreis der Gottesliebe Sarahs einzudringen. Dieser, Lance, ist das kindliche Hingezogenwerden zu

dem als gut und rein Erkannten unter dem Mantel der Sünde, eine Glaubensbereitschaft, die sich als Unglauben gibt. Ich möchte also behaupten, daß, weit davon entfernt, eine mit abgeschmackten Motiven verbrämte Bekehrungsgeschichte zu sein, der dramatische Vorgang in diesem Buche tief sinnbildlich ist für die typische Lage des Intellektuellen unserer Zeit: Glaubenwollen und dennoch nicht Glaubenkönnen. „Und der Kampf wird oft um so erbitterter“, um Peter Wusts Worte zu gebrauchen, „je stärker sich im Unglauben dieser ihm selbst verborgen bleibende Glaube regt.“⁹

Ordnung und Unordnung bei Evelyn Waugh

Wenn auch Waugh von ganz anderen sozialen und künstlerischen Voraussetzungen ausgeht, so ist doch die Tatsache, daß seine Romane und die Greenes immer mehr Ähnlichkeit miteinander zeigen, ein beredtes Zeugnis dafür, daß letzten Endes ihre Welt- und Menschenansicht in demselben Glauben verankert ist. Ausgangspunkt für Waugh ist nicht die Dialektik von Gut und Böse oder Schön und Häßlich wie bei Greene, auch nicht in erster Linie die von Sünde und Gnade, sondern die von Ordnung und Unordnung. Bei der Behandlung dieses Gegensatzes aber bleibt er genau so wenig bei der einfachen Gesellschaftssatire stehen, wie Greenes Darstellung von Gut und Böse beim einfachen Kriminalroman bleibt; vielmehr werden diese Kulissen des Lebens, Gesellschaftswelt wie Kriminalwelt, zu bloßen Staffagen, zu Trägern einer sinnbildlichen Bedeutung.

Wie bei Greene, so zeigen auch die Romane Waughs bis kurz vor dem zweiten Weltkrieg eine große Geschlossenheit in künstlerischen Mitteln und Thematik. Wie bei Greene ist der Hintergrund die Großstadt oder der Urwald (zu den primitiven Weltteilen rechnet er auch die Filmstadt Hollywood). Auch bei Waugh stehen diese beiden typischen Kulissen des modernen Lebens in auffallendem, sich ergänzendem Verhältnis. Das Grundthema ist das Eintauchen des Helden in eine Welt des Chaos, woraus er entweder gar nicht wiederkehrt (wie in „Eine Handvoll Staub“) oder woraus er in geheimnisvoller Weise wieder auf den Strand der Ordnung und der beständigen Werte herausgespült wird, wohl mit gefestigter Persönlichkeit und Welteinsicht.

Dieses Grundschema sehen wir etwa im Roman „Auf der schiefen Ebene“, wo ein Student der Theologie von seinem Oxforder College ausgewiesen wird, um sogleich von einem Strudel seltsamer Geschehnisse erfaßt zu werden. Er wird in den Mädchenhandel verwickelt, kommt ins Gefängnis und wird auf ebenso gaunerische Weise wieder daraus befreit und in sein früheres College eingeliefert, wo er, den man nicht wieder erkennt, sein Studium fortsetzen kann. So auch in „Scoop“ (etwa „Das große Los“), wo ein Nachkömmling einer verarmten Landadelsfamilie plötzlich vom Getriebe einer

⁹ Zur Gestalt Parkis in einem anderen Zusammenhang, vgl. meinen Vortrag „Das Groteske als Form der Wirklichkeitsdarstellung bei Greene und Waugh“, im „Jahresbericht der Görres-Gesellschaft“, 1953.

Zeitung mit Millionenauflage erfaßt und als Sonderkorrespondent nach Ostafrika geschickt wird, um über einen angeblich ausgebrochenen Bürgerkrieg zu berichten. Dort gelingt es ihm aus reinem Zufall, sämtliche anderen Zeitungsmänner aus dem Feld zu schlagen; der Glückspilz gewinnt jenes „große Los“, wovon im Titel des Buches gesprochen wird; jedoch lehnt er jedes weitere Angebot der Zeitung ab, um sich in den ersehnten Schutz des geborgenen Landlebens zurückzuziehen. So auch „Ferien in Europa“, wo der Altphilologe einer ehrwürdigen Public-School anläßlich des dreihundertjährigen Jubiläums eines von ihm tief verehrten byzantinischen Dichters zu einem Besuch in der Heimat dieses Dichters, nunmehr einem totalitären Balkanstaat, eingeladen wird. Dort gerät er in den Wirbel politischer Kämpfe; er entkommt schließlich mit knapper Not auf einem mit illegalen jüdischen Einwanderern beladenen Schiff nach Palästina.

Diese Welt der wankenden Ordnung greift mit irrationalen Mitteln nach dem Helden (indem er etwa eines Vergehens beschuldigt wird, vor allem erotischer Art, das er gar nicht begangen hat, oder indem ganz einfach eine Personenverwechslung vorliegt), läßt ihn dann durch eine anziehende, oft weibliche Gestalt die ganze Tiefe des Chaos auskosten und entläßt ihn auf ebenso geheimnisvolle, manchmal direkt „unterirdische“ Weise in die Ordnung zurück. Der Aufbau dieser Bücher zeigt also im allgemeinen ein dreiteiliges Schema, Ordnung — Unordnung — Ordnung, wobei die Unordnung sich dadurch kennzeichnet, daß sie die Werte der Ordnung umkehrt, auf den Kopf stellt.

Ungefähr zu Beginn des zweiten Weltkrieges und in stärkerem Maße seit Ende des Krieges setzte bei Waugh ein tiefgreifender Wandel ein. Ohne daß der Grundriß seiner Bücher sich geändert hätte, kehrten sich durch eine Art Schichtenverlagerung in der Tiefe sämtliche Vorzeichen um. Das Untertauchen in der Welt des Chaos wurde zum Einbruch in eine dem Helden vorerst fremde und ihn beirrende Welt der persönlichen Ausweitung, der Integration. Das Irrationale greift hier wohl auch unerwartet und beängstigend in das wohlversicherte, gehütete Leben des Menschen ein, aber als Aufruf zur Wiedererlangung der Sicherheit auf höherer Stufe. Im Zeichen dieser Verwandlung der künstlerischen Voraussetzungen kam als glänzender Wurf das Buch „Helena“ zustande, ohne Zweifel Waughs technisch vollkommenstes Werk, die Nacherzählung der Auffindung des Heiligen Kreuzes durch die Kaiserin-Mutter Helena. Waugh nennt dieses Werk Legende und Roman zugleich, so daß wir doch berechtigt sind, das Grundgefüge seiner anderen Romane hier auch zu erkennen.

„Helena“ (1950)

Um dieses Werk zu würdigen, müssen wir etwas ausholen; denn in einem andern Aufsatz („The Month“, Januar 1952) beschreibt Waugh in ganz präziser Weise, wie er diese historische Tat der Helena auffaßt. Ihm scheint dabei zweierlei wichtig zu sein: erstens die Tat selber und zweitens der hi-

storische Zeitpunkt, an dem sie ausgeführt wurde. Die Tat selber war einzigartig: sie bestand nicht in Handlungen, die für die Gläubigen als nachahmbares Vorbild gelten konnten; sie war unwiederholbar: das Heilige Kreuz wurde entdeckt. Zweitens, der Zeitpunkt war nicht weniger einzigartig: um die Wende des dritten und vierten Jahrhunderts, so führt er aus, lief die christliche Religion Gefahr, ins Mythologisch-Poetische umgeformt zu werden. Scharfsinnige Philosophen im Osten und im Westen waren damit beschäftigt, die innere mythische, poetische, symbolische Wahrheit aus der christlichen Religion herauszuholen, wobei sie die historische Wahrheit dieser Heilstatsache vollkommen außer acht ließen. Von dieser falschen Sicht auf die christliche Religion hat uns Waugh köstliche Beispiele gegeben, wenn er etwa von jenem Philosophen erzählt, der, als er gefragt wurde, von welcher Holzbeschaffenheit das Kreuz sein könnte, eine ehrwürdige Tradition anführte, wonach das Kreuz aus sämtlichen Holzarten zusammengefügt war, damit die ganze pflanzliche Welt an dem Werke des Heils beteiligt wäre. Ein schöner, poetischer Gedanke, aber ein vollkommener Unsinn. Das ist aber eben die Umbildung der geschichtlichen Vergangenheit im Sinne des Mythos. Um die Zeit nun, als solche falsche Ansichten um sich griffen, erschien aus einem entlegenen Teil des römischen Reiches eine alte Frau, die nur ein Ziel hatte, nämlich die Holzbalken zu finden, an denen das Heil des Menschen gehangen hatte und noch hing, und „die hohlen Köpfe dagegen zu schlagen“. Nicht umsonst zeigt der Schutzumschlag der englischen Ausgabe in Nahaufnahme die Faserung eines Holzbalkens.

Nach all dem brauche ich gar nicht zu sagen, daß diese Dame mit dem ausgeprägten Tatsachensinn eine englische Prinzessin gewesen war (Waugh hat nämlich die spärlich überlieferten Fakten ihres Lebens teilweise unverändert übernommen, teilweise dichterisch umgeformt). Die Einzigartigkeit ihrer Tat und die Spärlichkeit der überlieferten Fakten lassen ihm freie Bahn, die Legende nun doch als spannenden Roman aufzubauen und die Strahlen dieser im vorgerückten Alter vollbrachten Tat in ihr frühestes Leben zurückwirken zu lassen. Sämtliche Grundelemente der Welt Waughs lassen sich auch hier wiedererkennen. Auch hier der Einbruch des Irrationalen, Erotischen in die umfriedete Welt der jungen Prinzessin, und zwar in der plötzlich aufflammenden Leidenschaft für den Römer Constantius, dem zuliebe sie ihre englische Heimat verläßt und dem sie nach Verlöschen der Liebe den Sohn Constantinus schenkt, den ersten christlichen Kaiser. Die verkehrte Welt des heidnischen Roms um 300 ist der Hintergrund des Chaos, vor dem sich das Drama einer suchenden und sich befestigenden Persönlichkeit abspielt. Mit dieser Welt des Scheins und der Lüge hat sie in ihrem hohen Alter längst innerlich gebrochen. Sie verläßt sie — hier kommt das Neue im Vergleich zu den anderen Romanen — nicht, um in die Umfriedung ihrer ersten Heimat zurückzukehren, sondern um zur vollen historischen Wirklichkeit durchzustößen, indem sie Christin wird und das Kreuz findet.

Dieses Neue aber, daß die Rückkehr aus der Unordnung in die Ordnung keine einfache Rückkehr ist, sondern ein Durchbruch in eine neue Welt, wird dadurch ermöglicht, daß Waugh das ganze Buch auf das Ende hin konstruiert hat, auf die Auffindung des Kreuzes hin. Dies geschieht durch zwei Motive: erstens das Motiv der Liebe, der man sich hingibt, zweitens das Motiv der Stadt, in der man beheimatet ist. Beide Motive werden in Helenas Verhältnis zu ihrer berühmten Namensvorgängerin, der Helena des Trojanischen Krieges, geeint.

Dieses symbolische Geflecht ist zu dicht und weitläufig, als daß ich es hier aufzeigen könnte.¹⁰ Nur auf einige bedeutsame Stellen möchte ich aufmerksam machen. Ihre ganze jugendliche Phantasie beschäftigt sich mit den unsterblichen Ereignissen, die von Homer erzählt und von ihrem Hauslehrer vorgelesen werden. Dabei fühlt sie sich am meisten von der historischen Wirklichkeit der Stadt Troja und von der Hingabe Helenas an ihren geliebten Paris angezogen — Ausdrucksweisen ihres Tatsachensinnes und ihrer liebevollen weiblichen Natur. Über Troja fragt sie den Hauslehrer aus, um ganz genau zu wissen, was von der legendären Stadt noch übriggeblieben ist:

Marcias: Es steht jetzt eine moderne Stadt da, zu der die Touristen pilgern.

Die Führer zeigen ihnen alles, was sie verlangen — das Grab des Achilles, das geschnitzte Bett des Paris, ein Bein des hölzernen Riesenpferdes. Von Troja selbst aber ist nichts geblieben als das Gedicht.

Helena: Ich begreife nicht, wie man jemals eine Stadt ganz und gar zerstören kann ... Warum graben die Leute nicht? Etwas muß doch noch von Troja unter der Touristenstadt vorhanden sein ... Wenn ich ausgelernt habe, werde ich hinfahren und das wirkliche Troja finden — Helenas Troja!

Über die Liebe Paris—Helena wird ihr folgendes vorgelesen:

Marcias: Und Aphrodite hüllte Paris in eine dunkle Wolke und trug ihn in sein wohlriechendes, hochgewölbtes Gemach und ging dann Helena suchen und sprach zu ihr: „Komm, Paris wartet auf seinem geschnitzten Lager, strahlend und anmutig gekleidet, als ruhe er aus vom Tanze.“ Und Helena, die Tochter des Zeus, entglitt ihren Dienerinnen und stand schimmernd in ihren Schleiern in der Kammer des Paris. Paris sagte ihr: „Komm! Meine Liebe ist süß und heiß wie der Tag, an dem ich dich von Sparta entführte aufs Schiff, und wie die Nacht in dem meerumflossenen Kranai, wo ich das erste Mal bei dir lag. Komm!“ So ruhten sie beieinander auf dem geschnitzten Lager, während draußen vor den Mauern Menelaos wie ein wildes Tier umherstreifte auf der Suche nach Paris, den er nicht fand in dem ganzen Heer, das ihm zusah. Und während Paris sorglos lag, verkündete Agamemnon, daß Menelaos Sieger sei und Helena ihr Leben verwirkt habe. (Leicht gekürzt.)

¹⁰ Vgl. meine ausführliche Deutung des Helena-Buches in „The Month“, August 1953.

„So ein Jux“, sagte Prinzessin Helena bei dieser Lektüre, „so ein Reinfall“; sie genießt die Erzählung nach echter Backfischart. Etwas gestoßen und nüchtern antwortet darauf Marcias: „Es ist ein Vorfall, der gar nicht zu den heroischen Tugenden paßt; der große Longinus hält diese Szene deshalb auch für eine spätere Einschlebung.“

Der große Longinus hatte recht: dieser Abschnitt ist eine spätere Einschlebung, aber nicht von einem griechischen Kopisten, sondern von Mr. Waugh selber, der den Vorgang einfach erfunden hat. Man fragt sich: zu welchem Zweck? Unter welchen Umständen könnte es ein Beweis heroischer Tugend sein, wenn eine Prinzessin ihre Heimat und ihren Mann verläßt, um auf geschnitztem Lager mit ihrem Geliebten zu ruhen? Es gibt nur eine Antwort: wenn der Liebhaber der göttliche Bräutigam ist und das geschnitzte Lager das Kreuz. Kurz, es handelt sich hier in ziemlich durchsichtiger Weise um die mystische Hochzeit, zu der Helena von Colchester durch die erste keimende Liebe zu Constantius weggerufen wurde; und es überrascht uns nicht, wenn wir die Schlußworte des Abschnitts „fair Helen forfeit“ noch einmal als Titelüberschrift des nächsten Kapitels finden, wo Helena mit Constantius Britannien („das meerumflossene Kranac“) verläßt. Wir schlagen die erste (oben zitierte) Unterredung mit Marcias nach und finden erwähnt: das Grab, das geschnitzte Lager und das Bein des hölzernen Pferdes, dieses letzte das Zeichen des Betruges und des Überfalls. Diese Sinnbilder kehren am Ende wieder, als Helena das Kreuz findet — d. h. als sie das Kreuz beinahe *nicht* findet; denn nach monatelangem Umherschauen in Palästina ging ihr am Ende das Fragen und Auskundschaften aus; sie war erschöpft und entmutigt und stand glatt vor dem Mißerfolg in der einzigen Unternehmung, die ihrem ganzen Leben hätte Sinn geben können. Das war am Karfreitag. An jenem Abend aber, so sagt Waugh ausdrücklich, schlief sie den Schlaf einer Toten, wie auch ihr Herr vor 300 Jahren in jener Nacht den Schlaf des Todes geschlafen hatte. Und in einem Traum wurde ihr von Gott durch die Gestalt des Ewigen Juden die Antwort zuteil: sie wußte, wo sie zu graben hatte; sie grub nach, fand eine Zisterne und darin die Balken des Kreuzes. Grab, Schlafkammer und Zisterne entsprechen sich untereinander als die Unterwerfung des eigenen Willens unter den Willen eines Höheren; das geschnitzte Lager ist das Kreuz als das Sinnbild der liebenden Hingabe. Durch das Bein des hölzernen Pferdes kam Betrug und Überwältigung in die Stadt Troja; durch das Kreuz kommt die Treue und das Heil in die Wohnstätten der Menschen.

Vorläufig bleiben diese symbolischen Bezüge noch ganz im dunklen; denn statt ihren Paris zu finden und ihr Troja auszugraben, findet sie vorläufig nur — Constantius und Rom. Beide erweisen sich als eine Verzerrung der idealen Bindungen, die ihr vorschweben; sie sind nur deren kümmerliche Vorgänger: die Bindung zum Geliebten und das verborgene Gefühl des Heimatetseins in einer Stadt. Erst am Ende ihres Lebens findet sie beides,

den göttlichen Liebhaber, auf dem geschnitzten Bette des Kreuzes ruhend, und die Stadt Gottes.

Abschluß

Die Situation, in der eine menschliche Liebe als ein geheimnisvolles, schattenhaftes Greifen nach der göttlichen Liebe erscheinen kann, wodurch die Liebe zu Christus in der Gestalt des menschlichen Geliebten „präfiguriert“ wird, hat Waugh schon in seinem „Wiedersehen mit Brideshead“ gestaltet. Dort hat er für die in die Transzendenz hineinweisende menschliche Figur die Bezeichnung „der Vorläufer“ („the forerunner“) gebraucht. Es handelt sich um eine Art von Projektion, aber natürlich um eine vollkommen andere Art als die, wovon im Problem Bendrix-Parkis die Rede war. Constantius als der Vorläufer weist für Helena über das Menschliche hinaus auf den göttlichen Liebhaber Christus hin; dagegen weist Parkis nur in grotesker Weise in das Menschlich-Unzulängliche seines Auftraggebers Bendrix zurück. Wenn wir aber das Bild umkehren, finden wir zwischen Greene und Waugh eine genaue Übereinstimmung; denn Sarahs Liebe zu Bendrix weist über die menschliche Situation hinaus in die Transzendenz, gilt also einem noch nicht erkannten göttlichen Liebhaber, wie auch Helenas Liebe zu Constantius. Wie man diese Beziehungen auch erklären mag, eines können wir klar erkennen: in diesen beiden Büchern haben wir eine voll entwickelte Symbolik der menschlichen und der göttlichen Liebe. Der grundlegende Unterschied ist, daß bei Waugh die Geschichte vom Standpunkt der Helena, also des hinauseilenden gotterfüllten Liebespartners, erzählt wird, während bei Greene die Darstellung vom Standpunkte des Bendrix, des widerstrebenden Liebespartners geschieht, der die Transzendenz nicht anerkennen will.

Zweck dieser Untersuchung war es nicht, in die Auseinandersetzung zwischen Moralisten und Ästhetikern über den katholischen Roman direkt einzugreifen, sondern sie auf indirektem Wege zu fördern. Denn einerseits wird diese Auseinandersetzung nie enden, da beide Gruppen von ihrem Standpunkte aus recht haben (vgl. G. von Le Fort im Vorwort zu Greenes „Vom Paradox des Christentums“). Andererseits aber gibt es kein fruchtbares Gespräch, wenn nicht über den Gegenstand des Gesprächs Klarheit herrscht. Auch katholische Romane sind Romane und ehe ein Roman nicht von seiner Kunstform her aufgeschlossen worden ist, besteht noch nicht Klarheit darüber, was der Autor eigentlich sagen wollte. Diese Aufgabe ist aber in Bezug auf Greene und auf Waugh noch größtenteils zu leisten.

Das Hauptanliegen eines christlichen Dichters ist es wohl, das Ineinanderwirken von Natur und Übernatur, von Natur und Gnade darzustellen. Für dieses Ineinander haben sowohl Waugh wie auch Greene nach langer dichterischer Bemühung und trotz sehr verschiedenartiger Begabung und Einstellung zur Zeit eine überraschend ähnliche Lösung gefunden. Diese Lösung wächst für beide organisch und folgerichtig aus ihrer früher so un-

ähnlichen Schaffensweise heraus. Man könnte also wohl geneigt sein zu glauben, daß diese Lösung eine Art grundsätzliche Antwort des modernen Schriftstellers auf das Problem darstellt, wie der Einbruch des Übernatürlichen zu gestalten sei. Es handelt sich bei beiden um eine Kunst der leisen und zeichenhaften Andeutung, die gerne in Symbolen spricht und einer Weltansicht angemessen ist, die den Blick auf kosmische Vorgänge gerichtet hält und in allen menschlichen Handlungen die Spuren des göttlichen Waltens sieht, oder um es mit den von Greene gern zitierten Worten Newmans auszudrücken: „die verblaßten und unterbrochenen Zeichen eines alles lenkenden und beherrschenden Plans“ („the tokens, so faint and broken, of a superintending design“).

Sozialprobleme in Chile

Von JOSÉ ARRAU S.J. UND HEINZ KLINKERT S.J.

Das Land

Wer die sozialen Verhältnisse in Chile verstehen will, muß sich seine geographische Lage wie seine wirtschaftlichen Bedingungen vor Augen führen. Das Land erstreckt sich vom 18. bis zum 57. Breitengrad 4200 km weit als schmaler Streifen, eingekeilt zwischen den über 7000 Meter hohen Anden und dem Pazifischen Ozean, von einer durchschnittlichen Breite von etwa 200 km.

Eine im Norden sich auf etwa tausend Kilometer hinziehende Wüste birgt reiche Kupferlager, Salpeter, Jod und Salz. Große nordamerikanische Gesellschaften beuten seit langem diese Reichtümer aus, welche die Grundlage der chilenischen Wirtschaft bilden. Die in diesem Gebiet entstandenen Städte müssen vom Süden her mit Lebensmitteln versorgt werden, da Landwirtschaft dort nicht möglich ist.

Die mittlere Zone des Landes mit der Hauptstadt Santiago, das fast eine Million Einwohner zählt, der Hafenstadt Valparaiso und dem aufstrebenden Industriezentrum Concepción mit Stahl, Kohle und Weberei, ist die volkreichste. Es ist das eigentliche Agrargebiet bei 1000 km Länge und etwa 150 km Breite. In das in Nord-Süd-Richtung verlaufende Längstal münden von den Anden her zahlreiche malerische Quertäler mit raschen Gebirgsflüssen, die einen großen Reichtum an bisher noch wenig ausgenützter „weißer Kohle“ bedeuten.

Der sich anschließende südliche, noch kontinentale Teil Chiles, ist mit seinen Wäldern, Seen und schneebedeckten Vulkanen vielleicht der schönste des Landes. Allerdings wurde er erst zugänglich nicht zuletzt durch die heroischen Anstrengungen der deutschen Kolonisten, die dem Urwald Bauland abrangen und eine blühende Landwirtschaft schufen. Südlich von Puerto Montt beginnt eine Inselwelt, die neuerdings immer mehr Touristen