

Angelegenheiten, die die Ordensleute betreffen, ist die päpstliche Religiosen-Kongregation.

Alles dies bedeutet jedoch keine unmittelbare Leitung der religiösen Gemeinschaften durch den Hl. Stuhl, was ja auch praktisch unmöglich wäre. Es handelt sich vielmehr vor allem um die Ausübung eines Aufsichtsrechtes, wie es das Gemeinwohl der Kirche nicht weniger fordert als das Gemeinwohl der einzelnen Gemeinschaften selbst. Ähnlich wie für die Diözesen steht diese höchste Aufsicht auch für die religiösen Gemeinschaften im Dienst der Erhaltung und Förderung des religiösen Lebens, und nicht zuletzt im Dienst der Sicherung von Recht und Gerechtigkeit. Gerade diese Funktion des Hl. Stuhles im Leben der Kirche wird viel zu wenig beachtet und gewertet.

Lawrence Durrells Tetralogie und die literarische Kritik

HUBERT BECHER SJ

Wenn wir uns anschicken, die vier Romane Durrells¹ etwas eingehender zu untersuchen, so geschieht es nicht deswegen, weil wir dieses Werk für eine außerordentliche Kunstleistung und eine wesentliche Bereicherung der zeitgenössischen Literatur hielten. Erst recht nicht bewegt uns die Meinung, daß diese Dichtung für eine von christlicher Überzeugung getragene Leserschaft wichtig wäre, selbst nicht in dem Sinn, daß wir aus ihr eine neue oder eine tiefere Kenntnis von der Verlorenheit, der Geistes- und Gewissensnot einer gottfremden Gesellschaft gewinnen könnten, was unsere Verantwortung für sie stärker und lebendiger machen müßte. Vielmehr veranlaßt uns dazu die Tatsache, daß jeder dieser vier Bände sofort nach seinem Erscheinen eine so große Begeisterung der Kritiker, auch der von Rang und Namen hervorrief. Kein Wort schien groß genug zu sein, um Durrell zu feiern, „den neuen Anwärter auf den Nobelpreis“. In England, Amerika und Frankreich gab es keine Ausnahme. Auch in Deutschland huldigte die Kritik dem neuen Künstler, auch wenn einige, überrascht und aus Zurückhaltung vor einem so einmütigen Preis von Dichter und Werk, zuerst vorsichtig an ihre kritische Arbeit gingen. Schließlich stimmten sie doch in das allgemeine Lob ein. Allerdings, das soll nicht verschwiegen werden, hat der vierte Teil der Tetralogie, *Clea*, vielfach enttäuscht. Günter Blöcker etwa,

¹ 1. *Justine* (272 S.); 2. *Balthazar* (267 S.); 3. *Mountolive* (368 S.); 4. *Clea* (318 S.). Hamburg 1958—1961, Rowohlt.

der der „Justine“ rückhaltlos gehuldigt hatte, verweist „Clea“ in den Bereich des gehobenen Unterhaltungsromans (FAZ vom 22. 4. 1961). Man kann auf den Schutzumschlägen der einzelnen Bände einige Muster der sich fast überschlagenden Kritik lesen, und es dürfte kaum eine Kultur- oder Literaturzeitschrift geben, die nicht in den Chor der Verehrer — nur selten mit einigen Vorbehalten — eingestimmt hätte.

Wir fragen uns, woher es wohl komme, daß ein Buch, von dem gewiß einiges Gute zu sagen ist und auch hier gesagt werden wird, einen solchen Sturm der Begeisterung entfesseln konnte. Bezeugt diese Tatsache vielleicht jene andere, daß mit der Gegenwartsdichtung auch die Gegenwartskritik in einen Zustand des Chaotischen geraten und den Instinkt für Maßstäbe weithin verloren hat?

Der Schauplatz des Geschehens ist (neben einigen andern Orten, an denen vorübergehend einzelne Personen der Geschichte weilen, wie einer einsamen Zykladeninsel, der englischen Botschaft in Moskau, London und dem Kreis um das Foreign Office) Alexandrien, in dem die ägyptische, griechische, römische, syrische, arabische und in der Neuzeit auch die europäische Welt sich verbunden haben. Aber Alexandrien ist nicht nur Schauplatz, d. h. Hintergrund; es spielt wesentlich mit, da es die Menschen in seinen Bann zieht, sie formt und ihr Denken, Fühlen und Handeln weithin bestimmt. Darum wird Durrell nicht müde, immer wieder diese Stadt, die Atmosphäre, aber keinen Charakter habe, im Leser geistig lebendig zu machen (1, 148). Der Dichter, der durch viele Jahre Auslandskorrespondent und im diplomatischen Dienst in Griechenland und im nahen Orient war, nimmt natürlich Personen und Erlebnisse aus dem Bereich seiner Erfahrungen, auch wenn er glaubhaft versichert, daß das Handlungs- und Personengefüge seines Buches, selbst die Stadt, erfunden und höchst unwirklich seien. Europäer aus England und Frankreich, einige Kopten, Alexandriner und Alexandrinerinnen, Mohammedaner, Christen und Juden, Menschen der Gesellschaft und der Unterwelt, Gescheiterte und Gestrandete wie Männer der Politik und des Handels geben sich im Roman ein Stelldichein, leben in der großen Handels- und Hafenstadt in den verschiedensten Verbindungen miteinander, haben Beziehungen zu den großen Grundbesitzern und der Wüste. Hier entwickeln sich vor und im zweiten Weltkrieg Spannungen und Feindschaften, Intrigen und politische Untergrundbewegungen, Druck der ausländischen Mächte auf die ägyptische Regierung und das Erwachen ihres Selbstständigkeitsdranges, das Fortleben uralter Kulte, die Laster in ihren verschiedensten Formen und Graden.

All dies, schon rein stofflich für den Leser so voller Überraschungen, wird durch die anschauliche Darstellung und Formung auch künstlerisch so nahegebracht, daß man schon allein daraus die Begeisterung begrifflich findet, in die das Buch den Leser versetzt. Selbst der Umstand, daß der Verfasser immer wieder mit ähnlichen Worten, sogar unter Wiederholung einiger Szenen, die Atmosphäre gegenwärtig zu machen sucht und doch nicht ver-

mag, dieser Atmosphäre eine dauernde Wirkkraft zu verleihen, beeinträchtigt nicht die Wertschätzung. Der kritische Leser kann auch nicht übersehen, daß alles, was Durrell aus der Vergangenheit gegenwärtig setzt, so wie seine Zeichnung des heutigen Zustandes, eigentlich nur einer ziemlich oberflächlichen, mehr journalistischen als dichterischen Erkenntnis entspringt. Wenn man etwa an Thomas Mann und seinen Josephsroman denkt und dessen ernste Vorstudien und das Eindringen in die Tiefe jener menschenformenden Welt mit dem Alexandrien Durrells vergleicht, wird der Abstand sofort sichtbar. Auch wer von diesem Alexandrien ganz berückt wird, darf sich in der künstlerischen Wertung nicht verführen lassen, selbst wenn er der ungemainen Sensibilität Durrells durchaus Anerkennung zollt.

Die alexandrinische Tetralogie Durrells ist ein Experiment. In der „Vorbemerkung“ zum zweiten Band (warum nicht schon in der Justine?) äußert sich der Verfasser folgendermaßen: „Die moderne Literatur bietet uns keine Einheiten; darum habe ich die Wissenschaft zu Hilfe genommen und versucht, einen vierstöckigen Roman zu schreiben, dessen Form auf der Relativitätstheorie beruht. Drei Raumebenen und eine Zeitebene bilden das Mischrezept für ein Kontinuum. Die vier Romane halten sich an dieses Schema. Die ersten drei Teile müssen jedenfalls räumlich entwickelt werden (daher der Gebrauch der Bezeichnung „Pendant“ anstatt „Fortsetzung“) und sind nicht nach der Art einer Serie miteinander verknüpft. Sie überlappen und verweben einander in einer rein räumlichen Beziehung. Die Zeit steht. Einzig der vierte Teil wird Zeit darstellen und eine wirkliche Fortsetzung sein . . . Das ist weder die Methode von Proust noch die von Joyce — denn diese illustrieren meiner Ansicht nach die Bergsonsche ‚Dauer‘, nicht die ‚Raum-Zeit‘“ (2, 7).

Es ist von vornherein höchst unwahrscheinlich, daß eine wissenschaftliche Theorie, die allein den Körper als Körper kennt und sich völlig gleichgültig verhält gegenüber der Frage, ob dieser Körper, dessen Raum- und Zeitbeziehungen bedacht werden, belebt, beseelt und Geiststräger, Grundlage einer künstlerischen Aussage werden kann. Dagegen konnte Kants Feststellung, daß es zwei notwendige reine Formen sinnlicher Anschauung, als Prinzipien der Erkenntnis a priori, gebe, Raum und Zeit, wohl für die Kunst von Bedeutung werden als Grundlage seiner transzendentalen Ästhetik, d. h. der reinen Anschauung. Das Werk Durrells selbst muß offenbaren, ob die Übertragung der Relativitätstheorie auf die Dichtung vollzogen wird und ob aus ihr sich eine neue „morphologische Form“ entwickeln läßt, die für unsere Zeit als „klassisch“ zu bezeichnen wäre (2, 8).

Den ersten Band seiner Tetralogie führt der Verfasser als Erinnerungsbuch des Schullehrers und Dichters Darley ein, das dieser auf einer einsamen, fast außerhalb des Verkehrs liegenden Zykladeninsel schreibt. Darley stellt die einzelnen Personen vor, läßt die Atmosphäre von Stadt, Land und Gesellschaft lebendig werden und berichtet von Konflikten, insbesondere von seiner Liebe zu Justine, der Frau eines reichen koptischen Ban-

kiers und Unternehmers. Diese Leidenschaft zerstört schließlich sein Verhältnis zu Melissa, einer Kabaretttänzerin. Die Jahre, in denen dieses Geschehen abläuft, sind wie eine Einheit, eine in der Vergangenheit liegende Dauer. Das Ganze, das eigene Leben wie das seiner Freunde und Bekannten, Freundinnen und Bekanntinnen, spielt sich zugleich in einem Raum ab, eben in Alexandrien. Um die Unmittelbarkeit des Nacherlebens zu ermöglichen, verzichtet Darley ganz auf einen geschichtlichen Bericht. Nicht die kalendarische Zeit herrscht, vielmehr werden die Vorgänge nach ihrer Bedeutsamkeit, nicht nach ihrer naturwissenschaftlichen Kausalität erzählt (1, 122). Damit erweist sich Durrell als ein Dichter, der den Naturalismus überwunden hat und die Eigenständigkeit des Seelischen und Geistigen anerkennt. Das höhere Leben des Menschen trägt eben seine ganze Vergangenheit immer in sich. Längst, nachdem sich ein Vorgang in der Wirklichkeit abgespielt hat, kann er für den Menschen erst eigentlich fruchtbar werden. Wir werden Durrell eine große, dichterische Kraft, seinem Wort eine bezaubernde Macht zubilligen müssen. Souverän bedient er sich der Erzählweise, die seit einigen Jahren die rein naturwissenschaftliche, von der Ursache zur Wirkung fortschreitende Stilform abgelöst hat. Es trifft aber auch zu, daß ihm eine gewisse Leichtigkeit, etwas Spielerisches fehlt, das er bei Werken ersten Ranges feststellt (1, 78).

Darley schickt sein Manuskript einem Gefährten in Alexandrien, dem Arzt Balthazar. Dieser bringt es ihm zurück, mit vielen Anmerkungen, Verbesserungen und Streichungen. Aus ihnen setzt Darley seinen zweiten Roman zusammen, der das neue Material verwertet und Erklärungen und neue Erkenntnisse gibt. So wird „Balthazar“ wirklich ein „Pendant“, das zur Urschrift „Justine“ vielfach einen Kommentar gibt und viele Ereignisse und Persönlichkeiten in einem neuen Licht zeigt. Man sollte indes nicht leichtfertig von Widersprüchen zwischen den beiden das gleiche Geschehen, die gleichen Personen, die gleichen Beziehungen behandelnden Büchern sprechen. Darley hat aus Unkenntnis bestimmter Tatsachen Urteile gefällt, die durch die neue Quelle als falsch oder zum mindesten als einseitig erwiesen werden. Am wichtigsten und für Darley am überraschendsten ist die Tatsache, daß Justine ihn nie geliebt hat, sondern sich ihm nur näherte, um ihrem Mann Nessim ihre wahre Liebe, die zu Pursewarden, ebenfalls einem Dichter, zu verheimlichen. Wenn so auch der Inhalt des Erzählten sich weitgehend von der „Justines“ unterscheidet, so ist doch die Form der beiden Bücher identisch. Derselbe Raum wird aufs neue durchschritten. Es ergeben sich neue Perspektiven, aber keine neuen oder andersartigen Aussageformen.

Ganz anders hingegen ist der dritte „Raum“-roman. Er wird objektiv erzählt. Der Dichter redet nicht in das Geschehen herein. Höchstens könnte man (3, 22) eine Bemerkung anführen, in der der Verfasser, nicht imstande, eine bessere Überleitung zu finden, den Leser auffordert, mit ihm sich in eine Zeit, die vor den zuletzt erzählten Begebenheiten liege, zurückzusetzen.

Mountolive, ein junger englischer Diplomat mit guten arabischen Kenntnissen, wird an die Botschaft in Kairo versetzt, lernt hier die koptische Familie Nessims kennen und pflegt ein Verhältnis mit dessen Mutter, deren Mann hoffnungslos erkrankt ist. Der junge Diplomat kommt in den Kreis der Männer und Frauen des Romanwerks. Als er nach einiger Zeit versetzt wird, bleibt er in Briefverkehr mit der geliebten Frau. Beide machen sich ein erdichtetes Bild voneinander. Nach vielen anderen Stellungen kommt Mountolive als Botschafter nach Kairo-Alexandrien zurück. Die gespannte politische Lage, die dem zweiten Weltkrieg zutreibt, verlangt einen mit Land und Sprache vertrauten Diplomaten. Der englische Geheimdienst hat mittlerweile festgestellt, daß Nessim politisch tätig ist und die Juden Palästinas mit Waffen versorgt. Er ist nämlich der Überzeugung, daß die europäischen Mächte, insbesondere England und Frankreich, über kurz oder lang allen Einfluß im Orient verlieren und daß der sicher zu erwartende arabische Nationalismus alle Minderheiten knechten und vernichten wird, wenn diese nicht eine starke Freundeshand haben. Diese kann allein Israel sein. Der Druck der englischen Diplomatie wird so stark, daß die Ägypter den Bruder Nessims aus dem Weg räumen. Er selbst hat es verstanden, die Behörden zu bestechen.

Dieser in strenger geschichtlicher Ordnung erzählte Roman klärt ebenfalls manche Tatsachen, die Darley in seinen zwei ersten Bänden mitteilte und erhebt zugleich die mehr privaten Beziehungen in den Bezirk der großen Weltdiplomatie und Weltgeschichte. Freilich, wie Mountolive „ein Raumroman“ sein, wie er die Zeit ausschließen soll, obwohl er Geschichte ist, die er berichtet, und obwohl er die Zeit, in der die Tetralogie spielt, weiterführt, ist einigermaßen unverständlich. Immerhin ist der Schauplatz trotz aller Veränderungen der Beziehungen im handelnden Kreis der Personen im großen und ganzen derselbe.

Der Krieg bricht aus. Alexandrien wird durch Fliegerangriffe bedroht. Der entmachtete und verarmte Nessim schickt Darley einen Boten und danach ein Boot, das ihn nach Ägypten zurückbringt. Damit beginnt der vierte Roman „Clea“. Er soll also durch die vierte Dimension, die der Zeit, geprägt sein. Wie in den beiden ersten Teilen erzählt Darley, Zeuge und Mitspieler, die Ereignisse. Es fehlt nicht an Aussagen über die Zeit, wie sie aber auch in den ersten drei Bänden gemacht wurden. Seitdem Heidegger sein Buch über Sein und Zeit schrieb, scheint es zum guten Ton der Romanschriftsteller zu gehören, solche Erwägungen anzustellen. Begünstigt wird dies vor allem durch den Zusammenbruch des Fortschrittsoptimismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts und die neu erlebte Unsicherheit und Fragwürdigkeit des Daseins, das einen Zusammenbruch von kosmischen Ausmaßen erlebt hat.

Die Zeitdimension könnte darin bestehen, daß die Vorgänge nach ihrer geschichtlichen Folge erzählt werden, was weitgehend der Fall ist. Dann hieße das „Zeitebene“. Dann wäre aber schon Mountolive in noch vollkommenerem Maß der Zeitkategorie zuzuschreiben. „Clea“ ist insofern eine

Fortsetzung der ersten drei Teile und kein Pendant, als hier diejenigen Schicksale erzählt werden, die nach der Zeit liegen, in denen sich der übrige Roman abspielt. Das kann nicht als eine Erfüllung des Vorsatzes angesehen werden, die Relativitätstheorie auf die Dichtung zu übertragen. Denn in ihr wird der gleiche Gegenstand im vierfachen Zeit-Raum-Kontinuum gesehen.

Diese Inhaltsangabe ergibt nur eine Bestätigung unserer apriorischen Annahme, daß das Raum-Zeitschema nicht auf die Dichtung anzuwenden ist. Auch hier liegt offenbar ein nur oberflächlicher und dilettantischer Einfall vor. Es ist merkwürdig, daß unseres Wissens nach kein Kritiker sich der Mühe einer Prüfung unterzogen hat, sondern daß alle, soweit sie davon sprechen, dem Gedanken Durrells als der Möglichkeit eines Neubeginns dichterischer Gestaltung huldigen.

Was bleibt nun, wenn wir das Zeitraumkontinuum als nicht verwirklicht ansehen? „Objektive“ Romane wie *Mountolive*, Ichberichte des Erzählers hat es schon immer gegeben. Verhältnismäßig neu dagegen ist es, wenn der perspektivische Bericht des Mitspielers durch den eines andern Teilnehmers am Geschehen ergänzt und berichtet wird. Doch kennen wir verhältnismäßig viele Romane, die nach diesem Schema gebaut sind (z. B. *A. Gide*, *Die Schule der Frauen*). Diese Versuche rechtfertigen sich durch die Tatsache, daß der Erzähler nicht mehr „alles“ weiß, sondern nur von seiner Sicht aus darstellt und urteilt. Diese Form bietet den Vorzug größerer Unmittelbarkeit und Lebendigkeit. Sie wird auch dem Geschehen insofern gerecht, als die einzelnen Handlungsträger doch aus ihrer Schau heraus denken, fühlen, handeln, leiden. Eine allseitig gültige, gerechte Wahrheit kann ein solches Werk nicht geben. Es hängt auch mit dem Verlust von Eigenständigkeit und Entscheidungskraft zusammen, der in unserer Zeit wohl mehr als früher zu beklagen ist. Wir sind Getriebene und Opfer eines überpersönlichen Willens geworden, nicht nur der Mensch des östlichen Kollektivs (bei dem im Innern sogar ein hohes Maß von Ichbewußtsein festgestellt werden kann), sondern auch und gerade der „freie“ Mensch der westlichen Industriegesellschaft. Durrell ist überzeugt, daß letztlich all die verschiedenen Bezüge, Einflüsse, Hemmungen, Antriebe gleichwertig sind, daß der Mensch einen vieldimensionalen Charakter, ein Prismenangesicht, mehrere Profile hat (1, 25). Die Wahrheit hat veränderliche Aspekte. Jedes Faktum kann tausend Motive haben, jedes von gleichem Gewicht (4, 88). Es ist für ihn eine regelrechte Offenbarung, wenn Pursewarden (auch ein mitspielender Dichter, dessen rätselhafte Aussprüche immer wieder als maßgebend zitiert werden, dessen Werk und Wesen schlechthin überragend und meisterlich genannt werden, der aber doch in der Tetralogie ein Schattendasein führt) erklärt, daß die poetische oder transzendente Erkenntnis die bloß relative aufhebt. Es ist eine Kenntnis oberhalb und jenseits des relativen Tatsachenwissens. Darley hat den mythisch-poetischen Bezug übersehen, der unter den bloßen Fakten liegt (4, 195f.). Aber wenn Durrell dies auch aufzeichnet, sein Buch selbst bleibt im Relativen, diesseits des Unbedingten.

Die Prüfung der Formprinzipien der alexandrinischen Tetralogie erweist, daß sie ganz im Bereich unserer gängigen Gegenwartsliteratur verharret. Wenn auch die Sprache des Verfassers, seine Einfälle, die Sensibilität seiner Wahrnehmungskraft, die Eindringlichkeit seiner Darstellung ein ungewöhnliches Talent bezeugen, so steht er doch durchaus in der Strömung der Gegenwart. Ein Neues beginnt nicht mit ihm.

Bedeutet aber vielleicht der Gehalt seines Werkes eine neue Eroberung? „Das zentrale Thema des Buches ist eine Untersuchung über die moderne Liebe“ (2, 8). Um einen sicheren Ausgangspunkt zu gewinnen, müssen wir den Begriff der Liebe und ihre Verwirklichung in den Haupt- und Nebenpersonen und in ihrer namenlosen Umgebung nach oben und nach unten abgrenzen.

Die obere Grenze wird dadurch bestimmt, daß Durrell keinen Gott, keine göttliche Ordnung, keine Religion anerkennt und ihm der Mensch nicht ein Abbild seines göttlichen Urhebers ist. So kann auch die „Liebe“ weder nach der göttlichen Liebe des trinitarischen Lebens noch durch die Huld des Schöpfers zu den Geschöpfen und ihren von ihm gesetzten Ordnungen bestimmt werden. Durrell lehnt Religion grundsätzlich ab. Darleys ererbter und angeborener Skeptizismus haben ihn davor bewahrt, von den Schlingen einer konfessionellen Religion eingefangen zu werden (1, 103). Keine der großen Religionen hat mehr erreicht, als eine lange Liste von Verboten aufzustellen (1, 105). Allen Religionen wohnt Widersprüchlichkeit inne (4, 189). Alle Religionen und Sekten sind Akademien zur Unterweisung für Selbstschutz gegen die Angst (1, 204). Das besagt natürlich nicht, daß alle im Roman auftretenden Personen so denken und handeln. Justine etwa klagt in einem bestimmten Augenblick über ihre „krankhafte Beschäftigung mit Gott“ (1, 159). Anderswo ist die Rede vom reinen Wesen Gottes, dessen Ruf nur der kontemplative Mensch erkennen kann (1, 149). Der fromme Christ Panayotis wird uns sogar geschildert, wie er in seinem einfachen Herzen voll ist von Glück und Seelenfrieden (1, 176). Aber Durrell selbst lehnt Gott und Religion ab. Er schildert auch die Diener der Religion, wie etwa den Pater Paul, den „elefantenhaften Tröster“, als Dummköpfe, widerwärtige oder belanglose Menschen. Von den religiösen Gebräuchen berichtet er am ausführlichsten dasjenige, in dem sich Urelemente primitiver Religionen und Aberglaube gemischt haben und die von weltlichen Feiern begleitet sind, bei denen alle sittlichen Rücksichten fallen.

Die Welt, in der die Personen der Tetralogie leben, hat keine Verbindung mit dem Absoluten, und wo sich vorübergehende Stimmungen etwa der Schuld einstellen, werden sie bald verwischt. Wir befinden uns nur auf der Erde, in der allerdings auch dunkle Kräfte wirken (z. B. 4, 228 f.). Damit ist auch der Gedanke an ein Fortleben nach dem Tod fragwürdig geworden, wenn er auch zuweilen, mit bangem Zweifel, geäußert wird. Darum hat auch die Liebe durchaus nur einen diesseitigen Charakter.

Die unterste Grenze aller Liebesbeziehungen ist der physische Akt, der von

allen ohne Ausnahme in festeren und dennoch freien Verbindungen oder in vorübergehender Stimmung, die dann zum Laster einlädt, ausgeübt wird. Er offenbart in seiner Form das Wesen eines anderen Menschen (2, 65). Es ist das etwas ganz Selbstverständliches, bezüglich dessen man weder Skrupel noch Reue empfindet und was man auch von jedem Menschen voraussetzt. In einem Fall, als der sittenlose Pombal eine Liebesbeziehung mit der Frau eines Kriegsteilnehmers angeknüpft hat, die schließlich auch im rein Körperlichen endet, sagt die Geliebte Fosca: „Ich hasse dich. Unsere Liebe ist nicht besser als jede andere. Wir haben sie herabgewürdigt“ (4, 182).

Die Liebe spielt sich in dem seelischen, zwischen dem Körper und dem Geist stehenden Bereich ab und nährt sich von den Leidenschaften, die entbrennen, verbrennen und dann erlöschen. Wie die Wahrheit eine, der Irrtum vielfältig ist, so sind auch die Begegnungen, Wege und Abwege der „Liebe“ vielfältig, nachdem ein absolutes Ordnungsprinzip aufgegeben worden ist. Es dürfte keine Erscheinung in diesen Beziehungen geben, die nicht im Roman dargestellt würde. Es ist aber reizlos, sie aufzuzählen oder den Versuch zu machen, sie irgendwie in bestimmte Gruppen zu ordnen. Es fehlt nicht ganz die Erkenntnis, daß wahre Liebe in der Hingabe, nicht im Besitz und dem Genuß bestehe (2, 54). Nur die Introvertierten entgehen dieser erschreckenden Sucht, einander schenken zu wollen (1, 101). Aber andere leugnen dies und sehen den letzten Sinn dessen, was sie Liebesbeziehung nennen, in der Bereicherung des Ich, im Narzißmus oder Egotismus. Alle hierher gehörenden Empfindungen streben geradewegs oder auf Umwegen der rein körperlichen Lust zu. Es ist auch bemerkenswert, das Durrell seine Vergleiche oder die Mittel einer größeren Veranschaulichung aus dem Wortfeld nimmt, das diese Aktivität umgibt. Das paßt zwar ganz zu dem Assoziationsbereich der gezeichneten Personen, ist aber gleichwohl höchst verräterisch. Bemerkenswert ist auch, daß unter Umständen ganz andere Empfindungen und Wünsche diese „Liebe“ entfachen können. So werden Justine und Nessim ein innig verbundenes Paar, als der Mann sie zur Mitwisserin und Helferin seiner politischen Pläne macht. Als diese scheitern, sind beide einander zur Last; kaum öffnen sich neue Möglichkeiten, entbrennen sie wieder füreinander (4, 313). Auch Freundschaft kann aus dem modernden Bereich dieser „Liebe“ herausführen (2, 139), da sie der Person gilt. Dennoch enden diese Freundschaften alle in der Leidenschaft.

Dies also ist die geistige Welt dieser Tetralogie, die deswegen so vielen literarischen Erscheinungen der letzten Jahrzehnte beizuzählen ist. Sie bietet auch in dieser Beziehung eigentlich nichts Neues, mögen auch einzelne Analysen und einige Sonderfälle von andern noch nicht oder nicht mit solcher Unverblümtheit beschrieben worden sein. Sicher ist jedoch das Buch nicht geschrieben, um durch Lüsterheit zu verführen. Die Personen, die wir kennenlernen, tragen alle das Kainsmal dieser Literaturgattung der Gegenwart an sich, die abgrundtiefe Traurigkeit und hoffnungslose Einsamkeit, die das Begehren nicht zudecken, die Ironie nicht aufheben kann. Wohl ohne

sich der Tragweite bewußt zu sein, hat Durrell in den wenigen Zeilen, die er dem armen, frommen Panayotis widmet, das Bild wahren und beständigen Glückes gezeichnet (1, 176). Die Liebe, die Durrell allein kennt, ist letztlich die der mitleidslosen, gnadenlosen, barbarischen und primitiven, strengen, seelenlosen und urzeitlichen Aphrodite (1, 15; 3, 237). Sie führt zum Tod, und gerade im Angesicht des Todes offenbart sie ihr Schwergewicht (4, 204 u. a.).

Wir können füglich davon absehen, einzelne Nebenzüge, die die sinnlich-geistige Welt der handelnden Personen aufweist, anzuführen. Vor allem der als begabter und die Wurzeln des Lebens in seinen mannigfaltigen Bezügen bloßlegende, persönlich aber in eigentümlicher Unbestimmtheit und Blässe gezeichnete Pursewarden gäbe dazu Anlaß. Aber gegenüber dem eigentlichen Thema des Werkes handelt es sich doch nur um ein Rankenwerk.

In der Vorbemerkung zum vierten Band macht Durrell auf die Möglichkeit aufmerksam, Charaktere und Situationen in weiteren Fortsetzungen zu entwickeln. Die im Anhang genannten „Vorstudien“ bieten Fortsetzungen, in denen das Schicksal einzelner Personen in späterer Zeit dargestellt wird. Meist aber wird es sich um neue Perspektiven handeln, die das Geschehen verdeutlichen und allseitiger zur Darstellung bringen können. Durrell macht sich also nicht die Auffassung Pursewardens zu eigen, daß die dichterische Schau, die poetische Wahrheit hinter dem relativen Tatsachenwissen liegt. Dies ist um so auffälliger, als er (welcher Irrtum!) diese Entdeckung als etwas so Einmaliges und Neues hinstellt, daß sie vor ihm noch niemals bedacht worden sei (4, 196). Wir können uns dies nur so erklären, daß Durrell völlig von der Beschreibung der einzelnen äußeren und inneren Vorgänge angezogen und von ihnen erfüllt wird und daß er vielleicht die Überzeugung hegt, der Dichter könne hier eine letzte Aufklärung geben und eine schöpferische Wiedergeburt des Geschehens im Geist vollziehen. Es wäre auf künstlerischem Gebiet das, was die Psychoanalyse auf ihrem Feld leisten zu können vorgibt.

Wir können nunmehr auch versuchen, auf die im Eingang gestellte Frage einzugehen, weshalb diese Tetralogie die Kritiker so sehr in Bann geschlagen hat, daß sie dieses Werk fast über alle zeitgenössische Literatur zu setzen geneigt sind. Wenn wir von der reizvollen Neuigkeit des Stoffes absehen, die zweifellos schon vieles erklärt, ist doch wohl die Feststellung nicht ungerecht, daß auch die Kritiker im Meer diesseitiger, körperlich-seelischer Vorgänge schwimmen und eine höhere Ordnungsmacht nicht anerkennen. Wenn solche Vorgänge nur geistvoll, unmittelbar und lebendig dargestellt werden, wenn die Verfasser das Wort beherrschen, wenn die dichterische Phantasie ein Zauberbild vom Menschen und den Ereignissen entwirft, stellen sie weiter keine Ansprüche. Dies ist wohl ein hartes Urteil. Es mag dadurch gemildert werden, daß es auch eine unbestreitbare Leistung dieser Kritik ist, wenn sie mit so empfindlichen Organen jede Aussage, jede An-

deutung, alles, was atmosphärisch zwischen den Personen wirksam ist, wahrnimmt und aufzeichnet. Aber wir gestehen offen, daß die einfache Tiefenschau und die Prüfung vor einer göltigen und ewigen Ordnungsmacht uns wichtiger, entscheidender und in der Gegenwart notwendiger erscheint als das Lob der Darstellung der Überfülle einzel- und zwischenmenschlicher Bezüge. Da sie nicht unter das Gericht einer überzeitlichen und überräumlichen Wahrheit gestellt werden, gilt Natürliches, Krankes oder Widernatürliches gleichviel. Wenn schon im Bereich des rein organischen Lebens im Haushalt der Natur immer deutlicher wird, daß jeder herrscherliche Eingriff des Menschen, der sich nicht um die Erkenntnis seines inneren Gesetzes müht oder aber sich kühn und bedenkenlos darüber hinwegsetzt, schließlich die Kräfte der Natur erschöpft und erkranken läßt², so daß das Leben des Menschen selbst nicht selten in Frage gestellt, sogar unmöglich gemacht, jedenfalls geschädigt wird, so kann das viel höher stehende und darum auch gefährdetere sinnlich-geistige Leben des Menschen, d. h. der Bereich zwischen dem rein Körperhaften und dem rein Geistigen, auf die Dauer nicht bestehen. Es hat keine Zukunft mehr. Soll man dafür nicht als Beweis anführen, daß alle die Beziehungen der Menschen dieser Tetralogie letztlich unfruchtbar sind?

Durrell ist ein Ire. Kann man ihn mit seinem Landsmann Joyce vergleichen? Zweifellos war dieser radikaler. Aber beide zeichnet doch die gleiche Lebendigkeit und Unerschöpflichkeit der Phantasie aus. Es ist ein Erbteil, das wir schon in den frühmittelalterlichen Erzählungen und Gedichten (wie in der zeichnerischen Kunst der Kelten) wirksam sehen. Es scheint uns, als ob der Schock, den das Erscheinen des Ulysses auslöste, dem dann Verwunderung, Bewunderung, Nachahmung folgten, im Abklingen sei. Manche scheinen es schon zu spüren, daß die neuen Bereiche, die er der Dichtung, gehaltlich und formal, erschloß, nur zu gewinnen waren auf Kosten viel wesentlicherer Gegebenheiten. Sie waren zwar vielfach durch die Zeit unansehlich geworden, entbehrten der inneren Glut und Frische, aber sie verbanden doch den Dichter mit einer höheren Welt und machten ihn zum Zeugen des Absoluten. Bei Durrell wird es nicht so lange dauern, bis man seine Grenzen sieht. Man hat sie schon gesehen. Er vermag zu gestalten. Das soll ihm nicht abgesprochen werden. Aber sowohl seine formale Kunst wie die gestaltete Welt, in die er uns hineinführt, reihen ihn nur ein in die große Zahl ähnlicher Schriftsteller. Er ragt aber nicht aus ihnen heraus. Er ist Fortsetzung und Pendant zugleich, aber kein neuer Anfang.

² Vgl. dazu das in der Formgebung weniger anzuerkennende, aber in der Mitteilung der Tatsachen geradezu bestürzende Buch von Günther Schwab, *Der Tanz mit dem Teufel*, Hannover 1958.