

Josef Quack

Das Engagement des Erzählers

Zu einigen Romanen Graham Greenes

Graham Greene war einer der bedeutendsten Romanciers der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, und er wird viel gelesen. Die seltene Kombination von Vorzügen, die einander zu widersprechen scheinen, hat bei uns dazu geführt, daß die Rezeption seiner Romane ständig von Mißverständnissen begleitet war. Es gab Kritiker, die Greene schätzten, weil er ihrer Meinung nach Boulevardromane schrieb, und es gab andere Kritiker, die ihn deswegen tadelten. Beide Kritikerparteien verkannten Rang und Art seiner Erzählkunst. Ungünstig für Greene wirkte sich in den sechziger Jahren zudem die literarische Vorherrschaft des Nouveau Roman aus und der Umstand, daß man meist mit einem rudimentären Begriff des Erzählens operierte. Nur so läßt sich die seinerzeitige Rede vom Ende des Romans verstehen. Inzwischen hat sich eine eigenständige Erzählforschung entwickelt, und diese hat einen differenzierteren Erzählbegriff ausgearbeitet. Damit läßt sich Graham Greenes Prosakunst nun gerechter beurteilen und genauer beschreiben, als es damals üblich war.

Ein katholischer Schriftsteller?

Auch gilt es, ein weiteres Klischee über den Autor zu vermeiden. Bekanntlich wurde er in der Nachkriegszeit meist als katholischer Schriftsteller eingeordnet. Diese Lesart mag insofern berechtigt sein, als Greene gelegentlich spezifisch katholische Glaubensfragen streift. Übersehen wird aber, daß es nicht der intellektuelle Mittelpunkt seines Werks ist, und unbeachtet bleibt, daß er sich dem katholischen Motiv erst dann ausdrücklich zuwandte, als es sich ihm in Verbindung mit dem politischen Thema aufdrängte – anläßlich der Religionsverfolgung in Mexiko, von der „Die Kraft und die Herrlichkeit“ (1940) handelt. Den Titel eines katholischen Autors aber hat Greene, unter Berufung auf Kardinal Newman, für sich immer zurückgewiesen.

Für die Beurteilung seines Werks kommt es nicht so sehr darauf an, daß er gewisse innerkonfessionelle Themen zur Sprache bringt, als vielmehr darauf, daß er in jedem seiner Romane metaphysische Fragen aufwirft, und das religiöse Motiv ist nur eine Sonderform dieser Fragen. Daß ein Romancier aber der religiösen Di-

mension in seiner Darstellung einen Platz einräumt, ist für Greene nicht nur ein Postulat eines überzeugenden Weltbilds. Er vertritt vielmehr die ästhetische These, daß es ohne die Berücksichtigung solcher Motive unmöglich sei, lebendige Romanfiguren darzustellen.

Vergleicht man Leben und Werk Greenes, so wird man finden, daß er bisweilen Selbsterlebtes verarbeitet, aber, wie er sagt, nicht alle seine „Widersprüchlichkeiten in seinen Büchern ausdrückt“. Er wurde 1904 in Berkhamsted (Hertfordshire) geboren, wo sein Vater Rektor einer Schule war. Die Situation, daß er sich sowohl seinem Vater als auch seinen Mitschülern verbunden fühlte, brachte ihn in einen Loyalitätskonflikt, der sein ganzes Leben prägte. Nachdem er in Oxford Anglistik und Geschichte studiert hatte, wurde er 1926 Redakteur bei der „Times“. Im gleichen Jahr heiratete er und nahm den katholischen Glauben seiner Frau an. Mit seinem ersten Roman, „Zwiespalt der Seele“, erzielte er einen Achtungserfolg, der ihn bewog, Ende 1929 seinen Zeitungsposten aufzugeben. Die beiden nächsten Romane überzeugten weder literarisch noch pekuniär. Erst mit dem „Orient-Express“ (1932) konnte er sich als Autor durchsetzen. Im Jahr 1935 bereiste Graham Greene Liberia und 1938 Mexiko, das damals von Religionsverfolgungen heimgesucht wurde.

Während des Krieges arbeitete er für den britischen Geheimdienst; in dessen Auftrag weilte er 1941 bis 1943 in Sierra Leone. Die Afrikaerfahrung spiegelt sich in „Das Herz aller Dinge“ (1948) wider, einem Roman über einen Ehe- und Gewissenskonflikt. Das Buch machte ihn zusammen mit der Filmstory „Der dritte Mann“ (1950) weltberühmt. In den fünfziger und sechziger Jahren besuchte er als Reporter die meisten Krisenherde der Zeit, Prag, Warschau, Indochina, Kenia, Malaysia, Kuba, Haiti, Paraguay, Israel, Panama. Einige Reiseerlebnisse sind in seine Romane eingegangen, und fraglos hat ihm ihre internationale Perspektive die Sympathie vieler Leser in vielen Ländern eingetragen. Zuletzt lebte er in Antibes und Genf; hier ist er 1991 gestorben.

Neben einigen Kurzgeschichten, Theaterstücken, Kinderbüchern und zwei autobiographischen Schriften hat Greene über zwanzig Romane geschrieben. Er hatte ein erstaunlich sicheres Urteil über den künstlerischen Wert seiner eigenen Arbeiten. Zu seinen besten Romanen zählte er „Brighton Rock“ (1938, „Am Abgrund des Lebens“), „Die Kraft und die Herrlichkeit“ (1940), „Der Honorarkonsul“ (1973) und „Der menschliche Faktor“ (1978). Zu seinen gelungensten Texten zählte er auch den Indochinaroman „Der stille Amerikaner“ (1955). Das Werk ist formal nahezu vollkommen – soweit man die Kategorie der Vollkommenheit überhaupt auf ein längeres Prosawerk anwenden kann. Da es überdies alle gedanklichen Motive enthält, die Greene teuer sind, kann ein Blick auf den Text uns einiges über die Prosakunst des Autors und ihre thematischen Implikationen verraten.

„Der stille Amerikaner“ – ein Indochinaroman

„Der stille Amerikaner“ ist ein Titel von präziser Mehrdeutigkeit: Er beschreibt eine Person, die sich von dem lärmenden Wesen ihrer Landsleute positiv abhebt, er deutet auf die Geheimdiensttätigkeit der Figur hin, und schließlich spielt er auf ihren Tod an, von dessen Aufklärung das Buch handelt.

Der englische Reporter Thomas Fowler erzählt einige Episoden von seinem Aufenthalt in dem Indochina der frühen fünfziger Jahre. Er berichtet von den Schwierigkeiten der Franzosen mit der kommunistischen Unabhängigkeitsbewegung und mit diversen kleineren Provinzfürsten. Er schildert die Versuche der Amerikaner, hinter dem Rücken der Franzosen eine „Dritte Kraft“ aufzubauen. Der Drahtzieher dieser Geheimpolitik ist der Gesandtschaftsbeamte Alden Pyle, ein junger Universitätsabsolvent, der die Verhältnisse des Landes kaum kennt und der seine Ideen für die westliche Ostasienpolitik von einem Theoretiker des amerikanischen Liberalismus bezieht, der sich selbst nur einige Wochen in Vietnam aufgehalten hatte. Fowler versteht sich selbst als ein neutraler Beobachter. Als er jedoch die Auswirkungen jener Agententätigkeit sieht, gibt er der kommunistischen Untergrundbewegung einen Hinweis. Daraufhin wird Pyle unter dubiosen Umständen ermordet.

Greene bedient sich der Ich-Form des Erzählens, und zwar der reizvollsten Variante dieser heiklen Darstellungsform, jener Variante, wo der Erzähler von einer verbrecherischen Tat berichtet, deren Urheber er selbst ist. Es handelt sich nicht um die gebräuchliche Form eines Selbstbekenntnisses im Stil der säkularisierten Beichtliteratur, sondern um jene Darstellungsweise eines Geheimnisses, wo der Erzähler bis kurz vor Ende des Berichts seine Täterschaft verschweigt. Dabei verlangt es die dem Leser geschuldete Fairneß, daß der Sprecher keine eindeutigen Lügen oder falschen Behauptungen aufischt; er darf allenfalls zu mehrdeutigen, ablenkenden Hypothesen über die Tat oder zu Auslassungen seine Zuflucht nehmen.

Um sich mit dem Erzählen in der ersten Person vertraut zu machen, studierte Greene eingehend die „Großen Erwartungen“ von Charles Dickens. Er war begeistert von Dickens' Fähigkeit, den „Ton zu variieren“, und seiner Kunst, eine „Haltung des Geistes“ zu fingieren, „der zu sich selbst spricht, ohne daß ihm einer zuhört“. Diese Beobachtung trifft allerdings nur mit Einschränkung auf die „Großen Erwartungen“ zu, da der Erzähler sich bisweilen in direkter Anrede an den Leser wendet. Sie bezeichnet aber das Ideal, dem Greene in Fowlers Geschichte nacheifert. Doch hat er die Sujetfügung nicht von Dickens übernommen, und es ist zweifelhaft, ob ihm in dieser Hinsicht überhaupt ein bestimmtes Beispiel vor Augen stand. In der englischen Literatur hat übrigens Agatha Christie die Form der Ich-Erzählung eines Sprechers, der zugleich der Täter ist, in „The Murder of Roger Ackroyd“ (1926) benutzt, einem Krimi, dem man sonst wenig

Rühmliches nachsagen kann, während Leo Perutz mit dem „Meister des Jüngsten Tages“ (1923) ein Musterbeispiel dieser schwer auszubalancierenden Erzählform gibt, und sein Roman berührt einige Fragen über Kunst, Angst und Schrecken, die auch intelligenter Leser interessieren können.

Greene kommt die gewählte Erzählweise zupass, weil sie das Stilmittel der Ausparung erfordert, das mit seiner wortkargen Diktion aufs beste harmoniert. Er macht das verwickelte Darstellungsproblem aber dadurch noch komplizierter, daß er den Erzähler die Geschichte nicht in linearer Chronologie berichten läßt, sondern in einem genau abgewogenen Wechsel zwischen Gegenwartshandlung und Erinnerung. Der Erzähler beginnt mit dem Abend der Tat, um in Rückblenden und meist ohne harte Schnitte allmählich den Zusammenhang der Ereignisse aufzudecken. Die episodische Zeit des Romans umfaßt rund sechs Monate, von Pyles Ankunft in Saigon bis vierzehn Tage nach seinem Tod, wobei die Gegenwartshandlung ungefähr vierzehn Tage dauert. Pyle ist im September nach Vietnam gekommen, im folgenden Februar wird er getötet. Das Jahr ist nicht angegeben, doch läßt sich aus einigen Angaben erschließen, daß es in den Monaten der Kämpfe um Phat Diem gewesen sein muß, also um 1952/53.

Daß das kalendarische Datum nicht genannt wird, verrät, daß der Roman keine geschichtliche Darstellung und keine politische Reportage sein will, sondern eine literarische Erzählung, für die nicht die chronologische Zeit konstitutiv ist, sondern ein subjektives Zeitmaß. Der Roman enthält zwar einige Abschnitte, die wirkliche Reportagen, Augenzeugenberichte des Autors sind, so die Beschreibung eines Patrouillengangs mit den Fallschirmjägern der Fremdenlegion oder die Schilderung eines Fliegerangriffs. Doch hat Greene seine Erlebnisse nicht unverwandelt übernommen, sondern sie der Intention der Erzählwelt angepaßt. Mit Recht betrachtet er die Reportage nicht als Literatur. Jene Berichte werden eingefügt, um über die militärisch-politische Situation zu informieren und weil sie für Fowlers intellektuelle Geschichte bestimmend sind. Und das Stilmittel der Reportage wird mit Fowlers Journalistenberuf plausibel begründet; er tut sich viel darauf zugute, daß er die Ereignisse nicht politisch bewertet, sondern sie nur berichtet: „Ich schrieb nieder, was ich sah. Ich unternahm nichts – selbst eine Meinung zu haben, ist schon eine Art von Tat.“

Wie es mit der Selbsteinschätzung des Erzählers auch bestellt sein mag, auch nach wiederholter Lektüre fasziniert der politische Sachverstand, mit dem Greene die Situation seiner narrativen Welt beurteilt, die mit dem realen Indochina der frühen fünfziger Jahre übereinstimmt. Man erfährt, daß es unter den beschriebenen Umständen zwischen einem kommunistisch beherrschten Vietnam und einem westlich-kolonialistisch geprägten Vietnam keine weitere Alternative gibt. Es wird aufgezeigt, daß die Idee einer „Dritten Kraft“, einer völlig autochthonen Bewegung, die man im Interesse des Westens fördern müsse, auf realitätsfernen Annahmen beruht und zwangsläufig zu sinnlosen Menschenopfern führt. Über

eine Politik dieser Art sagt Fowler: „Hier werden wir es genauso machen. Erst ermutigen wir sie, dann lassen wir sie im Stich.“ Natürlich hat Greene nur den Indochinakrieg der Franzosen beschreiben wollen; er beansprucht nicht, vorausgesehen zu haben, wie der Vietnamkrieg der Amerikaner ausgehen würde. Dennoch läßt sich der Roman als eine Beschreibung deuten, die die spätere Katastrophe vorwegnimmt, weil er eine Einmischung der Amerikaner in Vietnam schon damals verurteilt.

Die durch den Augenschein bestätigte Erkenntnis, daß die Politik einer phantomhaften „Dritten Kraft“ nur verheerend sein kann, bewegt Fowler, sein erklärtes Nichtengagement für einen Augenblick aufzugeben. Nachdem er den entscheidenden Schritt getan hat, hofft er aber dennoch, daß Pyle unversehrt davonkommen möge. An dem fraglichen Abend wartet er in seiner Wohnung auf das Erscheinen Pyles, und er wartet noch im Büro des französischen Vernehmungsbeamten Vigot. Erst als er über Pyle befragt wird, gibt er das Warten auf. Mit diesen Szenen beginnt der Roman, und damit wird der Zeitmodus angegeben, der für den Erzählverlauf maßgebend ist.

Es ist eine erlebnismäßige Zeitvorstellung, die sich in Beschreibungen der folgenden Art äußert: „Zeit haben“, „Zeit verlieren“, „Zeit gewinnen“, „Zeit versäumen“. Wie der Literaturtheoretiker Paul Ricoeur gezeigt hat, bildet diese Art von Zeiterleben die prägende narrative Zeit. Noch für die schlichteste Erzählung gilt, daß ihr Zeitmaß nicht die objektive Chronologie ist, sondern eine subjektive Zeitvorstellung der genannten Art. Sie ist jenes Element, das aus den diversen Ereignissen eine Einheit bildet und auf diese Weise der Geschichte eine abenteuerliche Spannung und eine intellektuelle Brisanz verleihen kann. Einzigartig ist das Erzählen, weil sich nur in dieser Darstellungsform der Verlauf und die Erlebnisweisen der Zeit beschreiben und wiedergeben lassen.

Die Schuld des Zuschauers

Die maßgeblichen Szenen von Fowlers Erzählung sind Momente des Wartens, Episoden kürzerer oder längerer Dauer, die von Unschlüssigkeit und Ungewißheit geprägt sind, wobei die Aufmerksamkeit auf ersehnte oder gefürchtete Ereignisse gerichtet ist. So die langen Nachtstunden, die Fowler mit Pyle in dem Wachturm vor Saigon verbringt, und die Wochen, die Fowler in der „Erwartung einer Katastrophe“ durchlebt, weil er fürchtet, daß seine Geliebte Phuong sich mit Pyle verbinden würde. Und der Roman endet mit einer Einstellung des Wartens. Nachdem der Erzähler sich über seine Schuld klar geworden ist und nachdem er die Befragung durch Vigot glücklich überstanden hat, schließt er mit den Worten: „Wie sehr wünschte ich, daß jemand existierte, dem ich hätte sagen können, wie leid es mir tat.“ Dieses Warten aber wird kein Ende finden, da es für

Fowler keinen Adressaten gibt, dem er seine moralische Schuld bekennen könnte. Die letzte Einstellung erinnert natürlich an Beckett, so sehr sich der erzählerische Realismus dieser Prosa auch von der pathetischen Groteske Becketts unterscheiden mag.

Auch spielen die Schlußworte auf die Beichte an, sie sind ein Hinweis auf die religiöse Dimension des Romans, sie bezeugen, daß Fowler seine Geschichte nur sich selbst erzählt. Außer dem Sprecher ist hier kein weiterer Hörer oder Leser impliziert. Der Ich-Roman gleicht einem fiktiven Tagebuch, die rekapitulierte Erinnerung hat die Funktion, Klarheit und Ordnung in die Gedanken des Sprechers zu bringen. Fowler erzählt sich selbst seine eigene Geschichte aus den gleichen psychologisch-moralischen Gründen, aus denen Robinson Crusoe sein Journal führt. Dieser schreibt seine Gedanken nieder, damit sie nicht täglich „seinen Geist betrüben“. Greene zitiert die Erklärung Robinsons im „Menschlichen Faktor“, dessen Protagonist die Erfahrung der vollständigen geistigen Isolation mit Fowler teilt.

Weniges kennzeichnet zudem Greene als Romancier so prägnant wie der Umstand, daß er die Frage der praktischen Entscheidung auf das religiöse Problem der Pascalschen Wette bezieht: „Wägen wir Gewinn und Verlust ab in unserer Wette, daß Gott existiert. Schätzen wir die Chancen. Wenn du gewinnst, gewinnst du alles; wenn du verlierst, verlierst du nichts.“ Doch zitiert nicht der überzeugte Atheist Fowler die Worte Pascals, sondern der Geheimdienstoffizier Vigot, der den Tod Pyles untersuchen muß. Fowler glaubt in Vigot einem Mann zu begegnen, von dem eine „unerschütterliche, tiefgegründete Kraft“ ausgeht, die ihn an die Mentalität eines Priesters erinnert. Vigot wiederum vermutet scharfsinnig, daß Fowler sich in der Frage, ob er sich politisch engagieren soll oder nicht, von der gleichen Logik bestimmen läßt, die Pascal in seiner Wette skizziert. Die Wahl fällt Fowler schwer genug. Er ist von der Richtigkeit der Entscheidung überzeugt, kann sich selbst gegenüber aber die Schuld nicht leugnen, die er sich dadurch zugezogen hat, daß er den Tod eines Menschen zu verantworten hat. Sein Engagement ist aus Gründen der Selbstachtung gefordert. „Früher oder später muß man Partei ergreifen, wenn man ein Mensch bleiben will“, heißt es im Text. Fowlers Verhalten zeigt auch, daß ein Engagement ohne Schuld oder ein moralisch richtiges Handeln ohne neues Unrecht nicht immer möglich oder vielleicht ganz unmöglich ist.

Daß Greene derartige Fragen aufwirft, zeigt ihn als einen Romancier, der den Menschen in allen seinen Dimensionen darstellen will, seine nicht immer rühmliche Körperlichkeit und seine oft irritierende Geistigkeit. Er unterdrückt keineswegs die Frage nach dem Sinn des Lebens, die einen Menschen zumindest gelegentlich beschäftigt, es sei denn, er habe sich des Denkens gänzlich entledigt. Fowler selbst erklärt deutlich genug, daß er sich aus Überdruß am Dasein als Reporter in einem explosiven Krisengebiet herumtreibt. Er gibt aber sein Unbetei-

liegtsein auf, als er sieht, wie fünfzig Passanten durch die von Pyle inszenierte Bombenexplosion verstümmelt und getötet werden. Wie Fowler durch diese Erlebnisse gezwungen wird, über ethische Werte zu reflektieren, so reagiert eine andere Romanfigur, als sie von der Kinderlähmung ihres Sohnes erfährt.

Das bedeutet nichts anderes, als daß Greene die religiöse Thematik mit der Erfahrung des Übels in der Welt verbindet. Er registriert das physische Übel, vor allem aber beschäftigt ihn das moralische Übel, für das einzelne Menschen verantwortlich sind. In diesem Roman begegnen wir dem irritierenden Fall, daß ein anscheinend unschuldiger, harmloser und taktvoller Mann der größten Herzlosigkeit und schlimmster Verbrechen fähig ist. Es sagt alles über das weltanschauliche Niveau dieses Ideenromans aus, daß Fowler das religiöse Thema im Zusammenhang mit der Erfahrung des Bösen zur Sprache bringt und sich nicht lange bei jenem kläglichen religiösen Synkretismus aufhält, der im damaligen Vietnam die lächerlichsten Blüten hervorgebracht hatte.

Was immer der Romancier beschreibt, er hat die unverkürzte menschliche Existenz im Blick. Fowler ist von der unaufhebbaren geistigen Isolation des Menschen, seiner unzugänglichen Individualität zutiefst überzeugt. „Niemals erkennt man das Wesen/eines Menschen“, sagt er und meint, man solle sich mit der Tatsache abfinden, „daß kein Mensch jemals einen anderen versteht“. Im Argumentationsstil der Aufklärung und der Feuerbachschen Religionskritik vermutet er: „Vielleicht ist das der Grund, weshalb die Menschen Gott erfunden haben – ein Wesen, das fähig ist zu verstehen.“ Damit ist die letzte Begründung für die perspektivische Einstellung dieser Ich-Erzählung angegeben. Der Roman gehört nicht zu jener literarischen Gattung, die Nietzsche eine „Kunst vor Zeugen“ genannt hat; er ist ein radikal monologisches Kunstwerk, ein Dokument der unentrinnbaren Einsamkeit, die ein gläubiger Mensch nicht kennt. Sie ist nach Nietzsche eine „Erfindung“ der atheistischen Moderne.

So düster und resignativ aber das Menschenbild Fowlers sein mag, es impliziert doch die ethische Forderung, daß man die Eigenständigkeit des anderen in jedem Fall anerkennen soll. Die Einsicht, daß sich die Fremdheit zwischen Menschen niemals überwinden läßt, verleiht Fowlers Beziehung zu der geliebten Frau jene humane Eigenschaft des Respekts und der Wahrhaftigkeit, die auch sonst Greenes Darstellung von Liebesverhältnissen auszeichnen. Daß die Vietnamesin Phuong als Romanperson diese wunderbare Präsenz gewinnt und zugleich als Mensch ihre Autonomie und Fremdartigkeit bewahrt, verdankt sie der existentiellen Grundeinsicht des Erzählers. Nach der Konzeption des Werks ist die wesentliche Nichtverstehbarkeit des Menschen nur die Kehrseite der Selbstverantwortlichkeit des Menschen. Wenn man will, kann man in dieser Auffassung ein zeitgenössisches Echo der alten philosophischen Erkenntnis sehen, daß das Individuum unaussprechlich ist. Was in der metaphysischen Tradition aber ein allgemeiner logischer Grundsatz über die Beschreibbarkeit des einzelnen, konkreten Seienden

war, wird im Denken des modernen Autors zu einer Aussage über das einzelne, real existierende menschliche Subjekt.

„Brighton Rock“ oder die Lust am Bösen

Man behauptet nicht zuviel, wenn man in der Erfahrung des Übels die stärkste Grundintention von Greenes literarischem Schaffen erblickt. In einem frühen Essay über Henry James (1933) hat er dargetan, daß James deshalb für das religiöse Phänomen aufgeschlossen ist, weil er in seinem Romanwerk mit der Existenz des übernatürlich Bösen rechnet. Und als er selbst in „Brighton Rock“ den Versuch unternimmt, einen von Grund auf schlechten Menschen zu schildern, kommt er nicht umhin, auch das Problem des Glaubens zur Diskussion zu stellen; denn das absolut Böse ist eine theologische Kategorie.

In Pinkie Brown porträtiert er einen Jungen, der bewußt verdammt sein möchte. Ihm stellt er mit der lebensfrohen Ida Arnold, der prächtigsten Frauengestalt, die er je geschaffen hat, eine Figur gegenüber, die ein sicheres Gefühl für das hat, was Recht und Unrecht ist. Ihr moralisches Empfinden ist aber völlig diesseitig eingestellt. Greene wollte schildern, daß die Verbrechen Pinkies einen Grad von Schlechtigkeit aufweisen, der sich mit einem rein natürlichen Moralbewußtsein nicht erfassen läßt. Daß diese Frau im übrigen als ein Mensch geschildert wird, der spiritistische Praktiken schätzt, dürfte auf den Einfluß Chestertons zurückgehen, der oft genug betont hat, daß die religiöse Indifferenz die Menschen nicht dagegen feit, allen möglichen Formen des Aberglaubens zu huldigen. Doch gehört es zur tieferen Ironie des Romans, daß es gerade Ida Arnold ist, die Pinkies letzte kriminelle Tat vereitelt.

Trotz einer gewissen erzählerischen Unschlüssigkeit in den Anfangskapiteln ist dieser Roman eines der bedeutendsten Werke Greenes. Als ein Text, der in figurativer Mittelbarkeit genau den Forderungen seiner Zeit entspricht, kommt er dem Ideal nahe, das Jean-Paul Sartre in seiner Programmschrift „Was ist Literatur?“ (1945) aufstellt. Sartre erwartet von der Literatur, daß sie die Schreckenserfahrung der Gegenwart zum Ausdruck bringt, das Erlebnis des offenen und versteckten Terrors. Er verlangt von der Dichtung, daß sie das allgegenwärtige Böse wieder so ernst nimmt, wie es frühere Zeiten taten. „Brighton Rock“ verfährt in dieser Hinsicht nicht ganz so radikal, wie Sartre es meint. Pinkies Schlechtigkeit wird durch seine Herkunft aus dürftigster Armut sozialkritisch motiviert, was aber nicht heißt, daß sein moralisches Verhalten reduktionistisch durch seine soziale Situation erklärt würde. Auch ist keineswegs ausgemacht, ob er bis zum letzten Augenblick an seiner Bosheit festhält.

Der Roman gehört wie Greenes spätere Meisterwerke zu jener „Literatur der extremen Situationen“, die Sartre damals vor Augen schwebte. Man könnte mit

Ernst Jünger auch von der Dichtung im Zeitalter des Nihilismus sprechen, für die das „Provisorische der Haltung und die Kenntnis der gefährlichen Lage, der großen Bedrohung“ charakteristisch sei. Wenn Jünger erklärt, daß diese Literatur die Frage stelle, „wie der Mensch angesichts der Vernichtung im nihilistischen Sog bestehen kann“, denkt er auch an Greene, an den paradoxen Roman „Die Kraft und die Herrlichkeit“, in dem ein verkommener Priester gegen einen idealistisch gezeichneten reinen Nihilisten Widerstand leistet.

Bezeichnend für Greene ist zudem, daß er Ausnahmestände zu schildern liebt. Diese Episoden sind in einem harten realistischen Stil gehalten, sie bilden aber zugleich die geistige Befindlichkeit der Protagonisten allegorisch ab. Greene hat die Darstellungen exponierter Orte mit seinem Interesse für die Technik der Bühnendarstellung erklärt und sie mit Großaufnahmen im Film verglichen. Er wollte diese Passagen als „Schlüsselszenen“ erzählerisch auszeichnen. Glaubwürdig werden sie aber durch ihren thematischen Gehalt. Erinnert sei nur an die überfüllte Gefängniszelle, in der der Schnapspriester des Mexikoromans eine Nacht verbringen muß, oder an die trostlose Hütte, in der er, neben einer Leiche kauend, von dem gegnerischen Leutnant in ein Gespräch über den Sinn von Leid und Unrecht verwickelt wird. Verwiesen sei auf die Slumbehausung, die im „Honorarkonsul“ (1973) ebenfalls zum Schauplatz einer Diskussion über jene letzten Fragen wird, für die sich Greenes Personen unendlich interessieren. Hier äußert der Guerillapriester über das radikal Böse die ketzerisch-mystische Ansicht, daß es in Gott selbst seinen Ursprung habe.

Das Gespräch zeigt Greene im Besitz der seltenen Gabe, die kompliziertesten Fragen einfach ausdrücken zu können. Doch sollte man sich von der Einfachheit nicht täuschen lassen. Greenes Absicht ist es nicht, eine eindeutige Lösung der Probleme anzubieten, er bringt gewöhnlich das Kardinalproblem auf den Punkt, er stellt den Grundwiderspruch heraus und überläßt es dann seinen Personen, sich für die eine oder andere Möglichkeit zu entscheiden. Er hat zudem einen Roman geschrieben, der ausschließlich eine extreme Situation schildert: „Ein ausgebrannter Fall“ (1960) spielt in einer afrikanischen Siedlung von Leprakranken, einem Ort krassesten physischen Übels, und die Dialoge des Buchs handeln folgerichtig von Formen des Glaubens und des Unglaubens. Unvergesslich bleibt auch die Schilderung des umkämpften Wachturms, auf dem Fowler und Pyle eines Nachts ihre kontroversen Gedanken austauschen. Hier werden derartige Diskussionen in dem fremden Milieu der Abenteuerromane auch großartig gerechtfertigt: „Es ist merkwürdig, wie ein Gespräch beruhigt, besonders eines über abstrakte Dinge.“

In „Brighton Rock“ kommt auch das zweite beherrschende Motiv von Greenes Menschenbild zur Sprache. Die Einsamkeit des jugendlichen Verbrechers wird als „abgründiges Unverstandensein“ gedeutet, und man begegnet dem Motiv im „Menschlichen Faktor“ wieder, wo Castle die berufsbedingte Isolation des Agen-

ten mit dem extremen Individualismus Robinsons vergleicht. Castles Einsamkeit ist zunächst professioneller Natur, sie wird aber als eine Befindlichkeit geschildert, die das menschliche Dasein im allgemeinen betrifft, das nach der Auffassung Greenes in der Regel von Nichtverstehen und Kommunikationslosigkeit geprägt ist.

Das Verstehen von Sinn und Intention im Reden und Handeln des Menschen wird hier zu einem Problem, das sich nur in glücklichen Ausnahmefällen meistern läßt, und das Mißverstehen, das die Regel ist, wird zur Quelle einer leicht absurden Komik, an der Greene in seinen späteren Romanen immer mehr Gefallen findet. Außerdem legt er im „Menschlichen Faktor“ die Fragwürdigkeit einer Haltung dar, die man gewöhnlich positiv einschätzt: die Dankbarkeit. Ähnlich wird im „Herz aller Dinge“ die Fragwürdigkeit des Mitleids geschildert und im „Stillen Amerikaner“ die Gefährlichkeit einer bestimmten Art politisch-moralischer Unschuld.

„Solche Bücher dürfte man nicht schreiben“

Nach eigenem Bekunden wollte Greene kein engagierter Schriftsteller sein und keine politischen Tendenzromane schreiben: „In Wirklichkeit bekämpfe ich die Ungerechtigkeit nicht: ich verleihe einem Unrechtsempfinden Ausdruck, denn mein Ziel ist es nicht, die Dinge zu verändern, sondern sie darzustellen.“ Die einzige Ausnahme, die er von dieser Intention macht, betrifft die „Stunde der Komödianten“ (1966), ein Roman, den er verfaßte, um das damalige Terrorregime in Haiti anzuklagen. In literarischer Hinsicht ist das Buch aber nicht schlechter als andere Romane des Autors. Was Situationsschilderung, Porträtkunst, Handlungsführung oder den ideellen Gehalt angeht, wird man nicht sagen können, daß der Romancier hier den Standard seiner ambitionierten Werke unterschritten hätte.

Ein wenig anders liegen die Dinge bei jenen frühen Büchern, wo er noch zwischen Unterhaltungsliteratur und seriösen Romanen unterschied. Aber selbst in einem Spionagethriller wie „The Confidential Agent“ (1939) wird das Problem des politisch-moralischen Engagements schon in einer Weise behandelt, wie es für die späteren Meisterwerke typisch ist. Das Thema der Agententätigkeit wird dann im „Menschlichen Faktor“ mit der Absicht aufgegriffen, die unspektakuläre Routine des geheimen Staatsdienstes zu schildern. Die Intensität der Darstellung verleiht dem Buch einen Rang, den keiner der gängigen Spionageromane erreicht; man kann es allenfalls mit Joseph Conrads „Geheimagent“ vergleichen. Obwohl es als scharfe Kritik gemeint ist, bestätigt ein Urteil Leonardo Sciascias, der Greenes Erzählkunst im übrigen außerordentlich schätzt, die Bewertung: „Dieses Buch ist von einer quälenden Undurchsichtigkeit, man hat das Gefühl, ein nebelverhangenes, von Dornengestrüpp überwuchertes Tal zu durchqueren. So graue, so erstickende Bücher kann, nein, dürfte man nicht schreiben.“

Daß Greene aber so häufig Elemente des Agentenromans in seine Texte übernimmt, liegt daran, daß die konstitutiven Themen seines Werks, die Einsamkeit des Menschen und die Unmöglichkeit der Kommunikation, der Konzeption der Spionageliteratur keineswegs fremd sind. Denn diese Literaturgattung handelt, abgesehen von ideologischen Loyalitätskonflikten, die Greene immer interessiert haben, nun einmal hauptsächlich von Problemen des Verstehens, der Verrätselung und Dechiffrierung, von Täuschung und Aufklärung.

John le Carré und, noch artistischer, Anthony Price haben das Motiv der Undurchschaubarkeit des Menschen vielfach als erzählerisches Mittel benutzt und in das Repertoire ihrer Personendarstellung aufgenommen. Bei ihnen wird man selten einer Figur begegnen, die jemals genau das sagt, was sie denkt. Möglicherweise macht sich hier der Einfluß von Henry James' Konversationskunst bemerkbar; denn bekanntlich tun sich James' Personen immer viel darauf zugute, daß sie etwas haben, worüber sie sich beredt ausschweigen können. Bei Anthony Price hat sich das Motiv gelegentlich zum alleinigen Zweck der Erzählung manieristisch verselbständigt. Nicht zufällig beginnt sich dieser Stilzug in den Jahren der Entspannungspolitik durchzusetzen, wo das Genre sein Hauptthema und seine *Raison d'être* zu verlieren droht. Das Spiel der gestörten Kommunikation aber läßt sich auch dann noch spielen, wenn das Feindbild der Russen niemand mehr schreckt. Nun spielt man, wie es Smiley bei le Carré und Dr. Audley bei Anthony Price gelegentlich tun und wie es auf weniger snobistische Weise Charlie Muffin bei Brian Freemantle tut, eben gegen die eigene Behörde.

Wenn man aber die Romane dieser Autoren neben die Erzählungen Greenes stellt, wird man feststellen, daß sie, um ein Wort Walter Benjamins aufzugreifen, oft genug eine verwirrte Darstellung geben, wo sie die Darstellung einer Verwirrung zu geben hätten. Auch läßt sich leider nicht leugnen, daß eine durchgehende Schwäche dieses Genres die Figurenzeichnung ist.

In der Kunst der psychologischen Charakterisierung unterscheidet sich Greene auch von Eric Ambler, dessen Romane dem Ideal der hohen Literatur am nächsten kommen. Das läßt sich in einem Vergleich von Greenes Vietnambuch mit Amblers Agentengeschichte „Der Levantiner“ (1972) gut erkennen. Hier gewinnt die Physiognomie des Protagonisten nicht jene beklemmende Glaubwürdigkeit, die für Fowler eigentümlich ist. Und Amblers Versuch, das Talent seines Protagonisten, nach Bedarf verschiedene Rollen zu spielen, als ein Ensemble von mehreren Persönlichkeiten auszugeben, entpuppt sich am Ende als das schablonenhafte Bild einer gekünstelten psychischen Komplexität. Unverächtlich ist Ambler dagegen dort, wo er ausweglose Zwangslagen zu schildert hat, und vor allem dort, wo er technische Einzelheiten beschreibt. Doch handhabt er die Form der Ich-Erzählung nicht mit der gleichen Virtuosität wie Greene. Wenn der levantinische Held sein Verhalten in jenem Augenblick, wo er seinen Gegner ausschaltet, später rechtfertigen muß, beschränkt er sich auf die leicht durchschaubaren äußeren

Umstände der Aktion, und seine einzige Absicht ist es, seinen Ruf als vertrauenswürdiger Geschäftsmann wiederherzustellen. Einigermassen fremd sind ihm die psychologischen oder moralischen Weiterungen der Tat, die einen Fowler nicht zur Ruhe kommen lassen.

Im „Stillen Amerikaner“ hat Greene sich der schwierigsten Form der Ich-Erzählung mit einer Meisterschaft bedient, wie sie nur wenigen Romanciers erreichbar war. Der Roman besitzt einen erzählerischen Rhythmus, der sich dem eleganten Zusammenspiel mehrerer Komponenten verdankt: der spannungsvollen Zeitbehandlung, dem Wechsel von Gegenwartshandlung und Erinnerungsbericht, der genauen Dosierung von epischem Erzählen und von Dialogen über abstrakte Gegenstände. Das Buch gewährt einen Einblick in eine verfahrene politische Konstellation, es stellt eine Prognose über den Lauf der Dinge, die sich über ein Jahrzehnt später als richtig erweist.

Was das bedeutet, ersieht man daraus, daß es heute, wo angeblich alles politisiert ist, so wenige gute politische Romane im strengen Sinn gibt; selbst in der Sparte des besseren Spionageromans sind echte politische Einsichten die Ausnahme, und das Nachbeten politischer Klischees ist die langweilige Regel. Weit entfernt, den Leser indoktrinieren zu wollen, beschreibt Greene, welcher Logik ein ernst zu nehmendes Engagement folgen soll, wenn die Beteiligten ihre Selbstachtung und Humanität bewahren wollen. Nimmt man die Kunst der Figurenzeichnung hinzu, dann hat man die signifikanten Merkmale des Romans genannt. Sie rechtfertigen es, die Geschichte der Begegnung des Journalisten Fowler mit dem amerikanischen Diplomaten Pyle zu den fünf oder sechs Meisterwerken zu rechnen, die Greene geschrieben hat.