

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 73 (1993)
Heft: 2

Artikel: Beherrscht das Böse die Welt? : Lawrence Durrells "Quincunx"
Autor: Fricker, Robert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-165162>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Robert Fricker

Beherrscht das Böse die Welt?

Lawrence Durrells «Quincunx»

Der in Indien geborene und in England erzogene Schriftsteller, Lyriker und Versdramatiker *Lawrence Durrell* starb 1990 im Alter von 78 Jahren. In seinen Adern floss irisches Blut, im Orient fühlte er sich ebenso zu Hause wie in Frankreich, wo er die letzten Jahrzehnte seines Lebens verbrachte. Für *Gustav Gründgens* in Hamburg schrieb er das Versdrama *An Irish Faustus* (1963). Herkunft und die geographische Vielgestalt seines Lebens tragen zum Verständnis des im wahrsten Sinn grenzüberschreitenden Charakters seiner Werke bei. Weltweit bekannt wurde er durch das *Alexandria Quartet* (1957–60), einen vierteiligen Romanzyklus, in dem er Eindrücke und Erlebnisse gestaltete, die er während mehreren langen Aufenthalten im östlichen Mittelmeerraum gesammelt hatte. Seit 1957 lebte er in der Provence, und hier entstand sein letztes grosses Werk, eine Pentalogie, die 1974 mit *Monsieur* begann und 1985 mit *Quinx* endete. Durrell nannte sie *Quincunx* (die fünf Augen auf einem Würfel), wobei er sowohl an die Zahl der Romane wie an die in gnostischen Kreisen geltende magische Bedeutung der Fünffzahl gedacht haben mag. Da sich das Geschehen vorwiegend in Avignon und anderen Gegenden der Provence zuträgt, bezeichnete er den Zyklus in Analogie zum früheren auch als «*Avignon Quintet*». Hier sei der nicht leichte Versuch unternommen, das mehr als 1300 Seiten zählende Werk als Ganzes zu sehen und zu begreifen.

Wie die Tetralogie hat *Quincunx* keine eigentliche Handlung. An ihrer Stelle finden Veränderungen innerhalb einer menschlichen Konstellation statt, die am Ende des ersten Romans von einer neuen Personengruppe abgelöst wird, und diese neue, thematisch auf jene bezogene Konstellation behält Durrell in den folgenden Romanen bei. Zusätzliche Personen oder exzentrische Figuren im Sinne von Dickens gesellen sich wie Satelliten zur zentralen Gruppe, beeinflussen sie, verschwinden aus dem Blickfeld oder tauchen später wieder auf. Der Gesamteindruck ist unzusammenhängend, fragmentarisch; aber der erste Eindruck trägt: Der aufmerksame Leser stellt fest, dass die a-chronologische, oft unlogische, verwirrende Anordnung der Teile und ihre Form eine Struktur bilden, die erst allmählich sichtbar wird, so dass im Rückblick manches zusammenzuhängen scheint und sich zu einem Ganzen rundet, was beim ersten Lesen des Zusammenhangs entbehrte und auseinanderfiel. Beim genauen Hinsehen kann man sogar die Struktur des fünffaktigen klassizistischen Dramas in dieser Pentalogie erkennen,

was ihrem Titel eine zusätzliche Bedeutung verleiht. Auf diesen bei Durrell überraschenden Umstand weist die Erzählerfigur Blanford in einem Dialog mit Sutcliffe, seinem «*alter ego*», diskret hin:

«Als ich um die Kurven des Zukünftigen schielte, sah ich etwas wie einen Quincunx von Romanen, die sich in *einer guten klassischen Ordnung* folgten. Fünf Q-Romane, in einem hochgradig elliptisch-quincunxialen Stil geschrieben, der eigens zu diesem Zweck erfunden wurde. Obwohl sie nur wie Echos voneinander abhängen, wären sie nicht wie Dominosteine Ende an Ende zu einer Reihe gelegt – sondern (würden) einfach zu derselben Blutgruppe gehören, fünf Bilder auf Holz, für die dein knarrender *Monsieur* lediglich *ein Bündel von Themen* liefern würde, die in den folgenden zu *überarbeiten* wären ... Die Bücher wären angeseilt wie Kletterer in einer Felswand, doch wären sie alle selbständig. Die Beziehung zwischen Raupe und Schmetterling, zwischen Kaulquappe und Frosch. Eine *organische Beziehung*.» (*Livia*, 11)

Die «*gute klassische Ordnung*» und die «*organische Beziehung*» zwischen den Teilen werden wir im folgenden im Auge behalten.

In bezug auf die Erzählweise überwiegt, wie im *Alexandria Quartet*, die Memoirenform: Begegnungen. Erlebnisse und Ereignisse, die in der Vergangenheit stattfanden, werden im erzählenden Präsens lebendig. Eigentlich dramatische Stellen sind selten, und Durrell bedient sich auch kaum je des inneren Monologs; hingegen können die Gespräche des Erzählers mit seinem «*alter ego*» Sutcliffe als «*innere Dialoge*» bezeichnet werden, die vor allem in der Geschichte des englischen Dramas Vorläufer haben. Durrell, der Verfasser mehrerer Reisebücher, ist ein hervorragender Schilderer nicht nur von Landschaften, in deren «*genius loci*» er sich einfühlt, sondern auch von seelischen Vorgängen und Zuständen, die in den Bereich der Tiefenpsychologie führen. Hier fühlt sich der Dichter-Psychologe ebenso, gelegentlich sogar mehr zuhause als der Wissenschaftler Freud. Obwohl ihm auch die packende direkte Darstellung des Geschehens liegt, herrscht im *Quincunx* doch die «*lyrische*» Erzählweise vor: Der Erzähler erinnert sich, meistens im Zustand der Ruhe, an frühere Erlebnisse und sinnt über sie nach – der romantische Dichter *Wordsworth* und *Proust* bieten sich zum Vergleich an. Es finden sich auch Auszüge aus Tagebüchern, und immer wieder ergreift Robin Sutcliffe allein oder als «*dramatis persona*» das Wort, bald als sarkastischer Gesprächspartner, bald als Dadaist, bald als allzu redseliger Schwätzer, der die Geduld des Lesers strapaziert.

Der Titel des ersten Romans, *Monsieur or the Prince of Darkness* bezieht sich sinnvoll auf die Worte des verfolgten, einen Verrückten spielenden Edgar in *King Lear*: «*The prince of darkness is a gentleman.*» Wie der erste Akt eines Dramas enthält er die Exposition, «*ein Bündel von Themen*», die in der Folge als Variationen «*überarbeitet*» werden. Schon der Titel führt «*in medias res*», denn zusammen mit dem Fürsten der Finsternis werden die Hauptpersonen dieses Teils eingeführt: der junge provenzalische Edelmann

Piers de Nogaret, der Erzähler und Arzt Bruce Drexel und Sylvie, die mit ihm verheiratete Schwester von Piers, die eine «*unheilige Triade*» bilden, denn die Frau zerbricht an ihrer mit Inzest vermischten Liebe zu den beiden Männern und wird seither in einer psychiatrischen Klinik bei Avignon gepflegt, die zu den «Leitmotiven» der Pentalogie gehört. Das Kleeblatt reist nach Alexandrien und wird in der dortigen Wüste von dem ägyptischen Bankier Assad in die Geheimlehre einer gnostischen Brüderschaft eingeführt, die auf dem zoroastrischen Glauben an den Kampf zwischen einem guten und einem bösen Weltgeist, Ahura Mazda und Ahriman, gründet. Der Fürst der Finsternis habe Gott von seinem Thron verdrängt und beherrsche seither die Welt; die totale Verweigerung des Gehorsams in der Form des Selbstmordes sei das einzige Mittel, um sich seiner Macht zu entziehen; doch da die Religion diesen Ausweg verbietet, ist es der Brüderschaft anheimgestellt, das «Todesurteil» zu vollstrecken. Schon die erste Episode des Romans bezieht sich auf dieses Thema: Hat Piers, der dem Orden beigetreten ist, den Freitod gewählt, oder wurde er auf Weisung aus Alexandrien «hingerichtet» – vielleicht durch die englisch-jüdische Zigeunerstudentin Sabine, die immer wieder auftritt? Piers' Tod bleibt ungeklärt; aber er variiert ein Grundthema des Zyklus, und das äusserlich sensationelle Ereignis führt bei Durrell stets in die tieferen Sinnesschichten eines Werks.

Piers leitet auch das zweite Hauptthema ein und verquickt es mit dem ersten: Der rituelle Tod bedeutet für ihn auch eine Sühnung des Verrats, den im frühen 14. Jahrhundert ein Ahne am Orden der Tempelritter beging, als er ihn dem französischen König Philipp dem Schönen auslieferte, der ihn durch die Inquisition ausrotten liess, um sich seines sagenhaften Schatzes zu bemächtigen. Als Vorwand diente den Richtern die Berührung der Tempelritter mit dem gnostischen Geheimorden im Osten. Die Ironie des Vernichtungsschlages würde darin bestehen, dass die ahnungslose Kirche als Vollstreckerin des Todesurteils aus Alexandrien waltete, hinter dem «*Monsieur*» steht. Die Reaktion der Teilnehmer an der «Offenbarung» in der ägyptischen Wüste ist verschieden; Durrell lässt die Wahrheit in der Schwebeliegen. Die späteren Ereignisse scheinen jedoch die Annahme zu bestätigen, dass der manichäische Kampf in unserer Zeit mit einem Sieg von «*Monsieur*»/Ahriman geendet hat.

Seiner Herrschaft ist der zweite Roman, *Livia or Buried Alive* (1978) gewidmet, in dem Alexandrien und der Tempelerschatz in den Hintergrund rücken. Hier hat Durrell den Erzähler Bruce, den Arzt, durch den jungen Schriftsteller Aubrey Blanford ersetzt und diesen zwischen ein sehr ungleiches Schwesternpaar gestellt: die dunkle Livia und die lichte Constance. Obwohl Livia im Hintergrund bleibt und ihr Bild Lücken aufweist, ist sie die Hauptgestalt. Wir sehen sie nur von aussen oder so, wie sie sich in der Wahrnehmung anderer spiegelt. Erst im letzten Roman wird das Geheim-

nis ihrer Persönlichkeit wenigstens teilweise gelüftet. Sie befindet sich im Mittelpunkt einer weiteren «*Triade*», die thematisch mit der früheren verbunden ist und eine Variation darstellt: Wie Sylvie wird sie zugleich von ihrem Bruder Hilary und ihrem Gatten Blanford geliebt. Ihre Liebesbeziehungen führen ebenfalls in die Bereiche von Inzest und Homosexualität, die für den Dichter-Psychologen Durrell, der fast keine Tabus kennt, nicht «Perversionen», sondern «*inversions*» der menschlichen Natur sind. Livia hält sich auch gern in der Gesellschaft von Zigeunern auf. Tiefer wird der Schatten, den der Fürst der Finsternis auf sie wirft, als sie sich dem in sie vernarrten Blanford als eine fanatische Nazi zu erkennen gibt. Dies ist ihre politische Perversion, die zur geschlechtlichen hinzukommt. Im Hintergrund reckt sich der Ungeist der «neuen Ordnung» in Deutschland empor, und die Welt eilt dem «*drôle de guerre*» entgegen, der am Ende des Romans erklärt wird. Nazismus und der Zweite Weltkrieg bezeugen die Herrschaft von «*Monsieur*» in diesem und im nächsten Roman. Menschliche Gestalt gewinnt sie vor allem in der in jeder Beziehung dunklen Livia, die tatsächlich «*bei lebendigem Leib begraben*» ist. Blandfords Ehe mit ihr scheitert kläglich, während die Welt in einen verheerenden Krieg torkelt, der vielleicht eine reinigende Wirkung haben könnte, so wie im Schlusskapitel «*Marius, la pompe à merde*», «*das intellektuelle Exkrement des 20. Jahrhunderts in einer Stadt aufsaugt, die einst Rom war*» (262). Avignon, der alleinige Schauplatz dieses Romans, war einmal der stolze Sitz von Päpsten, ein zweites Rom also. Durrell schildert es als eine alte, verwahrloste Stadt, der er als Dichter aber doch einen romantisch-nostalgischen Reiz abgewinnt. Um die Tiefe des Falles, der stattgefunden hat, zu ermessen, kann man die farbensatte Rhonefahrt am Anfang, welche die erwartungsfrohen Studienfreunde Blanford, Hilary und Sam, zu denen sich Constance gesellt, nach Avignon führt, mit diesem fauligen, übelriechenden Ende vergleichen.

Der dritte Roman, *Constance or Solitary Practices* (1982) beginnt nach dem deutschen Einmarsch in Avignon. Hier nimmt Durrell zunächst eines der beiden Hauptthemen wieder auf. Quatrefages, eine Nebengestalt aus *Livia*, glaubt, dem verschwundenen Schatz der Tempelritter insofern näher gekommen zu sein, als er vermutet, er sei an einem durch fünf Olivenbäume gekennzeichneten Ort verborgen. Hinter dem «Hort» ist aber auch Hitler her, der den Archäologen und Spion Smirgel beauftragt hat, ihn zu finden. Dann nimmt Blanford der Erzähler das zweite Hauptthema auf. Von Livia getrennt, folgt er dem Prinzen Hassad nach Ägypten und lässt sich, wie der frühere Erzähler Bruce, zu einer Nilfahrt und einer Wüstenreise einladen, wird aber nicht wie Bruce in die «*Wüstengnostik*» eingeweiht, sondern von einer britischen Mine in einen Invaliden verwandelt: Auch er gehört damit zu den Opfern von «*Monsieur*». Die gleiche Mine tötet aber auch Sam, den Gatten Constances, mit dem diese eine tiefe, sinnliche, problemlose Liebe

verband – und Constance ist die Hauptperson des mittleren Teils oder «Aktes» der Pentalogie. Immer wieder erinnert sie den Leser an Clea im letzten Band des *Alexandria Quartet*. Sie, die einen christlich-allegorischen Namen trägt, und ihre Schwester mit dem römischen Namen Livia stehen sich als Kontrastfiguren gegenüber: diese in jeder Beziehung dunkel, jene blond, hell und schön. Wir sehen Constance auch nicht nur von aussen und aus einer gewissen Distanz wie Livia, sondern Durrell schildert ihr Innenleben, das Wärme ausstrahlt und im Leser Vertrauen, Sympathie, sogar Liebe weckt. Durch sie lenkt er die Sympathie des Lesers auf andere Personen, auch auf die unglückliche Livia, die Constance als Schwester einfach lieben muss. Als junge Witwe erlebt sie in Avignon die deutsche Besetzung, die Durrell durch eine Folge von drei Befehlshabern als die degenerierte Endphase eines gigantischen Eroberungsfeldzuges darstellt. Constance führt in dem verwahrlosten Schlösschen Tu Duc ein einsames Leben, auf das sich der Untertitel des Romans bezieht. Ihre einzige Freundin ist Nancy Quiminal, die als Mätresse des SS-Offiziers Fischer ihre Familie vor dem Elend bewahrt, zahlreichen Widerstandskämpfern das Leben rettet und am Ende des Romans eine Beute ihrer rachsüchtigen Landsleute wird. – Nicht nur ihren Mann und später die Freundin verliert Constance, sondern sie nimmt auch von ihrer Schwester Livia erschütternden Abschied, hinter deren steinerner Maske sich die Verzweiflung verbirgt: Kurz danach entdeckt Constance ihren Leichnam, der von einer Zimmerdecke in Tu Duc, dem Heim ihrer Schwester, das sie verloren hat, herabhängt. Diesem Selbstmord fehlen die lindernden Züge der gnostischen Variante. Constance, von den Verlusten im Innersten getroffen, benützt die erste Gelegenheit, um nach Genf zurückzukehren, wo sie bei Kriegsausbruch als eine von Freud ausgebildete Psychiaterin arbeitete.

An der Grenze wird sie von Affad, einem früheren Bekannten, empfangen. Wie seine fast-Namensvettern Akkad (in *Monsieur*) und Prinz Hassad (in *Livia*) ist Affad ein Mitglied der gnostischen Brüderschaft. Die drei Ägypter bilden als Varianten eines Typus eine weitere «Triade»: Sie verkörpern drei Aspekte der «Wüstengnostik», wie Durrell die Geheimlehre nennt: den weltanschaulichen (Assad), den modern-levantinischen (der Prinz) und ihren Konflikt mit der Liebe (Affad). In Genf wird die zurückgekehrte Constance von Affad in die Geheimnisse einer Liebe eingeführt, die ihre Erfüllung in der vollkommenen psycho-somatischen Vereinigung findet. Diese östliche «*ars amandi*», die manches mit der Lebensphilosophie von *D. H. Lawrence* und von *Erich Fromm* gemein hat, hat nicht nur Constances völlige Genesung zur Folge, die einer Regeneration oder Wiedergeburt gleichkommt, sondern sie wird von Affad als eine philosophisch begründete Therapie dargestellt, die zu einer Regeneration der westlichen Menschheit führen könne, indem sie diese von den Fesseln des Materialis-

mus und damit auch von der Herrschaft des Fürsten der Finsternis befreien würde. Diese wahre Liebeskunst erscheint als Alternative zur Flucht in den rituellen Selbstmord; dem Tod steht die Liebe gegenüber, der Macht des Bösen das vorerst entmachtete Gute. – Im letzten Drittel des mittleren «Aktes» der Pentalogie setzt die Gegenbewegung ein, die den Keim einer klassischen Peripetie enthält.

Das letzte Kapitel von *Constance* ist ein künstlerischer Höhepunkt des Zyklus. Hier stellt Durrell die Ereignisse direkt dar, d. h. so, wie sie sich abspielen; es ist ein Meisterstück gedrängter, packender objektiver Erzählkunst. Ein Luftangriff schlägt Breschen in die Mauern der psychiatrischen Klinik. Allmählich dämmert es den irren Patienten, dass sie frei sind. Sie stimmen die Marseillaise an und marschieren im Triumph nach Avignon. Ihr Anführer ist jener geistesgestörte Quatrefages, dem wir am Anfang des Romans als von den Deutschen gefoltertes Opfer der Suche nach dem Tempelerschatz, diesem modernen Gral, begegnet sind. Das Ende knüpft an den Beginn an. Nun vergleicht er die Verrückten, die er anführt, mit den Tempelrittern und ihr Ziel, Avignon, mit Rom; er fügt bei: «*Menschen sind keine getrennten Individuen, wie sie glauben, sie sind Variationen über Themen ausserhalb ihres Ich, ... so wie der Diamant eine Variation über Kohlenstoff ist oder eine Raupe über einen Schmetterling*». (378) Den ersten Vergleich gebrauchte schon D. H. Lawrence für sein dichterisches Schaffen; er würde sich auch für C. G. Jungs Lehre von den Archetypen und den Strukturalismus von Northrop Frye eignen. Immer wieder begegnen wir in *Quincunx* «*Variationen von Themen*», die einem Werk, das unzusammenhängend anmutet, eine innere, mit der Musik und der Biologie verwandte Struktur verleihen. Die «Prozession» der Verrückten, hinter der sich der Tempelorden und Rom abzeichnen, löst sich im Mob auf, der sich nun an den «*collaboratrices*» rächt, indem er ihnen die Haare abschneidet und sie Spiessruten laufen lässt. Die Klimax erreicht dieser Hexensabbat, als Nancy Quiminal, rasiert, gefesselt und auf einer Plattform zur Schau gestellt, von einem Idioten mit einem Schuss in die Stirne getötet wird. Ihr Leichnam wird von Nonnen übernommen und im Leichenschauhaus aufgebahrt, wo vor kurzem Livia für die letzte Ruhe vorbereitet wurde – ein weiteres Thema mit einer Variation. Diese erschütternde, an symbolischen und ironischen Obertönen reiche Szenenfolge fasst Durrells Vision des Krieges zusammen und schliesst sie ab. Sie lässt sich mit einer Schwarzen Messe vergleichen, die zu Ehren des Fürsten der Finsternis von Verrückten und Fanatikern zelebriert wird, die stellvertretend für alle jene stehen, die sich in den Strudel seiner Macht ziehen liessen oder hineingeschleudert wurden.

Der Titel des vierten Romans ist *Sebastian or Ruling Passions* (1983). Sebastian ist Affads zweiter Name, den ihm seine koptische Mutter gab. Die Verbindung eines östlichen mit einem westlich-christlichen Namen berührt

ein weiteres zentrales Thema des Zyklus, das mit aller Vorsicht als eine Botschaft verstanden werden kann. Wie der Heilige dieses Namens erleidet Affad den Märtyrertod – allerdings eine seltsame, skurrile «Variation» dieser Todesart: er wird von einem Menschen erstochen, der tatsächlich nicht weiss, was er tut, denn seine Tat richtet sich nicht gegen ihn, sondern gegen Constance, und Affad opfert sich für seine Geliebte, ohne es zu ahnen. Sein «Martyrium» verbirgt sich in einer makabren Maskerade, hinter der die gnostische Brüderschaft in Alexandrien steht, deren «Todesurteil» Constance mit allen Mitteln von ihm abzuwenden sucht. Es gelingt ihr, Affad von der Todesbereitschaft abzubringen, die ihr als eine im östlichen Denken wurzelnde Feigheit erscheint, und ihn zu überreden, sich mit ihr auf ein Schlösschen bei Avignon zurückzuziehen, um sich ganz der Liebe und damit einem sinnvollen Leben zu widmen. Doch der Tod erreicht ihn auf labyrinthischen, geradezu grotesken Wegen über einen geistesgestörten Mörder, dessen Heilung sich die Psychiaterin zum Ziel gesetzt hatte. Ironischerweise ist es aber gerade Constances Therapie, welche die Mordlust ihres Patienten weckt, und sie selbst ist ihr erstes Ziel – ein tiefenpsychologischer Prozess, der Durrells Vorliebe für das Drehen einer Schraube bis zum Äussersten bezeugt. Constance kann sich deshalb nicht von der Mitschuld am Tod ihres Geliebten freisprechen, durch den das Todesurteil aus Alexandrien vollstreckt wird. Auch dieses packend erzählte Geschehen ist nicht sensationell um der Sensation willen und sein pechschwarzer Humor nicht Selbstzweck, denn es ist in das Wirken der gnostischen Brüderschaft eingefügt und illustriert auf stupende Weise die Kontingenz der Macht von «Monsieur», der nun auch Constance erliegt: Sie verliert die Orientierung und den inneren Halt und erfährt eine «inversion», die Durrell durch eine etwas gewagte Substitution zweier seelenverwandter geistesgestörter Frauen herbeiführt. Doch Constance macht ihrem Namen Ehre: Sie besinnt sich auf ihre Aufgabe und fängt sich auf, indem sie Affads verwaistes Söhnchen von seiner autistischen Apathie heilt und den anhänglichen Knaben adoptiert, als wäre er auch *ihr* Kind. So endet *Sebastian*, der vierte «Akt» der Pentalogie, nicht wie der zweite, *Livia*, mit einem Sieg von «Monsieur», sondern nach einem letzten Aufbäumen des Bösen in der Gestalt einer tödlichen Maskerade, mit einem symbolischen Akt, der als eine echte Peripetie oder eine Wiedergeburt verstanden werden kann.

Der forsche Titel des fünften Romans oder «Aktes», *Quinx or the Ripper's Tale* (1986), lässt sich kaum mit «Reisser» übersetzen, denn auch in diesem Fall hält das Sinnvolle dem Drastisch-Effektvollen die Waage. Hier vereinigt Durrell fast alle überlebenden Personen in der Provence, um mit ihnen und anderen ein wahrhaft symphonisches Finale aufzubauen, in dem die zahlreichen «Leitmotive» und Themen aufgenommen und die Handlungselemente einem klassischen «*dénouement*» zugeführt werden.

Durch die originell inszenierte «Beichte» des Doppelspions Smirgel, der den Tempelerschatz nicht aus dem Auge verliert, erfährt die Psychiaterin das im zweiten Roman ausgesparte Schicksal ihrer unglücklichen Schwester Livia: es ist eine tragische Variation der «*unheiligen Triade*» im ersten Teil des Zyklus. Dann werden Constances Beziehungen zu dem an ihrer Stelle ermordeten Affad, ebenfalls im Sinne einer Variation, in der das Wiedergeburt-Motiv anklingt, in ihrer erwachten Liebe zu Blanford weitergeführt, den sie von seiner Invalidität heilt, so wie früher Affad sie selbst aus ihrer Depression herausführte. Mit Blanford kann sie sich nun in die Camargue zurückziehen, wo die Erkenntnisse beider in Gesprächen mit der Halbzigeunerin Sabine, der Tochter des englischen Finanzbarons Lord Galen (welcher der Leser schon in *Monsieur* begegnet war) fragmentarische Gestalt gewinnen. In der bloss angedeuteten Form dieser Dialoge äussert sich die völlige Entspanntheit der Liebenden. Was Constance mit Affad versagt blieb, wird hier zum Ereignis: die Befreiung von der Herrschaft des Fürsten der Finsternis.

Allmählich rückt der legendäre Schatz der Tempelritter wieder in den Vordergrund, bis die Blicke aller auf ihn gerichtet sind. Der wendige Smirgel ist ihm auf die Spur gekommen, und Constance erfährt von dem erblindeten preussischen General von Esslin Näheres über das Versteck: Es befindet sich in dem römischen Höhlennetz beim Pont du Gard (dem früheren Schauplatz einer orientalischen Orgie) und wurde während der Besetzung von Mineuren entdeckt, die dort ein Munitionslager anlegten und den Zugang nicht, wie Quatrefages glaubte, mit fünf Olivenbäumen kennzeichneten, sondern an fünf Stellen verminten!

Die Zahl derer, die sich im Bannkreis des Schatzes befinden, erhöht sich beträchtlich, als Zigeunerscharen durch die Provence strömen, um in Les Saintes Maries de la Mer vor der Statue ihrer schwarzen Schutzheiligen an einer rituellen Feier teilzunehmen. Hier gesellen sich die Hauptpersonen zu ihnen, und gemeinsam zieht das bunt zusammengewürfelte «Pilgerheer» zu den Höhlen, wo die Zigeuner eine von Mythen umwobene Kultstätte zu finden hoffen. Für Smirgel und Lord Galen besitzt der Tempelerschatz nur materiellen Wert, während der liebenswürdige, schillernde Prinz Hassan gegen den materiellen Gewinn mindestens nichts einzuwenden hat. Blanford hingegen vergleicht ihn mit dem Gral und sieht in ihm das symbolische Ziel des menschlichen Suchens, das Constance und er in der unter einem östlichen Stern gedeihenden vollkommenen Liebe erreicht haben, die sie in «*den Halbschatten des Continuums*» und «*einen unbestimmten Zustand mystischer Kontingenz*» führt. Der Bereich, dem das turbulente Heer der «Pilger» zustrebt, weist östliche und westliche, materialistische und mystische, philosophische und mythische Züge auf; die christliche Komponente fällt durch ihre Abwesenheit auf: Der sich pointiert heidnisch gebende

Spötter und Verfasser des *Black Book* (1938), seines Erstlings, kann nicht umhin, auch in seinem letzten Werke dieses Fehlen dem Leser bewusst zu machen, «*pour épater le chrétien*». Aber auch Anhänger anderer Weltreligionen fehlen in dem Zug: Sie passen eben nicht in das völlig entspannte, moralisch neutrale Getragen-werden vom Lauf der Dinge.

Was die «Pilgerschar» in den Höhlen beim Pont du Gard findet, überlässt Durrell der Phantasie des Lesers. Die Pentalogie schliesst mit dem Satz:

«It was at this precise moment that reality prime rushed to the aid of fiction and the totally unpredictable began to take place.»

Die letzte Wirklichkeit und damit die Wahrheit entzieht sich dem Vorstellbaren und mit Worten Fassbaren; an ihre Stelle tritt das Symbol, in dem sie enthalten ist. Nur der oberflächliche Leser dürfte sich durch dieses offene Ende genarrt fühlen.

Ziel und Sinn des Lebens werden von den «Pilgern» verschieden verstanden; die einen glauben in ein Heiligtum einzuziehen, die andern in eine Schatzkammer. Blanford und Constance schliessen sich zwar dem Zug an, denken aber nur an *ihr* Ziel: das literarische Werk, in dem ihre «Gralsuche» Gestalt gewinnen wird – und es ist letztlich *ihre* existenzielle Einstellung, welche die eine gerade, logische Linie vermeidende Erzählweise Durrells rechtfertigt und dem Werk eine prekäre Struktur gibt, die Blanford so sieht: «... Wenn er je wieder schreiben würde, dann ohne vorherige Überlegung, ohne Notizen und Pläne, sondern so spontan wie eine Zikade im sommerlichen Sonnenschein singt.» (*Quinx*, 12) Das trifft für Teile der Pentalogie zu, besonders für jene, in denen sich der schrullige Sutcliffe als Schwätzer zum Wort meldet und sein «Zirpen» nicht immer den Beifall des Lesers hervorruft.

Überblickt man die fünf Romane, so stellt man fest, dass der längste Teil, *Constance*, sich als Höhe- und Wendepunkt in der Mitte befindet. Die Teile I und V sind einander zugeordnet als Exposition und «*dénouement*», während der zweite die Schürzung des Knotens enthält und der vierte diesen vor seiner Auflösung noch enger schnürt. So betrachtet, hat die Pentalogie die Form einer Pyramide, die in der Geschichte des fünfaktigen Dramas nicht unbekannt ist. Blanford's eingangs zitierter Hinweis auf «*die bewährte klassische Anordnung*» ist also keine Irreführung des Lesers, obwohl er nur bedingt zutrifft. Blanford erwähnt hier auch die organische Struktur des Werkes. *Monsieur* schliesst mit einem «*Envoi*», Abschiedsworten des Dichters: «*So D. [Durrell] / begat Blanford / (who begat Tu [Constance] and Sam and Livia) / who begat Sutcliffe / who begat Bloshford // Piers and Sylvie and Bruce / who begat / Akkad / and / Sabine / ... etc.*» Der Autor, dem Urvater eines biblischen Stammbaums gleich, schafft den fiktiven Erzähler und sein «*alter ego*», die ihrerseits fiktive Personen zeugen, welche, indem sie Gestalt

annehmen, weitere Personen zeugen. Die Romane sind also das Ergebnis eines schier endlosen Schöpfungsprozesses, der für den Dichter eine Methode ist, um die Wirklichkeit zu aktualisieren: «*Die Wirklichkeit ist heutzutage zu veraltet, um vom Schriftsteller verwertet werden zu können, wir müssen auf die Kunst zählen, um sie mit neuem Leben zu erfüllen und modern zu machen.*» (*Monsieur*, 9) Zu ihrer Belebung und Modernisierung dienen auch die mehrmals erwähnten organischen Strukturelemente, vor allem die Triadenfigur, die Verwendung von «Leitmotiven» und die Variation von Themen und Motiven, die beide in ihrer ursprünglichen musikalischen Bedeutung verstanden werden können. Entscheidenden Anteil hat natürlich auch die dichterische Rhetorik, die von der bilderreichen Sprache bis zur möglichst wirkungsvollen Darstellung des Geschehens reicht.

An einer anderen Stelle nimmt sich Blanford vor, in seinem nächsten Buch dem Wesen des Menschen näherzukommen, «*die unsichtbaren Formen des Larvendaseins blosszulegen, die Wurzeln, wie ein Archäologe, der durch aufeinander folgende Kulturschichten hindurchstösst, bis er das neolithische Stadium seiner Menschen erreicht hat, ihr embryonales Selbst.*» (*Monsieur*, 282) Livia kann als Ergebnis einer solchen dichterischen Psychoanalyse betrachtet werden. In ihr finden sich, wie Blanford hier erwähnt, Elemente von Sabine, der flüchtigen Zigeunerstudentin, von Pia der Lesbierin, von Sylvie, die ihren Bruder mehr liebt als ihren Gatten, und ihre Identifizierung mit der «Neuen Ordnung» kann mit der Geistesstörung dieser beiden Frauen verglichen werden. Die Fragmentierung des Selbst also, die Auflösung der Identität als letztes Resultat der Analyse? Durrell tut gut daran, kein vollständiges Porträt von Livia zu geben.

Andererseits ist Constance das «dreidimensionale» Bild einer Frau, die durch das Suchen ihre volle Identität erlangt und sie bewahrt. Wie ihr Schöpfer vermag sie alle Personen mit ihrer Sympathie zu durchdringen, weil sie in ihrem eigenen Ich die Spuren von allen anderen erkennt. Als Psychiaterin fühlt sie sich überdies dazu berufen, die Kranken zu heilen. Mehr noch als Clea im *Alexandria Quartet* erstrebt Constance den Zustand unverkrampften, reinen Seins:

«Ich versuche nur das zu wollen, was geschah, und mich ohne Bedauern von den Dingen zu trennen. Das brachte mich gewissermassen ins Einvernehmen mit dem Tod – ich stellte fest, dass es ihn gar nicht gab. Ich fühlte, dass ich angefangen hatte, am Unvermeidlichen teilzunehmen. Da wusste ich, was Glückseligkeit ist. Ich fing an, in einer wundervollen Parenthese zu leben... Ein überwältigender Durst nach dem Guten ist gefährlich und sollte entmutigt werden. Ich jagte nicht einem Ethos nach, sondern der Kurve einer vollkommenen, von Wahrheit erfüllten Freiheit, wie beunruhigend die reine Wahrheit auch sein könnte.» (*Livia*, 248/49)

Das bedeutet: Du sollst nicht sollen, sondern einfach sein. Diesen Endzustand des Sich-tragen-Lassens hat Constance (noch) nicht erreicht. Peri-

oden der Spannung wechseln bei ihr mit solchen der Entspannung; sie bleibt damit ein dramatischer Charakter, dessen Gewissen, zwar zu Zugeständnissen bereit, intakt ist. So ist sie beunruhigt, als sie die Anziehungskraft Fischers spürt; sie hat Gewissensbisse, als ihre Liebe zu Sylvie erkaltet; die vier Todesfälle erschüttern sie zutiefst; ihr Schuldgefühl regt sich, als sie erkennt, dass sie in Affads Ermordung verstrickt ist, worauf der Orientale Hassad sie freundlich rügt und meint, sie habe den Zustand völliger Reife noch nicht erreicht.

Die drei wesensverwandten Ägypter fragen sich, wem sie Gefolgschaft schulden, dem Osten oder dem Westen oder beiden, in der Sprache des Romans: Alexandrien und dem Nil oder Avignon und der Rhone, wobei Genf die neutrale und deshalb farblose Mitte wäre. Nachdem sich Affad dem Todesbefehl aus seiner Heimat gefügt hat, entschliesst er sich doch, dem Ruf des Lebens zu folgen, der in Constance Gestalt annimmt. Als Schülerin von Freud und Freundin von Schwarz betrachtet Constance das Leben mit den Augen eines westlichen Menschen; aber Erfüllung findet sie in der Liebeskunst des Ostens. Den Tempelherren wurde ihre Berührung mit der östlichen Gnostik zum Verhängnis – oder gereichte sie ihnen zur «Erlösung» von der Herrschaft des Bösen? Nur wenige Personen bleiben ausschliesslich im westlichen Denken gefangen, und *sie* befinden sich im Bereich von Komödie und Satire; die übrigen halten sich nahe bei oder auf der Schwelle zwischen Ost und West auf. Dieser weltanschaulichen Schwebelage, die sich unterschwellig als Botschaft abzeichnet, entspricht in den fünf Romanen das Aufeinanderfolgen von «gespannten» und «entspannten» Phasen, das wie der Rhythmus von Diastole und Systole zur organischen Struktur des Werkes beiträgt.

Quincunx ist mit Ausnahme von *Constance*, wie früher das *Alexandria Quartet*, bei Rowohlt in deutscher Übersetzung erschienen. – Die englischen Kritiker haben sich von dem sich so unenglisch gebärdenden grossen Dichter in ihrer Sprache distanziert; es ist mir keine Gesamtwürdigung der Pentalogie unter die Augen gekommen.

«Alles, was die Soziobiologie kann, ist, zu beschreiben, wie wir uns tatsächlich verhalten, nicht aber, uns vorzuschreiben, wie wir uns verhalten sollten. Was auch immer die Soziobiologie über die Ursprünge menschlichen Verhaltens herausbekommen mag, es wird sich um Naturgesetze, nicht aber um Sittengesetze handeln. Sie wird uns Tatsachen und Vermutungen liefern, niemals aber moralische Vorschriften und Gebote. Und so wie die Soziobiologie keine moralischen Anweisungen erteilen kann, so kann sie selbstverständlich auch keine moralischen Entschuldigungen liefern. Oder, wie der Freiburger Biologe und Philosoph Hans Mohr einmal sagte: Die Eierschalen der Evolution, die uns anhaften, bilden kein Alibi für Barbarei, ja nicht einmal für mildernde Umstände!»

Edgar Dahl: Im Anfang war der Egoismus, Düsseldorf usw. 1991, Econ, S. 278