

Der späte William Golding

Autor(en): **Fricker, Robert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **70 (1990)**

Heft 3

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-164773>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Robert Fricker

Der späte William Golding

William Golding war 72 Jahre alt, als ihm 1983 der Nobelpreis für Literatur zuerkannt wurde. Aus seiner Biographie seien ein paar Umstände und Ereignisse herausgegriffen, die zum Verständnis der Eigenart seiner Romane beitragen. Sein Vater war Lehrer an der Marlborough Grammar School, einer der besten englischen Public Schools. Hier wurde William in die Sprache und Dichtung der alten Griechen und Römer eingeführt. Dem humanistischen Bildungsideal blieb der junge Golding treu, als er 1939, nach dem Abschluss seines Studiums am Brazenose College, Oxford, seine Lehrtätigkeit in beiden Fächern an der Bishop Wordworth's School in der alten Kathedralenstadt Salisbury begann. Die griechischen Tragiker — und Shakespeare — sind die Dichter, die sein eigenes Schaffen am tiefsten beeinflusst haben dürften:

I was more or less brought up on Shakespeare and that has an influence . . . there's no doubt that I know my Shakespeare pretty well by heart . . . I don't think my novels come out novels. If they owe anything to previous work, and obviously they must, it's the theatre much more than novel writing, it's great drama in particular. I think of the shape of a novel . . . as having a shape precisely like Greek drama¹.

Während des Krieges tat er als Offizier Dienst bei der Royal Navy. Seine Erlebnisse auf hoher See haben ihren dichterischen Niederschlag in seinem dritten Roman, *Pincher Martin* (1956), und in der Trilogie gefunden, von der hier die Rede sein soll. Der Krieg selbst und die Ereignisse in Deutschland, die ihn auslösten, brachten sein positives Menschenbild ins Wanken und führten zu einer tiefen Skepsis, die an Pessimismus grenzt und sein Werk bis heute geprägt hat:

I am by nature an optimist; but a defective logic — or a logic which I sometimes hope desperately is defective — makes a pessimist of me².

In seinen Romanen hat Golding seine Vision des Menschen als «a morally diseased creature»³ mit den Mitteln des Prosadichters dargestellt.

Sein sechster Roman, *The Pyramid*, erschien 1966, 12 Jahre nach seinem Erstling, *Lord of the Flies*, der ihm Weltruhm einbrachte. Dann legte er eine längere Ruhepause ein. 1979 begann die zweite schöpferische Phase im Leben des 68jährigen Dichters mit *Darkness Visible*. Im folgenden Jahr erschien *Rites of Passage*, 1984 *The Paper Men*, vor zwei Jahren führte er *Rites of Passage* mit *Close Quarters* weiter, und 1989 beendete er die Trilogie mit *Fire Down Below*⁴, welches das Schlussglied der stattlichen Kette seiner 11 Romane sein könnte und dem ersten, *Lord of the Flies*, in bezug

auf seine künstlerischen Qualitäten nicht nachsteht. Golding gehört zu den wenigen modernen Autoren, denen es gegeben war, die hohen Erwartungen, die der Erstling weckte, bis zum (vorläufig) letzten Werk zu erfüllen.

Die drei Romane bilden eine Trilogie, in der ein zusammenhängendes Geschehen dargestellt wird: eine durch widrige Winde, Windstille und Stürme immer wieder behinderte, fast einjährige Seereise von England nach Australien, die im frühen 19. Jahrhundert stattfindet. Ein ausgedientes Kriegsschiff, ein kaum noch seetüchtiger Dreimaster, führt von Militär eskortierte Auswanderer, begnadigte Strafgefangene, und eine Gruppe von Passagieren von der alten in die neue Welt. Zum Vergleich bieten sich *Moby Dick* und Joseph Conrads berühmte Seeromane an, und der Vergleich würde zeigen, dass Golding in bezug auf seine maritimen Erfahrungen und Kenntnisse und seine Erzählkunst beiden Autoren ebenbürtig ist.

Ausser durch Schiff und Meer sind die drei Romane durch das Drama der sich verändernden Beziehungen der Menschen miteinander verbunden, welche das Schicksal als Auswanderer, Reisende und Mannschaft auf dem Schiff zusammengeführt hat und von denen die wichtigsten zur Entwicklung der Hauptperson, des jungen Aristokraten Edmund Fitz-Henry Talbot, beitragen. Datiert wird die Seefahrt durch die Verbannung Napoleons nach Elba anno 1814, die zu einer Unterbrechung des Seekriegs führte. Die historische Dimension des Geschehens reicht aber sehr viel tiefer als dieses Ereignis, das nur erwähnt wird; sie macht sich sowohl bei den Personen wie in der Form und der Sprache der drei Teile bemerkbar.

In *Rites of Passage* erstattet Talbot seinem fernen Paten und Gönner, einem einflussreichen Mitglied des Hochadels, einen tagebuchähnlichen Bericht über seine Erlebnisse auf hoher See. Die Ehrerbietung, mit der er den namenlosen Paten immer wieder anredet, und die gewissenhafte Ehrlichkeit, mit der er auch die Schattenseiten seines Lebens und Treibens schildert, rücken den Bericht dieses «godson» an seinen «godfather» in die Nähe einer persönlichen Beichte, während der Pate als Vertreter einer höheren Gerechtigkeit anmutet, dem Talbot die Beurteilung und Verurteilung seiner eigenen Fehltritte und derjenigen der anderen überlässt. In *Close Quarters* führt er das Tagebuch weiter, aber es ist jetzt streng privater Natur; der hohe Adressat fehlt, und das ist bedeutsam. Der dritte Teil endlich, *Fire Down Below*, ist ein Roman in der Ichform. Diese drei Formen finden ihre Entsprechung im englischen Roman des 18. Jahrhunderts. «*Journals*» oder «*Memoirs*» sind die berühmten Erzählungen von Daniel Defoe und Jonathan Swift, wobei die bekennerrhafte Haltung von Defoes Erzählern nicht zu übersehen ist. Wenn Talbots Pate Unmittelbarkeit der Darstellung, also einen dramatisch packenden Bericht erwartet, so taucht neben den beiden genannten Erzählern des 18. Jahrhunderts Samuel Richardson auf, dessen Briefromane Tagebücher eigener Prägung sind und das unmit-

telbare Erleben wiedergeben. Als Roman in der Ichform erinnert *Fire Down Below* an Laurence Sternes *Tristram Shandy*, und wenn Talbot am Ende des zweiten Teiles in einem Nachwort einen Blick in die Zukunft wirft, wie es die Verfasser von Romanen im 18. Jahrhundert zu tun pflegten, und den dritten Teil mit einem «*happy ending*» beschliesst, wobei er Smollett, Goldsmith und Jane Austen erwähnt, so zeigt es sich, dass Golding seiner Trilogie, die sich auf der Schwelle des 19. Jahrhunderts abspielt, eine Form gegeben hat, die als diskrete Synthese der Erzählkunst des 18. Jahrhunderts wirkt. Dass in der Reihe der illustren Vorbilder auch Henry Fielding nicht fehlt, verrät der Umstand, dass die Trilogie, wie *Tom Jones*, ein Entwicklungs- oder Bildungsroman in dem Sinne ist, dass der junge Held durch seine mannigfaltigen Begegnungen und Erlebnisse am Ende seiner Reise reifer und weiser geworden ist. Und wenn im Laufe seiner Entwicklung seine Sensibilität geweckt wird, so findet dies eine Entsprechung in der Entwicklung des englischen Romans zwischen Defoe und Sterne, dem Verfasser von *A Sentimental Journey Through France and Italy*.

Ähnliches lässt sich an der sprachlichen Gestaltung beobachten. Die Prosa weist in Syntax, Wortschatz und Wendungen eine kunstvolle Mischung von modernen Elementen und Eigentümlichkeiten des Stils des 18. Jahrhunderts auf, wobei Golding der soziolinguistischen Vielfalt die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt hat. Die Sprechweise entspricht dem Stand, dem der Sprechende angehört, und das soziale Panorama reicht von der untersten bis zur höchsten Stufe, von den rohen Handwerkern im «*lower deck*» bis hinauf aufs «*quarterdeck*», wo sich Talbot und die Schiffsoffiziere aufhalten. Der sprachliche Tiefgang dieser drei Romane eines Dichter-Philologen ist für den für sprachliche Werte empfindlichen Leser von besonderem Reiz. Nicht zuletzt bereichert er seine Kenntnisse des «tarpaulin», wie Golding die Seemannssprache im Zeitalter der Segelschiffe nennt; in ihr lässt er den jungen Protagonisten geradezu schwelgen, wobei dieser nicht ohne Selbstironie die Grenzen seines Wissens erkennt; immer wieder muss er nach William Falconers *Marine Dictionary* greifen, und der kontinentale Leser tut gut daran, seinem Beispiel zu folgen.

«*Tempora mutantur, nos et mutamur in illis*» — so liesse sich das Geschehen kurz zusammenfassen. Meer und Schiff sind die Bühne, auf der sich das menschliche Drama abspielt. Golding hat selbst darauf hingewiesen, dass seine Romane eigentlich als Dramen konzipiert sind — wie Shakespeare es ausdrückte: «*All the world's a stage/And all the men and women merely players.*» In der Trilogie sind fast alle Varianten der Gattung vertreten; sie reichen von der derben Farce bis zur Tragödie nach griechischer Art, von der atemberaubenden Sturmszene bis zum tiefsinnigen Gespräch und zur Liebesromanze, deren Sentimentalität durch ironische Distanzierung gemildert ist. Im zweiten Band treten Meer und Schiff mit einem wirkungs-

vollen «*coup de théâtre*» als tödliche Gegenspieler der Menschen auf. Eine plötzliche Bö havariert das alte Schiff derart, dass nur menschlicher Wagemut und Erfindungsgeist, sowie die eiserne Disziplin und nie erlahmende Ausdauer der Mannschaft es über Wasser und einigermassen in Fahrt halten können. Im dritten Teil wird das Schiff in die schweren Wogengänge der Antarktis abgetrieben und entgeht nur wie durch ein Wunder dem Zerschellen an einer Eiswand. Auf dieser brüchigen Grundlage, den erbarungslosen Elementen ausgesetzt, führen die Reisenden ihre «*comédie humaine*» auf.

Auf die rituellen Bräuche und Handlungen, auf die der Titel des ersten Teils anspielt, fällt ein ironisches Licht. Die strenge Hierarchie, die an Bord herrscht, lässt sich mit derjenigen der Kirche — und von Staat und Gesellschaft im 18. Jahrhundert — vergleichen. Für Kapitän Anderson ist das hohe Hinterdeck nicht nur ein Standessymbol, sondern geradzum ein Heiligtum, dessen Betreten er den Passagieren streng verbietet und von dem er den Vertreter der Kirche, Pastor Colley, sehr unsanft hinabbefördert, als dieser es dreimal wagt, zu ihm hinaufzusteigen. Anderson hasst die Kirche und lässt es deshalb zu, dass seine Leute die rituelle Äquatortaufe in das Gegenteil einer christlichen Taufe verwandeln. Der Äquator ist die Schicksalslinie, mit deren Überquerung die Tragödie Pastor Colleys beginnt, der die Auswanderer als Seelsorger begleitet. Die unheilige Taufe, welche die rohen Seeleute vor den Augen der Passagiere zelebrieren, gleicht einer schwarzen Messe, die den scheuen, wenig einnehmenden, unbeliebten Gottesmann demütigt und, ohne dass er es merkt, seinen Sündenfall einleitet. Mit missionarischem Eifer macht er sich sofort an die Bekehrung der dem Rum hörigen Sünder; doch stolpert er selbst über ihre Sünde: den Rum, von dem er trinkt, und die körperliche Schönheit eines jungen Matrosen, den der humanistisch gebildete Pfarrer als einen Adonis verehrt. An ihm begeht er in seiner Trunkenheit eine homosexuelle Handlung, wie Talbot sehr diskret andeutet, und nachher schämt er sich buchstäblich zu Tode. Ihm ist nicht, wie Simon in *Lord of the Flies* und Matthey in *Darkness Visible*, das Märtyrertum beschieden: als ein in seinem Wesen tief gespaltenen Mensch fällt er und richtet sich selbst. Wie Ödipus muss er sein wahres Ich erkennen; statt sich wie dieser zu blenden, «*he wills himself to death*» — eine psychologische Grenzsituation, wie sie sich in fast allen Romanen von Golding findet. Es ist eine Seele, die sich ebenso harmonisch in den historischen Kontext einfügt wie Talbots Persönlichkeit.

Der aufgeklärte Talbot empfindet wenig Sympathie für den unscheinbaren Geistlichen, der ihm mit fast unterwürfigem Respekt begegnet; zu spät bietet er ihm seinen Beistand an. Colleys Tagebuch, das die Form eines Briefes an seine Schwester hat, beschämt und erschüttert ihn zutiefst, denn sein Gewissen ist ebenso wach wie dasjenige Colleys, dessen Tagebuch eine

empfindsame, reine Seele offenbart, die ebenso für Christi Beispiel wie für Natureindrücke empfänglich ist und zur Idealisierung und zum Enthusiasmus neigt — Eigenschaften, die zu seinem tragischen Ende beitragen.

Colleys prosaische Bestattung auf hoher See ist ein weiterer ritueller Akt, der ein ironisches Licht auf den Romantitel wirft. Es handelt sich eben um rituelle Handlungen, die auf einer symbolhaften «Überfahrt» stattfinden, um säkularisierte, ihres religiösen Gehaltes entleerte Riten. Mit Colley verschwindet auch Talbots «*godfather*» aus dem Blickfeld des Erzählers. Man braucht die Bö, die das Schiff unmittelbar nach Colleys Bestattung schlägt, nicht als Zeichen des himmlischen Missfallens zu deuten; aber das havarierte Schiff ist fortan schutzlos den Elementen preisgegeben; die «*comédie humaine*» spielt sich am Rand einer Katastrophe ab, die unvermeidlich erscheint, und der selbstbewusste Talbot erfährt die Grenzen, die seinem Tun gesetzt sind, am eigenen Leib. Als er während der Bö dem Kapitän beistehen will, erhält er von einem losen Tauende einen Schlag auf den Kopf, der ihn während Tagen an seine Koje fesselt. Als objektiver Dichter überlässt Golding es dem Leser zu entscheiden, ob zwischen Colleys Tod und der Bö und ihren Folgen ein Zusammenhang besteht; aber diese Möglichkeit ist vorhanden.

Später, als sie in einer windstillen Zone liegen, wird ein Kriegsschiff gesichtet; Kapitän Anderson lässt die alten Bordkanonen ausfahren; der loyale Talbot meldet sich als Hilfskanonier und erhält beim Üben am Geschütz zwei weitere harte Schläge gegen den Kopf. Diese drei «Kopfnüsse» zeigen ihm, ebenso wie seine drei enttäuschenden Besuche des Unterdecks, wo er nichts zu suchen hat. Als Gentleman ist es ihm offenbar bestimmt, auf dem lecken Schiff und angesichts der entfesselten Elemente seine Haltung zu bewahren — und sich zu verlieben. Das fremde Schiff hat nämlich die britische Flagge gezeigt und legt an. Sein griechischer Name Alcyone passt zu der windstillen Zone, in der beide Schiffe nun «*at close quarters*» liegen. Ein Hoffnungsstrahl fällt auf das von einem tragischen Schicksal umwitterte Schiff, der durch die Kunde von Napoleons Verbannung und den Umstand verstärkt wird, dass der Kapitän der schmucken Alcyone von seiner vornehmen Gattin und ihrer Pflgetochter Marion Chumley begleitet wird. Um das Ereignis zu feiern, findet auf dem alten Schiff ein festlicher Ball statt, an dem sich Talbot und Marion auf den ersten Blick verlieben — wie Romeo und Julia, und auf die Blitzmetapher in Shakespeares Tragödie spielt Talbot an, wenn er den Vorfall «*un coup de foudre*» nennt. Beide Liebespaare, das mythische und das moderne, werden allzu früh getrennt. Das Kriegsschiff nimmt Kurs auf Indien. Nur einen Augenblick waren die Schiffe — und die Liebenden — beisammen; er genügte jedoch, um zwei Seelen für immer zu vereinigen; andererseits genügte er auch Kapitän Anderson, um Lt. Deverel, einen haltlosen Aristo-

kraten, der ihn bedroht hat, gegen Lt. Benét von der *Alcyone*, der der Gattin des anderen Kapitäns seine Liebe erklärt hat, auszutauschen. Dieser Sohn eines französischen Flüchtlings gibt am Ende von *Close Quarters* eine Probe des neuen Geistes, der mit ihm auf dem englischen Schiff eingezogen ist. Durch ein gewagtes Manöver befreit er den Kiel des alten Schiffes von der zähen Tangkruste, die seine Fahrt behindert hat, wobei allerdings ein Leck entsteht. Gewinn und Verlust halten sich in dem, was dieser «*benêt*» — das französische Wort leitet sich von «*benedictus*» her und wirkt ironisch — unternimmt, die Waage — hier und später.

Gegen das riskante Manöver hat sich der erste Schiffsoffizier gewehrt. Lt. Summers ist ein erfahrener, gewissenhafter, loyaler Seemann und ein gläubiger Christ, mit dem sich Talbot angefreundet hat. Nicht ohne Argwohn beobachtet dieser den tüchtigen Benét, der auf der *Alcyone* seiner geliebten Marion so nahe war, und nicht ohne Eifersucht bemerkt Summers, dass sein Freund, in dem er einen Gönner sieht, der ihm bei seiner Karriere helfen wird, sich von seinem Rivalen Benét einnehmen lässt. Trotz dieser Spannung endet der zweite Teil mit dem Händedruck der beiden Freunde, der ihre Solidarität angesichts des bevorstehenden Endes besiegelt — oder zu besiegeln scheint? Sind auch sie «*at close quarters*», um bald wieder getrennt zu werden? Setzt der ironische Geist, der in Goldings Triologie waltet, auch hinter den Titel dieses Teiles ein Fragezeichen?

Die Antwort enthält der dritte Teil, *Fire Down Below*. Das havarierte Schiff wird mit Südkurs unaufhaltsam gegen die Antarktis getrieben. Da die Messgeräte ausgefallen sind, kann der Standort nicht bestimmt werden; das Schiff hat die Orientierung verloren. Trotz des damit verbundenen Risikos verankert Benét den durch die Bö stark gelockerten Hauptmast wieder fest in seinem Sockel. Den hierfür notwendigen gewaltigen Druck erzeugt er durch die Erkaltung und gleichzeitige Ausdehnung von glühenden Eisenplatten und Bolzen, und seither glimmt drunten im hölzernen Fuss des Mastes ein Feuer: «*Fire Down Below*». Die Einwände des ersten Offiziers weist Kapitän Anderson als Obstruktion scharf zurück, was der loyale Summers sehr zu Herzen nimmt. Seither stehen sich er als Vertreter der alten Ordnung und der vom Kapitän unterstützte Benét als Verkörperung des neuen Geistes feindselig gegenüber. Talbot steht zu seinem Freund und darf ihm als Bootsmann auf der Nachtwache helfen. Als der Sturm seinen Höhepunkt erreicht hat und die Wogen sich zu Bergen türmen, vermag Summers nur mit Talbot tatkräftiger Hilfe das Schiff unter Kontrolle zu behalten. Aber Talbot kann dem wagemutigen Benét den Erfolg nicht absprechen, denn ohne die Festigung des Mastes hätte das Schiff die schweren Wogengänge der Südsee nicht überstanden. Wieder wird der Gewinn von einem Verlust aufgewogen.

Neben Benét rücken zwei Passagiere mehr und mehr in den Brennpunkt von Talbots Interesse: die strenge Gouvernante Letitia Graham, deren frauliche Reize Talbot schon früher bemerkt hatte, als er feststellte, dass die Dame nicht immer ein Korsett trug; sie hat sich mit dem cholерischen Aloysius Prettiman verlobt, in dem die revolutionären Tendenzen des Zeitalters der Aufklärung Gestalt annehmen. Der Heilige Aloysius wurde im 16. Jahrhundert als Patron der Jugend verehrt. Die Heirat des Paares auf hoher See, bei der der heidnische Kapitän die Rolle des toten Pfarrers zu spielen versucht, ist eine rituelle Handlung, in die sich farcenhafte Züge mischen — auch auf sie fällt ein hintergründig ironisches Licht, das ihren religiösen Sinn in Frage stellt, wie es in der Französischen Revolution — mit bleibenden Folgen — geschah. Talbot fühlt sich immer mehr von dem «progressiven» Paar angezogen, und dieses zieht den jungen Aristokraten immer mehr ins Vertrauen; schliesslich fordern ihn beide auf, sie auf ihren geplanten missionarischen Reisen ins Innere der neuen Welt zu begleiten. Diesem Ansinnen kann der loyale Engländer Talbot nicht folgen, aber die Vision der Prettimans bleibt ihm bis zum Ende gegenwärtig. Wohl verschafft er seinem Freund Summers die ersehnte Beförderung zum Kapitän und erfüllt damit das Versprechen, das er ihm gegeben hat, ohne die schneidende tragische Ironie zu ahnen, die sich in dem Freundesdienst verbirgt; denn als sie die lange Reise heil überstanden haben und das Schiff abgewrackt wird, erwacht das in seiner Tiefe glimmende Feuer und verzehrt es samt seinem neuen Kapitän: Summers. Dessen Opposition gegen die von Benét ausgeführte Reparatur war also nur allzu berechtigt; aber der Brand und sein Tod bedeuten das Ende der Epoche, die er und das Schiff verkörpern. Sie signalisieren den Beginn einer neuen Epoche, in welcher der risikofreudige Technokrat Benét und die beiden weltlichen Missionare Aloysius und Letitia Prettiman den Kurs bestimmen werden.

Die Trilogie schliesst — wie die Romane von Jane Austen, fügt der Erzähler bei — mit einem «*happy ending*», das an die bei der Begegnung mit der Alcyone begonnene Romanze anknüpft. Ein Höhepunkt der Romanliteratur unseres Jahrhunderts ist die Peripetie, die Wende zum guten Ausgang, die der Humanist Golding unmittelbar auf die Klimax folgen lässt. Mit dem Einsatz der letzten Segel versucht der Dreimaster verzweifelt, der Kollision mit der Eiswand zu entgehen, von der dauernd Stücke abbrechen, ins Wasser stürzen und Flutwellen auslösen; aber je mehr er der Wand entlang nach Norden strebt, desto näher wird er an diese herangetrieben. Doch da geschieht das Wunder: Plötzlich befindet sich das Schiff in ruhigem Wasser — wie damals, als es der Alcyone begegnete. Die Eisdecke ist umfahren; der Standort lässt sich bestimmen; das Lot zeigt an, dass sie sich in einem Sund befinden; sie sind gerettet. Dieser maritime «*locus amoenus*», der an die Stelle der erwarteten Katastrophe tritt, lässt sich mit der

Nausikaa-Episode in der *Odyssee* vergleichen. Wie in einer alten Romanze wurden die Liebenden, kaum waren sie sich begegnet, wieder getrennt; beide hatten zahlreiche Abenteuer zu bestehen — bei Golding leidet die Heldin zwar nur an der Seekrankheit —, und nun dauert es nicht lange, bis die stolze Alcyone in den Hafen einfährt und die Liebenden sich endgültig finden. Ein weihvoller Glanz liegt auf der letzten Episode der Trilogie, der sich deutlich von dem ironischen Licht unterscheidet, das auf den Schluss von *Lord of the Flies* fällt, erinnert an das glückselige Ende von Shakespeares späten Tragikomödien.

Von den eingangs erwähnten Romanen des 18. Jahrhunderts ist doch wohl *Tom Jones* derjenige, mit dem sich Goldings Talbot-Trilogie am ehesten vergleichen lässt. Sie weist dasselbe, alle Stufen umfassende soziale Panorama auf und denselben meisterhaft durchgeformten dreiteiligen Aufbau. In jedem Teil folgen sich bewegte und ruhige Episoden, und der Wechsel erzeugt einen Rhythmus, wie er in fast allen grossen literarischen Werken zu beobachten ist. Die Personen bilden eine kontrastreiche Konfiguration, und fast alle Charaktere von Golding lassen sich nicht auf einen einfachen Nenner reduzieren, sondern weisen eine Ambivalenz auf, die an Shakespeares Charaktere erinnert. Die romantische Heldin und die frühe Gouvernante sind Beispiele; beide haben Züge, die nicht in das Bild des Typus passen.

Jeder Teil gipfelt in einem Höhepunkt. In *Rites of Passage* ist es die spektakuläre Äquatortaufe, der Auftakt von Colleys Tragödie; der Band schliesst in kontrapunktischem Sinn mit Colleys Tagebuch, in dem die Ereignisse nicht aus Talbots Sicht von aussen, sondern von innen heraus dargestellt und erlebt werden. Colleys Bericht und derjenige von Talbot ergänzen sich als komplementäre Teile. Auf dieses besinnliche Finale folgt am Anfang des zweiten Teiles der jähe Schlag, der das Schiff verstümmelt; den Höhepunkt bildet hier das Anlegen der Alcyone in der windstillen Zone. Romanzenhafte Töne werden laut, bis, nachdem die Liebenden getrennt worden sind und ein Sturm eingesetzt hat, der katastrophale Zustand des Schiffes erkannt wird und Benét sein erstes Manöver ausführt, dem ein zweifelhafter Erfolg beschieden ist. Der Händedruck der beiden Freunde besiegelt als symbolischer Akt die menschliche Solidarität angesichts des Untergangs. Den Schluss des Teiles bildet jedoch eine farcenhafte Variation dieses Themas, auf die ein Nachwort folgt, das Talbot später seinem Bericht angefügt hat. Durch diese beiden Kapitel wird die unvermeidlich erscheinende Katastrophe in Frage gestellt, und rückblickend stellt der Leser fest, dass sich die Tragödie immer wieder dem Rand der Farce nähert oder in diese umschlägt. Wie in Shakespeares Spätspielen bewirkt die Farce bei Golding eine Steigerung der tragischen Situation; doch stellt sie gleichzeitig den tragischen Ausgang in Frage; bei beiden

Dichtern hat sie eine widersprüchliche Wirkung. In *Fire Down Below* bildet die Festigung des Hauptmastes einerseits die Voraussetzung für den erfolgreichen Kampf des Schiffes; andererseits hat sie eine fühlbare Lockerung der menschlichen Solidarität zur Folge, zuerst in der leisen Entfremdung der beiden Freunde, dann, auf der Klimax des menschlichen Dramas, als sich Talbot zur modernen Philosophie der Prettimans bekehren lässt und sich innerlich von der alten Welt, für die Summers steht, abwendet.

Im Zentrum des menschlichen Dramas befindet sich der Erzähler Talbot, der sich auf der Überfahrt, wie Tom Jones auf seiner an Abenteuerreichen Reise vom Land in die Stadt, zu seinem Selbst findet. Und wenn beide Helden am Ende ihrer «Suche» mit dem von ihnen beehrten Mädchen vereinigt werden, so zeichnet sich in ihrem Schicksal das archetypische Vorbild des Odysseus ab, den die gefährvolle «Überfahrt» von Troja nach Ithaka zu Penelope zurückführt. Wie Tom Jones beginnt Talbot seine Reise trotz gewisser Unarten und Schwächen als ein «reiner Tor». Sein Standes- und Selbstbewusstsein und sein durch Protektion abgesicherter Ehrgeiz werden von einem empfindlich reagierenden Gewissen in der Waage gehalten. Erinnerung Summers, der sein Gewissen weckt, als er ihn an seine Pflicht als Gentleman dem verzweifelnden Colley gegenüber erinnert, an den guten Ratgeber, der im mittelalterlichen Morality Play an Everymans Seite auftritt, so erweist sich der von Talbot heimlich verachtete Colley in seinem Tagebuch als das geistliche Pendant, als Seelsorger, der zwar über sein Menschsein strauchelt, jedoch dem Standesdünkel und dem Stolz des jugendlichen Gentleman einen harten Schlag versetzt und seine «*sensibility*» weckt. Als «guter Ratgeber» wird Colley später durch Prettiman, den weltlichen Missionar, ersetzt. Wenn wir das Schema des Morality Play in die Trilogie projizieren, halten wir Ausschau nach einer Entsprechung des «*Vice*», einer Person, die den Helden — und durch ihn den Leser — zugleich anzieht und abstößt. Für diese Rolle bietet sich Benét an, der einige Wesenszüge mit einer späten Vice-Figur wie Ambidexter in der populären Tragödie *Cambises* (etwa 1560) gemein hat: Amoralität, Vitalität, die gute Laune und, wie der Name Ambidexter andeutet: Geschicklichkeit und eine Zweideutigkeit, die sich auch in Benéts wagemutigen Handlungen auswirkt. Talbots «*éducation sentimentale*» wird in *Close Quarters* fortgesetzt, als er sich ebenso jäh und unbedingt wie Shakespeares Romeo in die adoptierte Pfarrerstochter Marion Chumley — nicht Cholmondeley! — verliebt und durch die Trennung von ihr — wie Romeo, wenn auch weniger spektakulär — einen Zusammenbruch erleidet, aus dem er im Schoss der mitfühlenden, verständnisvollen Gouvernante erwacht, die ihn «*poor boy*» nennt und weiss: «*He has far more sensibility than he thinks.*» Seine Selbstfindung erreicht in *Fire Down Below* ihr wohl vorläufiges Ende. War er früher vor allem als «*godson*» seines «*godfather*» respektiert worden und hatten ihn

die drei Schläge auf den Kopf in die Schranken gewiesen, so erweist er sich nun als nützliches Glied der Gemeinschaft. In einer entscheidenden Phase hilft er Summers, das Schiff unter Kontrolle zu bringen, und dieser ernennt ihn zu seinem Bootsmaat. In Benét wittert er den ebenbürtigen französischen Rivalen und verliert in einem Eifersuchtsanfall seine früheren guten Manieren völlig; aber er muss seine technische Überlegenheit anerkennen. Die Abkühlung seiner Freundschaft mit Summers bedeutet für ihn den ersten Schritt in die neue Zeit, den der Wandel seiner Beziehungen zu den Prettimans festigt. Der autoritäre, wegen eines bösen Sturzes an seine Kojen gefesselte Prettiman bittet ihn, ihm vorzulesen. Beide finden sich schliesslich als ebenbürtige Freunde in einem scharfsinnigen Gespräch über die Pindarischen Oden und Voltaires *Candide ou l'optimisme*, dessen Höhepunkt die Stelle ist, wo bei Voltaire «*le bon vieillard*» sagt: «*Nous ne prions point Dieu, il nous a donné tout ce qu'il nous faut. Nous le remercions sans cesse*». In Eldorado gebe es keine Priester, fügt er bei, denn «*nous sommes tous prêtres*.» Prettiman leidet nicht nur an seiner gebrochenen Hüfte, sondern auch an einer unheilen Welt; auch er fühlt sich als «Priester», als ein weltlicher Priester, der sich dazu berufen fühlt, die Menschheit in eine heile Zukunft zu führen. Damit tritt er an die Stelle, die der unglückliche Pastor Colley geräumt hat. Als Pragmatiker und loyaler Engländer kann sich Talbot nicht dazu entschliessen, dem wie Colley zum Enthusiasmus neigenden missionarischen Idealisten Prettiman und seiner gleichgesinnten Gattin Gefolgschaft zu leisten; aber sie sind sich darin einig, dass Pindar und Voltaire dieselbe ewige Wahrheit aussprachen, und Golding lässt durchblicken, dass auch ihre «Überfahrt» in das Traumland Eldorado führt. Talbot spürt die Macht von Prettimans platonischer Vision des Menschen, in dem der «*scintillans Dei*», der göttliche Funke der Wahrheit und des Guten glüht. Das «*Fire Down Below*» hat auch ihn ergriffen, und er sieht nun seinen Weg vor sich, auf dem er weder einen «*godfather*» — dessen Tod bekannt wird, als sie das Ziel erreicht haben —, noch einen geistlichen oder einen geistigen Führer, weder einen Colley noch einen Prettiman braucht. Alle drei, auch Summers, haben das Ihre zu seiner Suche beigetragen und können von der Bühne abtreten. Aber auch in dem altersschwachen Schiff, das den Namen «Britannia» führen könnte, glimmt ein Funke, der den Brand verursacht, dem Schiff und Kapitän, Symbole einer Endzeit, zum Opfer fallen. Dieser Funke kann aber auch als Symbol der der technischen Revolution innewohnenden Möglichkeit der Selbstzerstörung gedeutet werden.

Die Trilogie schliesst mit Talbots Traum, in dem die Prettimans — sie als emanzipierte Frau in Hosen und im Herrensitz reitend, er wegen seines beschädigten Beines im Damensitz, also ein leicht komisches Paar — eine erregte, lachende, singende Schar durch die australische Wüste «zu irgendeinem grossen Freudenfest» zu führen scheinen; und er hofft, dass es nur

ein Traum war, denn sonst müsste er von vorne anfangen in einer Welt, die anders wäre als die, «*which is my sanity and security*». Bis zuletzt hören wir die Stimme des «*common sense*», auf die man sich im Zeitalter der Aufklärung gerne berief, die Stimme auch des englischen Pragmatikers und Realisten, die Schweizer Ohren vertraut ist oder doch sein sollte. Der Leser erkennt auch, dass der 1989 veröffentlichte Roman *Fire Down Below* der Tribut des englischen Dichters auf dem Altar der Französischen Revolution ist.

In seinem (vorläufig) letzten Werk ist von dem früheren Trotzdem, einem erzwungen wirkenden Optimismus wenig mehr zu spüren. Ohne seinen Skeptizismus, den Zweifel an der Realisierbarkeit des Guten auf dieser Erde aufzugeben, und ohne die Gefahr der die Menschheit bedrohenden zerstörerischen Mächte zu bagatellisieren, die in dem ewig bewegten Meer Gestalt annehmen, bekennt sich Golding hier zum Glauben an das dem Menschen innewohnende Streben nach dem Guten.

Die drei Romane bilden keine historische Trilogie, obwohl in ihnen die historische Dimension ebenso ausgeprägt ist wie der ironische Geist, der sie durchweht und sich gelegentlich — ganz im Sinne des 18. Jahrhunderts, der Blütezeit der englischen Satire — zu satirischer Schärfe steigert. Ihre allegorische, symbolische, archetypische Dimension wird nur selten an der Oberfläche des Geschehens sichtbar; Golding überlässt es dem Leser, sie in der Fabel, wie er seine Erzählungen nennt, wahrzunehmen:

Well, what I would regard as a tremendous compliment to myself would be if someone would substitute the word «myth» for «fable» because I think that a myth is a much profounder and more significant thing than a fable. I do see fable as being an invented thing on the surface whereas myth is something which comes out from the root of things . . .⁵

In Goldings Erzählwerk zeichnet sich eine Entwicklung ab, die von der «Fabel» zum «Mythus», oder besser: gegen den Mythus hinführt; denn schon in *Lord of the Flies* macht sich die mythische Dimension in der Fabel bemerkbar, und andererseits enthält auch die Trilogie eine Fabel «*with a moral tucked in*»⁶; es handelt sich eher um eine Verschiebung des Schwerpunkts, die eine Vertiefung des Geschehens zur Folge hat.

¹ «Golding's Sources», in William Golding's Novels 1954—67. A Casebook. Ed. N. Page. Macmillan 1985, S. 110. — ² W. Golding, *The Hot Gates and other occasional Pieces*. London 1965, S. 126. — ³ *The Hot Gates*, S. 89. Hier bezeichnet er die in *Lord of the Flies* auftretenden Knaben als «boys suffering from the terrible disease of being human». — ⁴ Golding's Werke sind bei Faber & Faber, London, erschienen, *Rites of Passage* in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Äquatortaufe*, 1983 bei Bertelsmann und 1985 bei Goldmann, *Close Quarters* als die *Eingepferchten*, 1988 bei Knaus. — ⁵ Golding in einem Interview, zit. bei A. Johnston, *Of Earth and Darkness. The Novels of W. Golding*. University of Missouri P. 1980, S. 6. — ⁶ *The Hot Gates*, S. 85: «The fabulist is a mortalist. He cannot make a story without a human lesson tucked away in it.»