Das Buch

Autor(en): **[s.n.]**

Objekttyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **62 (1982)**

Heft 7-8

PDF erstellt am: **12.05.2024**

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Etienne Barilier – Literatur und Philosophie

Ein welscher Schriftsteller auf der Suche nach der verlorenen Metaphysik

Der nicht viel mehr als dreissigjährige Waadtländer Schriftsteller Etienne Barilier, wie viele Persönlichkeiten des Westschweizer Geisteslebens Sohn eines Pfarrers und vom welschen Protestantismus auch wirklich geprägt, steht an einem Wendepunkt. Neun Romane und Erzählungen hat er vorgelegt, deren letzte – *«Le chien Tristan»*, *«Prague»*, *«Le Rapt»* — eine schriftstellerische Reife und stilistische Meisterschaft erkennen lassen, welche Bariliers anspruchsvollen Themen, die man durchaus unter den gemeinsamen Nenner «Suche nach der verlorenen Metaphysik» stellen kann, gerecht werden. [1] Parallel zum *«Chien Tristan»* entstand, ebenfalls in Rom, wo der Vaudois drei Jahre verbrachte, seine Doktorarbeit über das Werk von Albert Camus, die er in *«Le Grand Inquisiteur»* (1981) zu einer Philosophie der Literatur ausweitete.

Neun von der Literaturkritik positiv aufgenommene belletristische Bände liegen vor, der Doktor ist, wie sich das gehört, gemacht, der Aufenthalt in Rom abgeschlossen. Paris? Barilier spielt ab und zu mit der Möglichkeit, sich in der Hauptstadt der Kultur niederzulassen – nicht weil ihn Paris besonders faszinieren würde, sondern um der Enge der waadtländischen Provinz zu entgehen. Doch die Wege junger Westschweizer Schriftsteller führen nicht mehr unbedingt an die Seine.

Etienne Barilier wohnt in einem östlichen Vorort von Lausanne. Er lebt von seinen Schriftstellerhonoraren, von Stipendien und den Artikeln, die er – über musikalische Themen – für *«Construire»*, gelegentlich auch für *«Le Monde»*, verfasst. Das Damoklesschwert «Lehrberuf» hängt über seiner Existenz, doch Barilier ist aus praktischer Erfahrung der Überzeugung, dass die Arbeit des Schreibens mit einem Brotberuf nicht zu vereinen ist.

Seine Romane enthalten zumeist pessimistische, resignierte Geschichten. Oft sind ihre Protagonisten Angehörige einer ratlosen akademischen Jugend, welche ihr Heil nicht im politischen Engagement zu suchen vermag; mit Barilier begegnen wir einem der ersten authentischen Schriftsteller der Nach-Mai-Generation. Als Romancier formuliert er ihre existentielle Leere. Seine Figuren sind zu intelligent, um diese mit Ideologie oder Drogen auszufüllen — aber ihr Verhältnis zu Kultur und Bildung ist ein tief gestörtes, ein eigentlich neurotisches. Keiner von Bariliers Romanen wirkt direkt autobiographisch, obwohl zahlreiche äussere Details aus seinem Leben und Alltag in sie eingeflossen sind. In ihrer Grundstimmung, die zwischen traurig, pessimistisch und ironisch variiert, widerspiegeln sie, wie ihr Verfasser bekennt, *«ziemlich genau das, was ich selber empfinden kann»*.

In *«Passion»*, 1974 erschienen, ist es für einmal nicht ein junger Intellektueller, sondern ein Einzelgänger mittleren Alters, den Barilier durch einen respektablen Lottogewinn zum Frührentner werden lässt. Dennoch bildet die Musik den Rahmen – das Dekor – der dramaturgisch raffiniert gebauten Erzählung. Neben seinen sexuellen Bedürfnissen, die er regelmässig alle sechs Wochen verspürt, zeichnet sich Pierre X. durch kulturelle Interessen aus. Mehr aus Zufall denn durch Böswilligkeit fällt ihm ein an seinen Nachbarn gerichteter Brief in die Hände – ein Liebesbrief der Tänzerin Maria F. an den Pianisten Frédéric Z. Der «Fall» beginnt ihn zu interessieren, mit immer ausgeklügelteren technischen Mitteln überwacht er das Paar, nimmt dessen Gespräche mittels Richtmikrophonen auf Tonband auf, beobachtet schliesslich die beiden Liebenden von der gegenüberliegenden Baustelle aus. Was er durch seine Feldstechergläser visuell wahrnimmt, erfährt er im Klartext erst später, beim Abhören des Bandes.

Die Tänzerin Maria F. verfolgt er unerkannt bis in das Theater, in dem sie eine Inszenierung vorbereitet. Er schleicht sich mit erstaunlicher Kaltblütigkeit in den Musentempel ein, gibt sich ebenso unverfroren als Journalist der *«Times»* aus und beschäftigt sich minuziös – und als intimer Ballettkenner, der er offenbar ist – mit verschiedenen Details. Die Aufführung besucht er mehrmals, jede Abweichung genauestens registrierend. Pierre X. dringt immer schonungsloser in die Intimität des Paares ein, bis zur tragischen Auflösung des Dramas, aus dem der Beobachter aller seiner Substanz entledigt hervorgeht.

«Passion» ist im Rhythmus eines von der Sprache Besessenen geschrieben. Die Geschwindigkeit seines Stils reisst den Leser stärker mit als die spannungsgeladene, «spürhundhafte» Ambiance, die ihn stellenweise zum Voyeur degradiert. Immerhin gelingt es Barilier, mit seiner bohrenden Ironie, die Gesagtes gleich wieder zurücknimmt, die Peinlichkeit gewisser Szenen im letzten Augenblick aufzufangen und zu retten. Bedächtiger, breiter, aber nicht weniger ironisch ist *«Une seule vie»* geschrieben:

Nicolas, gerade zwanzig geworden und bei den Zwischenprüfungen an der Uni gescheitert, verreist in eine fremde Stadt, um deren Sprache, die sein Studienfach ist, zu erlernen. Ausgangspunkt ist das fiktive Sankt-Jakob, das er im Nachtschnellzug verlässt. Die «Realität» dieses Buchs wird als Fiktion ausgegeben – aber die Menschen atmen, leben, verfügen über Fleisch und Blut und Herz. Obwohl sie Barilier wie Schachfiguren bewegt, neue Strategien und Stellungen ausprobiert, geht es in diesem Roman um ihren persönlichen Spielraum – um ihr Leben, das wie der Nachtzug auf Geleisen verläuft.

Diese Reise wird nun von Barilier mehrmals geschildert, und immer verläuft sie für Nicolas anders. Die Personen im Abteil (eine dickliche Strikkerin, ein hübsches Mädchen, das keinen Büstenhalter trägt, ein Soldat, der ein Pornoheft durchblättert) und einige andere fixe Anhaltspunkte (der Schaffner, die Route, Abfahrtszeiten, die Getränkeverkäuferin) bleiben sich bis in verbale Details gleich.

Einmal gelingt es Nicolas, die Schöne zu verführen – es ist seine erste Liebesnacht. Sie fahren nicht zur End-

station, sondern ans Meer. Kurz darauf verlässt sie ihn – nachdem sie in vollen Zügen von seinem Stipendium profitiert hat.

Die positivste Variation dieses etwas kalten, theoretischen Buches, das Fiktionen als Möglichkeiten und Permutationen der Realität durchspielt: Rose-Marie, Studienfreundin, die Nicolas per Zufall kurz vor der Abreise mehrmals trifft und die seine Liebe nicht nur erweckt, sondern auch erwidert. Ein gemeinsames Leben in bürgerlichem Glück wird angedeutet, doch der grobe Schluss des Romans – ist es wirklich die einzige mögliche Entgleisung? – vernichtet alles: Der Zug ist Objekt eines Attentats der faschistischen Terrororganisation «Schwarze Ordnung». Nicolas überlebt, bleibt aber querschnittgelähmt. Rose-Marie heiratet anderweitig.

Als Mittelschullehrer entdeckt Nicolas ein bescheidenes und tiefes Glück in der Entsagung: *«le bonheur j'existe»*. Mit der Problematik der Invalidität kommt dann aber Barilier nicht mehr zu Rande, und allein zur Demonstration der unausweichlichen Resignation hätte es dieses allegorischen Schlussknalls nicht bedurft.

Auch die literarische Form des Tagebuchs hat sich Etienne Barilier bereits zu eigen gemacht. *«Journal d'une mort»* nennt er das, was eigentlich die Chronik eines Lebens ist. Erstes Datum: 1. Januar 2000, ein zweiundfünfzigjähriger Familienvater liest sein Tagebuch. Nicht in chronologischer Abfolge, sondern im – zufälligen? – Aufschlagen der Seiten. Dahinter steckt allerdings eine ebenso raffinierte wie spielerisch manipulierte Romandramaturgie, die es Barilier erlaubt, gleichzeitig in Vergangenheit und Zukunft gegenwärtig zu sein. Zwischen den beiden fixen Polen existieren zwei Gegenwarten: jene – bereits zurückliegende, aus dem Text heraus kaum lokalisierbare – der Niederschrift sowie jene – variabel – des Lesers. Denn der Leser ist in dieses Literatur- und Lebensspiel hineingezogen: je später er das 1977 erschienene Buch liest, um so stärker verlagern sich die Gewichte zu Gunsten der Vergangenheit. Und vom 1. Januar des Jahres 2000 an wird der Anteil der Zukunft auf Null zusammengeschrumpft sein.

Der Stil des Werks reflektiert fein und nuancenreich das jeweilige Alter des Romanhelden, nimmt dessen Emotionen auf – seine Evolution in die Zukunft ist literarisch ebenso überzeugend gefasst wie die Vergangenheit. Bariliers schnelle Schrift widerspiegelt die Zufälligkeit der aufgeschlagenen Tagebuchseiten und vermittelt ein Bild vom Menschen als fragmentarische Erscheinung. Der Rhythmus seiner Sprache bleibt nie lange konstant; die Sätze zeugen in ihrem Auseinanderklaffen von Bariliers Skepsis gegenüber Schönheit und Harmonie.

Anfang und Ende dieses *«Journal d'une mort»* sind in die Zukunft geworfen; am gleichen 1. Januar 2000, an dem Bariliers Figur Gaspard Delanuit seine Tagebucheintragungen liest, schreibt er – offenbar nach der Lektüre der vorangehenden 188 Seiten, als Konsequenz davon, unter dem Eindruck des Gelesenen: als Quintessenz seiner Existenz – einen Brief an seinen Sohn. Dieser Brief enthält, ironisch unterspielt, die ganze Tragik des Lebens. Er ist für die Information bedeutend, indem er gewisse Ereignisse abschliessend erhellt und führt – zwischen Amor fati und dumpfer Resigna-

tion – an den Ausgangspunkt zurück: Die Hoffnungen und Sehnsüchte sind nun, als väterliche Anteilnahme und Neugierde kaschiert, entsprechend reduziert, auf den Sohn konzentriert.

Sein bisher wichtigstes Werk legte Etienne Barilier mit *«Le chien Tristan»* vor. Der Roman, der unter dem Titel *«Nachtgespräche»* (bei Benziger) deutsch vorliegt, spielt in Rom und ist in eine spannende Geschichte mit Mord und Selbstmord verpackt. Der Autor schildert das geistige und psychologische Universum einiger Intellektueller, welche am «Institut Suisse» in Rom an irgendwelchen Langzeitarbeiten über fünf grosse Musiker der Romantik herumschreiben. Ihre eigene Unfähigkeit zu leben kompensieren sie durch eine weitgehende Rückwärtsidentifikation mit ihren jeweiligen Vorbildern. Die Schilderung ihrer «condition humaine» im römischen Klima erhebt *«Le chien Tristan»* in den Rang eines zeitgenössischen Bildungsromans.

Die Personen rund um den Hund mit Namen Tristan sind – mit einem kulturhistorischen und gegenwärtigen Janusgesicht: Liszt, Schumann, Wagner, Chopin und Paganini. Zu ihnen gesellt sich Nietzsche. Ihr Rom ist das kulturelle, «ewige» Rom der Malerei, Musik, Philosophie, der Päpste und Putane. Abgesehen von einigen Anachronismen – Liszts schneller Alfa Romeo, die Autostrada del Sole, eine Kommunisten-Schlägerei ganz am Ende – wird das zeitgenössische Rom des historischen Kompromisses von den nostalgischen Nebeln der «glorreichen» Vergangenheit aufgesogen. Zeitlos erscheint neben der Kultur (vielmehr der Sehnsucht nach ihr) das, was die Menschen antreibt: Instinkte, Leidenschaften, Sehnsüchte, Phantasmen und Faszination – sowie deren desillusionierende Denunziation als ewiger Irrtum.

An einem Fest im «Institut Suisse» verschwindet Persanas Collier, ein Geschenk ihrer Mutter. Wer ist der Dieb? Verdächtig sind alle, denn in Persana sind sie alle verliebt, auf ihre Art, und das Halsband war als Zeichen für jenen gedacht, den die Schöne auserkoren hatte. Geführt von Persanas Hund, Tristan, findet Liszt die Leiche Paganinis. Der Verdacht fällt auf Nietzsche, dessen Selbstmord als indirektes Geständnis interpretiert wird. Irrtum. In dieser Erzählung, die sich kaum je linear abwickelt, liest man später von einem Disput zwischen Wagner und dem Dichter des Zarathustras (bzw. ihren Doubles). Mord oder Selbstmord?

Die Porträts, die der welsche Romancier entwirft, sind voller kulturhistorischer Fakten und Details. Durch die Männergestalten hindurch skizziert der Verfasser Persana (man erkennt Lou Andreas Salomé), die Begehrte, Umschwärmte, Geträumte, welche die Männer nur verachten kann; alle ihre Gefühle überträgt sie auf Tristan, ihren treusten Begleiter. Dem notorischen Weiberhelden Liszt gelingt es, Persana im metallgrauen Alfa Romeo nachts mit hundertachtzig Sachen aus Rom zu ent- und vor Florenz zu verführen. Zur Beschreibung ihres «Corps-à-corps», des Zerschmetterns und Zerdrückens des einen Körpers durch den andern, geht der Erzähler in die Hundeperspektive über: Tristan beobachtet das Paar vom Auto aus: *«Seufzer mischten sich in das Bellen des Hundes.»* – Später, im florentinischen Hotel, wird Liszt klar, dass Per-

sana den Raub ihres Halsbandes nur vorgetäuscht und damit den Mord an Paganini und Nietzsches Suizid provoziert hatte.

Das umfangreiche, vielfältige, lesenswerte Werk Etienne Bariliers, der als Schriftsteller über eine äusserst vitale Schöpfungskraft scheinbar spielerisch verfügt, muss im Licht der theoretischen Reflexionen, die es begleiten, gelesen und besehen werden. Man findet Ansätze zu diesem Denken über Literatur, vor allem Musik und Metaphysik, in allen seinen Romanen – und expliziert in seiner Doktorarbeit über Albert Camus (*«Albert Camus, Philosophie et Littérature»*). Ausgehend von der von vielen Kritikern hervorgehobenen Einsicht, dass es Camus' philosophischem System an Kohärenz mangle, dass es nicht frei sei von grundlegenden Widersprüchen, demonstriert Barilier, dass die Philosophie beim Schriftsteller des «Homme révolté» im Grunde genommen nur Vorwand (prétexte) für die «rein literarische» Produktion war – für eine Literatur, welche fähig und bestrebt ist, der Absurdität der Welt und der Nichtigkeit der menschlichen Existenz einen Sinn abzugewinnen.

Nach einem ersten Teil, in dem sich der Waadtländer mit Camus' griechischen Quellen und der Schwierigkeit, seine «vision du monde» in Konzepte zu fassen, beschäftigt, kommt er in einem wichtigen, im Titel auf Sartre anspielenden Kapitel *«Qu'est-ce que la littérature»* auf die Bedingungen von Philosophie und Literatur zu sprechen. Die Philosophie, die sich mit der konkreten und gelebten Existenz befasse, mache einen Schritt auf die Literatur zu, welche sich ihrerseits in ihrem metaphysischen Anspruch der Philosophie nähere. Doch, formuliert Barilier: eine «Fusion ohne Konfusion» kann es nicht geben. Das, was Sartre den «Sinn» nennt, soll in einem Roman zwar enthalten, darf aber nicht «expliziert» sein. Blanchot: *«. . . jede These, die in einem Roman triumphiert, hört sofort auf, wahr zu sein.»*

In *«Le Grand Inquisiteur»* befasst sich Barilier, der 1980 den Prix Rambert bekam, erneut mit der Funktion der Literatur. Sein Essay, der 140 Seiten umfasst, ist von der französischen Totalitarismusdebatte der letzten Jahre geprägt. Barilier will zeigen, wie sich die Literatur den totalisierenden und totalitären Systemen, die philosophisch wie gesellschaftspolitisch Bankrott gemacht haben, entzieht und als Ort des Widerstands anbietet. Barilier zufolge ist die Dichtung geeignet, Breschen in das geschlossene Denken der Ideologien, aber auch der exakten Wissenschaften zu schlagen und neue Öffnungen zu erschliessen. Der Verfasser, der seinen Leser in schwindelerregendem Tempo durch theologische Dispute und wissenschaftliche Debatten hetzt, auf wenigen Seiten Jahrhunderte der abendländischen Geistesgeschichte überfliegt und den literarischen Status der Dissidenz und Differenz unter Berufung auf die modernsten Methoden der Linguistik, Philosophie und Soziologie erarbeitet, konzentriert in Dostojewskis Grossinquisitor, nach dem seine Studie benannt ist, jene Macht, die unsere Köpfe kolonisiert, unser Denken steuert und in ein absolutes Dogma, das schliesslich die totalitären Greuel bewirkt, einschliesst. Die zeitgenössischen Formen dieser «konzeptuellen Diktatur» sind vielfältig und ihre geistigen Väter – wieder einmal, ist man zu sagen versucht –

Aristoteles, Leibniz, Hegel und Marx, aber auch Prigonin sowie, als letzte Neuheit, Piaget mit seinen kohärenten Modellen.

Als Repräsentanten eines wilden, freien, subversiven Denkens präsentiert Barilier Sokrates und seine Verabsolutierung des Nicht-Wissens, die christlichen Gnostiker, Kierkegaard und vor allem Nietzsche: Er entgeht dem permanent drohenden Status als «Helfershelfer der Gewissheit» (fauteur de Certitude), die an allem schuld sind, durch seinen Stil, dank dem literarischen Gebrauch, den er von der Sprache macht und welcher dem Wort seine zwiespältige Natur belässt. Es bleibt Zeichen einer Realität, auf die es verweist, wird aber vom Poeten von dieser Realität losgelöst, geradezu transzendiert: In der Literatur, die subjektiv ist und spielt, haben die Worte eine doppelte Funktion – sie «sprechen» (informieren) und «singen» zugleich.

Diese Natur der Sprache, zu der sich Barilier als Essayist und Romancier bekennt, relativiert jegliche Form des Wissens und der Kenntnis, die der Autor allerdings allzu undifferenziert mit dem Prinzip der totalen Widerspruchslosigkeit, das der Grossinquisitor verkörpert, identifiziert. Ebenso kategorisch setzt er ihm den Roman entgegen, dessen Figuren – was ihnen wie ihrem Schöpfer bewusst ist – sterblich sind. Er «macht sichtbar» (donne à voir), aber die Beziehungen von Ich und Welt, die er aufzeigt, das Wissen, das er vermittelt, sind nie global oder endgültig.

Etienne Barilier illustriert seine These von der antitotalitären Funktion der Literatur auf stilistisch brillante, inhaltlich überaus gebildete Weise. Dennoch vermag sein Essay weniger zu berühren als seine engagierte Schrift über Camus, dessen relatives philosophisches Scheitern er geschickt mit seinem literarischen Erfolg verknüpft: Im abstrakten Denken, in den Systemen und Konzepten nicht zu Hause, erfüllt Camus-Romancier die Forderung nach einer – eben durchaus widersprüchlichen – Pluralität der Sinne. In seinem Plädoyer für die Ambivalenz des literarischen Texts stützt sich Barilier auf Blanchot und Sartre (den Sartre der *«Situation X»*), doch mit Camus geht er noch weiter und negiert die historische Funktion der Literatur zu Gunsten ihrer metaphysischen Dimension.

Spätestens an dieser Stelle tritt – wie bei Camus, der für Barilier wohl ebenfalls «prétexte» für die Suche nach dem eigenen literarischen und philosophischen Selbstverständnis ist – der Philosoph hinter den Schriftsteller zurück. Für den Dichter des *«Etranger»* und der *«Peste»* ebenso wie für den Verfasser des *«Chien Tristan»* ist die Literatur ein Schrei aus der Tiefe des existentiellen Unglücks und der Verzweiflung – der Ausdruck eines Mangels, einer grundlegenden Zerrissenheit, welche den Menschen vor allen historischen und sozialen Differenzen – und über ihre philosophischen Erklärungsversuche hinweg – ganz eigentlich: verdammt.

Jürg Altwegg

[1] Alle Bücher von Etienne Barilier erscheinen in den Lausanner Editions L'Age d'Homme.

Flädlisuppe und das Geheimnis dieser Welt

Zu Gerhard Meiers Roman «Borodino» [1]

Mit jedem seiner Bücher spinnt uns der in Niderbipp lebende Autor *Gerhard Meier* in eine ganz eigene, ungewohnte Wortwelt ein; eine Welt, die zu beschreiben dem Kritiker nicht eben leicht fällt. Denn, *«Was mir schön erscheint und was ich machen möchte, das ist ein Buch über nichts»*, diesen skandalösen Satz Flauberts setzte Meier einem seiner Bücher als Motto voran. Und das verhöhnt alle unsere geläufigen Vorstellungen, dass Literatur von etwas handeln, zumindest ein Thema haben, wenn nicht eben doch eine Geschichte erzählen müsse. (Eine Geschichte eben, die der Kritiker dann im Notfall nacherzählen dürfte.)

Indem das Motto über allen Werken stehen könnte, zählt man Meier oft zu jenen Autoren, die immer am gleichen Buch, eben an diesem Buch-aus-Nichts, weiter schreiben. Das stimmt und stimmt doch auch wieder nicht. Da er uns keine Geschichte gibt, die uns fortträgt in die Welt der Fiktionen, müssen wir uns mit dem befassen, was da ist: mit der Materialität, den Wendungen, der Anordnung und Zuordnung des Sagens, der Sprache. Und dabei zeigt sich denn auch sogleich, dass der Autor in jedem seiner Prosawerke eine andere stilistisch-strukturale Möglichkeit mit listiger Virtuosität und Konsequenz durchspielte: stilistische Möglichkeiten als sprachliche Umwege, auf denen er eine flüchtige Realität einzufangen versucht.

In *«Der andere Tag»* war es eine extreme und versponnene Indirektheit des Sagens, ein Reden in Vermutungen; in *«Der Besuch»* stellt sich ein Mann im Spitalzimmer vor, was er seinem Besucher, der nicht kommt, alles erzählen würde, ein Erzählen, demnach, im Konjunktiv; während *«Der schnurgerade Kanal»* die Aussagen dem direkten Zugriff entzieht, indem die zentrale Figur bloss in der unpersönlichen man-Form existiert. Erst mit *«Toteninsel»* scheint der Autor diese Scheu vor der unmittelbaren Aussage abgelegt zu haben, so dass jetzt Einer in der direkten Rede von dem berichtet, was er beobachtet, empfindet oder denkt. Alte Dienstkameraden, Baur und Bindschädler, machen einen Gang durch Olten, wobei der Eine, Baur, ständig redet, der Andere zuhört, die Beschreibungen des Spaziergangs liefert und bisweilen eine Anmerkung über eigene Empfindungen oder Überlegungen im Zusammenhang mit Baurs Gerede notiert.

In dem jetzt vorliegenden *«Borodino»* finden wir die Beiden wieder. Zweieinviertel Jahre nach jenem Spaziergang besucht Bindschädler den Kameraden erstmals in dessen Heimatdorf Amrain. Und wieder ist es Baur, der redet und redet. Zuerst von einem Jubiläumstreffen der Aktivdienstler, dann, vorab auf einem Rundgang durch Amrain, schildert er frühere Zustände seines Dorfes, das sich durch die Jahrzehnte sehr verändert hat; abends am Kaminfeuer gedenkt er unter anderem einer umständlichen Fahrt zu einer Trauerfeier; am Sonntag darauf wird die Kirche besucht und der

Friedhof, was wieder Anlass gibt, von früher zu reden, von Schwester und Bruder, Schwager und anderen Angehörigen. Der Besuch fällt in die Karnevalszeit: Gejaule, Getrommel und Getöse und insbesondere ein Kindermaskenzug.

Mit diesem Figurenpaar also scheint Meier vorerst die gültige Form seines Schreibens gefunden zu haben, und das weckt Assoziationen zu anderen Männerpaaren der Literatur, Flauberts Bouvard et Pécuchet, Wladimir und Estragon in Becketts *«Godot»*. Doch damit ist nichts gewonnen, es sei denn, dass der Unterschied deutlich wird. Denn zwischen diesen Männern besteht kein Dialog, ja, überhaupt keinerlei expliziter Bezug. Dass der Eine sein Reden oft mit *«Bindschädler, . . .»* einleitet, unterstreicht nur dieses Fehlen durch die Dürftigkeit, mit der es das Selbstgespräch maskiert. Und dass der Andere seine Fragen nicht an den Begleiter richtet, sondern an sich selbst – *«Ob er wohl Stifter gelesen hat? fragte ich mich»* – weist in die selbe Richtung.

Was aber hat dieses eigenartige Doppelgespann, diese beiden nie direkt, sondern nur durch die Stille hindurch kommunizierenden Seelen, in die der Autor gleichsam sich selbst aufteilt, zu bedeuten? Nun, zunächst ist es in seiner Künstlichkeit und Irrationalität etwas vom Kühnsten, was die heutige Epik erfunden hat. Meier, man weiss es, hat eine ganz besondere Liebe zu Spiegeln; verquerte Spiegel, freilich: Fensterscheiben etwa, die, schief zueinander gestellt, die Bilder verändern; ein bauchiger Kaffeekrug, der ein Gesicht zur Fratze verzerrt . . . Mit einem solchen Motiv hat das Figurenpaar wahrscheinlich sehr viel zu tun. Bindschädler, der Zuhörer, ist jetzt wiederholt allein, und besonders bei diesem Alleinsein findet sich in mancherlei Varianten ein Widerhall, indem Baurs Äusserungen nun gleichsam echohaft wieder in ihm aufsteigen. Und auch das ist ein schiefes, ein modifiziertes Echo, eines das sich durch seine eigenen Assoziationen und Gedanken, im eigenen Lebenskontext verfremdet hat.

Ein oberes Assoziationsmotiv ist Tolstois *«Krieg und Frieden»*, das Bindschädler vor kurzem gelesen hatte und von dem er so betroffen und durchdrungen wurde, dass die Gedankenwege wie magnetisch dorthin führen. Bilder steigen auf, Bilder der grossräumigen russischen Landschaft, die sich mit dem kleinen Dorf in Baurs Schilderungen vermischen. Oder, wenn dieser von den beim Soldatentreffen bieder über die Strasse gehängten Lokalfahnen erzählt, wird die Erinnerung wach an jene andere, die Fürst Andreij Bolkonskij den Franzosen entgegentrug, um die Flucht seiner Landsleute aufzuhalten. Und die von Baur erwähnte Totenfeier für den Dorfschneider weckt das Bild vom Tod dieses Andreij, der blutüberströmt auf dem Schlachtfeld liegt, *«wo ihm zum ersten Mal in seinem Leben der Himmel aufgegangen war, die Grösse, Stille, die Unendlichkeit des Sternenhimmels. Wo er losgelöst von Schmerzen, Wünschen, Hoffnungen dagelegen hatte, offen dem Geheimnis dieser Welt»*.

Gegen Ende findet sich ein sehr bedeutungsvoller Satz, ein Satz, den der Autor auch selber – im Klappentext – hervorhebt: *«Bindschädler, ich glaube, dass uns heute weniger das Gesellschaftliche zu schaffen macht, als viel mehr dieses Vakuum an Spiritualität, das uns sozusagen an den Rand eines*

kosmischen Abgrundes saugt.» Gewiss haben die Echostellen, welche die faktischen Schilderungen Baurs aus dem Raum von Bindschädlers Empfindungen, Erinnerungen und Erkenntnissen gleichsam mit einem geistigen Licht umgeben, auch mit diesem Satz zu tun: als ein Anschreiben gegen dieses Vakuum, gegen *«die Einschränkung der Wirklichkeit auf die Verstandes- und Willenswelt»*. Öfters auch wird an Proust gedacht, den Autor, dem die Dinge der Welt überhaupt erst wirklich wurden, wenn sie als Erinnertes anhand von Sprache aus seiner Seele aufstiegen. Aber nicht nur Proust ist zugegen, sondern auch Reminiszenzen aus anderen Bildungserlebnissen, aus Musik, Malerei, Architektur, Literatur; und diese fügen sich so unangestrengt, so selbstverständlich ins Gewebe der kleinen Familien- und Dorftopographie, dass man den Autor um sein ungebrochenes Verhältnis zur kulturellen Tradition nur beneiden kann.

Die Rollen von Bindschädler und Baur sind nun freilich gar nicht so stur verteilt: die Positionen können durchaus wechseln; nur kommt diesem eben als Gastgeber in seinem Dorf ein grosser Teil des Informierens zu. Und das ist ein ganz wichtiges Unterfangen. Meier ist ein Meister der genauen, ja oft direkt pedantischen Beschreibung, die uns das Faktische scharf nüanciert vor Auge führt. Dinge oft, aus dem gewöhnlichsten Alltag, die wir notorisch übersehen. Doch gelingt diese schöne Genauigkeit nur dem, der seine Darstellungen sauber hält, nichts Gefühliges hineinkramt, das die Konturen der Bilder aufweichen würde. Es ist gar nicht auszudenken, wie viel Nostalgie hier eigentlich mitschwingen könnte: die vielen schon zu Grabe gelegten Verwandten, das letzte Pferd auf dem Weg zum Schlachthof, gefällte Birken, das rote Hotel, das sich wie ein zärtlicher Farbtupfen durch den Text zieht und das einem Coop-Center hat weichen müssen. Von Nostalgie jedoch ist da keine Spur; das versunkene Amrain bleibt reine Anschauung und bestürzt den Leser gerade dadurch um so tiefer.

In diesen Zusammenhang gehören auch die verschiedenen kauzigen, skurril pedantischen, verquerten Sprachwendungen, auf die schon so oft hingewiesen wurde, dass sie hier nicht mehr herbeibemüht zu werden brauchen. Sie sind der Ausdruck einer verschmitzten Ironie, die alles, was zum «schönen Sagen» Anlass gäbe, durch irgendetwas Trockenes, Sperriges zu vereiteln sucht.

Denn Pathos, Lyrismen, oder eben Nostalgie, das sind gleichsam die Erbfeinde von Meiers Poetik und also von seiner Weltanschauung. Für diese sind nur zwei Bereiche ganz wirklich: der scharf und trocken zu beobachtende All-Tag und der «andere Tag», jener zeitenthobene Tag des Himmels und des Geheimnisses. Diese beiden Wirklichkeitstage indessen erschliessen sich nur, wenn man nichts Halbes, Schummriges zulässt, nicht mit dem Verwischen der Formen Geheimnis vorzuspiegeln versucht. So frappieren denn auch immer wieder die schroffen Gegensätze: das helvetische Dorf am Fuss des Jura und die grenzenlose Weite russischer Landschaft; das Verenden von Menschen, brutal, am stinkenden Krebsgeschwür, und der lichte Tod Andreijs, dem die Unendlichkeit des Sternenhimmels erstmals aufging; der ewige Augenblick der absoluten Liebe, wie Natascha sie mit Andreij

lebt, und die triste Abfolge der Augenblicke im zerstörenden Lauf der Zeit. Eine typische Stelle ist jene, wo Meier Natascha im Bereich dieser beiden Pole zusammensieht und mit den Helvetismen das Hausbackene zähneknirschend noch unterstreicht: *«Eben diese Natascha, diese junge, diese blühende, diese wunderbare Frau, habe Pierre geheiratet, den Freund Bolkonskijs, habe Kinder bekommen, sei schwer geworden, habe ihren Mann, ihre Kinder behütet, Flädlisuppe gegessen, Rindsbraten, Kartoffelstock, gemischten Salat . . .»*

Das provinzielle Menü wurde schon eingangs aufgetragen, zum Soldatenjubiläum, und hernach setzte auch Baurs Frau es dem Gaste vor. Im ganzen Buch findet sich kein Detail, das nicht schon einmal aufgetaucht war oder auftauchen wird. So ergibt die Beerdigung des Bruders mit den vielen umständlichen Zwischenhalten eine Art Umzug, der denjenigen der Kindermasken am anderen Ende des Lebens wieder aufnimmt. Und nicht umsonst dominiert in diesem Zug das Pärchen mit dem Kinderwagen: Familienleben, ein oberes Thema Baurs, wird, wieder vom anderen Ende her, spielerisch vorweggenommen.

Meist aber sind es kleine Dinge, Pilze, eine Krähe, eine Karnevalsrätsche, Dinge, die für sich selbst belanglos wären, die nun aber im subtilen Spiegel-Spiel der Entsprechungen zusammengeordnet werden, so dass eine Art Partitur entsteht. Das vielleicht ist überhaupt der utopische Impuls für diese Schreibart; durch die wechselseitig weitergegebenen Bezüge sollten die Dinge eine Bedeutung erhalten, damit sie nicht in jenes Vakuum an Spiritualität geraten, von dem Baur spricht: damit schliesslich die Brutalität des Zufalls, die schmerzliche Willkür des alltäglichen Geschicks aufgehoben wäre in der Ganzheit einer Lebenschoreographie. Oder, wie Bindschädler es sagt: *«dass für mich menschliches Leben einem Musikstück ähnele, bei dem man sich weniger um den Anfang, den Mittelteil oder das Ende kümmere, als vielmehr darum, wie es sich gleichsam im Detail, aber im Hinblick auf das Ganze, zu präsentieren vermöge.»*

Gerda Zeltner

[1] Gerhard Meier, Borodino, Zytglogge Verlag, Bern 1982.

«Wir sind nicht nur von dieser Welt»

Zum Buch von Hoimar von Ditfurth [1]

Drei Physiker, ein Astronom und ein der Mystik zugeneigter Schriftsteller sehen sich zwei parapsychologische Experimente an, die beide misslingen und beginnen dann zu diskutieren. Der Mystiker erklärt, das erwartete Phänomen habe sich deshalb nicht produzieren können, weil das Medium durch die negative Haltung der meisten Anwesenden gelähmt worden sei. Was die Anhänger der exakten Wissenschaften beantworten mit der Aufforderung,

wir sollten doch aufhören Wunder zu suchen dort wo es sie nicht gibt, dafür aber die Rätsel wahrnehmen, mit denen wir leben und die wahrhaft grossartig und höchst geheimnisvoll sind.

Sie sprechen vom Weltall, vom Sternenhimmel und seinen Galaxien, von denen es einige hundert Milliarden in den Tiefen des Raumes gibt. Diesen Weltraum, seine Endlichkeit oder Unendlichkeit können wir uns schlechterdings nicht vorstellen. Was sich darin ereignet, erscheint mysteriös. Wir müssen uns mit der Annahme begnügen, dass sich vor etwa 14 Milliarden Jahren ein Urknall ereignete. Seit jener Sekunde entfernt sich die Masse, bewegen sich die Himmelskörper unablässig in einem Tempo, das die Lichtgeschwindigkeit übertrifft (300 Tausend Kilometer je Sekunde) vom einstigen Mittelpunkt weg. Wie lange noch, wohin, bis zu welchem Punkt und warum überhaupt? Niemand weiss es.

Dieses Gespräch, vom französischen Fernsehen ausgestrahlt, lässt ahnen, dass alles Geschehen einen dunklen Ursprung hat, der in einem *«Jenseits»* liegt und sich darauf hin bewegt. Mit welchem Ziel?

Genau dieser Frage geht *Hoimar von Ditfurth* in seinem neuen Buch «Wir sind nicht nur von dieser Welt» nach. Er tut es als Wissenschafter sehr gründlich. Und er kommt dabei zum Schluss, dass wir unser Planetensystem als «einen Teil göttlicher Schöpfung» zu betrachten haben, auch wenn es uns gelungen ist, sein Verhalten naturgesetzlich zu verstehen.

Nach ihm muss die Evolution als ein sich immer noch in Gang befindender Entwicklungsprozess beschrieben werden, in dessen Verlauf der Kosmos mit jenem geistigen Prinzip zu verschmelzen beginnt, das die Voraussetzung für seine Entstehung gewesen ist und für die Ordnung, die sich im Ablauf seiner Geschichte entfaltet. «Wir können sagen, dass die Geschichte des sich evolvierenden Kosmos die Geschichte dieser Verschmelzung ist» – auf den jüngsten Tag hin. Dies wäre der ferne Augenblick, in dem sich die diesseitige Welt und der jenseitige Geist völlig ineinander verschmolzen haben, in eine endzeitliche Verwirklichung.

Wahrhaft erstaunliche, ungewohnte Hypothesen aus dem Mund eines kühl überlegenden Wissenschafters. Aber der so redet, stellt sich bei der Entwicklung seiner Evolutionslehre auf eine kritische Leserschaft ein, sieht die vielen Wenn und Aber, baut sie Schritt um Schritt ab.

Ich gestehe: seit dem Betrachten des Evolutionskalenders im Buche Ditfurths gehe ich mit einem eigenartigen Gefühl archaischer Verwandtschaft am Kornacker vorbei, im Wissen, dass ich, dass meine Substanz, vor etwa anderthalbmilliarden Jahren in den Ähren enthalten war. Alles ist in Allem und die Einheit des Alls ist ausser Zweifel.

Eine seit ihrer Entstehung sich unablässig fortentwickelnde Welt, von einer umfassenden Ordnung getragen und gelenkt, «ist aber nur denkbar als die Folge einer (seit der Schöpfung) lebendig gebliebenen Beziehung zwischen Welt und Transzendenz», sagt von Ditfurth. Die sich evolvierende Welt ist also zur Transzendenz hin stets offen, oder anders gesagt: die Transzendenz ist in ihr gegenwärtig und lebendig.

Der Glaube an einen Gott, zu dem

sich Hoimar von Ditfurth mit aller Deutlichkeit bekennt, kann, wie er sagt, auch für einen Naturwissenschafter mehr als blosses Wunschdenken sein. Das Wunschdenken stört uns doch zutiefst, weil es für einen Menschen schwer erträglich ist, einerseits die Richtigkeit von Darwins Evolutionslehre einzusehen und gleichzeitig kirchliche Dogmen zu akzeptieren, die Darwins Erkenntnisse nicht wahrhaben wollen. Einem solchen Menschen wird die Lehre von zwei Wahrheiten zugemutet. Er soll in einer gespaltenen Welt leben, was ein dauerndes Ärgernis ist. Ein unnötiges, sagt Hoimar von Ditfurth.

Der Mensch war zu allen Zeiten religiös, im Kern ist er es heute so gut wie je, und nun gibt es Beispiele in Fülle, die beweisen, «dass naturwissenschaftliche Entdeckungen und uralte Aussagen der Religion auf eine unerwartete Weise sich bestätigen».

Diese Behauptung zu begründen, war für den Autor der eigentliche Anlass, das neue Buch zu schreiben. Die Verbindung religiöser und wissenschaftlicher Aussagen über diese Welt, zu einer einheitlichen Schau, scheint ihm nicht nur möglich, sondern auch dringend nötig, «wenn der Schwund an Glaubwürdigkeit, dem die religiöse Verkündigung heute in der breiten Öffentlichkeit ausgesetzt ist, nicht weiter fortschreiten soll». Eine solche uns zur Selbstverantwortlichkeit verpflichtende Aussage hätte er vor 25 Jahren noch nicht gewagt, hat Hoimar von Ditfurth kürzlich gegenüber einem Interviewer bekannt.

Mancher Leser mag staunen, ja erleichtert aufatmen, hier nun einen von Ditfurth vor sich haben, der unserem Empfinden, Denken und ethisch geprägten Handeln Bedeutung und Kraft beimisst und sich damit eindeutiger als früher absetzt vom französischen Biologen und Nobelpreisträger Jacques Monod, der uns in seinem Werk «Zufall und Notwendigkeit» mit suggestivem Pathos verkündete, alles Leben entstehe aus einem *sinnlosen, ja grausamen Zufall;* wir und unsere ganze Umwelt seien bloss das Resultat einer gigantischen Lotterie.

Von Ditfurth setzt sich diesem tristen Determinismus entgegen. Die Existenz des menschlichen Willens und unserer Verantwortung für das Geschehen seien von der Wissenschaft heute wieder zugelassen. Unsere Zukunft sei offen. «Ob die Welt des Menschen den Weg durch die Zeit bis zu jenem letzten Entwicklungsschritt wird zurücklegen können, der allein sie dem Jenseits ‚von Angesicht zu Angesicht' gegenüberstellen würde, hängt nicht zuletzt auch von unserem Tun und Lassen ab», meint der Autor.

Die Welt ist also kein geschlossenes, sondern ein offenes System. Unsere Zukunft ist nicht von vornherein festgelegt, unsere Mühe um ein richtiges, sinnvolles Verhalten ist nicht bloss illusorisch, sondern der Mensch hat «höchst reale Entscheidungen zu treffen, in denen er sich bewähren muss und in denen er ebenso auch versagen kann».

Der Autor bekennt sich zu einem Gott, verspricht uns jedoch keinen Gottesbeweis, räumt aber gleichzeitig ein, dass die Antwort auf die Frage nach der Existenz Gottes von kardinaler Bedeutung sei. Ob das Wort «Gott» ein sinnloses Wort sei oder sich auf eine Realität beziehe, sei davon abhängig, wie mehr oder weniger naiv wir uns die Gottheit vorstellen, wie

weit wir uns dabei von zu engen, weltlichen Vorstellungen und Bildern lösen können. Immer aber sei Religiosität offensichtlich ein konstitutiver Zug menschlichen Wesens gewesen. Der Mensch habe zu allen Zeiten und auf allen Kontinenten, in allen Kulturen und allen Phasen seiner Geschichte «religiös» empfunden und «an die Existenz einer jenseits der von ihm erlebten Welt gelegenen Wirklichkeit geglaubt oder sie zumindest als Möglichkeit ernst genommen».

«Um aber wahrhaft zu erkennen was jenseits liegt, ist unser Blick zu trüb. Es genügt, dass es ein Jenseits gibt», so zitiert der Autor Bernard Shaw, und er gibt später auch Tertullian das Wort und wiederholt sein berühmtes «credo quia absurdum» – «ich glaube gerade deshalb, weil es meinem Verstand so unannehmbar erscheint».

Weder unser Denken, noch unsere Sprache reichen aus, um die Rätsel unseres Daseins zu lösen. Aber nicht erst in der jüngsten Zeit seiner Geschichte hat der Mensch Kommunikationsmittel hervorgebracht, mit denen er auch jene Bereiche der Wirklichkeit erahnen kann, in die seine Umgangssprache nicht mehr hineinreicht: die Kunst. Sie versucht, auch jene Dimensionen einer realen Welt erfahrbar zu machen, die sich mit Worten nicht mehr fassen lassen. Der Horizont der Wirklichkeit ist weiter, als unsere Worte reichen.

Adolf Wirz

[1] Hoimar von Ditfurth, Wir sind nicht nur von dieser Welt, Naturwissenschaft, Religion und die Zukunft des Menschen, Hoffmann und Campe, Hamburg 1981.

Arabischer Mystizismus

Zu «Die Hamadsa» von Vincent Crapanzano

Fast zwanzig Jahre sind verflossen, seit die Zürcher Psychoanalythiker Paul Parin, Fritz Morgenthaler und G. Parin-Matthey ihre Untersuchungen über die Dogon, in der Form eines ethno-psychiatrischen Berichts, veröffentlicht haben (*«Die Weissen denken zuviel»*), und sieht man sich auf dem deutschsprachigen Markt um, so fällt bald auf, dass dieses Beispiel eines Eintauchens in eine andersartige Kultur in vergleichbar gründlicher Form kaum nachgeahmt worden ist. Das ist bedauerlich, denn diese Methode führt zu unvergleichlich präziser und ausserdem überaus anschaulicher Darstellung von Beziehungen, Wertvorstellungen und kulturellen Verhaltensweisen.

Um so begrüssenswerter ist, dass die Verlagsgemeinschaft Klett-Cotta jetzt ein Werk in deutscher Übersetzung vorlegt, das durch ähnliche Arbeitsweise wie *«Die Weissen denken zuviel»* zustandegekommen ist, und das im englischen Original schon im Jahr 1973 auf den Markt kam: *«Die Hamadsa»* von *Vincent Crapanzano*. Wer dieses Buch liest, erfährt nicht nur eine Menge an Wissenswertem über die

zahlenmässig kleine Bruderschaft der Hamadsa in der Umgebung von Meknes, sondern auch einiges über die marokkanische Gesellschaft, was sich sonst dem Beobachter verborgen hält. Das ist um so wesentlicher, als das äussere Bild und die innere Wirklichkeit Marokkos in manchen Belangen durch gewaltige Distanz voneinander getrennt sind. Die Realität dieses Landes verschliesst sich gegenüber dem Aussenstehenden konsequenter als jene der meisten andern arabischen Länder. Marokko, gemäss der für das Ausland bestimmten Selbstdarstellung ein fortschrittliches Land pro-westlicher Ausrichtung, ist unter der Oberfläche des Sichtbaren traditionsgebunden, ja in mancherlei Hinsicht geradezu archaisch. Die sufisch-islamischen Bruderschaften spielen hier eine noch gewichtigere Rolle als in den anderen Ländern des Maghreb, auch wenn sie längst nicht mehr jene politischen Aufgaben wahrnehmen, die ihnen im Zusammenhang mit den Befreiungskämpfen zugekommen sind.

Die Bruderschaften sind soziale Bindeglieder zwischen Menschen (mehrheitlich Männern) vergleichbarer sozialer Herkunft. Die Hamadsa, denen der amerikanische Ethnopsychiater Vincent Crapanzano eine intensive Forschungsarbeit gewidmet hat, sind überdies auch eine therapeutische Gemeinschaft, die Kranke aufnimmt, sie sozialisiert, ihnen die Möglichkeit zu einer allgemein akzeptierten Selbstdarstellung gibt, die bis zu Akten der Selbstverletzung führt, und die jene Grenze aufhebt, die üblicherweise zwischen «Gesunden» und «Kranken» gezogen wird. Von gebildeten Marokkanern werden die Anhänger der Bruderschaft oft mit einer gewissen Verachtung betrachtet – aber das hindert nicht, dass auch über die Gemeinschaft der Hamadsa hinaus sich in Marokko viel von jenem mit Wundertaten in Verbindung gebrachten Volksglauben erhalten hat, der mit dem Leben der beiden Heiligen Sidi Ali und Sidi Ahmad (sie lebten im 18. Jahrhundert) zusammenhängt.

Crapanzano erzählt, wie die Gemeinschaft entstanden ist, er analysiert ihre Existenzbedingungen in unserer Zeit (die Forschungsarbeiten des Autors wurden vorwiegend in den Jahren 1967 und 1968 durchgeführt – eine Ergänzung in genereller Hinsicht in bezug auf die letzten Entwicklungen wäre wünschenswert!), er schildert die Funktion der Bruderschaft für die soziale Umgebung. Er behandelt dieses an sich sehr spezielle Thema in der Tat meisterhaft, und er vermittelt in den Einführungsteilen auch einiges an Grundlagenwissen über den Sufismus (Islamische Mystik) und das Wesen der Bruderschaften in grösserem Rahmen als jenem der Hamadsa. Ob das ausreicht, um die Lektüre der anschliessenden Kapitel voll verständlich zu machen, kann ich nicht beurteilen.

Wer mehr an Basis-Information über den Sufismus will, der sei auf das hervorragende, 1979 erschienene Buch von *Annemarie Schimmel* hingewiesen, *«Mystische Dimensionen des Islam»* (erschienen im Qalandar-Verlag GmbH, Aalen). Und wer mehr erfahren will über das Wesen und die Bedeutung der islamischen Bruderschaften in Marokko, der sollte das 1969 in englischer Sprache erschienene Werk von *Ernest Gellner* lesen, *«Saints of the Atlas»* (erschienen bei Weidenfeld & Nicolson). Gellner schildert anschaulich und mit grosser Sachkennt-

nis das soziale und religiöse Umfeld der Bruderschaften, und er beschreibt darüberhinaus einige der wesentlichsten Grundzüge der arabischen und der Berberkultur in Nordafrika. Wer dieses Buch liest, versteht, warum der Mystizismus für die Stammesangehörigen eine Notwendigkeit ist, nicht nur eine spielerisch eingesetzte Alternative zu einer andern Form der religiösen Manifestation.

Erich Gysling

Hinweise

Moderne Theaterstücke

Die 34. Ausgabe der Reihe *«Spectaculum»* enthält in dieser Reihenfolge die Stücke «Der Verwaiser» von Samuel Beckett, ein aus dem Französischen («Le Dépeupleur») übersetztes Prosa-Szenarium, das George Tabori für eine europäische Erstaufführung vorbereitet, «Aus der Fremde» von Ernst Jandl, «An den Rand der Erschöpfung weiter» von Bodo Kirchhoff, «Die Lehrerin verspricht der Negerin wärmere Tränen» von Jürg Laederach, «Mephisto» von Ariane Mnouchkine und «Betrogen» von Harold Pinter. Es sind Texte oder Spielvorschläge, die insofern Aktualität haben, als sich das Theater der Gegenwart damit in zum Teil stark beachteten Inszenierungen beschäftigt hat. Von besonderem Wert sind, in letzter Zeit eigentlich zunehmend, die «Materialien» zu den Stücken, die jeder Ausgabe von «Spectaculum» beigegeben sind. Zum Beispiel enthält der vorliegende Band eine Besprechung am ersten Probentag von George Tabori, worin dieser unter anderem auch seine Ansichten über Kritik äussert, nicht besonders aufregend und im Grunde auch nicht besonders originell. Die Kommentare oder Interpretationen zu den übrigen Stücken stammen aus der Feder von Kritikern, so Helmut Schödel über Laederach, Peter Münder über Harold Pinter *(Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981).*

Ein Schauspielführer

1000 Theaterstücke von 230 Autoren stellt der *Mosaik Schauspielführer* vor, den *Karin Kathrein* im *Mosaik Verlag, München,* herausgibt. Das heisst, es ist eine Auswahl, allerdings eine Auswahl aus dem Theater der Welt, von der Antike bis in die Neuzeit, vom angelsächsischen bis zum osteuropäischen und russischen Theater. Eine Anzahl Szenenfotos ergänzen die Darstellung, die teils Theatergeschichte im Aufriss, teils Inhaltsangaben ausgewählter Stücke enthält.

Ausgewählte Werke von Justinus Kerner

Ein *Reclam-Band,* in blaues Leinen gebunden, macht uns mit ausgewählten Werken des schwäbischen Spätromantikers bekannt. Herausgeber ist *Günter Grimm.* Eine verdienstvolle

und ansprechend präsentierte «Rettung», für Liebhaber und Studenten gleichermassen geeignet. Selbstverständlich durften die Klexographien nicht fehlen.

Lyrik und Photographie

Bernhard Moosbrugger, einer der Teilhaber des *Pendo Verlages,* Zürich, ist Photograph. Seine Liebe gilt einer Buchform, die er zusammen mit dem 1915 in den USA geborenen Lyriker *Robert Lax* in zwei Bänden realisiert hat: *«Wasser»* ist der Titel des kleineren, der knappe lyrische Texte zum Thema (in englischer und deutscher Version) mit photographischen Impressionen vereinigt. Der in quadratischem Format gehaltene Band *«Circus, Zirkus, Cirque, Circo»* bringt die englischen Gedichte von Robert Lax, in deutscher Übersetzung (Alfred Kuoni), in französischer von Catherine Mauger und in spanischer von Ernesto Cardenal. Moosbruggers Aufnahmen begleiten den Zirkusalltag, vom Morgen, wenn das Zelt erwacht, die Leute in den Wohnwagen den Morgenkaffee trinken, die Menagerie aufgeht, bis zur abendlichen Vorstellung mit Tigern und weissen Hengsten im Scheinwerferlicht. *(Pendo Verlag, Zürich.)*

Sprüngli
AM PARADEPLATZ
Lassen Sie sich verführen
von unseren feinen
Glace-Spezialitäten
Hauptbahnhof Zürich Shop-Ville Stadelhoferplatz
Shopping-Center Spreitenbach
Einkaufszentrum Glatt Airport-Shopping Kloten

AKADEMISCHE REISEN
Zürich, Bahnhofstrasse 37, Tel. (01) 211 25 46

LOIRE — BRETAGNE
(59.—61. Wiederholung)
31. 7.—11. 8. / 14. 8.—25. 8. / 28. 8.—8. 9.
wieder mit Frl. G. Gudrian, Kunsthist.
Frau Mag. E. Sladek, Kunsthist.
Hr. Dr. K. Zbinden, Kunsthist.

IRLAND
14.—26. 8.
Hr. Prof. Dr. S. Wallinger, Anglist

ENGLAND — SCHOTTLAND
31. 7.—13. 8.
Hr. Prof. Dr. H. G. Franz, Kunsthist.
14. 8.—27. 8.
Hr. St. Zilkens, Kunsthist.

ISTANBUL — KLEINASIEN
4.—18. 9. / 25. 9.—9. 10. / 2.—16. 10.
Hr. Prof. Dr. S. Dimitriou, Kunsthist.
Hr. Dr. M. Hauser, Hist.
Hr. Univ.doz. Dr. K. Jaritz, Orient.

ÖSTL. KLEINASIEN
4.—18. 9. / 18. 9.—3. 10. / 2.—17. 10.
Hr. Dr. R. Meric, Kunsthist.
Frau Dr. B. Schaffer, Orient.

SIZILIEN
25. 9.—6. 10. / 2.—13. 10.
wieder mit Hr. F. Sauerland, Arch.
Hr. Doz. Dr. Kl. Stähler, Archäologe