

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 57 (1977-1978)
Heft: 1

Buchbesprechung: Das Buch

Autor: [s.n.]

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: 12.01.2026

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

Das Buch

DER ABSTAND DER ZEIT HAT SEINEM WERK NICHT GESCHADET

Zur neuen erweiterten Joseph-Roth-Ausgabe

«*Er war leicht.*» – «*Er war der fleischigste der Poeten.*» – «*Er besass das Geheimnis, die Freundschaft und das Vertrauen vieler zu gewinnen.*» – «*Er wechselte den Standort, aber nicht den Standpunkt.*» – «*Er war ein ironischer Geist voller Güte und Widersprüche.*» – Joseph Roth ist charakterisiert: als Mensch, Schriftsteller und Journalist. Von 1894 bis 1939 hat er gelebt. Ein Patriot und Weltbürger. Nach eigenen, differenzierteren Kennzeichnungen: «*ein Franzose aus dem Osten, ein Rationalist mit Religion, ein Katholik mit jüdischem Gehirn, ein wirklicher Revolutionär.*» Und er war das alles samt den Entmutigungen und Enttäuschungen, die ihm das Zeitalter seiner Lebensjahre zugefügt hat.

Er kam aus der heterogenen Völkermischung der österreich-ungarischen Doppelmonarchie und ihren weiten östlichen Räumen. In der ostgalizischen Stadt Brody, wo damals Juden, Polen, Ruthenen und die Nachkommen schwäbischer Einwanderer friedlich miteinander konkurrierten, kam er zur Welt. In Lemberg und Wien hat er studiert, und zwei Kriegsjahre, von 1916 bis 1918, gedient. Danach zog es ihn nach Berlin, nach Frankfurt, nach Prag; und als Reporter in viele Länder Europas. Hotel- und Pensionszimmer waren seine Wohnsitze, Cafés seine Arbeitsräume. Von 1933, von 1938 an blieben ihm die beiden Vaterländer seiner Sprache,

Deutschland und Österreich, versperrt. In Paris starb er, erst 44 Jahre alt. «*Mort à Paris en Exil*» lautet die Inschrift auf seiner Grabplatte im Friedhof Thiais.

Fleissig wie Joseph Roth war, hat er ein umfangreiches Werk hinterlassen; jedoch nicht so hinterlassen wie Thomas Mann oder Hermann Hesse; so geordnet, so registriert und interpretiert. Ein in alle Winde zerstreutes Werk: Bücher, Zeitungsspalten, Manuskriptseiten, Fragmente, Briefe, Notizen. Man musste sie erst zusammen suchen aus den Kisten und Ordnern der Archive, aus den Mappen und Schatullen der Erben, der Freundinnen und Freunde. Dass es geschehen ist, und dass es dann doch zu einer sichtbaren und vorläufig geordneten Werkauswahl kommen konnte, ist das Verdienst von *Hermann Kesten*, Roths Lektor, Zeitgenosse und enthusiastischer Bewunderer. Kesten schrieb auch jene Sätze über Roth, die anfangs zitiert wurden.

Schon 1956 hat Kesten im Verlag Kiepenheuer & Witsch eine dreibändige Joseph-Roth-Ausgabe initiiert. Diese Ausgabe hat Joseph Roth aus dem Vergessen geholt. Sie hat ihm Leser und Kommentatoren gewonnen, Studenten, die Roth-Dissertationen schrieben, Anthologisten, die ihn nachgedruckt haben, Filmregisseure, die Roth-Romane als Vorlagen gewählt haben: *Johannes*

Schaaf und *Bernhard Wicki* zum Beispiel. Die dreibändige Ausgabe hat sich nach und nach verkauft, aber auch andere Publikationen haben in den folgenden Jahren das Interesse an Roth wachgehalten: eine Untersuchung des italienischen Germanisten *Claudio Magris*, die auch in deutscher Übersetzung erschien; und die Biographie des amerikanischen Komparatisten *David Bronson*, in welcher die Aussagen fast aller Roth-Kenner gesammelt stehen. *Hermann Kesten* wiederum hat 1970 die «*Briefe 1911–1939*» herausgegeben und mit ihnen die erste eindrucksvolle Selbstdarstellung Roths vermittelt.

Jetzt, zwanzig Jahre nach jener ersten dreibändigen Ausgabe, ist eine neue, vierbändige Werkausgabe abgeschlossen¹. Sie überrundet jene erste Ausgabe um 1200 Seiten. In den Bänden I und II stehen nun alle Romane Roths beisammen; in Band III alle Erzählungen und die beiden Essay-Bücher, die schon zu Lebzeiten veröffentlicht waren: «*Juden auf Wanderschaft*» und «*Der Antichrist*»; beide jedoch ergänzt um wichtige Nachträge. Der Essay «*Clemenceau*» erscheint zum erstenmal vollständig. Ihm folgen unter dem Sammeltitel «*Kleine Prosa*» die Feuilletons, die Roth selber zusammengestellt hat: «*Panoptikum. Gestalten und Kulissen*», sowie alle Reisereportagen, die Roth für verschiedene Zeitungen schrieb, und die nun, nach Ländern geordnet, hintereinander stehen. Band IV schliesslich versammelt «fast alle» anderen kurzen Prosastücke, Reportagen, Feuilletons, Aufsätze und Vorträge, darunter schon einmal oder zum erstenmal gedruckte. Dazu «fast alle» literarischen Porträts, «fast alle» Rezensionen, Polemiken, Glossen. Viele, erst in den letzten Jahren wiedergefun-

dene Texte sind darunter, aber eben doch nicht alle. Die Einschränkung «fast alle» gebraucht Kesten selber, weil er weiss, es werden sich noch Funde machen lassen; und weil er darauf hinweisen will, dass erst jetzt, in den letzten Wochen, als die Arbeit an der vierbändigen Ausgabe zum Abschluss kommen musste, nochmals Roth-Texte aufgetaucht sind.

Bewusst weggelassen hat Kesten die Gedichte Roths, die zum grossen Teil in seiner Jugend entstanden sind und die – selbst Roth-Kenner wird es erstaunen – einen eigenen Band V erforderlich gemacht hätten. Kesten gibt seinem Verzicht eine Erklärung hinzu, der schwer zu widersprechen wäre. Er habe, schreibt Kesten, die Prosa Roths immer «für besser» gehalten als seine Lyrik.

Nur fünfzehn Jahre blieben Joseph Roth für dieses umfangreiche Werk. Er war nicht nur fleissig; er schrieb – wie er selber sagte – «gut und schnell». Damit waren nicht nur sein Naturell oder sein Temperament gemeint, sondern die Gegenhaltung zu anderen Autoren der Zeit, die langsam und schwitzend schrieben, um damit ihre Bravheit und Tüchtigkeit zu beweisen, und selbstverständlich ihre Ideologie. «Schnell und gut» war nicht leichthändig oder gar schludrig gemeint, sondern deren Gegenteil: sauber, präzis, klar. Der einen Seite, die sein Tagespensum war, gingen viele Korrekturen voraus. Die Melodie der Sätze verraten den Duktus der Feder, und ihr Stakkato oder Sostenuto lässt die schwankende Verfassung dessen, der sie geschrieben hat, kaum ahnen; nicht die Depressionen und Komplikationen, nicht seine Be trunkenheit. *Franz Blei* hat die sensible Beobachtung gemacht: «Seine Sätze stehen alle in der ihnen zugehörigen

Luft, in der auch die schärfste Nase keine alkoholischen Dünste wittern kann.»

Als Journalist musste er «berichten»; doch lieber wollte er «erzählen». Was er hörte und was er sah. So viele Sätze beweisen es. Wie ein Maler gab er den Gegenständen ihre jeweilige Farbe hinzu: «*der goldene Rahmen der Brille, das schimmernde Glas, der sandgelbe Überzieher, die rötlichen Handschuhe, die braune Melone und das blasse Gesicht.*» Das Charakteristische einer Person ist eingefangen; ihre Gesten, ihre Gesichtszüge; und, mit minuziöser Sorgfalt, ihre Bekleidung, und ihre Frisur. Landschaften werden hingetupft, impressionistisch; das Klima der Jahreszeiten, der Wechsel des Wetters, und am liebsten Regen und Schneefall, weil sie die Stimmung verdichten. Flaubert-Vergleiche in Hülle und Fülle, aber immer auch neue, hochkarätig poetische Vergleiche, die mit den Metaphern grosser Lyriker wetteifern können.

Berichte über Ereignisse, die man in den Zeitungsredaktionen als «aktuell» wichtig nahm, bereiteten Roth Mühe. In der Reportage, erst recht im Feuilleton, konnte er auch deshalb brillieren, weil es erlaubt war, «*das Ereignis von Weltgeschichtsqualität*» auf das Persönliche zu reduzieren. «*Das Diminutiv der Teile ist eindrucksvoller, als die Monumentalität des Ganzen*», verteidigte er sich und bewies damit auch seine Herkunft aus der Literatur Österreichs im vorigen Jahrhundert; aber auch seine Gleichgestimmtheit mit den Feuilletonisten, die vor ihm oder zu seiner Zeit in Wien ihre beste Zeit hatten. Er blieb – in einer expressionistisch geprägten Umgebung – ein Realist, der das Tatsächliche im Alltäglichen beob-

achtete und beschrieb. Er hatte ein Herz für die «kleinen Leute», und den Mächtigen wollte er «wehtun». Der Roman-Protagonist Friedrich Kargen in «Der stumme Prophet» sagt so und spricht damit stellvertretend für seinen Autor; und alle anderen Romanfiguren, in denen Joseph Roth selber sich spiegelt, sagen gern das, was ihr Verfasser vertritt und verbreiten will.

Der Übergang vom Feuilletonisten zum Romancier ergab sich ganz selbstverständlich. Auch die Romane behandeln Tatsächlichkeiten; Selbsterfahrenes der Gegenwart und der Vergangenheit. Geschichte also, soweit Roth sie überblicken konnte: den Untergang seines Idealreiches und das, was darauf gefolgt ist, und was die richtungsweisenden Ordnungen, die er ersehnte, noch nicht erkennen liess. Das war auch ein Thema der anderen österreichischen Autoren, die dem Traum vom Habsburger Reich nachhingen; Roth jedoch war zusätzlich ein jüdischer Autor, dessen Melancholien und Utopien religiös inspiriert waren. Den Offizieren und Heimkehrern, den Revolutionären und Anarchisten stehen Mendel Singer und Andreas Pum gegenüber, gläubige Zweifler, die nach Erklärungen suchen «für die sichtliche Ungerechtigkeit Gottes und seine Irrtümer». Da näherte sich Roth einer biblischen und barocken Thematik.

Die neue vierbändige Ausgabe regt also dazu an, die Beschäftigung mit Joseph Roth fortzusetzen oder neu zu beginnen. Der Abstand der Zeit hat seinem Werk eher genützt als geschadet; und gerade der Romanautor Roth hebt sich heute gegen den Feuilletonisten und Reporter Roth stärker hervor. Die Meinung, dass der «*Radetzkymarsch*» sein «Chef-d'œuvre» ist, dass die Ro-

mane «*Die Kapuzinergruft*» und «*Hiob*» ihm nahe kommen, kann bestätigt werden; doch sollte diese Meinung nicht davon abhalten, die anderen Bücher zu beachten; ihre faszinierenden Kapitel, ihren dokumentarischen Wert. Joseph Roth zählt zu den grossen Schriftstellern in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. Unverständlich, dass er nicht mitgenannt wird, wenn Thomas und Heinrich Mann, Musil, Broch, Kafka, Walser aufgezählt werden; dass er bisher nur in einem eng gezogenen Kreis von Intellektuellen, von Kennern und leidenschaftlichen Lesern voll aner-

kannt wurde; dass er in den germanistischen Seminaren eine Nebenrolle spielt, und seine Texte in den Lesebüchern für die Schulen fehlen. Dass dieser Kreis weiter wird, überhaupt seine Schätzung als Autor zunimmt, wäre die konsequente und erfreuliche Wirkung der neuen Werkausgabe.

Hans Bender

¹ Joseph Roth, Werke. Neue erweiterte Ausgabe in vier Bänden, herausgegeben und eingeleitet von Hermann Kesten. Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 1975.

DIE ROTEN TIERE VON TSAVO

*Zu einem Erzählband von Walter Vogt*¹

Die eine oder andere der in diesem Band versammelten Erzählungen hat man schon gelesen – und das mag zunächst den Eindruck erwecken, es sei hier zusammengefasst, was an Druckreifem und bislang nur an entlegener Stelle Publiziertem gerade vorhanden. Man wird auch, wie bei Sammelbänden fast unvermeidlich, zwischen «starken» und «schwächeren» Texten unterscheiden und vielleicht zunächst das Gefälle zwischen beidem als gross taxieren. Doch trügt dieser erste Lese-Eindruck: das Buch ist nicht einfach ein lockeres Bündel von Verschiedenartigem, sondern die Texte sind in einer Weise aufeinander bezogen, dass unter dem Anschein des Zufälligen sich das Muster eines streng komponierten Textes abzeichnet.

Es gibt in diesem Band amüsante, witzige Geschichten – und nicht wenige Leser scheinen nach wie vor fest

entschlossen zu sein, Vogt als einen ewigen Ironiker und Skeptiker zu nehmen, als einen Mann, der die Technik des Erzählens meistert wie kaum einer, aber nichts ganz ernst nimmt. Dass Ironie eine Form des Selbstschutzes sein kann, wäre zwar gerade anhand seiner Texte exemplarisch zu zeigen – und wird doch offenbar – Folge eben dieser Tendenz des Selbstschutzes – bei keinem anderen Autor so schwer erkannt wie bei ihm. Das zentrale Thema des Bandes ist denn auch ein dunkles, das dunkelste vielleicht unserer Existenz, eines, das ein jeder, wohl oder übel, früher oder später, ernst zu nehmen hat: Todeserfahrung und Todesangst, Katastrophe und Weltuntergang.

Das Thema wird schon in der ersten Erzählung angeschlagen. «*Venedig*»: ein Text, in dem man keinen Satz vordergründig und wörtlich nehmen darf, bestimmt von ironischer Distanz, die

unvermutet umschlägt in Entsetzen, über das doch wiederum so leicht gesprochen wird, als handle es sich um eine Fingerübung in stilistischer Eleganz. Die vom Untergang bedrohte (und von der Gleichgültigkeit verratene) Stadt wird beschrieben in einer wunderbaren Leichtigkeit, im Tonfall des brillanten, leicht witzigen Feuilletons. Eine zynische Darstellung? Da fragt sich nur, was beschrieben wird: wirklich nur die Stadt oder vielleicht zugleich, in Imitation und Parodie, die Art, wie wir mit der Bedrohung der Stadt umgehen, vielmehr eben nicht umgehen, davon reden und doch darum herumreden, darüber hinreden – nicht ganz so elegant wie Vogt und ohne die dauernde Begleitmusik der Ironie.

«*Achrysolie*» und «*Niemand*» sind Variationen der individuell erfahrenen Todesnähe und Todesangst; «*Niemand*» ein bedrückender, zugleich spröder Text, Bild einer Umgebung, pointillistisch und ohne Sinnzusammenhang, während der Alte, der diese Umgebung wahrnimmt, ohne sie aufzunehmen, nur am Schluss erwähnt wird: er ist zur Unperson geworden, hat sich vor seinem Tode schon aus der Welt zurückgezogen. Eine Nacherzählung der Weihnachtsgeschichte, die das Geschehen auf das Natürliche und Wahrscheinliche reduziert, ohne ihm die Bedeutung zu nehmen, setzt dem Todesthema die Möglichkeit der Gnade, die auch in der Banalität sichtbar wird, entgegen und fügt sich so ins Ganze; der kleine Text «*F. D.*» könnte gelesen werden als ein Vorspiel zu der darauffolgenden Erzählung «*Achrysolie*», die ja eine Art Variation des «*Meteors*» darstellt als ein grotesker Bericht über eine «Auferstehung in der Provinz». Und die Erzählung «*Diät*», die,

für sich allein gelesen, etwas langatmig wirkt, gewinnt Profil, wenn man sie in Zusammenhang mit den darauffolgenden «*Roten Tieren von Tsavo*» liest; die minuziöse Darstellung einer Hungerkur, durchgeführt als Heilmittel gegen die Gefahren eines allzu behaglichen, allzu glücklichen Lebens, wirkt als kontrapunktische Einleitung zu der letzten Erzählung, in welcher der Hungertod der Tiere in biblischen Dimensionen dargestellt wird.

*

Ungeachtet der Qualitäten des ganzen Werkes ist die Titelgeschichte, richtigerweise an den Schluss gestellt, wohl der stärkste Text des Bandes, ein Stück Prosa, an dem man nicht so leicht vorbeigehen wird.

Die Erzählung ist konzipiert als Dialog zwischen zwei gegensätzlichen und in ihrer Gegensätzlichkeit sich ergänzenden Partnern – gleichermassen ein Beweis einer ausgesprochenen Begeabung, Dialoge zu schreiben, wie auch des Geschicks, diese erzählend zu verknüpfen. Dass der Mann, der das Gespräch erinnernd wiedergibt (oder vielleicht in seiner Vorstellung erst entwirft), ein Arzt ist, ein Psychiater, sein Gesprächspartner ein Patient in der Sprechstunde, wird nicht wenige Leser dazu verleiten, das Ganze als ein Selbstporträt des Autors in seiner Berufsrolle zu sehen, es als eine Fallstudie in literarischer Form mit einer unliterarischen Neugier zu lesen.

Lassen wir solche Vermutungen zunächst auf sich beruhen, und stellen wir sachlich fest, dass der Arzt auf den ersten Seiten deutlicher erkennbar wird als sein Patient, eine genau und scharf porträtierte Figur. «Der Arzt als

Biedermann», die Formel bietet sich an: pflichtbewusst genug, noch spätabends einen Notfall anzunehmen, aber zunächst mit höchstens müdem Interesse seinen Fall angehend, gelegentlich sehn-süchtig an die auf ihn wartenden, inzwischen zusammenpappenden Spaghetti denkend. Aber nicht nur ein Biedermann (die Formel ist doch zu einfach), sondern einer, der sich selber durchschaut, seine eigene Beschränktheit und Bürgerlichkeit überscharf als ein Abwehrmanöver diagnostiziert, der das ärztliche Handwerk ausübt, wie er es gelernt hat, und es zugleich als Notbehelf und Verlegenheitslösung durchschaut, der seine therapeutischen Routinefragen hinterfragt, noch ehe er sie ausgesprochen hat, der hinter sich selbst steht und sich leise auslacht. (Und in dieser Fähigkeit der Selbstbeobachtung, der Distanz zu sich selber, im dauern-den Zweifel an den Möglichkeiten und Erfolgsschancen des Arztes, da hören wir freilich den ganz besonderen, unvergleichlichen Tonfall des Autors.)

Die Routine führt den Arzt bei seinem Notfall zunächst gründlich in die Irre – und den Leser mit ihm. Er sucht die Verwirrungen einer kranken Seele, Krankheitssymptome, Wahnvorstellungen, einen Fall – und was er findet, ist, scheinbar banaler, Realität, die Erfahrung einer Reise. In den therapeutischen Dialog mischt sich, in formal sehr reizvoller Art, ein Reisebericht, die Erinnerung an eine Reise in die Naturparks Afrikas, unternommen von einem, der nicht nur ein Patient ist, sondern zunächst einmal ein Naturfreund und Vogelkenner, übrigens auch sehr belesen; eine Reise von der Zivilisation weg und doch unter Betreuung durch diese Zivilisation, eine Fahrt in die «irdischen Paradiese», die zu einer

Höllefahrt, einem Gang in die Unter-welt wird. Sie führt in ein Jahr der Dürre im Park von Tsavo, in dem die Wolken über den Park ziehen, ohne sich zu entladen, und die Tiere sterben, Elefanten und Nashörner, «ein jedes mehrere Tonnen von gutem, zusammen-geweidetem Fleisch».

Das heisst: der Notfall (der mehr und mehr die Figur des Arztes in den Hintergrund drängt) und der auch, stellvertretend, «*der Mensch*» genannt wird, ist nicht getrieben von Wahnvorstellen- lungen und nicht von einem frühkindlichen Trauma. Was ihn bedrängt, ist Wirklichkeit (durch keine philosophische Spekulation über den Realitätsbegriff wegzudiskutieren), und zu ihr wird der Arzt geführt, trotz seiner beharrlichen Versuche, den «Menschen» auf einen «Fall» zu reduzieren und damit dessen Erfahrungen zu einem Krankheitssymptom zu verharmlosen.

Hat man so weit gelesen, wird man von selbst davon abkommen, den Autor einfach mit dem Arzt zu identifizieren (und man braucht dazu nicht zu wissen, dass er die Reise in den Tsavo-Park selbst gemacht hat); längst hat man begriffen, dass er in beiden ist: er ist der Haus- und Gärtchenbesitzer, der sich durch Routine, Pflichtbewusstsein und Familienleben zu schützen ver-sucht, der überlebt, indem er sich dar-an gewöhnt, drängende Erfahrungen als Krankheitssymptome zu diagnostie- ren – aber er ist auch der Mensch, der sich der Realität aussetzt, sich für das Leiden der Kreatur verantwortlich fühlt und darob zum Notfall wird, der vom Arzt das erhofft, was Gott der Schöpfung vorenthält: Erlösung. Je tiefer man in diesen Text eindringt, desto weniger wird man ihn nur auf die Per- son des Autors beziehen: was Abbild

eines therapeutischen Gesprächs zu sein, Einblick in die Werkstatt des Psychiaters zu gewähren scheint, ist zugleich Darstellung gegensätzlicher Streubungen des Menschen: seiner Tendenz, sich zu schützen vor dem Bedrohenden, vor Todesgedanken, Untergangsäng-

sten, und seiner Ausgesetztheit, seinem rückhaltlosen Wahrnehmen dessen, was ihn und die Welt bedroht.

Elsbeth Pulver

¹Walter Vogt, *Die roten Tiere von Tsavo*. Arche-Verlag, Zürich 1976.

«NOUVEAU ROMAN» AUS LITERATURSOZIOLOGISCHER SICHT

Der *nouveau roman* zählt wohl neben dem so genannten «absurden Theater» zu einer der bemerkenswertesten Erscheinungen der französischen Gegenwartsliteratur, die auch im deutschen Sprachraum auf ein beachtliches Echo stiess – sind doch die meisten Autoren der Gruppe ins Deutsche übersetzt worden; selbst ein Einfluss auf die zeitgenössische deutsche Literatur, insbesondere auf die Gruppe des «Kölner Realismus» um Dieter Wellershof, ist durchaus nachzuweisen. Entgegen der gängigen Ansicht erreicht der *nouveau roman* nicht bloss ein kleines elitäres Publikum. So hat Robbe-Grillet selber darauf hingewiesen, dass Butors Roman *La Modification* allein in der französischen Version eine Auflageziffer von 450000, sein eigener Roman *La Jalousie* eine Auflage von 70000 erreichte. Die Literatursociologie war es sich schuldig, dieses ästhetische Phänomen, welches die Epoche des existentialistischen Romans ablöste und überlagerte, in seiner Beziehung zu den gesellschaftlichen Entwicklungen seit den frühen fünfziger Jahren zu erhellen. Als erster versuchte Lucien Goldmann 1964 in seiner Aufsatzsammlung *Pour une so-*

cologie du roman eine solche Deutung. Er unterstrich dabei neben dem Verschwinden des Helden insbesonders die Autonomie der Dinge, in der er eine strukturelle Entsprechung (Homologie) zum Warenfetischismus der spätkapitalistischen Gesellschaft sah. Aus dieser Sicht wertete er den *nouveau roman* als «radikalen Realismus», gestand ihm also durchaus politische Relevanz zu und tat ihn nicht als blosse Formspielerei ab. Dieser Ansatz wurde nun von Goldmanns Schüler und Nachfolger Jacques Leenhardt weitergeführt und modifiziert in einer detaillierten Untersuchung zum Roman «*La Jalousie*», die nun seit kurzem auch in deutscher Sprache vorliegt¹.

Leenhardt betont dabei, dass, zumindest in diesem Roman, die Objekte keineswegs eine autonome Realität darstellten, dass sie vielmehr von einem bestimmten Erzählstandpunkt her betrachtet würden, der als Bedeutungsträger zuallererst zu untersuchen sei: «Genau darin liegt das Problem des *nouveau roman* als *Form*. Die Wichtigkeit der Objekte ist eine Sache des Inhalts, die Erzählperspektive eine Sache der Form» (S. 13). In dieser grösseren

Sensibilisierung für formale Probleme unterscheidet sich Leenhardt von seinem Meister; wenn Goldmann sich auch noch so sehr von einer simplen Widerspiegelungssoziologie distanzierte, so bleibt dennoch wahr, dass er vor allem *Inhaltsstrukturen* untersuchte. Ohne die hermeneutische Priorität des Konzepts der Weltanschauung zu leugnen, widmet sich Leenhardt dennoch viel intensiver den formalen Mikrostrukturen. Dabei ist er, im vorliegenden Buch, gezwungen, auf die theoretischen Ausführungen R. Barthes zu rekurrieren, insbesondere auf die in *Le degré zéro de l'écriture* vertretene These, dass seit Flaubert die literarische Form nicht mehr bloss neutrales Medium, sondern eigentlicher Bedeutungsträger sei. Der Rekurs auf Barthes ist insofern gerechtfertigt, als dieser nicht bloss innerliterarisch operiert, sondern den neuen Stellenwert der Schreibweise nach 1850 ebenfalls mit gesellschaftlichen Fakten in Verbindung bringt (Entstehung des modernen Kapitalismus, Stratifizierung der französischen Gesellschaft in drei feindliche Klassen). Wenn Leenhardt versucht, den semiologischen Ansatz zu integrieren, so lehnt er doch dessen Suche nach einer «zeitlosen Literarizität» (S. 9) ab. Er glaubt aber auch nicht, der geschichtliche Charakter der literarischen Werke sei innerhalb eines geschlossenen Systems Literatur zu erfassen. Wenn die Schreibweise eines Werkes Bedeutungen manifest werden lässt, so sind diese, nach Leenhardt, nur zu verstehen, wenn man sie in Bezug setzt zu ihren historischen Produktionsbedingungen, das heisst zu den moralischen, politischen, metaphysischen Konstellationen einer Epoche, die unter dem Begriff der «Weltanschauung» subsumiert werden; diese ist

wiederum nur zu verstehen als Ideologie einer sozialen Klasse, die eine bestimmte Stellung innerhalb einer gesamtgesellschaftlichen Struktur einnimmt. Dieser dialektische methodologische Vorgang des Verstehens und Erklärens durch Einordnung in immer globalere Struktureinheiten, der genau den Goldmannschen methodologischen Prinzipien entspricht (mit dem Unterschied, dass Leenhardt auf das Problem der Schreibweise zurückgeht, während Goldmann bei den semantischen Einheiten hält), wird vom Verfasser auf Robbe-Grillets Roman angewandt und gleich zu Beginn des Buches thesenartig dargestellt. Leenhardt arbeitet zuerst die signifikante (semantische) Struktur des Romans heraus; er unterstreicht dabei zu Recht, dass die politische Relevanz notwendigerweise durch das Kolonialmilieu der fünfziger Jahre, welches der Roman evoziert, gegeben ist. Zwei Personengruppen verweisen, nach dem Autor, auf zwei unterschiedliche ideologische Haltungen: es sind dies einerseits die Kolonialisten imperialistischer Observanz zur Zeit der Entkolonialisierung in ihrer pathologisch-anachronistischen Haltung (insbesondere der Erzähler) und andererseits ein neuer pragmatisch-neokolonialistischer Typus (verkörpert durch Franck), der aus dieser erstarrten Welt auszubrechen versucht; die weisse Kolonialgesellschaft blickt ihrerseits voller Angst auf die sie umgebende Welt der Eingeborenen, der Natur, der Tiere. Dasselbe Grundmuster (der Versuch, aus einer versteinerten Welt auszubrechen) liegt, nach Leenhardt, dem Ciné-roman *L'Année dernière à Marienbad* zugrunde, jedoch mit dem wesentlichen Unterschied, dass in *La Jalouse* die Kreisstruktur dominiert, welche eine

zeitliche Entwicklung ausschliesst, während es im Ciné-roman eine «am Erfolg der unternommenen Handlung orientierte Zeitlichkeit» (S. 32) gebe. Dieser Wandel von der geschlossenen Struktur des *Jalousie* (1957) zur offenen von *L'année dernière à Marienbad* (1960) kann sich, nach dem Autor, durch wichtige Ereignisse erklären, welche die politisch-soziale Struktur Frankreichs in der Zwischenzeit veränderten und einen Ausweg aus einer ideologisch blockierten Situation denkbar machen, gemeint ist die Gründung der Fünften Republik. Man wird hier einwenden, der Verfasser unterlege den Werkstrukturen einen eindeutigen Sinn, der keineswegs evident ist; der Literaturtheoretiker Ricardou zweifelt beispielsweise sehr daran, dass man das Ende von *Marienbad* als Aufbruch (und nicht vielmehr als Rückkehr zu einem Anfangszustand) deuten könne. Es ist auch nicht ausgemacht, dass eine zirkuläre Struktur Ausweglosigkeit beinhalten muss (Robbe-Grillet wertete diese in einem Gespräch mit uns vielmehr als vollkommene Form). Der Verfasser ordnet dann die Werkstruktur des *Jalousie* in die zunächst globalere ideologische Einheit ein, nämlich in den *nouveau roman*. Der zu Recht nicht als homogene Schule verstandene *nouveau roman* wird durch die Dominanz bestimmter Themen definiert, einerseits durch den Krieg, nicht als heroischen Akt, sondern als Zerstörung verfestigter Strukturen und dann vor allem durch das Verschwinden des bürgerlichen Individualitätskultes; das Individuum erscheine in den Werken des *nouveau roman* nur mehr als Spielball (ideologischer, ökonomischer und politischer) struktureller Kräfte. Die voluntaristische Illusion des Individualismus

weiche einem «realistischeren» Blick auf die Kollektivität als dem Organisationszentrum der Existenz, eine Be trachtungsweise, die mit den aktuellen Thesen der Psychoanalyse, welche das Ende des Subjekts thematisiere, zusammenfalle. Man fragt sich, ob der Autor nicht allzusehr der Faszination des Pariser Lacanismus erlegen ist, wenn er hier, ohne zu zögern, von einer «realistischeren» Schau spricht. Es geht dann schlieslich dem Autor darum, die Ideologie, welche dem *nouveau roman* zugrunde liegt, mit einer sozialen Klasse als deren Träger in Verbindung zu bringen. Der wesentlich negative Charakter des *nouveau roman* ist, nach Leenhardt, typisch für eine Übergangsperiode; die Ideologie des *nouveau roman* artikulierte sich einerseits als Ablehnung traditioneller bürgerlicher Werte und eröffne andererseits eine Perspektive, die derjenigen der Ideologen einer aufgeklärten Technokratie nahe komme. Darum sowohl in der Literatur wie in der Literaturtheorie des *nouveau roman* das häufige Vorkommen von Begriffen wie «System», «Funktionszusammenhang», «Verbindung» («combinatoire») (S. 40); das literarische Schaffen folge hier der Praxis der – wenigstens vorläufig – dominierenden Klasse der Technokraten. Im *nouveau roman* manifestiere sich eine Ideologie, welche den Sozialismus humanistischer Tradition ebenso hinter sich lasse wie den bürgerlichen Individualismus.

Diese Thesen, die mit den Schlussfolgerungen des Buches identisch sind, werden vom Verfasser in vier Kapiteln eingehender Feinanalysen gestützt, auf die ausführlich einzugehen der uns hier beschränkte Raum verbietet. In einem ersten Kapitel «Weltwahrnehmung und Weltdarstellung» wird der ideologische

Charakter der Perzeption des Erzählers nachgewiesen, der die Welt durch einen verfälschenden Filter sieht und ein dualistisch-manichäisches Bild der Wirklichkeit entwirft, die ihn bedroht. Der Jalousie-Rolladen, der wie ein Raster die runden und gekrümmten Formen der tropischen Umwelt in geometrische Gerade zerschneidet, werde so im Roman zur Hauptmetapher für diese entstellende Weltwahrnehmung des Erzählers. In einem weiteren Kapitel, in dem der Verfasser die psychoanalytische Deutung D. Anzieus in seine Studie integriert, jedoch nicht auf den Schriftsteller, sondern auf die ideologischen und soziologischen Faktoren zurückgeht, welche das Funktionieren des Unterbewusstseins bedingen, führt Leenhardt aus, wie in der Erotisierung der Schwarzen derselbe Abwehrmechanismus zum Tragen kommt, nämlich jener «psychische Prozess, der ein bedrohliches Objekt in ein libidinöses transformiert, um die von ihm ausgehende Angst abzuwehren» (S. 159). Der Bereich der Schwarzen und der Weissen wird im Roman nicht bloss topographisch getrennt; mit den ersteren wird systematisch die Assoziationskette «Nacht», «Geräusch», «Krümmung», «Instinkt», «Unmäßigkeit», «Animalität» in Verbindung gebracht; den Kolonisatoren werden «Licht», «Sprache», «Gradlinigkeit», «Vernunft», «Gleichgewicht», «Humanität» (S. 131) zugeordnet. Kein Zweifel, dass diese Sichtweise des Erzählers mit den tradierten rassistisch-kolonialistischen Mythen solidarisch ist. Leenhardt gelingt dieser Nachweis überzeugend, wenn er, im vorletzten Kapitel, *La Jalousie* in die Reihe der Afrika-Kolonialliteratur einordnet und diese wiederum aus den Etappen des Kolonialismus erklärt:

der Periode der kolonialistischen Eroberung (1860–1920) entspricht, nach dem Verfasser, der exotische Roman, der das Bild eines feindlichen Afrikas entwirft, auf dessen Hintergrund die zivili-satorische Arbeit der ersten Siedler heroische Züge annimmt; zur Zeit der Nutzbarmachung der Kolonien (1920 bis 1945), als sich die Probleme der Arbeitsorganisation stellten, weicht der Mythos von Afrika dem (zumeist rassistischen) Mythos des Afrikaners; für die Zeit der Entkolonialisierung (1945 bis 1960) stellt Leenhardt eine «Umkehrung des Mythos» fest. So ist das mythologisch-verfälschende Bild der schwarzen Umwelt in *La Jalousie* nicht mehr Ausdruck eines selbstherrlichen Sicherheitsgefühls der Europäer, sondern vielmehr Zeichen ihrer Angst. Diese Umkehrung wird in einer ausführlichen linguistischen Analyse als das Auftauchen des semiologischen Systems «verängstigte Kolonialität» an Stelle des Systems «herrschende Kolonialität» (S. 245) beschrieben. Die neokolonialistisch-technokratische Ideologie, wie sie im Roman in der Figur von Franck zum Ausdruck kommt, wird in Leenhardts Interpretation wohl als Anpassung an neue Verhältnisse gedeutet, nicht aber, wie das ihm einige Kritiker vorwarfen, als Alternative zum traditionellen Kolonialismus; stellt doch der Verfasser auf dem Niveau des Romans ausdrücklich die Unmöglichkeit eines fortschrittlichen Ausbrechens Francks aus der kolonialen Welt fest (S. 208).

Indem er den psychoanalytischen und den semiologisch-strukturalistischen Ansatz in seine Analyse einbezieht, legt Leenhardt hier ein richtungsweisendes Werk der neueren Literatursoziologie vor. Es ist wohl nicht

vermessen, mit André Stoll anzunehmen, dass der Autor mit diesem Buch «einen hervorragenden Beitrag zur gründlichen Uminterpretation des *nouveau roman*» leistet, weil er den Roman von Robbe-Grillet nicht bloss als narzisstisch-elitäres *l'art-pour-l'art* deutet, sondern als ironisch-verfremdende Bearbeitung der politischen Mythen des französischen Kolonialbewusstseins durch den Schriftsteller, was, nach Stoll, die «Möglichkeit einer

Emanzipation von den Zwängen dieses Bewusstseins» einschließt.

Joseph Jurt

¹ Jacques Leenhardt, Politische Mythen im Roman. Am Beispiel von Alain Robbe-Grillets «La Jalouse oder die Eifersucht». Mit einem Nachwort von André Stoll. Frankfurt, Suhrkamp, 1976, 303 S. (Originalfassung: Lecture politique du roman «La Jalouse» d'Alain Robbe-Grillet. Paris, Editions de Minuit, 1973.)

NEUE LITERATUR ZUR GESCHICHTE DER INDIANER

Die europäisch-indianische Auseinandersetzung in Übersee hat zwar in der deutschsprachigen Belletristik, bei Autoren wie Karl May, Friedrich Gerstäcker, Fritz Steuben und dem Österreicher Sealsfield, ein gesamteuropäisch einzigartiges Echo gefunden; zu einer eingehenden und kontinuierlich fortgeföhrten wissenschaftlichen Beschäftigung mit diesem Gegenstand ist es indessen im deutschen Kulturbereich nie eigentlich gekommen. Während die Geschichtsschreibung Schwarzafrikas deutschen Ethnologen und Historikern viel zu verdanken hat, fehlt es zum Thema des Indianers sowohl an in jeder Hinsicht überzeugenden Gesamtdarstellungen wie an entsprechenden Detailstudien: Lange Zeit überblieb Georg Friedericis «Der Charakter der Entdeckung und Eroberung Amerikas durch die Europäer» (1936) die einsame Pionierleistung, und erst nach der «Indianer-Rebellion» von Wounded Knee im Jahre 1973 hat sich ein neues Interesse gemeldet, dem populäre Sachbücher nach dem Muster von Dee Browns «Begrabt mein Herz an der Bie-

gung des Flusses» zusätzlichen Auftrieb gegeben haben.

Nun sind im vergangenen Jahr gleich zwei Bücher erschienen mit dem Anspruch, über den Indianer umfassend, wissenschaftlich zuverlässig und in allgemeinverständlicher Form zu orientieren: Wolfgang Lindigs und Mark Münzels «Die Indianer¹» sowie Christian F. Feests «Das rote Amerika²». Die Autoren des ersten Buches gliedern ihren Stoff nach ethnisch-regionalen Gesichtspunkten, ein Vorgehen, das auch in der amerikanischen Fachliteratur im allgemeinen üblich geblieben und zu verantworten ist. Das Bestreben, einen möglichst vollständigen Überblick zu geben, ist offensichtlich: Von der Arktis bis nach Patagonien finden alle wichtigen Jäger-, Sammler- und Ackerbaukulturen der Indianer Erwähnung, über 20 Kulturregionen im ganzen; die mittel- und südamerikanischen Hochkulturen, obwohl für den europäischen Betrachter in staatspolitischer und künstlerischer Hinsicht besonders interessant, treten hier eher etwas zurück – ein aus ethnologischer Sicht vertretbares Vor-

gehen. Jede Kulturregion wird nach demselben Schema abgehandelt. Zuerst wird vom Lebensraum und Lebensunterhalt gesprochen, dann, freilich in sehr selektiver Weise, von einzelnen Errungenschaften des materiellen Kulturbesitzes; die restlichen Abschnitte sind der Sozialstruktur, der Religion und der Geschichte gewidmet. Das Hauptinteresse der beiden völkerkundlich geschulten Verfasser gilt offensichtlich der ethnischen Gruppe als einer weitgehend intakt gebliebenen kulturellen Einheit; dies mag erklären, dass die Geschichte dieser Völker, die es natürlich immer gab, die aber ihre zersetzende Dynamik erst mit dem Auftreten der Europäer erhielt, jeweils nur kurz gestreift wird. Hervorzuheben sind beim umfassend orientierenden Werk von Lindig und Münzel die ausgezeichneten Illustrationen: Nicht nur lässt die Qualität des Bildmaterials nichts zu wünschen übrig; es wird auch mit liebevoller Sorgfalt und didaktischem Geschick in einen wirklich sinnvollen und erhellenden Bezug zum Text gestellt.

Das Buch von Christian F. Feest bietet eine reich dokumentierte Abrechnung mit der Indianerpolitik der weissen Amerikaner seit der Gründung von Virginia zu Beginn des 17. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. Feest geht nicht chronologisch, sondern thematisch vor. Seine Hauptthemen sind: das Indianerbild der Weissen im Laufe der Zeit; die Problematik des Kulturobertritts; die Deportations-, Schutz- und Integrationspolitik der Behörden und, am Schluss, die neuesten militanten Reaktionen verschiedener indianischer Gruppierungen wie etwa des «*American Indian Movement*». Als besonders gut unterrichtet erweist sich Feest über den Zeitraum nach der

Gründung des mit der offiziellen Indianerpolitik betrauten «*Bureau of Indian Affairs*» (1824); die frühkoloniale Epoche wird eher summarisch behandelt und die zwischen Siedlern und Ureinwohnern damals sich abzeichnende Konfliktssituation erfährt nirgends eine eingehende Analyse. Das 20. Jahrhundert hingegen wird in den vielfältigen Aspekten seiner Indianerpolitik – Gesundheits- und Bildungswesen, Wohnungsbau, Arbeitsbeschaffungsprogramme usw. – eingehend dargestellt, und man darf sagen, dass sich Feests Buch insofern als ideale Zusatzlektüre zum Werk von Lindig und Münzel anbietet. Dass Feest ein vehementer Kritiker der amerikanischen Indianerpolitik ist, wird nicht überraschen und entspricht auch der von amerikanischen Ethnologen und Historikern zurzeit vorgetragenen Selbstkritik; in der Tat hielte es schwer, in dieser Angelegenheit den Standpunkt des Apologeten einzunehmen, hat doch die tragische Geschichte der Indianer die Unzulänglichkeit behördlicher Massnahmen bis in die Gegenwart hinein deutlich genug erwiesen. Allerdings macht es sich der Verfasser zu leicht, wenn er die Geschichte den Nachweis für die Richtigkeit seiner Kritik antreten lässt; dienlicher wäre, präzisen Einblick in die Gründe und Mechanismen administrativen Versagens und menschlichen Fehlverhaltens zu geben.

Beide Bücher versuchen, auch den wissenschaftlich nicht geschulten Leser zu erreichen und trotzdem fachlich zuverlässig zu bleiben – und beiden Büchern gelingt dies nicht ganz. Das Werk von Lindig und Münzel kommt, vor allem zu Beginn, nicht ohne eine gewisse Umständlichkeit aus, und der Gebrauch von fachspezifischen Terminen

macht hin und wieder den Griff zum ethnologischen Wörterbuch nötig; Feest dagegen erlaubt sich zu häufig saloppe Aktualisierungen, die einen Tatbestand eher verdecken als erklären, so etwa, wenn er die indianische Heilkunde mit der Freudschen Psychoanalyse oder die Indianerkriege mit Vietnam vergleicht. Dies hindert indessen nicht, dass beide Arbeiten als sehr erwünschte Beiträge zur besseren Infor-

mation des deutschsprachigen Lesers über den Indianer und seine Geschichte angesprochen werden können.

Urs Bitterli

¹ Wolfgang Lindig/Mark Münzel, Die Indianer. Kulturen und Geschichte der Indianer Nord-, Mittel- und Südamerikas. Wilhelm-Fink-Verlag, München 1976. –

² Christian F. Feest, Das rote Amerika. Europaverlag, Wien 1976.

HINWEISE

Kunstbände

Wilhelm Stein

Wilhelm Stein (1886 bis 1970) lehrte bis 1956 Kunstgeschichte an der Universität Bern. Freunde und Schüler haben einen über 550 Seiten starken Band mit Kleinen Schriften, Vorträgen und Vorlesungen zu seinem Gedächtnis herausgegeben. In einem umfangreichen biographischen Vorwort schildert Michael Stettler Leben und Wirken dieses Kunsthistorikers, der seit 1918 in Berlin zum Kreis um Stefan George gehörte und dessen Bücher – vor allem über Raffael und Holbein – in den zwanziger Jahren hoch gelobt, aber auch wegen ihrer Subjektivität und ihres dunklen Stils kritisiert wurden. Die Themen der nun gesammelten kleineren Schriften reichen von der Kunst der Antike über Gotik und Renaissance bis in die neuere Schweizer Kunst mit Aufsätzen über Hodler, Stauffer, Meyer-Amden, Amiet und Alexander Zschokke. *Wilhelm Stein, Künstler und Werke*, herausgegeben von Hugo Wag-

ner, ist im Verlag Eicher, Bern, erschienen.

Willy Fries

In den Jahren 1935 bis 1945 hat der 1907 in Wattwil geborene Maler Willy Fries seinen grossen Zyklus «*Passion*» gemalt. Diese achtzehn Bilder, die – seinerzeit ohne Auftrag entstanden – heute in der Garnisonkirche Köln-Marienburg hängen, werden nun in einem fast verschwenderisch mit 200 Abbildungsseiten versehenen Buch leichter zugänglich gemacht. Die Entstehungszeit ist bedeutsam: noch während seiner Ausbildungszeit in Berlin hat Fries die Machtergreifung durch die Nationalsozialisten miterlebt. «Die Gegenwart war erneut im Begriff, Christus ans Kreuz zu schlagen», hat er später gesagt. So ist seine *Passion* nicht eine historisierende Bibelillustration, sondern eine Herübernahme des biblischen Geschehens ins 20. Jahrhundert. Die Soldaten der «Dornenkrönung» tragen Stahlhelme; während Christus vor den Hohepriester geführt wird, zündet sich

ein Passant in Strassenkleidung seine Tabakspfeife an (*Jürgen Moltmann* spricht in seinem Nachwort vom «Terror des normalen Lebens», das einen blind sein lässt dafür, dass der Nachbar verhaftet, abgeführt, gefoltert wird); Pilatus wäscht seine Hände auf einer Freitreppe am Wattwiler Kirchplatz vor der Hügelkulisse des Toggenburgs. Dass die Anachronismen nicht störend wirken, liegt am besonderen Stil des Malers. Nüchtern, spröd und lapidar, ohne Pathos und dramatische Gestik stellt Fries die Szenen von Palmsonntag bis Pfingsten dar – in der monumentalen Statik, im harten Licht, in gelegentlich satirischen Zügen begegnen sich volkstümliche Bauernmalerei und der magische Realismus der Neuen Sachlichkeit. Jürgen Moltmann gibt eine eindringliche Exegese dieser Bildfolge. Der kunsthistorisch Interessierte weiss die vielen Detailaufnahmen zu schätzen, vermisst aber sachliche Informationen (etwa über die Grösse der Bilder) und versteht nicht, warum die Angaben über den Künstler auf die Klappe des Schutzumschlags verbannt sind. (Orell-Füssli-Verlag, Zürich 1976.)

Hermann Alfred Sigg

Seit es die ungegenständliche Kunst gibt, hat man immer wieder versucht, die Visionen der Maler mit ungewohnten Perspektiven der Wirklichkeit in Parallele zu setzen, zum Beispiel mit Aufnahmen aus dem Flugzeug (man denke an Georg Gersters Buch «*Der Mensch auf seiner Erde – eine Befragung in Flugbildern*»). Zu einem vergleichbaren Aha-Erlebnis führen die Bilder von H. A. Sigg seit 1968. Damals ist er erstmals durch Indien und Südostasien gereist, vielmehr: im Cock-

pit sitzend und zeichnend darüber hingeflogen. Die im Atelier aufgrund solcher Skizzen entstandenen Bilder wirken auf den ersten Blick «abstrakt», sie stimmen nicht mit alltäglichen Wirklichkeiterfahrungen überein. Dann denken wir an geographische Karten. Siggs Malerei ist tatsächlich eine ins Ästhetische transponierte Kartographie. Bevorzugtes Motiv sind Flusslandschaften: sich verzweigende und bündelnde Flussläufe, freie, durch menschliche Technik noch nicht korrigierte Windungen und Mäander – und neben solcher Willkür der Natur dann die reizvolle Geometrie der Felder und Kulturen. Inselgruppen im Meer erinnern an tachistische Malerei. Ausblicke auf die Weite von Meer und Himmel sind geprägt von der meditativen Ruhe der Waagrechten von Dunst- und Wolkenenschichten. Die zum Teil fast monochromen Bilder in pastellartigen Farbtönen voller Licht und im differenzierten Zusammenspiel der Abstufungen erweisen Sigg als exquisiten Koloristen. Sein Schaffen zwischen 1969 und 1976 ist dokumentiert in einem entsprechend prächtigen Kunstabuch. Den 35 zum Teil doppelseitigen Farbbildern sind einige Zeichnungen beigelegt: Skizzen, die angeregt sind durch die erotisch-sinnliche Schönheit des Figurenschmucks kambodschanischer Tempel. Die Texte von Eduard Hüttinger, René Wehrli und Walter Bernet geben den kunsthistorischen, biographischen und gedanklichen Hintergrund.

Hermann Alfred Sigg, Bilder und Zeichnungen aus Südostasien, mit Texten von Eduard Hüttinger, René Wehrli und Walter Bernet, ist im Orell-Füssli-Verlag, Zürich 1976, erschienen.

Uli Däster

«Führer zu den Zentren der Kultur»

Reiseführer geben in der Regel auch etwas Auskunft über Geschichte und Kultur. Es werden Rundgänge empfohlen und wichtige Museen erwähnt. Die Reihe «*Buchers Führer zu den Zentren der Kultur*» wollen dem Reisenden dienen, der seinen Aufenthalt ganz dem Erkunden von Geschichte, Architektur und Kunst widmet. Sie sind alle nach dem gleichen Prinzip gestaltet: auf 288 Seiten mit 70 farbigen und 80 schwarzweissen Abbildungen, einem Stadtplan und einem kleinen lexikalischen Teil, der ein ausführliches Museumsverzeichnis (mit Angabe der Öffnungszeiten und Eintrittsbedingungen) und ein biographisches Verzeichnis der Künstler und Architekten enthält, werden dem Benutzer alle nötigen Hilfen zum Selbststudium angeboten. Der Haupttext, durch Abbildungen begleitet, verschafft einen kulturgeschichtlichen Überblick und beschreibt die wichtigsten Sehenswürdigkeiten. Es liegen uns die Bände *Paris*, *London* und *Florenz* vor. Wer sich von Fachleuten rasch und sicher informieren lassen will, dem sei die Reihe empfohlen (Verlag C. J. Bucher, Luzern und Frankfurt am Main).

«Deutsches Theater seit 1954»

Zweifellos, meint der Autor *Hans Daiber*, wüssten Einzelne einzelnes genauer. Ihm sei es bei seiner Darstellung ums Ganze gegangen. Im Blick auf dreissig Jahre deutsches Theater nach dem Krieg will ihm scheinen, zwischen 1955 und 1965 sei die reichhaltigste Ernte eingebracht worden. Zum Beweis dafür nennt er den Kulminationspunkt des Ruhms

für T. S. Eliot, O'Neill, Claudel, Ionesco und Christopher Fry, was nun allerdings etwas befremdet. Aber wichtiger als Ansichten, die relativ sein können, ist die Information über drei Nachkriegsjahrzehnte deutschen Theaters, die Daiber für die Gebiete des Schauspiels, der Oper und des Balletts, im Westen wie im Osten, gesammelt hat. Seine Darlegungen über Entnazifizierung, über Brecht in Berlin und Brechts Erben, über die Erneuerung des Musiktheaters, über Zürich und Basel im Widerspiel und über zahlreiche andere Themen enthalten Wissenswertes aus der Zeitgeschichte des Theaters. Der Band ist mit zahlreichen Dokumentaraufnahmen ausgestattet und bietet darum eine lebendige Geschichte des deutschsprachigen Theaters seit 1945 (Verlag Philipp Reclam jun., Stuttgart 1976).

Verhaltensforschung auf der Arche

«Sechs Frauen und fünf Männer vier Monate auf einem Floss über den Atlantik – das grösste Gruppenexperiment der modernen Verhaltensforschung»: so steht es auf dem Umschlag des Buches, in welchem der Leiter des Experiments, *Santiago Genovés*, über die Aggressionen, die Selbst- und die Fremdeinschätzung, das Sexualverhalten, den Mut und die Angst seiner Notgemeinschaft auf der Arche «*Alcalí*» berichtet. Das Experiment hat Erfahrungen bestätigt und neue Einsichten gebracht über das, was Menschen wirklich sind, Menschen verschiedener Nationalität und Hautfarbe, Menschen verschiedenen Geschlechts. Leider ist das mit zahlreichen Farbphotos ausgestattete Buch ein Beispiel schriftstellerischen Unge-

nügens. Es gelingt Genovés überhaupt nicht, zwischen Abenteuerbericht und wissenschaftlichem Rapport die zweckmässige Form zu finden. Seine Darstellung ist fahrig, er verwendet Tagebuchaufzeichnungen und Protokolle von Gruppensitzungen, er produziert die Auswertung von Fragebogen, die unter den Teilnehmern regelmässig aus-

geteilt worden waren; aber er erreicht damit nur, dass der Leser den Eindruck einer zum Teil reisserisch, zum Teil populärwissenschaftlich aufgemachten Materialsammlung von höchst unterschiedlicher Qualität hat. (Deutsche Ausgabe: Scherz-Verlag, Bern. Übersetzung: Ursula von Wiese und Gerhard Vorkamp.)

Sprüngli

Zu Ostern
ein Geschenkpaket
von Sprüngli

Caféserie am Paradeplatz, Zürich
Stadelhoferplatz - Shop-Ville
Shopping-Center Spreitenbach
Einkaufszentrum Glatt

INDEP
TREUHAND- UND
REVISIONS-AG

Postfach 291
8039 Zürich
Talacker 35

Revisionen,
Expertisen,
Beratung in Steuer-
und
Wirtschaftsfragen,
Inkassi und
Auskünfte