

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 1 (1933-1934)
Heft: 7

Artikel: Das literarische Schaffen in der Westschweiz
Autor: Lang, Siegfried
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-758402>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

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

Die Entdeckerrolle der Schweiz ist längst ausgespielt, es beginnt jetzt von neuem ihre Aufgabe als *g e i s t i g e M i t t l e r i n*, und zwar zur Wiederherstellung des heute zerklüfteten Europas. Die Schweizer müssen sich ihrer Eigenart, ihrer Tradition und Kultur, aber auch des in ihnen ruhenden europäischen Gemeinschaftselements in aktivem Sinne bewußt sein. Europäisch, meinte Jacob Burckhardt, sei nicht bloß Macht und Götzen und Geld, sondern auch den Geist zu lieben. In dem vielartigen schöpferischen Reichtum des Geistes, in Verbindung mit der Diversität der Nationen und Individuen, liegt die spezifische Eigenschaft unseres Erdteils im Vergleich zu den andern.

Diese *discordia concors*, welche recht eigentlich das Gepräge Europas ist, in den Krisen und Stürmen unserer Zeit zu erhalten, besser gesagt, zu einer *concordia discors* zu gestalten, darin erblicke ich die Aufgabe unserer mehrrassigen, mehrsprachigen und mehrgeistigen, die Einheit in der Vielheit verkörpernden Nation. Zu wünschen bleibt, daß die Schweiz den materiellen Lebensstandard nicht über alles setze und sich von ihrer geistigen Bedeutung und Mission in den gegenwärtigen Zeiten Rechenschaft gebe.

Die Menschheit lebt in beständiger Metamorphose, das Fluidum der Neugestaltung in ihr ist unvergänglich. Die Zeit einer geistigen Reaktion und Neuerung wird einst kommen und den europäischen Zusammenhang wieder herstellen. Der Vorbereitung dieser fernen Zukunft zu dienen, soll das Bestreben der Schweiz sein.

Das literarische Schaffen in der Westschweiz

Les Cahiers Romands

von Siegfried Lang

Die «Cahiers Romands»¹ hatten ein immerhin etwas besseres Los, als die früheren «Schriften der Neuen Schweizer Rundschau», die es nicht einmal auf ein Dutzend Einzelstudien und nur auf ein paar Essay-Bände gebracht haben. Leben im romanischen Teil des Landes doch mehr als bei uns noch Menschen, die sich den Glauben an die Wirklichkeit des im Wort Gestalteten bewahrt haben, die

¹ Librairie Payot & Co., Lausanne/Genève.

solche Gestaltung ehren, indem sie ihr Zustandekommen fördern, oder hätten damals Titel und Ankündigung der Publikation das Heimatgefühl der Welschen bewogen, da sie die Pflege eines «romandisme intégral» erwarten ließen? Heut, wo wir die weißen Hefte aus drei Jahrgängen durchblättern, erkennen wir: von einer prinzipiellen und ausschließlichen Hervorkehrung des Regionalen kann hier nicht die Rede sein. Daß in der Mehrzahl Autoren der romanischen Schweiz den Inhalt der einzelnen Schriften bestreiten, in manchen Heften westschweizerisches Gelände aufgerufen oder nachgezeichnet wurde, hindert nicht, daß in andern Bänden eine nicht allein über welsche, sondern über allgemein schweizerische Angelegenheiten weit hinausweisende Idee, die der Vereinigten Staaten von Europa, verhandelt wird (Maurice de Rameru: «Une Image d'Etats-Unis Européens»², daß ein Verfasser sich auch k r i t i s c h über R a m u z und A m i e l äußern durfte (René de Weck: «Opinions sur Ramuz», »Amiel, ou la noix creuse»;³ daß der umsichtige Herausgeber, dem mehr als eins der Hefte sein kluges Geleitwort verdankt, durch seine Übersetzung der Gundolfschen Darstellung den Paracelsus von Hohenheim, eine so charakteristisch deutsche Figur, seiner westschweizerischen Leserschaft zum Verständnis bringt. (Friedrich Gundolf: Paracelse. Traduit de l'allemand par S. Stelling-Michaud.) Eine Studie über die Mutterschaft von G e o r g e s M é a u t i s,⁴ dem ausgezeichneten Neuenburger Gräcisten ist von allgemein menschlichem, ein Drama wie «l'Ivresse de Noë» von R e n é V i t t o z, von allgemein dichterischem Belang.

Mit der Beschwörung von Form und Seele westlicher, südwestlicher Landschaft haben die Cahiers allerdings begonnen. Den prachtvollen Auftakt gab im ersten Heft C. F. R a m u z mit seinem Prosa-Hymnus «Chant des Pays du Rhône». Stark, tragfähig, froh- rauschend wie der Fluß sind diese Rhythmen. Die Uferbilder leben, weil das Licht des wandernden Wassers sie beglänzt, denn dieses, das Element, ist der Puls des Ganzen. Ramuz muß für diese Dichtung, die zuerst 1920 (Genève, Georg & Co.), in zweiter Fassung 1926 im «Roseau d'Or» erschienen war, eine besondere Liebe gefühlt haben; wir schließen das aus den sorgfältigen Umbildungen im Einzelnen,

² Nr. 10, 1930.

³ Nr. 6, 1929 und Nr. 2, 1931.

⁴ Deuxième Série, Nr. 10, 1932.

zugunsten der größern Dichte und Anschaulichkeit, die er an der letzten Fassung (1928), der des Cahier, vorgenommen hat.

In den «Harmonies» von P i e r r e D e s l a n d e s ⁵ vernimmt man nicht die Stimme des Flusses, man erschaut die Schönheit der ruhenden Erde. Ein Seßhafter, ein Bukoliker spricht von der Fülle der erdentsprossenen Dinge. Das Feld im Wandel der Gezeiten, Heim und Herd, Blume und Frucht und das Kochen des jungen Weins haben ihm ihre ewigen Weisheiten anvertraut. So spricht er von den Pflaumen: «*Lourds comme le temps, ces fruits vert doré qui se fendent sous la grosse averse, qui tombent de l'arbre sourdement, parce qu'un souffle a passé. Prunes de toute sorte, innombrable famille, de la bleue duvetée à la juteuse reineclaude, elles offrent ni la fraîcheur de la cerise, ni la densité de la pomme, ni la chair glacée de la poire valaisanne, le plus tentant de nos fruits*». Von der trächtigen Geruhsamkeit seiner Schilderungen ist etwas in die beigegebenen Skizzen von A l b e r t M u r e t übergegangen.

Die Seele des Wallis, sich kündend aus der dämonischen Einsamkeit und dem widerspruchsvollen Gewirr seiner landschaftlichen Gestaltungen, hat B l a i s e A l l a n zu einer Prosadichtung veranlaßt («Sion»).⁶ Glut und Eis und fliehende Wasser geben den Grundklang seiner Hochtäler. Stärker als alles ist das Eis; es bezwingt alles: das Feuer, das Blut, den Himmel. Es gibt nichts, es nimmt und schafft Wüste. Der Mensch ist hier in seiner Tiefe von einer wilden Gewaltigkeit. Diese Eigenschaft steigert sich bis S i o n, dem er zustrebt und das ihn wieder ausstößt. «*Sion est un centre de violence*». Hier erlebt das Volk seine Feste, die nicht weniger heftig sind wie seine Händel. Denn die Walliser schlagen zu, beim geringsten Konflikt. Sie schlagen sich untereinander und mit den Savoyarden, den Bernern, den Leuten von Aoste. Die Römer des Altertums hatten keine kriegerischeren und unberechenbareren Gegner. Und dieses düstere Blut treibt zu regellosen Paarungen: Unter Menschen und Tieren erblicken wir die seltsamsten Mißgeburten. Allan gibt mehr als nur einen Bericht; man fühlt sich bei der Lektüre seiner Kapitel wie im Bann jenes finster-Panischen, das bis heute diese Gegend, und soweit wir in ihre mörderische Geschichte zurücksehen, die Seelen ihrer Bewohner beherrscht hat, und das im Menschen doch wieder zum äußersten Hochmut wird, der sich nicht

⁵ Nr. 4, 1929.

⁶ Deuxième Série, Nr. 7, 1932.

eins wissen will mit der Natur, sondern sie verachtet und niedertritt. Und doch, dieses Volk, ohne je Gott zu nennen, betet unaufhörlich. — Der Wallis ist die tragische Gegend der Schweiz.

In «Souvenirs d'un peintre ambulant»⁷ erzählt Albert Cingria, was er in der Waadtländer und Freiburger Gegend, die er vor Jahren als Maler ohne Heimstatt durchstreifte, erfahren hat. Von Begegnungen ist die Rede, vom Widerstand des Klerus gegen seine Kunstauffassung. Alexandre Cingria ist Kirchenmaler; sein Buch «La Décadence de l'Art Sacré» machte vor Jahren Aufsehen. Demnächst soll von ihm erscheinen: «Le Chrétien devant l'art moderne». Die Anschauungsfreude des Künstlers verleugnet sich auf keiner dieser Seiten, ob er von seinem Handwerk rede, von der Landschaft, von kirchlichen Osterbräuchen. Er hat so treffende Worte für ein Gericht Froschschenkel, für den sprühenden Fendant wie für seine Künstlerkollegen; er weiß von den Grafen von Savoyen zu berichten wie von seinen Zeitgenossen Severini, Strawinsky, Ramuz, Dumas, von denen er Äußerungen und Einzelzüge mitteilt. Die Aufzeichnungen stammen aus dem einen Jahr 1926/27. Das achte Kapitel, «Journal de mes heures de misère» zeigt uns jene Art von Wirklichkeiten, die dem Schaffenden Hemmungen über Hemmung in den Weg legen, die der Künstler leichter entbehren könnte als der Ahnungslose glaubt, der sie ihm gerade wünscht, weil er sich daran bewähren solle. Dem Heft sind Zeichnungen des jungen Tessiners Emilio Beretta eingefügt.

«Die Rhone», sagt Louis Loze, der Verfasser des Heftes «Le Doubs»⁸ (mit fünf Zeichnungen von l'Eplattenier) «nimmt uns hinab, in einfachem Lauf und weitem Rhythmus, in die Provence und in den Midi», ... «sie ist der glückliche und reiche Fluß, der gleichsam mühelos seine natürliche Vollendung erreicht». «Aber der Doubs: er durchfließt die endlose Verlassenheit der Juraflächen ... Grenzfluß, streift er lange zu Seiten zweier Länder hin, dringt in die Schweiz ein, um schließlich nach Frankreich zurückzufinden ... Fluß ohne Zuflüsse, nicht so häufig durch Regenfluten bereichert, als durch die Flucht seiner Wasser verarmt, immerfort in Neubildung und Entwicklung, bahnt er sich einen Weg zwischen hohen Klüften, bevor er in der Ebene seine Freiheit und seine Ruhe findet. Erst spät gewinnt er seinen Rang in dem schönen Flußsystem

⁷ Deuxième Série, Nr. 11, 1933.

⁸ Nr. 12, 1930.

Frankreichs. Caesar bewunderte ihn zu Besançon, Strabo rühmt seine grüne Färbung. Er sah Heere und Flüchtlinge, Scharen von Händlern an seinen Ufern, Klöster und Städte entstehen, vergehen. Unter den vergänglichen Spuren der Jahre und Menschen findet man an den Ufern des Doubs eine endgiltige Prägung, und in ihr viel weniger das Bild des Todes als das des Ewigen.»

Rodo Mahert in «Marches du Nord»⁹ (illustriert von A. Schwarz) spricht zunächst von unsern nördlichen Landesteilen, mehr indem er ihre strategische und politische Funktion beurteilt. Er erinnert an die Jahre des Weltkriegs, da welsche und alemannische Schweiz, getrieben von ihren verschiedenen Sympathien, auseinanderzuklaffen drohten, als selbst von der Möglichkeit einer Separation die Rede war. Auch heute sind die Romands beunruhigt, denn in der Schweiz bilden sie nur eine unsichere Minderheit, selbst ihre Sprache wird täglich mehr bedroht: Barbarismen und Germanismen halten ihren Einzug. Die westschweizerische Elite, die später unter den Rauraciens wirken wird, studiert zu einem großen Teil an der Berner Hochschule: sie haben deutschen Unterricht genossen und oft fahren sie später als Ärzte, Lehrer, Advokaten fort, deutsch zu schreiben und zu denken. Dasselbe gilt von den Behörden im Jura. Doch trifft Bern nicht allein die Schuld, es wirkt hier etwas mit wie ein Naturphänomen, und solche Phänomene können korrigiert werden. Aber die Lage des von Bern abhängigen jurassischen Gebiets, so wie sie der Verfasser sieht, ist nur ein Widerschein dessen, was sich in der ganzen Schweiz feststellen läßt: das romanische Element ist oft in Gefahr, verdrängt zu werden, vor allem im Tessin. Krieg und Sozialismus haben die Zentralisierung beschleunigt.

Wie Rodo Mahert den besorgten Blick auf das Ganze der Schweiz, richtet Maurice de Rameru den seinen auf das Ganze Europas («Une Image d'Etats-Unis Européens»)¹⁰. Dieses Europa, so bemerkt S. Stelling-Michaud im Vorwort, besitzt keine spirituelle Einheit mehr. Darum werden, bei der fortschreitenden Materialisierung und Rationalisierung unserer Welt, schließlich alle Manifestationen des Lebens wie das Räderwerk einer Maschine geregelt, der Geist gezwungen auf bestimmte Weise, in vorgeschriebenen

⁹ Nr. 8, 1930.

¹⁰ Nr. 10, 1930.

Bahnen zu funktionieren. An diesem Tag wird es keine Gedanken mehr geben. Der Leser möge glauben, daß hier keine Übertreibung vorliege, nur das Ergebnis des ehrlichen Nachdenkens des Verfassers dieser Schrift. Überlege man doch, was die Helvetische Föderation geworden: ein zentralisierter Staat, im vollkommenen Widerspruch zu den Grundgegebenheiten unseres Landes; sollte man da wegen der Zukunft der Minoritäten im europäischen Staatenbund sich nicht beunruhigt fühlen, für die Kundgebungen der menschlichen Freiheit nicht bangen? Die mittelalterliche Christenheit hatte die Vereinigten Staaten von Europa verwirklicht. Die moralische Einheit, die es umspannte, hatte die Sonderart des Deutschen und des Franzosen auf den zweiten Rang verwiesen. Wenn dann die Reformation diese Einheit zerbrach, indem sie den Nationalismus entfesselte, so strebte sie gleicherweise danach, die Religion zu nationalisieren. Erasmus war ein wahrer Europäer, aber Hutten wußte nichts Besseres als zu schreien: «Ich bin ein Deutscher!» Nach der Revolution waren alle echten und universellen Prinzipien vergessen, die Blindheit des Europäers hatte einen Grad erreicht, die ihn fortan ein Jahrhundert und länger von der logischen und wesenhaften Absurdität eines «Nationalitätenprinzips» reden ließ. (Die Konsequenzen dieses Widersinns dürften sich noch nicht erschöpft haben.) Es ist merkwürdig, wie die gegenwärtigen Ereignisse manche der in Text und Vorrede formulierten Feststellungen sozusagen nachträglich illustrieren, wenn sich auch noch nicht erkennen läßt, ob die assoziative Macht, welche die Föderation der Staaten schließlich erzwingt, eine Eroberung oder eine Konvention sein werde. An den Situationen, die unser Land im kleinen durchgemacht hat, kann in der Tat demonstriert werden, welche Möglichkeiten und Aussichten für die Vereinigten Staaten von Europa bestehen.

D e n i s d e R o u g e m o n t beweist in «Le Paysan du Danube»¹¹ ein Weltbürgertum, wie solches einst die deutsche Romantik verkündete, und tatsächlich ist es Romantik, die er in «le sentiment de l'Europe Centrale», das ihn zu Reisen durch deutsche Lande verlockte, überall als einen besondern Zauber aufspürt: im ländlichen Schwaben, Thüringen, den Gegenden von München, Wien, Prag. Für die deutsche Gefühlswelt mit ihrer Moral des Titanismus hat er die

¹¹ Nr. 9, 1932. Kleine Proben aus dem geistreichen Buche: Seite 429.

Kennworte «métamorphose» und «paradoxe». Der vernünftige französische Bürger, der hier nur «Maßlosigkeit» und «Verwirrung» sehen wollte, wäre im Unrecht. Französische und deutsche Wesensart werden gegeneinander abgewogen. Das in dieser zeitweise vorherrschende Gefühl ist nicht gering zu schätzen. Die lateinische Intelligenz könnte nichts verlieren, wenn sie sich öfter dem Spiel der Gefühle überließe. Sie verbraucht ihre Schärfe im Sichten allzugesügelter und anmutloser Ideen. Verloren ist uns freilich zum guten Teil, und noch mehr verlieren wir dieses Europa des Gefühls; nichts kann uns die Stille und die Langsamkeit der Dinge wiederbringen. Im ersten Teil des Buches finden wir uns im nächtlichen Wien von 1828. Nicht überrascht, hier in der Oper Gérard de Nerval zu begegnen, der da in der Kaiserstadt seine Trauer und seinen bändergeschmückten Hummer spazierenführt. Jetzt ein Salon voll sinnlos gewordener Kultur: Richard Strauß am Flügel, Hugo von Hofmannsthal liest sein Gedicht vom Frühlingswind — alles sieht sich selber zu, wie einem Marionettenspiel. Hierauf eine Fahrt donauabwärts, und in die ungarische Pußta, ein Aufatmen unter ihren leidenschaftlichen Menschen. Der zweite Teil versetzt nach Schwaben: Tübingen; am Wasser des sacht gleitenden Neckar der Erker des alten Festungsturms, den der umnachtete Hölderlin während der letzten 26 Jahre seines Lebens bewohnt hat; die Gasthäuser des Landes, die uralten Bäume, und Menschen anderer Zeit, die noch in Paracelsus und in Jakob Böhme lesen. Endlich, in «Château en Prusse», ein Wort der Bewunderung für die vielgeschmähten, wenig gekannten ostelbischen Junker.

*

Auch unter den Einzelstudien biographischen und geistesbiographischen Inhalts haben die Cahiers uns Überraschungen gebracht. Der Versuch über Ramuz von René de Weck¹² setzt die künstlerische Methode des waadtländischen Dichters in die wechselnde Beleuchtung des eigenen und fremden Urteils. Der Autor ist frei genug zu gestehen, wie oft er seine Bewertung modifizieren mußte, was jedenfalls auch für des Dichters Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten spricht. Als Führer zu dessen Werk wird die

¹² Nr. 6, 1929.

kleine Schrift ihre trefflichen Dienste tun. «Amiel ou la noix creuse», vom selben Verfasser, läßt uns fragen, warum dieser über eine ihm so unsympathische Gestalt überhaupt zu Wort kommen mochte? Daß Amiel eine schwankende, «introvertierte», wenn man will «unfruchtbare» Natur gewesen, wußten wir schon. Daß «die erste Eigenschaft, die man von einem Kritiker verlangen dürfe, die sei: daß er eine Doktrin besitze», diese Bemerkung wird Amiel wenig gerecht. Amiel hat, als ein wohl etwas langweiliger Professor, so gut und gewissenhaft gearbeitet wie irgendein anderer. Das heißt, daß wir seine kritischen Arbeiten wie sein Dozententum für nichts weiter Rühmenswertes halten (es war unrichtig, vor ein paar Jahren erschienene Aufsätze von ihm im Vorwort so gewichtig zu loben). Er hat, abgesehen davon, daß er unverheiratet blieb, seine bürgerlichen Funktionen mit Anstand erfüllt. Für uns zählt nun aber jenes «Schillernde», das de Weck so beanstandet, sein seelisch-geistiger «Impressionismus», der sich jenseits der bürgerlichen Sphäre vollzogen hat. Er bescherte uns das T a g e b u c h , das wir lesen so wie etwa Aufzeichnungen Baudelaires oder Dostojewskys, nicht in Erwartung wissenschaftlicher oder künstlerischer Offenbarungen, und wohl wissend, daß sein Verfasser kein Held gewesen und kein soziales Vorbild sein kann.

Den Dichter Petrarca,¹³ der ursprünglich noch mit einer provenzalischen Schule zusammenhängt, deren Grundkraft die Musik gewesen, einen Dichter also aus dem Geiste der Musik, läßt C h a r l e s A l b e r t C i n g r i a vor uns erstehen (den in Eklogen und Episteln sich gefallenden Humanisten überläßt er andern). Petrarca hat im hohen Alter seine «rime» als Nichtigkeiten verworfen. Seine Zeitgenossen aber sahen in ihm, mit Recht, einen der größten Liebenden aller Zeiten, den Verfasser der Sonette an Laura, und hier liegt seine Einmaligkeit; sie wird nicht vergessen werden. Cingria ist für die Überlieferung, daß seine Dame, die «vergötterte Lorette», die Gemahlin des H u g u e s d e S a d e zu Avignon gewesen, Mutter von elf Kindern, daß sie 1248 an der Pest gestorben sei und in der Kirche der Franziskaner zu Avignon begraben wurde. Petrarca war für Cingria ferner interessant als der Träger zweier Ausdruckstendenzen, deren Nachweis ein ganzes Kapitel «Le Malaise de la Renaissance» gewidmet ist. Der europäische Klassizismus krankt seit

¹³ Deuxième Série, Nr. 8, 1932.

Petrarca an der absoluten Unterordnung der Musik unter den Intellektualismus. (Ausnahmen: Gongorismus, Barock.) Er ist sokratisch, diskursiv. Im Altertum hatte ein dionysischer Klassizismus existiert; in den Anfängen der Kunst der Renaissance klang er wider (Kathedrale von Siena, Ducci, Donatello). Die großen Humanisten, als solche auch Petrarca selbst und Boccaccio, haben nur die sokratisch moralisierenden Seiten der Antike ausgebeutet, denn sie konnten sich, da sie doch Christen waren, nur mit der Allegorie behelfen. Ihr Ausgang war die heidnische Versuchung, ihr bürgerliches Ziel die Fabel. Cingria bedient sich öfter der Formeln Nietzsches (dionysisch, apollinisch, sokratisch) und seine Gedankengänge sind uns zum Teil schon von Nietzsche her vertraut; bewußt knüpft er beim Philosophen der «Geburt der Tragödie» an. Hat ursprünglich die Musik, der Geist der Musik, die Dichtung veranlaßt, so haben endlich Vernunft und Dichtung die Musik «motiviert». So ist die Oper entstanden. Der Band ist reich an fruchtbaren Einsichten, an Aperçus über das Wesen des Schöpferischen und des Stils; daneben bietet er willkommene Bildbelege samt übersichtlicher und genauer Dokumentierung.

Auch Alexandre Cingria, der «peintre ambulant», hat seine Lust an ästhetischen Theorien. Glücklicherweise gelingt ihm zudem von der Theorie zur Ausführung der Schritt. Anekdoten gehen um über den Vielgereisten, die meist etwas daneben treffen. Darum faßte wohl sein Freund François Fosca den Entschluß, uns in Kürze zu sagen, wie der Mann denn beschaffen sei. («Portrait d'Alexandre Cingria».)¹⁴ Die Kenntnis seiner Herkunft könnte bis zu einem bestimmten Grad zum Verständnis seiner Kunst beitragen: Cingria entstammt einer alten ragusischen Familie, die sich unter Charles X. französisch nationalisierte. Sein Vater war Schweizer geworden; er verheiratete sich mit einer Polin. Cingria vereinigt in sich dalmatinisches und polnisches Blut. Die Republik Ragusa war hervorgegangen aus einer Zivilisation, in der italienisches und slawisches Blut gemischt waren. Fosca möchte dem polnischen wie dem dalmatinischen Element in Cingria den angeborenen Sinn für das Dekorative, la «couleur en soi», zuschreiben, denn die Polen sind so glänzende Dekorateure wie die Russen wundervolle Sänger, die Spanier Tänzer. Sicher machte Cingria sein Blut zum Kosmopoliten,

¹⁴ Nr. 11, 1930.

der sich jeder Umgebung, jedem geistigen Klima leicht anpaßt (wenn auch nicht ohne ausgesprochenes Pro und Kontra). Der Maler entwickelte sich außerhalb der beiden Tendenzen, welche zur Zeit seiner Jugend die Genfer beherrschten: H o d l e r schreckte ihn ab durch seine Härte und koloristische Armut, die französischen Impressionisten und ihr vorsichtiges Spiel mit den Relationen der Lichttöne aber standen ihm dafür nicht näher: Zeichnung und Volumen interessieren ihn ebenso nur nebensächlich. Der einzige französische Maler, der auf seine Kunst Einfluß hatte, war G a u - g u i n. Für diesen wie für ihn war nicht das Spiel des Lichtes auf den Formen das Ausdruckswesentlichste, sondern die Farbe als reines dekoratives Element. Als Degas einmal ein Tahitibild Gauguins bewunderte, dann aber fragte: warum er für den Boden reinen Zinnober verwendet habe, war Gauguins Antwort: «O, weil ich das Rot so liebe». (Sei daran erinnert, daß griechische Statuen aus Marmor oder Bronze nach ähnlichen dekorativen Prinzipien gefärbt waren, zum Beispiel Haar als blaue oder grüne Masse u. a.) Diese dekorative Interpretation eines Naturanblicks verrät aber ihre Verwandtschaft mit der östlichen Kunst. Doch nicht an die persische oder muselmanische, vielmehr an den byzantinischen und syrischen Orient läßt Cingria denken: Sinn für Pracht und dekorative Verschwendung, reiche und raffinierte Polychromie. Die Wirkungen ergeben sich nicht aus kraftvoll modellierten Formen, doch aus der Gegenüberstellung der Farben, bei sehr geringem Relief (Diehl). Solche Wirkungsmöglichkeiten sind aus der christlichen Kunst Syriens und Kleinasiens von der byzantinischen übernommen worden. Die statuarische Kunst der Griechen mußte zurücktreten vor jener andern, der des Mosaik, der Malerei und der Teppiche, mit denen der Osten seine Paläste und Kirchen schmückte. Der Orient kopiert nicht, er stilisiert. Das ganze christliche Europa ist beim Orient in die Schule gegangen. Fosca macht die Bemerkung, daß die Grenzländer Polen und Dalmatien Jahrhunderte gegen den eindringenden Orient gekämpft hätten; von seinem Gegner aber nehme man unter allen Umständen manches an. Eine Renaissance der religiösen Kunst in der Schweiz datiert etwa vom zweiten oder dritten Vorkriegsjahr. Damals erhielt Cingria seine ersten Aufträge: Glasfenster für Notre Dame de Genève. Seither verbreitete sich m o d e r n e religiöse Kunst ein wenig überall in den romanischen Kantonen. Der Verfasser geht nun an die Betrachtung von Cingrias

Gesamtwerk, um schließlich auch seine literarischen Kundgebungen zu würdigen.

Die rein dichterische Gestaltung ist in den Cahiers, wenn es sich auch zumeist nicht um Versdichtung handelt, in gutem Verhältnis vertreten. Von Ramuz war schon die Rede. Aber da ist der Neuenburger Lucien Marsaux, eine der stärksten jüngern westschweizerischen Begabungen («Werke: «Les Prodiges», «Le carnaval des vendanges». Plon, Paris; «Histoire d'une jeune femme», «La vie et la mort de Charles Le Téméraire». Alexis Redier, Paris), der sich bisher in jedem neuen Buche von einer andern, unerwarteten Seite gezeigt hat, mit «Le Cantique des Chérubins».¹⁵ Die Sammlung von Prosastücken hat den Titel von der ersten Geschichte: Le Cantique des Chérubins, so wird fingiert, sang die Zarenfamilie vor ihrer Hinrichtung. Doch dies Lied, das von jenseits lockt, und das heimsucht zum Licht, wir vernehmen es durch alle Stücke des Buches. Diese gattungsmäßig zu bestimmen wäre schwer: ihr Charakter scheint gemischt aus dem der Legende, des tiefsinnigen humordurchwirkten russischen Volksmärchens, der Fabel, der einfachen Erzählung. «Celui qui n'aima pas la vie» könnte an ein Wildesches Märchen erinnern, während «La Tentation de Galsuinde» in die Luft der fabliaux und in wahrhaft breughelsche Visionen hineinführt. Das russische Seelentum, kämpfend, triumphierend über die stupide Gewalt des revolutionären Terrors, hat sich als Motiv dem Verfasser besonders dankbar erwiesen. So intensiv übrigens eine russische, spanische, französische Umwelt, die er mit sparsamen Meisterzügen heraufbeschwört, für uns lebt — den Kern des Buches, das was macht, daß die verschiedenen Stücke ein Ganzes bilden, möchten wir doch darin erkennen, daß er eintritt für die hohe Wirklichkeit der Welt des Traums und der Seele.

Echtes Marionettentheater, voll Scherz, Ironie, Anmut und Phantastik hat Maurice Budry uns geschenkt. (Trois petits tours pour les Marionnettes.)¹⁶ An den beiden Stücken in Prosa mit eingestreuten Chansons: «Monsieur le Directeur» und «Pépin ou le voyage à la Lune», schelmisch, witzig, durch die heitersten Einfälle überraschend, zugleich erfreuend durch nie aussetzenden künstlerischen Takt, wird einem bewußt, daß das Marionettentheater einem

¹⁵ Deuxième Série, Nr. 1, 1931.

¹⁶ Deuxième Série, Nr. 3, 1932.

sehr guten Film-Lustspiel recht wohl gewachsen sein kann; an Stilreinheit könnte es jenes sogar übertreffen. In gewissem Betracht ist seine Wirkung die ursprünglichere. Das dritte Stück des Bandes «Le Retour d'Ulysse» ist ein Spiel in Alexandrinern. Auf dem Zimmer eines über seinem Homerstudium eingeschlafenen Gymnasiasten versammeln sich Ulysses, Hermes, Kalypso. Ulysses, der die Schöne in seinem Heroenstolz verschmäht hatte, wäre jetzt gern zu anderm bereit; Kalypso indessen findet den kleinen Studenten viel anziehender als den bramarbasierenden edlen Dulder von dazumal. Diesem bleibt nichts, als mit seinem jahrtausendalten Ruhm beladen wieder abzutreten. Auf seine Vorstellung hatte der Gymnasiast ihm lustig erwidert:

Monsieur, vous vous vantez et de telles merveilles.

On ne les prête plus qu'aux marins de Marseille.

Freilich, da die dämmernde Frühe mit ihren «zehn Rosenfingern» herannaht, ist auch für Kalypso des Bleibens nicht mehr. Der gute Junge erwacht und wird gewahr, daß er statt der Halbgöttin die Lampe umschlungen hält. Der kleine Einakter wurde zum erstenmal gespielt in Montreux, 1931.

Kindheiterinnerungen rollt *Blaise Cendrars* («Vol à Voile»)¹⁷ ab, nämlich: er erzählt nicht folgerichtig, es herrscht bei ihm vor ein rhythmisches und bildhaftes Assoziieren. Dies Verfahren nennt er «prochronie», was besagt, daß es ihm weniger auf die Logik der Daten, als auf die Logik der Wirkungen ankomme. Wie im Film werden, an unerwarteter Stelle, plötzlich Bilder der Vergangenheit aufgezeigt. So mitten in der Mandschurei, wohin der entflohene Schüler (der Verfasser) mit dem jüdischen Juwelenhändler *Rogowin* geraten, dann wieder mitten in der Schilderung seiner Fahrt durch Deutschland, im Laden des Münchner Klavierhändlers, wo der episodischen Lehrzeit beim Organisten *Hess-Ruetzchi* in Neuchâtel gedacht wird, dessen Weisheit: nichts sei unzulässig, außer das Leben, wenn man es nicht empfangt, um es täglich neu zu beginnen, für Cendrars zum Wegspruch wurde, der sein ganzes Wesen in Flammen setzte. Cendrars gehört zu jenen französischen Wagern und Neuerern, die sich von den Erlebnissen vorbehaltlos durchfluten lassen, oder die doch beim Leser den Eindruck machen wollen, als erlebten sie so (*Apollinaire*, *Delteil*, *Dada*). Er hat einen

¹⁷ Deuxième Série, Nr. 6, 1932.

Teil seiner Jugend in der Schweiz verbracht; darüber wird in «Vol à Voile» berichtet: über des Verfassers Streiche in Neuenburg, den Bruch mit dem Vater, die Flucht (mit dem Aufenthalt in der Mandschurei beginnt das Buch). Außer der «prochronie» gehört zu Cendrars Technik das Häufen und potenzierende Anreihen von Worten. Das geschieht bei ihm mit kaum viel weniger Bedacht (mag seine Haltung «im Leben» auch eine ganz andere sein) als bei Mallarmé, Huysmans oder Valéry: hier wie dort empfindet der Leser die volle Magie des Wortes. Cendrars Vokabular ist gewiß nicht das eines «Primitiven». — Zum Ausdruck dieser ganzen Richtung gehört auch das Zurschaustellen einer gelegentlichen Gefühllosigkeit, um nicht zu sagen Roheit, die im Grund weniger überzeugen als verblüffen will; sie fängt an, ihre Wirkung zu verlieren, da eben «das Leben» in diesem Betracht die Literatur wieder einmal überholt hat.

*

Die Cahiers Romands haben in vorbildlicher Weise gezeigt, wie die geistigen Kräfte eines Landesteils sich sammeln und zur Abgabe von Bestem bewegen lassen, ohne daß dabei irgend uniformes Wesen um sich griffe. Hindeuten wollen wir zum Schluß nur auf zwei Eigenschaften, die uns allerdings bei der Mehrzahl der angeführten Autoren aufgefallen sind. Wir tun uns in der alemannischen Schweiz etwas auf unser «Naturgefühl» zugut; wir meinen damit wohl unsere Lust am Wandern, und daß wir etwa einen Vers goutieren, der gemüthhaft von Pflug und Vogel singt. Wo aber finden wir in unserm jetzigen alemannischen Schriftum ein so sinnhaftes Empfangen und zugleich geistiges Begreifen einer ganzen Landschaft, wo das eindeutige Bekenntnis zu einem Humanismus, der, recht verstanden, so verpflichtend wäre wie die strengste autoritäre Bindung?