

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 10 (1942-1943)
Heft: 3

Rubrik: Kleine Rundschau

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: 15.03.2025

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

die einfach, man drehe und wende es wie man wolle, über denjenigen von vor zweitausend Jahren hinausliegen. Das Element jeder Religion ist die Gegenwart, und die letzten Entscheidungen können nie durch Zurückführung auf Geschichtliches fallen, sondern nur dadurch, dass wir selbst und unter eigenem geistig-moralischem Einsatz aus dem immer nur Gegenwärtigen heraus den Aufbau vornehmen, der den unausweichlichen Anforderungen der Stunde entspricht. Hierüber einige nähere Andeutungen zu geben, wird Sache eines zweiten Aufsatzes sein.

KLEINE RUNDSCHAU

Bemerkungen zu „Jeanne d'Arc au bûcher“ von Claudel und Honegger

Man muss sich die ganze Situation und Entstehungsgeschichte vor Augen führen, um ein richtiges Verhältnis zu dem Werke zu finden.

Schon 1914 war Ida Rubinstein, die rumänisch-französische Tänzerin, über die Bühne geschritten, als „St. Sébastien“ in den „mystischen Glasgemälden“, die Gabriele d'Annunzio in Form seines worteprangenden Schauspiels „Le martyre de St. Sébastien“ verfasst hatte, mit der unglaublich zukunftsweisenden Musik von Claude Debussy. Es war eine überfeinerte Zeit, die Luft war geschwängert mit Sensationen, wobei das russische Ballett eine hauptsächliche Rolle spielte. Der Weltkrieg unterbrach in Paris eigentlich nur für kurze Zeit diese Stimmung, wenn auch der künstlerische Ausdruck allmählich härter wurde. Zwanzig Jahre später gedenkt Ida Rubinstein wieder aufzutreten, und zwar als Göttin der Unterwelt; sie fragt deshalb Igor Strawinsky, ob er nicht die Musik zu „Perséphoné“, der Dichtung von André Gide verfassen wolle. Dieses einzige Werk, das Strawinsky auf französischen Text schrieb, ist bisher verhältnismässig zu wenig bekannt geworden. Schon gleich nachher kommt die Protagonistin auf die neue, gewiss nicht schlechte Idee, sich als Johanna am Schandpfahl, als „Jeanne d'Arc au bûcher“ in einer glänzenden Pose dem erstaunten Volk zu zeigen; keine Geringern als Paul Claudel und Arthur Honegger legen 1935 die vollendete musikdramatische Partitur vor. Bühnenaufführungen kamen damals überhaupt nicht zu Stande, das Werk erschien erst 1938 in Basel im Konzertsaal.

Unterdessen ist dies national-französische Mysterium und Oratorium in Frankreich öfters gespielt worden (von Wandertruppen der „Jeune France“ zu Gunsten der arbeitslosen Künstler) und konnte kürzlich (in deutscher Uebersetzung) während der Theaterwochen 1942 am Stadttheater in Zürich gesehen werden.

Es erscheint uns als Abklang und zugleich als ein Aufklang. Ein Abklang jener luxuriösen Epoche, die eine „Salome“ und jenen „St. Sébastien“ hervorgebracht hatte. Zugleich ein Aufklang der Bestrebungen, die beim alten Mysterium, beim kultischen oder volkstümlich festlichen Spiel — in Abkehr von den Formen der klassisch-romantischen Oper — neue Wege des Theaters und des Gemeinschaftserlebnisses suchen.

Es ist vorläufig noch ein Wunschtraum, das grosse kultische Theater der Zukunft. Es kann auch nicht künstlich hergestellt werden, am wenigsten von einer übermüdeten Epoche, sondern es muss spontan, gleichsam von unten, aus der Tiefe entstehn. Wir erlebten bisher gewiss schon mehr als nur Experimente, es gibt schon Marksteine auf diesem Wege, in erster Linie die Taten Strawinskys, auch einige neue Versuche dürfen hier erwähnt werden (wie z. B. die „Carmina burana“ von Carl Orff), dann ganz gewiss die Werke Arthur Honeggers („Roi David“ und „Judith“, die für Mézières geschrieben wurden) und zuletzt seine in vieler Hinsicht vollendetste Partitur, eben die „Jeanne d'Arc au bûcher“.

Claudel und Honegger, zwei Künstler, die viel wissen und viel können, fast zu viel, denen das letzte Geheimnis theatralischer Regie nicht mehr fremd ist. Aber mehr als eine Skizze ist doch nicht dabei herausgekommen, gleichsam der Schlussakt, eine knappe, etwas eilige „Revue“ eines gewaltigen Geschehens. Die Probleme sind mehr nur „angerührt“ und „angemalt“ worden. Aber in diesem „Anrühren“ und „Anmalen“ liegt etwas Spannendes, Elektrisierendes; man möchte aufspringen und sagen: von hier aus geht ja der Weg zur grossen (noch zu schreibenden) französischen „Jeanne d'Arc“!

Im Vordergrund steht das Schauspiel, das „Spektakel“, die Musik beschränkt sich auf die stimmungsfördernde Untermalung und auf die unverbindliche, dem Schauspiel folgende, mehr suitenhafte Aneinanderreihung. Es gibt hier keine sinfonische „Steigerung“, wir vernehmen nicht das Klaglied, das Gebet, den Marsch, die Apotheose als einmalige thematische Formulierungen, die sich einprägen (wie die Höhepunkte Wagners), sondern mehr nur malerische Andeutungen dazu. Auch ein Händel hat seinen „Messias“ in kürzester Zeit geschrieben, doch singen wir noch heute seine „Gebete“ oder sein „Halleluja“. Was wird in diesem Sinne von der „Jeanne d'Arc“-Musik bleiben? — Nichts! Dies harte Wort sei hier gesprochen, nicht, um dem den Musiker von heute gegenüber dem alten Meister schlecht zu machen. Sondern, um eine völlig verschiedene Einstellung zu charakterisieren. Der Musiker von heute sucht einfach, seine Aufgabe in möglichst vollendeter Weise zu lösen, er fühlt sich zu jener „Erschütterung“ gar nicht mehr ver-

pflichtet. Er passt sich an, er schafft Draperien, oder, wie man heute sagt „technische Montagen“, fürs Theater, für den Film, er verfährt überall ungefähr gleich, es besteht ein gewisser Konformismus, die Grenzen verwischen sich.

Es entsteht in erster Linie eine technische Lösung, gleichsam mit den letzten Schikanen. Das Schlichte, Naive verschwindet völlig. Honegger denkt an die leise wimmernden Klänge des Martenot-Welleninstrumentes, an das klagende Timbre der Saxophone, an die wundervoll eingesetzten Summstimmen des Chores. Faszinierend lässt er ein Glockenmotiv aufklingen, das chaconne-haft durchgehalten wird. Und wenn es dann „feuerzaubert“, die Protagonistin, schaurig-schön beleuchtet, in den Flammen sich windet, die Heiligen verheissungsvoll mit einstimmen, überraschen frenetische Ausrufe des Chors. Dann bekommt die Musik etwas von der echt französischen Süßigkeit, die an Gabriel Fauré erinnert; denn es wird immer Mass, immer Distanz gehalten, das Ohr nicht mit brünstigen Akzenten beleidigt und daran gedacht, dass Kunst und Musik auch im schlimmsten Fall „divertissement“ bleiben sollen.

Und doch will uns beim kurzen Epilog „Personne n'a un plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'il aime“ eine edle Erschütterung ergreifen, diese wenigen, wirklich sublimen Takte konnten doch nur einem grossen, zartsinnigen Lyriker gelingen — schade, dass sie so gar rasch verklingen.

Ueberhaupt dieses Bestreben nach Kürze und knapper Formulierung, dieses rasche filmische Abblenden und Aufeinanderprallen heterogener Bilder — es mag das Tempo, die Technik unserer Zeit sein — es hat auch seine Nachteile. Musik will Ruhe, sie will verweilen, sich entwickeln, so wird ihr immer wieder Einhalt geboten, sie muss Rücksicht auf das auf der Bühne gesprochene Wort nehmen. Dies Vermischen von Sprechen und Musik, wie auch die Sprechchor-Manier (die in revolutionären Tendenzstücken am Platze sein mag), all dies bildet nachgerade ein abgebrauchtes, klanglich-aesthetisch fragwürdiges Mittel.

Aber nirgends hat Honegger eine solche Vollendung erreicht, wie hier, alles Rauhe, Disparate des Klangs völlig überwunden (dies bei aller Freiheit einer kühn beherrschten Harmonik), unheimlich ist die Sicherheit, zugleich die Oekonomie, womit er alle Register zu ziehn weiss — er hat letzte Abklärung seines Stils erreicht. So gibt es im Ablauf der Musik kaum etwas Störendes, man buche denn vielleicht als geschmackliche Entgleisung die böse jazz-artige „Schweine“-Musik, wenn das „Schwein“ (Couchon = Cochon) den Gerichtshof präsidiert. Auch die Volkslieder (Heurtebise) und der gregorianische Choral (Priester-Szene) wirken mehr „zitiert“, als eingeschmolzen. Nicht so das entzückende, von Flöten umspielte Kinderlied, das rührende, ergreifende Symbol für die unschuldige Seele der Heldin, die doch so mächtig das Schwert, wenn auch nicht des Hasses, sondern der Liebe schwingen konnte.

Die Zurückhaltung des Musikers, der sich mit seinem „Ausdruck“ gar nicht in den Vordergrund stellen will, wirkt im Grunde sympathisch. Die klare, fast nüchtern-klare Gestaltung gibt diesem erzfranzösischen Stück eine besondere, man möchte sagen „schweizerische“ Note.

Gewisse motivische Bausteine des Chors (Il y a l'espérance qui est la plus forte — Loué soit notre frère le feu) sind kurz, ja kurzatmig. Aber sie bilden kristallklare Formulierungen des neuen Honegger-Stiles, sie atmen etwas von praerafaelitischer Reinheit. So trug man ein immerhin packendes Schauspiel, einen wundervollen musikalischen Klang noch lange mit sich — und es ist eben in der Hauptsache eine „Klang“-Kunst. (Die Musik wurde übrigens in Zürich hervorragend ausgeführt). Man mag das Ergebnis kritisch hin und her beleuchten, „Jeanne d'Arc au bûcher“ ist eine bedeutsame Kundgebung des neuen Theaters, seit der Aufführung in Zürich ein französisch-schweizerisches Werk, dessen Existenz uns mit Stolz erfüllen darf.

Karl Heinrich David

Le Manet de Gotthard Jedlicka

En dehors de sa valeur propre, dont je parlerai tout à l'heure, l'ouvrage de Gotthard Jedlicka sur Manet¹⁾ mérite une attention toute particulière; et cela pour plusieurs raisons.

En premier lieu, il convient de féliciter les éditeurs de ce livre, qui, dans les temps incertains et difficiles que nous traversons, n'ont pas craint d'offrir au public un ouvrage de cette importance. Il faut également signaler que ce livre rompt, et fort heureusement, avec une mode qui depuis quelques années s'était établie dans l'édition d'art: celle de ne plus publier que des volumes où les reproductions prenaient presque toute la place, et où le texte se trouvait réduit à quelques pages d'introduction. Si ce type de livre s'est répandu, c'est qu'entre 1918 et 1930, période de l'inflation artistique, il se déversa sur le marché tant d'ouvrages sur les arts dont les textes étaient aussi vides que prétentieux, que le public a perdu confiance et n'a plus voulu que des illustrations. Mais, parce que tant de médiocres littérateurs s'étaient improvisés critiques d'art, réduire les textes à la portion congrue était une mesure excessive. Sans doute il est des lecteurs paresseux qui, comme les enfants, ne veulent que „regarder les images“; il en est aussi, pourtant, qui demandent à être éclairés et guidés, et qui sont capables d'apprécier un commentaire sérieusement établi, leur permettant de se faire une idée précise et nuancée des oeuvres dont ils ont les reproductions sous les yeux. Un commentaire de ce genre, voilà exactement ce qu'apporte l'Edouard Manet de Jedlicka, en même temps qu'une biographie très fouillée de l'artiste.

Les ouvrages sur Manet ne manquent pas, et certains sont des travaux d'une valeur incontestable; mais le Manet de Jedlicka ne fait nullement double emploi avec eux, et l'on peut assurer que grâce à lui, notre compréhension du grand artiste se trouve accrue.

¹⁾ Edouard Manet, par Gotthard Jedlicka, Eugen Rentsch Verlag, Zch.

Considéré d'abord comme un anarchiste, un fou, un révolutionnaire, un vaniteux qui voulait à tout prix attirer l'attention sur lui, Manet a fini par recevoir l'hommage qui lui était dû. On a reconnu par quoi il continuait les traditions de la peinture française, et ce qu'en même temps il apportait d'original, de neuf et de fécond. Il est certain que son exemple fut décisif pour des artistes tels que Renoir, Manet, Degas, Sisley et Pissarro, sans parler de tous ceux qui vinrent après eux; et d'autre part, il n'est pas moins certain que les recherches de ces cadets, surtout celles de Monet, eurent sur l'ainé une influence importante, en l'orientant vers ce que l'on a appelé la „peinture de plein air”.

La carrière de Manet se divise assez aisément en deux périodes. Dans la première, que l'on pourrait appeler la „période noire”, il paraît vouloir pousser plus loin le réalisme de Courbet, tout en se rattachant par dessus lui à une lignée d'artistes qui comprend le Caravage, Franz Hals, Velasquez et Goya. Dans sa seconde période, la période „impressionniste”, Manet prend exemple sur les tentatives que poursuivent ses jeunes camarades, Monet surtout; mais il est frappant de constater qu'ainsi, il révèle la filiation imprévue de sa peinture avec celle du dix-huitième siècle français. Par ses nature mortes, qui évoquent Chardin, davantage encore par les pastels de la fin de sa vie, qui, autant par leur conception de la beauté féminine que par leur technique, continuent la tradition de Perronneau et du même Chardin.

Tout cela, le changement de direction de Manet et son rattachement au dix-huitième siècle français, cela se marquera très nettement si l'on compare deux de ses toiles, dont les sujets sont fort semblables: L'Olympia, qui est de 1863, et Nana, qui date de 1876. Dans Nana (qui n'a d'ailleurs rien à voir avec le roman de Zola puisque ce tableau a été peint et exposé avant que le livre parût), nous ne retrouvons rien de ce qui a rendu L'Olympia célèbre, rien de tout ce qui dans cette toile tant discutée attire et trouble à la fois: l'expression de la prostitution, de la volupté charnelle considérée comme une marchandise, un objet de négoce; en somme ce que Baudelaire et Constantin Guys ont été à cette époque les seuls avec Manet à oser évoquer. Cette atmosphère à la fois lourde et glacée, il n'y en a plus trace dans Nana. Nous avons sous les yeux une belle créature en corset; tout implique que c'est une fille comme l'Olympia, mais le sentiment est tout autre. La vénalité vraisemblable de Nana n'est pas durement affichée comme celle de l'Olympia. L'homme qui est là et assiste, le chapeau sur la tête, à sa toilette, il finira bien par la payer; l'illusion du plaisir réciproque lui aura au moins été permise. Et pour en revenir au domaine purement pictural, Nana, par son métier nuancé, frais, chatoyant, par les accords de tons qui la composent et aussi par son atmosphère de sensualité heureuse et souriante, fait penser à certaines toiles de Fragonard. L'esprit dans lequel est conçue L'Olympia, au contraire, n'a absolument rien de commun avec le libertinage voluptueux du dix-huitième siècle.

Jedlicka n'a pas manqué de faire ressortir que, bien que sa personnalité de peintre fût très forte, il y avait chez Manet un côté féminin qui le rendait apte à subir des influences. Ce côté féminin qui fit que, tout en ne renonçant jamais à ce qu'il croyait vrai, il voulait plaire. Quand Manet enrageait de ne pas avoir des succès au Salon, ce n'était pas, comme certains l'ont cru, par ambition, par soif d'honneurs officiels. Manet désirait la griserie du succès bien plutôt que la satisfaction de vanité qu'il apporte, et il aurait voulu être fêté plus encore qu'être honoré. Il n'avait rien de cette totale indifférence à l'approbation du public qu'avait Renoir, de l'indépendance farouche de Monet, du besoin impérieux et têtu de se sentir seul et méconnu qui était si caractéristique chez Degas.

Chez une nature plus faible, ce côté féminin de Manet aurait pu avoir de fâcheuses conséquences, l'entraîner à des concessions afin de satisfaire les amateurs et les membres de l'Institut. Mais Manet était une nature forte en même temps que souple. Il sut maintenir à sa place son désir de plaire; non pas grâce à une connaissance raisonnée de ses capacités et de ses limites, mais grâce à un tact inné, à une intuition obscure mais très clairvoyante qui toujours le guida.

Intuition qui s'associait à une ingénuité foncière, une ingénuité qu'il ne faut pas craindre d'appeler naïveté. Les esprits secs, qui sont nombreux, ont le tort de mépriser la naïveté; lorsqu'elle s'associe à l'intelligence, elle est une précieuse qualité, surtout chez un artiste. C'est cette naïveté de Manet qui le faisait s'étonner que ses toiles excitassent pareillement la colère et le mépris du public et de ses confrères; mais c'est aussi cette naïveté qui lui valut la fraîcheur de sa vision, qui lui permit d'ignorer les conventions et les préjugés artistiques de son temps. Sur ce point, Manet était tout l'opposé de Degas, avec lequel Jedlicka, à plusieurs reprises, le compare de la façon la plus perspicace et la plus heureuse. L'art de Degas, comme l'homme lui-même, n'avait rien d'ingénu, et était au contraire le produit de l'intelligence la plus lucide, du sens critique le mieux aiguisé qu'il y ait eu dans toute l'histoire de l'art.

D'autres qualités de Manet ne sont pas moins remarquables que son ingénuité: sa décision, par exemple, la façon dont il va droit au but et élimine spontanément tout ce qui lui paraît inutile. Il y a peu d'art aussi peu chargé que le sien, qui comporte aussi peu d'„excédent de bagages". Manet ne dit que ce qui est essentiel, et en même temps, il le dit avec une élégance souveraine. Élégance qui n'a rien de commun avec l'élégance „couturière", et qui n'est pas non plus l'élégance, morale autant que physique, de l'art d'un Van Dyck comme de l'art d'un Watteau. L'élégance de Manet est un admirable accord de force et de souplesse, l'équivalent de ce qu'est l'élégance d'un athlète complet en pleine possession de ses moyens.

Cette élégance, cette aisance dans l'usage de ses moyens, permit à Manet d'évoluer sans heurts ni à-coups, et cela durant une carrière qui ne fut pas très longue. Jedlicka a très intelligemment marqué les

étapes de cette évolution, mieux, il me semble, que les précédents biographes de l'artiste. A ce propos, il est un des aspects de cette évolution sur lequel je demande la permission d'insister.

Lorsque l'on considère ses premières oeuvres, Manet ne semble pas avoir le sens du volume dans l'espace, le sens de la troisième dimension, la profondeur; ou, ce qui revient au même, il ne semble pas ressentir le besoin de l'exprimer. C'est ce que relevait Courbet de façon sommaire et imagée en disant de *L'Olympia* qu'avec elle Manet nous ramenait à la dame de pique. En effet, dans *L'Olympia*, connue dans *Le Fifre*, *Le Balcon*, *La Chanteuse des rues*, *Lola de Valence*, les figures n'existent en fait que dans les deux dimensions de l'espace, la hauteur et la largeur, contre un fond qui se trouve placé immédiatement derrière elles lorsqu'il n'est pas inexistant. Quand au *Déjeuner sur l'herbe*, le paysage qui se trouve derrière les trois personnages du premier plan a beaucoup plus l'aspect d'une tapisserie de verdure que celui des profondeurs d'une forêt. Tout admirateur passionné de Velasquez que fût Manet, il n'avait pas les préoccupations qu'avait l'Espagnol lorsqu'il peignit *Les Lances*, et surtout *Les Ménines* et *Les Fileuses*, ces prodigieuses réussites de la peinture „cubique” — mais non cubiste —, c'est à dire de la peinture qui se pose pour but de construire un monde où la profondeur a autant d'importance que la hauteur et la largeur. But qui fut aussi celui de Ver Meer, comme il avait été celui de Raphaël dans ses fresques du Vatican et celui de Tintoret.

Ce ne fut que plus tard, lorsqu'il comprit ce qu'apportaient de neuf et de fructueux les efforts de Monet, que Manet s'appliqua à situer ses personnages dans un espace à trois dimensions; ainsi dans *Chez le père Lathuile*, *Argenteuil* et *Le Linge*. Mais dans certaines toiles de cette période de sa carrière, comme *Le Bar des Folies-Bergère*, il revint à sa conception primitive.

L'étude de l'art, comme l'étude de la littérature, comporte deux activités, celle de l'historien et celle du critique; et ces deux activités sont différentes. On peut être un excellent historien, et n'être qu'un critique médiocre. Certains ont tendance à n'estimer que les travaux de pure érudition. Pour eux, un fait est un fait, tandis que l'analyse du talent d'un artiste ou du contenu humain de son oeuvre ne leur paraît avoir aucun caractère de certitude. Il est vrai qu'il n'existe que trop de critiques d'art dont les travaux ne sont que de brillantes mais décevantes variations à propos d'un artiste; mais une élucubration spéceieuse ne doit pas servir d'argument pour nier l'utilité de la critique d'art. Elle peut, pour justifier son existence, rappeler les noms de Baudelaire, des Goncourt, de Fromentin, auxquels j'ajouterai celui de Paul Valéry bien qu'il se défende expressément d'être un critique d'art. Au surplus, si l'on refusait la parole à la critique d'art pour ne tenir pour valable que l'histoire de l'art, il faudrait, en bonne justice, en agir de même à l'égard de la critique littéraire. Non, l'historien d'art et le critique d'art sont tous deux nécessaires. Ils ont

chacun leur domaine, et doivent se faire profiter réciproquement de leurs travaux.

Il vaut encore mieux, évidemment, lorsque le même individu est à la fois historien et critique, ainsi que l'est Jedlicka. Il ne s'est pas contenté d'examiner les toiles de Manet, ni même de lire les ouvrages qui le concernent particulièrement. Il a tenu, et c'est là un des nombreux mérites de son livre, à nous restituer le milieu dans lequel Manet a vécu, à nous dépeindre ceux qu'il a approchés et connus. Ainsi, Jedlicka serre de plus près la définition de Manet en le confrontant avec d'autres artistes de valeur de son temps. A plusieurs reprises, il lui arrive de comparer, très finement et judicieusement, l'art de Manet avec celui de Courbet et de Degas; et de telles comparaisons sont très fructueuses. Je regrette d'ailleurs qu'il s'en soit arrêté là, et n'ait pas agi de même avec Renoir. Il eût été intéressant de comparer Manet avec Renoir, non pas seulement comme peintres en général, mais comme peintres de la femme, et de la Parisienne en particulier. Ils l'ont tous deux si bien aimée, et si bien comprise! Jedlicka se révélant aussi bon analyste de l'homme et des moeurs que de l'oeuvre d'art, une telle comparaison eût été d'un très grand intérêt.

A chaque page du livre de Jedlicka, on découvre des passages qui, loin d'être de brillants hors d'oeuvres, approfondissent et nuancent notre connaissance de Manet. Aussi cette comparaison, inattendue mais si révélatrice, de *L'Olympia* avec Nina de Villars, qui fut un des types les plus accomplis de la grande bohème, et d'après qui Manet peignit *La dame aux éventails*. Ou encore, le rapprochement entre ce qu'a été la peinture de Manet pour Emile Zola, et ce qu'elle a été pour Stéphane Mallarmé. C'est par de tels éclairages, en quelque sorte indirects, qu'un critique nous relève sa profonde connaissance de son sujet, et en même temps la met à notre disposition.

Autre exemple de la pénétration psychologique et artistique de Jedlicka: le parallèle qu'à plusieurs reprises il esquisse entre Manet et Degas. Il ne me paraît pas moins judicieux lorsqu'il marque que la peinture de Manet est essentiellement une peinture de citadin, et, pour être plus précis, de l'habitant d'une grande capitale. Elle nous restitue, par des moyens qu'on serait bien empêché de définir, l'atmosphère du Paris de 1860 à 1880; et c'est bien pour cela que Baudelaire, avec sa prodigieuse divination, l'a si bien comprise et admirée, cette peinture où il respirait le parfum de la grande cité. Car Courbet, tout apôtre du réalisme qu'il fût, n'a jamais tenté d'évoquer la vie de la grande ville. Ce Franc-comtois est demeuré un peintre de la vie paysanne; et pour être plus précis, le peintre de la vie paysanne vue par un propriétaire campagnard, qui passe autant de temps à la chasse qu'à surveiller ses ouvriers. Grande différence d'avec Millet, paysan authentique, lui, et qui dans sa jeunesse avait conduit la charrue, semé et fauché.

A ce fond de tableau qu'a brossé Jedlicka, et qui complète si bien la figure de Manet tout en la mettant en valeur, il me paraît ne

manquer qu'une chose. Etant donné l'importance de l'ouvrage, il n'eût pas été inutile, à mon avis, de nous décrire la peinture française telle qu'elle était au moment où Manet commença à se manifester; ses grandes lignes, ses principales tendances, les artistes qui étaient alors estimés, les directions de la critique d'art. Le lecteur saisisrait mieux la portée du rôle tenu par Manet.

Ce n'est pas tout. Les mérites de l'ouvrage de Jedlicka sont assez grands pour qu'il ne permette d'y relever deux ou trois petites erreurs. Non pour le stérile et mesquin plaisir de prendre un confrère en faute; aucun de nous n'est infaillible, et ne peut se vanter de n'avoir jamais commis une bévue. Si je signale ces erreurs, ce n'est qu'avec l'intention d'avertir le lecteur, et pour que dans une édition nouvelle, que je souhaite prochaine, elles soient rectifiées.

Tout d'abord, Antonin Proust, qui fut un homme politique de la Troisième République, et un ami de jeunesse de Manet qui laissa de lui un portrait, n'était nullement, comme le dit Jedlicka, le père de Marcel Proust. L'auteur d'*A la Recherche du Temps perdu* était le fils d'un médecin connu; et je ne crois même pas qu'entre Antonin Proust et le docteur Proust il y ait eu des liens de parenté. Le nom de Proust est un nom de famille assez répandu en Touraine. Ensuite, selon Jedlicka, le pastel de Manet qui représente Madame Manet en robe blanche assise sur un divan bleu aurait fait partie de la collection Caillebotte; ce qui est inexact. Ce pastel appartenait à Degas, et fut acheté par le musée du Louvre à la vente des collections de l'artiste. J'ajoute encore qu'à la page 224, le nom de Charles Gros, l'ami de Nina de Villars, est à deux reprises imprimé Gros; et que, dans la légende de la planche reproduisant *L'Automne*, le tableau est désigné comme étant un pastel, alors qu'il est une peinture à l'huile.

Mais, je le tiens à le répéter, ce ne sont là que des bévues: elles ne diminuent en rien la valeur d'un ouvrage où la perspicacité du psychologue et de l'historien des moeurs n'apparaît pas moins que le don d'analyse plastique du critique d'art. Il ne faudrait pas omettre non plus la sobriété et la clarté du style; il ne tombe jamais dans ce jargon pseudo-métaphysique grâce auquel tant de critiques d'art essaient de dissimuler la pauvreté de leur pensée. Bref, après avoir terminé ce livre, on se demande avec impatience quel sujet Jedlicka traitera la prochaine fois qu'il publiera; et il me semble que, lorsqu'un auteur suscite une pareille réaction, on ne peut souhaiter pour son ouvrage une meilleure recommandation.

François Fosca.

Arnold Jaggi:

Schweizergeschichte und Weltgeschichte 1500—1940 mit einem

Abriss der eidgenössischen Entwicklung von 1291—1550

(Bern, Verlag Paul Haupt)

Seit dem ersten Weltkrieg hat eine Fülle neuer Schweizergeschichten das Licht der Welt erblickt. Von einzelnen Ausnahmen abgesehen,

haben weder die Erschliessung neuer Quellen noch das Dämmern grundlegender Einsichten, die von der historischen Ueberlieferung wesentlich abwichen, Anlass zu diesen Veröffentlichungen gegeben. Vielfach entstanden sie im Auftrag einer Behörde, auf Wunsch eines Verlegers, auf Betreiben einer Druckerei. Andere ergaben sich aus dem Verlangen, dem neu entdeckten „Wunder der Eidgenossenschaft“ auf den Grund zu gehen, die stärker ins Bewusstsein tretende Eigenart der schweizerischen Staatsentwicklung vom Werden fremder Reiche deutlich abzuheben. Oder sie entstanden aus der Anschauung, dass es nötig sei, das Wachstum der Bünde in zeitnaher Sprache, in gegenwartsnahen Symbolen, auf angeblich dokumentarische Weise — durch Bilder oder Quellenzitate — darzustellen.

Am nächsten standen der ursprünglichen Aufgabe und der besonderen Methode des Historikers die Autoren, welche die Schweizergeschichte einmal mehr zu schreiben unternahmen, weil sie die Perioden der Entwicklung anders abzugrenzen und die Akzente der Darstellung neu zu verteilen wünschten: So waren sie bestrebt, Kultur und Wirtschaft im Vergleich zu den staatlichen Institutionen stärker zu betonen, die Werke des Friedens neben den längst bekannten Kriegstaten der alten Schweizer besser zu ihrem Rechte kommen zu lassen, die internationale Verflechtung des eidgenössischen Geschehens klarer, als es früher möglich war, herauszuarbeiten. Die erste dieser Akzentverschiebungen erweist sich allmählich als fragwürdig, weil die Schweiz ihre grössten Leistungen nicht auf kulturellem oder wirtschaftlichem Gebiet, sondern in der Ebene der Staatsgestaltung vollbracht haben. Umso eher lässt sich die letzte unter ihnen rechtfertigen; denn heute zeigt es sich stets von neuem, dass die Eidgenossen dazu neigen, ihrer Stimme im europäischen Konzert, ihrem Beitrag zur Lösung der schwebenden Konflikte übertriebene Bedeutung beizumessen.

Wenn das Wissen um den Einfluss der kontinentalen Erscheinungen auf die schweizerische Geschichte auch wesentlich sein mag, so bleibt immer noch die methodische, formale Frage zu lösen, wie es für die historische Darstellung fruchtbar zu machen sei. Th. Pestalozzi-Kutter hat dies Problem zu lösen versucht, indem er jedem Abschnitt seiner schaffhausischen Kulturgeschichte in kleinem Druck eine Fülle von Daten, Zahlen und Namen vorausschickte, welche in anderen Ländern oder Erdteilen für die behandelte Epoche von Bedeutung waren. Dabei unterliess es der verdiente Autor, einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen den internationalen Entwicklungen und dem Geschehen auf Schaffhausens Boden herzustellen. Auch war es vielfach unvermeidlich, dass die als Einleitung gedachten Hinweise auf die ausländischen Erscheinungen reichhaltiger und interessanter ausfielen als der Bericht über das Kulturleben im Bereich des kleinen Stadtkantons am Rhein.

Dem Berner Historiker Arnold Jaggi ist das schwere Stück gelungen, in seinem neuen Werke „Schweizergeschichte und Weltgeschichte 1500—1940; mit einem Abriss der eidgenössischen Entwick-

lung von 1291 bis 1500" (Bern 1942, Verlag Paul Haupt) eine engere Verbindung herzustellen zwischen den Ereignissen in der weiten Welt und der Entwicklung unseres Kleinstaates. Seine Leser erleben jedes Zeitalter unter einem zwiefachen Gesichtspunkt, unter dem europäischen und dem eidgenössischen Aspekt; wenn sie sich durch den Ablauf einer Reihe europäischer Ereignisse durchgearbeitet haben, kehren sie mit ihrem Führer an den Ausgangspunkt der betreffenden Epoche zurück, um zu erfahren, was in der Schweiz zu jener Zeit geschehen sei.

So setzt der Teil des gewichtigen Buches, welcher die Zeit der Glaubenskämpfe behandelt, mit der Frage nach den Verdiensten, den Lehren, Einrichtungen und dem Zerfall der katholischen Kirche während dem Mittelalter ein. Dann folgt eine Uebersicht über das geistige, militärische und soziale Ringen Deutschlands zur Zeit der Reformation. Vom Augsburger „Religionsfrieden" des Jahres 1555 greift Arnold Jaggi auf die Jugend Huldrych Zwinglis zurück, und nachdem er die Wirkung des Zürcher Reformators bis zum Kappeler Brief von 1532 geklärt hat, versetzt er uns in die frühen machtpolitischen Spannungen zwischen Bern, Savoyen, Frankreich und Genf, die letzten Endes zu Calvins reformatorischem Auftrag geführt haben. Bei der Erörterung der Gegenreformation hebt der Verfasser mit der Analyse des Jesuitenordens, der Inquisition, der Tridentinums an, umschreibt in grossen Zügen den Verlauf der spanisch-niederländischen Auseinandersetzung, der Hugenottenkriege, des Ringens zwischen Philipp II. und England, des Dreissigjährigen Krieges, um dann zur Darstellung der schweizerischen Kämpfe, den Sprung von 1648 (Westfälischer Friede) nach 1555 (Vertreibung der Evangelischen aus Locarno) zurück zu wagen. Absolutismus und napoleonisches Kaiserreich kommen im zweiten Teil des Werkes zur Sprache; auch hier muss sich der Leser von einer Uebersicht über die Wirkung und Bedeutung des grossen Korsen zurückversetzen in die Enge des schweizerischen Ancien Régime zu Beginn des 18. Jahrhunderts.

Im dritten Teil des Werkes, der vorsichtig mit der Ueberschrift „Aus der Geschichte der letzten hundert Jahre" versehen ist, scheint uns die „Synchronisierung" der kontinentalen und eidgenössischen Ereignisse am besten gelungen, ganz einfach weil der Verfasser die Entwicklung während dieser Zeit in kleinere Epochen aufgelöst hat. Angesichts dieser Tatsache fragt man sich, ob es nicht ratsam gewesen wäre, auch die voraufgehenden Epochen stärker zu gliedern. Ein solches Verfahren hätte nicht nur formale sondern auch sachliche Vorteile gezeitigt: wir zweifeln, ob beispielsweise die Ereignisse, die man als „Reformation" klassiert, die Geschehnisse, die man unter der Kennmarke „Absolutismus" zusammenfasst, gedanklich und real in dem Masse unter sich zusammenhängen und eine Einheit bilden, wie die „grosszügigen" Periodisierungen der Historiker uns glauben machen. Die Einsicht, dass es verfehlt ist, vom Mittelalter als von einer Einheit zu sprechen, beginnt sich allmählich durchzusetzen. Gleich kritisch sollte die Geschichtsschreibung heute den Sammelbegriffen gegen-

übertreten, mit denen das Geschehen der Neuzeit „eingeteilt“ wird. Mit Recht nennt Heinrich Rickert die historische Methode eine individualisierende Betrachtungsweise.

Wenn Arnold Jaggi als Historiker die herkömmliche Vorliebe für die bequemen grossen Perioden teilt, so zwingt er sich doch als Darsteller zu einer bis ins einzelne gehenden Gliederung seines Stoffes. Die drei Hauptteile sind jeweilen in Abschnitte, die Abschnitte wiederum in eine grosse Zahl von Kapiteln aufgelöst. Manche dieser Kapitel sind kaum eine Seite lang, und über jedem steht in gesperrtem Druck ein klarer, lebendiger Titel, oft gar in die Form eines ganzen Satzes gekleidet: „Der Reichstag von Speier 1526: die Neugläubigen entgehen einer grossen Gefahr“ oder: „Die menschliche Vernunft wird gepriesen“ oder: „Wie die Maschine in unser Land eindrang und zunächst Not brachte“. Diese Art der Einteilung lässt schon vermuten, dass Jaggi ein Buch für die Jugend, ein Werk für das Volk, eine Schrift für historisch weniger geschulte Kreise zu schaffen gesucht hat. In der Tat leitet er seinen Bericht mit den Worten ein: „Die vorliegende Arbeit, die, mit Ausnahme der Einleitung, zugleich als Geschichtsbuch für bernische Sekundarschulen veröffentlicht wird, möchte versuchen, dem Ungelehrten das Wesen unserer Geschichte und unseres Vaterlandes näher zu bringen“. Angesichts einer derartigen Zielsetzung scheinen uns noch einige Worte über Arnold Jaggi als Volksschriftsteller, als populärer Erzähler am Platz zu sein. Sein Stil ist schlicht und leicht verständlich; wenige Sätze umfassen mehr Raum als eine Zeile; der Hauptsatz steht im Vordergrund; Dialektwendungen treten auf, so die Bezeichnung Wilhelms von Oranien als „Tochtermann“ des letzten Stuart. Auch Anspielungen auf Konflikte der Gegenwart sind anzutreffen; so fügt der Autor an die Betrachtung des Kampfs um die Pressefreiheit im Bernbiet die Sätze: „Heute erfahren wir wieder, dass die Pressefreiheit ungemein wichtig ist. Gerade darum wird sie ja von manchen Mächtigen unseres Zeitalters nicht geduldet“. Was seinen Lesern räumlich nahe ist, die Verhältnisse im Kanton Bern, was sie sozial am stärksten berührt, der Kampf des „geringen Volkes“ mit den vornehmen Regenten, die Auseinandersetzung zwischen Stadt und Land, der Streit um alte Privilegien — dies alles schildert Arnold Jaggi besonders ausführlich; dem Stäfnerhandel ist infolgedessen mehr Platz eingeräumt worden als dem Wiener Kongress.

Ueber diesen Einzelheiten sei jedoch nicht vergessen, dass Jaggis Erzählung würdig und von innen her lebendig klingt. Ob sie dem Volk verständlich sei, ob sie der Jugend Eindruck mache, werden die Lehrer und Schüler berichten müssen, die das Werk an den bernischen Sekundarklassen benützen. Zwei Züge seiner Erzählungsweise rücken Jaggi jedenfalls dem Denken unserer breiten Schichten besonders nahe. Der erste ist ein unbeirrbar demokratisches Urteil. „Cromwell hatte“, so schreibt der Autor etwa, „kurz vor dem Tode seinen ältesten Sohn Richard zum Nachfolger ernannt. Allein nun zeigte es sich, wie rasch

eine Ordnung zusammenbrechen kann, die ein Diktator mit Gewalt ausgerichtet hat...“ Oder er zitiert ausführlich Napoleons I. Ausspruch nach dem die Schweiz von 1802 nichts als die Landsgemeinde-Demokratien aufzuweisen hatte, was man nicht auch anderswo fände. Der zweite ausgesprochen zeitgemässe Zug an Jaggis Darstellung ist ihr betont nationaler Einschlag. So hebt der etwas zu knappe Abschnitt über die Mediationsakte wohl hervor, wie wenig die Wünsche der helvetischen Konsulta bei ihrer Formulierung berücksichtigt worden sind, erwähnt jedoch mit keinem Worte, dass die Schweizer selbst lange Jahre umsonst versucht hatten, sich ein neues Staatsrecht zu geben, und dass das Diktat Napoleons den damaligen Bedürfnissen der Eidgenossenschaft in hohem Masse gerecht wurde. An einer voraufgehenden Stelle des Buches steht zu lesen, dass die Tagsatzung 1796 auf französischen Druck die Ausweisung aller Emigranten verfügt habe: „Sie duldeten damit, dass eine fremde Macht unser Asylrecht, das heisst ein schweizerisches Hoheitsrecht, verletzte. Das war verhängnisvoll. Denn wenn ein grosser Staat erfährt, dass auf seinen Druck hin ein kleiner nachgibt, wird der grosse diesen Druck gern wiederholen“. Das Ethos, das aus diesen Sätzen spricht, soll hier keinen Augenblick zur Diskussion gestellt werden; wie wir schon andeuteten, ist es heute in grossen Teilen des Volkes rege. Nur seine Anwendung auf den vorliegenden Fall scheint uns nicht besonders glücklich. In der Beziehung zwischen Staaten stehen vitale, grundlegende Gegensätze neben weniger belangvollen Streitfragen. Wir möchten die Behandlung der französischen Aristokraten durch die Tagherren des Jahres 1796 nicht unter die erste Gruppe rechnen, schon sachlich nicht, — aber auch nicht in formaler Beziehung; denn das Asylrecht war damals und ist heute weder ein Verfassungssatz, noch eine Institution des Völkerrechts, sondern eine — gewiss ehrwürdige — Maxime der schweizerischen Politik.

Georg C. L. Schmidt.

Ein poetisches Gastmahl zweier Berge

Man ist gerne geneigt zu vergessen, dass es im 16. und 17. Jahrhundert in der Schweiz ein blühendes Schrifttum gab. Für das 16. Jahrhundert sei an die reich entwickelte volkstümliche Dramenliteratur erinnert; für das 17. Jahrhundert an die Epigrammatik des Toggenburgers Johannes Grob, die sich mit Logaus Sinnsprüchen auf eine Stufe stellen lässt. Es ist deshalb immer zu begrüessen, wenn man durch eine Neuauflage oder eine wissenschaftliche Publikation an die literarische Produktivität unserer älteren Vorfahren erinnert wird. Das letztere hat Hans Forster unternommen, der uns mit dem Lehrgedicht eines reformierten Berner Pfarrers, Hans Rudolph Rebmann (1566—1605), bekannt macht.*)

*) Hans Rudolph Rebmann und sein „Poetisch Gastmahl zweier Berge“ von Hans Forster, Band XXXVI „Wege zur Dichtung“, herausgegeben von Emil Ermatinger, Verlag Huber & Co., Frauenfeld, 1942.

Schöpfungen dieser Art sind uns aus dem 16. Jahrhundert wenig bekannt. Sie kennzeichnen vor allem die Literatur der Aufklärung des 18. Jahrhunderts. Die vermittle der mathematischen Methode betriebene Erforschung der Einzeldinge in Natur und Geisteswelt zeitigte in dieser Epoche ihren Niederschlag auch in der Poesie, bis ins Kirchenlied hinein. Man schleppte damals ungetümliche Gesangbücher in den Gottesdienst und sang Lieder von unzähligen Strophen, in denen zum Lobe der göttlichen Weltvernunft ein ganzes Kompendium der Botanik oder der Medizin usw. abgehandelt wurde. Diese Erzeugnisse spiegeln den ganzen Stolz des Zeitalters, das sich die grosse und die kleine Welt durch das Licht der allmächtigen Vernunft erschlossen hatte. Die Ergebnisse sollten nicht nur der Wissenschaft angehören, sondern zu allen gebildeten Ständen getragen werden. Die höchste Steigerung dieser Gelehrsamkeitspoesie bedeutete das philosophische Lehrgedicht, das bekanntlich durch Albrecht von Haller Eingang in die deutsche Literatur fand. Doch auch schon für die vom Humanismus des 16. und 17. Jahrhunderts getragene Dichtung sind Poesie und Wissenschaft enge Geschwister: „So ist auch ferner nichts närrischer, als wenn sie meinen, die Poeterey bestehe bloss in ihr selber, die doch alle anderen Künste und Wissenschaft in sich hält“. (Martin Opitz in der deutschen Poeterey).

Hans Rudolph Rebmann hat sein rund 500 Seiten umfassendes Gedicht ganz in diesem Geiste geschrieben. Von seiner Pfarrei in Thun aus hatte er die majestätische Niesenpyramide und das repräsentative Stockhorn vor Augen. Dies brachte ihn auf den originellen Gedanken, die beiden Berge bei einem Gastmahl miteinander ins Gespräch treten und sich in weisen Worten über die Welt und ihren Lauf unterhalten zu lassen. Sonst ist in dem Werk wenig vom Walten dichterischer Phantasie zu spüren. Die eigentliche Produktivität des Verfassers kommt nur in der kombinierenden und anordnenden Fertigkeit zum Ausdruck, mit der er das aus allerlei alten und neuen Werken über Erdkunde, Botanik, Welt- und Kirchengeschichte zusammengehäufte Wissen in Versen darbietet, ähnlich wie es einige Jahrzehnte später im höfischen Roman des Barock, hauptsächlich den Werken Lohensteins geschah. Rebmann gibt wie jener seinem Werk ein alphabetisches Register bei, welches das Gedicht zu einem enzyklopädischen Nachschlagewerk macht; also gewissermassen ein Konversationslexikon in Versform.

Amüsant sind einige sonderbare Gedankensprünge des Dichters. Im dritten Teil des Werkes befasst er sich mit den Bergleuten. Er schweift jedoch häufig von diesem Thema ab und ergiesst sich in moralischen Betrachtungen, mahnt zu einem rechten Eheleben und zur Erfüllung der staatsbürgerlichen Pflichten. Plötzlich kommt ihm dann wieder in den Sinn, dass er eigentlich von den Bergleuten habe sprechen wollen und da fällt ihm merkwürdigerweise der Papst ein, weil er ja „auf sieben Hügeln wohnt“.

Rebmanns Zweck ist zu belehren und zu erbauen. Die aufzählende Naturbeschreibung geht darauf aus darzutun, dass die Natur zur Entfaltung des Schöpfers dient und zu seinem Lobe da ist. Dabei gelingt

es ihm ab und zu eine lyrische Saite anzuzupfen. Das Endziel des Daseins bedeutet für ihn die Glückseligkeit des Menschen, welche durch die wahre Religion, die Kirche Jesu Christi gewährleistet wird. Der Weg dazu führt durch das Studium der Geschichte — Geschichte im Sinne der christlich-humanistischen Weltauffassung verstanden als Lebensbilderbuch und Exempel. Man erkannte in der Vergangenheit die Lebenssituationen der Gegenwart als schon früher dagewesen und gelebt. Geschichte bedeutete für dieses Zeitalter nicht eigentlich historisches Geschehen, sondern persönlich Erlebtes und Geschautes, das in der Vergangenheitsperspektive projiziert wurde.

Zu seiner Zeit scheint Rebmanns Buch recht grossen Anklang gefunden zu haben, erlebte es doch eine 2. Auflage. Der des Lesens kundige Bürger und Gebildete wird empfänglich gewesen sein für ein solches Panoptikum von Kuriositäten, das rhetorisch aufgeputzt und moralisch-religiös verbrämt war. Heute muss es zu jenen schweinsledernen Antiquitäten gerechnet werden, die nur den Wissenschaftler oder Bibliophilen interessieren.

Hans Forster dürfte es mit seiner Arbeit gelungen sein, Rebmanns Werk einem weiteren Kreise literarisch Interessierter bekannt zu machen. Die nicht leicht zugänglichen Quellen über Rebmanns Schaffen und seine Umwelt sowie das Verhältnis der beiden Ausgaben des Werkes zueinander sind mit viel Umsicht und Fleiss durchdrungen und zu einer lebendigen Darstellung gestaltet, in die man sich gerne vertiefen wird. Hervorzuheben ist der in den Anmerkungen untergebrachte Ueberblick über die sprachlichen Eigentümlichkeiten des Rebmann'schen Werkes. Der Sprachwissenschaftler findet hier eine willkommene kleine Fundgrube, die zur Erforschung der schweizerischen Literatursprache des 16. Jahrhunderts einen wertvollen Beitrag liefern kann.

Paul Baumgartner.

Bräuche der Heimat

Seit der Schliessung der europäischen Grenzen hat auch das Schweizervolk eine vermehrte Einkehr bei sich selber geübt, und die meisten dieser Einkehrer waren überrascht ob den Entdeckungsmöglichkeiten, die sich auch hier, in dieser engeren Welt boten. Der Verlust kontinentaler Weiten und die Entdeckung des eigenen Gartens lehrten wieder, dass das Daseinsglück nicht abhängig ist von der Grösse des Raumes, sondern von der Dichte des Inhaltes.

In dieser inhaltlichen Fülle aber wird die Schweiz von keinem europäischen Lande übertroffen. Da ist der Bildersaal unserer Landschaften. Da ist das permanente Festspiel der bunten Bräuche unseres Volkes. Der Schweizer, der darin Spielender und Zuschauer zugleich ist, kennt allerdings aus dessen Szenenfülle meistens nur wenige Bilder, denn es würde wohl mehr als die Dauer eines Menschenlebens in Anspruch nehmen, wollte jemand alle Sitten und Bräuche unseres Landes persönlich miterleben zur Zeit ihrer meist jährlich-periodischen Wiederkehr in den

Stunden oder Tagen ihrer Ausübung. So ist für die Gewinnung eines Ueberblickes das Buch unerlässlich. Und unter den Büchern ist es die neue Ausgabe von Hoffmann-Krayer's gründlicher Sammlung der „Feste und Bräuche des Schweizervolkes“, die beim Nachschlagen am zuverlässigsten Antwort geben wird über die zahllosen kleinen und grossen Schauspiele, deren unerschöpfliche Summe das heimische Brauchtum darstellt. Der Verfasser dieses längst bewährten Werkes war der Gründer der schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde. Das Buch, 1913 erstmals erschienen, ist durch Paul Geiger neu bearbeitet, ergänzt und mit einer Bibliographie von 583 Nummern ausgestattet worden. Der Stoff ist geordnet nach persönlichen, kalendaren und nicht-kalendaren Festen und Bräuchen. Die Form ist registerhaft kurz zu Gunsten einer ausserordentlichen Fülle des stofflichen Inhaltes. Dadurch wird das Buch jeder volkskundlichen Problemstellung Untersuchungsmaterial liefern. Es erschien im Atlantis Verlag Zürich.

Die Buntheit des Brauchtums der Schweiz entspricht zunächst der Vielheit der Herkunftswege unseres Volkes. Altgermanische, keltische, römische Elemente werden in einer Gesamtschau sichtbar. Uralt-heidnische Bestandteile der Volksbräuche stehen noch neben christlichen und eidgenössisch-politischen. In auffallend vielen ususgemässen Handlungen und Ueberlieferungen sind gegensätzlichste Weltanschauungen zur Verknüpfung gelangt. So lautet ein alter Bosheitszauber aus dem Simmental: Wenn man am Neujahr zwischen 12 und 1 Uhr nachts einen Sargnagel mit dem Haar eines Feindes umwickelt und ihn in den drei höchsten Namen in einen Baum schlägt, so wird damit der Feind „totgenagelt“. Die elementare Gedankenwelt der Magie, die durch alle Kulturstufen der Menschheitsgeschichte und bei den heutigen Primitiven des ganzen Erdkreises zu finden ist, versucht hier ihre Kunst mit der Kraft der drei höchsten Namen der Christenheit. Primitivste seelische Gewalttätigkeit ist mit kultiviertestem Geistesgut verknüpft. Die Lebenshartnäckigkeit animistischer, heidnischer Wurzeln des Volksbrauches kommt in einer unglaublichen Zahl entsprechender Praktiken zum Ausdruck. Dieser Einblick warnt vor jenen Illusionen, mit denen unser 20. Jahrhundert begonnen wurde.

Umgekehrt wiederum liegt in „primitiven“ Bräuchen eine bewundernswerte psychologische Weisheit. Werden da beispielsweise über Haustüren die Buchstaben K, M, B (bedeutend: Kaspar, Melchior und Balthasar) mit geweihter Kreide angeschrieben, um das Haus vor bösen Mächten zu schützen, so wird nur der oberflächliche Betrachter den Wert solchen Tuns belächeln. Welche innere Beruhigung muss im Bewusstsein der erfüllten örtlichen Gebote und des getanen Menschenmöglichen liegen. Und wie sehr wird diese innere Beruhigung die Daseinssicherheit stärken, während der götterlos Aengstliche überall knackende Türen hört. Im Ausmass der einstigen Gültigkeit und unbedingten Glaubenstreue zur Ueberlieferung kann so der Volksbrauch sogar eine umfangreiche Quelle der Volkskraft gewesen sein.

Die Fülle einer Uebersicht ruft auch Zusammenhänge mit der Landschaft wach. Im Gefieder der Talsysteme sind es vor allem die Seitentäler, die abgeschlosseneren, hochliegenden mit Stufenmündungen, die als Bewahrer alten Volkstums und lokalen Charmes der Bräuche erscheinen. In jenen verkehrsgeographisch unbequemen, tiefen Seitennischen, welche die Eisenbahn nicht erreicht, verweilt der geschichtliche Augenblick. Die Bräuche leben und haben Zeit zum Leben. Dem Touristen aus der Stadt ist dieses Leben ein Trachtenfest.

Aber auch Haupttalorte werden genannt als Belege volkskundlicher Originalität. Und einzelne Namen springen durch ihre häufige Wiederkehr dem Leser in das Gedächtnis; so Savièse. Die Terrassenlage, das Erhobensein über den Haupttalboden hat auch diese Orte vor dem nivellierenden Strom internationaler Sitte bewahrt.

Die vorliegende verdienstvolle Neuauflage des Hoffmann-Krayer'schen Werkes wird in gewissem Sinne volkstümlich ergänzt durch Moser-Gossweilers Bilderatlas „Volksbräuche der Schweiz“ (Scientia Verlag Zürich). Er stellt die Bräuche der Vergangenheit und Gegenwart vor allem im Bilde vor und verwendet den Text nur als Einführung und Begleiterklärung. Die Sammlung ist in starker Heimatverbundenheit ausdauernd zusammengetragen und volkstümlich vermittelt. Die Gabe wird ihren Weg finden in die Lektionen der Volksschule und in den Feierabend des Schweizerhauses. Dort wird sie als Spiegel eines festlichen Volkes Freude bringen, obwohl manches Bild dem Museum verwandter ist als dem Leben. Gelegentlich hätte das photographische Objekt subjektiver sein dürfen, d. h. origineller im Fang. Auch dieses Werk wird durch seine 300 volkskundlichen Bildszenen zur Besinnung auf Eigenwerte anregen und dadurch Frucht bringen im heimischen Denken.

Emil Egli.

Bezugsbedingungen:

Einzelheft Fr. 1.50, im Abonnement Fr. 15.— (+ Porto Fr. 1.—)
für 12 Hefte pro Jahr.

Ausland Einzelheft Fr. 1.80, im Abonnement Fr. 18.— pro Jahr.
Erscheint jeweilen Mitte des Monats

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Walther Meier
Redaktion u. Verlag: Fretz & Wasmuth A.G. Zürich, Akazienstr. 8

Tel. 4 58 55, Postcheckkonto VIII 6031

Inseratenverwaltung Akazienstr. 8 Zürich. Tel. 4 58 55

Druck: Jak. Villiger & Cie., Wädenswil Tel. 95 60 60

Printed in Switzerland
