

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1927)
Heft: 11

Artikel: Charles Ferdinand Ramuz
Autor: Blaser, Edouard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-758332>

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: 08.01.2026

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

Charles Ferdinand Ramuz

Von Edouard Blaser

Der Gottfried Keller-Preis der Martin Bodmer-Stiftung
ist 1927 C. F. Ramuz verliehen worden.

Von allen westschweizerischen Schriftstellern der Gegenwart drängt sich zweifellos keiner so unmittelbar der Betrachtung auf, wie der umstrittene Autor von *La Guérison des maladies*, wenn er schon die Berühmtheit nicht weniger seinen – teils gewollten – Mängeln als seinen Vorzügen verdankt.

Zu ursprünglich, um der breiten Masse zu gefallen, stößt aus dem gleichen Grunde Ramuz auch beim konservativen Teil der gebildeten Elite auf Widerstand. Wenn man dazu bedenkt, daß er durch seine stilistische Absonderlichkeit sogar die eifrigsten Bewunderer nicht selten zum offenen Widerspruch herausfordert, so erstaunt uns das Mißtrauen nicht, mit dem ihm viele seiner eigenen Landsleute begegnen. Er läßt sich aber durch diese Verständnislosigkeit nicht beirren. Aus der zugleich instinkthaften und rationellen Gewißheit, das Wahre getroffen zu haben, schöpft er die Kraft, über die Kritik mit der olympischen Gleichgültigkeit hinwegzuschreiten, die immer das Kennzeichen der großen Neuerer auf allen Gebieten der geistigen Schöpfung war und sein wird.

*

Es lassen sich in der literarischen Laufbahn von Ramuz zwei Abschnitte unterscheiden, die auch zwei fortschreitende Etappen darstellen auf dem Wege, der den zähen Künstler allmählich zur Selbsterkenntnis und gleichsam zur bewußten Originalität geführt hat. Die erste umfaßt die zwölf Pariser Jahre und schließt mit dem Kriegsausbruch, als Ramuz endgültig nach der waadtländischen Heimat zurückkehrt, deren sehnsgesuchten Ruf er schon lange in sich hörte. Der Aufenthalt in der Weltstadt förderte ihn nach anfänglicher Befremdung sehr. Abgesehen davon, daß er dort mit Leuten Bekanntschaft machte wie Pierre Mille, Rosny aîné, Romain Rolland, Paul Claudel, die bis heute seine überzeugten Verehrer geblieben sind, besann sich Ramuz in Paris erst recht auf sein schriftstellerisches Schweizertum. «Dort», schreibt er, «habe ich mich kennen gelernt.»

Diese Lehrjahre an der Seine, die die Persönlichkeit Ramuz' zur Entfaltung und Selbstbehauptung im Gegensatz zum Pariser Milieu mächtig anregten, erzählt uns in schöner künstlerischer Formung mit einem unverkennbar autobiographischen Akzent der Roman *Aimé Pache, peintre vaudois*. Hier haben wir es auch mit einem jungen Künstler zu tun, der, dem Drange der Berufung nachgebend, das Elternhaus verließ, weil er sich für zu verschieden von seinen Verwandten und von ihnen verkannt hielt. In der Fremde offenbaren sich auf einmal die tiefen, unverwischbaren Ähnlichkeiten, die von der Familie, der Rasse, der heimatlichen Scholle herrühren: «Doch bin ich ihr Sprosse,» spricht Aimé Pache, «nur wußten sie nicht, die verborgenen Verwandtschaften zu erkennen, denn je tiefer diese sind, desto wesentlicher sind sie – weil die andern handeln, während ich gestalte.» Von nun an heißt es «parler comme ils ont fait la véritable langue, mais eux, c'était sans le savoir. Peindre comme ils ont peint sur les vieux coffres et ils ont aimé les petits bouquets.» Wiederholt wies Ramuz auf «das große Geheimnis der Geburt und des Verwachsenseins mit dem Boden» hin. Noch neulich erklärte er Frédéric Lefèvre in einem Interview, wie ihm der Zufall folgenschwer vorkomme, der «einen Menschen in der Unendlichkeit des Raumes und der Zeit an einem bestimmten Orte ein einziges Mal erscheinen läßt».

Vom Augenblick an, da ihm diese Notwendigkeit einer innigen Verschmelzung des Künstlers mit der mütterlichen Erde deutlich zum Bewußtsein kam, bemühte sich Ramuz konsequent, sich von allen andern Einflüssen zu befreien, in erster Linie von den Büchern, die «uns unfähig machen, die Dinge zu sehen». Bevor er aber von jeder nicht bodenständigen Beeinflussung unabhängig wurde, hatte er bereits einige Werke herausgegeben, die bei aller Ursprünglichkeit von den überlieferten Normen der erzählenden Literatur noch nicht wesentlich abwichen. Es sind dies *Le Petit Village* (1903), *La Grand guerre du Sondrebond* (1904), Gedicht; *Aline*, Roman (1905), *Jean-Luc persécuté*, Roman (1907), *Le Village dans la montagne* (1907), *Aimé Pache, peintre vaudois* (1911), *Nouvelles et morceaux* (1912), *Vie de Samuel Belet*, Roman (1913).

Aus allen diesen Büchern schaut uns, wenn nicht gerade ein Ramuz «première manière» (denn er ist sich selber immer gleich geblieben und seine tiefste Eingebung hat sich nicht verändert), so doch mindestens ein unvollständiger, am Höhepunkt seiner Entwicklung noch nicht angelangerter Ramuz entgegen. *Jean-Luc persécuté*, *Aline*, *Les Circons-*

tances de la vie, Samuel Belet, zeugen wohl von derselben durch das Gefühl der Unabwendbarkeit des geheimnisverhüllten Menscheneschicks verduisterter Fantasie, wie die neuesten Schöpfungen des Dichters. Auch in stilistischer Hinsicht ist der heutige Ramuz in den Werken dieser Periode mehr als im Keime enthalten. Man denke an *Le petit village*, sein Erstlingsgedicht mit der absichtlich «unbeholfenen, holperigen, tastenden» Schreibart, die dem bescheidenen Gegenstände durch ihre Unscheinbarkeit selbst gerecht zu werden trachtete.

C'est un petit pays qui se cache parmi
ses bois et ses collines;
il est paisible, il va sa vie
sans se presser sous ses noyers...

Trotz diesen Ähnlichkeiten unterscheiden sich immerhin die Romane und Gedichte der Pariser Zeit von den späteren schon rein äußerlich durch den regelmäßigeren Aufbau und die strengere Verkettung der Fabel. Es handelt sich hier noch um eigentliche «Geschichten» mit einer Hauptperson, deren Erlebnisse zusammenhängend geschildert werden, während seit einigen Jahren Ramuz immer mehr von der fortlaufenden Erzählung abkommt zugunsten einer Art Bilderfolge, wobei er den Vorwurf, wie ein Thema zu Variationen behandelt. Vor allem aber richtet er von nun an sein psychologisches Augenmerk eher auf die Masse als auf den einzelnen, was aus den Titeln der letzten Werke deutlich hervorgeht, die keinen persönlichen Helden voraussetzen wie früher (siehe: *Aline, Aimé Pache, Samuel Belet*), sondern einfach auf kollektive Seelenzustände und spezifisch gemeinsame Regungen der Menschen hindeuten (siehe: *Les Signes parmi nous, Présence de la mort, La Régne de l'esprit malin, La Grande peur dans la montagne*).

*

Zwischen der ersten und der zweiten Periode veröffentlichte Ramuz eine Anzahl halb spekulativer, halb dichterischer Übergangswerke, in denen er zur eigenen wie des Publikums Aufklärung, Natur und Tragweite der Entwicklung seiner Ideen seit der Rückkehr in die Heimat festzulegen suchte. Es sind dies: *Adieu à beaucoup de personnages, Raison d'être*, zu denen in gewisser Hinsicht auch *Le Grand printemps* und *Chant de notre Rhône* zu rechnen sind. In diesen, meistens knappen Schriften definiert er einerseits seine nunmehr ausgereifte Kunstform, indem er offensichtlich bestrebt ist, ihr einen endgültigen kritischen Ausdruck zu verleihen. Anderseits unterzieht er den verborgenen Sinn des Lebens einer philosophischen Durchdringung, die zur Beleuchtung

der tiefsten Grundlagen seines künstlerischen Schaffens wesentlich beiträgt. Verweilen wir einen Augenblick bei zwei Büchern, die diesen doppelten Gesichtspunkt, den ästhetischen und den metaphysischen, mit besonderer Deutlichkeit wiederspiegeln.

Adieu à beaucoup de personnages zeigt uns Ramuz' Weltanschauung, wie sie sich aus den ersten Romanen ergibt. « O vie, » ruft Ramuz aus, « tu es comme une grotte noire, un grand trou dans la terre, où on entre sans lampe, et on s'avance les mains tendues, tâtonnant contre les parois. ... On avait cru t'envisager tout entière: on connaît maintenant que, ce qu'on savait de toi, c'est ce qu'on avait déjà dépassé, c'étaient les parties d'en arrière, et, celles d'en avant, une grande nuit nous les cache, et toutes leurs possibilités »... « Il faut qu'on aille vers l'inconnu des choses et de leur sens intérieur, qui est l'inconnu de nous-mêmes, un continual devenir. »

Ramuz heißt Leben soviel, wie sich ändern. Der Mensch kommt vorwärts, durch eine « Notwendigkeit » getrieben, und er tastet sich im Dunkeln unter fortwährender Erneuerung seiner selbst nach dem in der Ferne dämmern den, ersehnten Licht, das ihm vielleicht auf ewig vorenthalten bleiben soll, aber vielleicht auch nicht. « Es ist nötig, » sagt Ramuz, « daß ich mir selbst sterbe, nicht; daß ich mich zu verleugnen brauchte, sondern ich muß mich vergessen und wieder von vorn anfangen ». « Peut-être qu'ainsi, de contour en contour, de mort en mort nouvelle, de résurrection en résurrection, arriverai-je au lieu supérieur, d'où tout se découvre et où la raison de tout s'aperçoit... Et la mort n'apparaîtrait plus que comme une naissance à rebours. »

Daher will der Dichter von seinen früheren Personen Abschied nehmen (*Adieu à beaucoup de personnages*). Aline, Jean-Luc, Magnenat, Samuel Belet, Aimé Pache sagt er Lebewohl, in denen er einst einzelne Seiten der eigenen Seele, richtiger, aufeinanderfolgende Stadien der eigenen seelischen Entwicklung vorübergehend Fleisch werden ließ. « Vous tous, je vous quitte, et vous me quittez, vous engageant dans une direction, moi dans l'autre, et ainsi la distance s'accroîtra sans cesse entre nous. »

Über die Lebensanschauung, die diese ersten Helden verkörperten, ist Ramuz nunmehr hinaus. Bisher betonte er die heillose Einsamkeit der Erdenkinder, denen nicht einmal die Liebe einen sicheren Hort vor dem Fluch der seelischen Isoliertheit bietet. « Où qu'ils aient situé l'amour, leur amour a été déçu; ils ont tous connu que l'amour les acheminait à la mort... J'envisage les points divers de la terre, et tout

ce qui s'y agite; je vois que tout est séparé. » Jetzt aber sucht Ramuz das Einigende und Versöhnende zum Ausdruck zu bringen, denn die Herzen sind gleich, wenn sie sich noch so schwer finden («*similitude des cœurs quand même*»). Ein Streben beseelt sie alle, das nach oben weist, die unausrottbare Ewigkeitssehnsucht der unersättlich nach Harmonie dürstenden Menschheit: « Où converger, sinon vers un sommet, mais qui se trouve situé en dehors de notre atmosphère, et en une région d'idées, à moins que, sourdement, la conscience totale n'habite nos cœurs déchirés. »

Dieses ahnungsvolle, dumpfe Weltbewußtsein, das in der menschlichen Seele schlummert, zu erwecken und zu fassen, ist für Ramuz seit *Le Règne de l'Esprit malin* die eigentliche künstlerische Aufgabe. Dies erklärt sein deutliches Bestreben, bei sich selbst – wie beim Leser – einen Zustand mystischer Intuition herbeizuführen, durch den die Ursprünglichkeit der beim Kulturmenschen abgestumpften inneren Erfahrung wieder erlangt werden kann. Daher schreibt er auch keine Romane mehr, sondern Prosagedichte, Poeme.

*

Auf die rhetorischen Konsequenzen dieser neuen metaphysisch-ästhetischen Einstellung, namentlich auf die Form, welche die sich daraus ergebenden neuen Inhalte zur Voraussetzung haben, geht Ramuz vor allem in *Raison d'être* ausführlich ein. Diese kleine Schrift (1914) zieht, wie mit Recht gesagt wurde, « die Bilanz aus den Erfahrungen des Autors » und entwirft zugleich ein Bild des sittlichen Zustandes der Waadt zur Zeit des Kriegsausbruchs. Sie enthält die Substanz der literarischen Doktrin Ramuz' zum Gebrauche für diejenigen, « denen, wie ihm, das Bedürfnis nach einer Form herrschend geworden ist ». Was versteht nun Ramuz unter Form? « Ce qu'il faut, en effet, appeler forme, c'est le reflet sur ce qui est plusieurs de l'unité préexistante, et, poussant plus loin, si on peut, de faire tenir la totalité dans ce qui n'en est qu'une infime partie. »

Diese Form, die Ramuz vorschwebt, hat nichts mit einer verstandesmäßigen Erfassung der Wirklichkeit zu tun; sie kann nur erreicht werden durch das unmittelbare Erleben und Erfühlen der Dinge in und an sich. Aber welches sollen diese Dinge sein? « Die Dinge, die überall sind und immer gewesen sind: das Leben, der Tod, die ursprünglichsten Dinge. » Und diese ewigen Dinge braucht man nicht weit zu suchen; sie liegen vor unseren Augen, auf unserer Erde, auf den sonnigen

Hängen mit den steil gestaffelten, dem Felsen abgerungenen Rebbergen, auf dem See « devant lequel le pays est assis, comme l'enfant devant un livre d'images et appuyé sur ses deux coudes, regarde sur la page lisse, les beaux dessins que font les reflets du ciel chargé de nuages ou plus sombre de son seul azur ». Es ist aber nicht damit getan, daß man zu den Dingen zurückkehrt, die uns bestimmen, man muß sie verstehen, was nur dem gelingen kann, der sie liebt. « Il y faut de l'amour. » Dann muß man sie ausdrücken, mit den einfachsten Mitteln, die auch die geeignetsten sind, den besonderen Akzent dieser Dinge wiederzugeben. « O accent, » ruft Ramuz aus, « tu es dans nos mots, tu n'es pas encore dans notre art. Tu es dans le geste, tu es dans l'allure, et jusque dans le pas traînant de celui qui revient de faucher ou de tailler sa vigne: considérez cette démarche et que nos phrases ne l'ont pas. »

Soll das bedeuten, daß Ramuz etwa eine Provinzialliteratur gründen möchte? Nein. Was er will und woran er seine beste Kraft setzt, ist einfach, dem heimatlichen Leben in seinen Werken unbeschadet des allgemein Menschlichen, die Lokalfarbe und den uralten Erdgeschmack zu bewahren. « Wenn eines Tages », erklärt er auf der letzten Seite von *Raison d'être*, « dieses Wenige zustande kommt, daß ein Buch existiert – oder gar bloß ein Kapitel, ein einziger Satz – das nur bei uns geschrieben werden konnte, weil seine Kurve der Schieflinie eines bestimmten Hügelkamms oder sein Rhythmus dem Wellenschlag des auf dem Geröll eines schönen Gestades irgendwo zwischen Cully und Saint-Saphorin brandenden Genfer Sees angepaßt ist, so fühle ich mich gerechtfertigt. »

Diesen Sündenerlaß (« absolution »), den Ramuz erst von der Nachwelt zu erwarten scheint, dürfte jeder Schweizer bereit sein, ihm von vornherein zu erteilen, der an ihn ohne Voreingenommenheit, mit einfacher Hingabe an seinen Zauber herantritt. Will man ihn genießen, so muß man alle verstandesmäßigen Einwände, die bei der ersten Berührung mit dieser primitiven Kunst dem intellektualistisch verbildeten modernen Leser aufsteigen, beiseite lassen. Dem allein, der sich so weit überwinden kann, erschließt Ramuz die letzten Schätze seiner Bücher, von denen man unter dieser Bedingung tatsächlich das Gefühl hat, daß sie nur in der Westschweiz entstehen und einzig von ihm herstammen konnten, weniger wegen des Stils, der nachahmbar ist, als wegen des undefinierbaren, urwüchsigen Duftes, der einen jeden, der am Ufer des Genfer Sees gelebt hat, so eigenartig anheimelt.

Man kann sich fragen, wo die seltene Ausdruckskraft dieser schlichten

Werke eigentlich herröhrt, über denen die meisten Berufskritiker mit überlegener Miene den Stab schon deswegen zu brechen sich bemüßigt fühlen, weil « sie schlecht geschrieben sind »? Diese Fähigkeit, eine zugleich physische und seelische Atmosphäre zu schaffen, von der jeder Gegenstand und jede Begebenheit die ihnen wesentlichste Färbung erhalten, hängt bei Ramuz in erster Linie mit einer hervorragenden Beobachtungsschärfe zusammen. Zweitens beruht sie auf den besonderen Eigenschaften seiner Sprache – auf die wir noch zurückkommen werden – namentlich auf seinem langsamen Beschreibungsverfahren, welches das Bild allmählich aus der Häufung trefflich gewählter, einander ergänzender und verbessernder Einzelzügen von Retusche zu Retusche zu einem Ganzen erstehen läßt, das von zwingender Wirkung ist. Dies ist aber zum Teil noch äußerlich. Die Ursache muß tiefer liegen, denn die Sprache ist nur ein Gewand, ein Ausdruck. Wie kommt es im Grunde genommen, daß, wenn wir Ramuz lesen, wir sofort bis ins Innerste ergriffen werden, warum fühlen wir uns, der befremdenden Schreibart ungeachtet, mit Poesie überflutet und gleichsam in eine pantheistische Stimmung versetzt, als wären auch wir mit der waadtländischen Erde eins geworden? Einfach weil der Dichter so konsequent zu den Dingen zurückgekehrt ist, daß er sich mit ihnen identifiziert. Ihm sind sie keine Objekte mehr. Er beschreibt sie nicht von außen. Er projiziert sie von innen heraus. Auch faßt er sie nicht begrifflich auf, sondern sein Schauen ist ein intuitives Erlebnis, das sich auf den Leser überträgt. Dieses Land, diese Winzer ist er selbst. Ihr Leben hat er zu dem seinigen gemacht, und er macht es auch zu dem unserigen, indem er es aus der an Zeit und Raum gebundenen materiellen Welt durch das Symbol ins Geistige hebt.

*

Wenn Wirklichkeit und Gleichnis nun bei Ramuz schon unlösbar miteinander verflochten sind, so bleibt diese Wirklichkeit im eigentlichen Sinne des Wortes nichtsdestoweniger realistisch. Als Ganzes betrachtet, bietet das Werk unseres Dichters, hauptsächlich in der ersten Periode, ein bis zu den feinsten konkreten Einzelheiten getreues Bild des ländlichen und kleinstädtischen Lebens in der Waadt, das nicht zuletzt wegen seiner peinlichen Genauigkeit von besonderem Reize ist. Nicht ohne Grund wandte Ramuz von Anfang an seine liebevollste Aufmerksamkeit dem Bauernstande zu, denn der Landbewohner, weil dem Boden am nächsten, liefert ein sinnbildliches Beispiel für das Verwachsensein von Mensch und Erde, das dem Leser zum Bewußtsein gebracht

werden soll. Ramuz zeigt sich mit dem Tun und Lassen des Bauern aufs engste vertraut, gleichgültig ob dieser sein bescheidenes Dasein oben auf der Alp im Kampfe mit rohen Naturkräften oder unten im gesegneten Weinland fristet. Man fühlt, daß er ihm oft und mit sympathischem Verständnis bei der Arbeit zugeschaut, wo nicht selbst Hand angelegt hat, so umständlich und sachkundig werden die dem Laien unscheinbarsten Hantierungen beim Melken, beim Mähen oder bei der Rebenbespritzung usw. geschildert. Jede Geste wird durch diese Auseinandersetzung sinnvoll, da wir sie unter dem Gesichtswinkel des mit Leib und Seele in seinem Beruf aufgehenden Fachmanns anschauen. Daher sind die Werke Ramuz' so reich an hübschen Genregemälden (siehe u. a. m. *Le Domestique de campagne* in *Nouvelles et morceaux*), die ihn an die Seite der treuesten Natur- und Sittenmaler der engeren Heimat stellen und ihm auch ohne Zweifel schon lange eine breitere Volkstümlichkeit eingetragen hätten, wenn die mystische Eingebung und der etwas stark hervortretende symbolische Unterton den Durchschnittsleser, der vor allem auf äußerliche Ähnlichkeit ausgeht, nicht verwirrten.

Wie kommt es aber, daß diese Bilder eines der schönsten, dem Menschen mildesten Himmelsstriche in der Welt bei Ramuz einen so schwermütigen Eindruck machen? Wie können diese harmonischen Leman-Landschaften mit den rebenbehangenen Hügeln und den weit offenen, lachenden Bergrahmen, dieser spiegelnde See, der den ganzen Horizont mit blendendem Lichtgeflimmer erfüllt, das üppige Ackerland des « Gros de Vaud », das den buntkarierten Teppich seiner Felder wellig ausbreitet, wie können all diese schönen Dinge, die in der Wirklichkeit reine Lebensfreude atmen, hier melancholisch anmuten, obschon sie mit der größten Wahrheitstreue wiedergegeben sind? Einfach, weil der Dichter hinter den Schimmer, der sich wie eine Fata morgana über die Erscheinungswelt trügerisch breitet, bis an den dunkeln Sinn des ewigen Seins durchgedrungen ist.

Ja, Ramuz' Blick, der von Anfang an traurig war, hat sich seit dem Krieg – wenn wir von *Passage du poète* und *Terre du ciel* absehen – noch merklich verdüstert. Seine Vision wird apokalyptisch. Diese Entwicklung läßt sich an den meisten Werken der zweiten Periode nachweisen. Darin handelt es sich immer, wie wir oben schon bemerkten, um eine Menschengruppe, d. i. um die Einwohner eines kleinen Dorfes, die kollektiv entweder einem bösen Geiste, der sie allmählich ins Verderben führt (*Le Règne de l'esprit malin*) oder einem panischen Schreckensanfall preisgegeben sind, wie solche in der grauen Urzeit unsere ersten Vor-

fahren plagten, als sie sich, noch nackt und unwissend, von einer feindlichen, ganz unverständlichen Natur umdroht fühlten (*Présence de la mort, La Grande peur dans la montagne*). Ramuz hat es ganz offenbar darauf angelegt, die geheimen Mächte heraufzubeschwören, in deren verborgenem Wirken schlichte Seelen und unkritische, der Massensuggestion unterworfone Gehirne geneigt sind, die Erklärung für die unzähligen beunruhigenden Zusammentreffen zu suchen, die den unberechenbaren Teil des täglichen Lebens ausmachen. Er versteht es meisterhaft, einen zweideutigen, Traum und Wirklichkeit kaum mehr unterscheidbar lassenden Prospekt zu schaffen, der den Aberglauben wie von selbst gebiert.

In diesem Zusammenhang hat man von « primitivisme » bei Ramuz gesprochen, wie man ihn im Hinblick auf seinen Stil des Kubismus gezielen hat.

*

Der Stil Ramuz'! Es ist leicht, ihn lächerlich zu machen. Es wäre aber zwecklos, sich von vornherein über ihn zu ärgern, denn er ist bei aller Übertriebenheit, durch die ganze Kunstauffassung des Autors bedingt. Man nehme ihn daher vorläufig hin, wie er ist, sonst liefe man die Gefahr, an einer der ursprünglichsten Schöpfungen unserer Zeit zum eigenen Schaden verständnislos vorüberzugehen. Je mehr sich diese Schreibart unter fortschreitender Ausprägung eines Grundverfahrens entwickelt, desto augenscheinlicher wird es in der Tat, daß sie zum integrierenden Bestandteil des seherischen Genies Ramuz' gehört. Ohne Zweifel würde dieser nicht die gleichen Wirkungen erreichen, wenn er sich dazu bequemen wollte, wie die anderen Leute zu schreiben. Vor fünfzig Jahren bemerkte Taine im Bezug auf die französische Literarsprache, wie sie aus einer zweieinhalb Jahrhunderte langen klassischen Überlieferung hervorgegangen ist: « Unser Stil entbehrt der Perspektive; er ist zu künstlich, zu korrekt, als daß er bis in die Tiefen der inneren Welt hinreichende Einblicke zu eröffnen imstande sein könnte. » Diese Worte würden ein sinnreiches Motto für die Werke Ramuz' abgeben.

In der Tat geht des Dichters Streben dahin, auf ursprüngliche Ausdrucksformen zurückzugreifen, die geeignet sind, seelische Resonanzen sozusagen aus der untersten Schicht des Bewußtseins zu erwecken. Um solche primitivsten Gefühle der menschlichen Natur aus ihrer durch die Ablagerungen der verstandesmäßigen Erfahrung längst verschütteten tiefsten Quelle ableiten zu können, braucht der Dichter

zweifellos eine Sprache, die namentlich von den in jedem Kulturgehirn angesammelten, im Laufe der Entwicklung zu Schablonen erstarrten Ideen- und Vorstellungsassoziationen nach Möglichkeit befreit sein sollte.

Dieses Idiom, das unserem angeborenen Empfindungsvermögen in seiner frischen Unmittelbarkeit wieder zu entsprechen sucht, hat sich nun Ramuz aus eigener Machtbefugnis geschaffen. So sehr der französische Leser auch geneigt ist, derartige Eingriffe in die sprachliche Überlieferung – die übrigens in diesem Ausmaß bis zum Ende des 19. Jahrhunderts undenkbar gewesen wären – aus prinzipieller Erwägung kurzerhand abzulehnen, es lohnt sich doch der Mühe, bei Ramuz' Schreibweise ein wenig zu verweilen.

Man könnte sie im großen ganzen und rein äußerlich als einen Versuch bezeichnen, einerseits mit dem literarischen Stil zugunsten des volkstümlichen, anderseits mit dem zum schriftlichen Ausdruck gehörenden Wort- und Wendungsschatz zugunsten des mündlichen zu brechen. Aus diesem doppelten, auf Eins herauskommenden Bestreben ergeben sich die auffallendsten, der gebildeten Leserwelt mißliebigsten Merkmale dieser Sprache, in erster Linie die schon erwähnte Langsamkeit mit den an Péguy gemahnenden Wiederholungen, dann eigentliche, absichtliche Unkorrektheiten und Unbeholfenheiten.

Was das Wiederholen anbelangt, so bezieht es sich hier im allgemeinen eher auf den Inhalt als auf die Worte, so daß das bei Péguy unerträgliche Abdreschen eines jeden Motivs bei Ramuz nicht vorkommt. Wenn der Schweizer seine Zeichnungen nur allmählich zur völligen Deutlichkeit gelangen läßt, so trägt das zur Vertiefung der Grundstimmung bei, ohne den Eindruck der Zwecklosigkeit zu erwecken, dessen man sich beim Franzosen mit dem besten Willen nicht erwehren kann. Dagegen springt Ramuz mit der Sprache viel eigenmächtiger um als Péguy.

Unter seinen stilistischen Verfahren tritt vor allem in Erscheinung die häufige Anwendung des sogenannten Anakoluths, der rhetorischen Figur, die die Folgerichtigkeit der Satzfügung aufhebt. Daher gibt es einen typisch Ramuz'schen Satz, der ihn sofort kenntlich macht: « Comme celui qui est devant son maître, *et on n'est plus rien* parce qu'il est là. » – « Mais ce sera pour quand les oiseaux commencent à chanter, *et il y a des petites pointes vertes aux arbres.* » – « Autrefois quand il y avait encore des années, *et on n'était pas encore guéri du temps.* » – « Comme quand on est sur un cheval de bois, *et il y a de la musique.* »

Dann macht Ramuz, wie gesagt, vielfach Gebrauch von wohl-

überlegten, an die Volkssprache erinnernden linkischen Redewendungen, z. B.:

« *Ces coups sourds des boules de pâte levées à bout de bras et puis qu'on précipite à toute force vers en bas.* » « *Là ils se sont levés, là le soleil leur est venu dessus.* » « *Il semblait que son cœur gagnât par tout le corps, comme s'il empiétait dessus.* »

In allen diesen Beispielen, die wir beliebig vermehren könnten, ist die Bemühung fühlbar, die Ausdruckweise dadurch zu erneuern, daß allem formelhaft Gegebenen, Abgerundeten aus dem Wege gegangen wird. Wie bei einem Holzschnitt meißelt der Dichter die Hauptzüge möglichst kräftig heraus, sichtbar darauf bedacht, in der Zeichnung die Schroffheit und den scharfen Umriß beizubehalten, die am ehesten den Eindruck des Wirklichen (*la sensation du réel*) zu geben – vermeint er – imstande sind. Der Wahl seiner Vergleiche wendet Ramuz folglich auch große Sorgfalt zu. Was er hier erstrebt, ist wiederum Unmittelbarkeit, und man muß zugeben, daß er oft Bilder prägt, die, wenn nicht immer neu, so doch mindestens durch den volkstümlichen Einschlag verjüngt und von ungewöhnlicher Kraft sind. So z. B.:

« *Dénormes vagues venaient heurter l'empilement de rocs qu'il y avait à cette place. Comme des bouteilles qu'on lance à toute volée qui se brisent en mille morceaux, ainsi ces paquets d'eau verte et ce même bruit de verre brisé...* »

Selbstverständlich gelingen Ramuz nicht alle Griffe gleich gut. Viele seiner noch so ausdruckvollen Bilder haben etwas Gesuchtes, das die Anstrengung verrät, um jeden Preis neue Vergleichspunkte heranzuziehen, wie z. B. dieses: « *La grande porte une fois ouverte, ils s'étaient poussés dehors tous ensemble comme quand, avec une baguette, on chasse la moelle d'un jet de sureau.* » Man bedenke noch die etwas willkürliche Anwendung gewisser Wörter, in Fällen, wo sie dem vom Durchschnittsmenschen tatsächlich Erlebten in keiner Weise entspricht und die Vorstellung glatt umkehrt. Wenn Ramuz schreibt: « *On voit pendre l'eau (d'une cascade) à un de ces pans de rochers entre des buissons* »... so geht das sicherlich an, weil der von weitem gesehene Wasserfall unbeweglich, wie erstarrt, zu hängen scheint. Das gleiche Zeitwort « *pendre* » wird aber häufig auf ausgesprochen ragende, der Schwerkraft entgegenstrebende Gegenstände bezogen. So reckt sich bei Ramuz der Berg nicht mehr zum Himmel empor, er « *hängt* » vom Himmel herunter, wie der im Weinberg tätige Winzer vom Hügel « *hängt* » usw.

Wir müssen uns mit diesen Stichproben-Zitaten begnügen. Sie dürften trotz ihrer Spärlichkeit den Leser über Ramuz' schriftstellerische Eigenart ausreichend aufgeklärt, aber ihn zugleich zu zahlreichen Einwänden gereizt haben. Es ist klar, daß, so sehr der waadtändische Dichter sich beim künstlerischen Schaffen vom Instinkt auch leiten lassen möchte («l' artiste pense conformément à un instinct»), sein Stil oft weniger instinktmäßig eingegeben vorkommt, als mühselig erarbeitet. Man merkt zu gut – um mit dem Franzosen zu reden – «wie das gemacht ist». Ramuz' stilistische Verfahren sind so aufdringlich, daß man den Zweifel an ihre innere Berechtigung nicht immer unterdrücken kann und man leicht den Kitzel spürt, die Feder zum Parodieren anzusetzen.

Es wäre aber verfehlt, hier an der Äußerlichkeit haften zu bleiben. Ein Künstler darf nicht ausschließlich nach den Mitteln, die er anwendet, beurteilt werden, sondern eher nach der erzielten Wirkung. Wenn Ramuz sich augenscheinlich abmüht, um den Eindruck des Wirklichen zu geben, die Sinnes- und Seelenfrische des in unmittelbarer Berührung mit der Natur lebenden einfachen Menschen wieder zu bekommen, so erreicht er auch dieses Ziel. Seine Schreibart erinnert durch die gewollte Ungelenkigkeit an das Gestammel des in der Sprache herumtastenden, nach dem mündlichen Ausdruck ringenden Kindes oder des Ungebildeten. Das ist es eben, was dieser Schreibart den neuen Akzent mit der ans Wunder grenzenden Suggestionskraft verleiht.

Darin liegt C. F. Ramuz' eigentliches Genie. Dieses Wort ist nicht übertrieben. Kein Geringerer als Romain Rolland zögerte nicht, es auf den Waadtländer anzuwenden. Ramuz' Produktion gehört daher in mancher Hinsicht an den Ehrenplatz unter den Werken, die seit der Jahrhundertwende in Frankreich sich von der Rhetorik abgekehrt und den Weg zur Verinnerlichung der erzählenden Dichtung eingeschlagen haben. So könnte Paul Claudel wohl Recht behalten, der neulich schrieb: «On rira bien d'apprendre, dans quelque cinquante ans, en feuilletant les gazettes, à combien de médiocres on fit des célébrités dans les années mêmes où Ramuz publiait, pour la joie d'un petit nombre. *Joie dans le ciel* et *La Guérison des malades*.»

BIBLIOGRAPHIE ZU C. F. RAMUZ

Le Petit Village, 1903, poèmes, (Eggiman, Genève).

La Grande Guerre du Sondrebond, 1904, poème, (Jullien, Genève).

Aline, roman, 1905, (Perrin, Paris).

Les Circonstances de la Vie, 1907, roman, (Payot, Lausanne).

Jean-Luc persécuté, suivi de deux histoires de la Montage, 1909, (Payot, Lausanne).

Le Village dans la Montagne, 170 illustrations de Ed. Bille, 1909, (Payot, Lausanne).

Nouvelles et Morceaux, 10 illustrations d' A. Blanchet, 1912, (Payot, Lausanne).

Aimé Pache, peintre vaudois, roman, 1912, (Fayard, Paris).

Vie de Samuel Belet, roman, 1913, (Ollendorff, Paris).

La Guerre dans le Haut Pays, 1916, roman, (Payot, Lausanne).

Raison d'être, 1er Cahier vaudois, 1914, (Cahiers vaudois, Lausanne).

Adieu à beaucoup de Personnages, et autres Morceaux, juillet 1914, (Cahiers vaudois, Lausanne).

Chansons, poèmes, illustrés par H. Bischoff, 1914, (Cahiers vaudois).

Le Règne de l'Esprit malin, 1917, (Cahiers vaudois).

Le Grand Printemps, 1917, (Cahiers vaudois).

La Guérison des Maladies, 1917, (Cahiers vaudois).

Chant de notre Rhône, poème, 1918, (Georg, Genève).

Terre du Ciel, 1918, (Crès, Paris).

Les Signes parmi nous, 1920, (Cahiers vaudois) — uraufgeführt im September 1918 in Lausanne (Musik von Igor Strawnisky, Dekoration von R. Auberjonois).

Salutation paysanne, 1919, (Georg, Genève).

Histoire du Soldat, 1918, (Cahiers vaudois).

Présence de la Mort, 1922, (Georg, Genève).

La Séparation des Races, 1923, (Monde Nouveau, Paris).

Joie dans le Ciel, 1925, (Cahiers verts Grasset).

Passage du Poète, 1923, (Editions du Siècle, Paris).

L'amour du Monde, 1925, (Le Roseau d'Or, Plon).

Le Cirque, 1926, manuscrit de 19 feilles (Mlle. Milhau).

La Grande Peur dans la Montagne, 1926, (Grasset).

La Beauté de la Terre, 1927, erschienen in der *Revue de Genève* Juni-September.

ÜBERSETZUNGEN

Das Regiment des Bösen, übersetzt von Emil Wiedmer unter Mitwirkung von Albert Baur, bei Orell Füllli.

Es geschehen Zeichen, übersetzt von A. Baur.

Ein Dichter kam und ging, übersetzt von A. Baur bei Orell Füllli.

Diè Sühne im Feuer (Novellen), übersetzt von Albert Baur bei Orell Füllli.

Das große Grauen in den Bergen, Verlag Weller, Stuttgart.

Die Geschichte vom Soldaten, in freier Nachdichtung von Hans Reinhart.