Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 20 (1952-1953)
Heft: 4

Rubrik: Kleine Rundschau

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: 07.07.2025

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

KLEINE RUNDSCHAU

SHAKESPEARE IN ZÜRICH

Die Idee der Juni-Festspiele am Zürcher Schauspielhaus, «Shakespeare in vier Sprachen» zu bieten, muß ausgezeichnet genannt werden. Einem Geist von dieser weltumspannenden Kraft sind tausend Deutungen wesentlich, und wenn diese Deutungen in den Spiegelungen bestehen, mit denen die großen europäischen Kulturvölker je aus ihrem Geiste heraus das Erlebnis Shakespeare beantworten, so könnte aus diesem Anlaß eine ziemlich streng durchgebaute Dialektik entstehen, wie sie der beste, tragendste Inhalt der Idee Europa wäre. Wenn dieses Ziel hier nicht erreicht wurde, so lag es an drei Umständen: Nicht alle gebotenen Stücke waren solche, die den Dichtergenius voll ausdrücken; nicht alle Aufführungen hatten wesentlichsten Vergleich ermöglichende Höhe; die Romanen zeigten sich alles in allem Shakespeare ferner, als (wenn man so sagen darf) es von ihrer Kulturidee aus an sich nötig wäre. Auch so noch bedeutete das Ganze ein verdienstvolles, fesselndes, mannigfach erfreuendes und belehrendes Unternehmen.

Die Italiener des Piccolo Teatro (Mailand) blieben fast verhältnislos zu dem von ihnen gewählten «Macbeth». Nirgends rührte uns ein Schauder aus den eigentlichen Bezirken dieses düsteren Trauerspieles an, nirgends auch seine ans Zerreißen streifende Spannung zwischen Innen und Außen. Die Dämonie des bösen Gewissens, das Macbeth, ja selbst seine nur sozusagen technisch entschlossenere Frau bei allem ihm zuwiderlaufenden Planen und Handeln keinen Augenblick aus den Fängen läßt, war durch keinen Aufwand an Stimmausbruch und mechanisiertem Bewegungssturm herbeizunötigen. Ein unklares Gefühl der verschatteten Kälte dieser ganzen Landschaft, welche die Glut des inneren Wütens der Menschen ihnen auswegslos im Herzen beisammenhält, suchte sich in ausschweifenden Kostümen zu verkörpern: Pelze an jeder erdenklichen Körperstelle, als handle es sich um Eskimos, unordentlich herumhängende Draperien wie Lumpen der Erniedrigten und Beleidigten. Kennzeichnenderweise war durchaus gut nur ein Auftritt, wo mit glänzend andeutendem Gebärdenspiel und vielbedeutend beiläufiger Rede alles zu machen ist: derjenige, wo Macbeth die Bravi gegen Banquo dingt. Die liebevoll im Goldoni-Stil ausgebaute Buffoszene des Türhüters war dagegen fehl am Platze. Als weitere Hemmnisse traten noch zwei ausgesprochen unglückliche Einfälle der Spielleitung hinzu: die zweistöckige Bühneneinrichtung und die Pausenlosigkeit des Ablaufs. Durch die erstere wurde das Stück sinnlos zerrissen, durch die zweite sinnlos zum Verschwimmen gebracht. Wo die Stockwerke *abwechselnd* benutzt wurden, erhielten die *zeitlichen* Teile der Handlung gegeneinander ungewollt falsche Akzente — wo aber *gleichzeitig*, da erhielten die *räumlichen* Teile diese falschen Akzente gegeneinander. Während Macbeth parterre mit dem Geist rang, schauten die Bankettgäste hinunter wie in einen Zirkusring; während Lady Macbeth im ersten Stock nachtwandelte, schauten Arzt und Kammerfrau entschieden interessiert hinauf, wie man einen auf dem Dach lustwandelnden Kater beobachtet: der falsche räumliche Abstand verinhaltlichte sich unversehens zur Ironie. Diese beiden grandiosen Auftritte leben ganz davon, daß, was *hier* auseinander-

gerissen wurde, in engster Verschränkung sich abspiele, wodurch erst der innere, vom Verbrechen und seinem Höllenanteil gerissene Abgrund zwischen Handelnden und Zuschauenden heraustritt. Auch die ungeschiedene Abfolge der Auftritte erinnerte an den Zirkus, wo auf der einen Seite die Elefanten, die sich nicht beeilen wollen, hinausgeprügelt werden, während auf der andern schon die Dressurpferde hereinpreschen. Die französischen klassischen Einheiten der Handlung haben ihren guten Sinn, aber Shakespeare mißachtete sie keineswegs aus Zuchtlosigkeit und Unvermögen. Seine Kunst der kleinen Szenen hat etwas Blockhaftes. Sie sind oft wie Felsen, die aus der Dunkelheit steil herragen und nach kurzer Gipfelung wieder in sie abstürzen. Der Ablauf soll stellenweise atemlos wirken, aber nicht hastig. Schon eine kleine Verdunkelung, ein sehr kurzes Sinken des Vorhanges kann den Verfluß der Zeit suggestiv andeuten — und auch den Wechsel des Raumes, dies sei hier schon zu der Timon-Aufführung gesagt. *Ueberhaupt* gehört auch Verdunkelung, Aussetzen, Aussparen, Ausatmen zum Leben wie zur Gestaltung — ganz besonders zur Herausmeißelung der tragischen Wucht eines Geschehens. Man denke etwa an die Pausen in Beethovens «Coriolan»-Ouvertüre.

Blieben die Italiener auf eine naive Weise diesseits von Shakespeare, so gelangten die Franzosen auf eine überaus unnaive Weise jenseits seiner. Eigentlich gilt das allerdings nur von J.-L. Barrault selbst, der die Hamlet-Aufführung völlig in die Titelrolle zusammenraffte. Ob er es liebt (so wie man schönen Frauen nachsagt, sie umgäben sich gern mit — minder schönen), sich von einer unbedeutenden, neutralen Spielergruppe abzuheben, welche den Blick des Zuschauers ihm nicht abwendet — oder ob es in Ermangelung einer besseren geschah, ist uns nicht bekannt. Jedenfalls war der König ein bemühter Beamter, auch in der Gebetsszene, Polonius ein gutmütig trottelhafter, außen und innen wattierter Weihnachtsmann, ohne Spur von einem Hofmann und Intriganten, die Hofherrn stramme Fahnenjunker, die in ihren Kürassierstiefeln beinah ertranken, die Totengräber schienen aus einem Vorstadtkabarett aufgelesen zu sein, die norwegischen Soldaten waren als Turnverein vom Mars verkleidet. Nur Horatio gewann uns, und im Augenblick — eine gerade, männliche, draufgängerische und herzenswarme Gestalt. Ophelia war in ihren ersten Auftritten nichtig; die Wahnsinnsszenen gelingen immer weit eher. Allerdings gehören jene zum Schwierigsten. Ophelia muß da blumenhaft unerschlossen erscheinen, aber doch so, daß wir die stolze, auf ihr Wesen gesammelte Frau wie mittels musikalischer Obertöne schon durchhören — und dies Wesen als das eines Menschen, für den Lessings Wort gelten wird: Wenn man über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, so hat man keinen zu verlieren. Man muß zu wissen bekommen, daß es für Ophelia solche Dinge gibt — aber auf eine ganz lautlose Weise. Dies nebenbei.

Bleibt also der Hamlet Barraults. Eines wurde ohne weiteres klar: es handelt sich um eine Leistung von höchster Bewußtheit, Geschlossenheit, Organisiertheit, die durch nichts vor ihrer Folgerichtigkeit zurückscheut, nicht einmal durch das Geistreiche, Pointen-, ja Trickhafte ihres eigenen Wesens. Sie versagt sich keinem ihrer Einfälle, von denen sie wimmelnd bedrängt ist, ohne große Rücksicht auf deren Höhe, und kommt gerade dadurch eisklar an ihr Ziel. Etwas, was sich so über sich selbst hinweg zur Einheit zwingt, hat unbedingt seine Wahrheit — und es wäre keineswegs nur die Wahrheit Barrault — wenn es nicht ausgerechnet die Wahrheit Hamlet sein sollte. Denn es war vielleicht gut, einmal sauber herauspräpariert zu erhalten, was man an pausenloser Präsenz, an blanker Stimmigkeit, an grell abgesetztem

Ja und Nein, an Standhalten gegenüber dem unablässigen Rampenlicht, an ohne Rest ausgeformter Körperlichkeit — immerhin aus *Hamlet* herausholen kann. Aber es kann dann auch so sehr alles nach vorn geholt werden, daß die Wurzelgründe davon austrocknen. Ist ein Hamlet denkbar ohne Helldunkel, ohne Zögerung, ohne Vieldeutigkeit, ohne Widerspruch? Natürlich ist auch der Spruch im Widerspruch, das Gedeutete im Vieldeutigen, das Helle im Helldunkel. Hamlet ist *auch* der Fechter, der schneidende Satiriker, der kühl wägende Anzettler einer weitgesponnenen Intrige. Aber dies nun aus dem verzweifelten Sinken in die Untergründe auftauchen und dann darin wieder rückstürzen zu lassen, das ist das Schwere — aber Unerläßliche. Und dazwischen muß Raum gelassen werden, Schweigen, ohne Insistieren. Gerade durch diese Beziehung gewinnt auch das Fechterische, Apophthegmatische eine letzte Gelassenheit, ohne die kein guter Aphorismus möglich ist. Die beiden Pole von Hamlets Wesen deuten und halten sich gegenseitig, indem sie je Hamlet abhalten, in den andern sich ganz zu verhaften — indem sie einander in Frage stellen. Die Melancholie wird von sich fortgerissen durch das Pflichtgefühl des zu blitzendem Handeln Berufenen — aber zweifellos, das mahnt uns Barrault mit Recht an, auch durch seine Verlockung zum Kämpferischen an sich in Rede und Tat; und die verweilende Befriedigung *hierin* wird wiederum weggeschwemmt vom Bewußtsein der tiefen Fragwürdigkeit aller Einzelziele, aller besonderen Positionen. Hamlet hat eine romantische Anlage zum Selbstgenuß, aber er kann sich weder in der einen noch in der andern Seite seines Wesens ganz gefallen und darum beiden nur halb abgewandt genugtun. Die düster aufleuchtenden, bis zum Zynischen gehenden Prägungen seiner Gedanken haben nur einen schmalen Raum an Sättigungswert für Hamlet selbst; weil er weiß, daß die in wahrer Notwehr abgepreßten, gültig ausgesprochenen Verneinungen nur *im Augenblick* erleichtern, aber bald vor dem Lebendigen nur desto elender machen. So liegen sie ihm nur mit bitterem Gefallen flüchtig im Munde. Und andrerseits, wie beiläufig, obenhingesetzt und selbstironisch ist etwa die Tötung des Polonius!

Es geht eben bei einer Hamlet-Verkörperung nicht ohne Dialektik, und schwer wird der Franzose das zugeben. Aber durch nichts wird Barraults extrem undialektischer Hamlet so widerlegt wie daß jenes ganze Kräftespiel der Selbstabwendung hier stillgelegt ist. Barraults Hamlet ist bis zur körperlichen Häßlichkeit selbstverliebt, bis zum abstoßenden Mangel an Adel selbstgefällig; und auf *beiden* Polen bleibt er so festsitzen. Er ist zugleich wehleidig und untrübbar formulierungsfreudig. Er ist überglücklich vor der geistvollen Art seines Unglücklichseins. Seine Selbstbejahung wiegt seine Weltverneinung bei weitem auf. Wir glauben ihm nicht, er habe Ophelien geliebt; und einen Wahnsinn kann man von ihm aus schon gar nicht spielen — weder einen rein vorgetäuschten noch gar einen, der auch den Träger selbst bald zu täuschen, ihn ernstlich in sich hineinzuziehen droht. Wenn Hamlet sich hier vor dem Königsthron auf den Boden legt und mit den Beinen wippt, so hält ihn kein Mensch für wahnsinnig, sondern nur für einen existentialistischen Flegel. Nicht einmal den Trübsinn erreicht dieser Hamlet — nur die Bosheit. — Vergessen wir immerhin nicht, daß der gewalttätige Vorstoß Barraults in die Seele Hamlets mindestens objektiv das Problem mit einer überwachen Schärfe stellt, die Gewinn bedeutet.

Es war gleich klar, daß das Gastspiel der Old-Vic-Theaters (London) mit «Timon von Athen» nicht dasselbe Entzücken erregen würde wie seinerzeit dasjenige mit Goldsmiths Lustspiel. Das Stück, sei es ganz oder nur zum Teil von Shakespeare, wäre wohl nur so zu retten, daß die Wiedergabe den Hel-

den nicht so tragisch ernst nähme wie er sich selbst — gleichgültig, ob der Dichter an diese Möglichkeit gedacht hat oder nicht. Die eigenen Werkauslegungen schöpferischer Geister können nie unbedingt bindend sein. In der Tat, ist dieser Timon, mag man seine Intelligenz bereitwillig preisgeben, wenigstens edel, wie ihm da bescheinigt wird? Wer glaubt, durch Geschenke ohne Maß, ohne Anlaß, ohne Zartgefühl, durch welche sich der Edlere erniedrigt fühlen würde, jemand anderes als gewöhnliche Schmarotzer an sich fesseln zu können, ist nicht nur ein Narr, sondern auch ein wenig hochstehender Mensch. Und als Timon das dann endlich mit Faustschlägen erfährt, was jeder andere längst gemerkt hätte, und darüber, das Kind mit dem Bade ausschüttend, in klagselige, zuchtlose Selbstbemitleidung verfällt — da zeigt er von neuem das Unedle seines Charakters, indem er seinen Schaffner, welcher ihm samt der ganzen Dienerschar großenteils unverdientermaßen mit leidenschaftlichem Selbsteinsatz treugeblieben war, roh von sich stößt, um in seinen eitlen Verwünschungen uneingeschränkt zu bleiben. Es gibt gegründeteren Menschenhaß als den Lord Timons! Den Höhepunkt des Stückes in dieser Auffassung würde dann der Auftritt mit Apeimantus bilden, der Ansätze zu einer schauerlich großartigen Groteske hat: wie da die zwei knabenhaften alten Menschen sich anfauchen, um je den Ruhm für sich zu haben, die Menschheit noch mehr als der andere mit Flüchen zu verunreinigen — und je mehr jeder den andern wegkeifen will, desto mehr beweist er nur, daß er ihn zum Publikum braucht. — Solche Reflexionen durfte man von den Engländern nicht verlangen. Kraft und Reiz ihres Spiels beruhte auch hier auf ihrer gesunden und starken Naivität (vor der man sich zugleich verlegen und überlegen und fast als ein Snob fühlt) — welche sie wie im allgemeinen so auch im Theater als eine (wenn auch nicht ungefährliche) Mitgift Europa zubringen. Als Gegengift gegen die eitle Subjektivität des heutigen festländischen Theaterwesens könnte diese Mitgift kostbar werden; aber auch für sie selbst wäre an dieser Begegnung das unerläßliche Maß an Reflektiertheit zu lernen. *Hier* war es *nicht* vorhanden. Der erste Teil des Stücks wurde hübsch zu etwas wie einer Handlung aufgepulvert. Die Gastmahlsszene wollte eine «Hochzeit von Kana» von Veronese sein: Jedermann hatte in jedem Augenblick etwas zu tun, zu agieren, zu reagieren, hinüberzureichen, hinzulächeln, zu winken, Privatgespräche zu führen; es gab ein unübersichtliches, aber höchst kunstvolles Durcheinander, und im Publikum konnte jedermann sich in unterhaltender Weise an *eine* Person, *einen* Fleck der Bühne halten und dabei dauernd auf seine Rechnung kommen. Desto langweiliger wurde dann der zweite Teil, wo für Timon laufend Begegnungen ziemlich an den Haaren herbeigezogen werden, auf die er doch immer nur mit der selben Melodie antwortet — welche übrigens der Träger dieser Rolle mit blendender Verve hinzuschmettern wußte. Diese Engländer beherschen noch jene vorreinhardtische Verbindung von Pathos und Naturalismus, an die wir uns von einem Matkowsky her erinnern, und die *unter Umständen* unverächtlich ist.

Die deutsche Zunge brachte die schlechteste und die beste Aufführung der Festspiele bei — jene allerdings nicht durch Schuld der Schauspieler — nach zwiefacher Fraglichkeit nicht. Die zweite dieser Fragen, nämlich, ob der «Sommernachtstraum» für eine Freilichtaufführung auf sozusagen unbegrenzten Parkflächen geeignet ist, läßt sich erst beantworten, nachdem klargestellt ist, daß diese Aufführung gar nicht an diese Frage hinreichte. Der Zuschauerraum war, damit man auf die Kosten käme, so maßlos überdehnt worden, daß seine Teile nur *abwechselnd* bespielt werden konnten. Und auch so noch

mußte die Darstellung notwendig absurd werden. Ein stiergleich brüllender Elfenkönig, eine kreischende Elfenkönigin, Liebespaare, die sich zärtlich-feingliedrige, fast preziöse Verse zuschreien, wie Bahnbeamte, die den Reisenden auf dem Bahnsteig durch Lautsprecher Anweisungen geben! Alles Zartere — und was ist nicht zart in diesem Stück — wurde ausgerenkt und plattgewalzt durch das unerläßlich langsame, roh akzentuierende Volksversammlungsgeschrei. Wie vulgär wirkte auf diese Weise der Streit der Mädchen untereinander, ihre keuchend galoppierende Angriffigkeit den Jünglingen gegenüber — alles Dinge, die auf der Bühne durch feingestufte Andeutung im Zierlich-Komischen verbleiben können. Wo man *dort* leise eine Hand hebt, mußte man *hier* minutenlang die Arme wie Windmühlenflügel um den Kopf kreisen lassen. Die Elfen gestikulierten zu ihrer Rede wie Hodlersche Landsknechte. Und wie gar nicht al fresco ist dieses Lustspiel, wie feingesponnen, bis in die Rüpelszenen hinein! — Aber wäre es das auch *nicht*, so bleibt eine unabgegrenzte Fläche immer noch ungeeignet für Freilichtaufführungen. Kunst ohne Rahmen gibt es nicht. Ein in der Natur spielendes Stück einfach wirklich in der Natur spielen zu lassen, ist, als ob man ein Landschaftsgemälde von Breughel in einen Wald stellte und darin die Entfaltung seiner eigentlichen Wirkung fände. Freilichtspiele müssen ein Gegengewicht schaffen durch starke Innenbezogenheit; ausgreifende Aktionen sind für sie ungeeignet. Es erscheint der Vorstellung verführerisch, wenn die sich suchenden und sich fliehenden Liebespaare, wenn der hetzende und höhnende Puck eine hemmungslose Jagd zwischen Büschen und Bäumen veranstalten kann. Aber wirkt das wirklich «natürlich»? Für unser Empfinden nicht. In der Kunst ist das Kunsthafte, das sinnbildlich Rückgebogene natürlich. Die langen Anmarschwege zum Auf- und Abtreten, das ungerundete, nicht in sich zurücklaufende Hin und Her über große Strecken hat etwas ausgesprochen Prosaisches, Formloses, Kunstwidriges; es fällt aus dem Werke und seiner inneren Form heraus. Auch die Musik (in ihren pathetischen und gefühlvollen Teilen schon reichlich Staub ansetzend) verfliegt im Freien. Das einzige, was wirklich schön war, waren die wortlosen Elfenszenen. Etwas von grenzenlosem Naturweben war in ihnen. Der Augenblick etwa, wo zu ihrem letzten Auftritt die zarten hellen Gestalten sich zögernd zwischen den Birkenstämmen herauslösten, war hinreißend. Die geschlossenen Figuren ihrer Tänze schienen sich immer wieder ins Unendliche zu öffnen; das Wogen der schönen Menschenglieder war wie ein leises Aufschäumen der Natur, wie die glitzernden, vergänglichen Schaumkronen auf den Wellen eines Allebens. Das Wort und die Handlung setzen wesentlich Grenzen, und sie können diese Grenzen nur *innerlich* zum Unendlichen ausweiten. Vielleicht läge in jenen Tänzen eine Möglichkeit, wie man der Willigkeit des Publikums entgegenkäme, den unentwendbaren Zauber einer schönen, verführerischen Sommernacht mit Kunst zu verwechseln.

Die Aufführung von «Richard II.» war eine fast reine Freude; schon ein Stück auf der Bühne kennenzulernen, das zu den kühnsten, stärksten gehört, aber durch alle Jahrhunderte wenig bekannt geblieben ist. Wenn ein Drama mit Recht nach seinem Helden heißt, so dieses. Alles ist auf ihn gesammelt, alle Poesie, aller Glanz und Adel, alle Liebe des Dichters, alle Entfaltung und Seelenhaftigkeit. Man hat für die andern Gestalten von Freskostil, Blockhaftigkeit, Hingeworfenheit geredet. Das stimmt, wenn darunter verstanden wird, daß sie einfach völlig vom König aus erlebt sind, für den sie undurchdringlich, unverständlich, bedrohlich sind wie eine Mauer: alle diese undifferenzierten Tatmenschen, vor denen er sich fürchtet, mit denen er nur

innerlich fertig wird, solange er der einzig Bestimmende ist, für die er aber weder Liebe noch echte Herrschaft hat. Sie geben sich selber weder innerlich noch äußerlich frei, und das ist die Folie für die ungeheure Aufgebrochenheit des Königs. Die reichen Peripetien dieses Charakters liefern genug an seelischer Schattierung für das Ganze: erst sein sich in den Hüften wiegendes Spielertum, das sich von Gottes Gnaden versichert weiß, alles zu können, alles recht zu machen, und das es genießt, sich nicht erraten zu lassen. Dann der schnell fortschreitende Zusammenbruch, der den König bald alles hinwerfen läßt — während auf der Gegenseite Bolingbroke sich für einmal von diesem Stimmungsmenschen das Gesetz diktieren läßt und im selben Maße alles aufnimmt, wie jener es ablegt — bis er alles, jener nichts hat. Schließlich die Verzweiflung, die Läuterung, die künstliche Ruhe — immer noch allzu schön in ihrem Schmerz — und dann da hindurch der letzte Losbruch der königlichen Natur, den Tod herbeiführend. Das alles ist mit einer solchen Fülle von farbigen und leicht hingesetzten Zwischentönen gegeben, daß ein Könner wie Will Quadflig sich diese Rolle recht auf den Leib geschrieben erachten mußte. Uns haftet besonders noch im Sinn der meisterliche Auftritt mit dem sterbenden Gloster: diese feinteilige Mischung und Abfolge von Tändelei, Harmlostun, Verlegenheit, Scham, Wut, Flucht dürfte kein Lebender dem Künstler so leicht nachmachen. Aber auch den unmittelbar ergreifenden Zügen blieb er nichts schuldig. Und da die anderen Mitspieler dieser verschwenderisch ausgestatteten Rolle verständnisvoll Widerpart zu halten wußten, so wurde die Aufführung ein Erlebnis, das für vieles zu entschädigen vermochte. — Wie wäre es darnach, einmal eine Spielzeit hindurch sämtliche Königsdramen zu bieten? *Erich Brock*

FREUNDSCHAFTEN GOTTFRIED KELLERS

Ueber dieses Thema sprach vor einem Jahr Werner Weber am «Herbstbott» der Gottfried-Keller-Gesellschaft im Rathaus Zürich. Nun liegt sein Vortrag im Druck vor (Eugen Rentsch-Verlag, Erlenbach-Zürich). Dadurch ist uns die schöne Gelegenheit gegeben, dem subtilen Bemühen, Kellers Beziehungen zu Menschen seelisch und geistig bestimmt zu sehen, mit jener unabgelenkten Aufmerksamkeit zu folgen, wie sie eine so blanke Differenzialdiagnose verlangt.

Ueber eine kleine Briefanalyse — «vorgestern abend stach mich auf dem Café zur Meise dahier ein Herr Rotschi aus Genf an» — kommt er zum Begriff der Störung. Keller habe sich in Begegnungen mit Menschen angestochen, gestört gefühlt. Das ist frappant und verlangt nach sorgfältiger Belegung, zumal, wenn ein solches Verhalten als «Bedingung zur Existenz» Kellers, als sein Lebensgesetz erkannt wird. Eine bündige Gedichtinterpretation («Winternacht») führt elegant weiter und sichert endgültig die bereits schon gemachte und von anderer Seite her gestützte Feststellung, Keller suche nicht den Menschen, sondern das «Menschentum»: den Menschen nicht in «den beschränkten Verhältnissen des Individuums», sondern in einer «Versammlung» der «individuellen Verhältnisse», im — und das ist das Entscheidende — «Vaterland als der besten Summe menschlicher Würde, zu der die Einzelnen verantwortlich beitragen».

Für den zögernd Mitgehenden bringt der Verfasser die Beweise mühelos bei, und wer selbst sucht, bestätigt. Wie Keller an Stelle einer individuellen Beziehung eine allgemeine (fast möchte man sagen: soziologische) setzt, erweist jener Brief an Lina Duncker, der vom berühmten Kadettenfest des

Herbstes 1856 handelt und worin der Dichter auf das neugeborene Kind der Adressatin zu sprechen kommt: «Sie sehen also, daß Sie mit Ihrem einzelnen Säugling nicht aufkommen können gegen meine nationalen Vaterfreuden von 3500 Säuglingen...» Für den einen Menschen nimmt er alle, zumindest viele; denn es geht nicht darum, «das individuelle Leben als eine Einzelaktion zu denken», sondern «auf eine praktische Humanität hin», auf den Menschen als Bürger, das heißt als Angehörigen einer Gemeinschaft.

Als vorläufiges Ergebnis der Untersuchung stellt Werner Weber — er bezeichnet es als Wagnis — fest: «Kellers Glaube an die Sendung des Menschen als Bürger hat die Innigkeit seiner Freundschaften verhindert.»

Eine kantige Feststellung! Wie verträgt sie sich mit der bekannten Tatsache, daß man immerhin von Freunden und Freundschaften Kellers spricht — Hegi, Hettner, Baumgartner, Exner...? Diese Frage, vom Autor selbst gestellt, treibt den «Versuch über die Einsamkeit eines Genies» (wie der Untertitel der kleinen Schrift lautet) mit Dialektik weiter und der Erklärung zu: «Diese Freundschaften sind Anregungen, Hilfen zur Selbstklärung, die Keller mit dämonischer Sicherheit annimmt, unterbricht und wieder annimmt, ganz wie es der Rhythmus seiner seelisch-geistigen Entwicklung erfordert.»

Auch in diesem Zusammenhang gibt der Verfasser gültige Beispiele seiner Interpretationskunst. Sie hat sich noch einmal zu bewähren, wo nun nicht mehr nur von Freundschaften, sondern von Liebe die Rede ist, vom Eros, der kraft seines Wesens das Gegenteil dessen sein muß, was das erwähnte «Streben auf das im Vaterland verwirklichte Menschentum», das Bürgerliche, ausdrückt. Das ergibt (man ist zu sagen versucht: tragische) Spannung. Unter ihr sei Kellers Liebe zu Frauen zu betrachten, eine Liebe, die in jedem einzelnen Fall die Unvereinbarkeit der beiden Welten «Eros und Bürgerlichkeit» erweise — bis auf den einen Fall in der Familie Exner, wo diese Vereinigung vor den Augen Kellers stattfand, vor den Augen dessen, dem dies als dem Genie, «das sein Bürgerrecht im Absoluten mit der Einsamkeit im Menschenalltag bezahlt», nur in der Einbildungskraft erreichbar war, eben dies: das «Gleichgewicht von Bürgerlichkeit und Eros», woraus der Dichter das Höchste habe wachsen sehen, das er kannte, nämlich «die Sippe, die Gemeinschaft, in der der Begriff des Vaterlandes sich überschaubar wiederholt».

Dies ein paar Marginalien zu einem Aufsatz von nur dreißig Seiten, der aber in seiner konzisen Faktur echter Essayistik das bisherige Bild von Kellers Persönlichkeit neu und überraschend zu vertiefen vermag.

Hans Schumacher

ERNST PENZOLDT: «SÜSSE BITTERNIS»

Penzoldt, vor allem bekannt geworden durch «Die Powenzbande» und «Die Portugalesische Schlacht» (Komödie der Unsterblichkeit), legt in einem schönen Bande von über 600 Seiten seine gesammelten Erzählungen vor[1]. Die Titelerzählung, «Süße Bitternis» (wie bei den meisten der elf Stücke spricht man vielleicht auch bei dieser eher von einer Novelle), legt den Rahmen um die gesamte Themengruppe: Leben — Schönheit — Liebe — Tod. Der schöne Jüngling Vannino setzt sein Leben ein, um die ferngeliebte Frau Amaryllis (gleich süße Bitternis) zu gewinnen oder mindestens ganz nah zu sehen, und stirbt in dem einzigen erfüllten Augenblick: «Wodurch sind die

[1] Ernst Penzoldt: «Süße Bitternis». Die gesammelten Erzählungen. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1951.

Grenzen eines Lebens bestimmt? Welchen Sinn hatte Vanninos bisheriges Leben und der große verschwenderische Aufwand der Natur? Werden wir nicht alle aufgehoben für einen bestimmten Augenblick, oft nur für ein Wort, ein Gedicht, eine Zärtlichkeit, für eine kurze Liebe, und wissen dann, daß wir einzig und allein um dieses unsterblichen Augenblickes willen unser langes Leben haben und es nimmer schöner werden kann? Von da an fangen wir an zu sterben.»

Die Neugierde des wundervollen Erzählers Penzoldt, der ebenso zu unterhalten, zu spannen wie zu vexieren weiß, kreist ohne Unterlaß um die angeführte Themengruppe; bald im schlichten Stile eines Johann Peter Hebel (etwa in der rührenden Geschichte «Die Sense», wo eine liebende Mutter ihren in Rußland verwundet liegenden Sohn zu finden vermag und heimholt); dann, in «Idolino», «Olifant», «Korporal Mombour» und «Der Delphin» an Oscar Wilde, E. A. Poe oder Meyrink gemahnend, gelingt es ihm, auf magischem Hintergrund eins ins andere überzuführen und aus Leben — Schönheit — Liebe und Tod eine logische, freilich nur dem Künstler ganz erlebbare Folge und Einheit werden zu lassen.

Bei jedem Thema, das sich dieser Dichter, dem das Heimliche wie das Unheimliche oder Offene gleichermaßen vertraut ist, stellt, oder vor das er sich gestellt findet, vermag er, mit dem Blick des Wissenden und dem Empfinden des Eingeweihten begabt, jene Verbindungen und Beziehungen zu erkennen, die hinter der sichtbaren Wirklichkeit die wahren Wirker der Schicksale sind. Alles und jedes hat bei ihm seine geheime, im Ganzen erst sich offenbarende Bedeutung. Hiezu erscheint die letzte Erzählung, «Die Perle», eine grauslich-komische Kriminalgeschichte, in der ein Arzt (und leidenschaftlicher Kriminalist nebenbei) eine Mordaffäre aufdeckt, fast wie ein Schlüssel. Dieser sonderbare Arzt, begabt mit dem «zweiten Gesicht», hat die Fähigkeit, die Gleichzeitigkeit verschiedener Ereignisse wahrzunehmen und das sinnliche wie hinter-sinnliche Geschehnis in seine faszinierenden Kombinationen und Folgerungen sachlich und rechnerisch einzubeziehen. In dieser verschmitzten Erzählung öffnet der Dichter eine Spalte zu seinem Laboratorium, in dem er als Medizinmann und Magier wirkt, und gibt ganz offenherzig einige seiner bisher gehüteten Geheimnisse preis. Dieser Doktor Jokim, ein Alchimist mittelalterlicher Güte, ist ein Künstler, ein Dichter. Er hat nicht ein «Gesicht», er hat ein «Antlitz», das heißt, er trägt die Gesichter aller; er läßt sich darum auch so schwer beschreiben und nicht einreihen, da er irgendwie für alle steht und zeugt. Und darum auch findet er die Familie Petersen, aus deren Mitte der Mord begangen wurde, so «sympathisch», weil er in ihr alle vereinigt findet, alle, die ihm im Guten wie im Bösen zusagen: «Ich weiß es, es ist viel verlangt, Sympathie für die Ekel unter uns zu haben. Aber auch sie sind wir.» Sympathie, ein Wort, das Doktor Jokim — das Penzoldt liebt, liegt über das ganze Buch gebreitet und bedeutet Zuneigung zum Menschen in seiner Ganzheit und Spielart, zu seinen Freuden und Nöten, zu Lebens-, Liebes- und Todesnot. Sympathie zum Menschen haben heißt für Penzoldt: umfassend teilhaben an der menschlichen Existenz, an sämtlichen Lebensäußerungen, den alltäglichen wie extremen. In der Sympathie zum menschlichen Sterben drückt sich des Dichters große Menschenliebe aus. Seine Todesneugierde ist unersättlich. Des Menschen Tod ist für ihn die letzte große Lebenswirklichkeit und die Sterbestunde eine Art Geniemoment, um dessentwillen das Leben war («Süße Bitternis», «Korporal Mombour», «Etienne und Luise», «Mit Kindesaugen») oder in dessen höchster Klarheit sich Sinn und Wert des gelebten Lebens offenbaren: «Zu wenig mit

den Gepflogenheiten des Todes vertraut, merkte er nicht, daß auch dies ein Vorzeichen des nahenden Endes war, wie denn der Sterbende gern in seinem letzten Stündlein gerade jener Augenblicke seines Lebens sich erinnert, um deretwillen es der Mühe wert war, auf die Welt gekommen zu sein, und daß der ganze Aufwand eines langen Daseins mit seinen millionenfachen Einzelheiten oft nur um einer ganz kurzen, gesegneten Zeitspanne willen geschah, wenn er nicht am Ende völlig vertan war.»

In keiner von Penzoldts Erzählungen aber ist so viel von Sterben und Tod die Rede wie in der erschütternden großen Darstellung eines Kriegslazarettlebens, «Zugänge», wo der prächtige Operationsgehilfe Färber unter Opferung der eigenen Gesundheit die schwersten, die «Sterbefälle» auf «Saal sieben» zu betreuen hat und stündlich Zeuge menschlicher Größe und Verzagtheit im Leiden und Sterben ist. Und aus diesem tiefmöglichen Menschenerlebnis heraus kristallisiert sich für Färber das Gelöbnis: «Helfen also, nichts weiter, ... helfen. Jedem Menschen? Jedem. Nicht nur den Guten? Jedem. Ohne nach seiner Herkunft zu fragen, ohne nach seinem Leumund zu fragen, ohne nach der Schuld zu fragen, ohne —.» Denn, so heißt es an andrer Stelle derselben Erzählung: «Kein Mensch ist ganz schlecht.»

Außer diesem direkten Sterben, diesem Kriegs- und Lazarettsterben, gibt es noch ein anderes, das den Dichter Penzoldt in seinen Erzählungen bewegt und anzieht; es ist der Tod durch die Magie von Liebe und Schönheit. Darüber berichtet er Seltsames in «Idolino» (einer der schönsten deutschen Erzählungen), «Süße Bitternis» und «Olifant». Das Schöne in seinen höchsten, aber auch verderblichen Reizen wahrzunehmen, ist nicht jedem Menschen beschieden: «... es setzt ein ebenbürtiges Auge voraus und die seltene Gabe, einen Gott von einem gewöhnlichen Sterblichen unterscheiden zu können.» Das ergreifende Liebessterben in der feinen Novelle um Hölderlins Frankfurter Zeit, «Mit Kindesaugen», und in «Süße Bitternis» ist konsequente Folge höchsten Schönheitsgenusses.

Doch nicht allein um des Todes, der Schönheit und der Liebe willen hat Ernst Penzoldt seine Geschichten geschrieben. Er schrieb sie vielmehr um des Lebens willen, zu dem Liebe, Tod und Schönheit ebenso gehören wie die Arbeit und der Alltag, von denen der Dichter, mit weisem Humor begabt und lebensfreudig, so viel zu berichten weiß. In seinen Geschichten geschehen Wunder, und Märchen werden wahr. Warum? Weil er an sie glaubt und in ihnen lebt als Liebender, Tröstender und Hoffnung Schenkender: «Hoffnung, denke ich, ist eines der holdesten Gnadengeschenke Gottes an die Sterblichen. Sie ist vielleicht sogar die wichtigste unter den das Leben liebenden Kräften der Schöpfung.» Und er schreibt so gut — scheinbar immer lächelnd —, weil er sein Handwerk um der Menschenliebe willen übt: «Denn schreiben, heißt das nicht überhaupt, etwas zuliebe tun? Ist es nicht die vornehmste Pflicht des Schriftstellers und Künstlers, wiedergutzumachen, wenn irgendwo auf Erden ein Unrecht geschieht? Es liegt in seiner Macht, er kann es. Er kann, was menschenunmöglich scheint, wahrscheinlich werden lassen.»

Otto Basler

PESTALOZZIS SÄMTLICHE BRIEFE

Im Jahre 1927, zum hundertsten Todestage Pestalozzis, kam im Verlag von Walter de Gruyter, Berlin und Leipzig, der erste Band der großen kritischen Ausgabe von Pestalozzis Werken heraus. Diese Ausgabe soll zum erstenmal Pestalozzis Erbe der Oeffentlichkeit in seinem vollen Umfange zugänglich

machen und allerlei bisher ungedruckte Manuskripte ans Tageslicht fördern, sowie die spätern Schriften von dem Lack säubern, den Pestalozzis Mitarbeiter für die Drucklegung aufgetragen haben. Bis jetzt sind 14 Bände dieser Ausgabe erschienen; seit 1943 stockt der Druck, obwohl der Hauptredaktor, Emanuel Dejung, und seine Mitarbeiter unablässig mit der Edition beschäftigt sind. Doch berührt es immerhin etwas eigentümlich, daß Pestalozzi und sein Erbe noch vor 25 Jahren in seiner eigenen Heimat weder einen großzügigen Verleger noch eine Subvention aus öffentlichen Mitteln gefunden hat. Heute denkt man gottlob anders. Allerdings erhebt der Verlag de Gruyter den Anspruch, die Werkausgabe zu Ende zu führen, sobald die Verhältnisse es erlauben — hoffentlich dauert es nicht Jahrzehnte! —, doch konnte auf das Jubiläumsjahr 1946 der erste Band der kritischen Gesamtausgabe von Pestalozzis Briefen erscheinen. Dieses bedeutsame Werk, das Pestalozzis persönlichstes Vermächtnis zum erstenmal vollständig zusammenfaßt und auch bis jetzt Ungedrucktes enthält, wird, wie die Werkausgabe, ein in manchen Zügen verändertes Pestalozzibild gewinnen helfen, das an Stelle der landläufigen Denkmalsfigur vom lieben Schulmeister das Profil des sozialen Kämpfers und des leidenschaftlichen, die realen Verhältnisse mit prophetischer Klarheit ergründenden Menschenfreundes schärfer herauszeichnet. Stadt und Kanton Zürich stellen dieser Ausgabe großzügige finanzielle Mittel zur Verfügung; sie erscheint im Verlag Orell Füßli, Zürich, der bereits die Werkausgabe für die Schweiz vertreibt. Es sind 8—10 Bände geplant. Als Herausgeber zeichnen das Pestalozzianum und die Zentralbibliothek in Zürich. Dr. Emanuel Dejung und Prof. Hans Stettbacher besorgen die Redaktion.

Die Briefausgabe ist äußerlich und innerlich, d. h. sowohl in bezug auf Einband, Format, Satz als auch in bezug auf Textkritik und Kommentierung der Werkausgabe angeglichen. Wie in letzterer enthält jeder Briefband vier Anhänge: einen textkritischen, welcher über Korrekturen, Streichungen, Zusätze und, wenn verschiedene Handschriften vorliegen, über Varianten sowie Herkunft, Format, Papier und anderes Auskunft gibt; ferner Sacherklärungen, mit biographischen und sachlichen Kommentaren; drittens Worterklärungen, die aus unserm Sprachgebrauch entschwundene sowie dialektale Ausdrücke übersetzen (für diesen Teil zeichnet Dr. Ida Suter, Redaktorin am Schweizerischen Idiotikon); der letzte Anhang ist ein Namen- und Ortsregister. Jeder, der sich näher mit Pestalozzi und seinem literarischen Lebenswerk beschäftigt, weiß, daß die genaue Kenntnis der biographischen zeitgeschichtlichen und materiellen Fakten den unentbehrlichen Weg zum fundierten Verständnis darstellt. Denn Pestalozzis Gedanken und Vorschläge zur Hilfe an die Mitmenschen sind nicht, wie man oft meint, nur in idealistischem Hochflug hingeworfen, sondern sie sind aus seinen unablässigen Bemühungen um das wirkliche Leben, um die Notlage, wie er sie in unmittelbarer Erfahrung erlebte, gewachsen. Pestalozzis Schrifttum benötigt wohl mehr als jedes andere einen Kommentar, der die Situation, aus der es entstanden ist, sachlich aufhellt. Dieser Notwendigkeit wird von den Editoren mit verantwortungsbewußtem Ernst und fast ungewohnter, weitausgreifender Vollständigkeit Rechnung getragen. In einer Einleitung zum ersten Band gibt Emanuel Dejung die Grundsätze seiner Textredaktion bekannt, die sich kurz dahin zusammenfassen lassen: Die Texte folgen konservativ der Vorlage und geben das Lautbild der Originale wider; geringfügige Korrekturen werden angebracht, wo es die Lesbarkeit erfordert; die Interpunktion wird modernisiert, da diesbezüglich bei Pestalozzi chaotische Zustände herrschen.

Die Briefe werden in chronologischer Reihenfolge, mit Nummern versehen,

publiziert. Die Ausgabe enthält nur die Briefe Pestalozzis, nicht diejenigen der Empfänger; auf letztere wird, wenn es nötig ist, im Anhang Bezug genommen. Einzig Band I und II machen darin eine Ausnahme, indem hier nicht nur die Briefe Pestalozzis an seine Braut, sondern auch diejenigen von Anna Schultheß abgedruckt sind. Sie fallen in die Zeit von der ersten Bekanntschaft im Frühjahr 1767 bis zur Heirat im Herbst 1769 und umfassen total 468 Nummern.

Pestalozzi und Anna Schultheß sind sich am Kranken- und Sterbebett ihres gemeinsamen Freundes, Hans Kaspar Bluntschli, genannt Menalk, nähergekommen. Von da an entspann sich ein reger Briefwechsel zwischen den beiden. Ihre Liebesbezeugungen sind häufig von Todesgedanken überschattet, so auch ein bis jetzt unbekanntes Schreiben Annas. Sie erzählt darin von einem Traum, in dem sie an den Sarg ihres Bräutigams geführt worden sei.

Das künftige Eheschicksal der beiden zeichnet sich im Briefwechsel der Verlobten bereits in seinen Umrissen ab. Die 29jährige Anna Schultheß ist dem acht Jahre jüngeren Heinrich Pestalozzi mit uneingeschränkter, warmer Liebesleidenschaft zugetan; mit unverbildetem weiblichem Instinkt kämpft sie mit ihm alle Schwierigkeiten durch: die Anfänge seines landwirtschaftlichen Unternehmens im Aargau, seine Sorgen und Zweifel, den Widerstand, den ihre eigene Familie der Heirat entgegensetzt. Sie erweist sich von Anfang an als die Gefährtin, die ihrem Gatten und ihrer Ehe in Selbstverzicht und verborgenen Tränen alles opfern wird. Anna denkt und lebt nur aus ihrem schenkenden Herzen: «...da Du meine ganze Zärtlichkeit kennest und meinen Entschluß, Dich ewig zu lieben, nur Dich zu lieben, wie sehr ich suche, Dir das zu sein, was Du von einem rechtschaffenen Weib fordern kannst.» Pestalozzi dagegen «krampft» in seiner Liebe. Er steigt beispielsweise nachts um 11 Uhr wieder aus dem Bett, um «seiner schlafenden Seele Gewalt anzutun, an seine Braut zu denken». Das Wort Tugend dürfte in seinen Briefen an Anna häufiger vorkommen als das Wort Liebe. Man hat den Eindruck, daß er in der geliebten Frau weniger das Weib, die Gattin sucht als die mütterliche Freundin, zu der er sich auch später in der Bedrängnis flüchten wird, um bei ihr Trost und Halt zu finden. Es darf nicht verschwiegen werden, daß Pestalozzi, der immer wieder das Lob der Mütter und der Wohnstube verkündet, in seiner eigenen Ehe als Gatte weitgehend versagt hat. Sein Eros fachte nicht die Glut eines privaten Familienlebens an, sondern erschöpfte sich im Feuer seines sozialen und pädagogischen Anliegens, das, wie das folgende Wort aus einem seiner Werke dartut, bedeutsam in unsere Tage greift: «Laßt uns Menschen werden, damit wir wieder Bürger, damit wir wieder Staaten werden können und nicht durch Unmenschlichkeit zur Unfähigkeit des Bürgersinns und durch Unfähigkeit zum Bürgersinn zur Auflösung aller Staatskraft, in welcher Form es auch immer geschehe, versinken!» *Paul Baumgartner*

DISKUSSION MIT ZEITSCHRIFTEN

Borchardts 75. Geburtstag

Den 75. Geburtstag eines Dichters begehen, den gut Hunderttausende Leser lieben, ist ein anderes, als an das gleiche Datum eines Verstorbenen erinnern, der nur noch wenigen der älteren Generation gegenwärtig ist und dessen Werk eben erst, auffallend ziellos und zufällig, bei verschiedenen Verlegern erscheint: die von Urs von Balthasar ausgewählten Gedichte in der Sammlung Klosterberg, die stadt- und kunstgeschichtliche Studie «Pisa» im Frankfurter Verlag Kurt Schütte,

das Buch des Leidenschaftlichen Gärtners im Zürcher Verlag der Arche, und in der Bibliothek Suhrkamp «Villa und andere Prosa», zu der der großartige Lebensbericht zu Hofmannsthals 50. Geburtstag gehört, und der Essay über Georges Siebenten Ring, den wir einst beim Erscheinen im Jahrbuch Hesperus, verzweifelnd an einem derart autoritativen Genie der Zergliederung, entzückt gelesen haben. Erst aus weiteren Zeitschriftenpublikationen erhielt man in den letzten Jahren fragmentarische Umrisse dieses ungewöhnlichen Werkes. Im Salzburger *Silberboot,* im *Merkur,* in der *Neuen Rundschau* haben Essays, Briefe, Gedichte, Uebersetzungen eine Ahnung von den Vorgängen gegeben, die diese Produktion voraussetzen: ein Sturm der Empörung gegen das Bestehende, ein ungebärdiges Verlangen, in die Urzeit zu tauchen, da sich die ersten Formen um den Sprachlaut bildeten, ein seltenes Vermögen, die verschiedensten Sprachen sich völlig einzuverleiben, einzukörpern, ein echtes Bedürfnis, Dichterwerke von einer Sprache in die andere überzuleiten, und eine große Seele: Voraussetzung jeder lyrischen Schöpfung.

So überwältigend der Reichtum der neuen Publikationen ist und so unvergeßlich die mächtige Pose des Redners in älteren Produktionen bleibt, warnt doch schon das relativ Wenige, das vorliegt, davor, den Fall Borchardt zu vereinfachen und die Aehnlichkeit eines solchen Altertumswissens und eines so ungewöhnlichen Formenbewußtseins mit dem Deckwort des Alexandrinertums einer selbständigen Durcharbeitung zu entziehen. Die Methoden, deren sich Borchardt selbst bediente, auf ihn zu einer noch so flüchtigen Selbstorientierung anzuwenden, lädt der Erfolg seiner eigenen Untersuchungen ein. Aber diese zeigen bereits, daß der Bereich seines Gedankens weit über Form- und Geschichtsprobleme hinausreicht und einen so starken Bezug zu unserer heutigen Weltlage aufweist, daß wir mit einer Ideenkritik dieses angeblich archäologischen Nachahmers älterer Geistes- und Formenwerke der eigensten Zeiterkenntnis dienen.

Borchardts Verhältnis zum *Deutschtum,* als der ihm allein faßbaren Variante Europas und darüber hinaus der Menschheit, warf ihn schon in früher Jugend in das Feuer läuternder und verzehrender Konflikte. Seine Auffassung von Deutschland ist die der Klassik und Romantik unter dem Erlebnis der französischen Invasion und der Niederlagen des feudalen Gesellschaftssystems 1806. Es würde in diesem Rahmen zu weit führen, durch Zitierung von Schiller, Hölderlin, Kleist, Arndt, Fichte, Schelling, Hegel und der Romantiker seine überdimensionierte Verherrlichung Deutschlands auf ein literarisches Vorbild an Stelle des Erlebnisses der wirklichen Historie zurückzubeziehen, das Borchardt zu Moltke, Roon und Hindenburg führte. Aber so wenig wie Fichtes Rühmung des Deutschtums darf die Borchardts vom Deutschtum als gestellter, abgebrochener, zuletzt verratener und verschlissener *Aufgabe* losgelöst werden. Ein durchgehender Gedanke ist in dem nachgelassenen Aufsatz *Konservatismus und Humanismus,* den *Rudolf Alexander Schröder* zu diesem Erinnerungstag im *Merkur* (52) mit Gedächtnisworten veröffentlicht, mit großer Faßlichkeit geprägt: «Der Deutsche ist durch den historischen Besitzanfall, dessen Ausdruck zwei große Jahrtausende abendländischen Hergangs sind, zu viel mehr, als dem bloßen Erben der gesamten Formen- und Ideenmasse Europas geworden: er ist in den Zwang versetzt worden, sich *die Formen mit der schöpferischen Wahl anzueignen,* die auch das seiner Art Gemäße nur aufnimmt, indem sie es mit sich durchdringt, in den weiteren und größeren Zwang, die Ideen zu denken, indem er sie durchdringend verwandelt. Die vier weltgeschichtlichen Kategorien, die ihm als Ueberlieferung angefallen sind: Christentum, römisches Imperium, Morgen-

land, Griechenland, stehen in den Formen, in denen sie auf seine Art umgestimmt worden sind und sie umgestimmt haben, ihren objektiven geschichtlichen Urformen so fern wie seine Artung der Artung der Träger. Das frühmittelalterliche Christentum, das Römische Reich Deutscher Nation, Luthers Zebaoth und der Hellenismus von 1800 sind in der urchristlichen, römischen, jüdischen Welt nicht aufzufinden. Sie sind nur und ausschließlich in der deutschen Welt vorhanden und als unauflösbares Spannungsverhältnis von Art und Tradition zu seinem Gehalte geworden.»

Borchardts *Idee der Vergangenheit* muß zum Verständnis seines Willens zur Bewahrung und Weiterbildung des ewigen Formenbestandes, der einmal deutsch war und daher ewig deutsch bleiben muß und nie mehr ausscheidbar ist, in diesen Zusammenhang mithineingedacht werden. Sein Konservatismus ist ein Mittel «auch den Geringsten, den Entdeutschesten, den Deutschunbewußtesten, nicht als das, was er ist und jeweils bleiben kann..., sondern als das, was er wieder werden kann durch den schweren Weg des Bewußtwerdens seiner selbst», zu nehmen. Diese Aufgabe stellt sich neu, seit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Nation entleert wurde und nun eine «konservative Revolution» — Borchardt zitiert Hofmannsthals Prägung — sich von der Wahrheit nährt, «daß kein je in die Nation getretener großer Gedanke der Vorzeit zu Ende gedacht werden kann und alle unerschöpft sind...».

Diese Hinkehr zur unerschöpflichen Vergangenheit als wahrem Bruch mit dem Bestehenden nennt Borchardt in dem Eranosbrief an Hofmannsthal eine *«restaurierende Revolution»*, eine «revolutionierende Reformation» (Suhrkamp, S. 120). Die Vergangenheit wirkt durch ihren Ewigkeitsgehalt als das Magma der Schöpfung, aus dem der alte Mythos als Bildnis des Seienden sich immer neu gebärt. Eine wahre Verachtung der Zukunft gilt nicht dieser selbst, sondern nur einer vergangenheitsentleerten, wie sie Barbaren, geschichtslos, zu fordern sich erdreisten, «...da wir nicht dazu da sind, das Kommende zu wissen und ihm wie ein Hund dem Herrn entgegenzulaufen und zu wedeln, sondern *der Gegenwart und der Vergangenheit in ihr so zu dienen,* als müßte sie ewig sein», heißt es in dem großartigen Essay *Die Entdeckung Amerikas,* nämlich durch dessen Sappho *Edna St. Vincent Millay,* den eine deutsche Zeitschrift 1935 von Borchardt erwartete, aber (man weiß warum) nicht zu drucken wagte. Er steht jetzt in der *Neuen Rundschau* (LXII, 4). Hier ist der Gedanke des Vergangenen weiter durch den Satz vertieft: «Was nicht unter gleichen und ähnlichen Umständen immer wiederkehren könnte, hat es überhaupt nie gegeben.»

Diese restaurierende Revolution der Gegenwart aus dem Ewigkeitsgehalt des Gewesenen, welches das Seiende ist, erlebte Borchardt durch seine in der deutschen Gegenwart einzigartige Anlage als wissenschaftlicher und als dichterisch leidenschaftlicher Mensch. Der Leidenschaft Form zu geben, bevor ihm Vergangenheit in den Lebensatem eingegangen war, wäre ihm unmöglich gewesen. Daher sein Forschen und Lernen auf vielen Feldern der Philologie, Altertumswissenschaft, Weltgeschichte, Weltliteratur, damit ihm das europäische Ganze selber zum Wesen werde. Daß ihm das Erlebnis der Vergangenheit Herders Schrift «Die älteste Urkunde des Menschengeschlechts» schenkte, als er es jahrelang, wie krank, gesucht hatte, steht auf dem Höhepunkt des Eranosbriefes: «Die Welt des Geistes, die ich verlangte, gab es, hier war sie. Die Schöpfergewalt, die Formen strömt, Urformen, aus Urform Neuform und Wiederform, aus Unform durch Seele wieder zur Form, ja, sie war da, und wie sie aus dem Ewigen stammte, ja,

so war sie ewig; wie sie ewig war, so war sie allgegenwärtig, fast allwissend. Der Dichter war Dichter nicht durch Kunst — es gab keine Dichtkunst. Er war es als Mensch, durch Menschheit. Sprache war Dichtung. Wort war Ausruf, nicht Bezeichnung. Staunen des Menschen war sein Beiwort, Handlung und Befehl sein Verbum. Stil war nicht Erzeugnis, sondern ein Intensitätsgrad» (Suhrkamp, S. 112). Wo bliebe nach solchen Worten noch der Mut, den Fall Borchardt — denn er ist Fall, schon durch seine Einzigartigkeit — mit Aesthetizismus, Nachahmungsgenie, Assimilationsbesessenheit zu erklären? Die Deutung des Dichters vom Menschen aus findet man aber auch an anderen Stellen der wenigen heute wieder vorliegenden Blätter, so im erwähnten Aufruf für Edna Millay die Verherrlichung der menschlichen Größe als der unsichtbaren Kraft, von der alle Größe abhängt. Von diesem Kriterium aus bestimmt sich der Rang, den Borchardt der Poesie gibt, der mit allen Gewißheiten der ältesten Völker, mit allen Leidenschaften der Wortkunst der letzten hundert Jahre übereinstimmt:

«Große Poesie besteht weder in noch aus Reimen und Maßen, noch in und aus Bildern und Gleichnissen, nicht in Wortmusik und Lautplastik. Sie ist von allen Gefäßen, in die sich menschliche Größe fassen, in denen sie sich halten läßt, das haltbarste und das faßlichste. Große Handlungen und selbst die größten großen Menschen enthalten die Größe dennoch keineswegs ohne weiteres, außer für den seltensten, den schleierzerreißendsten Blick. In großen Handlungen ist neben der Größe des Handelnden ein unzähligfaches mit ihm vermischtes Nebenbei, der ganze schlissig verzettelte Stoff des geschichtlichen Gegenseitigkeits-Pragmatismus. Nur in den großen Gedichten ist nichts, manchmal gar nichts, als die menschliche Größe selber, die, organisch in einer Funktion ihrer selbst, sie aus sich selber abgelöst hat und sich dabei vollständig in ihnen abbildet, nichts, im höchsten Fall gar nichts in ihnen abbildet als sich selber. Darum sind große Gedichte das einzige, was eine Zeit so hinterläßt, daß es unmittelbar von ihr zeugt.» Der Lyriker, als der reinste Fall kosmischer Menschlichkeit, wird also noch über den großen Täter gestellt, während George Alexander, Cäsar, Napoleon neben jeder Kristallisation von Größe als Sinnbild des Göttlichen gelten ließ.

Wie aus wissenschaftlicher Erforschung das Erlebnis der ewigen Formen Borchardt zum Dichter der restaurierenden Revolution berief, nachdem er das aus der Gnade des österreichischen Europa geborene Ingenium des jungen Hofmannsthal kennengelernt hatte, stellt der hinreißende Eranosbrief als Beispiel seiner eigenen Entwicklung zum Deutschtum als Idee dar. Es wurde schon angedeutet, daß Borchardts romantische Vorstellung von einem deutschen Geist, an dem die deutsche Welt (nicht etwa alle Welt) genesen solle, durch die Verdammung einer fürchterlichen Leerentwicklung, einer tragischen Fehlrechnung der deutschen Geschichte, erträglich, ja sogar ergreifend wird. Borchardt litt bekanntlich an seinem Judentum mit allen Fiebern des jüdischen Selbsthasses, die ihm, einem so großen Geist, kein natürliches Verhältnis zu seiner Herkunft und zu seinen Gaben erlaubten. Die schlichte Tatsache, daß die Zugehörigkeit zu einem Volk oder einer Volkheit (als die mir das aus zu verschiedenartigen, daher disparaten, sogar feindlich fernen Vergangenheiten entstammende Judentum erscheint) etwas Unumstößliches ist, das nicht einmal Gott ändern könnte, nahm Borchardt nicht als eine unter Umständen durch den Geist, das Lebensziel sich wandelnde Gegebenheit hin, sondern er versuchte als unwirklich zu erklären, was seinem Erlebnis persönlicher Wahrheit widersprach. Sich als Deutschen zu be-

zeichnen, im Sinne der Zugehörigkeit zu einer geistig-geschichtlichen Schaffens- und Lebensgemeinschaft, war dagegen durch und durch wahr, und ich bedauere, daß auch in der jüdischen Welt die Erfahrung des Rassismus Zweifel an der Möglichkeit geweckt hat, daß eine Nation — wie zum Beispiel die französische, früher die deutsche Nation — sich aus geistigen Familien zusammensetzt, zu denen, selbstverständlich, auch die jüdische Geistigkeit gehört. Dies leugnen, ist der Beginn der Barbarei; daran leiden, ist Schuld. Borchardt nahm zu diesem Problem versteckt durch eine Vorliebe für ein Goethe-Wort Stellung, das er in den vorliegenden Arbeiten zweimal zitiert: «Nicht nur das Geborene, sondern auch das Erworbene ist der Mensch.» Das Geborene gehört also auch zu ihm.

Das Erworbene zu seiner Neugeburt zu machen, Deutscher durch die Einverleibung der deutsch geprägten Idee der Weltliteratur zu werden, der deutschen Gegenwart die Mächtigkeit der Vergangenheit entgegenzustemmen, erkannte Borchardt als deutsche, daher als eigene und eben deshalb wieder als ewige deutsche Aufgabe an. «In mir selber» (heißt es in dem Eranosbrief) «hatte ich Deutschland zu suchen oder zu *ergänzen*» (von mir ausgezeichnet). Und vorher: «Ueberall eher war Deutschland, als zwischen den geographischen Grenzen von 1897. Nirgends war es mir näher als in mir selber. In mir hatte ich es zu suchen, in mir, was ich nicht fand, zu holen. Mit diesem Schwunge, ahnungslos, wohin er mich absetzen werde, enthob ich mich meiner Zeitgenossenschaft und versetzte mich auf eine neue, unerforschte Ebene, anfänglich von Traum zu Traum unbewußt mich ziehen lassend, dann Neigungen folgend, die mir als ein Zusammenhang bewußt wurden, und endlich mit einer Entschlossenheit, die ich Dir hier nur als solche bezeichnen kann, um ihr nicht, wider Willen, die Züge viel späterer Jahre zu leihen, in denen sie sich erst entband.»

Geistige Willens- und Triebkräfte, Raffinement und Leidenschaft in diesem Entwicklungsgang zu scheiden ist voreilig, solange das gesamte dichterische Werk Borchardts hinter Fragmenten verborgen bleibt. Wie brennend Denk- und Gefühlswerk zusammengehören, machte mir aber der Essay über Edna Millay klar, nachdem mir die reinen Liebesgedichte Borchardts Seele zu einem neuen Rätsel verdunkelt hatten. Es fiel schwer, den ruhelosen Forscher, Hellenisten, Mediavelisten, Botaniker, Kunsthistoriker in der kristallenen Undurchsichtigkeit seiner Liebesverse wiederzuerkennen. Nun entbricht aber seiner Ankündigung Edna Millays eine Leidenschaft des Frauenkultes, daß uns das wilde Bekenntnis zum Matriarchat einem völlig anderen Borchardt gegenüberstellt. Eine besondere Bereitschaft zur Frau als Dichterin fand ich schon in einem «Brief» und in dem Gedicht «An eine Dichterin» (jener im *Silberboot*, dieser in der *Neuen Rundschau)*, die offenbar beide an das gleiche Wesen gerichtet sind, das auch Rilke in das Gitter zärtlicher Verse zu verflechten vermochte. Auf Borchardts Strophen «An eine Dichterin» trifft (stellenweise) sein eigener Anspruch zu, daß sich in großen Gedichten nichts abbildet als die Größe selbst und sie nichts anderes als eben sie enthalten.

In der Studie über Millay finden wir dagegen eine differenzierte Andeutung der Borchardtschen *Frauenlehre*. Nicht die emanzipierte, das heißt freigelassene Frau, sondern die in der Urform der Freiheit als Realität existierende Frau besitzt allein dieselbe Realität wie der Mann. Ihre Freiheit bedeutet nicht Schrankenlosigkeit, denn sonst wären Nero und Messalina die Freiesten der Weltgeschichte: «Freiheit besteht darin, keine anderen Schranken zu haben als diejenigen, deren sie bedarf.» Daß dies, nebenbei, eine neue und bleibende

Formulierung des Freiheitsbegriffes ist, wirft auf den konservativen Geschichtsphilosophen Borchardt ein ergänzendes Licht. Der vom Mann geschaffenen Gesellschaftsordnung steht Millay mit dem Recht gegenüber, ihr «mit wilden Tränen zu fluchen» und an Stelle einer Theologie «die Theomachie weiblicher Urzeiten oder urweiblicher Zeiten» zu setzen. Hier steht also nicht «die Leugnung des Göttlichen, sondern der Trotz, der mit Männern nicht mittuenden Frau gegen die Götter der Männer, die von ihr Opfer, Billigung, Beugung verlangen». Mitten im «scheinmodernen Amerika» öffnet Millay «den Schacht, der zu den Müttern führt». Die männliche Ueberlieferung nennt die Sagenköniginnen Frevlerinnen. Dennoch bleiben außerhalb des Frauenreiches «Haß und Gier, Ehrgeiz und Neid und das ganze Reich jener Untreue gegen den Bestand und das Gefüge, das im Begriffe des Ich, des Individuums und seines pathologischen Krisenbedürfnisses eingeschlossen ist». Damit ist eine Abgrenzung gezogen, die in das Wort «Landkind», mit dem Borchardt Sappho und Korinna charakterisiert, die Zusammengehörigkeit von Müttern, Erde und Saitenspielerin einschließt.

Borchardt feiert die Frau, die eine «weiblich bestimmte geistige Ordnung der Welt» im Kampf gegen die männlich gefügte im Gedicht vorbereitet. Eine solche Dichterin geht nicht von der bestehenden, sondern von einer postulierten Gemeinschaft aus, sie beruft sich nicht auf einen rationalistischen Pazifismus, da sie das Frauenrecht des Widerspruchs in sich trägt, «das urmütterliche, das urtöchterliche, urschwesterliche Recht Antigones und Hekubas und der Troerinnen, eine Welt überhaupt zu leugnen und zu beklagen, die durch Schuld und Wiederschuld beschränkter und geblendeter Männlichkeit von Stufe zu Stufe geworfen wird: die Ersetzung der menschlichen Gemeinschaft in der Familie und dem Familienstaat durch das Volk als vorwiegende *Männergesellschaft, die logisch im Untergange der Menschheit mündet.*» (In der Vorlage nicht ausgezeichnet.)

In diesem Ursinn ist es denn auch zu verstehen, wenn ein Antiliberaler wie Borchardt die Emanzipation der Frau, unabhängig von der Tatsache einer fortbestehenden und in Intervallen aus der Gesellschaft auftauchenden Urfrau, das «größte Ereignis des 19. Jahrhunderts» nennt, «dessen Folge erst heute die Gestalt der Erde zu verwandeln beginnt». Zu diesem Ereignis gehört die «Urpoesie» der Dichterin Millay nicht, daher ist es «das erste Zeugnis der entscheidenden Beisteuer zur menschengeschichtlichen Habe, das Amerika dem Muttererdteile zu bieten hat». Amerika ist durch die Urfreiheit der Frau schöpferisch geworden, denn «die Gestalt der Welt folgt dem Bilde der Welt, das sich in menschlicher Größe, dem eigentlichen Geheimraume der weitergehenden Schöpfung geisterhaft bildet». Daß mit diesem unvergeßlich schönen Wort vom «Geheimraum der weitergehenden Schöpfung» neue anthropologische und religiöse Gedankenreihen auftauchen, deren Weiterbildung im Borchardtschen Werk zu suchen wären, soll hier nur knapp gesagt werden.

Die Beurteilung *Amerikas* beleuchtet aber auch die große Fähigkeit Borchardts, zeitgeschichtliche Phänomene zu deuten. Wie für Marx in den siebziger Jahren ist für Borchardt in unseren vierziger Jahren Amerika noch immer Kolonialland Europas. Da die wirtschaftliche, durch bekannte Umstände bedingte Ueberlegenheit die koloniale Abhängigkeit vom «Muttererdteil» nicht beheben konnte, bezeichnet Borchardt die «amerikanische Mitzeit» als ein «so echtes Mittelalter, wie die Weltgeschichte je eines erlebt hat». Die abendländische Religionswelt ist in Amerika «kolonial entseelt», «die archaisch kindliche Ueberschätzung der Stringenz von naturwissenschaft-

lichen Doktrinen... dies ‚Aristoteles weiß alles' gehört unserem abendländischen Frühmittelalter» an.

Die hier einigermaßen geordnet gegebenen Einsichten Borchardts sollen, und das sei eine Gabe zu seinem nicht erlebten 75. Geburtstag, die Notwendigkeit beweisen, sein Gesamtwerk geschlossen zu veröffentlichen, da nur das Ganze erlauben könnte, den ungemeinen Reichtum dieses generösen Verschwenders von Ideen aus seinem gewissen Zusammenhang zu verstehen, der nachgeschaffen werden muß. Wenn man von dem reißenden Gefälle der Borchardtschen Rhetorik mitunter den Eindruck hat, daß eine künstliche Wellenmaschine diesen Katarakt gesprochener Prosa antreibt, so bezeugt der inhaltliche Reichtum schlechthin jeder Satzperiode, unabhängig von Maniriertheit und Gestiltheit seiner ihm zur zweiten Natur gewordenen Künstlichkeit, daß eine echte Eile, mehr und immer Neues in den sich bietenden Anlaß hineinzupressen, dem glühenden Temperament eines mächtigen Besserwissers entspricht. Er ist sich in jedem Augenblick der Pflicht zur Form bewußt, wie wir es neben ihm nur bei Klopstock und George gewahren. Aber besteht diese Pflicht denn wirklich? Sie ist die Ausdrucksform eines nicht vom reinen Menschlichen her aufwachsenden Willens zur Größe. Borchardts Phantasie wandelt und steigert jenen übernommenen Stil und bereichert mit einer Fülle von Worteinfällen und Neubildungen das ererbte Sprachmaterial. Mag zum Beispiel Das Buch Joram noch so genau dem Buche Hiob nachgebildet sein, so packt es doch durch Worte und Leidenschaften, die nur ein starker Schöpfer aus dem Boden Luthers schlagen konnte. Und wie pindarisch die Oden auch antönen, drücken sie doch eigen und präzis das aus, was der Dichter sagen wollte. Die Wahrheit dieser Prosa und Verskunst wird zudem durch die Sparsamkeit bezeugt, mit der ein Virtuose dieses Ranges von ihnen Gebrauch machte. Er, der scheinbar alles und jederzeit viel sagen konnte, trat nur hervor, wenn sein Persönlichstes zu sagen er sich nicht mehr enthalten konnte. Die Strömung seiner Werke gehorcht also einer inneren Not, und darauf beruht ihre, nach meiner persönlichen Erfahrung unzweifelhaft wachsende Wirkung.

Auch in der penibelsten Frage, der seines Deutschtums und der an das Deutschtum, entspricht sein Denken und Hoffen nicht dem leicht verständlichen Mißbild, das er mit Beiträgen schuf, die, wie einzelne Verse Georges, unter seinem Anspruche stehen. Das neue Deutschland, das durch den Sieg von 1870 und durch die Verseichung von Philosophie und Forschung den jungen Studenten bestürzte, hatte, wie es in dem unerschöpflichen Eranosbrief heißt, «keine Geschichte und schrieb sich eine falsche. Es hatte nur eine allerjüngste.» Strittig bleibt nur, wann diese Geschichtslosigkeit begann, ob sie nicht gerade da einsetzte, als eine idealistisch-romantische Geschichtsidee dem deutschen Volk nicht als Postulat — oder als solches nicht deutlich genug —, sondern als Wirklichkeit eingeredet wurde. Borchardt sieht mit einer seltenen Klarheit, daß Volk und Nation nicht mehr identisch sind, daß nach 1871 ein altes Volk gleichzeitig eine junge Nation wurde (Suhrkamp 85). Der politische Vorgang der neuen Reichswerdung wurde nicht geistig legitimiert, so daß «der Verfall sich an die Einheit heftete wie der Schatten an den schreitenden Körper». Das deutsche Volk wurde geschichtslos, die neuen Schichten hatten nichts hinter sich als ihre Geburtsdaten und verloren damit jede Möglichkeit, zur Nationsbildung zu gelangen. Deutschland verlor seine eigene Vergangenheit — zu der ja auch, wie wir schon wissen, die hellenische, morgenländische, christliche und römische gehörte — und sie ihm zurückzugeben, war der eigentliche Dienst, den Borchardt Deutschland leisten

wollte. Besaß Deutschland seine Nationalgröße nicht mehr: «ich für meinen Teil hatte sie wieder; ich wenigstens war unter allen Freigelassenen ... eine Seele alter Freiheit.» Sich zu einem wahren Deutschland zu ergänzen, war der Auftrag der Vergangenheit an ihn und sein Auftrag an sein Land. Wie er aufgenommen und ob er verstanden wurde, kümmerte ihn mit Recht nicht, und in einem Brief an Eduard Korrodi beanspruchte er das Recht des Dichters, verkannt zu werden, auf das wir, Nachwelt, keinen Anspruch mehr vor ihm erheben dürfen.

Wie Borchardt im deutschen Absturz vereiste, fällt uns von dieser stolzen Seele zu denken nicht schwer. Zunächst genüge uns das in den dreißiger Jahren entstandene Cupido-Gedicht *Urlaub,* in dem, zuletzt, Liebe und Spiel, Auftrag und Ruhm, reines Herz und stolze Abkehr in großartigen Versen eines weltverachtenden und -verstehenden Grolls zueins geworden sind:

Die Welt hat Eisjahr. Unabsehbar wächst in uns
  Ein Mord der Gletscher; Hölle wills
Auch hier und Wildbrauch. Fort, wo die Sirene ruft
  Und Süd Dich wiegt, wenn irgendwo
Noch hingerissen zu Frauen Mund durch Sonne schleicht
  Ein fern vom Tod Vergessener.
Da, und ins Hageln werf ich Dir noch den Lorbeer nach,
  Den Du für mich der Muse gabst
Und den ich abrang der zu lang sich Sträubenden
  Und trug ihn, daß Deutschland säh
Gefeit sei meine Stirn vor seinen Belohnungen.
  Was hier sich anhebt, lohnt nicht mehr

Kurze Chronik Zwei Publikationen zu *Hesses Geburtstag* seien hier noch aufgeführt: Vor der Saarländischen Kulturgemeinschaft Saarbrücken (Schriftenreihe, Heft 2) sprach der Rektor der Universität des Saarlands, Professor *F. J. Angelloz,* über das Mütterliche und das Männliche im Werke Hermann Hesses. Aus der von Hesse erlebten Jungschen Analyse leitet Angelloz Begriffe und Gestalten der nachanalytischen Werke Hesses ab. — In den *Etudes Germaniques* (2—3) veröffentlicht Maurice Colleville, von der Sorbonne, die erste von mehreren Hesse-Studien, die das religiöse Problem im Leben und im Werk Hesses behandelt und meines Wissens die vollständigste Arbeit über diese Frage ist. Dem Verfasser sind auch Briefe, Gedichte, kleine Aufsätze nicht entgangen, die Material zur Entwicklung und Ausbildung des Hesseschen Glaubens bieten. Der nächste Aufsatz wird die politischen Ideen Hesses behandeln. — Den *Prix des Revues* für das Jahr 1952 erhielt der *Mercure de France.* Und wie verdient! Heben wir aus den letzten Heften hervor: Die Endfassung von Claudels Drama L'Echange; zwei Beiträge über Walter Benjamin und einen Beitrag von ihm selbst, Le Narrateur; eine Studie über Hofmannsthal; Dokumente über van Gogh; eine Studie des Herausgebers S. de Sacy über Montaigne; und in jedem Heft der aus 14 Chroniken zusammengesetzte Mercuriale. *Felix Stössinger*