Kleine Festgabe für Maria Bindschedler zum 80. Geburtstag

Zusammengestellt von Georges Bindschedler
Muri bei Bern, 23. Oktober 2000

Mit dieser kleinen Festgabe gratulieren wir Prof. Maria Bindschedler zum 80. Geburtstag. Die Festgabe ist zugleich eine Dankesgabe: Wir danken Maria Bindschedler für all das, was sie uns im Laufe der Jahre an Schönem und Bleibendem vermittelt hat, und für all das, was sie für uns so einzigartig und so liebenswert macht. Die in diesem Bändchen vereinigten Beiträge von Maria Bindschedler befassen sich für einmal nicht mit ihrem zentralen Forschungsgebiet, der Mediaevistik, sondern mit Barocklyrik, mit Piet Mondrian, mit Martin Heidegger und mit Carl J. Burckhardt; dazu kommen drei Gedichte, die sie unter dem Pseudonym Béatrice May veröffentlicht hat. Wir würdigen mit dieser Auswahl die ausserordentliche Vielseitigkeit unserer Jubilarin – eine Vielseitigkeit, die ihre Wurzeln in einer humanistischen Bildung hat, deren Breite und Tiefe uns immer wieder von neuem beeindruckt und beglückt.

Rudolf Bindschedler
Georges Bindschedler
Catherine Kull-Bindschedler

Wir danken Frau Dr. Franziska Rogger vom Universitätsarchiv Bern und Herrn Dr. Peter Ziegler für ihre wertvolle Mitarbeit.

Inhaltsübersicht

September am See (Gedicht)
aus: Schweizer Monatshefte, Jg. XXIV, 1944/45, S. 620

Rhein (Gedicht)
aus: Schweizer Monatshefte, Jg. XXIV, 1944/45, S. 811

Schwarzdorn (Gedicht)
aus: Schweizer Monatshefte, Jg. XXVII, 1947/48, S. 105–106

Deutsche Barocklyrik
aus: Neue Schweizer Rundschau, Jg. XIII, 1945/46, S. 381–383

Piet Mondrian – Eindrücke von einer Basler Ausstellung
aus: Neue Schweizer Rundschau, Jg. XIV, 1946/47, S. 750–753

Die Holzwege – zum jüngsten Werk von Martin Heidegger
aus: Neue Schweizer Rundschau, Jg. XVIII, 1950/51, S. 374–378

Zu Carl J. Burckhardts Reden und Aufzeichnungen
aus: Neue Schweizer Rundschau, Jg. XX, 1952/53, S. 624–626

Martin Bindsche

September am See

Zeitverträumend lag ich am Strande,
geküsst vom Winde, dem freien Geliebten,
erwärmt von der Sonne, wie Trauben kochen
im herbstlichen Dunstschein.

Es flüstert' die Welle: Sei heut' noch die Seine,
wag's mit dem Leben, wag's zu vergehen,
Entstehen ist Freude, Sterben ist Ruh.
So sagte die Welle

Doch über das Wasser ging Sonne und Wind,
wärmte von oben, floh luftig weiter,
riss mit sich den Nebelflor, rief zu mir: Freiheit!
Und ich vergass dich.

Rhein

Strom, o Strom, Dein mächtig Fliessen
reisst mich fort aus dieser Stadt.
Fremden Willen zu erfahren,
muss ich heut mein Heim verlieren,
muss hinaus in eil'ger Fahrt.

Strom, Du gibst mir neue Heimat,
denn Dein Fliessen selbst ist Ruh,
denn Du weisst von ew'gen Zielen.
Deine Wogen sind die Spiele
jener einen grossen Flut.

Machtvoll ruft die dunkle Ferne
durch Dein Rauschen, Strom, mich fort:
Strom, Du bist die Über-Fülle!
Gott lässt Überflüss'ges sterben,
doch der Strom singt Gott sein Lob.

Maru ch

Schwarzdorn

Weisse Blüte, frühlingholder Schnee
Schwarzes Holz am schlank gespitzten Zweig
Weh, so dunkel du

Stich mich nicht ins Herz
Dunkelweisser Zweig
Sieh, ich weiss genug

Schwarz ist unser Tod und leidend Leben
Weiss das Hochzeitskleid
Weiss der Gott als Schwan

Weiss die Wolke hehr
Weiss mein höchster Traum:
Glühendster der Sterne

Glühst im schwarzen Nichts
Stern am hohen Himmel
Glühst, weil Dunkel brennt

Schwer die weisse Blüte
Hängt am schwarzen Zweig
Schwer das heisse Glück an meinem leichten, nicht'gen Leid

Deutsche Barocklyrik

Es ist ein Kennzeichen unserer Zeit, dass sich die Menschen weitgehend hingezogen fühlen zu den Kunstwerken des Barock. Während vor den romantischen und nachromantischen Erzeugnissen eine gewisse Scheu um sich greift – man ist nicht mehr gewillt, die letzten einzelpersönlichen Erschütterungen nachzuerleben, die der Künstler der eben vergangenen Zeit zum Ausdruck gebracht hat –, wächst die Bewunderung für die weniger differenzierte, grossartig überpersönliche barocke Gestaltung.

Dies gilt vor allem im Bereich der Musik. Nicht nur häufen sich die Konzertaufführungen barocker Instrumental- und Vokalmusik, auch in privaten Kreisen wird der Vortrag barocker Werke und in barockem Stil gepflegt. Das Cembalo feiert Triumphe. – So ist es nicht verwunderlich, dass sich unser Ohr auch wieder den Stimmen barocker *Dichter* zuwendet (haben uns doch unsere eigenen zeitgenössischen Dichter, so gut wie die zeitgenössischen Komponisten, bereits wieder an barocke Formelemente gewöhnt; doch darüber wäre ein Aufsatz für sich zu schreiben). Zwei neue schweizerische Gedichtsammlungen bringen uns die dichterische Barockwelt nahe[1]. «Es ist eine, ungemütliche, völlig unromantische Welt, eine halsbrecherische Landschaft des Geistes, lockend nicht für bürgerlich-harmonische Zeiten, aber für Epochen, die keine Illusionen hegen und doch ihr wesentliches Erbe nicht verraten wollen» (Max Wehrli). Aus dem Nachwort des Zürcher Germanisten heraus spürt man die Vertrautheit gerade mit der modernsten Literatur. Wer erst Wehrlis Beschreibung des Wesens barocker Lyrik liest, gewinnt den Eindruck, dass die Gedichtsammlung selbst ihn unmittelbar ansprechen müsse (beruht doch Wesenserkenntnis stets auch auf Wesensverwandtschaft). Denn für die «gewaltige innere Gefährdung barocken Daseins» besitzt das Geschlecht, welches den zweiten Weltkrieg erlebt hat, ein Sensorium. Und in künstlerischer Hinsicht ist der Leser gespannt, unter den barocken Lyrikern einem Geist zu begegnen, der «Sprachvisionen» entwickelt, die oft hun-

[1] Deutsche Barocklyrik, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Max Wehrli. Verlag Schwabe, Basel 1945. – Komm, güldner Friede: Ausgewählte Lyrik des siebzehnten Jahrhunderts, herausgegeben von Ernst Ginsberg. Artemis-Verlag, Zürich 1944.

Maru

dert, ja zweihundert Jahre deutscher lyrischer Entfaltung vorwegnehmen, vom Faust II bis zum Expressionismus.

Von den Möglichkeiten barocker Sprachgestaltung bietet Wehrlis Anthologie eine reichhaltige Auswahl. Das artistische Sonett steht dem schlichten Kirchenlied gegenüber, der straffgespannte Sinnspruch dem tänzelnden Schäfergedicht und ausschweifenden «Kühlpsalmen» (jenen ekstatischen Dichtungen des Quirinus Kuhlmann). Die Anordnung der Gedichte in thematisch und formal voneinander sich abhebende Gruppen entspricht dem Wesen dieser Schöpfungen besser als die üblichen nach Dichtern (Persönlichkeiten!) geordneten Sammlungen.

Von einem weniger formbedingten und weniger den Reichtum barocker Ausdrucksmöglichkeiten berücksichtigenden Auswahlprinzip zeugt das Buch von Ginsberg, das mit Bildern nach zeitgenössischen Radierungen wirkungsvoll illustriert ist. Die von Ginsberg gewählten Gedichte ordnen sich zur Hauptsache dem einzigen Thema «Krieg und Frieden» unter. Aber vielleicht ist dies das gewaltigste Thema, welches das Jahrhundert des Dreissigjährigen Krieges zur Gestaltung bringen konnte – jedenfalls das *uns* am nächsten stehende. Ausserdem ruft der Gegensatz Krieg–Frieden von selber dem allgemeineren Gegensatz Tod–Leben und mündet ein in *die* barocke Spannung von Diesseits und Jenseits. Denn keiner der in den vorliegenden Gedichtsammlungen angeführten Dichter hat den Dreissigjährigen Krieg rein historisch, d.h. als einmaliges Ereignis erfasst, so wenig ihm ein persönliches Erlebnis als solches bedeutsam erschienen wäre. Wie allgemein ist etwa die Situation «Fremde Truppen im eigenen Land» (in Logaus «Krippenreitern») gestaltet!

«Es ist ein Volk, das seine Pferd' an fremde Krippe bindet,
Das sich bei fremdem Feuer wärmt, zu fremdem Teller findet.
Verhöhn es nicht! es ist das Volk, das uns im Werke weiset,
Wie dass der Mensch hier nicht daheim und wie durchhin
man reiset.»

Der Krieg erscheint in dieser Sicht als die notwendige Triebkraft, die uns alle anstösst und mit hineinreisst in die barocke Bewegung vom Hier und Dort. – Dass es sich dabei um eine Pendelbewegung handelt, deren Gegenschlag nur eine inständigere Rückkehr zum Sinnlich-Irdischen bedeutet, erhellt aus den verschiedenartigen Gedichtproben, mit denen uns die beiden Anthologien vertraut machen.

Von den einzelnen Dichtern, die uns besonders in ihren Bann genommen haben, wäre zunächst Gryphius zu nennen. Ginsberg hat gut daran getan, den umfangreichsten Teil seiner Sammlung dem grossen Schlesier einzuräumen. Die unerhört bildgewaltige Sprache dieses Dichters, dem das Leben vorkam «als eine Rennebahn», gleicht selber einem reissenden Fluss, der alles Vergängliche unterspült, entwurzelt, fortschwemmt… d.h. durch den Bezug auf das Ewige vernichtet.

«Der schnelle Tag ist hin, die Nacht schwingt ihre Fahn
Und führt die Sterne auf. Der Menschen müde Scharen
Verlassen Feld und Werk; wo Tier und Vögel waren,
Trauert die Einsamkeit. Wie ist die Zeit vertan!»

Selbst die Ruhe, die einzelnen Haltepunkte des Lebens werden als Täuschung entlarvt:

«Du gehst, indem du gehst und stehst und ruhst, zum Tod.»

Neben solcher Wucht und Geradlinigkeit der Bewegung wirkt anderwärts das fast Schwerelose und Wendige einer tänzerischen Gangart um so bezaubernder: etwa die Gedichte eines Johann Klaj. Entzückt mag der Dichter sich des Reizes einer Landschaft bewusst werden («Hellglänzendes Silber…»); und die Sterne dürfen wieder, weil das Kriegen zu Ende ist, «von ferne sich erdenwärts neigen». Alles wird einbezogen in den Tanz, in den Reigen, der den Tänzer auf Umwegen stets wieder zu sich selber zurückführt.

Eine Synthese von religiösem Ernst und spielerischer Anmut finden wir bei Paul Fleming – am schönsten vielleicht in dem Gedicht «Auf den Tod eines Kindes», wo der Dichter alles Leid und alle kummervolle Erkenntnis in den schmeichelnden Tonfall des Wiegenlieds bettet. Wenn wir indes Fleming nennen (mit den vielen hier nicht genannten Dichtern möge sich der Leser der Anthologien von sich aus befreunden), sind wir nahe bei den grossen Kirchenlied-Dichtern des 17. Jahrhunderts: Paul Gerhardt, Friedrich von Spee,

Martin

Angelus Silesius, bei jenen Dichtern, deren Werk auch in barockfeindlichen Zeiten bekannt und geliebt war. In einigen Liedern und Sprüchen dieser Dichter – so will es uns scheinen – hat die deutsche Barocklyrik sich vollendet und damit ihren allzu zeitbedingten Charakter verloren. Verhältnismässige Schlichtheit der Form zeichnet jene Gedichte aus (*gekonnt* sind auch sie; aber der Dichter prunkt nicht mit seinem Handwerk). Der Gehalt der Lieder aber ergreift uns, weil er nicht nur durch die im Barock so beliebten rhetorisch-rationalen Mittel zum Ausdruck gebracht ist, weil er vielmehr von einer Versöhnung des Geistes mit dem Herzen zeugt. Andere «barockere» Gedichte können uns durch die stoische Starre der Geisteshaltung und durch eine ebenso starre mechanistische Naturauffassung (wie durch das diesem Inhalt entsprechende Geklapper der Verse) auf die Dauer ermüden. Bei Gerhardt, Spee und Silesius finden wir eine sinnliche und eine geistige Welt, die zwar immer noch in einem gewissen Gegensatz zueinander stehen, aber die doch *eine* Liebe umfasst und belebt. (Von Spee vermissen wir in den vorliegenden Anthologien das prachtvolle «Gottes Lob».)

Bei Paul Gerhardt ist es vor allem die absolute Übereinstimmung von Gedanke und Gefühl, welche uns überwältigt.

«Wann ich einmal soll scheiden,
So scheide nicht von mir.»

Diese Verse sind ebenbürtig der Bachschen Choralkunst, jener Musik, in der das letzte an mathematisch-rationalem Können sich mit einem unergründlichen Gefühlsreichtum verbindet. – Wenn wir die Lyrik der Barockzeit, einer Zeit, da die Dichtung vorwiegend dem Vernunftgesetz unterworfen war, heute bewundern, so vermögen wir doch nicht die inzwischen vergangene Klassik und Romantik zu vergessen. Alle Ratio ist nur ein Vorletztes und Vorbereitung zu einer tieferen Ehrfurcht vor dem Irrationalen. Die Meister des Barocks selber haben darum gewusst.

«die Ros' ist ohn' Warum»

Piet Mondrian

Eindrücke von einer Basler Ausstellung

Wieder einmal hat ein Holländer versucht, *more geometrico* eine Welt aufzubauen. Wie bei Spinoza ist es das göttliche Sein der Natur, das Mondrian zum Ausdruck bringen will, und wie das Werk jenes Philosophen wird das Werk dieses Künstlers zu einer Ethik. «Es ist die Aufgabe der Kunst», sagt Mondrian[1], «eine klare Erkenntnis der Wirklichkeit auszusprechen.» Denn allein diese Erkenntnis vermag den Menschen davor zu bewahren, «den chaotischen Augenblick» für die Realität schlechthin zu halten und in wilder, zielloser Bewegung unterzugehen. Hand in Hand mit der Wissenschaft soll die Kunst den Menschen von dem Schleier befreien, den die Zeit und seine eigene Subjektivität ihm über die Augen geworfen haben, von jenem Schleier, hinter dem, gleich der wohlgerundeten Wahrheit des Parmenides, das reine Sein ruht.

Doch in welcher Weise vermag Mondrian dieses Sein wahrzunehmen und in sein eigenes Werk zu übertragen? Die Erkenntnis der Wirklichkeit bedeutet für Mondrian die Wahrnehmung der gleichgewichtigen, Einheit schaffenden Kräfte in der Natur, die Schau der harmonischen Verhältnisse, auf Grund deren das Seiende Bestand hat. «Durch die ungeheure Grösse der Natur beeindruckt, versuchte ich ihre Ausdehnung, Ruhe und Einheit wiederzugeben.» Ruhe und Einheit sind demnach für Mondrian wirklich, während Bewegung und Verworrenheit in Wirklichkeit nicht *sind*, nur vorgetäuscht werden. Der Künstler hat die Aufgabe, von dieser Täuschung zu abstrahieren, die Natur, wie sie *ist*, zu erkennen und dem Ergebnis dieser Abstraktion in der schöpferischen Darstellung neue Dichte zu verleihen, es neu zu konkretisieren.

Mondrians gesamtes Schaffen ist auf das Ziel hingeordnet, das Seiende immer «reiner» zu gestalten. Reiner, das heisst mit immer ursprünglicheren Mitteln, zuletzt mit ungebrochenen Farben und den elementaren Linien: den Horizontalen und Vertikalen. Mondrians Werk zeigt somit eine Entwicklung, die notwendig immer mehr die

[1] Die Zitate stammen aus dem Katalog der Basler Gedächtnis-Ausstellung vom Frühjahr 1947.

Martin

Abstraktion auf Kosten der Konkretion vollzieht; und es scheint, als trete für den alternden Künstler die Gestaltung hinter die Erkenntnis zurück. Verstärkt wird dieser Eindruck durch den Vergleich der Photographien, die den Maler auf verschiedenen Stufen seiner Entwicklung zeigen, in Amsterdam, Paris und New York: die Aufnahmen geben ein immer klareres, einfacheres, fast möchte man sagen jüngeres Gesicht wieder. Die Erkenntnis des ruhenden Seins hat ihre Wirkung auf dieses Gesicht ausgeübt; Ruhe und Freiheit sind das Eigentum und innerste Wesen des Erkennenden geworden.

Indessen erhebt sich die Frage: Ist das Spätwerk Mondrians noch Kunst? Ist es nicht vielmehr Philosophie ohne Worte, Ausdruck des reinen Verstands? Wir möchten sagen, Mondrians lineare Kompositionen seien noch echte Kunstwerke, nicht weil sie sich der Mittel der bildenden Kunst, der Farbe und Zeichnung, bedienen, sondern weil ihnen die Schau der konkreten Welt vorausgeht, weil in ihnen die früheren Werke im Hegelschen Sinne «aufgehoben», das heisst als Resultat noch vorhanden sind. Erinnerungen an eine geschautere Welt verleihen auch diesen späten Werken noch eine Dichte, die der blosse Verstand nicht zu konstruieren vermag. Aber wir geben es zu: als Künstler ist Mondrian nicht dort am grössten, wo er am «reinsten», das bedeutet am abstraktesten gestaltet, sondern dort, wo sich in seinem Werk Abstraktion und Konkretion die Waage halten.

Drei Bilder, um 1905 entstanden, bringen Mondrians künstlerische Meisterschaft am vollendetsten zum Erweis. In Basel waren die drei Gemälde nebeneinander zu sehen; und nebeneinander müssten sie immer geschaut werden, sofern man nicht eine salomonische Teilung gutheissen will. Auf allen dreien ist derselbe Gegenstand dargestellt: ein holländisches Bauerngehöft, von einem Fluss umsäumt und von Bäumen beschützt. Verschieden ist auf den drei Bildern nur die Stimmung oder genauer: der Zeitpunkt, in welchem der Gegenstand festgehalten wurde. Auf dem ersten Bild ist es früher Abend, auf dem mittleren ist die Dämmerung fortgeschritten, auf dem letzten ist es Nacht. Miteinander, in der geschlossenen Einheit, die diese drei Werke bilden, bezeugen sie: die Zeit, die Stimmung, alles Subjektive wandelt sich – das Sein bleibt.

Welches von den drei Bildern einzeln am meisten fesselt, ist schwer zu entscheiden. Zunächst lenkt das erste die Aufmerksamkeit auf sich, weil auf ihm sich der Gegenstand am deutlichsten abhebt. Hier herrscht noch am meisten Licht. Das Bild ist in zarten Farben, vorwiegend rosa Tönen gemalt. Die Sonne scheint vor kurzem untergegangen zu sein, der Tag, freundlich ausklingend, zögert noch, ihr zu folgen; alle Einzelheiten, die sich dem Auge darbieten, wollen erst liebevoll festgehalten werden, bevor sich die Schatten über sie senken dürfen. Eine kleine blaue Gestalt, die sich zum Wasser herniederbeugt, sagt leise zu der Zeit, welche ihre Gebärde stören will: Ich bin. – Das zweite Bild ist mit dunkleren, herrlichen Braun- und Goldtönen gemalt und erinnert an abendliche Landschaften von Ruysdael. Durch Wolken und ihre Schatten entsteht auf diesem Gemälde die grösste Bewegung; denn auch hier ist die Bewegung nur eine relative, sie wird gebändigt durch die Ruhe, mit welcher der Hof auf der Erde steht, der Fluss seine Biegung beschreibt und die blaue Gestalt sich immer noch zu ihm herniederbeugt. Von den dreien strahlt dieses Bild die inständigste Kraft aus, es ist in Wahrheit Mittelpunkt der drei und vermöchte gerade deshalb am ehesten für sich allein zu bestehen. – Die Farben des dritten Bildes sind blau und schwarzbraun. Ein Gefühl der Überraschung, der Erleichterung und des Dankes ergreift den Betrachter, wenn er im Geheimnis der Nacht das ihm bereits vertraute Gehöft wiederfindet. Es ist, als könnte es noch so dunkel werden: das Seiende besteht dennoch weiter! Das Licht ist also wahrer als das Dunkel, weil das Licht auf die seienden Dinge hinweist, während das Dunkel sie (die doch immer sind) verhüllt und ein Nichts vortäuschen will. Von diesem Nachtbild aus lässt sich verstehen, weshalb Mondrians letzte Kompositionen ein jubelndes Bekenntnis zum Licht darstellen. Finden sich doch auf jenen in Amerika entstandenen Werken leuchtende gelbe Linien: Sonnenstrahlen, wie sie die Kinder zeichnen! Die Bejahung Amerikas, das Vertrauen des Siebzigjährigen zum modernen Menschen ist Mondrians letzte, erschütternd naive Form des Glaubens an die Wirklichkeit des Seienden.

Die drei um 1905 geschaffenen Bilder verkünden noch nicht die rein abstrakte Bedeutung des Lichtes; aber sie deuten gleichsam den Kreislauf des Lichtgestirns an. Der hellsten Stelle des ersten

Martin L

Bildes – nahe dem rechten Bildrand – entspricht die dunkelste des dritten, dessen hellere Teile sich auf der linken Bildhälfte befinden: der Erinnerung an die sinkende Sonne antwortet die Erwartung einer aufgehenden. Diese wechselweise beleuchteten, auftauchenden und verschwindenden Punkte an den Rändern der Bilder sind indes auf eine unbewegte Bildmitte ausgerichtet, die Bewegung ist der Ruhe untergeordnet. Beim Anblick der drei Bilder gewinnt der Betrachter im buchstäblichen Sinne die Ein-Sicht: die kopernikanische Erkenntnis ist nicht der Weisheit letzter Schluss. Aufgang und Untergang der Gestirne kreist um eine seiende Mitte, sei sie die Erde, die Sonne oder der unsichtbare Kern der Welt.

Das Beglückendste aber ist, dass diese Einsicht nie zum blossen Verstandeswissen zu verblassen braucht, weil es Mondrian gelungen ist, seine abstrakte Idee in wahrhaft gültiger Form zu konkretisieren. Es ist möglich, aus den drei Bildern die reinen Vertikalen, Horizontalen und das Gesetz des Seins zu abstrahieren. Aber immer wieder geschieht das Wunder: die Vertikalen verwandeln sich in wirkliche Bäume, die Horizontale wird zu einem langsam dahinziehenden Fluss, und das reine Sein ist – ein Bauernhof.

Die Holzwege

Zum jüngsten Werk von Martin Heidegger

Das schöne Wort Hegels, das Martin Heidegger seiner Arbeit über die Kategorien- und Bedeutungslehre des Duns Scotus vorangestellt hat: «…in Rücksicht aufs innere Wesen der Philosophie gibt es weder Vorgänger noch Nachgänger» – dieses Wort eignet sich vorzüglich zur Kennzeichnung von Heideggers neusten Werken. Etwa in seiner Auslegung von Hölderlins Gedicht «Heimkunft», in dem Buche «Platons Lehre von der Wahrheit – mit einem Brief über den Humanismus» und endlich in seinen «Holzwegen» hat die Philosophie Heideggers einen Grad der Inständigkeit und Wesenhaftigkeit erreicht, wie ihn ein Denker nur in den seltensten Augenblicken zu erlangen und zu gestalten vermag. In solchen Augenblicken steht der Philosoph ohne Vorgänger und Nachgänger, ja vielleicht von sich selbst weder vordem erahnt noch nachdem eingeholt, in der unmittelbaren Seinserfahrung. «Ohne Vor und ohne Nach», sagt Meister Eckhart, «muss der Mensch stehen, der die höchste Wahrheit empfangen will.» Empfängnis der Wahrheit ist aber bereits für Eckhart mehr als nur richtige Erkenntnis, mehr als die scholastische *adaequatio rei et intellectus*: sie ist ein Einbezogenwerden in den göttlichen Prozess, ist Teilnahme an der Erzeugung und Geburt des *Wortes*.

Was nun Heidegger vollends anstrebt, ist die Überwindung des landläufigen (intellektualisierten und vermenschlichten) Wahrheitsbegriffs und damit ein neues, ursprünglicheres Verhältnis zum Sein. Dieses Sein setzt sich nach Heidegger, wie einst nach Eckhart, ständig ins Werk durch sein Erzeugnis, das Wort. Es ist die reine *Energeia*, die bezeugt wird durch das *Ergon*, das Werk, welches als bezeugendes das Wort ist. «Wort» im weiteren Sinne ist demnach jedes geschaffene Werk, jede seiende Gestalt; und entsprechend ist «Dichtung» im weiteren Sinne jedes Inswerksetzen von Seiendem (so kann Heidegger sagen: Wahrheit als die Eröffnung des Seienden «geschieht, indem sie gedichtet wird»). Im engeren Sinne ist «Wort» das vom Menschen geformte Wort der Sprache. Heidegger bemüht sich in gleichem Masse wie um eine selbständige Deutung des Seienden um die Deutung des bereits ausgesprochenen, aber noch unausge-

16 | 17

Martin

schöpften Wortes eines andern. So gibt er sich der Interpretation eines Hölderlin, Plato, Hegel, Nietzsche, Anaximander und des späten Rilke hin; und von den sechs Teilen der «Holzwege» sind vier Auslegungen fremder Texte.

«Der Vater aber liebt,
Der über allen waltet,
Am meisten, dass gepfleget werde
Der feste Buchstab, und Bestehendes gut Gedeutet.»

Stets bedarf das gültige Wort der Pflege und Deutung, der rechten Bewahrung. Solche Bewahrung ist Bewahrheitung, Aufrechterhaltung im wahren Sein. Vielleicht ist der Dienst am überlieferten Worte noch schwieriger als ein erstmaliges Aussprechen; denn er erfordert nicht nur die Kühnheit des Entdeckers, sondern auch den Feinsinn des Sammlers. Daher möchten wir Heidegger um seiner besten Interpretationen willen gerne wie jenen Gelehrten nennen, in dessen Dienst er seine eigene frühe Arbeit gestellt hat:

Doctor subtilis.

Von den interpretierenden Abhandlungen der «Holzwege» gilt die erste und grösste Hegel. Heidegger zitiert zunächst die ganze sogenannte «Einleitung» zur Phänomenologie des Geistes (die mit der Vorrede und dem Schlussteil desselben Werkes und mit den Theologischen Jugendschriften wohl zum Bewegtesten – man könnte auch sagen «Existentiellsten» – gehört, was Hegel geschrieben hat) und erklärt auf Grund dieses Textes den Hegelschen Begriff der «Erfahrung». «Wissenschaft der *Erfahrung* des Bewußtseyns» war ja der Titel, den Hegel seiner Phänomenologie des Geistes bei der Veröffentlichung 1807 vorangestellt hatte. Dass «das Wesen der Erfahrung das Wesen der Phänomenologie ist», erhellt aus Heideggers sorgfältiger Auslegung des Hegelschen Textes. Denn die «Erfahrung» ist bei Hegel eine Erfahrung des Bewusstseins in seinem Erscheinen (wobei der Genitiv «des Bewusstseins» als Genitivus obiectivus und subiectivus verstanden werden muss). Die vollständige Reihe der Gestaltungen (oder Erscheinungen) des Bewusstseins bildet den Gegenstand der Wissenschaft schlechthin, der Philosophie oder der Lehre von den Erscheinungsformen des Geistes. Dabei enthüllt sich der «Gegenstand» – und das ist bei Hegel wie bei Heidegger das Erregende – als etwas nicht bloss Passives, sondern zugleich auch Aktives. Das anfängliche reine Objekt der Wissenschaft erweist sich zudem als das eigentliche Subjekt allen Wissens (als das allem Wissen «Zugrundeliegende», wie es der ursprünglichen Bedeutung des Wortes *subiectum* oder *hypokeimenon* entspricht). Aus dieser Zweideutigkeit des Gegenstandes entspringt die Dialektik: die «Zwiesprache des Geistes mit seiner Parusie». Das Sein selbst hat sich in Bewegung gesetzt, weil es seinem Wesen nach niemals nur als ein «An-sich» bestehen kann, sondern zugleich sich als ein «Für-etwas» geben muss.

Bereits in seinem Brief über den Humanismus hatte Heidegger das «gebende, seine Wahrheit gewährende Wesen des Seins» aufgedeckt in der sprachlichen Wendung: «es gibt». Dort hiess es: «Dieses ‹es gibt› waltet als das Geschick des Seins.» Das «es» ist hier stets das Sein selbst, zu dem das «Sich-geben ins Offene» wesentlich gehört. Mit den Neuplatonikern, mit der christlichen Mystik und mit Hegel lässt Heidegger das ursprüngliche Sein nicht in seiner Abgezogenheit ruhen; vielmehr erscheint es, sich lichtend und sich verbergend, in dem jeweils Anwesenden (man wäre versucht, Heideggers von der Bewegung des Sichgebens und vom Geschick des Vernommenwerdens ergriffenes Sein mit einem Ausdruck der Mystik «das fliessende Licht der Gottheit» zu benennen). Von Hegel grenzt sich Heidegger freilich ab, indem er dessen Versuch, die Systematik des Denkens der Geschichte des Seins überzuordnen, von sich weist und das Denken in einem umfassenderen Geschehen eingebettet sein lässt: «Es gibt, anfänglicher gedacht, die Geschichte des Seins, in die das Denken als Andenken dieser Geschichte, von ihr selbst ereignet, gehört.»[1] Doch verbindet ihn mit Hegel zweifellos der Widerwille gegen eine radikale Trennung von Wesen und Erscheinung, von Absolutem und Relativem, von Ding-an-sich und Erkenntnis, von meta-physischem und physischem Bereich; das heisst, Heidegger unterschreibt die Kritik

[1] Der Abstand zwischen Heidegger und dem jüngeren Hegel ist allerdings schwer zu realisieren; denn auch der Verfasser der Phänomenologie stellt eine Geschichte des Seins an den Anfang, wogegen die «begriffene Geschichte» oder die Philosophie erst als die «Erinnerung» die «ganze Reihe der Gestaltungen», gewissermassen sämtliche Geburten und Todesfälle, im Geiste bereits vorwegnimmt (was im Sinne des über Raum und Zeit erhabenen Denkens selbst konsequent ist), während Heidegger sein «Andenken» irgendwo in der Geschichte des Seins beheimatet sein und in ihm untergehen lässt.

Martin E

am Kritizismus, welche Hegel zu Beginn seiner Phänomenologie geübt hat. Es geht nicht an, «das Absolute auf der einen Seite und die Erkennenden auf der anderen Seite» getrennt stehen zu lassen; denn, so fragt Heidegger, «was ist ein Absolutes, das auf der einen Seite, was ist das Absolute, das überhaupt auf einer Seite steht? In keinem Falle ist es das Absolute.» Gegen Kant und mit Hegel wird hier um die «Erfahrung» des Absoluten gekämpft, mit andern Worten: es wird gegen jene gekämpft, die versuchen, «das Absolute aus seiner Parusie zu vertreiben». Hierbei wagt sich Heidegger in ein Gebiet vor, das nicht mehr der reinen Logik untertan ist, sondern eher jenem Logos, der den Gottesbeweis des Anselm von Canterbury beherrscht.

Dies zuletzt Gesagte gilt wohl nicht nur in bezug auf Heideggers Hegel-Interpretation, sondern in bezug auf sein Spätwerk überhaupt. Mit der Annahme oder Ablehnung eines Denkens, das immer und immer wieder auf den ontologischen Beweis zustrebt, steht oder fällt unsere Schätzung des späten Heidegger[2]. Es kommt gleichsam alles darauf an, dass dort, wo die Holzwege jeweils aufhören, der sie Begehende einen Schritt in den Wald selbst zu tun vermag, ehe er umkehren muss. Denn wer Heidegger auf den Pfaden seines Denkens folgt, gelangt immer wieder an Stellen, da eine augenblickliche Begegnung mit dem Undenkbaren stattfindet: eine Begegnung, die sinnlos, aber auch voll des höchsten Sinnes sein kann im Masse, wie der Augenblick eine blitzartige Einsicht erlaubt (Heidegger pflegt die Worte «Blick» und «Blitz» einander nahezurücken). An jenen Stellen hört das Denken auf, ein Nach-Denken zu sein, und versucht vielmehr, gleich dem künstlerischen Schaffen, vorauszugreifen und einen neuen Bezug des Menschen zum Sein zu stiften. Wo dies gelingt, erweist sich das Denken als ein Dichten. («Das Denken des Seins ist die ursprüngliche Weise des Dichtens.» – «Das Denken sagt das Diktat der Wahrheit des Seins.») Heideggers Hinwendung zu denkenden Dichtern wie Hölderlin und der späte Rilke oder zu dichtenden Denkern wie Nietzsche und gewisse Vorsokratiker geschieht aus dem tiefsten Wesen seines eigenen Denkens, das dichterisch die Begegnung

[2] Freilich wehrt sich Heidegger sowohl gegen einen dem Denken vorauseilenden «Glauben» (die notwendige Voraussetzung Anselms), wie gegen den «wissenschaftlichen Beweis», von dem gesagt wird, er «trägt zu kurz». Doch ist gerade diese Formulierung ein Zeichen dafür, dass Heideggers Denken, aus freiem Antrieb, weiter führen oder «tragen» soll, als es einer rein vernünftigen Beweisführung ist.

von Sein und Sprache ins Werk setzt. Während in «Sein und Zeit» eine solche Begegnung noch mit dem grössten Aufwand an Mitteln, durch ein fortgesetztes geräuschvolles Aufsprengen der deutschen Sprache und eine mühevolle Umgruppierung ihrer Elemente erfolgte, eignet dem späten Heidegger eine Sprache von erstaunlicher Einfachheit, von zauberhaft leiser Gewalt.

Heideggers Hellhörigkeit in bezug aufs innerste Leben der Sprache, sein Hinhorchen auf das ununterbrochene Zwiegespräch zwischen tieferem und oberflächlicherem Sinn der einzelnen Worte (oder, wenn es erlaubt ist zu sagen, zwischen dem Geist und seiner Parusie), befähigt ihn in einzigartiger Weise zum Übersetzen. Vielleicht liegt der Wert von Heideggers Übersetzungen etwa des «Spruchs des Anaximandero» nicht einmal so sehr in den endgültig gewählten deutschen Ausdrücken (wie «Fugo» für Dike, «Ruch» für Tisis usw.), als darin, dass Heidegger die überkommenen Übersetzungen in Frage stellt, das Dürftige ihrer einzelnen Bestandteile enthüllt und den erstarrten Spruch als Ganzes wieder in die Bewegung des Denkens hinein- und so in ein neues Medium hinübersetzt.

In dieser zunächst harmlos erscheinenden Tätigkeit des Übersetzens enthüllt sich indessen auch das Gefährliche des Heideggerschen Existentialismus und seiner Dynamik. Es zeigt sich, dass gerade beim Übersetzen für gewöhnlich als eine stillschweigende Voraussetzung angenommen wird, die einzelnen Worte hätten ihre begriffliche Verankerung in einem platonischen Ideenhimmel. Wo die Worte diese Verankerung verlieren – und Heideggers Philosophie richtet sich ja zentral gegen die platonisch-metaphysische Sicherstellung der Begriffe –, droht ihnen das Schicksal des Fortgeschwemmtwerdens vom Strome eines völlig anarchischen Denkens. Wie soll sich die gewiss jedem Übersetzer sichtbare Kluft zwischen Vorlage und Nachschöpfung, zwischen Vorbild und Abbild noch überbrücken lassen, wenn das Vorbild wie das Abbild ihren Bildcharakter verlieren und sich in geistige Bewegung auflösen? Damit nun diese Auflösung der Begriffe nicht ins gänzlich Unübersichtliche sich verliere, versucht Heidegger, die hervorgerufene Bewegung zwar nicht zum Stillstand zu bringen, wohl aber, sie in eine gewisse Bahn zu lenken, welche als überschaubare eine neue Sicherheit gewähren mag.

Die am besten überschaubare Form der Bewegung ist bekanntlich die Kreisbewegung. Daher gleichen denn auch Heideggers Über-

Martin

setzungen – und nicht nur die Übersetzungen, sondern seine Schriften überhaupt – einer Verbindung von Kreisen, Ringen, Ketten. Der einleitende Aufsatz der «Holzwege» über den «Ursprung des Kunstwerkes» ist nahezu ein einziges Sich-im-Kreise-Drehen; was wir hier von Heidegger erfahren, sind fast alles Gedanken-Ringe, die sich um den einen Satz legen: «Der Ursprung des Kunstwerkes ist die Kunst.» – Dass diese Kreisbewegungen nicht einfach in einem Leerlauf enden, rührt daher, dass die Gefahr, aus dem Kreise herauszufallen, stets drohend bleibt. Ja diese Gefahr ist, wie wir bereits gesehen haben, das Ursprünglichere und immer wieder Aufdringlicher als der Kreis. Heideggers Werk lebt aus der ständigen Spannung zwischen einer anarchischen Dynamik und dem Willen zur vollkommenen Figur, so wie sich sein Denken dem Wagnis der Ideenflucht (in nichtpathologischem Sinne natürlich) und der Sicherheit einer neuen Formgebung überlässt. Darum auch, so scheint es uns, wird in den «Holzwegen» Nietzsche, wird der späte Rilke von Heidegger kommentiert, weil auch bei ihnen dieser Gegensatz zwischen der ziellosen Bewegung ins Nihil und dem Versuch, die Bewegung gewaltsam zum Kreise umzubiegen, sich in stärkstem Masse auswirkt: etwa wenn Nietzsche an den Höhepunkten des «Zarathustra» und des «Willens zur Macht» in refrainartigen Absätzen die ewige Wiederkehr verkündet, oder wenn Rilke (bei dem der nihilistische Zug meist unterschätzt wird) in unerwartetem Ausbruch die «heile und volle Sphäre des Seins» preist. So ist denn wohl eine der adäquatesten Auslegungen, die Heidegger gegeben hat, jene Interpretation des späten Rilkeschen Gedichtes: «Wie die Natur die Wesen überlässt dem Wagnis» usw. (im fünften Stück der «Holzwege»). – Freilich wird hier deutlich, dass Heidegger, bedächtiger und weniger verkrampft als Rilke und Nietzsche, imstande gewesen wäre, überzeugender als diese beiden von der «heilen und vollen Sphäre des Seins» zu sprechen. Aber, bescheidener zugleich als Hegel, hat er es nicht unternommen, die vollständige «Wissenschaft der Erfahrung des Bewusstseins» zu entwickeln – was Identität mit dem Anfang, Mitte und Ende umfassenden Weltgeist selbst erforderte –, sondern sich damit begnügt, «Furchen in das Feld zu ziehen» oder «Holzwege» zu eröffnen: das sind Teilstrecken auf jenen Meridianen, die nur die Ahnung, nur der erleuchtete Augenblick zur Kugel zu ergänzen vermag.

Das dem Verständnis am leichtesten zugängliche Stück der «Holzwege» ist der zeitkritische Aufsatz über die «Zeit des Weltbildes», in dem vor allem der «Betriebcharakter» der heutigen Wissenschaften treffend gekennzeichnet wird. Menschlich am tiefsten berührt der Versuch über Nietzsches Wort «Gott ist tot»; während die Gedanken am weitesten getragen werden von dem Aufsatz über Hegel, den wir zu Beginn erwähnten. Alle streben sie nach demselben Ziele: der «Erfahrung» des Einen, das die Vielheit der Erscheinungen nicht als etwas seinem Wesen Fremdes sich entgegensetzte. – So sind die Holzwege Pfade des Denkens, die sich, wie alles ursprüngliche Denken, im Sein selbst verlieren.

Martin

Kleine Rundschau

ZU CARL J. BURCKHARDTS REDEN UND AUFZEICHNUNGEN[1]

Manch ein Leben mag sich «in besinnungslos rascher Fahrt» über die sechzig Jahre erstreckt haben; aber selten gelangt ein solches Leben über sich selbst, über sein bloss Zeitliches und Privates hinaus. Selten findet der von Welt und Geschehnissen Bedrängte im Bereich des Geistigen einen Sinn des Daseins; und noch seltener vermag er diesen Sinn weiterzugeben im geformten Werk, in dem sich das Gehetzte und Besinnungslose des Lebensablaufs verwandelt hat in Umsicht, Ruhe und Souveränität. Carl J. Burckhardt gehört zu den wenigen, denen es vergönnt ist, ein im vollen Sinne des Wortes bewegtes Leben rückblickend aus jener höheren Ruhe zu betrachten. Der Band «Reden und Aufzeichnungen» zeugt von diesem Rückblick auf den erlebten Zeitraum – die Zeit der zwei Weltkriege –, auf die Beziehung zu Menschen und Mächten, die im gleichen Zeitraum wirkten, und auf die umfassendere Beziehung auch zu jenen vergangenen Gestalten, die sich der Geist als wesentliche zu vergegenwärtigen weiss.

Gedanken über Goethes Idee der Gerechtigkeit leiten Burckhardts Reden und Aufzeichnungen ein. Gedanken, die nicht von ungefähr in den Raum der Abstraktion hinausgeredet wurden, sondern die allmählich aus dem Umgang mit Goethes Werk und mit Menschen, denen dieses Werk bedeutsam war, «erwachsen» sind. Es ist das Konkrete, das der im politischen Bereiche Tätige auch in der literarischen Sphäre bevorzugt. Nichts über Goethe Dahingeredetes enthält die Rede, die 1950 in Hamburg die Hörer ergriffen hat, sondern Wort für Wort schafft sie einen Wesensbezug vom heute lebenden Menschen zu Goethe: vom Sprechenden zu Goethe, von den Zuhörern zu Goethe, oft aber auch vom Sprechenden über einen nicht anwesenden Mitmenschen zu Goethe. Denn seiner Fähigkeit, hinzuhorchen auf wesentliche Regungen des Mitmenschen, verdankt Burckhardt zu einem guten Teil die Gabe, Gedanken konkret, dichterisch, darzustellen. Wenn er berichtet, wie ein junger

[1] Manesse Verlag, Zürich 1952

Maru ch

Freund, ein eben aus dem Kriege Zurückgekehrter, von Goethe sagt: «Es ist etwas in ihm – ich vermag es mir noch nicht ganz aufzuschliessen –, was alles sinnvoll macht und auf weite Sicht alles gerecht und sicher», so ist hiermit das Thema der «Gerechtigkeit» angerührt, ohne dass dieses abstrakte Wort zuerst in einen luftleeren Raum zu stehen käme.

Hören-, Vernehmen- und das Wesentliche Auswählenkönnen, Wissen, was weitergeleitet, was verschwiegen werden soll, ist Kennzeichen einer diplomatischen Begabung, aber zugleich Kennzeichen des Geistes überhaupt, insofern er vernehmend und wählerisch in einem zu sein hat. «Es ist der Sinn, den er plötzlich erkennt, der ihm aus den Dingen und dem Geschehen entgegenleuchtet»: so spricht der junge Heimkehrer von Goethe. Das Wort strahlt auf den zurück, der es als Wesentlichstes vernahm. So ist es der Sinn des je besondern Daseins, den Burckhardt in seinen niemals weitschweifigen Erinnerungen an befreundete Menschen aufleuchten lässt. Dies vermag nur, wer für das besondere Schicksal des Mitmenschen ein Organ besitzt, das die Grenzen der eigenen Persönlichkeit bisweilen zu überwinden vermag. «Wenn ein Mensch dahin ist, nimmt er ein Geheimnis mit sich: wie es ihm, gerade ihm – im geistigen Sinn zu leben möglich gewesen sei.» Das Wort, das Hofmannsthal im «Buch der Freunde» aufgezeichnet hat, ist uns beim Lesen jener Bilder gegenwärtig, die Burckhardt von den jungverstorbenen Freunden, aber auch von Hofmannsthal selbst gezeichnet hat. Es scheint uns, wenn irgend etwas vom Geheimnis eines Lebens dennoch deutbar sei, so habe Burckhardt in einigen wenigen Sätzen das Mögliche geleistet. Das gelingt keinem Biographen, dies vermag nur der Dichter oder der Liebende.

Dichtung des Gewesenen sind Burckhardts Aufzeichnungen und zugleich wesentliche Wahrheit. Nach unserm heutigen Sprachgebrauch nämlich vergessen wir allzuleicht, dass zwischen Dichtung und «Erfindung» eine Grenzlinie verläuft, die derjenigen zwischen begnadetem Künstlertum und talentloser Geschwätzigkeit keineswegs entspricht. Es gibt ein Dichterisches, das sich mehr in der Kunst der Darstellung äussert oder in der Fähigkeit, aus einem überlieferten Stoff den Sinn herauszuarbeiten, als im «Erfinden wilder Mären». Bei allen grossen Stilisten unter den Historikern ist diese Art des Dichterischen mächtig gewesen. Um der «Unmittelbarkeit einer jeden Epoche vor Gott» gewahr zu werden und sie darstellen zu können, bedarf es in hohem Masse der gleichen Betroffenheit vom Schicksal eines andern, Fremden, wie sie Burckhardt beim Anblick fremden und zugleich befreundeten Lebens – oder auch vor grösseren geschichtlichen Zusammenhängen erfuhr[2].

Der Band «Reden und Aufzeichnungen» ist Max Rychner gewidmet, dem Freunde, dessen eigene Arbeiten, bei aller Verschiedenheit des Ausgangspunktes, ein Verwandtes mit denen Burckhardts besitzen. Vielleicht ist es die gemeinsame Nähe zum Werk des älteren Goethe, welche das Werk der Freunde unter sich verbindet und die sich im Sinn für Reife, Mass und ausgewogenen Stil äussert. Die Spannweite zwischen dem geliebten Schweizerischen und der grossen Welt zeichnet beide aus; ebenso jenes Verständnis, das gleicherweise einfache, herzliche Formen und höfische Verbindlichkeiten gelten lässt (ich denke etwa an Rychners Aufsatz zur Neuausgabe von Goethes Briefen, da sich dem träumerischen Leser das Band zwischen dem alten Zürich und Weimar gelegentlich in ein neues zwischen Zürich und Versailles verwandelt, die Gedanken aber auch bisweilen nach Bonn oder nach Göttingen schweifen). «Glanzvoll sichere Prägung lateinischer Art über einer klaren, lauteren Gemütstiefe» – dieses Wort Burckhardts aus einer Charakteristik Hofmannsthals, ist es nicht geeignet, die Verbindung von romanischem und deutschem Geist in den besten Werken Burckhardts sowohl wie Rychners zu kennzeichnen? So ist denn dieses Buch ein Dokument der Freundschaft, der Freundschaft mit den Toten wie mit den Lebenden. Ein Verbindung stiftendes Buch auch zwischen vergangener und gegenwärtiger Lebensform, zwischen Nahem und Fernem, wie etwa der Aufsatz über Basel beweist, der mit einer Beschreibung des königlichen Versailles anhebt. Und fehlt auch der kritische Ton nicht, so wird auch er durch den verbindenden Willen zum Grossen, zum Reinen und Rechten getragen. So decken sich Buckhardts im Namen Nietzsches begonnene, wenig freundliche Erwägungen über den «Bildungsphilister» mit Goethes Schrecken vor dem falsch angebrachten «pestalozzischen Wesen», von dem uns Rychner in seiner wertvollen Einleitung zum Westöstlichen Divan berichtet.

[2] Vgl. neuerdings «Sullys Plan einer Europaordnung», Hamburg 1952.

Martin

Der offene Sinn für lateinisch-romanische und gleicherweise für deutsche Geistigkeit, wie er Burckhardts gesamtes Schaffen auszeichnet, bestimmt im besondern den Gehalt und Ton seiner Goethe-Rede, von der hier am ausführlichsten gesprochen werden soll, da sie doch wohl einen Hauptexponenten von Burckhardts literarischer Wirkung darstellt. Bezauberung durch einen Vers der Aeneis und Ergriffensein von schillerschem Pathos weiten den Rahmen dieser Rede aus zu einem imperialen Raum des Geistes und der Seele. Da handelt es sich denn nicht – wie gemeint worden ist – um ein Prunkenmüssen mit Kenntnissen «entlegener Werke dichterischen, historischen und philosophischen Inhalts», sondern um eine Zusammenschau des nur zufällig Getrennten, um die Gabe, jene «Gipfel der Zeit», von denen Hölderlin spricht, in einen einzigen Horizont zu rücken. Wo wahre Bildung herrscht, braucht sie im richtigen Augenblick den richtigen Namen nicht zu verbergen; denn allein der Geist vermag Getrenntes zu vereinigen, Vernichtetes wiederherzustellen:

«Des Menschen Geist, dem nichts verlorengeht,
Was er von Wert mit Sicherheit besessen.»

Die «Gedanken über Goethes Idee der Gerechtigkeit» waren ursprünglich auf französisch geschrieben (sie erschienen im Goethe-Band der UNESCO), und zuerst in dieser Fassung fanden sie eine übernationale Zustimmung. So hat noch Benedetto Croce in Burckhardts Goethe-Rede eine «quinta essentia» gesehen. – Aber wie hätte es anders sein können, als dass auch der edle Stoff dieser Rede, gleich allem *Golde*, seinen Widerschein erzeugte, den gelben Neid? Schiller und Goethe haben uns ein würdigeres Mittel in die Hand gegeben, uns «gegen die Vorzüge eines Grösseren zu wehren».

Privatdruck Familie Bindschedler

Gestaltung: Valérie Bergerot, Benteli Hallwag Druck AG
Druck: Benteli Hallwag Druck AG, Bern, Schweiz

Bern, 23. 10. 2000

Martin