

Rudolf Borchardt

Autor(en): **Nadler, Josef**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): - **(1927)**

Heft 3

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-758230>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Rudolf Borchardt

Von Josef Nadler

„Ich trete zwischen Sie und einen Dichter, nicht zwischen den Dichter und seinen Dämon.“ Borchardt, *Rede über Hofmannsthal*.

Ungeist und Geist des Zeitalters, das ihn empfing und zum Handeln drängte, hat Rudolf Borchardt von Stufe zu Stufe seines Aufstieges immer wieder ins Auge gefasst und nach dem Abstand seines Weges mit wachsenden Perspektiven. Das erstmal mit dem zeitgehemmten Wurf seiner *Rede über Hofmannsthal*; zuzüngst in dem Briefe, den er der Festschrift für Hofmannsthal voranstellte mit der Sachgewalt einer Urkunde, aus der ein späteres Geschlecht gesicherte Aussagen schöpfen wird. Man entnimmt diesen Quellen soviel, dass Borchardt schon um 1900 volle Einsicht besaß in Ziel, Richtung, Reichweite der geistigen Hin- und Hermärsche, dass er sich mit bewusster Wahl ins Ganze fügte. Und man übersieht heute, wie richtig er das Schlußspiel der damals eingesetzten Kräfte voraus wusste. Da wird in jener Rede geschildert, wie der Begriff des « Modernen » aus einer diffusen Literatur durch Literaten künstlich fingiert wurde, wie die Deutschen sich mit jeder fremden Fäule gleichsetzten, sobald sie entschieden war, « mit der Frühfäule der tristen Literatenbohème Kopenhagens und Stockholms, mit der Winterfäule des Boulevards und des Cabarets, mit jedem slavischen Siechtume ». Mit dem eingeborenen geschichtlichen Instinkt wird erkannt, dass sich in jener Zeitliteratur der chaotische Zustand einer Gesellschaft enthüllte, « deren Kräfte sich von ausgenützten Polen endgültig fortgezogen haben und sehr langsam erst nach neuen hin sich zu lagern beginnen ». Und Borchardt sieht zwei neue Pole einer künstlerischen Erneuerung aufsteigen. Hier kämpft Stefan George, « tief in fremder Kunstart befangen, traditionslos aus Revolte, sehr unsicher im Geschmack, den großen Kampf um seinen Stil noch mit ungleichem Ausgange ». Dort entdeckt Hugo von Hofmannsthal « eine schöne, unangerührte Welt », « ein uraltes, ununterbrochen verwaltetes und verzinstes Erbe ». Zwischen jener Möglichkeit und diesem Glück, zwischen selbstherrlichem Aufruhr und neu aufblühendem Erbe sah Borchardt seinen Weg gezeichnet vom Unbesessenen ins Selbsterworbene.

Ohne Einsicht in persönliche Urkunden können wir gleichwohl aus Borchardts Schriften allein die Aussage verantworten: was sich in seinem *Neue Schweizer Rundschau*. XX. Jahrg. Heft 3 (1. März 1927).

Werke abspielte, war zunächst eine innerliche Verwandlung. Es galt eine Welt zu erwerben, weil sie nicht ererbt war. Die Schlussverse des *Durant*, dieses männlich offenen Bekenntnisbuches – « da er sein Blut erlöste, dass er die Seele tröste » – bezeugen Aufgabe und Sinn dieser Arbeit an sich selber. Unverkennbar wird ein Wunschbild gemalt, wenn Borchardt in seiner « Rede » an Hofmannsthal die dreifache Größe der Überlieferung preist: das Erbe als Distinktion; das Erbe als geschichtliche Kontinuität der Form; das Erbe als seelisches Verhängnis. Und sicherlich verknüpft man nicht Unvereinbares, wenn man hieher die andere Stelle aus dem *Durant* zieht: « Also war sein Adel Überwildert vom Tadel, Dass er das Maß nicht hatte – Nicht das höfische und glatte, Sondern in sich das Maß, Das noch keiner besaß Durch Meister noch durch Schulen –, Man kann es nicht erbuhlen; Der's nicht mochte im Blute erben, Muss es lebend erwerben Oder er wird verderben. » Hier heißt Maß, was in jener Rede « Herrschaftlichkeit der Haltung » genannt wird, Erträgnis aus der Erfahrung heimlich bildender Jahrtausende. Ein Akt der Wiedergeburt also und ein Ziel, das sich auch der stärksten Magie des Willens verweigerte und nur planvoll berechneter Arbeit offen lag. Da galt es zu tauchen und das mit historischem Rüstzeug.

In Wahrheit, nur ein Mensch, der geschichtlich denken *muss*, wird sich zu seelischen Wandlungen verpflichtet fühlen wie Rudolf Borchardt. Denn ein Ziel wie das seine wird nur aus geschichtlichen Bedürfnissen und Nöten wünschbar und ist nur auf geschichtlichem Wege erreichbar. Borchardts Historismus ist nicht erworben aus Anpassung an seine Aufgaben, sondern angeboren; ist Bedingnis, nicht Ergebnis. Seit Herder gibt es unter den Deutschen kein zweites Denkmal mehr, in dem sich der geschichtliche Instinkt so vollkommen und schaubar verkörpert hätte wie in *Villa*, jenem unerschöpflichen Prosastück, in dem Borchardt das lateinische Schicksal, sich nicht entfliehen zu können; lateinische Größe, sich nicht weiter entfliehen zu wollen als bis zu dem Punkte, wo die Villa steht: an dem italischen Gutshof spürbar macht, als einem geschichtlich gewordenen, an Ort und Stelle vollendetem Übergange « von dem Kastell eines Dynasten zu dem mächtigen Hofhause seiner Enkel, oder von Villa und Praedium eines römischen Landbesitzers über tausende von Stufen fort zum Dorfe und den Poderi um die Villa eines italienischen Landbesitzers ».

Und da ist der Punkt, wo Borchardt den Spaten einsetzte. Der Begriff des Erbes schlechthin, alles dessen, was man lebend erwerben muss, wenn man es nicht im Blute erben konnte, drängt sich ihm um die Fuge

zusammen, die antike Bildung, Landschaft des Mittelmeeres und germanische Völkerjugend in eins verstrickte. So strebte er denn zu vertrauter Gegenwart, dem italischen Raume einzuwohnen und mit Einsatz des geschichtlichen Wissens des Abendlandes zu neuer Fruchtbarkeit aufzubrechen, was sich am östlichen und westlichen Nordufer des Mittelmeeres Schicht über Schicht angehäuft hatte. Im Zeitmaß zweier Jahrzehnte und dem Bücherbetriebe der täglichen Märkte mit Absicht verweigert, wurde da ein Werk gefördert, das freilich zunächst der Umbildung des eigenen Wesens diene, das aber unter den Deutschen eine ganz neue Situation schuf, als es endlich Schlag auf Schlag zutage trat.

Das Kulturvermächtnis des östlichen Mittelmeeres war Borchardt, ohne dass wir die harten Worte der Abwehr im *Gespräch über Formen* verleugnen wollten, schulmäßig und daher am frühesten vertraut. Und zu frühest auch, soweit wir sehen, ging Borchardt daran, sich das Vermächtnis der Griechen selbstwillig zu eigen zu machen. *Lysis* wenigstens liegt noch hart an der Brücke, die von den deutschen Schulen zur Antike führte. Und nur jung und nur einmal wagt man, was Borchardt hier unternahm. *Lysis*, das ist Platons Gespräch vom Wesen der Freundschaft, eines seiner frühesten, die unberührbar junge Blüte der neuen Kunstform des Gespräches. Und diese attische Wechselrede von der Freundschaft zu verdeutschen, ihr zugleich ein Freundesgespräch des Übersetzers voranzustellen und beide aufeinander abzutönen, so dass sie wie ein Ganzes wirken, das konnte nur einem reifen Jüngling geraten. Dies Ganze in seiner Doppelheit ist ein Kunstwerk, dem man mit Worten nicht beizukommen vermag. « Es gibt ganz gewiss keine Formen, die nicht an sich Inhalt wären, » heißt es im *Gespräch über Formen*. So ist es hier gleichgültig, dass der Dichter mit seinem Freunde über Recht und Pflicht des Dolmetschens verhandelt, gleichgültig auch, was Sokrates vergeblich über die Wege jagt: Erscheinung, Bild, Form prägen sich ein und verlöschen nicht, auch wenn das letzte Wort verklungen ist. Hier ein Septembernachmittag, der Dämmerung und Abend wird; Bücher, Bilder, Büsten, Blumen; das Arbeitszimmer eines jungen Mannes, szenisch ausschwingend über die Kleinstadt hinweg in Gras und Gebüsch einer frühherbstlichen Landschaft; und im Bilde bei wechselnder Beleuchtung und Stimmung vergeistigte Freundschaft zweier junger Leute. Dort Nachmittagssonne von Athen; Freilicht, ein Ringhof; Knaben beim Spiele mit Knöcheln und Würfeln, verliebte Jungen; und alles verstrickt in das Ränkespiel der Begriffe, das Sokrates unter ihnen anzettelt. Einheitlich modulierte Stimmung fasst das Doppelstück zur Einheit. Ironischer Anklang; inmitten zu

beiden Seiten der Fuge hier wie dort ein gefühlsbetontes Szenenbild; ironischer Ausklang. Um den Inbegriff der Dolmetschkunst geht es schon hier. Aber die Übersetzung des *Lysis* ist nur Teil eines gepaarten Kunstwerkes und die Urschrift in jenes Deutsch verwandelt, das ihr der verhältnismäßigen Zeitstufe nach am gemäßesten war, in das peinlich gepflegte Gemeindeutsch von 1900.

Fortan hat Borchardt den Dichter und den Gelehrten in jedem Falle aus wohlverteilten Rollen zum Worte gemeldet. So in dem äußersten Gegenstück zum *Gespräch über Formen und Platons Lysis*, in den *Altionischen Götterliedern*. In einem Nachwort packt der Gelehrte das Problem an, das zu den schwierigsten im Bereiche der klassischen Sprachwissenschaft gehört. Der fachlich Unvertraute vermag nur unbeteiligter Zuschauer zu sein und wird Zeuge eines Schauspiels von bestrickendem Reiz, wie sich leibhaftig vor seinen Augen, Bild nach Bild, das Schicksal abrollt, das diese Götterlieder aus der homerischen Welt des Glaubens in das dumpfe Dasein des Aberglaubens stürzt, sie zu einer orphischen Magierbibel macht, immer wieder im Umkreis von Homers Namen festhält, sie als sicher wirkenden Höllenzwang durch die geschäftstüchtigen Hände byzantinischer Buchhändler treibt, bis sie geborgen nach tausendjährigem Missbrauch in den Schutz des Dichters übergehen. Dieses Nachwort bezeugt von neuem Borchardts erstaunliches Vermögen, die Geologie geschichtlicher Zustände schichtenweise zu durchschauen und die Sehschärfe seiner Phantasie unmittelbar in Bilder umzusetzen. Der Gelehrte hat « den letzten Bann, der über den alten Götterliedern Ioniens liegt, brechen wollen, indem er sie von der homerischen Voraussetzung endgültig ablöst und selbständig macht, sie darbietet, als was sie sind: nicht als Anhang, sondern als wären sie das einzige Urdenkmal des griechischen Völkermorgens, und hätte es weder *Ilias* noch *Odyssee* gegeben.» Eine solche Aufgabe konnte nur im Verein mit dem Dichter gelöst werden und der hatte das erste Wort. Kam es darauf an, « die Urmasse, die dahinter steht, griechisch nie wiederzugewinnen, deutsch zu erahnen, » so blieb von den sonstigen Wegen nur einer. Wenn auch Sprache und Vers kein Hindernis waren, diese altionischen Götterlieder auf die zeitverwandte Stufe altgermanischer Gesänge zu übertragen, der Stil verbot es. Und so wählte derselbe Dichter, der es sich sonst zum Gesetz machte, romanische Dichtungen des Mittelalters in die zeitverwandte Sprachform der Deutschen umzuschaffen, diesmal den neutralen Ton des Neuhochdeutschen, um ihm die Schattierungen dieser Götterlieder einzufärben. Niemals stand Borchardt vor einer schwereren Aufgabe als hier, wo es ihm galt, « die

Noch-nicht-Sprache, die sich erst im Blitze der Poesie zur Sprache bildet, die unschuldig schamlose, die unschuldig regellose », hörbar zu machen im Organ des restlos geklärten und geformten Schriftdeutsch. Nur mäßig sind die Wortformen für seine Zwecke zurechtgebogen, sparsam ist der ältere Lautbestand und Wortschatz herangeführt, überaus reich dagegen wurde das geniale wortschöpferische Vermögen genützt, wie natürlich, da ja in den griechischen Zusammensetzungen und Beiwörtern die Urkräfte der Poesie wirkten. Was aber an dieser großartigen restitutio in integrum Stil ist und echtes Altertum aufquellen lässt, geht auf Rechnung des Satzbaues und des «unschuldig regellosen» Gefüges der Vorstellungen mehr als der Worte. Gewollte Eintönigkeit ist das Grundgesetz dieses Verses, der weitab von der geleckten Glätte unseres klassischen Hexameters die spröde Ausdrucksfähigkeit primitiver Jugend zurückzaubert. Ohne Furcht vor Paradoxen muss gesagt werden: in diesen Götterliedern ist das hellenisierte Ethos unseres klassizistischen Deutsch vollkommen Stil und hohe Form geworden.

In ein großes, stolzes und mutiges Wort läuft das Schlusswort dieses Buches aus. «Dies Bild der Antike und des Griechentums der Urzeit, das historisch, als eine Seelenbewegung der deutschen Nation, seine Schicksale erfüllt hat, ist nicht mehr zu korrigieren oder zu heilen, sondern nur noch, und zwar in der Schöpfung, zu vernichten.» Der besondere Sinn dieses Satzes und seiner Nachbarn wird in anderem Zusammenhange erwiesen werden müssen. Für jetzt begründen sie hinlänglich, warum Borchardt seine ganze Kraft zusammenfasste im Aufschürfen jener lateinisch-germanischen Kultur, die das Nordufer des westlichen Mittelmeeres überschichtete. Wir haben keinen Einblick in die Zeitreihe, der entlang im Dichter die Probleme einander zeugten. Und wir vermuten nur, dass er von Italien her, die Kette des Lebens zurücktastend, in die Provence geleitet wurde. Wir versuchen, was einem Lebenden gegenüber, der sich erst zögernd offenbart, allein möglich ist, einen organischen Grundriss zu geben. Und in den Herzpunkt eines solchen, von dem aus die Linien sich öffnen und von dem sie wieder gebunden werden, gehört das schmale feine Büchlein *Die großen Trobadors*. Die provenzalische Literatur bedeutet für Borchardt ein doppeltes. Entwicklungsgeschichtlich ist sie ihm das Kernproblem mittelalterlicher Dichtung in den germanisch-lateinischen Ländern, und so war denn der Gelehrte und sein zusammenfassender Verstand im Spiele. Schöpferisch gab sie sich als lauterster Erguss der germanisch-lateinischen Seele zu erkennen und sie rührte an den Dichter und sein bildendes Ingenium. Wie bei den *Götterliedern* hielt Borchardt

auch diesmal auf getrennte Felder. Was der Gelehrte zu sagen hatte wurde in einem Nachwort niedergelegt, über dessen ungewöhnlich neue fruchtbare Erkenntnisse noch unter einem weiteren Gesichtswinkel zu reden sein wird. Der Dichter waltete seines Amtes in einer auserlesenen Sammlung verdeutschter provenzalischer Lieder. Die Frage nach dem gebührligen Stil war diesmal keine. Da es in Deutschland eine gleichzeitige Liederliteratur gab, die mit einer ihrer Wurzeln von jener provenzalischen stammte, so fand sich der Dolmetsch einem idealen Falle gegenüber. Es blieb nur die eine Möglichkeit, diese provenzalischen Gebilde am deutschen Sprachstoff des dreizehnten Jahrhunderts abzuformen. Borchardt hat freilich auch hier nicht, wie nirgends, « übersetzt », das heißt Worte und Wortverbindungen einer Urschrift durch die leidlich entsprechenden Worte und Wortverbindungen einer andern Sprache ersetzt. Er hat aus dem schöpferisch und eigenwillig vorgeknoteten mittelhochdeutschen Sprachstoff Gebilde erzeugt, die das Urbild nicht nachahmen wollen, sondern ihm gleichen wie Geschwister. Nicht die mechanische Kopie, sondern organische Schöpfung einer zweiten Zeugung sind sie, und dass sie unverwandte Züge haben und einander fremd sind, Urbild und Abbild, ist ebenso notwendig wie das andere, dass sie als gewollte Paare erkannt werden.

« Diese uralten Dichter eines untergegangenen Volkes hat er wiedergeboren, weil sie ihm unsterbliche lebendige Gestalten sind, denen seine Ehrfurcht und sein Dank für alles Unendliche gebührt . . . , was ihr seherisches und naives Genie seiner eigenen Nation in jenen Jahrhunderten gewährte, in denen sie das Seelengut der Völkerwanderung verzehrt hatte . . . und verhungert wäre ohne das herrliche Darlehen . . . nicht wohl mehr der Provence, denn sie war erschlagen, aber ihrer Erben in Italien und England. » So im Nachwort zu den *Trobadors*. Und gegen Ende der *Epilegomena zu Dante*: « Was wir bei den großen Deutschen des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts . . . nur vereinzelt kosten: die Essenz des großen provenzalischen Welt- und Seelenbildes, nicht durch ein rohes französisches Medium gegangen, sondern unmittelbar in fremde edle Scholle verpflanzt und nun sich erst köstlich offenbarend: hier erfüllt es das ganze Buch . . . Nur ein italienischer Bürger wie Alaghieros Sohn konnte das, weil er anders war, aber an sie glaubte und sein wollte wie sie. Dass er sie nur von weitem und in den allgemeinsten Umrissen kannte . . . hat seinem Glauben nicht geschadet. » Gleichviel, dass Borchardt schwerlich auf diesem Wege von den Provenzalen her zu Dante kam. Es gibt den Ausschlag, dass *wir* zu Borchardts Werk nur von dem Dreiwege

herkommen können, wo die Schöpfung der Provenzalen sich ins Europäische verzweigt, in das Italien Dantes, das Deutschland Wolframs und Hartmanns, das England Wilhelms des Eroberers. Von den Provenzalen her führt Borchardts Linie zu seinem *Dante* und über Wolfram zu seiner selbstgemäßeften Dichtung, zu *Durant*.

Gegenüber Dantes *Vita nova* fand Borchardt sich in gleicher Lage wie bei den *Trobador*. In dem denkwürdigen Aufsatz *Dante und deutscher Dante* von 1909 wurde bereits festgestellt, dass es unmöglich sei, ein Buch des dreizehnten Jahrhunderts, das in einer nie gesprochenen, höchst literarischen und konventionellen Sprache geschrieben sei, « in den Alltagsjargon einer Verfallzeit ohne lebendige Literatur zu übersetzen ». Wie sich bei den *Trobador* die gleichstufige deutsche Dichtersprache des dreizehnten Jahrhunderts als stilgemäß darbot, so hier die unvergleichliche deutsche Prosa des vierzehnten Jahrhunderts. Ebenso gewiss wie Dantes *Vita* eine Verteidigungsschrift ist – Borchardt handelt von diesen Dingen mit überzeugender Sachgewalt in der Sonderschrift *Epilegomena zu Dante* –, ebenso sicher konnte dies Buch nur in der verseelten mystischen Prosa der hohen Selbstbetrachtung und Selbstbeschreibung nachgeschaffen werden. Wozu die Lyrismen der *Trobador* wenig Gelegenheit boten, das wurde in der *Vita* meisterlich genützt: der reiche Wechsel im Verstellen der Nebensätze, wie ihn die Prosa der Mystik ermöglichte, eine uner-schöpfliche Quelle rhythmischer Figuren.

Soviel Schulung und wieviel Vorarbeit noch, die bis jetzt gar nicht sichtbar geworden: Gewinne aller Art aus der klassischen, romanischen, germanischen Sprachwissenschaft; eingelebte Kenntnis mittelländischen Volkes und Landes; die gesamte Lebenssumme zweier Jahrzehnte; all dies wenigstens ist in jener Nachschöpfung aufgegangen, die sich zu unserer Zeit verhält wie ihr Urbild zu der seinen, in *Dante deutsch*. Borchardt hat auch in diesem Falle wie bei den andern Arbeiten gleicher Art selber zusammengefasst, was Vorgeschichte seines Werkes ist. Wenn die provenzalische Dichtung der Angelpunkt von Borchardts Schöpfung ist, sein deutscher Dante, die *Divina comoedia*, ist Wesen und Inbegriff dessen, was er geschaffen hat und noch schaffen wird. Wahrscheinlich war alles andere, was während der Arbeit an dieser Dichtung erstand, nur Probe, Seitentrieb, vorläufige Entlastung, Wirkung aus dem Innern dieses mächtigen Unterfangens, das kein gleichberechtigtes Unternehmen neben sich dulden konnte. Erst diese *Divina comoedia* rollte eigentlich das Problem des « Übersetzens » in ganzer Tragweite und Verantwortung auf. Allein die wörtliche Wiedergabe des Inhaltes, Nachbildung des Verses « mit der

melodischen Struktur, die sich aus der Bestimmung für lebendigen Gesang ergibt, mit dem Tone des fortschreitenden epischen Berichtes, mit seinen schweren Pausen und seiner erbarmungslosen Unaufhaltsamkeit », gar nicht zu gedenken der überaus schwierigen Reimbindung, zwangen zu der Frage, mit welchem Deutsch sich denn die *Divina comoedia* nachbilden lasse. Nur aus dem leichtblütigen Glauben an die Allmacht der Sprache, die Goethe gebraucht hatte, vermag erklärt zu werden, dass das ganze Jahrhundert bis auf Borchardt verging, ehe diese unerlässliche erste Frage gestellt wurde. Sie aus reinen Gründen des Stiles zu stellen, war dem neunzehnten Jahrhundert vollends nicht zuzumuten. Zwei Erwägungen führten von verschiedenen Seiten auf den gleichen Punkt. Das Schriftdeutsch ist seinem Ursprunge nach eine Bedarfsprosa gewesen, ist zur Dichtersprache nur notdürftig eingerichtet worden und als Dichtersprache sehr jung. Ihr fehlt der Bestand der ersten sieben Jahrhunderte deutscher Bildung. Die einzige wirkliche Dichtersprache haben die Deutschen um das dreizehnte Jahrhundert besessen. Und von der andern Seite. Schriftwerke von Völkern mit gleichlaufender Zeitbahn dürfen beim Übersetzen nur auf der gleichen Stufe verschoben werden. Dantes zeitgenössische deutsche Stufe war die Wende vom dreizehnten zum vierzehnten Jahrhundert. Das Deutsch um 1300 entsprach durch seinen weltanschaulichen Sattgehalt wie als Dichtersprache dem Stil der *Divina comoedia*. Doch Borchardts Deutsch ist darum nicht mittelhochdeutsch. Das hört man schon am Lautstande. Die Dichtersprache des dreizehnten Jahrhunderts ist wohl Grundfarbe. Aber in transparenten Schichten sind ihr da und dort Bildungsworte späterer Geschlechter und Kulturkreise, Farbtöne der Mundarten, Nüancen eigenwilliger Wortschöpfung aufgesetzt. Borchardt hat gewissermaßen zwischen der alten oberdeutschen Dichtersprache und der jungen ostdeutschen Gemeinsprache die fehlenden organischen Übergänge geschaffen, zwischen beiden Sprachen eine schlagende Ader erweckt. Wie immer und jedesmal. Er hat nicht gemacht, sondern lebendig wachsen lassen. Das Deutsch seines *Dante* ist die alte oberdeutsche Dichtersprache, wie sie etwa aussehen würde, wenn sie sich lebendig tortentwickelt hätte und Dichtersprache geblieben wäre, so dass unser Schriftdeutsch lediglich eine ihrer jüngeren Stufen wäre. Das Wesentliche dieser beispiellosen sprachlichen Schöpfung liegt also nicht im Wortschatz, der freilich kaum übersehbar groß ist. Er liegt im Bereich des Abwandeln, der Wortformen, der Wortfügung, der Wortfolge. Borchardt hat dem Gebrauch des artikellosen Hauptwortes neue Möglichkeiten erschlossen und die personifizierende Kraft dieses Redeteiles fast ins Mythische gesteigert.

Dadurch, wie mit dem freien Gebrauch des Kasus fegte er fast alle Widerstände hinweg, an denen bisher die getreue Wiedergabe von Dantes Versen, Verszäsuren und Versschlüssen gescheitert war. Die freie und kühne, wengleich sprachgemäße Umgestaltung der Wortfolge ließ ihn seinem Deutsch fast alle Kunstmittel der griechischen und lateinischen Sprache zuschanzen. Frei, befreit von rein logischen Baugesetzen, fügt die Folge der Sätze sich den Bedürfnissen der Stimmung, der Anschauung, des Rhythmus. « Man kann sich an einem Menschen nicht schwerer vergehen, als indem man ihn glauben macht, es gäbe leichte Wege zum Schweren oder das Schwere sei eigentlich leicht, » heißt es aus dem Munde des Dichters im *Gespräch über Formen*. Das mag denen zu wissen nützlich sein, die da glauben, zu Dante gäbe es auch leichte Wege und die *Divina comoedia*, « gemeinverständlich » übersetzt, sei eigentlich eine ganz einfache Sache. Genug, eine Möglichkeit, Dantes Gedicht « *an alle* » zu richten, gibt es nicht, und Einsprüche gegen Borchardts Werk müssten aus dem Wesen seiner Aufgabe gewonnen sein. Sind sie das nicht, so sind es keine.

Dantes Weltgedicht war Inbegriff und Erscheinung des christlichen Abendlandes, letzter Ausdruck germanisch-lateinischer Weltbürgerschaft. Die zwanzigjährige Arbeit um den Eigengewinn dieser Schöpfung hat den Dichter selber in diese lateinisch-germanische *κοινή* eingebürgert. In dieser Arbeit hat er seinen ganzen selbsterworbenen Besitz an Weltanschauung und seelischer Haltung, an Stil und Kunstvermögen, an Sprachmitteln und Verskunst fruchttragend angelegt. Von dieser Anlage leben alle Dichtungen Borchardts wie die Blumen eines verschlossenen Gartens von dem lebendigen Brunnen der Mitte.

Durch Dantes Welt hindurch über Wolfram und Hartmann zurück zu den Provenzalen führt Borchardts höchste dichterische Leistung *Der Durant* mit dem sicher gezielten polemischen Untertitel « Ein Gedicht aus dem männlichen Zeitalter ». Es ist eine freie Nachschöpfung deutsch-mittelalterlichen Stiles. Zum erstenmal seit das große Viergestirn altdeutscher Epik untergegangen ist, lebt hier wieder ihr Vers auf, dieses unvergleichliche Gebilde, für das die Deutschen in allen folgenden sechs Jahrhunderten keinen Ersatz mehr gefunden haben. Vier Hochtonstellen sind Gesetz, aber wie sie fallen und wie sie mit der tragenden Flut der leiseren Redetöne zu verschmelzen sind, ist der schweren und gefährlichen Freiheit hingegeben. Ein Sprechvers, nur vom Dichter zu zwingen, der für Zuhörer redet. Und so ist dieses Gedicht von der ersten bis zur letzten Silbe erlebter Rhythmus für den, der diese Verse zu sprechen weiß.

Vollkommen wie diese reimgepaarten Verse sind Anschauungen, Bilder, zu empfinden, zu wollen, sich auszudrücken, von Wolfram und Hartmann her wieder aufgewacht. Und eben weil nicht fern vom Leser ein Schreiber saß, irgendwo im Wesenlosen, sondern weil ein Sprechender von Zuhörern vernommen wird, ihnen vor Augen steht und sie von Mund zu Aug' und Ohr an sich fesselt, darf und muss der Dichter wie in den höfischen Versromanen im Spiele mitspielen. Nur durch ihn zu hören, wäre zu wenig. Man muss und will auch von ihm hören. Wir ahnen, wie sehr es seine Geschichte ist, die der Dichter hier vorträgt, wenn er wie in den alten Mären mit «ich» und «höret» dazwischen tritt. *Der Durant* ist ein Bekenntnisbuch, eines der persönlichsten, von dem wir wissen. Aber worin und wieweit, das entzieht sich der Frage und Antwort. Es ist ein tragischer Vorwurf, die Tragödie des höfischen Mannes jener Epoche, in der Borchardt sein Werk verwurzelte. An der gleichen Frau, durch die er sich, da sie ihm unberührbare Geliebte ist, emporläutert, stürzt er in die Brunst des Tieres, da sie ihm Gattin geworden ist. «Liebe von Weib und Mann Meint ein Kind von den beiden. Wer das nicht will, soll leiden.» Sicherlich soll damit nicht die ritterliche Kultur und ihr Inbegriff, «die hohe Minne», getroffen werden. Sondern jeder geht am Ethos der Zeit und des Standes zugrunde, der «in sich das Maß» nicht hat. Der Held will die Frau nur als Gegenstand asketischer Verehrung kennen, oder er verfällt in tierische Brunst. Er hat das Maß der Natur und der irdischen Mitte nicht und stürzt aus dem Himmel in die Hölle, weil er den Anblick der Erde nicht verträgt. Dies menschliche Urmotiv ist im Palästina der Kreuzzüge an Durant, dem Sohn eines fränkischen Ritters, zu einer wahren «Herzmäre» gestaltet.

Wie diese epische Geschichte offensichtlich dramatisch, so ist die dramatische, in der Borchardt ein problematisches Gegenstück gegeben hat, ebenso fühlbar lyrisch. Wir meinen das Spiel *Verkündigung*, das allein als erster Teil eines dramatischen Gedichtes *Die Päpstin Jutta* vorliegt. Ein Legendenstoff auf dem Hintergrunde von Mariä Verkündigung, wie sie dem Dichter wohl mehr aus alten Gemälden denn aus dem Neuen Testamente aufstieg. Eine Jungfrau in der schwülen Morgenstimmung erwachter Geschlechtlichkeit fühlt sich durch den falschen und den echten Boten vor die Wahl gestellt, entweder über ihre Geschlechtlichkeit hinaus oder mitten in das Mysterium ihres Geschlechtes hineinzustreben. Abgründe des Gedankens tun sich auf. Die Mystik wohl aller Völker ist dem Problem nachgegangen, wie sich der Abfall der Erkenntnis von Gott durch Spaltung der Schöpfung in gegensätzliches Geschlechtswesen offenbarte. Und sie hat immer wieder das Wunschbild erwogen, wie man

zur sündenlosen Einheit mit Gott zurückgelangen müsste, wenn es gerie, durch Verzicht auf Erkennen und Zeugen die Entzweiung des Geschlechtes zur Ureinheit der Welt zu schließen. Und diesen Gedanken, freilich in sein Gegenteil verkehrt, predigt im Spiel der große Versucher, der falsche Bote. Er sucht die Jungfrau aus der Natur heraus zu verlocken zur Widernatur verleugneter Geschlechtlichkeit, zum Abfall vom Weibe: «Nimm, was dein Leib begehrt und lache drein.» Es ist das grausige Evangelium der Selbstsucht und des Selbstgenügens. Ihm entgegen der wahre Bote und sein Evangelium der Mutterschaft: «Dass nur gewinnt, wer sich verliert, Dass, um der Welt und Gott zu steuern, Es Leib und Seel' dransetzen gilt . . . Der Mensch muss steigen und sich müh'n Und muss sein Blut ins Blaue schleudern, Gleich den Verschwendern und Vergeudern.» Indem er der Jungfrau ein Kind verkündet, schließt das Spiel, das auf die folgenden der ganzen Reihe bezogen, Rätsel aufgibt, die nur von dorthor gelöst werden können. Es ist nur eine einzige Szene und spielt ohne Wechsel im selben Raume, der Halle eines «Altväterhauses». Ein wundervoll lyrisches Gebilde, musikalisch und melodramatisch, strömt es innerlichste erotische Zustände und Entscheidungen in atembeklemmende Worte aus. Wie wenn Handlung und Mitspielende nur verkörperte Spiegelungen aus dem Innern der nach Klarheit ringenden Jungfrau wären, so fühlt das Stück sich an und so müsste es wohl auch gespielt werden.

Ein drittes Mal und nun in der furchtbaren Sachlichkeit von Luthers deutscher Bibel formte Borchardt den Vorwurf aus, den *Verkündigung* in der tiefsten Heimlichkeit einer Jungfrau andeutete, und der in *Durant* wie in *Joram* durch das Wort des Dichters umschrieben ist: «Liebe von Weib und Mann Meint ein Kind von den beiden: Wer das nicht will, soll leiden.» Bei *Durant* ist das Problem an der Besonderheit mittelalterlicher, in *Joram* am Einzelfall altjüdischer Umwelt und altjüdischer Beziehungen zwischen Mensch und Gott glaubhaft gemacht. Für *Joram* ist der versagte Sohn kein Antrieb tragischen Empfindens, bis ihn nach schweren Prüfungen seine Frau mit der Frage trifft: «So du aber die Wahrheit sprichst, so rufe ins Haus nach deinem Sohne, ob du einen habest, dass er deinem Eide helfe und strafe mich Lügen.» Und da in dieser Umwelt Gott es ist, «beides, zu geben und zu nehmen», so erzwingt sich *Joram* in hartem Ringen Gottes Gerechtigkeit und Widerruf und wird in wunderbarer Fügung mit einem Sohn begnadet.

Durant, *Verkündigung*, *Joram*, jedes Gedicht ein Stil für sich, sind die Grenzmarken, innerhalb derer Borchardt nach den bisherigen Zeugnissen Herr ist. Zwischen sie gliedert sich mancherlei Besitz ein, aus dem sich

auf möglichen oder notwendigen Zuwachs dieses Bereiches schließen lässt. Da ist das *Krippenspiel*, die ungelenke, einfältige Glaubensstärke handwerkerlicher Spielfrömmigkeit; dem siebzehnten Jahrhundert mit kühler Meisterschaft abgelistet, das schäferliche Alexandrinerstück *Die geliebte Kleinigkeit*; eine großartige Verseelung jenes Italien des vierzehnten Jahrhunderts im Fieberrauch eines sterbenden Sechzehnjährigen, *Die Beichte Bocchino Belfortis*, ein Gedicht, das eigentlich mit seinem gegensätzlichsten und verwandtesten Widerspiel, mit dem Prosastück *Villa*, zusammengehört wie Leben und Tod. Und da ist, in drei Sammlungen vereinigt – *Jugendgedichte*, *Vermischte Gedichte*, *Die Schöpfung aus Liebe* – Borchardts Lyrik. Sie zeugt für die fast unbegreifliche Tatsache, dass soviel an Bildung, Stilformen, Sprachwesen aus allen Zeiten und Räumen des Abendlandes durch diesen Menschen hindurchgegangen ist und sich ins Spektrum zerlegte, die Seele menschlich rein und männlich stark geblieben ist, wie das Prisma. Aber aus dieser scheinbar abgeschlossenen Ganzheit heben sich Werke ab, die auf noch unverteilter Boden zielen und Vorsicht in Versuchen lehren, ein Wesensbild zu rahmen, das noch keinen Rahmen duldet. Wir finden, dass Borchardts Novelle *Geschichte des Erben* – übrigens nach Anlage und Linienführung eine Spielszene von besonderer Kraft – neue Erzgänge des Dichters anschürft, so unverkennbar sie sprachlich das Gepräge seiner Prosa trägt. Weit ins Weite vollends deutet das Gedicht *Die halbgerettete Seele*, seit Herder die erste Neuschöpfung, ja die erste vollendete Gestalt einer Gattung für sich, der Parabel, fünftönige, ungerimte Trochäen, die an stilvollster Versbehandlung und raffiniertem rhythmischen Duktus, an gedämpftem Glanz der Sprache und fast ritueller Haltung der Gebärden wohl alles übertreffen, was Borchardt je geschrieben hat. Diese 350 Verse bezeugen das Rühmlichste, das sich von dem Dichter und Menschen aussagen lässt. Ein Cherub, « dem es obliegt, dem Gesandten Satans Zweifelhafte Seelen zu bestreiten, Focht um eine halberlöste Seele Hoch in Lüften wider den Verfluchten » und stürzt ab. Da wird ihm der Auftrag: « Suche, Mensch, die Arbeit zu vollenden, Der du Engel dieses Mal gebracht. » In Menschengestalt durchwandert er die Erde, « Bis er einst, im Hafen, an des Meeres Landungen » jenen Jüngling fand, « Rechts vom Arm die Kupplerin und links den falschen Freund, den hübschen Mund voll Lügen ». Der ist jene halberlöste Seele. Und der Cherub-Mensch nimmt den Jüngling mit sich, müht sich um die Seele und sieht sich eines Morgens von dem Jüngling verlassen. Und wieder sucht und sucht er, bis er den Halbverlorenen ein zweites Mal findet « In des Königs Stadt ». Er führt den Schönen in die Berge, wendet

die ganze Inbrunst des Wortes an ihn und sieht sich ungehört verlassen. Da sucht er abermals und nun in den verworfensten Bezirken. Endlich: « In der allerletzten der verlorenen Hafenschänken, einwärts wo die Sonne Weißes Gift in eine Hofstatt spie, Sitzen fand er den so lang Gesuchten: Bei dem Würfler und dem Knabenschänder Saß er, einer Neige Weins in Jenes Lederbecher spülend . . . » « Und er sprach den Gruß und saß zu ihnen. » Doch da überkommt den Heiligen eine Sehnsucht, « Zu verlassen das zu oft vergeblich Seinem Zug zur Tiefe Abgerungene Und sich selbst ins Göttliche zu retten, Ja, und wär's durch ein vermessenes Wort, – – Und er sprach's nicht; sondern sprach zu jenem, In den Staub bei seinem Staube sitzend: Walte Gott hinfort des eignen Willens, Welchen meine Schwäche nicht vollendet. Hier will ich nun sein und bei dir bleiben; Der da rein ist, helfe dir und mir. » Und dieser heroische Akt der Barmherzigkeit und Liebe entscheidet. Dem Heiligen brechen seine Cherubsflügel wieder aus den Schultern. Er steigt im Fluge empor, indem er die Seele des Jünglings, « Allen Hader himmelwärts entscheidend, Mit sich riss, und rein ward vor dem Reinsten ».

Ob der Mikrokosmos von Borchardts Werk etwa nach dem Bauriss einer größeren Welt gegliedert ist? Und ob dies Einzelleben über sich hinaus ein Ganzes bedeutet? In dem einleitenden Briefe zu *Eranos*, der Festschrift für Hofmannsthal, hat Borchardt sich mit Worten, die den Anhauch eines großen Erlebnisses ausstrahlen, zu Herder bekannt. Durch zahllose Einzelwesen hat Herders Geist sich unter den Deutschen vervielfacht. Aber wir kennen in diesen anderthalb Jahrhunderten keinen, der das echte Vermächtnis Herders in seiner ganzen Breite und Tiefe mit solcher Strenge gewahrt und wieder lebendig gemacht hätte wie Borchardt. Wir glauben ahnungsweise zu wissen, wieviel aus dem ernstesten und gewissenhaften geistigen Selbstgewinn des neunzehnten Jahrhunderts in Borchardts Werke fruchtbar geworden ist. Aber kein Zug ist darunter, der nicht die heimliche Prägemarken Herders trüge. Borchardts Werk ist ein Abbild der Welt, die von Herders ins Unendliche geöffnetem Winkel umzirkelt wird.

Alle Epochen geistigen Aufstieges der Deutschen sind von England her über Ostdeutschland bewegt und gespeist worden. « Die ungeheure, be rauschende und adelnde Kunst Englands, » so empfand der reife Jüngling, der die *Rede über Hofmannsthal* gesprochen hat. Und aus der englischen Bildung organisch herausgewachsen ist das Grundproblem von Borchardts Leben, Selbstgewinn und Nachschöpfung von Dantes Weltgedicht. Warum gerade in England der erste ernste Versuch einer Dante-

übersetzung, der von *Vita nova* durch Rossetti in die Sprache der *English Bible*, gelingen konnte, darüber gibt Borchardt in seinem Danteaufsatz Auskunft. « Eine lange Durchdringung dieser beiden Welten (von Dantes Strophen und Shakespeares Schauspielerverse) miteinander musste jeder wirklichen Übersetzung der *Comedia* vorausgehen: jene Durchdringung, die in England so alt wie Chaucer ist, die England mit der lateinischen Novelle, dem Madrigal, der Ballade, dem Sonett, der Stanze in zahllosen Abwandlungen jahrhundertlang versorgt und Rossetti eine vorgearbeitete Dichtersprache in die Hände liefert. » Und an Swinburne, dessen Verse er übersetzte, fand Borchardt den vorbildlichen Dichtertypus darin, dass Swinburne « für jedes stilistische Bedürfnis eine eigene archaische, fast liturgische Sprachform zur Verfügung steht: die biblische für Aholibah und den Reigen der Königinnen, die galante für Rokoko, die renaissancehaft reiche für die großen Balladen ». Man weiß wie entscheidend für die ostdeutsche Bildung seit Jahrhunderten das Zusammenspiel mit den Angelsachsen war. Typisch ostdeutsch also ist es für Borchardt, dass er wie Klopstock einst, von Zwischenliegendem zu schweigen, das Urbild zu sich selbst von England empfing.

Historismus als Seelenhaltung und Organ der Welterfassung ist sächsisch-norddeutsch, durch Herder und die Romantik aus ursächlicher Anlage herausgearbeitet. Eine sächsische Schöpfung ist die große deutsche Historie von Niebuhr über Ranke, der sächsischen Ursprungs und ein Schüler Niebuhrs war, bis zu führenden Meistern der Gegenwart. « Ist ein Fakt » würde Karl Postl sagen. Nur missverständlich könnte man behaupten, Borchardts Schöpfung hätte ihre Wurzeln in der ratio. Sie lebt aus jenem Historismus, zu dem man weder erzogen noch durch Willensakte getrieben wird, zu dem man geboren ist und der letzte Zugänge in Welt und Gott in gleicher Weise öffnet wie irgendeine andere Möglichkeit. Wir erkennen den Historismus als heimliches Merkmal alles dessen, was ursprünglichen deutschen Geistes ist, woher immer sein Träger geboren wäre. Und mit unserer Überlieferung ist keine andere vereinbar. Woraus nicht folgen soll, dass eine andere schlechter wäre. Sei es über Herder, sei es über England, Borchardt lebte aus diesem gemeinsächsischen Historismus auf beiden Ufern der Nordsee auf, und dieser Historismus ist, was Borchardt « das Erbe » nennt, große germanische Tradition schlechthin.

Aus diesem Historismus floss der sächsisch-ostdeutsche Aufruhr im Verhältnis Europas zur Antike. Er begann mit den nordisch gewordenen Romanen Zoëga und Winckelmann und führte zu jener Realantike und

zu jener Monumentalphilologie, die das überlieferte Buchwissen der Franken und Alamannen vom Wesen der Alten auflöste in die sächsisch-nordische Wissenschaft vom Realbesitz der antiken Welt, vom Idealismus zum Naturalismus im germanisch-antiken Zusammenleben. Es war eine Bewegung, ausgelöst von einem neuen nordischen Einbruch in die gesichert erscheinende Welt des klassischen Erbes, und diese Bewegung fiel zusammen mit dem Beginn der großen Aufgrabungen des italienischen und der Befreiung des griechischen Bodens, sie organisierte sich um das preußische archäologische Institut zu Rom, und sie nahm ihre nordisch-sächsische Höhenlinie, um nur zwei zu nennen, über die Sachsen Mommsen und Schliemann. Wir hatten diese Gedankengänge längst für andere Aufgaben festgelegt, als uns im Nachwort der *Götterlieder* der Satz begegnete: « Ein Jahrhundert, das uns gegeben hat, was Goethe und sein Zeitalter nicht kannten, die heraufgestiegenen Denkmäler, das alte Land selber und seine Landschaft, die Formbreite seiner Urverwandten, die Blicke in seine Urepochen, wahren Begriff und Ahnung seiner Sprache und Art als eines Stückes menschlicher Geschichte, nicht nur eines ästhetischen Kanons . . . , wirken in unseren Seelen und machen sie nach neuen Lüften und neuen Bildern, einer frisch wieder erklingenden Gegenwart, begierig. » Das ist es. Borchardts dichterische Schürfung am östlichen Becken des Mittelmeeres, aus der seine *Götterlieder* wohl nur ein erster Spatenwurf sind, setzt im Zuge jener nordisch-sächsischen Bewegung die Erträgnisse der Realphilologie in schöpferische Werte um.

Von diesem Willen zu den redenden Denkmälern aus Stein und Mutterboden ausgelöst, jedenfalls mit seinem Wirken gleichen Laufes setzte von Ostdeutschland her eine neue Wendung zu Italien ein, von Volk zu Volk, nicht mehr um der Staffage willen, die der Italiener seinen Ruinen stand. Es hätte seine Reize, dieser Bewegung auf Borchardt zu nachzugehen. Sie äußert sich darin, dass eine Fülle ostdeutscher Dichter und geistiger Schöpfer in Italien heimisch werden – Gregorovius etwa – und dass sich im östlichen Mitteldeutschland eine ganze Welt von Übersetzern aus den romanischen Sprachen – wenn auch sehr verschiedenen Stiles und Grades – zusammenballt. Die gesamte Arbeit um Dante ist ostdeutsch. Noch immer war die Romantik im Spiele, aber die Romantik, soweit sie Herder bedeutete. Man ging auch hier aufs Reale und Sachliche, auf Volk und Boden, wie Theodor Mommsen und Karl Wilhelm Nitzsch, bei allem Gegensatz, aus italienischen Städten und italienischer Bauerwirtschaft, aus dem rückgelassenen Hausrat des großen Lebens sich die antiken Wirklichkeiten zurückerzuschlossen. Von Niebuhr, Mommsen, Nitzsch führt eine

Linie zu Borchardts *Villa* wie von König Johann und Karl Witte zu Borchardts *Dante*. Wie aber könnte man verkennen, dass *Villa* und *Dante deutsch* ein notwendiges Ganzes sind, Buch und wirkliches Leben, Volk und Volksboden eines durchs andere wechselweise begriffen und erläutert.

Borchardts inneres Gefüge also, gleichviel ob angeboren oder angebildet, ist so wesenhaft ostdeutsch, als sich das überhaupt per analogiam dartun lässt. Es hat Herders Grundriss, die im Ostdeutschen immer irgendwie mitspielende Einstellung auf England, es hat die neue sächsische Haltung gegenüber der Antike und die romantisch-romanische Bereitschaft jener begrenzten ostdeutschen Entwicklung. Die sächsische Sachphilologie und der ostdeutsche Romanismus des neunzehnten Jahrhunderts waren ein triebhafter Versuch, sich von dem rheinisch-mutterländischen Vermittler zwischen Antike sowohl als mittelmeeischer Bildung freizumachen und mit eigenen Augen und eigenem Spaten an diese Dinge heranzugehen. Wir wünschen nicht missverstanden zu werden und Anlass zu Streit zu geben, sonst müssten wir wohl eine Stelle aus dem Nachwort zu den *Trobadors* heranziehen. Dort wird überraschend neu und fruchtbar unterschieden zwischen einem provenzalisch und einem französisch beeinflussten Deutschland – la France und la Provence – und aus diesem Unterschied auf jüngere rheinische Strömungen geschlossen. Diese Stelle zeigt von neuem, wie klar Borchardt sich selber dem geschichtlichen Organismus eingefügt sieht.

So fassen wir denn den letzten Überblick auf das Wesentliche zusammen. Borchardts innere Entscheidung ist auf Renaissance gerichtet im persönlichen wie im völkischen Sinne. Jedes seiner Werke ist Organ und Stufe dieses inneren Vorganges. Borchardts Absicht zielt auf Rückgewinn eines einzigen und dauernd flüssigen Erbes, allgegenwärtigen Besitz der Tiefe mehr als der Breite, wodurch die Möglichkeit gegeben wäre, « sich durch einen Wink, wie unter Vettern geschieht, kurz zu verständigen ». Und das in der einen Meinung, die längst überstanden schien: « Ganz allgemein wird es von der Einbeziehung des echten, nicht des romantischen deutschen Mittelalters in unser aller Erbe abhängen, ob wir als Nation wieder zu Vermögen und Kontinuität gelangen oder nicht. » Borchardts Mittel sind die des Gelehrten und des Dichters, notwendig beide für solchen Vorsatz und solche Haltung, wobei wir nur zugestehen, dass allerdings das Handwerk des Literaten und des wissenschaftlichen Kärners getrennt ausgeübt werden könne, dass aber Begriff und Sache des Gelehrten und des Dichters im hohen Sinne des Wortes so wenig trennbar sind wie der Begriff von rechts und links. All das will heißen:

der romantische Vorgang, nie unterbrochen und an falschen Merkmalen längst als « Neuromantik » ausgeschrien, ist durch Borchardts Werk mit allen Anzeichen des Echten und geschichtlich Legitimierten sinnfälliges Ereignis geworden. Bildung eines einzigen nationalen Erbes. Auf dem weiten ostdeutschen Bogen von Königsberg nach Wien ist diese Losung durch den Böhmerwälder Richard von Kralik seit den achtziger Jahren geprägt und leider nur an ungeheuren ungeformten Stoffmassen wahr gemacht worden. Gipfel vorläufigen Anstieges in dieser Bewegung sind das Werk Hofmannsthals mit seiner barocken und das Werk Borchardts mit seiner romantischen Basis.

Und so stehen wir denn vor einer neuen Situation, die eigentlich, dank der ungewöhnlichen Selbstverantwortung Borchardts, über Nacht gekommen ist. Es ist wenigstens unter Deutschen ohne Beispiel, wie ein Mann von solchen Gaben des Forschers und Dichters zwei Jahrzehnte daransetzt, reif und wirksam zu werden; wie er, während wir unsere Jahresringe in den halbjährigen Messkatalogen absetzen, schweigt und arbeitet und erst jetzt auf der vollen Lebenshöhe des Mannes dem ausgeformten Fleiß und Reichtum seiner zwanziger und dreißiger Jahre den Riegel öffnet. Es wäre nicht redlich, zu verschweigen, dass hier uns allen ein Vorbild lebt, für die einen freilich zu früh, um begriffen, für die andern zu spät, um nachgeahmt zu werden.

Borchardt sagt einmal irgendwo, die Geschichte setze Massen in Bewegung, um zuverlässig zu erreichen, was ihr Absicht ist. Also ginge es ihr wohl in diesen Jahrzehnten um eine neue Sprache, als um die höchste geistige Angelegenheit der Deutschen. Zur selben Zeit als Konrad Burdach, letzten Endes auf Dante und seine Umwelt zielend, zum erstenmal den großartigen Bildungsgang der ostmitteldeutschen Schriftsprache wissenschaftlich erschließt, die Mängel ihrer Geburt und ihres Gefüges begründet, zur selben Zeit ist Rudolf Borchardt am Werke, eben diese Sprache aus dem aufgeschürften Reichtum des gesamten Volksbesitzes zu einer neuen Dichtersprache umzuformen. Hier haben wir nun, in diesem sechshundertjährigen Sprachprozess, den Lebensnerv aller ostdeutschen Vorgänge seit dem frühen vierzehnten Jahrhundert berührt. Burdach und Borchardt stammen, bei Abstand eines halben Menschenalters, aus Königsberg.

*

Das Gespräch über Formen und Platons Lysis, deutsch. 1905 — *Rede über Hofmannsthal*. 1907 — *Jugendgedichte*. 1913 — *Prosa I* (u. a.: *Villa und Dante und deutscher Dante*). 1920 — *Verkündigung*. (1904—06). 1920 —

Die halbgerettete Seele. 1920 — *Dantes Vita Nova*, deutsch (1912). 1921 — *Krippenspiel.* 1922 — *Epilegomena zu Dante I. Einleitung in die Vita Nova.* 1923 — *Poetische Erzählungen* [Das Buch Joram. 1905]. Die Beichte Bocchino Belfortis. Der Durant (1904). Die Geschichte des Erben]. 1923 — *Die geliebte Kleinigkeit* (1919). 1923 — *Die Schöpfung aus Liebe.* 1923 — *Dante deutsch* (Hölle. Fegfeuer. 1904—23). 1923 — *Vermischte Gedichte* (1906—16). 1924 — *Eranos* (u. a.: Brief an Hofmannsthal). 1924 — *Die grossen Trobadors.* 1924 — *Altionische Götterlieder unter dem Namen Homers.* 1925.

Die drei letzten im Verlag der Bremer Presse, München, alles andere bei Ernst Rowohlt Verlag, Berlin, Dantes *Commedia* vorläufig als gemeinsamer Privatdruck der beiden Verleger.