

ISSN 0341-5937

PUBLIKATIONEN ZU WISSENSCHAFTLICHEN FILMEN

SEKTION
GESCHICHTE · PUBLIZISTIK

SERIE 4 · NUMMER 23 · 1979

FILM . G 123

Emil Staiger, Zürich 1967



INSTITUT FÜR DEN WISSENSCHAFTLICHEN FILM · GÖTTINGEN

Angaben zum Film:

Tonfilm (Originalton), 16 mm, schwarzweiß, 209 m, 19¹/₂ min (24 B/s). Hergestellt 1967, veröffentlicht 1977.

Das Filmdokument ist für die Verwendung in Forschung und Hochschulunterricht bestimmt. Veröffentlichung aus dem Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, Dr. K.-F. REIMERS; Kamera und Schnitt: G. BAUCH, C. GOEMANN; Ton: C. OTTE.

Zitierform:

REIMERS, K.-F. (IWF): Emil Staiger, Zürich 1967. Film G 123 des IWF, Göttingen 1977. Publikation von U. SPORMANN-LORENZ (IWF), Publ. Wiss. Film., Sekt. Gesch./Publiz., Ser. 4, Nr.23/G 123 (1979), 9 S.

Anschrift des Verfassers der Publikation:

U. SPORMANN-LORENZ, Beekweg 92, D-3400 Göttingen.

PUBLIKATIONEN ZU WISSENSCHAFTLICHEN FILMEN

Sektion BIOLOGIE

Sektion PSYCHOLOGIE · PÄDAGOGIK

Sektion ETHNOLOGIE

Sektion TECHNISCHE WISSENSCHAFTEN

Sektion MEDIZIN

NATURWISSENSCHAFTEN

Sektion GESCHICHTE · PUBLIZISTIK

Herausgeber: H.-K. GALLE · Schriftleitung: E. BETZ, I. SIMON

PUBLIKATIONEN ZU WISSENSCHAFTLICHEN FILMEN sind die schriftlichen Ergänzungen zu den Filmen des Instituts für den Wissenschaftlichen Film und der Encyclopaedia Cinematographica. Sie enthalten jeweils eine Einführung in das im Film behandelte Thema und die Begleitumstände des Films sowie eine genaue Beschreibung des Filminhalts. Film und Publikation zusammen stellen die wissenschaftliche Veröffentlichung dar.

PUBLIKATIONEN ZU WISSENSCHAFTLICHEN FILMEN werden in deutscher, englischer oder französischer Sprache herausgegeben. Sie erscheinen als Einzelhefte, die in den fachlichen Sektionen zu Serien zusammengefaßt und im Abonnement bezogen werden können. Jede Serie besteht aus mehreren Lieferungen.

Bestellungen und Anfragen an: Institut für den Wissenschaftlichen Film
Nonnenstieg 72 · D-3400 Göttingen
Tel. (05 51) 2 10 34

FILMDOKUMENTE ZUR ZEITGESCHICHTE

KARL FRIEDRICH REIMERS (IWF), Göttingen:

Film G 123

Emil Staiger, Zürich 1967

Verfasser der Publikation: URSULA SPORMANN-LORENZ (IWF), Göttingen

Inhalt des Films:

Emil Staiger, Zürich 1967.

1. Ausschnitte aus seiner Vorlesung „Die Krise des modernen Theaters“ über den italienischen Dramatiker Pirandello.
2. Äußerungen am Schreibtisch über den ihm eigenen Schreibstil und neuere Forschungsarbeiten.

Summary of the Film:

Emil Staiger, Zürich 1967.

1. Extracts from his lecture „The Crisis of Modern Theater“ concerning the Italian dramatist Pirandello.
2. Comments made at his writing-desk regarding his own literary style and most recent research work.

Résumé du Film:

Emil Staiger, Zürich 1967.

1. Extraits de son cours „La crise du théâtre moderne“ sur le dramaturge italien Pirandello.
2. Remarques devant son bureau sur son style propre et de récents travaux de recherche.

Zur Entstehung des Films¹

Neben der Edition und Analyse historischer Filmdokumente sieht die geschichtswissenschaftliche Sektion des Instituts für den Wissenschaftlichen Film (IWF),

¹ Diese zusammenfassende Darstellung wurde anhand der unter der Vorhabenummer 1286 im Institut für den Wissenschaftlichen Film verwahrten Aufnahmeunterlagen erstellt.

Göttingen, einen weiteren Schwerpunkt ihrer Arbeit in der Dokumentation von Persönlichkeiten aus der zeitgeschichtlichen Forschung und Lehre. Dieser Bereich der Institutsarbeit wurde intensiv durch den Historiker und Kanzler des Ordens Pour le Mérite, Percy Ernst Schramm, gefördert, der lange Jahre hindurch als Kurator im wissenschaftlichen Beirat des IWF die Geschichts- und Gesellschaftswissenschaft vertreten hat. Auf seinen Vorschlag hin, den er zugleich mit der Einleitung direkter Kontakte unterstützte, wandte sich das IWF im Sommer 1967 an den Schweizer Literaturwissenschaftler und Germanisten, Professor Emil Staiger, der durch seine Arbeiten auf dem Gebiet der Poetikforschung neue Ansätze gewiesen hat und der in der literaturwissenschaftlichen Methodendiskussion als Vertreter der werkimmanenten Interpretation hervorgetreten ist. Professor Staiger zeigte sich dem Anliegen des IWF gegenüber aufgeschlossen. In einer am 24./25. August 1967 in Zürich stattfindenden Besprechung konnte der zuständige fachwissenschaftliche Referent des IWF die Konzeption dieser biographischen Tonfilmaufzeichnungen erläutern und daraufhin eine definitive Zusage von Professor Staiger erhalten, dem seine eigenen literaturwissenschaftlichen Biographieforschungen das Verständnis der mit diesen Aufzeichnungen verbundenen Intentionen erleichterte. Ebenso konnte bereits eine Einigung über den Termin erzielt und der Verlauf der Aufnahme in groben Zügen abgesteckt werden. Vorgesehen wurden Ausschnitte aus einer Hauptvorlesung des Wintersemesters 1967/68 und Äußerungen über aktuelle literaturgeschichtliche Forschungsprobleme.

Am 14. November, dem Vortag der Aufnahmen, konnte sich die Mitarbeitergruppe des IWF, die kurz darauf auch den Schweizer Historiker und Politiker C. J. Burckhardt in einer Dokumentation festhielt, mit den vorgesehenen Räumlichkeiten in der Universität Zürich und im Privathaus Professor Staigers vertraut machen und erhielt die Gelegenheit, einer weiteren Hauptvorlesung¹ beizuwohnen, um sich auf die Person Professor Staigers einstellen zu können. Die Aufnahmen begannen am 15. November während der Vorlesung „Die Krise des modernen Theaters“, die von 11 bis 12 Uhr im Auditorium der Universität stattfand. Dem Aufnahmeleiter lag ein ausführliches Konzept dieser, über den italienischen Dramatiker Pirandello handelnden Kollegstunde vor, so daß – gemäß einer vorher getroffenen Absprache mit Professor Staiger – zwei wesentliche Passagen des Vortrags festgehalten werden konnten, die, auch aus dem Zusammenhang gerissen, für sich allein aussagekräftig sind. Nach Beendigung der technischen Aufbauarbeiten wurden am Spätnachmittag desselben Tages die Aufnahmen im Staigerschen Haus in der Witikonener Straße fortgesetzt. An seinem Schreibtisch erläuterte Professor Staiger den ihm eigentümlichen Schreibstil und geht auf Arbeiten ein, die ihn nach der Fertigstellung seiner großen Schiller-Studie beschäftigen.

Die Aufnahmen verliefen zügig und ohne Komplikationen. Für beide Aufnahmeteile konnte jeweils eine Kamera (Arri Cord 35 mm) eingesetzt werden, so daß die Einstellungen nur wenig variieren. Restmaterial ist kaum vorhanden, da für die vorliegende Schnitfassung nahezu alle Aufnahmen verwendet werden konnten.

¹ Emil Staiger hielt in diesem Wintersemester auch ein Kolleg über die „Hoch- und Spätromantik“ ab.

Wortlaut der Ausführungen Emil Staigers

Aus der Vorlesung „Die Krise des modernen Dramas“

Die Verwandtschaft des Motivs von Pirandellos „Heinrich IV.“ mit dem von „Sechs Personen suchen einen Autor“ aber auch ein gewisser Gegensatz fällt uns auf.

Der Vater und die Stieftochter drängen sich zu der dramatischen Rolle. Beide wollen in der Szene bei Madame Pace verewigt sein. Er in seiner Gewissenspein, die Tochter aus unersättlicher Rache. Die Hauptgestalt in „Heinrich IV.“ hat ihre Rolle nur für einen Maskenscherz freiwillig gewählt. Dann ist die Rolle zur fixen Idee geworden, und als Gesunder spielt er sie weiter, weil ihm nichts Besseres übrigbleibt. Er ist dazu verurteilt, einen Augenblick des wirklichen Lebens sein ganzes Leben lang festzuhalten. Dieser Augenblick hat aber eine doppelte Gestalt. Einmal ist es der Augenblick, in dem er sich jugendlich heiter als Heinrich der Vierte zu Pferd gefallen hat mit der Leidenschaft für die Marquesa im Herzen. Ferner ist es ein Augenblick aus dem Leben des Kaisers Heinrich des Vierten, den er in dem Theater seines Wahnsinns und seines gespielten Wahnsinns zu verewigen genötigt ist. Heinrich der Vierte als 26jähriger vor dem Bußgang nach Canossa. Auf diese stillgelegte Zeit weist er gelegentlich sarkastisch hin. So etwa, wenn er erklärt, er könne den Tod der Kaiserinmutter nicht beweinen, denn, „wenn ihr jetzt hier seid und ich so, dann heißt das, ich bin 26 Jahre alt, und damals war die Kaiserinmutter noch nicht tot. ... Ich kann also meinen Kummer auf später versparen.“

Das Verhältnis eines verewigten Moments der Geschichte zum wandelbaren Leben wird so mit einem jener, für Pirandello ja überhaupt charakteristischen Blitze erhellt. Der spätere Zeitpunkt, in dem der Kaiser seine Mutter betrauern könnte, kommt für ihn, den Fixierten, nie. Noch deutlicher spricht die Maske, die sich Heinrich der Vierte zugelegt hat. Die Szenenangabe beim ersten Auftritt lautet: „Er ist an die 50, sehr blaß und schon ergraut, doch sind die Haare an Stirn und Schläfen sehr offensichtlich auf geradezu kindische Weise blond gefärbt. Ebenso auffallend sind zwei rot geschminkte Flecken auf beiden Wangen, in der tragischen Blässe des Gesichts,“ – ein Abgrund von Bedeutsamkeit. Die tragische Blässe des Gesichts ist einmal dem Kaiser angemessen, der seinen Bußgang nach Canossa antreten wird. Außerdem entspricht sie dem Schmerz des um sein wirkliches Leben betrogenen Menschen. Die ungeschickt, mit listiger Absicht ungeschickt geschminkten Wangen und die ebenso listig ungeschickt nur zum Teil gefärbten Haare sind gleichfalls in doppeltem Sinne wahr. In Wirklichkeit ist er ein alternder Mann. Und dieser alternde Mann ist künstlich zum 26jährigen fixiert. Das will er deutlich machen für jeden, der bereit ist zu verstehen: das ist die Qual seiner Existenz, das ist der entscheidende Augenblick. Das unveränderliche Bild ist ins Leben getreten und kann umarmt werden. Aber nicht der Reiter der Maskenkavalkade von damals umarmt die Marquesa Spina, sondern ein 50jähriger ihre Tochter.

Ich erinnere hier an eine Episode in Goethes „Wilhelm Meister“. Lothario kommt eines Abends in besonders glücklicher Stimmung von einem Ausritt heim. Er ist einem Mädchen begegnet, das vollkommen einer Geliebten aus früheren Tagen gleicht. Es ist aber nur eine Verwandte. Die Geliebte selbst sieht er gleichfalls, ge-

bührend durch die Jahre verändert. Und beides schenkt ihm die glückliche Stimmung. Diese Situation ist charakteristischerweise umgekehrt. Er selbst, Lothario, hat all die Jahre gelebt und sich verwandelt. Die Geliebte, fern von ihm, gleichfalls. Beide haben das Leben in seiner Vergänglichkeit hingenommen. Sie sagen ja dazu, als Werdende und Vergehende da zu sein. Deshalb ist es ein reines Glück, wenn in dem jugendlichen Geschöpf das holdeste Leben sich erneut, wenn eine Wiedergeburt stattfindet, denn der Boden zeugt sie wieder, wie von je er sie gezeugt. Die klassische Wiederkehr des Gleichen verbürgt die Unvergänglichkeit des Lebens jenseits der Einzelperson. Wir vergehen, das Leben währt. Lothario kommt nicht auf den Gedanken, das junge Mädchen zu umarmen. Denn die Liebe zu ihrem Ebenbild von ehemals gehört sowohl ihrer wie seiner Vergangenheit an. Pirandellos Heinrich der Vierte dagegen hat sich nicht verwandelt. Er ist auf jene Stufe seines Lebens fixiert, auf der er die Marquesa geliebt hat. Diese ist 20 Jahre älter und ihre Tochter ist so, wie sie selbst sein müßte, hätte sie das Schicksal ihres einstigen Verehrers geteilt und wäre fixiert geblieben wie er.

Sie sehen, Goethe geht vom Leben aus, das über allem Einzelnen waltet, Pirandello von der fiktiven, individuellen Identität, die gegen das Werden und Vergehen ihr zweifelhaftes Recht geltend macht, oder in Heinrich dem Vierten so tut, als ob sie es geltend machen dürfte. Denn daß dies Wahnsinn ist, weiß er ja in diesem Augenblick besser als je und schlägt darum auch das Gelächter aus.

Unvergängliche Starre der Kunst der Bilder und Gleichnisse, die wir uns machen, der Künstler gleichsam verschworen mit dem lebensfeindlichen Prinzip der Maske, die das Gesicht verdeckt. Vergänglichkeit des Lebens, der wir im Bild und Gleichnis entrinnen möchten, aber wahrhaft zu entrinnen einzig in der Kunst befugt sind, und nur um den Preis, daß wir den Schein der Kunst niemals als Sein auffassen. Das ist das Thema, das Pirandello in „Heinrich IV.“ mit einer unerschöpflichen Phantasie umspielt. Ein altes Thema, das schon Schiller in seinen Ästhetischen Briefen bedenkt, das Goethe in der Pandora und in der Helena-Tragödie des Faust darstellt, das aber erst Pirandello so innig mit dem Theater als solchem verbindet, mit Schauspielerei, Kostüm und Maske, daß er der Bühne damit ganz neue Möglichkeiten abgewinnt und den Fragwürdigkeiten des Naturalismus mit einem Schlag entrinnt, ohne doch wieder in die alten Gepflogenheiten zurückzufallen ...

Pirandello glaubt nicht mehr, daß die Wahrheit des menschlichen Daseins, wie sie das Denken des 20. Jahrhunderts auffaßt, naturalistisch oder überhaupt mit den Mitteln des Theaters, mit dem, was am Menschen sicht- und hörbar wird, ohne weiteres darstellbar sei.

Philosophisch zu reden, erweist er sich damit als Existentialist, nicht im Sinne Martin Heideggers freilich, aber im Sinne von Karl Jaspers, oder im Sinne Jean Paul Sartres, wobei ich allerdings manche Unterschiede außer Betracht lassen muß und unter Existentialismus nur den Sinn für den unerforschlichen Abgrund alles menschlichen Seins verstehe.

Theatergeschichtlich heißt das: Pirandello setzt die Bemühungen nicht fort, die in den späten Jahren Ibsens ja die erstaunlichsten Früchte zeitigten. Er gibt es auf, mit immer raffinierteren dramatischen Künsten das Rätsel verworrener Charaktere auf der Bühne aufzulösen. Er folgt aber auch nicht Gerhart Hauptmann,

der bei den niederen Schichten wieder die ungebrochenen elementaren, leidenschaftlichen Menschen findet, die sich auf der Bühne ebenso sicher fassen und handhaben lassen wie einst die Könige und großen Herren der Tragödie einer vergangenen Zeit. Und ebenso wenig liegt es ihm, sich zu der Subjektivität des expressionistischen Theaters oder den massiven Zielen einer politisch-sozial engagierten Bühnenkunst zu bekennen. Sein großes Thema ist vielmehr ein allgemeines menschliches Problem, und zwar gerade jenes, das sich aus dem Scheitern der traditionellen Darstellung des Menschen ergibt. Wir sehen bei ihm nie den Menschen an sich, sondern immer nur den Aspekt, die Rolle, die er gewählt hat oder die ihm von anderen aufgedrängt wird. Rolle, das ist nun aber ein ausgesprochener Theaterbegriff. Sollte sich das Theater nicht eignen, gerade diesen Zwang zur Rolle, die ja unser aller Schicksal ist, angemessen zur Darstellung zu bringen? Indem Pirandello diese Frage bejaht, gewinnt er der Bühne jene neuen, verblüffenden Möglichkeiten ab, die uns in seinen beiden bedeutendsten Stücken klar geworden sind.

Theater wird auf der Bühne gespielt, wie wir im Leben Theater spielen. Hinter dem Theater des Lebens wird die Wirklichkeit des Lebens, die unerfindliche, ungreifbare, geradeso als Absence, gleichsam als das Kantische Ding an sich fühlbar. Die wahre Geschichte der Sechs Personen, die auf der Suche nach einem Autor erkennen, daß sich diese wahre Geschichte nicht darstellen läßt, die reiche Menschlichkeit Heinrichs des Vierten, die er mit seinem historischen Theater zu überspielen gezwungen ist.

Was gehört und gesehen wird, gilt also in höherem Sinn gerade nicht. Es deutet nur auf ein anderes hin, das einzig dadurch, daß es nicht erscheint, ahnungsweise erfaßt werden kann. Ich lasse hier die Frage offen, inwiefern damit der Verfremdungseffekt schon vorbereitet ist, den Brecht zum Zentrum weniger seiner Praxis als seiner Theorie macht. Ich gehe auch noch nicht darauf ein, inwiefern Max Frischs indirekte Methoden oder die Antistücke Ionescos bei Pirandello schon angelegt sind. Davon können wir erst sprechen, wenn wir uns die Werke dieser Jüngerer vergegenwärtigt haben.

In seinem Arbeitszimmer

Eigentlich verbringe ich unverhältnismäßig viel Zeit schreibend am Schreibtisch, vor allen Dingen, wenn ich diese Zeit vergleiche mit der, die ich dem eigentlichen Sammeln und Forschen widme. Das tue ich, weil ich überzeugt bin, daß eigentlich nur relativ gut geschriebene Bücher einige Zeit bestehen. So bin ich bestrebt, meinen Arbeiten die schriftstellerische Vollkommenheit zu geben, die mir erreichbar ist.

Was gehört aber zu einer schriftstellerischen Vollkommenheit, wie ich sie mir vorstelle und wie ich sie natürlich nicht erreiche, aber der ich mich immer mehr anzunähern hoffe? Dazu gehört vor allem meines Erachtens das Vermeiden der Fachterminologie. Ich habe mich zu der Überzeugung durchgerungen, daß ein übermäßiger Gebrauch von Fachterminologie eigentlich immer auf Bequemlichkeit beruht. Sobald man sich einmal die Frage stellt, was man unter einem Fachterminus eigentlich versteht, erkennt man sehr bald, daß man das nicht sehr genau weiß,

und daß man eigentlich zu einer genaueren Erkenntnis der Sache erst dann gelangt, wenn man versucht, diesen Fachausdruck durch einen der allgemeineren Sprache angehörigen Ausdruck zu ersetzen. Das ginge an sich ja noch an, das gehört zu den Mühen, die ein einigermaßen anständiger Schriftsteller eigentlich auf sich nehmen sollte. Eine andere Mühe ist vielleicht nicht ebenso sinnvoll, ich meine die Rhythmisierung der Sätze, die ich nun einmal nicht lassen kann. Ich bin eines Tages auf eine Art von rhythmischem Gesetz meiner wissenschaftlichen Prosa gekommen, und seither muß ich dieses Gesetz überall zu realisieren versuchen, wo es auch sei. Sogar, wenn ich eine Arbeit verfassen muß, von der ich genau weiß, daß sie nur in englischer oder japanischer Sprache herauskommt, kann ich diese Rhythmisierung nicht lassen. Sie ist mir so sehr zur Gewohnheit geworden und vielleicht deshalb nicht so ganz unberechtigt, als sie einen sehr weiten Spielraum läßt, und als eben auch das dazugehört, daß die Sprache möglichst vielgestaltig sein soll.

Vor allem meine ich aber, daß die Diktion eigentlich nur die Sache selbst möglichst klar einprägen soll. Alle stilistischen Künste, die um ihrer selbst willen auffallen, die sich selber hervordrängen, sind mir im Tiefsten zuwider. Nur die Sache selbst soll in Erscheinung treten, und nur der Sache soll der Stil eines Schriftstellers dienen, jedenfalls der Stil eines wissenschaftlichen Schriftstellers, wie ich einer bin.

Die Sache, die mich im Augenblick beschäftigt, ist eine Studie über den Begriff des Stils. Die Arbeit ist bestimmt als Vortrag für einen internationalen Kongreß von Interpreten, der von der John Hopkins University veranstaltet wird und im Frühjahr 1968 in Zürich stattfinden soll.

Die Arbeit stammt also aus dem Zusammenhang meiner Bemühungen um die systematische Literaturwissenschaft, zu denen auch die Grundbegriffe der Poetik und insbesondere die Einleitungen zu der Kunst der Interpretation und zu dem Buch über den Stilwandel gehören. Ich habe mich entschlossen, für diesen Kongreß, den die John Hopkins University veranstaltet, dieses Thema zu wählen, weil ich immer wieder sehe, daß gerade über den Begriff des Stils eine große Unklarheit besteht. Ich selber bin an dieser Unklarheit nicht ganz unschuldig. Ich habe früher den Stil bestimmt als das eine, das sich im Wandel der Themen, der Stoffe, der Gattungen usf. erhält. Nun bin ich allmählich zu einer anderen Überzeugung gelangt, die der ersten nicht gerade widerspricht, die sie aber doch bedeutend modifiziert. Man kann allerdings nicht sagen, eine Begriffsbestimmung sei falsch oder richtig. Man kann nur sagen, sie sei mehr oder weniger zweckmäßig. Zweckmäßig ist eine Begriffsbestimmung dann, wenn sie ungefähr – es kann sich nur um ein Ungefähr handeln – dem Sprachgebrauch entspricht. Und so glaube ich, daß es dem Sprachgebrauch nicht ganz gemäß ist, wenn ich unter Stil eine starre, unbewegliche Ordnung verstehe. Ich glaube eher, daß wir ihn als eine bewegliche Ordnung verstehen müßten, daß wir das Wandelbare mit dem Dauernden vereinigt im Stil denken sollten – und eben diesen Gedanken in den Rahmen einer allgemeineren Ästhetik einzuordnen, ist das Ziel der Studie, mit der ich zur Zeit beschäftigt bin. Und zwar gehe ich aus vom Wesen des Verses. Ich bin mir vollkommen klar darüber, daß der Vers nicht eine ganz absolute Bedingung der Poesie ist, aber man wird doch sagen dürfen, daß der Vers als eine Art poetisches Ur-

phänomen gelten darf. Und eben deshalb, weil er eine Art poetisches Urphänomen darstellt, sollte es möglich sein, von dieser Basis aus zunächst zu dem allgemeinen Wesen des Stils zu gelangen und die Untersuchungen über das Wesen des Stils dann schließlich einzubauen in eine größere Arbeit über die Ästhetik der Dichtung, die meinen nächsten Plan darstellt.

Zur Ausführung dieses Planes in der Niederschrift einer allgemeinen Ästhetik der Dichtung lasse ich mir aber Zeit. Denn die große geistige Anstrengung, die mich mein Buch über Schiller gekostet hat, die schwierigste Aufgabe, die ich mir in meinem wissenschaftlichen Leben bisher gestellt habe, diese Anstrengung möchte ich nicht so bald wiederholen. Deshalb halte ich es für richtiger, unterdessen einige kleinere Studien auszuarbeiten. Es gibt in meinem Beruf ja auch noch anderes zu tun. Die Vorlesungen wollen wieder überprüft werden, müssen à jour gebracht werden. Ich muß wieder von der wissenschaftlichen Forschung auf anderen Gebieten als nur Schiller Kenntnis nehmen. Meine Zeit ist also auch mit diesen kleineren Arbeiten durchaus ausgefüllt.

Biographische Daten

8.2.1908 geboren in Kreuzlingen/Schweiz; Gymnasium Konstanz; Studium der Theologie und Philosophie in Genf, München und Zürich.

1932 Promotion.

1934 Privatdozent an der Universität Zürich.

1943 ordentlicher Professor an der Universität Zürich.

1966 Literaturpreis der Stadt Zürich.

1966 Mitglied des Ordens Pour le Mérite, Friedensklasse.

Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt, und Vetenskap Societeten, Lund;

Ehrenmitglied Modern Languages Association of America und der Finnischen Akademie der Wissenschaften.

Auswahl seiner Veröffentlichungen

- Annette von Droste-Hülshoff, 1933.
- Der Geist der Liebe und des Schicksals, Schelling, Hegel, Hölderlin, 1935.
- Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, 1939.
- Meisterwerke deutscher Sprache, 1943.
- Grundbegriffe der Poetik, 1946.
- Goethe, Bd. 1–3, 1952–1959.
- Die Kunst der Interpretation, 1955.
- Stilwandel, 1963.
- Geist und Zeitgeist, 1964.
- Friedrich Schiller, 1967.