

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 21 (1941-1942)
Heft: 3

Artikel: Der Anteil der Schweiz an der Romantik
Autor: Benz, Richard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-158871>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.02.2026

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

Der Anteil der Schweiz an der Romantik.

Von Richard Benz.

Die geistige Strömung, die wir Romantik nennen, erscheint uns heute mehr und mehr als eine allumfassende und weithin wirkende Bewegung, nur vergleichbar der andern großen abendländischen Erneuerung, die den Namen der „Wiedergeburt“ noch deutlicher an der Stirne trägt: der Renaissance.

Verstand man bis vor einem Menschenalter unter Romantik ein vorwiegend literarisches Phänomen: die romantische Schule der Brüder Schlegel und ihrer Freunde, gegen welche alles, was nachher kam, als Verscholl der Jenaer Blüte um 1800 gelten mußte, so ist uns seither längst der gesamtkünstlerische und kulturelle Charakter der Bewegung selbstverständlich geworden. Schon die Beziehung zur großen gleichzeitigen Musik, wie sie in Wackenroder und E. T. A. Hoffmann zu Tage liegt, mußte die Grenzen rein literarhistorischer Besaffung und Bewertung sprengen. Stärker noch geschah dies durch die Wiederentdeckung einer verschollenen romantischen Bildenden Kunst, die sich als die durchgehende, weit über die Zeit romantischer Dichtung hinauswirkende Prägung der Epoche bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts erwies. Desgleichen hat sich uns der Lebens-Sinn und Gehalt romantischer Naturphilosophie und Seelen-Lehrre erneut; ist der Begriff romantischer Medizin uns bis ins Praktische wieder nahe gekommen. Und schließlich hat der Blick auf romantische Staatslehre und Politik Bestrebungen zu einem geschlossenen Ganzen deutlich werden lassen, wie es so, von einem geistigen Zentrum her, selten als geschichtlicher Versuch zu Tage trat.

Was weithin so breit und mächtig wirkte, mußte auch einen breiten und mächtigen Ursprung haben, und konnte nicht nur aus dem geistreichen Wortspiel und der theoretischen Forderung noch so genialer Schriftsteller wie der Brüder Schlegel sich hergeleitet haben. — Die Vorgerichte der Romantik, das Werden ihrer eigentlichen Substanz trat in ein neues Licht: die Epoche spannte sich, sie weitete zurückgreifend sich aus zu jenem umfassenden Sinn, mit dem sie um 1750, in ihrem Beginn, bereits die gewaltige, der Renaissance vergleichbare Bedeutung innerhalb der modernen Kultur gewann.

Und hier nun war es, wo sich eines Tages auch der Blick ergeben mußte auf Herkünfte grundbedingender Elemente, die nicht im engeren Deutschland beheimatet waren, in welchem die Bewegung später zu ihrer Blüte gedieh — und dies ist der Anteil der Schweiz an der Romantik, dessen Erkenntnis sich hier zwangsläufig einstellte.

Und so entspringt denn das Thema, das hier zur Behandlung steht, keineswegs einem bloß interessierten und deshalb mehr oder weniger willkürlichen Aufsuchen von Beziehungen zwischen verschiedenen Größen, so

lehrreich dies immer sein mag; vielmehr: es stellt sich, an einem bestimmten Punkt europäischer Geistesgeschichte, von selbst.

Die fertige deutsche Romantik, die Jenaer oder Heidelberger, nach ihrer Beziehung zur Schweiz zu befragen, würde einige biographische oder stoffliche Tatsachen zu Tage fördern, die wenig ins Gewicht fallen. Es besagt nicht viel, daß August Wilhelm Schlegel längere Zeit als Guest in der Schweiz weilte und mit Schweizer Größen wie Johannes v. Müller in nahem Umgang stand. Und es ist von Interesse, aber doch kaum schicksalhaft, daß Achim von Arnim seine ersten Ideen einer Liedersammlung und einer Volksbuchdruckerei auf Schweizer Boden fasste, oder daß, worauf Professor Muschg hinwies, Ursassungen der Grimmschen Märchen außer im Hessischen Dialekt nur noch in Berner Mundart sich aufgezeichnet finden, weil sie der Frau Wilhelm Grimms, einer Schweizerin, Dorothea Wild zu verdanken waren.

Und wenn auch bei der späteren Entwicklung romantischer Kunst, wie sich uns noch zeigen wird, die Schweiz ein gewichtiges Wort mitgesprochen hat — jeder Orientierte weiß, daß es in der Schweiz eine ausgesprochen romantische Dichtung nicht gegeben hat: eine Dichtung, die unser Bewußtsein in Gegensatz zu altem formal und stofflich „klassischem“ empfindet.

Aber gerade hier tritt ein Grundproblem der Romantik zu Tage, vor dem wir heute nicht mehr die Augen schließen können: daß nämlich ihr Gegensatz zur Klassik gar kein ursprünglicher ist, sondern erst durch eine spätere Entwicklung, ja bloße Betrachtung und Beurteilung ihr beigelegt wurde.

Klassische und romantische, oder wenn man will: antikische oder nordisch-germanische Elemente tauchen um 1750 gleichzeitig auf und ver danken ihre Wirkung derselben kulturellen Krise, deren Sinn uns noch beschäftigen wird. Aber auch die ausgebildete Romantik, etwa in der Athénäumszeit der Brüder Schlegel, hat sich gegen die klassische Norm und Haltung, wie sie zu Zeiten bei Goethe vorwog, keineswegs ablehnend verhalten: das „Romantische“ war damals der neue, übergeordnete Begriff, der auch die klassischen Formen und Inhalte noch in sich fasste.

Erst durch die Angriffe des alternden Goethe auf die romantische Kunst haben sich prinzipielle Gegensätze ergeben, hat sich auch der Begriff der dichterischen Romantik und Klassik erst verengt und als ein Entweder-oder ausgebildet, welches doch völlig unvermögend war, den Reichtum der damaligen deutschen Dichtung zu fassen und nur einigermaßen einleuchtend zu charakterisieren.

Nicht einmal Goethes Werk ist auf den einen oder andern dieser Begriffe festzulegen — am Wilhelm Meister hat Friedrich Schlegel die Theorie des Romantischen ausgebildet, und weder aus den Wahlverwandtschaften noch aus dem Faust kann man einen rein klassischen Goethe begründen. Noch seltsamer müssen so große Schöpfer wie Kleist, Jean Paul und Höl-

derlin vor diesem Entweder-oder bestehen: selbst die klassifizierende Literaturgeschichte hat es nicht vermocht, sie reinlich einem der beiden Prinzipien, dem klassischen oder romantischen, zuzuordnen.

Auch auf der Höhe der Entwicklung ist also diesen Begriffen nie der ausschließend-feindselige Sinn zugekommen, in dem wir sie nur allzuoft nachträglich gedankenlos gebrauchten. Ja wir dürfen es heute als einen tiefen und verwirrenden Mangel beklagen, daß sich kein übergeordneter Name fand, die neuen schöpferischen Ideen der Epoche so umfassend zu bezeichnen, wie es einem verwandten Streben in der Renaissance gelang. Solche einmal zu Anerkennung und Herrschaft gelangten Begriffe nun können zwar nicht mehr ausgetilgt werden, ohne neue und vielleicht schlimmere Verwirrung zu erregen; aber sie müssen so durchsichtig, so durchschaubar gemacht werden, daß sie die geistesgeschichtlichen Wirklichkeiten nicht mehr verhüllen, die unter und hinter ihnen leben.

Gerade weil nun die Schweizer Geistigkeit in Schrifttum, Kunst und Leben die scharfen Gegensätze nie gekannt hat, die der Deutsche mit klassisch und romantisch verbindet, kann sie die ursprüngliche Harmonie dieser Kräfte zur Anschauung bringen, ihr noch nicht sich ausschließendes Mit- und Nebeneinander.

Denn, wie schon angedeutet wurde, hat die Vor- und Frühgeschichte jener umfassenden Erneuerungsbewegung, um welche es uns geht, zu einem wesentlichen und entscheidenden Teile in der Schweiz sich abgespielt.

Suchen wir uns den historischen Rahmen der Ereignisse deutlich zu machen, so müssen wir vorerst das Merkwürdige und noch viel zu wenig Beachtete feststellen, daß romantische wie klassische Geistesverfassung und Kunst — und wir dürfen gleich hinzufügen: auch die Neigung zu absoluter Musik und autonomer Wissenschaft — in einer Epoche des 18. Jahrhunderts entstehen, die nicht mehr identisch ist mit dieses Jahrhunderts eigentlicher Kultur: sofern Kultur den großen Stil bedeutet, der alle Lebens- und Geistesäußerungen gleichmäßig umfaßt.

Romantik wie Klassik sind zeitlich Nach-Barock. Ursächlich gehen sie beide geradezu hervor aus dem Zerfall des Barock, bedeuten sie seine Aufhebung und sein Ende.

Hier ist die unmittelbare Verwandtschaft mit der Renaissance, wenigstens mit ihrer Auswirkung in den nordischen Ländern: auch sie negiert einen vorhandenen Stil, den Stil der großen gotischen Kultur, auch sie muß, um ihren Ideen Bahn zu machen, zerstören; auch sie begründet ein Zwischenreich von entfesselten Kräften und wogenden Möglichkeiten — zunächst das Gegenteil jeder geschlossenen Kultur.

Genau wie für Reformation und Renaissance erweist sich auch für die klassisch-romantische Bewegung das Stil- und Kulturproblem als verankert im Religionen: der Raum selber, der Barock-Raum wird verleugnet, wird nicht mehr gewollt; denn die Glaubensgrundlage, die ihn trug, ist zweifelhaft geworden.

Der Glaube wird als Last, als Zwang, als unerwünschte Bindung empfunden — die Aufklärung erweist ihn als wider die Vernunft. Wo aber das Himmliche fragwürdig geworden ist, da wendet der Mensch sich zu den Lebensquellen, die ihm auf Erden noch verbleiben: der Ruf hin oder zurück zur Natur wird die große Lösung beim Zersfall der Kultur für alle diejenigen, die an einem rein aufgeklärten, verstanddurchforschten, vernunftgeleiteten Dasein kein inneres Genügen haben; für alle, die sich noch schöpferisch fühlen und als Schöpfer-Menschen zu leben gewillt sind.

Natur aber kann vielerlei heißen.

Es kann bedeuten die wirkliche große uns umgebende Natur, in die wir anschauend uns versenken und verlieren, um uns als Andere: Reinere, Reichere, Bessere wiederzugewinnen — das Natur-Erlebnis entsteht, wie es kein anderes Jahrhundert zuvor mit solcher Einbrunst erfahren hat: erwandert und ersungen, beschrieben und gemalt eröffnet es dem Menschen eine neue Welt, wölbt es einen neuen irdischen Himmel über dieser Erde.

Natur kann weiterhin heißen: das Ursprüngliche gegenüber dem Abgeleiteten, das Natürliche gegenüber dem unnatürlich-Konventionellen, das Volk gegenüber den Regierenden, die Freiheit gegenüber Bindung, Zwang, Gesetz — hier liegt die ganze revolutionäre Dynamik gesammelt, die gegen jede bestehende, gewordene und gewachsene Kultur gerichtet ist. Hier entspringt aber auch jene typisch romantische Sehnsucht, die unerfüllbare und unvollbringbare Sehnsucht zurück in einen Zustand, den man nicht mehr besitzt, in ein reines höheres Sein, in das goldene Zeitalter, sei es einer verklärten Antike, sei es einer uralten Vorwelt, sei es eines exträumten idealen Mittelalters.

Natur kann schließlich auch bedeuten: das Hinabsteigen zu den Urbildern des Seins, die vor allen wachen Vernunftbegriffen des Tages, vor aller rationellen Fassung auch des religiösen Erlebens in der schöpferischen Nacht der Seele, in der Traumwelt des Menschen-Gnern liegen — hier entspringt die Traum-Deuterin Musik, die absolute Musik von Quartett, Sonate, Symphonie, die, vom heiligen Wort gelöst, dennoch eine neue heilige Welt der Seelen-Entrückung und -Entzückung an den Tag fördert, aber auch neue dämonische orakelhaft-zweideutige Seelen-Bedrohung und -Gefährdung schafft, um sie in immer neuen Kämpfen und Erschütterungen zu besiegen und aufzulösen.

Hier entspringt jedoch auch für Dichtung und Philosophie die Sehnsucht nach mystischer und magischer Durchdringung; entspringt für die Wissenschaft der Trieb zur Erforschung des Geheimnisses Mensch, seines Charakters, seines Gesichts, seiner Gestalt; seines Unbewußten im Traum- und Seelenleben; der magischen Phänomene, der Nachseiten von Mensch, Natur und Geisterwelt; und schließlich alles dessen, was sich in Mythos,

Sage, Märchen als solche Urbildwelt im eignen Volk, in allen Zeiten und Völkern enthüllt.

Es ist das ganze klassisch-romantische Programm, was im Keim bereits in dieser grundsätzlichen Wendung zur Natur enthalten war, die sich schon um ein halbes Jahrhundert früher vollzog, als es romantische und klassische Bündnisse gab. Es ist die Bewegung einer Sehnsucht, einer produktiven Sehnsucht nach einem Ersatz für das, was bisher kulturschöpferisch war: für das religiöse Zentrum eines schlichten allumfassenden Glaubens.

Wir werfen uns nicht zu einem Werturteil darüber auf, welche Epochen für die ihnen angehörigen Menschen schöner und fruchtbarer oder für die geschichtliche Folge höher und wichtiger sind: die geschlossen-beisitzenden, oder die gelöster suchenden.

Eines nur stellen wir fest: daß beim Ende des Barock der Untergang eines Stils und einer Kultur nicht Kulturlosigkeit und Verzicht auf Geist und Kunst bedeutete; sondern daß die bisher gebundenen, nun auseinanderstrebenden Elemente, bereichert um zahllose neuerlebte, neu entdeckte, ein tropisches Wachstum in selbständig gewordenen Künsten und Geistes-Disziplinen hervorriefen; daß eine Entwicklung einsetzte von einer Fruchtbarkeit und Tiefe, die vom ersten chaotischen Rausch des Sturm und Drang bis hin zu den abgeklärten Leistungen der Dichtung und Musik, der Malerei und Wissenschaft als ein Ganzen begriffen werden will.

In diesem gewaltigen geistigen Drama, in dem eine ganze Welt noch einmal um Kultur und Kultursinn rang, war es die Rolle der Schweiz, daß sie zwar nicht der schwefelnden Sehnsucht Anlaß und Antrieb gab, daß sie aber für ihre Stillung und Richtung die ersten und für alle Folge entscheidenden Elemente darbrachte.

Die Schweiz konnte die Trägerin der kulturellen Ursprungsproblematik nicht sein, weil sie in ihrer geistespolitischen Struktur nicht die gleichen Bedingungen besaß, die jene Sehnsucht nach einem schöpferisch-Neuen hätten erzwingen müssen.

Der Zerfall der speziellen Kultur des Barock konnte in der Schweiz schon deshalb nicht in dem Grade wie in Deutschland erlebt werden, weil man hier nicht in dem Maße die Herrschaft dieses Stils erfahren hatte.

Wohl hat eine einheimische Abwandlung des französischen Barock und Rokoko in Basel, Bern und Zürich das Stadtbild mitgeprägt durch vornehm-schlichte Patrizier-Häuser und Höfe. Wohl ist nach St. Gallen und Einsiedeln das süddeutsche Kirchen- und Klosterbarock in herrlichem Überchwang herübergebrandet. Aber die Dimensionen der königlichen und fürstlichen Repräsentation mit ihren Riesen-Schlössern und Parken, mit ganzen geplanten Städten, Plätzen, Denkmälern fehlen hier notwendig, wie die Brunkentfaltung in höfischen Festen, Opern, Musikern fehlt — das Gesamtwerk des deutschen Spätbarock, wo Architektur, Musik, Malerei und Plastik, christliche Religion und antike Mythologie, Sinnenfreude

und Unendlichkeitsstreben sich zu einem einzigartigen Bund zusammenfanden, ist hier nicht verwirklicht worden.

Aber gerade weil die Schweiz sich nicht dem Rausch dieses letzten Stils mit der ganzen Schöpferkraft des Volkes hingab, hat sie das von den Deutschen vergessene Ältere treuer bewahren, als dauernden inneren Besitz weiter überliefern und eines Tages allen wiederschenken können —:

Das Mittelalter hat hier unter wechselnden Moden länger weiter gelebt als irgendwo — bis um 1600 standen die Münsterbauhütten und Werkhöfe noch in der gotischen Tradition, und die Rezeption von Humanismus und Renaissance ist hier nicht, wie in Deutschland, ein unvereinbarer Gegensatz, sondern, ähnlich wie in England, eine eigenkräftige Ergänzung und Fortsetzung gewesen. Aber mehr noch blieb etwas Gotisches in der Lebens- und Menschen-Substanz: der bürgerliche gotische Stadt-Staat hat hier in den Gemeinwesen gewandelt fortgelebt, desgleichen eine wenn auch protestantische, doch städtisch-staatliche Frömmigkeit in den ihr zugehörigen patriarchalischen Formen. Vor allem aber war es die Sprache, die in der bewahrten fortgesprochenen Mundart noch den unmittelbaren Zugang zur einstigen großen Kultursprache des Mittelhochdeutschen besaß.

Zu diesem behüteten Alter: dem Schatz mittelalterlicher Dichtung und Kunst, mochte er zunächst auch nur von lokaler, lokalpatriotischer Bedeutung sein; dem Hort eines noch lebendigen Glaubens, dessen Schlichtheit nichts von barockem Überschwang und gesamtkünstlerischem Pathos und Brunk anhaftete, gesellte sich für den Schweizer nun noch ein Drittes, höchst Modernes und Zeitgemäßes, das er aber auch in einer andern Form besaß, als die anderen Völker es eben zu erleben begannen: und das war sein Naturgefühl, das keinem Mangel, keiner schweifenden Sehnsucht entsprang, sondern sich auf eine Realität, einen uralten Besitz gründete. Das Schweizerische Volkstum, soweit es nicht in Städten lebte, war noch mehr Natur als irgendwo sonst in Europa: die ernste Feierlichkeit des Hochgebirgs und das schlichte naturnahe Bauern- und Hirtenleben seiner Bewohner war der mythisch-heroische Hintergrund alles übrigen Daseins wie bei keinem andern neueren Volk. Und dieses große Naturhafte ist damals nicht von der Sehnsucht kulturmüder Fremder und neubegieriger Wanderer und Reisenden entdeckt worden — ein Sohn des eigenen Volkes hat es dem erstaunt ausschauenden Europa hingestellt; der große Albrecht Haller, Bernischen Geschlechts, ein Kulturmensch und Wissenschaftler von wunderhaftem Ausmaß, hat in seinen „Alpen“ das erste Naturgedicht in deutscher Sprache geschrieben.

Man pflegt die Geburt des Naturgefühls, des Naturevangeliums von Rousseau zu datieren. Aber dessen Schriften erschienen erst seit 1755, während Hallers Naturgedicht schon 1729, also 25 Jahre früher, vollendet war. Und wir dürfen gleich hinzufügen, daß auch Bodmers und Breitingers altdeutsche Entdeckungen, die ebenfalls eine ursprüngliche Natur wieder

vor Augen führten, desgleichen bereits vor Rousseaus eigentlicher Wirksamkeit liegen, wie sie auch vor dem Erscheinen des andern großen Natur- und Vorwelt-Evangeliums, des englischen Ossian von 1760, schon da sind.

Gewiß hat in Rousseau die überall schon hervorbrechende Natursehnsucht, deren Gründe wir kennen, ihre radikalste und durchschlagende Formulierung gefunden. Aber es ist wichtig, zu wissen, daß vor seinen Negationen schon die positiven Kräfte lebendig und bereit waren.

Denn Rousseau stellt keine ältere Kultur, keine reinere Kunst als Vorbild auf, sondern die ursprüngliche und gleichsam paradiesische Natur des Menschen schlechthin: „Je mehr unsere Wissenschaften und unsere Künste sich vervollkommen haben, desto mehr sind unsre Seelen verdorben“ — das ist seine Formel.

Zwar ist auch in ihm, dem Genfer Uhrmachersohn, ein positives Schweizerisches lebendig: hinter dem Genfer Puritanismus und der kleinstädtischen Anspruchslosigkeit und Unschuld zeichnet die echte Natur umgebenden bäuerlichen Lebens und die Größe und Reinheit der Hochgebirgswelt sich ab.

Aber als Schweizer, der weder an der französischen noch an der deutschen Kultur des Barock schöpferischen Anteil hat: als französisch sprechender Schweizer, der auch nicht, wie der deutschsprechende, durch die bewahrte Mundart Zugang zur älteren mittelalterlichen Kultur besitzt, muß er eben in jeder Kultur, auch in der hohen Kultur, bloße Zivilisation, bloße Ent-Natürlichung sehen.

Es ist hierbei von höchster geschichtlicher Bedeutung, daß nun die Nation, in deren Sprache Rousseau schrieb, die französische, ohne den Hintergrund des naturnahen Volkstums, aus welchem dieser noch empfand, seine Botschaft als Aufruf zur praktischen Negation ihrer kulturellen und politischen Ordnung verstand, und den Impuls zur Revolution aus ihr empfing; wie aber das gleichzeitige deutsche Schweizertum, wiederum Kraft seiner Sprache, die mittelalterliche Überlieferung als geistig Positives einzusezen vermochte und damit für ganz Deutschland die Grundlagen der Romantik schuf.

Denn damit ist die Romantik geradezu zur Gegenspielerin der Revolution geworden, hat durch ein neues, im Ältesten verankertes Kultur- und Volksbewußtsein ihr Widerstand geleistet bis in ihre Auswirkungen, die Napoleonischen Kriege hinein.

Wir sind gewohnt, in Herder den großen Vorläufer, Anreger, ja Ermöglicher der Romantik zu sehen. Und gewiß ist seine Wiederentdeckung des Volkslieds, seine Lehre vom Volk als dem einzigen und ursprünglich schöpferischen Wesen, und sein ganzes gewaltiges Aufreißen der historischen Perspektiven von unabsehbarer Bedeutung gewesen.

Es nimmt dieser Bedeutung nichts, wenn wir feststellen, daß die eigentlich mittelalterliche Substanz, das genaue Wissen um eine frühere große Kultur und Poesie bei ihm fehlt — weder bei ihm noch beim jungen

von ihm ausgehenden Goethe begegnet man einem Erlebnis der Minnesinger oder Nibelungen, obgleich in den 70er Jahren, dem beginnenden Sturm und Drang, die wesentliche altdeutsche Leistung der Schweizer schon abgeschlossen vorlag.

Herder hat sich vorwiegend an die englischen Anregungen gehalten, wie sie in Percy und Ossian das Balladen- und Volksliedhafte wieder lebendig werden ließen; Goethe hat wohl in einem hohen Augenblick die Gotik des Straßburger Münsters wieder geschaut, aber nun nicht jene Frühzeit in allen Bereichen wiederaufstehen lassen, sondern, mit Götz und Faust, sich nur in die Spätphase beginnender Renaissance wirklich eingelebt.

Gerade das, was bei Herder und Goethe hier noch fehlte, hat überhaupt die Romantik noch nötig und möglich gemacht; und die Leistung der Schweizer, erst von ihr gewürdigt und verstanden, hat es ihr hinzugebracht.

Die mittelalterliche Poesie wiederentdeckt und fast schon in ihrem ganzen Umfang wieder zugänglich gemacht zu haben, ist das Verdienst des Zürchers Johann Jacob Bodmer gewesen.

Er hat es freilich nicht mit der genialen Deutung und mit der hirreißenden Verkünderkraft getan, mit welcher Herder seine Entdeckungen und Visionen herausstellte. Er hat seine Funde wirklich nur als Substanz sprechen lassen, als Material bereit gestellt in einer vorwiegend gelehrt, wenn auch tief liebevollen Leistung, deren revolutionäre Kraft erst mehr als ein Menschenalter später allgemein gewirkt hat, und dann schon beinahe ohne das Wissen von seinem Namen, so gut wie anonym: wie dies mit rein gelehrt Leistungen nicht selten zu geschehen pflegt. Bodmer selbst ist allmählich, Schritt für Schritt, in die Welt der mittelalterlichen Poesie eingedrungen.

Schon 1734, als Sechsunddreißigjähriger — er ist 1698 geboren — schreibt er ein Lobgedicht über den Charakter der deutschen Gedichte — aber hier weiß er erst ein einziges altdeutsches Werk, die Winsbecken, zu nennen. 1743 erscheint als 7. Stück seiner kritischen Schriften die Abhandlung „Von den vortrefflichen Umständen für die Poesie unter den Kaisern aus dem schwäbischen Hause.“ Wolfram von Eschilbach, Alinsor, Öster= dingen, Freidank, Wolfdietrich sind hier das erste Mal seit Hunderten von Jahren wieder genannt.

Und bald liest er bei einem andern gelehrt, Melchior Goldast, der um 1600 schrieb, von Handschriften der Minnesinger, die sich auf Schloß Forstegg im Besitz des Freiherrn von Hohensoz befinden sollen. Er forscht nach und erfährt, daß der Codex, die sogenannte Manessische Handschrift, inzwischen nach Heidelberg, von da nach Rom, und jetzt nach Paris gekommen ist. Und durch den Straßburger Professor und Kanonikus Schöpslin erreicht er, daß ihm die Handschrift nach Zürich ge= sandt wird. Da darf er denn bald ausrufen:

„Wir vernahmen zu unsrer größten Verwunderung, daß unser Zürich der Geburtsort dieses Werkes ist, daß es Zürcher gewesen sind, die auf das Vorhaben verfallen, die schwäbischen Poeten zu sammeln, die dieses mit vielfältiger Bemühung und großen Kosten ausgeführt, und die unsre Vaterstadt dadurch schon zu einer Wohnung der Musen und ihr Haus zu einem Parnasse gemacht haben.“

Dass Zürich wirklich die Heimat der Manessischen Sammlung war, ist von der späteren Germanistik als patriotischer Irrtum Bodmers in Zweifel gezogen, von der neueren Forschung indes vollauf bestätigt worden. Jedenfalls tat das „Schwäbische Zeitalter“ sich als etwas Ungeahntes vor den Menschen des 18. Jahrhunderts auf; und es mußte ein Schweizer Herz mit Stolz erfüllen, daß in derselben Sprache, die noch seine lebendige Mundart war, einst die größten Dichtungen des Mittelalters waren geschaffen worden.

1748 gab Bodmer eine erste Auswahl unter dem Titel: „Proben der alten schwäbischen Poesie des 13. Jahrhunderts. Aus der Manessischen Sammlung.“ Zehn Jahre später erschien dann der wortgetreue Abdruck des ganzen Codex unter dem Titel „Minnesinger aus dem schwäbischen Zeitpunkte.“

Inzwischen wurde Bodmer mitgeteilt, daß sich im Staub der Bibliothek auf Schloß Hohenems ein Manuscript gefunden habe, das ein großes Gedicht: von den Nibelungen enthalte. Es war die später mit C bezeichnete Handschrift des Nibelungenlieds, die Bodmer alsbald sich kommen ließ, und aus der er 1757 den zweiten Teil des Liedes abdruckte: „Chriemhilden Rache und die Klage, zwei Heldengedichte aus dem schwäbischen Zeitpunkte.“

Viel später, 1779, als er längst auch schon den Parzival entdeckt hatte, wurde ihm auch noch die Hohenemser Nibelungen-Handschrift A bekannt. Er hat sie selber nicht mehr veröffentlicht, sondern sein gesamtes Material einem jungen Zürcher Freund und Schüler überlassen, der sein Werk zu Ende führen sollte. Es war dies Christoph Heinrich Müller, der wegen seines „Bauerngesprächs“ über die Genfer Unruhen 1767 aus Zürich verbannt worden war, und in Berlin am Joachimsthaler Gymnasium eine Unterkunft fand. Dieser hat dann in seiner „Sammlung Deutscher Gedichte aus dem 12., 13. und 14. Jahrhundert“, 1782—1784, die erste Gesamtausgabe der Nibelungen veröffentlicht, und mit Parzival, Armen Heinrich, Tristan, Flor und Blanschflur, Zweiin, Freidank, Conrad v. Würzburgs Trojanischem Krieg den ganzen Umfang mittelhochdeutscher Poesie erschlossen.

Aber die Aufnahme in Preußen war damals noch keine bessere, als Bodmer sie bei seinen Zeitgenossen gefunden hatte. Friedrich der Große, dem Müller seine Sammlung gewidmet hatte, ließ ihn wissen, daß diese Gedichte es nicht verdienten, aus dem Staube der Vergessenheit gezogen zu werden. „Das mir davon gesandte Exemplar“, schrieb er ihm, „mag

daher sein Schicksal in der dortigen großen Bibliothek abwarten. Viel Nachfrage verspricht demselben nicht Euer sonst gnädiger König Friedrich.“ Aber die Nachfrage kam; und das Schicksal erfüllte sich auf eine sehr wunderbare Weise, die der große König gut geheißen hätte. Der junge Berliner Wilhelm Heinrich Wackenroder war es, der die Kenntnis dieses Buches und der Bodmerschen Minnesinger seit 1793 in die werdende Romantik hineintrug; und er hatte es dabei zunächst schwer genug, seinen Freund Tieck von dem Wert dieser Dichtungen zu überzeugen, der doch später ihr größter Verherrlicher und Verbreiter werden sollte. Nach Wackenroders frühem Tode, seit 1798, brachte Tieck die Kenntnis dieser Werke in den Jenaer Kreis der Brüder Schlegel: und von da ab sehen wir die selten gewordenen Bücher Bodmers und Müllers von einem zum andern gehen, und immer aufs neue leihweise den Besitzer und Bearbeiter wechseln. Wo in der Frühromantik von Tristan, Parcival, Nibelungen, Minnesingern die Rede ist, so sind allein diese Ausgaben der Schweizer damit gemeint: denn andere gab es bis nach 1800 nicht, und auch zu den Handschriften hatte bis 1805 kein anderer den Weg gefunden.

Die erste epochemachende Erneuerung altdeutscher Poesie durch die Romantik, Tiecks *Minnelieder* von 1803, ist eine kleine Auswahl aus Bodmers Manessischer Sammlung, nur durch moderne Schreibung bequemer lesbar gemacht. Dieses Buch war es, was Jacob Grimm nach seinem eigenen Geständnis erweckte und zum Germanisten machte. Nach der Müllerschen Sammlung aber hat August Wilhelm Schlegel in seinen berühmten Berliner Vorlesungen 1804 noch die erste großartige Charakteristik der Nibelungen gegeben, und gleichzeitig, zusammen mit Tieck und seinem Bruder Friedrich, die ersten Pläne zu einer Übersetzung gefaßt. Erst 1805 und 1806 haben dann Tieck und der Schüler Schlegels, Friedrich Heinrich von der Hagen, die Münchner Handschrift zur Vergleichung und Berichtigung von Müllers Text herangezogen; und wesentlich immer noch nach diesem Müllerschen Text erschien dann endlich die behutsame Umzeichnung des alten Gedichts in moderne Orthographie. Diese *Nibelungen-Übersetzung von der Hagens* war das Buch, das nach der Katastrophe Preußens 1806 für einige Jahre die Geister wie kein anderes in Wall hielt, und sogar Goethe jetzt zu eingehender Beschäftigung zwang — die Runde von der einstigen Größe einer deutschen Heldenwelt hat wie nichts anderes die Gesinnung der Freiheitskriege geweckt, und war nun für Jahrzehnte nicht aus der romantischen Poesie und bildenden Kunst mehr hinwegzudenken.

Gewidmet aber war von der Hagens Übertragung einem anderen Schweizer, der denselben Namen wie der erste Herausgeber trug: „Dem Herrn Geheimerath Johann von Müller“ steht auf der ersten Seite von Hagens Nibelungen; und er schreibt dazu:

„Wem anders aber möchte ich diese meine Bearbeitung solches Werkes wohl zueignen, als Dem, der der Erste in Erforschung und Beschreibung

der Geschichten deutscher Nation durch die Wahrheit und Würde ihrer eigenen alten Sprache, zuerst die Trefflichkeit desselben erkannte, es als eine ihrer größten Taten verkündigte, und zur Belebung desselben aufforderte."

Tatsächlich war der Ausspruch Johannes von Müllers, die Nibelungen seien die deutsche *Elias*, damals zum geflügelten Wort geworden, an dem sich oft die Geister schieden — noch Arnims *Zertwürfnis* mit dem alten *Voß* hat hier seinen Ursprung gehabt. Aber mehr als das ist in die allgemeine Bildung von Johannes Müller kaum eingegangen — man weiß den tieferen Grund nicht mehr, warum er in der Romantik immer wieder auch sonst als eine Art Kronzeuge ihrer Bestrebungen genannt wird, wie man heute auch den eben zitierten Satz von der Hagens kaum in der ganzen Schwere mehr versteht, in der er mit damals selbstverständlicher Anspielung gemeint war. Wenn Müller da angeredet wird als „der Erste in Erforschung und Beschreibung der Geschichten deutscher Nation durch die Wahrheit und Würde ihrer eigenen alten Sprache“, so ist er damit nicht allgemein als Historiker gemeint, sondern als Verfasser eines ganz bestimmten und einzigartigen Buches: als Verfasser der „*Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft*“, die er seit 1780 hatte erscheinen lassen.

Dieses Werk ist nicht nur dadurch ehrwürdig, daß es die erste künstlerische Leistung deutscher Geschichtsschreibung in den neueren Zeiten war: mit ihm ist politisch wie geistig Eigentwert und Schicksal eines noch lebendigen Volkstums das erste Mal dem historischen Blick deutlich geworden. Die Befreiungs- und Einigungskämpfe der Schweiz sind mit der vollen Absicht dargestellt, das Schweizer Volk, das bald durch die Revolution fast den gänzlichen Verlust seiner staatlichen Existenz erfahren sollte, durch ein tieferes Nationalbewußtsein in einem Ewigen und Unvergänglichen zu begründen.

Die unlösliche Verwurzelung in Erde, Landschaft, Natur aber ließ sich nicht in moderner Reflexion beschreiben: sie mußte im Leben und Handeln des Volkes selbst zur Anschauung kommen: der Historiker erweist nicht *Geschichte*, sondern redet durch *Geschichten*. Und der Erzähler, der sich theoretisch den Tacitus zum Vorbild nimmt, schafft wirklich sein deutsches Gegenstück, indem er, überwältigt vom altdeutschen Chronikstil seiner Schweizer Quellen, die Bildkraft der Mundart in seine knappe, gegenständlich geladene Darstellung einschmilzt, sodaß im Sachlichsten die ganze Lebensatmosphäre mitschwingt.

Was Bodmer in der geistigen Vergangenheit erlebte und entdeckte, das wendet Müller auf die noch lebende Volkssubstanz, und ist dadurch genau so wichtig wie jener für Grundkräfte romantischer Haltung geworden. Die Romantiker schätzten ihn, den Freund Herders, nicht nur wegen seiner sprachlichen Kunst, die als erste unmittelbar aus dem Volkstum kam; sie sahen in ihm den Helfer einer Gesinnung, der das Vorbild des freien

Tell weit über Land und Meer, wie er selber sagt, noch ganz andern Eidgenossenschaften verhieß.

Und so durfte die Widmung der Nibelungen ihn schlechtweg als den Schreiber der Geschichten deutscher Nation anreden — so völlig war das schweizerische Vorbild durch ihn ins deutsche nationale Bewußtsein eingegangen.

Es zeugt nichts so sehr für die Wirkung Müllers, als daß seine Leistung unbestritten blieb, trotz der charakteristischen Blößen, die er sich gab. Sein Leben lang hatte der gebürtige Schaffhauser, nach Kunst und Gelegenheit, preußische, hannoversche, kurmainzische und österreichische Dienste gesucht, und sein letztes Unterkommen nach dem preußischen Zusammenbruch als Günstling Napoleons im Königreich Westphalen galt vielen als Verrat. Aber es gibt wiederum kein reineres Zeugnis für sein eigentliches und besseres Wesen, als daß Fichte, der sich Napoleon nie um einen Zoll genähert hatte, am alten Freunde festhielt und ihn öffentlich in Schutz nahm.

Zusammenfassend ist hier auf die sehr merkwürdige Tatsache hinzuweisen, daß die deutsche Romantik, die im Dichterischen, Philosophischen, Musikalischen doch stark genug aus eigenen Mitteln lebte, von der Schweiz her gerade die Stärkung der echt volkhaften, nationalen und politischen Elemente empfing. Der Schweizer Geist war weniger absolut und abstrakt, wie es die Geschichte dem deutschen Geist damals zugeteilt hatte, sondern immer auch auf das Reale, auf Anwendung, auf das Gemeinwesen, auf Vorbild und Erziehung ausgerichtet. Es ist bekannt, daß Fichtes nationalste Bekenntnisse, die Reden an die deutsche Nation, von eines andern Schweizers praktischen Ideen, von Pestalozzis Erziehungsgedanken unterbaut sind.

Aber schon der alte Bodmer hat in solchem schweizerischen Realismus aus den altdeutschen Gedichten nicht so sehr ästhetische, als sittliche, charakterliche Folgerungen gezogen, und den Zugang zu einem neu erschlossenen Leben für wichtiger geachtet, als den Blick in ein Reich berückender Phantasie.

In der Vorrede zu den Minnesingern gesteht er, daß die Grundsätze der Ehre, Liebe, Größe, Tapferkeit dieser Dichter so beschaffen seien, „daß ein großer Teil der nachteiligen Meinung verschwindet, die man von ihnen als Menschen gehabt hatte, die sich kaum aus der Barbarei losgerissen hätten.“ Und in dem Vorwort zu Chriemhilden Rache heißt es: „Es ist in der Ausführung eine anziehende Einfalt und große Klarheit. Die Tapferkeit erscheint hier in einer wunderbaren Verschiedenheit bei verschiedenen Personen: eine andre ist Rüdigers, eine andre Blödelins, eine andre Hagenen, des Volkers, Dietrichs von Bern. In der Beschreibung der Kämpfe herrscht eine Mannigfaltigkeit von Begegnissen, sodaß schwerlich ein Kampf, ein Gefecht dem andern gleich ist . . . das sind Eigenschaften, die sonst dem Homer zugehören. Der Poet hat auch dieses mit dem Griechen mehr als so mancher andere Poet gemein, daß er uns selten an den

Poeten gedenken läßt; er nimmt uns allein mit der Handlung ein, und macht uns aus Lesern zu Hörern."

Bodmers Realismus ahnt hier etwas von der echten Naivität sowohl der Nibelungen wie des Homer, die gerade seinen Zeitgenossen, auch seinen großen Zeitgenossen noch verschlossen war. Denn die Natur- und Ursprünglichkeitssehnsucht der Zeit wollte im Grunde garnicht das echte naive Alte, sondern ihre Vorstellung vom Alten, wie sie einem schwelgerisch-sentimentalischen Empfinden entsprach. Und diesem tat die nebelhafte Stimmungspoesie des Ossian besser Genüge als das männlich-herbe Nibelungenlied: sie, und nicht die Nibelungendichtung, wurde dem Homer an die Seite gesetzt, ja verdrängte, im Werther etwa, den Homer aus dem Herzen des Erlebenden — weil man eben auch im Homer nur das Original-Genie sah, den ungebundenen, kulturverneinenden Wilden, nicht den besonnenen, vom Stoff erfüllten Vertreter einer frühen, aber echten Kultur. Es ist das Gleiche, wenn damals im zu Ende gehenden Barock an die Stelle des kunsthaften französischen Parks der „Englische Garten“ tritt: der ja auch keine ursprüngliche, sondern eine für die Empfindung bereit gestellte Natur ist — sie wird zur Erleichterung der Einfühlung mit allerlei sentimentalischen Kultur-Reminiszenzen belebt, für welche wiederum antike Tempelchen und gotische Ruinen das gleiche „Ursprüngliche“ bedeuten sollen.

Bei der Sachlichkeit Bodmers darf es uns nicht wunder nehmen, daß auch er, wenn auch aus anderer Haltung wie die Zeit, den klassischen Elementen so offen stand wie der romantischen, und sich auch hier als der bedeutendste Vermittler erwies. War ihm auch das Einzigartige seiner Entdeckung des Mittelalters außer Zweifel, wenn er als Alternder versicherte: die Aufspürung der Minnelieder, des Parzival, der Nibelungen habe ihn mit der Wollust erfüllt, wie die des Entdeckers des 4. Weltteils möge gewesen sein — so mochte er doch, schon als Gelehrter, auf die klassische Stoff- und Formwelt nicht verzichten, zumal es gerade auch hier — der wesentlich römischen Orientierung des Barock gegenüber — die griechische Urwelt wieder hervorzustellen galt. Und so ist Bodmer, der Nibelungen-Entdecker, auch der Homer-Vermittler geworden, als er von der Ilias 1767 die erste Übersetzung in deutschen Hexametern gab.

Aber sein geistiger Umsang war ja noch viel größer: er hat schon das ganze klassisch-romantische Programm faktisch aufgestellt, wie es dann zwischen 1795 und 1800 die Brüder Schlegel formulierten, und wozu außer Homer und den Nibelungen auch Dante, Cervantes, Shakespeare gehörten. Früh hat er Dante gekannt, der sonst unsfern Dichtern bis zur Romantik noch völlig fremd blieb, und selbst schon eine berühmte Episode aus dem Inferno, Ugolino im Hungerturm, als Drama behandelt. Die Charaktere von Cervantes Don Quijote werden schon in seinen „Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter“ als Muster aufgestellt. Und den Shakespeare, der selbst in England damals von der Bühne des Barock verdrängt war, liest er bereits 1724 im Original, zur selben Zeit,

da er die Übersetzung von Miltons Verlorenem Paradies beginnt, die dann ja Klopstock inspirierte. Aber erst Jahrzehnte später gelingt es ihm, einen Dichter zur Übersetzung von Shakespeares sämtlichen Werken zu bewegen: der junge Wieland, der bei ihm in Zürich zu Gast ist, wird für diese Aufgabe gewonnen; und in einem Zürcher Verlag beginnt seit 1762 dieser erste deutsche Shakespeare zu erscheinen. Diese Wielandsche Übersetzung ist es gewesen, die unsren Dichtern, soweit sie nicht wie Hamann und Herder englisch lasen, Shakespeare erschloß; während von der genialeren Verdeutschung Wilhelm Schlegels ein Menschenalter später, so sehr sie den Briten wie einen eigenen Dichter bei uns heimisch mache, eine solche revolutionierende Wirkung nicht mehr ausging.

Bis hierher könnte man die Leistung der Schweizer, bei aller Größe, als eine bloß gelehrte, materialhafte ansehen, und ihre Wirkung für etwas mehr oder weniger Zufälliges erachten und nicht für einen echten Anteil am romantischen Schöpfertum — wäre nicht unmittelbar aus Bodmers Atmosphäre und erzieherischem Einfluß auch die erste Gestaltung dieser neuentdeckten Welt als Kunst hervorgegangen. Hier lehrt sich uns eine neue, vielleicht die bedeutendste Seite schweizerischen Wesens zu: die bildnerische Begabung, die zwischen den beiden Polen deutscher Schöpferkraft: der musikalischen und philosophischen, mitten inne liegt. Sie war so primär und so stark, daß sie den ersten romantischen Künstler vor der Romantik auf den Plan rief: Johann Heinrich Füssli: in welchem sich in einer genialen Persönlichkeit bereits verkörperte, was in der Romantik erst in Generationen eines Gemeinschaftsstrebens an den Tag trat.

Auch Füssli ist in Zürich, 1741, geboren. Lavater war ihm unzertrennlicher und vertrautester Freund; und Bodmer hat er, mit Recht, seinen geistigen Vater genannt. — Mit Lavater mußte er 1763 Zürich verlassen: die jungen Freunde, beide Theologen, hatten die Verfehlungen eines ungerechten Landvogts aufgedeckt, und ob man ihnen gleich zustimmen mußte, wurde doch ihr Bleiben peinlich — man fing an, die Auswirkung Rousseauscher Ideen zu fürchten, die sich hier zwar nicht gegen einen fürstlichen Thrannen, aber doch gegen die Starre und Engherzigkeit eines veralteten Stadtregiments richten konnten. Mit diesem Ruhm unbestechlicher Freiheitshelden zogen die Beiden nach Deutschland, und in dieser eigentümlichen Glorie erscheinen sie noch in Goethes Lebenserinnerungen.

Nun war Füssli insonderheit, wie ja jeder Zug seiner Bilder beweist, ein gewaltsam überschäumendes Temperament, ein echter Vertreter des damaligen Sturm und Drang. Man möchte ihn am ehesten mit Wilhelm Heinse vergleichen; nur daß er nicht wie dieser, allein von Rubens, Hochrenaissance und antiker Nacktheit entbrannte, sondern eben die ganze romantische und altdeutsche Welt in sein Kunstmilieu einbezog, vor allem aber eben Bildner war und das in Gestalt umsetzte, wovon die andern nur begeistertes Zeugnis gaben.

Anfangs zwar hat auch er, unter Bodmers Einfluß, sich als Dichter verstanden, und die Zeitgenossen rückten ihn in Goethes Nähe. Noch 1774 schreibt Lavater an Herder: „Goethe und Füssli — vortrefflich zusammengepaart — und doch so sehr wie möglich verschieden. Goethe — mehr Mensch — dieser mehr Poet.“ In der Tat sind erstaunliche Klänge von ihm bewahrt — er hat Klopstocks Stil, in dem er begann, in ganz persönlicher Weise weitergebildet, die manchmal an Hölderlin, ja an die späte Dithyrambik Nießsches gemahnt. Aber der Glanz seines Vorbilds blendet ihn nicht: er sieht Klopstocks Rang richtig, wenn er „Chriemhilden Rache weit über den Messias“ stellt — ein für damals unerhörtes Urteil.

Seine endgültige Wendung zur Kunst wird durch eine Reise nach England herbeigeführt: die Begegnung mit Reynolds, der über sein Talent verblüfft ist, überzeugt ihn von seiner Berufung. Ewig bedauerlich bleibt, daß beim Brand seiner Wohnung in London 1769 nicht nur die Entwürfe zu frühen religiösen Bildern: Glassfenstern für die Kathedrale von Ely, vernichtet werden, sondern auch ein Manuskript: seine Geschichte der deutschen Literatur! — Bedenkt man, daß damals noch von Goethe so gut wie nichts bekannt war; daß Füssli, wie seine Briefe an Bodmer und Lavater bezeugen, höchst anspruchsvoll und kritisch war, und Maßstäbe anlegte, wie wir es eben vernahmen: so muß hier etwas Ungewöhnliches zu Grunde gegangen sein; wohl eine Literaturgeschichte aus Bodmers Sicht, die schon das Mittelalter als Norm aufstellte. — Aber die Wendung zur Kunst verdrängt nun die Literatur, die ihn fortan nur noch als Illustrator mächtig inspiriert.

1770 geht er auf Reynolds Rat nach Rom. Aber dort hat ihn nicht die Antike und Raffael und Mengs gefesselt, die man damals allein aufsuchte, sondern Michelangelo und Dante, die seiner Sehnsucht nach visionärer Größe entsprachen.

Er hat denn auch seine Stoffe außer aus Homer ausschließlich aus dem großen Norden und aus dem, was man damals romantisch nannte, geholt: er malt Bilderzyklen zu Shakespeare, Milton, Dante; als Wielands Oberon 1798 ins Englische übersetzt wird, entstehen seine Oberon-Illustrationen, und schon als Knabe hat er das Volksbuch vom Eulenspiegel in Bilder umgesetzt. Auf der Höhe seines Könbens wendet er sich den Nibelungen zu, die ihm durch Bodmers Ausgaben von Jugend auf vertraut sind: 1799 ist das erste datiert, was wir kennen: Chriemhilde Rache sinnend; 1802 entsteht Hagen mit den Donaunixen, und so fort bis ins Jahr 1817 eine Folge gewaltig-gewaltsamer Kompositionen.

Hier ist wirklich Bodmers und Johann von Müllers Gleichsetzung der Nibelungen mit Homer Wahrheit geworden: — in diesen nackten, kämpfend-liebenden oder dämonisch-sinnenden Gestalten sind Urmächte lebendig; und alle spätere romantische Nibelungen-Illustration von Cornelius bis Schnorr erscheint dagegen wie im bloßen mittelalterlichen Kostüm stehend geblieben.

Dieses Urweltliche von Füssli hat auch auf einen der größten Mystiker und Mythiker gewirkt, die es überhaupt gibt: auf William Blake, der, in England ganz vereinzelt und fast unerklärlich, doch auch der Romantik des Festlands nicht zugerechnet werden kann; am ehesten Runge vergleichbar, hat er seine selbsterfundene Mythologie nicht wie dieser an Jakob Böhme, sondern unmittelbar an Bibel und morgenländischer Theosophie orientiert. Blake, siebzehn Jahre jünger als Füssli, mit dem er seit 1780 eng befreundet war, ist durch dessen Einfluß aus einem Kupferstecher nach fremden Mustern zum frei gestaltenden Künstler geworden; besonders haben Füsslis Milton-Bilder ihn ersichtlich inspiriert, wenn er dann später auch in vielem auf Füssli zurückwirkte und ihn ins phantastisch-Unheimliche steigerte; womit dieser wiederum, etwa in seinem berühmten Nachtmahr, E. T. A. Hoffmann und Goya vorwegnahm.

Ein anderer gemeinsamer Freund beider, der Engländer John Flaxman, hat stark auf Deutschland und die werdende Romantik gewirkt. Er war ursprünglich Plastiker, und hat, nach den Theorien Winckelmanns, die klassizistische Epoche im Kunstgewerbe von Wedgwood begründet. Unter dem Einfluß der Freunde kam er auch zur Zeichenkunst, und hat mit seinen Illustrationen zu Homer und Dante, in denen wiederum Füsslis und Bodmers früher Hinweis nachwirkt, den klassizistischen Umriß-Stil ganz eigentlich erschaffen.

Die Stichfolgen dieser schmalen Querhefte, an denen auch Blakes Hand erwiesen ist, wurden schon von Wilhelm Schlegel im Athenäum gepriesen, verbreiteten sich schneller als Füsslis Bilder und Blakes große Bücher auf dem Festland, und haben gerade auf Runge entscheidenden Einfluß geübt.

Bei Blake und Flaxman wie bei Füssli: und deshalb in der Frühromantik, fehlt allerdings das Mittelalterliche als Stil und als Kostüm so gut wie ganz. Und das scheint zunächst umso verwunderlicher, als Füssli doch wenigstens aus dem Zürcher Kreise herkam, in dem die altdeutsche Kunst, wie sich uns noch zeigen wird, schon ihre Rolle spielte, und sogar Kopien nach Dürer von seiner Hand erhalten sind.

Aber hier müssen wir eines bedeutsamen Umstandes gedenken, der so vieles in der Kunstentwicklung des 18. Jahrhunderts erst verständlich macht: das Mittelalter hatte ausschließlich den christlichen Stoff geformt: für die eigene frühe oder ritterliche Heldenwelt aber nicht den organisch entsprechenden Stil gefunden. Wer also auf einen heroischen Stoff des Nordens zurückgriff, wessen Temperament überhaupt auf das weltbejahende Heldische oder leidenschaftlich Erotische drängte: der konnte gar kein deutsches, altdeutsches, gotisches Vorbild haben — er war auf die Leibgestaltenwelt der Antike und vielleicht noch des Michelangelo und Rubens verwiesen. Daher der scheinbare Klassizismus der Form, bis tief in die Romantik hinein: wo ja auch ein Runge seine figurale Naturshmbolik noch im antikischen Umriß-Stil gibt.

Man mußte schon sehr genau die Spätgotik bis zu Altdorfers Alexander Schlacht kennen, um aus einzelnen Zügen des Ritterlichen sich einen Stil auch für die weltlich-epische Darstellung zusammenzufügen. Auch für diese Erkenntnis und ihre Folgen: für den Wiederaufbau einer formalen deutschen Tradition, hat die Schweiz das Ihre beigesteuert.

In Zürich wie am Oberrhein war die altdeutsche Kunst ja nie ganz verschollen gewesen. Es besagt schon etwas, wenn in Bodmers „Discursen der Mahlern“ 1721 die Briefschreiber mit „Raphael“ und — „Holbein“ unterzeichnen. Holbein insbesondere galt, wegen seiner Basler Werke, geradezu als Schweizer: noch in Lavaters physiognomischen Fragmenten von 1775 heißt es von ihm, bei einem Judas- und Christusbild, das im Stich reproduziert wird:

„Als großen Maler und trefflichen Zeichner, wer kennt Holbeinen nicht? Aber diese Wahrheit des erdichteten Ausdrucks hab' ich ihm nie zugetraut... ich will ihn Raphaeln nicht vergleichen, noch weniger an die Seite setzen... Aber dennoch weit, unbegreiflich weit, bracht's das sich selbst überlassene Genie des Schweizers...“

Es folgen eindringende Beschreibungen der Pietà, der Portraits von Erasmus und Thomas Morus, und es wird ein Lob auf die Basler Bibliothek angestimmt, „die sich durch einige unschätzbare Meisterstücke dieses großen Mannes... zu einer beträchtlichen Gallerie erhebt“. Auch Bemerkungen über Dürer in der Physiognomik, sein Vergleich mit Raffael, beweisen genaue Kenntnis altdeutscher Kunst — Lavater besaß eine große Sammlung Dürerscher Stiche, die bei ihren Besuchen in Zürich Goethe und Heinrich Tischbein beschäftigten —, Goethe hat später noch von Weimar aus Lavaters Kupferstiche geordnet. Die Beziehung zu dem andern gemeinsamen Freund, Merck in Darmstadt, wird hier deutlich, der dann 1780 die ersten „Rettungen Albrecht Dürers vor der Sage der Kunsthistorie“ schrieb.

Aber im Kreis von Lavater und Füssli wußte man auch schon von Grünewald, den sogar von den Romantikern später lediglich Brentano gekannt hat: Rudolf Füssli, der Onkel des Malers, brachte über ihn die ersten Nachrichten bei, in seinem allgemeinen Künstlerlexikon von 1763. Und von Lavaters Freund, dem Zürcher Maler und Kupferstecher Lips, der ihm die Bilder für die Physiognomik radierte, ist uns der erste schriftliche Bericht über den Ilsenheimer Altar erhalten, der damals freilich noch unter dem Sammelnamen „Dürer“ ging. „In Ilsenheim“, schreibt Lips 1780 an Lavater, „habe ich mit Herrn Verse einige Altargemälde in der Kirche daselbst gesehen, die von Albrecht Dürer gemalt sind. Eins davon ist so schön, als ich noch nie gesehen habe. Die Vorstellung ist eine Kreuzigung, und Christus im ersten Moment, da er stirbt. Auf der einen Seite steht Johannes und Maria, die ihm ohnmächtig in die Arme hinstürzt. Diese Gruppe ist ausnehmend schön und tut eine entsetzliche Wirkung auf den Zuschauer, und so in einem großen Geschmack gezeichnet als

möglich... Kurz, es ist ein Gemälde, das gewiß wenig seines Gleichen hat, und es freute mich unendlich, es gesehen zu haben und ist der Mühe wert, viele Stunden dahin zu reisen.“ Ein Jahr später hat dann der eben genannte Verſe, der einſtige Straßburger Freund Goethes, an einen andern Schweizer, Sarasin in Basel, von demselben Erlebnis berichtet, und ihm die erste kritische Abhandlung über Grünewald, sein Manuskript „Anzeige der Gemälde und Statuen der ehemaligen Antoniterkirche zu Isenheim“ gesandt, das indes damals ungedruckt blieb und nur den oberrheinischen Freunden bekannt wurde.

Aus den Worten von Lavater wie von Lips über die alte Kunst spricht nun schon nicht mehr ein bloß antiquarisches oder lokalhistorisches Interesse: es spricht schon das Erlebnis, das religiöse Erlebnis der Kunst, wie es für Deutschland zwanzig Jahre später Wackenroder formuliert. Auch diese Schweizer treiben bereits die Kunst nicht um der Kunst, sondern um des Lebens willen — die Physiognomik Lavaters, durch die er zur Intensität des bildnerischen Erlebens gelangt, ist ja im Grund die erste echt romantische Lebenskonzeption gewesen: ein Mühen um das Geheimnis von Gestalt und Seele, wie es dann der Sinn romantischer Naturphilosophie geworden ist. Und dieses Erkenntnisstreben ist getragen von derselben religiösen Innbrunft, wie sie hinter den neuen Sichten von Wackenroder und Novalis steht, wie sie vor allem die romantischen Maler von Runge bis zu den Nazarenern ausnahmslos erfüllt. Goethes spätere Einwände gegen den einstigen Freund Lavater sind die gleichen, die er gegen die christliche Richtung der romantischen Künstler macht — aber die Zeit war damals gegen ihn, und mit der religiösen Bewegung, deren erste Welle in Lavater heraufkommt. Es ist heute, wo Lavater dem Gebildeten meist nur ein Kapitel aus Goethes Entwicklung bedeutet, vergessen, wie stark seine ganze Erscheinung noch in die Romantik hineingewirkt hat. Als Arnim 1828 zum ersten Mal Hölderlins Ode „Patmos“ abdruckt, da kommt ihm zum Vergleich außer Novalis nur der Name — Lavaters auf die Lippen — „kein anderer fällt mir ein, der diesen Stoff gefaßt hätte“.

Und so nimmt es uns auch nicht wunder, daß nun auch in der eigentlichen historischen Romantik, wie wir sie heute abgrenzen, der bildnerische Anteil der Schweiz stärker hervortritt als der literarische — das real-Unterschauliche, Gestaltvermögende des Schweizers ist hier ebenso beteiligt wie seine angestammte schlichte Frömmigkeit. Zu den tieffinnigsten religiösen Naturen der romantischen Kunst, in denen sich herbes altdeutsches Sehen, protestantische Frömmigkeit und Erlebnis der Landschaft, vor allem der Hochgebirgslandschaft, am innigsten durchdringt, gehören die drei Brüder Olivier, die schweizerischer Herkunft sind — ihr Vater erst war aus dem Waadtland nach Dessau eingewandert. Und so darf man es wohl als Wahlverwandtschaft aus unbewußter Stammesherkunft deuten, daß gerade Ferdinand Olivier es war, der, in seinen Salzburger Landschaften, für die Romantik die Hochgebirgswelt entdeckte. Die Oliviers allein auch haben

aus eigenen Kräften an Stelle des plastizistischen klassischen Umrißstils einen an den Altdeutschen geschulten eigenen Stil von gotischer Ausdruckslinie und farbiger Flächenhaftigkeit gesetzt, wie er gleichzeitig sonst nur in den Anfängen des Lucasbundes gelebt hat.

Dieser Lucasbund selbst nun, der in Wien 1808 von sechs jungen Malern ins Leben gerufen wurde, die der klassisch-akademischen Routine überdrüssig waren, hat auch zwei Schweizer, Vogel und Hottinger aus Zürich, zu Mitbegründern gehabt. Der eine, Vogel, berichtet damals ihr Führer, Franz Pforr, widmete sich der alten Schweizer Geschichte; der andre, Hottinger, hatte sich zum Beruf Vorstellungen aus dem jetzigen Leben gewählt.

Man darf es dem Einfluß dieser Schweizer Freunde zurechnen, daß auch Pforr damals Szenen aus der Schweizer Geschichte malte, wie den Einzug Rudolf von Habsburgs in Basel, dessen Schilderung in Johannes von Müllers Eidgenössischen Geschichten zu lesen stand, vielleicht auch, daß seine Macbethbilder unverkennbar Fußl's Einfluß zeigen.

Vogel und Hottinger waren es auch, die allein mit Pforr und Overbeck 1810 über die Alpen zogen und in Rom den Lucasbund als die Bruderschaft von S. Isidor neu erstehen ließen, die als die Stätte des Nazarenertums so große Berühmtheit erlangte und bis in die Mitte des Jahrhunderts den Stil der deutschen Kunst bestimmte. Bis zum Tod Franz Pforrs, der schon 1812 starb, war der Sieg des raffaelischen Schönheitsideals innerhalb der Bruderschaft noch keineswegs entschieden: Vogel gerade war es, der in engster Gesellschaft Pforrs einen deutschen Stil vertrat, der sich an Dürer und der Graphik des 15. Jahrhunderts geschult hatte. Er blieb dem auch treu, und machte weder die Konversion Overbecks noch dessen eigentlich nazarenische Wendung mit, und kehrte 1813 in seine Heimat zurück. Sein berühmtestes Bild, das die Heimkehr der Eidgenossen aus der Schlacht von Morgarten darstellt, hat er noch mitten in der Fremde geschaffen: es war das Bild, das dem jungen Cornelius, als er 1811 nach Rom kam, von allen Arbeiten der Klosterbrüder den stärksten Eindruck machte. — Es darf hier nicht vergessen werden, zu erwähnen, daß auch der alte Freund Lavaters, Johann Heinrich Lips, noch zu den Neudeutschen stieß: seine größten Werke, 1816 kurz vor seinem Tod, sind die Kartonstiche zu den Nibelungen von Cornelius: die Begrüßung von Brunhild, und Siegfrieds Ermordung, gewesen.

Ludwig Vogel hat dann in Zürich immer mehr aus dem romantischen Zeitstil eine eigene Heimatkunst entwickelt, mit nationalen Themen wie Tell, Winkelried, die schon Füßli behandelt hat, oder der Schlacht von Kappel. Da er sich kirchlichen Gegenständen nicht zuwandte, fand er sogar Goethes Anerkennung, der den belebten Ausdruck und das eigentümlich Nationale in Gestalten und Gesichtszügen an ihm lobt, dessen Reinlichkeit und Fleiß ihn an Breughels Zeit erinnert. —

Ein anderer Schweizer, auch ein Schüler von Lips, trat ganz zur nazarenischen Bewegung über: Johann Caspar Schinz, der schon 1816 in München altdeutsche Bilder kopierte, an Heinrich Maria Heß Anschluß fand, und mit Louise Seidler nach Italien zog, wo er ganz unter Overbecks Einfluß kam. —

Eine selbständiger Haltung nahm dann wieder Martin Disteli aus Olten ein, dessen Wirken schon in die Spätphase der Romantik fällt, die auf die illustrative Graphik sich beschränkte. Er ist einer der genialsten Fortführer von Neureuthers Umrahmungsstil gewesen, den er in seinem Schweizerischen Bilderkalender, Solothurn seit 1839, volkstümlichen Inhalten dienstbar machte.

Näher möchte es an sich dem Schweizer liegen, sich an solchen Künstlern zu orientieren, die der Landschaft eine entscheidende Rolle einräumten. So hat der Zürcher Johann Conrad Beller sich an Joseph Anton Koch angeschlossen, den sein urwüchsiges Tirolertum auch aus einer inneren Verwandtschaft bestimmt hatte, der Entdecker der Schweizer Gebirgslandschaft zu werden, als er, bei seinem Aufenthalt in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts, das Lauterbrunnental und andere Motive des Berner Oberlandes so tief erlebte, daß er sie noch Jahrzehnte später in Rom in seinem monumental-heroischen Stil vollendet gestalten konnte.

Wie Italien, so wurde ja auch die Schweiz für das romantische Empfinden ein Land der Sehnsucht — hier gieb ich das Idyllische wie das Heroische als eine reinere Natur, und beides erhielt für den von draußen Kommenden den romantischen Schimmer; wie dies, trotz der klassizistischen Formung, schon bei Geßners gemaltem und gedichtetem Idyll der Fall ist, und spät noch, trotz des Realismus und des praktischen Ethos, bei Jeremias Gotthelfs Romanen, in denen ein fast homerisches Epos sich ausbreitet.

Hier wurden auch strenge Fremdlinge in hoher Natur-Überwältigung romantisch angehaucht, und sahen im Geist eine Heimat und Ruhestatt für ihr ruheloses Sehnen und Leiden am Leben.

So widerfuhr es Hölderlin, als er im Frühling 1801 von Hauptwyl in die Heimat schrieb: „Vor den Alpen stehe ich immer noch betroffen, ich habe wirklich einen solchen Eindruck nie erfahren; sie sind wie eine wunderbare Sage aus der Heldenjugend unsrer Mutter Erde, und mahnen an das alte bildende Chaos, indes sie niedersehnen in ihrer Ruhe, und über ihrem Schnee in hellerem Blau die Sonne und die Sterne bei Tag und Nacht erglänzen... Hier, in dieser Unschuld des Lebens, hier unter den silbernen Alpen soll mir es auch endlich leichter von der Brust gehen.“

So widerfuhr es Kleist, der ein Jahr später auf der Nare-Insel im Thunersee sein Schweizer-Idyll gelebt hat — vielleicht als einziges reines Glück, das ihm beschieden war.

Aber wenn die Schweiz immer wieder romantischem Empfinden Nahung gab, wie sie mit ihren Entdeckungen altdeutscher Kunst und Poesie, urtümlich freiheitlicher Volkheit und Naturverbundenheit der schweifenden Kultur-Sehnsucht Europas erste Stellung und Richtung gegeben hatte: so sind doch auch zuletzt Ideen der eigentlichen Romantik von ihr aufgenommen, ja zu einer Vollendung geführt worden.

Hier sind nicht einzelne romantische Motive, Stoffe, Elemente gemeint, wie sie seit der Romantik Gemeingut aller Kunst und allen Schriftstums geworden waren, wie es am deutlichsten in Gottfried Kellers sonst so anders geartetem Werk seine Legenden und seine Märchen bezeugen; hier ist von der wirklichen Weiterführung unterirdischer Strömungen die Rede, die plötzlich hier und nur noch hier als neue Kräfte ans Licht dringen. Und wieder scheint es da, wie bei der Vorromantik, die typische Schweizer Haltung zu sein, daß sie das Romantische nicht als Gegenstück zum Klassischen und Humanistischen empfindet, sondern zu seiner Verschmelzung und Harmonisierung gelangt.

Und wie einst drei große Zürcher Namen: Bodmer, Lavater, Füssli den Beginn der Romantik bezeichneten, so sind es jetzt drei große Basler Namen, die das Ende der Romantik besiegen:

Böcklin, der eine Natur=Beselung und -Begeisterung, wie die deutsche Romantik Runes sie lehrte und erstreute, mit klassisch-mythischem Gewand und Stoff, mit südlichem Meer und Himmel vereinte;

Burckhardt, der, einstiger Schützling der Bettina in Berlin, und am Niederrhein Jünger einer letzten Mittelalter=Begeisterung, zwar aus allen diesen Impulsen sich erst zum Eigensten fand, als er die Kultur der Renaissance und Griechenlands schrieb; aber doch das eigenste Erbe der Romantik darin wahrte, daß er als Einziger im 19. Jahrhundert Begriff und Wesen des Bildenden, wie sie es gelehrt hatte, an die oberste Stelle der Erkenntnis setzte;

Bachofen schließlich, der jenes romantische „Zurück“ zu den Müttern, zu Traum und Nacht, Urzeichen und Symbol für die griechische und römische Mittelmeerwelt erforschte, und das Geheimnis einer neuen Lebens-Lehre daran band. —

So schließt sich denn zuletzt der Kreis, und wir sehen Erfüllungen der Natursehnsucht und Vollendungen der Kunst, wie sie in großen Schweizern noch bis heute leben, zurückswingen zu den ersten Schweizer Funden und Entdeckungen im Aufbruch der Bewegung, und wir erkennen: mit sehr entscheidenden Leistungen steht für uns die Schweiz am Anfang und am Ende der Romantik, wie wir Romantik heute begreifen: da wir in ihr die Umrisse eines gewaltigen Zwischenreichs zu ahnen beginnen, in dessen wirkenden Kräften wir noch mitten inne stehen — eines Reichs, wo Urmächte des Bildenden und ursprünglicher Natur die verlorene Kultur wieder aufzubauen trachteten, wie einst in der großen Zwischenepoche der Renaissance.