



Alexandre Calame, «Le Grand Eiger au soleil levant (Le matin, vue du Grand Eiger)», 1844. Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Bundesamt für Kultur, Gottfried Keller-Stiftung

Die Erfindung der Postkartenschweiz

Nationale Selbstfindung zwischen Alpenglühn und Touristik: Die fulminante Ausstellung «Im Herzen wild. Die Romantik in der Schweiz» im Kunsthaus Zürich gewinnt der Zeit zwischen 1794 und 1848 neue Facetten ab.

Von Max Glauner, 02.02.2021

Zu diesem Beitrag

Museen sind in der Schweiz aufgrund der Pandemie bis mindestens zum 28. Februar 2021 geschlossen. Wir haben uns entschieden, diese Ausstellungsbesprechung trotzdem zu publizieren. Die reiche Bebilderung des Beitrags ermöglicht Ihnen einen virtuellen Ausstellungsbesuch. Auch das Kunsthaus Zürich selbst bietet auf seiner Website [einen virtuellen Rundgang](#) an.

Die kleine Zeichnung rührt an: Zwei junge Frauen sitzen in einem hohen, abgedunkelten Zimmer auf Stühlen. Die Vorhänge sind zugezogen. Mit grossen weissen Hauben ausgestattet, zeichnen sie konzentriert eine gewaltige Gipsbüste ab, die ihnen gegenüber auf einem Tisch platziert wurde. Unter Aufsicht: Ein Herr mit Dreispitz und im roten Gehrock lehnt Schatten werfend an der barock stuckierten Wand, der Zeichenlehrer, der mit dem monumentalen Kopf auf dem Tisch ein eindeutiges, wir sagen heute heteronormatives Machtgefüge definiert, dem sich die zeichnenden Damen selbst mit ihrer Haubenfülle nicht entziehen können.

Ihr kleiner Bruder tut es. Er sitzt rechts von ihnen mit dem Rücken zum Betrachter und skizziert lieber den Schatten des Lehrers, womit der Künstler einen Standardmythos zum Ursprung der bildenden Kunst aufruft.

Die gerade mal etwa 30 × 40 Zentimeter grosse kolorierte Federzeichnung «Die Zeichenstunde» des in Düsseldorf, Mannheim und Berlin ausgebildeten Zürcher Porträtisten Heinrich Freudweiler aus dem Jahr 1790 findet sich im Kapitel «Nachtseiten der Romantik» der opulenten, jedoch nicht unproblematischen Schau des Kunsthauses Zürich «Im Herzen wild. Die Romantik in der Schweiz».



Heinrich Freudweiler, «Die Zeichenstunde», um 1790. Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung, Legat Landoldt-Mousson, 1918

Der Untertitel ist mit Bedacht gewählt, denn anders als die Frühromantik – ein literaturhistorisches Phänomen, das weitgehend in der Universitäts-

stadt Jena lokalisiert ist – und romantische Bewegungen nach 1814/1815 in Europa lässt sich von einer eigentlichen Schweizer Romantik nicht sprechen. Eine steile These könnte lauten: weil die Schweiz von jeher selbst zu romantisch ist.

Industrie einer Traumdestination

Schon zu Zeiten der Aufklärung liefert die Schweizer Landschaft nämlich Metaphern für aufgewühlte Gefühlswelten und damit auch für die Nachtseite der Vernunft. Nirgends wird diese so plastisch greifbar wie in der Erfahrung des Erhabenen. Und die Alpen bieten dafür das Anschauungsmaterial par excellence.

Immanuel Kant liefert 1790 – ohne es zu intendieren – mit den Ausführungen über das Erhabene in seiner «Kritik der Urteilskraft» ein Gründungsdokument der späteren Romantik. Er schreibt: «Die Verwunderung, die an Schreck grenzt, das Grausen und der heilige Schauer, welcher den Zuschauer bei dem Anblicke himmelansteigender Gebirgsmassen, tiefer Schlünde und darin tobender Gewässer, tiefbeschatteter, zum schwermütigen Nachdenken einladender Einöden u.s.w. ergreift, ist, bei der Sicherheit, worin er sich weiss, nicht wirkliche Furcht, sondern nur ein Versuch, uns mit der Einbildungskraft darauf einzulassen.»

Freilich kannte der Königsberger Philosoph die Berge nur aus Reisebeschreibungen und durch Kupferstiche. Die Schweiz war Projektionsfläche, neu konstruierter Sehnsuchtsort exotischer Gefühlslagen, zu denen die Eidgenossinnen selber erst Zugang fanden, als Auswärtige ein Interesse daran zeigten.

Johann Wolfgang Goethe zum Beispiel. Statt die Schweiz als unvermeidbares Transitübel wahrzunehmen, ignorierte er die beeindruckende Bergkulisse nicht und zeichnete am 22. Juni 1775 auf dem Gotthardpass «Scheideblick nach Italien» mit Bleistift und Pinsel aufs Papier. Das Blatt in der Stiftung Weimarer Klassik (Katalog S. 83, Abb. 1) blieb unvollendet. Goethe kommentierte Jahrzehnte später, er habe festhalten wollen, «was nicht zu zeichnen war und was nicht weniger ein Bild geben konnte», und ruft damit – seinen Kant im Kopf – eine der gängigen Metaphern des «undarstellbaren» Erhabenen auf.



Johann Wolfgang Goethe, «Scheideblick nach Italien», gezeichnet am 22. Juni 1775 auf dem Sankt Gotthard (erste Schweizer Reise 1775). Stiftung Weimarer Klassik/akg-images

Als Durchgangsland zu Italien, der Bildungsdestination der europäischen Aristokratie, rückt die Schweiz in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ins Zentrum der Aufmerksamkeit eines gebildeten, wohlhabenden Bürgertums. Mit Beginn der napoleonischen Ära war der Paradigmenwechsel dann schliesslich vollzogen: Statt nur das «schöne» Italien, Raffael, Rom, antike Ruinen zu besuchen, konnte nun auch das «erhabene» Alpenland mit seinen fernen Firnen, Felsgebirgen und dramatischen Kulissen bereist werden.

Der Weg dorthin musste natürlich zuerst medial geebnet werden. Was Goethe, der vielleicht ganz einfach Immanuel Kant zu skrupulös gelesen hatte, nicht gelingen wollte – nämlich die kommerzielle visuelle Bewirtschaftung des Undarstellbaren –, fabrizierten fleissige Zeichnerinnen, Radierer und Koloristinnen in Genfer, Basler, Zürcher, Berner und Luzerner Werkstätten. Zahlreiche Schweizer Kleinmeister verkauften den Touristinnen handliche und gefällige Erinnerungsbilder und bedienten den europäischen Markt mit Bildmaterial. Sie unterhielten oft Werkstätten wie der Schaffhauser Louis Bleuler und vermarkteten ihre Arbeiten im eigenen Verlag.

Davon erzählt allerdings die Ausstellung nichts, auch nicht von Kleinmeisterinnen wie den Töchtern Bleulers, Louise und Ulrike, oder von der Bieler Malerin Elise Wysard-Füchslin. Nicht nur dass im Kunsthaus wieder einmal die Frauen fehlen, man verzichtet auch auf die Einbettung der Schweizer Romantik in die Frühgeschichte des Alpentourismus. Schade.

Dennoch verschlägt es uns in der Ausstellung die Sprache vor Caspar Wolfs «Gewitter und Blitzschlag am Unteren Grindelwaldgletscher», besonders wenn wir feststellen, dass das Ölbild aus dem Aargauer Kunsthaus bereits in den Jahren 1774/75 gemalt worden ist. Die Schweizer Bergwelt als Schauplatz biblischer Schöpfung weist weit ins 19. Jahrhundert voraus.



Caspar Wolf, «Gewitter und Blitzschlag am Unteren Grindelwaldgletscher», um 1774/75. Aargauer Kunsthhaus/akg-images

Der Maler aus Muri unternahm mit dem Berner Verleger Abraham Wagner ausgedehnte Touren ins Hochgebirge und malte dort nach der Natur. Danach entstandene Gemälde und Stiche fanden weite Verbreitung, besonders jene, die in der von Wagner und dem Naturwissenschaftler Jakob Samuel Wytttenbach herausgegebenen Reisebeschreibung «Merkwürdige Prospekte aus den Schweizer-Gebürgen» 1776/77 zu finden waren.

Das später so hingebungsvoll gefeierte Scheitern der Vernunft erhält frühes Schweizer Anschauungsmaterial in einer motivbedingten Protoromantik. Dafür könnte auch Johann Heinrich Wüests «Schaffhauser Rheinfall» stehen, in zwei Versionen, Ölgemälde aus den Jahren 1772 und 1775, die in ihrer Doppelung das Kunstwerk als reproduzierte Ware erahnen lässt.



Johann Heinrich Wüest, «Schaffhauser Rheinfall», um 1772. Rheinfall-Sammlung, Peter Mettler



Johann Heinrich Wüest, «Schaffhauser Rheinfall», um 1775. Rheinfall-Sammlung, Peter Mettler

Folgenreiches «Jahr ohne Sommer»

Wenn wir nicht von einer Schweizer Romantik sprechen können, so doch von einer romantischen Schweiz. Ausländische Grossmeister der Romantik wie William Turner sollte das Land magisch anziehen. In der Schweiz Geborene allerdings, auch das führt die Ausstellung plastisch vor Augen, reüssieren nicht nur mangels geeigneter Ausbildungsstätten eher im Ausland.

So liesse sich der Beginn der offiziellen Romantik in der Schweiz auch in Zusammenhang bringen mit einem erdgeschichtlichen Ereignis von weltumspannender Bedeutung. Zwischen dem 10. und dem 15. April 1815 explodierte der Schichtvulkan Tambora auf der indonesischen Insel Sumbawa. Gewaltige Asche- und Gasmengen wurden frei und verteilten sich in der Erdatmosphäre wie zuletzt 26'000 Jahre zuvor. Vor allem auf der Nordhalbkugel verfinsterte sich die Sonne. Das Jahr 1816 ging mit Dauerregen, Missernten, Seuchen und Hungersnöten als «Jahr ohne Sommer» in die Geschichtsbücher ein.

Ausgerechnet in diesem «Jahr ohne Sommer» verbrachten die neunzehnjährige Mary Godwin und der fünf Jahre ältere, noch verheiratete Percy Bysshe Shelley den Sommer mit dem gemeinsamen Kind in einem Landhäuschen am Genfer See. Marys Stiefschwester Claire Clairmont folgte mit ihrem Geliebten George Lord Byron sowie dessen Leibarzt John William Polidori. Byron mietete die herrschaftliche Villa Diodati nebenan; es war eine *chronique scandaleuse* sondergleichen, für die Literaturgeschichte jedoch ein Glücksfall.

Das Wetter war bis zur Abreise im September nämlich so mies, dass sich die kleine Gesellschaft drinnen die Zeit vertreiben musste. Man konsumierte Laudanum, eine Mischung aus Alkohol und Opium, und erzählte sich horrible Geschichten. Aus diesen Stegreifunterhaltungen am Genfersee sollten drei der berühmtesten Figuren der Weltliteratur entstehen: Mary Shelleys «Frankenstein» und Polidoris «Der Vampyr», der sich in Bram Stokers «Dracula» reinkarnierte.

Und schliesslich auch das dramatische Gedicht «Manfred» von George Lord Byron, das die faustische Figur Manfred in dunklen Gewölben und auf den erhabenen Gipfeln des Berner Oberlandes mit Berggeistern, Mönchen und Feen hadern lässt. Eine süffige Mixtur aus atheistischer Libertinage, Liebesversagung, Schuldgefühlen und existenziellem Zweifel. Nietzsche komponierte dazu Klavierstücke, Tschaikowsky eine Symphonie und Schumann übersetzte den Byron-Text in ein Grosswerk in drei Akten für Orchester, Sprecher, Solisten und Chor, von dem sich der bipolare Komponist nichts Geringeres als eine Revolution des Theaters versprach. Von dem über einstündigen Werk hat sich immerhin die dreizehnminütige «Manfred»-Ouvertüre bis heute in den Konzertprogrammen gehalten.

Während «Frankenstein» und «Der Vampyr» erst mit Erfindung des Kinos mediale Karriere machten, schaffte es «Manfred» auch in die Malerei seiner Zeit. Im Kunsthaus hängt ein «Manfred auf der Jungfrau» an prominenter Stelle, Hochformat, Öl auf Leinwand, 140 × 115 Zentimeter. Er stammt vom Engländer Ford Madox Brown aus den Jahren 1841/1861 und wird in der Manchester Art Gallery aufbewahrt. Gezeigt wird der verzweifelte Manfred auf einer gipfelkrönenden Schneewechte. Mühsam, nervös, kurz vor dem Abrutschen in suizidaler Absicht, rauft er sich das Haar und wird durch einen Bergführer mit entsetzt aufgerissenen Augen zur Ruhe gemahnt.



Ford Madox Brown, «Manfred auf der Jungfrau», 1841/1861. Manchester Art Gallery, Manchester, Gift of Mr Frederick William Jackson

Die dramatisch aufgeladene Szene besitzt für uns in ihrem inszenierten Pathos skurrile, ja surreale Züge: die starken Farbkontraste, das Blau des Himmels, das Rotgrün der vom Wind zerzausten Kutte Manfreds im Licht der untergehenden Sonne, sein konvulsivisch zuckender Körper, der Schnee, der unter seinem Tritt vorn zur Betrachterin abbricht. Auch diese hat keinen Halt – ausser sie sucht ihn im Hintergrund des Bildes, wo sich einer majestätischen Kathedrale gleich ein Dom aus Eis und Schnee erhebt.

Und die Schweizer Kunst?

Darf sich die Schweiz auf diese künstlerischen Errungenschaften etwas zugutehalten? Sicher, denn sie hat dem Trio Godwin, Shelley, Byron – wie hundert Jahre später dem Dada – Obdach und Inspiration gegeben. Die Schweiz ist «Kraftfeld im Hintergrund», «Weltempfänger», wie es im Katalog nicht unzutreffend heisst.

Die Besucherinnen erwartet daher eine verblüffende Vielfalt der Motive, Genres und Techniken, von den zu erwartenden Kulissen des Sublimen – aufragende Gipfel, Gletscherzungen und Wasserfälle – über Heroen, Geister und Briganten bis hin zu den lieblichen Motiven ruraler Idylle in Italien.

Eines wird schnell deutlich: Zu einer Romantik in der bildenden Kunst der Schweiz hatte es schon deshalb schwerlich kommen können, weil es in

der Eidgenossenschaft schlicht keine Ausbildungsmöglichkeiten gab. Wer Kunst betreiben wollte, musste ins Ausland, nach Mannheim, München oder Dresden, vorzugsweise aber nach Rom und Paris, wie der welsche Historienmaler Charles Gleyre, der an der Seine Schüler wie Claude Monet, Alfred Sisley oder James Whistler fördern konnte.

Wer im Land blieb, brachte es mit wenigen Ausnahmen kaum weiter als bis zum Vedutenmaler. Immerhin gelang es einer Handvoll Künstler, sich davon über die Jahrzehnte zu lösen, voran die Genfer Schule mit François Diday und Alexandre Calame. Sein beeindruckendes Ölbild «Erinnerung an die Handeck», 1852, steht für diesen Emanzipationsprozess.



Alexandre Calame, «Erinnerung an die Handeck», 1852. Privatsammlung, Courtesy Galerie Knoell, Basel

Aber nicht nur nach aussen unterlag die Schweizer Kunst weitgehend profanen gesellschaftlichen Kräften, sondern mit dem Beginn nationalstaatlicher Tendenzen propagandistisch auch nach innen. Dem Zürcher Maler Ludwig Vogel schrieb Heinrich Pestalozzi 1811 nach Rom: «Freuen thu ich mich innig, dass Du die äusserlich abgestorbene Grösse des Vaterlandes (...) zum Zweck Deines Lebens und zum Ziel Deiner Kunst machen willst.» Mit «Niklaus von Flüe als Friedensstifter auf der Tagsatzung zu Stans», einer kolorierten Federzeichnung aus dem Jahr 1813 in der Ausstellung, wird er seinen Brieffreund nicht enttäuschen, bis zu seinem Lebensende trägt er saftige Historienschinken von Tell bis Winkelried in Öl bei.

Hat das noch etwas mit Empfindsamkeit und Romantik zu tun, darf man getrost fragen. Freilich, die angebotenen Szenen zeigen sich hoch aufgeladen, emotional hypertroph. Antike Pathosformeln werden mit exotisch wirkenden Trachten in Unwetterszenarien an unwirtlichen Orten kombiniert, wie bei Johann Konrad Zeller in «Junge Frau am Meer», 1835 bis 1840, oder bei Léopold Robert in «Frau aus Ischia, verzweifelt», 1828.



Johann Konrad Zeller, «Junge Frau am Meer», 1835 bis 1840. Kunsthaus Zürich, 1918



Johann Heinrich Füssli, «Einsamkeit im Morgenzwielicht», 1794–1796. Kunsthaus Zürich



Charles Gleyre, «Die römischen Banditen». RMN-Grand Palais, Musée du Louvre/Gerard Blot

Da kippt die «Romantik» aber auch leicht ins Unappetitliche. Charles Gleyres «Die römischen Banditen», 1831, ein Bild, das der Maler zeitlebens in seinem Atelier behielt, zeigt eine entkleidete junge Frau zwischen drei Männern, die kurz vor der Vergewaltigung um sie feilschen. Ihr Begleiter ringt gefesselt an einem Baum, ein weiterer Mann, ein Alter, sitzt an einer Felswand und zählt Geld – für den Betrachtenden eine perfide Szenerie zwischen Voyeurismus, Seh- und Sensationslust und vorgeschützter moralischer Empörung.

Müssen wir noch Heinrich Füssli erwähnen, der als Ausnahmemaal mit Karriere in England mit drei Gemälden aus dem Kunsthaus ebenfalls in der Ausstellung vertreten ist? Den misslichen Umstand, dass ausser der in Basel 1797 geborenen und 1867 in München verstorbenen Emilie Lindner nur eine Künstlerin in der Ausstellung gezeigt wird? Hat es aus der Zeit um 1800 nicht eine Zürcher, Basler, Berner, Genfer Koloristin in die Archive ge-

schaft? Die Tochter des Luzerner Kleinmeisters und Trachtenmalers Josef Reinhard, Clara, 1777–1848, widerlegt mit rund 350 Zeichnungen im Besitz der Kunstgesellschaft Luzern diese Annahme.

Dennoch lohnt der – wenn auch nur virtuelle – Gang ins Kunsthaus endlich wieder – Eintauchen in eine andere Welt, die uns durch ihre dramatische Künstlichkeit viel über uns selbst verrät. Die uns zeigt, wie sehr wir immer unbändige Romantiker gewesen sind. Und wie sehr diese Zuschreibung – irgendwo zwischen emsiger Vedutenmalerei und Schweiz-Projektion englischer Aristokraten – nie etwas anderes gewesen ist als ein erhabenes Konstrukt.

Zum Autor

Max Glauner arbeitet als freier Kulturjournalist für den «Freitag», den «Tagesspiegel», die «Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung», Frieze.com, «Artforum» und «Kunstforum International». Er lebt in Berlin und Zürich und ist Dozent an der Zürcher Hochschule der Künste.