

# Die Idee der Vergänglichkeit in der Jugendgeschichte Jacob Burckhardts

Autor(en): **Kaegi, Werner**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde**

Band (Jahr): **42 (1943)**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-115488>

## **Nutzungsbedingungen**

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

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

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

## **Haftungsausschluss**

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

# Die Idee der Vergänglichkeit in der Jugendgeschichte Jacob Burckhardts

von

Werner Kaegi

Jene Wendung, mit der Jacob Burckhardt in seinem Alter nach der Erinnerung Felix Staehelins so gern das Gespräch über ein Thema abschloß, hat erst in unsern Tagen ihre volle Überzeugungskraft und ihren echten Klang wieder erhalten: „es ist eine böse Welt“. Daß hier mehr lag als die gewöhnliche Altersweisheit eines historischen Pessimisten, dessen kleinstaatliche Jugendwünsche vom Gang seines Jahrhunderts enttäuscht worden waren, ahnte eigentlich jeder, der auf Burckhardts Worte überhaupt hinzuhören verstand. Man hat indessen im Alterspessimismus Burckhardts eine Wirkung Schopenhauers, eine Verfallsstimmung des historischen Psychologismus, eine Enttäuschung von den Ereignissen um 1870 sehen wollen und nicht genug überlegt, daß Burckhardt selbst der Meinung war, daß „der Eindruck von der ‚großen Hinfälligkeit und Unsicherheit alles Irdischen‘ sich bei ihm *schon frühe*“, jedenfalls in seinem zwölften Lebensjahr, beim Tode seiner Mutter geltend gemacht habe.<sup>1</sup> Nun könnte man freilich darauf hinweisen, daß diese Datierung einer Lebensstimmung von Burckhardt selbst in seinem hohen Alter vorgenommen worden ist, als er im Hinblick auf seinen eigenen Tod, frühestens Ende der Achtziger Jahre, seinen Lebensrückblick verfaßte.<sup>2</sup> Felix Staehelin selbst hat aber beiläufig auf eine Stelle hingewiesen, die den tiefen Eindruck jenes frühen Erlebnisses in Burckhardts Jugend

<sup>1</sup> Autobiographische Aufzeichnungen, Gesamtausgabe I, p. VII. Zu den Stichworten Psychologismus und Enttäuschung über die Entscheidung von 1870 vgl. Rudolf Stadelmann, Taine und das Problem des geschichtlichen Verfalls, *Historische Zeitschrift* Bd. 167 (1942), p. 116 ff. und Christoph Steding, *Das Reich und die Krankheit der europäischen Kultur*, Hamburg 1938, passim.

<sup>2</sup> Zur Datierung der Aufzeichnungen vgl. Emil Dürr, Gesamtausgabe I, p. IX.: „in der Zeit zwischen dem Herbst 1886 und dem Mai 1891, wahrscheinlich im Spätsommer 1889.“; näheres ebenda p. 409 f.

unmittelbar bezeugt, auf den Eingang eines Studentenbriefes aus Berlin, der beginnt: „Zehn Jahre und vier Tage nach dem Tode meiner unvergeßlichen Mutter...“<sup>3</sup>

Wir möchten hier nicht den Burckhardtschen Geschichtspessimismus als solchen oder seine Stellung zum historischen Verfall, die man als „das Kernproblem der geschichtlichen Selbstbesinnung des 19. Jahrhunderts“ bezeichnet hat,<sup>4</sup> erörtern, sondern nur ein Prolegomenon zu dieser Erörterung abklären: die Frage nach den biographischen Zusammenhängen jenes frühen Erlebnisses der „Hinfälligkeit und Unsicherheit alles Irdischen“, das sich trotz seiner „sonst zur Heiterkeit angelegten Gemütsart“ so mächtig geltend gemacht und das bis in die tiefsten Zonen der „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“ hinein nachgewirkt hat. Einige Dokumente, die bisher unbekannt oder unbeachtet geblieben sind, helfen uns dabei, einen Bereich der Jugendgeschichte Jacob Burckhardts zu erhellen, der bisher fast ganz im Dunkel geblieben ist.

## I.

An die gemeinbaslerischen Hintergründe des Erlebnisses muß dabei wenigstens erinnert werden. Wenn noch heute jedes rechte Basler Kind wenigstens einige Fragmente aus Johann Peter Hebels „Vergänglichkeit“ auswendig weiß, so klingen hier nur die jüngsten Varianten eines Motivs, das sich durch alle baslerischen Jahrhunderte verfolgen läßt. Man glaube nicht, daß hier erst ein altprotestantischer Jammertalspessimismus entscheidend gewesen sei. In der Zeit der hochgeschwellten Lebensstimmung der vorprotestantischen baslerischen Renaissance schuf der junge Holbein seinen Totentanz; er konnte dabei an jene reiche Überlieferung spätmittelalterlicher Totentanzdarstellungen in den Kreuzgängen und Kirchen Basels anknüpfen, die für diese Stadt so sehr bezeichnend ist, daß sie die volkstümliche Vorstellung vom „Tod zu Basel“ weitherum beeinflußt hat.<sup>5</sup> Neben dem Totentanz aber stand das „Jüngste Gericht“, das nicht nur in

<sup>3</sup> Brief an Dörli Brodbeck vom 22. März 1840. Die Bemerkung Felix Staehelins im Basler Jahrbuch 1914, p. 250.

<sup>4</sup> So R. Stadelmann l. c. p. 118.

<sup>5</sup> An die Äußerungen und Verdienste Rudolf Riggenbachs um dieses Thema mag der außerbaslerische Leser dieser Zeilen erinnert werden: „Basler und schweizerische Totentänze“ im Sonntagsblatt der Basler Nachrichten vom 4. Oktober 1942 und „Der Tod von Basel und die schweizerischen Totentänze“ im 24. Jahresbericht der Öffentlichen Basler Denkmalpflege und des Stadt- und Münster museums im Kleinen Klingental 1942, Basel 1943, p. 3 ff.

Kirchen, sondern auch im Rathaus selbst zur Darstellung gekommen war. Während man in der Kinderzeit Jacob Burckhardts die Frage diskutiert hatte, ob man den neuen katholischen Ratsmitgliedern aus dem Birseck schuldig sei, den Papst und die Mönche, die eine protestantische Übermalung in die Hölle des Rathausfreskos hineingesetzt hatte, wieder zu entfernen, wurde um 1839 im uralten Baptisterium auf dem Münsterplatz selbst, in der St. Johannskapelle, diejenige Darstellung des Jüngsten Gerichtes vom Ende des 15. Jahrhunderts entdeckt, die dem Rathausfresko in gewissen Teilen als Vorbild gedient hatte.<sup>6</sup> Der Vater Jacob Burckhardts selbst ist es wohl gewesen, der den Maler J. J. Neustück veranlaßt hat, vor dem Abbruch der Kapelle wenigstens eine Bleistiftkopie — die einzige Spur des Bildes, die uns heute bleibt — in sein Skizzenbuch aufzunehmen.<sup>7</sup> Wollte man indessen die Überlieferung der Basler Totentänze und Jüngsten Gerichte mit den Untergangsstimmungen einer spezifisch spätmittelalterlichen Welt in Zusammenhang bringen, die den baslerischen Charakter geprägt haben könnten, so ginge man mindestens so sehr in die Irre wie bei der altprotestantischen Hypothese. Der St. Johannskapelle gegenüber war an einem der ältesten Teile des Münsters, an der Galluspforte, eine Darstellung des Jüngsten Gerichtes zu sehen, die alle Elemente der Vorstellung enthielt: die hörnerblasenden Engel, die aus ihren Gräbern auferstehenden Toten, die klugen und törichten Jungfrauen, der verklärte Christus als Weltenrichter mit der Kreuzesfahne; nur eines der anderswo typischen Elemente fehlte bezeichnenderweise gerade am Münsterportal des milderen Basel: die Darstellung der Höllenstrafen.<sup>8</sup> Als wollte man alles Abstoßende und Harte einer allzu menschlich-moralistischen Jenseitsvorstellung vermeiden, gab man statt der Strafen im Jenseits nur die Ermahnung zu den Liebestaten im Diesseits: zur Darstellung

<sup>6</sup> Über das Jüngste Gericht des Hans Dyg im Hof des Rathauses aus dem Jahr 1519 vgl. Rudolf Riggenschach in *Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, Bd. I (Basel 1932), p. 522—529. Zu den Übermalungen und den Äußerungen des Antistes Burckhart ebendort, p. 529, Anm. 2. — Zum Jüngsten Gericht der St. Johannskapelle Rudolf Riggenschach in *Kunstdenkmäler III*, 425—428.

<sup>7</sup> *Kunstdenkmäler III*, 428.

<sup>8</sup> Zur ikonographischen Deutung der Galluspforte und ihren Zusammenhang mit dem cluniazensischen Ideenkreis vgl. Werner Weisbach, *Der Skulpturenschmuck der Basler Galluspforte im Rahmen romanischer Portalprogramme* in *Zeitschrift für Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. III (1941), Heft 2, p. 110—130; zur weiteren Diskussion Maurice Moullet, *Die Galluspforte des Basler Münsters*, Basel 1938.



des Jüngsten Gerichtes gehören die Werke der Barmherzigkeit, die zu beiden Seiten der Galluspforte in sechs plastischen Gruppen das Ganze in der untern, gleichsam menschlichen Region nach außen abschließen.<sup>9</sup> Wenn das romanische Jüngste Gericht der Galluspforte noch dem 12. Jahrhundert und damit einer Spätzeit der cluniazensischen Reformepoche angehört, so wollte eine etwas jüngere Basler Generation dasselbe Thema in einem Zyklus größerer Figuren noch einmal eindrücklich variieren. Aus den beiden Reihen der klugen und törichten Jungfrauen, die einst das Hauptportal des Münsters flankierten und im Erdbeben zugrunde gingen, blieben bis zum heutigen Tag an der Fassade die beiden Figuren des Verführers und der törichten Jungfrau stehen, sodaß der Beschauer des neunzehnten Jahrhunderts auch aus diesem Paar noch einen Nachklang jenes Kontrastes vernehmen mochte, den der ganze Zyklus einst hatte versinnbildeln sollen: den Gegensatz der vergänglichen und der dauernden Werte oder, um mit Jacob Burckhardt selbst zu sprechen: der Zeitungen und der Ewigungen. Gerade wer mit dem ehrfürchtigen und ahnungsvollen Sinn, der schon das Kind des Obersthelfers auszeichnete, diese Darstellungen betrachtete und ihr Thema durch die Jahrhunderte verfolgt, konnte nicht bei dem Gedanken stehen bleiben, daß hier nur düstere Zeitstimmungen bestimmter Geschlechter oder Tendenzen zum Ausdruck gekommen seien; er mußte sie erkennen als das, was hier gemeint war: die ernste Mahnung an ein Haupterlebnis der Geschichte, an eine Haupttatsache des menschlichen Daseins — als eine Erinnerung an die Vergänglichkeit.

Die Jahre, in denen Jacob Burckhardt zu seinem eigenen historischen Bewußtsein erwachte, waren dazu angetan, den Baslern dieses Faktum in vielfacher Variation zu Gemüte zu führen.

## II.

Das erste in einer Reihe verwandter Erlebnisse, die ganz verschiedenen Sphären seines Daseins angehören, ist tatsächlich der Tod seiner Mutter gewesen, am 17. März 1830. So wenig wir über die Vorgänge im Obersthelferhaus in jenen Tagen wissen, so sichere Zeugnisse besitzen wir über die tiefe Erschütterung des Kindes, die sich aus ihrer Wirkung erkennen läßt: es hatte alle Mühe, in der Schule seine Gedanken beisammen zu halten und dem Unterricht zu folgen. Erst im Juli 1830 ist die Schulkrisis überwunden und sein Vater kann über ihn berichten, er

<sup>9</sup> Die Bemerkung stammt von W. Weisbach, l. c. p. 130.

sei „sehr angestrengt und was mich besonders freut, selbsttätig und eifrig. Die fünfte Klasse hat ihn zu einem andern Menschen gemacht.“<sup>10</sup>

Auf dem — damals schon sehr kräftigen, gedächtnisstarken und munter unternehmenden — Kind lastete eine Verdüsterung des Familienlebens, deren schwerste, aber nicht einzige Ursache der Tod der Mutter war. Auch das Oerische Pfarrhaus in Wyl im Rafzerfeld, in dem es in früheren Jahren manche guten Sommertage verbracht hatte, war vor kurzem ausgestorben. Auf den Tod des Pfarrers und Kirchenrates Oeri war alsbald derjenige seiner jungen Frau, der andern Schwester aus dem Hause Schorndorff, gefolgt. Von den vier Töchtern des Deputatenhauses am Nadelberg war nun keine mehr am Leben. Im selben Jahr 1830 ist auch der skurrile Oncle Jean-Jacques, der letzte des Schorndorffschen Geschlechtes, gestorben. Die Deputatin hat all ihre Angehörigen überlebt, freilich in schweren Depressionen befangen; zwei Jahre später war auch sie nicht mehr. Für die Kinder des Obersthelfers ist mit all dem eine Welt versunken.<sup>11</sup>

Zu dem Untergang der mütterlichen Familie trat nun ein ganz anderes Erlebnis: die Krise und der Zusammenbruch des alten baslerischen Staates. Wir wissen nicht, wie Jacob Burckhardt die äußeren Vorgänge der dreijährigen Wirren erlebt, was er davon im einzelnen gesehen und wahrgenommen hat. Immerhin hat sein jüngerer Bruder Gottlieb, nach der Erinnerung seines Enkels, dem diese Blätter gewidmet sind, bis in sein hohes Alter die Eindrücke von den in die Stadt einziehenden eidgenössischen Truppen und den brennenden Luntten der Kanoniere in voller Frische bewahrt.<sup>12</sup> Die brennenden Luntten wurden umso beleidigender empfunden, als man sich der Besetzung durch eidgenössisches Militär nicht widersetzt hatte. Vom Kampftag des dritten August 1833 berichtet eine andere mündliche Überlieferung: die Obersthelferkinder hätten am Abend jenes Tages auf dem Münsterplatz zugesehen, wie ein verwundeter Offizier namens Burckhardt, seinen Angehörigen ins Haus getragen wurde, was ihnen zeitlebens unvergeßlich geblieben sei.<sup>13</sup> Im Obersthelferhaus hinter dem Münster mußte

<sup>10</sup> Brief des Obersthelfers an seine Töchter im Welschland vom Anfang Juli 1830. Für die Mitteilung bin ich Frau Prof. Vöchting-Oeri zu Dank verpflichtet.

<sup>11</sup> Vgl. das letzte Kapitel bei L. Vöchting-Oeri, Die Schwestern Schorndorff und ihre Nachkommen, Zürich 1941.

<sup>12</sup> Die Mitteilung verdanke ich Herrn Prof. Felix Staehelin.

<sup>13</sup> Die Mitteilung verdanke ich Herrn Nat.-Rat. Dr. A. Oeri.

sich bald nach den Entscheidungen das Gefühl geltend machen, daß im ganzen Vorgang tiefere Mächte gewaltet hätten als sie mit den Begriffen von Schuld und Rechthaben zu erfassen seien. Durch die religiös gestimmten Gemüter ging damals ein Zug apokalyptischen Bewußtseins: ein höheres Gericht sei über die Stadt gekommen. Das Maß der allgemeinen Erregung wird gerade in diesen Wallungen erkennbar. Schon im Juli 1831 ging das Gerücht von Mund zu Mund: auf dem Münsterturm sei ein Engel in weißen Kleidern erschienen und habe über der Stadt sein Schwert geschwungen.<sup>14</sup> Wenn sich die Erscheinung auch alsbald durch eine höchst banale nächtliche Tätigkeit des Turmwächters aufklärte, so ist es doch bezeichnend, daß man offenbar eine Zeitlang an die Vision der patrouillierenden Landjäger, die den Engel gesehen haben wollten, geglaubt hat. Mehr als einen Zug, der in den damaligen Gerüchten vom Walten jenseitiger Mächte sprach, haben die Briefe aus jenen Tagen, die Felix Staehelin kürzlich publiziert hat, aufbewahrt.<sup>15</sup>

### III.

In solchen Stimmungen bewegt sich der Geist des fünfzehnjährigen Jacob Burckhardt, wie wir ihn in jenen Tagen zum ersten Mal aus seinen kindlichen Schöpfungen sprechen hören. Untergang des Staates und eines Zeitalters vaterländischer Geschichte, Tag des Gerichts und Glanz einer höheren Welt: das sind die Themen, die seine Phantasie beherrschen und zum

<sup>14</sup> Vgl. Felix Staehelin, *Erlebnisse und Bekenntnisse aus der Zeit der Dreißigerwirren*. Basler Jahrbuch 1941, p. 122 f.

<sup>15</sup> Vgl. z. B. die Erzählungen vom Ächzen und Stöhnen der Gemordeten im Hardwald, das man noch lange nach der Schlacht hören wollte oder von jenem Schreiner aus Münchenstein, der auf dem Bruderholz von einem schwarzen Mann gepackt, durch die Luft nach Münchenstein getragen und erst von einem Kapuziner in Dornach von den Folgen des Erlebnisses geheilt wurde. Basler Jahrbuch 1941, p. 176 ff. — Von den persönlichen Eindrücken Jacob Burckhardts im Zusammenhang der Katastrophe bleibt uns immerhin *ein* kostbares Dokument: seine Zeichnungen nach dem Münsterschatz. Er muß vor der Versteigerung den ganzen Schatz im Rathaus oder im Zeughaus gesehen haben und hat in sein erstes Skizzenbuch nicht nur eine Zeichnung der goldenen Altartafel, sondern auch neunzehn weitere Stücke des Schatzes in sorgfältiger Skizzierung mit beigegebenen Notizen aufgenommen. Eines der verschollenen Stücke, das spätgotische silberne Rauchfaß (Kunstdenkmäler II, p. 342), das wir bisher nur nach den Inventaren kannten, ist uns durch die Zeichnung des scharfsichtigen Fünfzehnjährigen seinen Umrissen nach erhalten geblieben. Eine genauere Besprechung dieser Zeichnungen müssen wir der Biographie vorbehalten, deren erstem Band die hier zusammengeführten Abschnitte entnommen sind. Der besondere Anlaß mag diesen Vorabdruck rechtfertigen.

ersten Mal Ausdruck gewinnen — in seiner Musik. Den Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“ komponiert er in einer neuartigen, eigenen Melodie im Januar 1833. Als sei das geistliche Lied nur Overtüre zu einem historischen Musikdrama, folgt noch in der letzten Zeile der Choralkomposition die Skizze einer kleinen Lilie und die Bemerkung: „Bei diesem Zeichen wirbeln die Trommeln dumpf“, worauf in schwermütigen und etwas pathetischen Akkorden das zweite Stück anhebt, offenbar in unmittelbarer Fortsetzung zum Choral gedacht: „Louis XVI. Todtenfeier, andante“. Noch ist damals die Entscheidung in der eigenen baslerischen Heimat, deren Wirren mit der Krise des französischen Staates so eng zusammenhängen, nicht gefallen; aber die Ahnung des Kindes, das eben zu geschichtlichem Bewußtsein erwacht ist, ergeht sich in den Bildern vom Untergang des alten französischen Königsstaates in der Revolution, in jenen Szenen, deren Darstellung auf hundert kolorierten Blättern seit Jahrzehnten in Europa umlief. Von den schweren Rhythmen der Zeitstimmung und der frischen Erlebnisse hat sich indessen auch damals das eigene Wesen Jacob Burckhardts, das Heiterkeit und Freude atmete, nicht ganz fesseln lassen. In einem gefühlssicheren, prächtigen Kontrast folgt im selben Februar 1833, in dem die „Totenfeier für Ludwig XVI.“ entstanden war, eine „Danse“ in allegro brillante. Dann aber macht sich das Kind an die erste große Komposition: vier Singstimmen nehmen unter Pianofortebegleitung in getragenen schweren Akkorden das große Thema des Mittelalters auf, das ihm zugleich das Thema seiner Tage zu sein schien: „Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla...“<sup>16</sup> Musik und Text sind fortgeführt durch eine sorgfältige, umfangreiche Komposition hindurch, mit etwas kindlicher, aber geschickter und mächtiger Steigerung auf das „tuba mirum spargens sonum per sepulchra regionum coget omnes ante thronum...“ Man spürt etwas von der Heimlichkeit, in der diese frühen Kompositionen entstanden sein müssen, wenn dieses Stück mit griechischen Buchstaben, die wohl eben erst anfangen, dem Komponisten vertraut zu werden, datiert wird: „ἀγγελῶν δὲν 7ten φεβρουαριῶν 1833.“ Auf das schließlich abgebrochene Dies irae folgt ein fünftes Stück, das bereits das beglückte Spiel des reinen Formwillens zeigt: ein „Canon, der zurückgespielt werden kann“. Dann fällt die Folge der Kompositionen wieder in Karfreitagsstimmungen: „O Welt sieh hier dein Leben...“

<sup>16</sup> Vgl. Abbildung 1.



ist vom Juni 1833 datiert. Die nächsten Stücke stammen vom folgenden Jahr.

Offenbar ist es dasselbe Fortepiano gewesen, das einst der Vater im Frühling 1811 in seinem ersten Pfarrhaus in Lausen mit platonisierenden Wendungen in der Heimwehstimmung Jung-Stillings begrüßt hatte, an dem diese ersten musikalischen Schöpfungen seines Sohnes entstanden sind. „Composizioni di Giacomo Burcardo 1833“ hat der Komponist auf das innere Titelblatt des grün in Halbleder gebundenen Bandes geschrieben; auf der äußeren Decke trägt er in Goldpressung die Initialen „J. B.“.<sup>17</sup>

Ohne den eigentlich musikalischen Wert dieser Musik beurteilen zu wollen, scheint es uns doch bedeutsam, daß sich der Geist Jacob Burckhardts zuerst in Tönen geäußert hat. In den schwermütigen, getragenen Harmonien, die seinem Gemüt in diesem Jahr schwerster Krise entstiegen, vernimmt man etwas von der dauernden Grundstimmung seines Wesens. Nicht Reflexionen, sondern starke Empfindungen sind es, die ihn bestimmen. Es ist schwer daherschreitende Musik zu übernommenen großen Texten. Erst im folgenden Jahr, 1834, treten seine Kompositionen in erkennbare Berührung mit dem Puppentheater, das er um diese Zeit gebaut hat. Beide Elemente zusammen, Composizioni und Puppentheater, gehen dann noch im Laufe des Jahres 1834 eine Verbindung ein mit dem dritten Element, das sich aus ihnen nährt, aber rasch über beide hinauswächst: dem historischen Erkennen. Dann erst folgt als erster Versuch eigener sprachlicher Gestaltung die erste erhaltene Reihe seiner Gedichte.

#### IV.

Offenbar drängte das Bedürfnis, die großen geistlichen Themen nicht nur in Empfindung und Musik, sondern auch im Gestus und in der Handlung zu gestalten, den Ausdruckswillen des Kindes zur Herstellung eines Raumes für solche Handlung. Der Sechzehnjährige verfiel auf die Idee, ein Puppentheater zu bauen. Die erste Szenerie, die er schuf, stellte jenen uralten heiligen Spielraum dar, aus dem alles dramatische Handeln des neueren Europa hervorgegangen ist und in dem das Kind selbst zuerst erfahren hatte, was heilige Handlung sei: einen Kirchenraum. Wir wissen nicht, ob die gemalten Ku-

<sup>17</sup> Ich verdanke die Erlaubnis zur Benützung dieser „Composizioni“, von denen ausführlicher in der Biographie zu reden sein wird, Frau Dr. G. Oeri-Sarasin.





lissen des Puppentheaters, die sich im Familienbesitz erhalten haben und kürzlich von Felix Staehelin dem Jacob Burckhardt-Archiv übergeben worden sind, nur Fragmente eines größeren verlorenen Ganzen darstellen.<sup>18</sup> Leider fehlen die Puppen selbst — und was noch schmerzlicher ist: die Texte. Was aber an Kulissen vorliegt, ergibt einen so eindeutigen Zusammenhang in sich und steht in einem so engen Verhältnis zu den „Composizioni di Giacomo Burcardo“ — und überdies zu seinem Skizzenbuch —, daß wir vermuten, im Erhaltenen wenn nicht alles, so doch den Kern des Ganzen vor uns zu haben. An der Authentizität ist überdies kein Zweifel möglich, schon wegen der ausdrücklichen Signierung einzelner Stücke: „PINXIT J. BURCARD9“ oder an einer andern Stelle: „J. Burckhardt 1834“ und zum dritten Mal: „J B f. Dec. 1834“.

Als hätte Jacob Burckhardt schon als Kind die künftige Polemik über den Vorrang nordischen und südlichen Empfindens in seiner Entwicklung dementieren wollen, hat er die Hauptkulisse seines Theaters doppelt bemalt: auf der Vorderseite gibt sie den Altarraum einer gotischen Kirche, auf der Rückseite einen italienischen Park. In dieser Zweiheit kommt freilich der Kirche ein gewisser Vorrang zu. Denn um den Altarraum herum sind die meisten der andern erhaltenen Kulissenstücke gruppiert. Nicht der Hauptaltar, der seinem Namenspatron, dem heiligen Jacobus geweiht ist, interessiert uns hier, auch nicht die Mariendarstellungen auf den Seitenaltären und in den Fensterscheiben, sondern eine kleinere Nebenkulisse, die eine gotische Blendarkade darstellt und als Mauerinschrift jenes Stichwort enthält, das offenbar ein Hauptmotiv im frommen Denken des Kindes gewesen sein muß: „DIES IRAE DIES ILLA . . .“ Die Inschrift endet dann in ein „DOMINE DONA EIS REQUIEM AMEN“ und leitet damit über zum dramatischen Stoff, dem der Kirchenraum als Szenerie dienen mußte, offenbar einem Habsburgerdrama, in das die Gräber des Basler Münsterchores nur eben als Anregung noch hineingespielt haben mögen. Daß übrigens die Visionen des Puppentheaters nicht bloß gemalt worden sind, sondern daß in ihnen gelebt und gespielt worden ist, beweisen die Wachsflecken, die noch von den Lichteffekten einer romantischen Kerzenregie unmittelbar zeugen.

## V.

Bis gegen seine Mitte hin hat sich das Leben Jacob Burckhardts zwischen Poesie und Geschichte traumwandlerisch be-

<sup>18</sup> Sie tragen nun die Signatur 11 a.

wegt.<sup>19</sup> Man kann indessen nicht sagen, daß die Geschichte als Forschung sich erst spät in seinem Geiste gemeldet habe. Der Impuls reiner, ja ausgesprochen kritischer Erkenntnis ist früh schon bemerkbar. Neben den musikalischen Kompositionen und den dramatischen Phantasien besitzen wir aus den Jahren 1834—36 ein kostbares, merkwürdigerweise bisher unbeachtetes Zeugnis historischen Forschungseifers. Es mutet in seinen Anfängen nicht weniger kindlich an als *Composizioni* und *Kulissen*; aber der Ernst dessen, was gemeint ist, spricht unverkennbar aus der Überschrift, die der Eigentümer in seiner zierlich sicheren Schulschrift auf das Titelschild eines wohl schon damals vergilbten Halblederbandes geschrieben hat: „Alterthümer“.<sup>20</sup> Das Buch enthält zunächst Spesenrechnungen aus den Jahren 1791—98; es mag noch aus dem Deputatenhaus am Nadelberg stammen und dem Kind nach dem Tod der Deputatin zu beliebigem Gebrauch überlassen worden sein. Der sechzehnjährige Erbe benützt den Band, um ein Handbuch historischer Abbildungen anzulegen. „Alterthümer“ heißen sie in jenem eindeutigen Sprachgebrauch, welcher „*Antiquitates*“ als Realienkunde einer historischen Wissenschaft auffasst. Man hat zuerst den Eindruck, es handle sich um ein kindliches Unterfangen naiver Klebearbeit mit ausgeschnittenen Bildchen. Bei näherem Zusehen wird der ernste Hintergrund völlig klar.

Es sind vor allem Wappen von Geschlechtern und Körperschaften, von Städten und Abteien, Stammbäume und Amtslisten, die offenbar aus einem einzigen alten Geschichtswerk ausgeschnitten und hier zusammengeklebt sind. Später folgen Figurenrisse nach Münzen und Gemmen, eigene Handzeichnungen, historische Stadtpläne, Rekonstruktionen untergegangener Bauwerke und eine große Zahl eingelegter Kärtchen und Skizzen, bei denen man nicht mehr zweifelt, daß hier bereits ein kritischer Antiquar am Werk ist. Das Ganze wächst sich in seinen späteren Teilen zu einem *Corpus* der historischen Kosmographie aller Epochen aus. Den kindlichsten Eindruck machen unfehlbar die ersten Blätter mit ihren zusammengeklebten Wappen, von denen manche in naiver Malerfreude koloriert sind. Nirgends ist eine Quelle angegeben, woher diese Ausschnitte genommen sind und doch kommen sie dem Basler rasch be-

<sup>19</sup> Vgl. das Kapitel „Zwischen Poesie und Geschichte“ bei Salome Christ, Jacob Burckhardt und die Poesie der Italiener, Basel 1940, p. 21 ff., und den Aufsatz Walther Rehms, Jacob Burckhardt und das Dichterische in *Euphorion*, Bd. 28 (1927), p. 85—107.

<sup>20</sup> Jacob Burckhardt-Archiv (Privatarchiv 207) Nr. 60.

kannt vor. Tatsächlich stammen sie aus demjenigen Werk, das seit dem ausgehenden sechzehnten Jahrhundert neben der Kosmographie Sebastian Münsters gleichsam eine Hausbibel baslerischer Geschichtskennntnis bedeutete: aus Christian Wurstisens „Baszler Chronick“ von 1580. Vergleicht man dieses Werk mit den „Alterthümern“ des jungen Burckhardt, so bleibt kein Zweifel. Nicht nur folgen die Wappen und Stammbäume in den „Alterthümern“ genau der Reihenfolge bei Wurstisen, es sind auch die unverkennbaren Holzschnitte der Erstausgabe von 1580, die hier zusammengeklebt sind. Die letzte Unsicherheit wird behoben durch einige mythische Figuren, mit denen der Obersthelferssohn die ersten Seiten seiner Sammlung geschmückt hat: ein Engel, der die Posaune bläst und eine vermummte teuflische Figur, die auf eine aus der Tiefe heraufsteigende Fackelträgerin mit einer Schlinge lauert; dann eine größere Gestalt, die besonders edel dargestellt ist: sie hält eine Sanduhr in der einen Hand, während eine Sense lose in ihrem Arm liegt und sie die andere Hand zu einer richtenden Gebärde erhebt.<sup>21</sup> Der Blick ihres jungen Hauptes geht scharf in die Ferne, und wenn man genauer zusieht, erkennt man, daß im Schatten ihres Hinterkopfes ein zweites, rückwärts gewandtes, bärtiges Gesicht eines alten Mannes angedeutet ist. Über dem Haupt der Gestalt schwebt ein Stern mit dem ringförmigen Bild einer Schlange, die sich in den Schwanz beißt; unter ihren Füßen sprießen frische Blätter. Es liegt auf der Hand, daß hier mit alten Chronos- und Saturnattributen eine Darstellung der Zeit mit ihrem doppelten Gesicht, der in die Vergangenheit blickenden Erinnerung und der auf die Zukunft gerichteten Providentia, gemeint ist.<sup>22</sup> All diese genannten Figuren stammen vom Titelblatt Wurstisens. Der Providentia gegenüber steht dort zwar eine Figur, die bei Burckhardt fehlt: eine Historia mit dem Lorbeer im Haar, dem aufgeschlagenen Buch im Arm und einem Spiegel in der Hand. Um den Arm windet sich wiederum die Schlange. Warum Burckhardt gerade diese weibliche Figur, die Muse seines eigenen künftigen Lebens, nicht in seine Sammlung aufgenommen habe, mag zunächst befremden. Wir vermuten aber einen sehr einfachen Grund: das Exemplar der Chronik, das dem Sechzehnjährigen zum Zerschneiden überlassen wurde, muß wohl ein delabriertes, selbst vom Zahne der Zeit zerfressenes gewesen sein. Dann ist es nicht verwunderlich, daß gerade die

<sup>21</sup> Vgl. die Abbildungen 2—4.

<sup>22</sup> Für Hinweise zur Deutung der Figuren bin ich den Herren Prof. Werner Weisbach und Dr. Rudolf Riggenschach zu Dank verpflichtet.

rechts außen am Rande des Titelblattes, also an der meistgefährdeten Stelle des Buches stehende „Historia“ zerfetzt, vielleicht gar nicht mehr vorhanden war. Noch am Rand der ausgeschnittenen Providentia ist ein Stück den Mausezähnen zum Opfer gefallen. Nur ein solcher Zustand des Bandes würde die unbekümmerten Eingriffe der Schere in das ganze Werk recht erklären. Der Obersthelferssohn, der schon in diesem Alter ein gut erhaltenes Exemplar nicht anders als mit Ehrfurcht behandelt haben würde, konnte einem beschädigten Stück gegenüber das Gefühl haben, gerade mit seinen Eingriffen von den Abbildungen zu retten, was hier noch zu retten war. Die Vermutung eines solchen Sachverhaltes wird dadurch verstärkt, daß auch die beiden andern kleineren Darstellungen der rechten Seite des Titelblattes in Burckhardts Sammlung fehlen: die zusammenstürzende Stadt von der obern und der Chronos von der untern Ecke rechts.

Es hat etwas Bedeutungsvolles, daß der kleine Jacob Burckhardt mit seinen ersten tastenden Versuchen auf dem Feld der Historie gerade dort anknüpft, wo die große Zeit humanistischer Geschichtsschreibung in Basel geendet hatte. Wurstisen ist ihr letzter bedeutender Repräsentant.<sup>23</sup> Wenn man ihn in der allgemeinen Geschichte der europäischen Historiographie nicht kennt, so spricht das nur für die Lückenhaftigkeit dieser Disziplin. Wurstisen ist früh gestorben. Was er aber in seinem vierundvierzigjährigen Leben geleistet hat, bleibt erstaunlich. Er hat ein mathematisches und ein theologisches Lehramt an der Universität verwaltet, ist Stadtschreiber gewesen, und das Beste hat er als Historiker getan. Auch wenn man die Legende auf sich beruhen läßt, nach der unser Urstisius bei Anlaß seiner mathematischen Vorlesungen in Padua als einer der ersten dem jungen Galilei die Kenntnis des kopernikanischen Systems vermittelt hätte, bleibt des Bedeutenden noch genug. Er hat als Übersetzer und Continuator des Paulus Aemilius aus Verona die Anfänge kritischer humanistischer Historiographie in Frankreich einem deutschen Leserkreis nahegebracht. Er hat als Herausgeber der „Germaniae historicorum illustrium“ in zwei mächtigen Bänden eine Sammeledition der mittelalterlichen Geschichtsschreiber Deutschlands angestrebt und durchgeführt. Sie nimmt nicht nur den Gedanken der Monumenta Germaniae hi-

<sup>23</sup> Seit Achilles Burckhardt in den Beiträgen zur vaterländischen Geschichte, herausgegeben von der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft in Basel, im Jahr 1883 über Wurstisen gehandelt hat, ist das Thema liegen geblieben. Eine neue historiographische Untersuchung steht in Aussicht.



storica vorweg, sondern sie überliefert den Editionen der Gegenwart manchen kostbaren Text, der ohne sie verloren gegangen wäre. Er hat schließlich der baslerischen Geschichte selbst ein Denkmal errichtet, das nicht nur des Gegenstandes, sondern auch der historiographischen Traditionen seines Jahrhunderts würdig war. Bei den Vorarbeiten für seine Basler Chronik hat er die größten Autoren des Altertums und des Mittelalters benützt. Er schöpfte aus Ammianus Marcellinus wie aus Otto von Freising, aus Lambert von Hersfeld wie aus Hermannus Contractus und Wipo. Er benützte endlich unter den Autoren seines eigenen Zeitalters nicht nur die älteren wie Nicolaus von Cusa und Enea Silvio Piccolomini, sondern auch die jüngsten wie Guicciardini und die Magdeburger Centuriatoren, von den baslerischen Quellen zu schweigen. Wurstisen steht als Zeitgenosse des Basilius Amerbach am Ende der Basler Renaissance und an der Schwelle einer neuen, befangeren Epoche. Er hat noch die Bartholomäusnacht und den Tod seines Freundes Petrus Ramus beschrieben; 1588 ist auch er gestorben. Erst Isaak Iselin hat auf universalem und Peter Ochs auf lokalem Feld wieder etwas unternommen, das Wurstisens würdig war.

Bei ihm geht der junge Jacob Burckhardt in seinen ersten Anfängen in die Schule. Diese Anknüpfung steht unter dem Zeichen jenes Motivs, das für Wurstisen nicht weniger aktuell war als für Jacob Burckhardt: demjenigen der Vergänglichkeit. Wie mag der Sechzehnjährige über dem Titelblatt der „Baszler Chronick“ ins Sinnen versunken sein: Zeit und Vergänglichkeit, Geschichte und Ewigkeit waren hier als mythische Symbole versammelt. Gottvater selbst thront in der Mitte oben in den Wolken; in der Rechten hält er ein Szepter, in der Linken eine Schere und schneidet den Faden der Zeit, der vom Spinnrocken herabhängt, entzwei. Links von ihm bläst der Engel in zwei Posaunen, während Männer und Frauen sich noch bei Spiel und Musik ergötzen, rechts stürzt schon eine Stadt zusammen, Menschen in Ruinen ringen die Hände und während Sonne und Mond sich verfinstern, reißt der Tod als Gerippe die Mauern nieder. Dann flankieren die beiden größeren Hauptfiguren Chronos-Providentia und Historia den eigentlichen Buchtitel: Zukunft und Vergangenheit, Zeit und Ewigkeit sprechen aus diesen Gestalten. Auf einem unteren Streifen des Titelblattes steigt eine menschlich-göttliche Figur, die Wahrheit, mit der Fackel in der Hand aus einem finstern Felsengrab. Links lauert halbvermummt ein böser Geist mit Gabel und Schlinge: es mag die Lüge oder die Dummheit sein. Von rechts aber führt ein

bärtiger geflügelter Greis mit dem alten Abzeichen Saturns, der Sense, in der Hand — die Zeit —, an sicherer Hand die aus der Finsternis heraufsteigende Gestalt der Wahrheit zum Licht empor.

Große Themen baslerischer Geschichte, Erdbeben und Pest, mögen sich im Geiste des jungen Betrachters mit seinen eigenen Erlebnissen, dem Tod der Mutter und der Katastrophe der Stadt, gemischt haben; sein eigenes Dies irae mag in ihm angeklungen haben, wenn er diese Darstellung betrachtete und dann Wurstisens Vorwort las: „Wie eitel, hinfellig und zergänglichlich dess Menschen Leben unnd alles jhr Thun auff Erden seie, hat der weise König Salomo im Buch dess Predigers mit lieblichen Farben aussgestrichen. Ein Geschlecht (sagt er) vergeht, das ander kommet. Was zuvor beschehen ist, dess gedenckt man nicht, gleich wie auch die Nachkommen künfftiger Sachen nicht gedencken werden. Die folgenden Tag vergessen alles. Es fahret alles dahin wie ein Schatte...“<sup>24</sup>

Dann führt Wurstisen die Historie ein, die „umb dieses uners Leben hinfahl willen“ die „antiquitätischen Sachen“ zusammensucht und es der Arbeit würdig erachtet, dieselbigen „auss dem Staub langer Verjarung an Tag zu bringen und was weit herum zerstreut in ein Corpus zu verfassen“. Das Unternehmen der Geschichtsschreiber aber diene der Gottesfurcht, denn sie zeigen, daß „Menschensachen nicht dermaßen beschaffen wie Epicureische verruchte Gemüter rechnen und halten, das

Fürsten und auch Regiment  
Diese Ding habn in ihr Hend,  
damit zu schaffen, wies ihn gfelt  
Ihn dien und folg die ganze Welt,

sondern das es heiße, wie Christus sagt, Mein Vater würcket bisher und ich würcke auch, deßhalb Gottes forcht und erkantnuß darauß studieren.“

Das Bewußtsein von der Hinfälligkeit aller Verhältnisse ist in Burckhardts Geschichtsbetrachtung immer ein Hauptmoment von Stimmung und Urteil geblieben. Den Untergang einer Welt hat er im „Zeitalter Konstantins“ geschildert und auch die „Kultur der Renaissance“ war für ihn ein Phänomen der Krise, der beschleunigten Weltveränderung. Wenn auch der religiöse

<sup>24</sup> In der Vorrede: „Den Gestrengen/Edlen/Ehrenvesten/Fürsichtigen und Weisen Herren/ Herren Burgermeister und Rath der Statt Basel, meinen Gnedigen gönstigen Herren/ sampt und sonders.“



Ton bei ihm in späteren Jahren gedämpft geklungen hat und an die Stelle der Gottesfurcht Wurstisens die „Weisheit für immer“ getreten ist, so glauben wir doch, daß ein Echo von den Worten Wurstisens noch lange in seinem Geiste nachgeklingen habe. In einer der Anmerkungen zur „Kultur der Renaissance“ begegnet man dem außerhalb Basels vergessenen Urstisius noch einmal als dem Herausgeber einer Schrift zur Geschichte Friedrichs II.<sup>25</sup>

Werfen wir noch einen letzten Blick auf das Titelblatt der „Baszler Chronick“, das zugleich das Titelblatt der ersten Collectaneen Jacob Burckhardts geworden ist. Aus dieser geschlossenen Komposition von Szenen und Gestalten spricht so viel hintergründige Gedankentiefe, daß es nicht ein beliebiger Künstler gewesen sein kann, der dieses Blatt geschaffen hat. Sucht man unter den Illustratoren der gelehrten baslerischen Buchkunst um die Zeit von 1580, so gerät man unfehlbar in die Nähe jenes Meisters, den schon seine eigene Zeit neben Hans Holbein als den „fürtrefflichsten“ der Epoche gepriesen hat: Tobias Stimmers.<sup>26</sup> Die neuere Stimmer-Forschung hat zwar das Titelblatt zu Wurstisen, soviel ich sehe, kaum beachtet. Einer der älteren und zuverlässigsten Werkkataloge, derjenige von Andresen, erwähnt es aber als Schöpfung Stimmers, ohne freilich näher darauf einzugehen.<sup>27</sup> Prüft man die Frage etwas genauer, so bleibt wohl kein Zweifel: Stimmer, durch dessen ganzes Werk sich die Idee der Vergänglichkeit als eines der Grundmotive hindurchzieht, hat in seinen letzten Lebensjahren dem Basler Historiker, mit dem ihn nicht nur ein Kreis gemeinsamer Freunde, sondern auch die Vorliebe für mathematische und astronomische Dinge verbunden haben mag, das Titelblatt für sein Hauptwerk entworfen. Für beinahe alle Figuren des Blattes lassen sich in Stimmers Werk Varianten und Vorstufen zusammensetzen: für den Spinnrocken und die Schere der Parzen, für Chronos-Saturn und den hörnerblasenden Engel. Die „Historia“ Wurstisens findet bei Stimmer eine lange Reihe von schwesterlichen Artesfiguren. Stundenglas, Sense und Schlange

---

<sup>25</sup> Gesamtausgabe V, 370.

<sup>26</sup> Einige zeitgenössische und spätere Äußerungen über die Kunst Stimmers stellt zusammen Max Bendel, Tobias Stimmer, Leben und Werke, Zürich 1940, p. 5 ff. Das genannte Urteil stammt aus Fischarts Vorrede zu den „Accurateae effigies pontificorum maximorum“ von 1573, die Stimmers Papstbildnisse im Holzschnitt wiedergaben.

<sup>27</sup> Andreas Andresen, Der deutsche Peintre-Graveur oder die deutschen Maler als Kupferstecher . . ., Leipzig 1866, Bd. III, p. 56.

begegnen bei ihm immer wieder als Symbole.<sup>28</sup> Freilich ist das Blatt bei Wurstisen nicht signiert; doch die beiden Posaunen des Engels vertreten beinahe die Stelle einer Initiale: im Wappen Stimmers erblickt man zwei gewundene Hörner.<sup>29</sup> Der kräftigste Beleg für Stimmers Autorschaft scheint uns aber im unteren Bildstreifen zu liegen. Die Wahrheit als Fackelträgerin, die dunkle Gestalten mit ihren Schlingen niederzuhalten suchen und der Chronos-Saturn die rettende Hand von oben darreicht: das ist geradezu das Thema der letzten datierten und gesicherten Handzeichnung des Meisters aus dem Jahre 1583.<sup>30</sup> Dort erscheint die weibliche Gestalt der Veritas in prächtiger Plastizität mit der Fackel in der Hand in einer schwebenden, barock gedrehten Bewegung nach oben, genau so wie auf Wurstisens Titelblatt, nur im Gegensinne des Holzschnitt-Spiegelbildes umgewendet und mit der reicheren Technik einer weiß erhöhten Handzeichnung ausgeführt. Es stellt dem Qualitätssinn und dem künstlerisch-historischen Ahnungsvermögen des siebzehnjährigen Burckhardt ein einzigartiges Zeugnis aus, daß er noch in der dürftigen Vereinfachung des Titelholzschnittes den ihm verwandten Geist des Meisters der schweizerischen Spätrenaissance zu erkennen vermochte. Ohne seinen Namen zu kennen, muß er hier jene Wahlverwandtschaft verspürt haben, die ihn mit diesem Maler verbindet: seit Stimmer als junger Kopist in der Villa Giovios zu Como nach den besten Bildnissen italienischer Meister gearbeitet hatte, war seine Kunst von italienischen Vorbildern angeregt; dann hatte er einen völlig eigenen großen Stil entwickelt, in dem sein Formgefühl zur Reife gelangt ist

<sup>28</sup> Der Kürze halber gebe ich nur einige Verweise auf Erwähnungen und Abbildungen bei Bendel, l. c.: Spinnrocken, Schere und Parzenmotiv: p. 68, 107, 128; Chronos-Saturn, p. 60; Jüngstes Gericht, p. 63 f., 219; Hornblasende Engel 64, 195, 219; Stundenglas, p. 109, 115, 201; Vergänglichkeitsmotiv überhaupt 24, 55, 104 ff., 178 f. Eine genauere Untersuchung der Motive bei Stimmer wäre übrigens nicht nur wegen der Parallele zu Wurstisen interessant, sondern auch wegen der zeitgeschichtlichen Hintergründe (Pest, Hugenottenkriege, Bartholomäusnacht) und wegen der grundlegenden Bedeutung der Motive für den Barock als solchen, zu dessen geistigen Ahnen Stimmer gehört. Ob Burckhardt noch einmal an das Titelblatt Wurstisens gedacht hat, als er in seinem Alter die verwandte Darstellung der „Vérité soutenue par le temps“ in den Luxembourgmalereien des Rubens besprach? Vgl. Gesamtausgabe XIII, 450.

<sup>29</sup> Abbildung des Wappens bei F. Thöne, Tobias Stimmer, Handzeichnungen, Freiburg i. Br. 1936, p. 10; hier auch die Abbildungen der Artesfiguren Grammatica, Rhetorica, Dialectica, Arithmetica, Musica, Geometria, freilich alle sitzend, p. 80—85.

<sup>30</sup> Bendel l. c. p. 146 und 264, vgl. Abb. 5.

Monath Juny: des 1701. Burekhardt



1701. Juny 16. d. 2. <i>Transthard</i>		24. 06
17. d. 2. <i>Figinnan</i>		12.
17. d. 2. <i>Figinnan</i>		12.
17. d. 2. <i>Figinnan</i>		10.
17. d. 2. <i>Figinnan</i>		24.
17. d. 2. <i>Figinnan</i>		10.
17. d. 2. <i>Figinnan</i>		2 1/2
17. d. 2. <i>Figinnan</i>		1.
17. d. 2. <i>Figinnan</i>		24.
18. d. 2. <i>Figinnan</i>		1. 1.
18. d. 2. <i>Figinnan</i>	<i>Joseph &amp; Maria J. reparatio</i>	1. 26.
18. d. 2. <i>Figinnan</i>	<i>1. S. in auf Augsburg</i>	1. 10.
20. d. 2. <i>Figinnan</i>	<i>2. d. von Milana</i>	20.
20. d. 2. <i>Figinnan</i>		1.
20. d. 2. <i>Figinnan</i>		1. 20.
20. d. 2. <i>Figinnan</i>		14.
21. d. 2. <i>Figinnan</i>		32.
23. d. 1. <i>Figinnan</i>		84.
24. d. 1. <i>Figinnan</i>		12.
24. d. 1. <i>Figinnan</i>		16.
25. d. 1. <i>Figinnan</i>		18.
26. d. 1. <i>Figinnan</i>		30.
26. d. 1. <i>Figinnan</i>		17.
26. d. 1. <i>Figinnan</i>		15.
<i>Transportal J 63. 25.</i>		

Abb. 2. Die erste Seite der „Alterthümer“ 1834/5/6.

*Monath Juny Ao: 1791.*

1791  
Juny

von 1. Juny  
von 1. Jul

von Juny  
1. Juny, 11

1. Juny, 11

62

---

*Monath July: 1791.*

July

1. Jul

1. Aug.

Von Tachsfelden.

Reinhart Dusbrot von  
Tasienne  
Agnella von Bieder-  
chan

Peter, Vogt &  
starb 1467  
Margret von  
ster, sein G  
Humbrecht von  
genannt D

NUMINI AVGVST.  
VIA FACTA PER

5

Abb. 3. Die zweite Seite der „Alterthümer“ 1834/5/6.



und in dessen Werken man doch bis in die späteste Zeit noch die Nähe Italiens spürt. Daß der Schöpfer der Straßburger Münsteruhr mit ihren Allegorien auf Zeit und Ewigkeit, Lebensfreude und Vergänglichkeit sogar in der seelischen Stimmung mit dem historischen Denken Wurstisens und nun auch des jungen Burckhardt tief verwandt war, wirft auf die seltsame Begegnung ein letztes, verblüffendes Licht.<sup>31</sup>

## VI.

Wir haben das Motiv der Vergänglichkeit im Geiste Jacob Burckhardts in jenen entscheidungsvollen Jahren, die ebensowohl der ausklingenden Kindheit wie der männlicheren Jugend angehören, auf den verschiedenen Ebenen seines Daseins verfolgt: in seinem Familienschicksal, in seinem Musizieren, auf seiner Puppenbühne und endlich in seinem beginnenden historischen Denken. In einem letzten, vielleicht intimsten Bezirk hat er demselben Erlebnis einen Ausdruck verliehen, der ihm für seine damalige Lebens Epoche als endgültiger erscheinen mochte: in seinen Liedern. Man erinnert sich, daß in jenem Zyklus früher Gedichte, der bisher als das einzige Dokument der inneren Lebensgeschichte Jacob Burckhardts um die Mitte der Dreißigerjahre bekannt war, eine Folge von Totentanzgesprächen nicht gefehlt hat.<sup>32</sup> Sie kündigt sich schon an im Skizzenbuch, wo immer wieder das Todesmotiv auftaucht. Solange es sich dort nur um die Grabtafel des Erasmus, seinen Terminuskopf, das Grabmal der Kaiserin Anna oder die andern Grabtafeln im Münster und seinem Kreuzgang handelt, bewegt man sich noch in jener Sphäre der Todesmotive, die zur gewohnten Lebensluft der Historie gehören und nichts besonders Akzentuiertes haben. Nicht viel anders ist es, wenn in der Reihe der farbigen Skizzen zur Kosmographie der verschiedenen historischen Epochen neben der „Erdkunde des Nibelungenliedes“, der „Homerischen Welttafel nach Voss“ und dem „Orbis Herodoti“ auch ein „Orcus Vergilii“ auftaucht, dessen Datierung auf „1833 July“

<sup>31</sup> Wozu dann, was Wurstisen betrifft, noch Stimmers Interesse für Copernicus kommt, dessen Bildnis er sich durch Vermittlung des Dasypodios in Straßburg aus Danzig hatte kommen lassen; vgl. Bendel l. c. p. 67 f. und A. und Th. Ungerer, L'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg, Strasbourg 1928.

<sup>32</sup> Jacob Burckhardt, Gedichte, hg. von K. E. Hoffmann, Basel 1926, p. 25—29.

freilich vielleicht schon persönlichere Stimmungen verrät.<sup>33</sup> Da beschreitet man im Gang des sechsten Buches der Aeneis eine „via pessima“ zum Cocytus, zum Acheron und Styx; die Unterweltflüsse durchziehen als ein einziger grüner Strom die Mitte der Skizze; nach der Überquerung des Flusses begegnet man dann der Höhle des Cerberus und gelangt zu jener Stelle, wo sich die Wege scheiden: der eine geht als „via ad Tartara“ zu der Königsburg des Pluto und zum Haus der Kyklopen, während der andere am „amantium lucus“ vorbei nach Elysium führt, zu den grün eingetragenen „campi amoenissimi“, an deren Eingang die Bemerkung steht: „hic Aeneas majores et posteros suos vidit“. Dann aber begegnen auf späteren Blättern des Skizzenbuches zwei eigentliche Totentanzszenen in Bleistiftzeichnung, vielleicht auf einer Reise aufgenommen: die eine zeigt den Tod und den Kreuzritter „Aus Niclaus Manuels Totentanz, gemalt um 1510“, offenbar nach einer der erhaltenen Kopien gezeichnet, die andere gibt dasselbe Motiv „Der Tod zum Ritter“, „gemalt von einem Augustiner an den Rand eines großen Meßbuches in der Bibliothek der Augustiner zu Freiburg in der Schweiz“.

Bevor indessen Jacob Burckhardt in seinen dichterischen Versuchen zum spätmittelalterlichen Motiv des Totentanzes kam, bedrängte ihn die ältere und stärkere Vorstellung vom Weltgericht. Die Folge von Bildern zu einem Totentanz, die man aus seinem ersten Gedichtzyklus kennt, ist von ihm selbst datiert worden. Sie stammt aus „Sommer und Herbst 1837“, aus dem Beginn seines zwanzigsten Lebensjahres. Einige Nachträge und Varianten reichen bis in den April 1838. Auf den ersten Blättern jenes sorgsam geschmückten schmalen Manuskriptbandes, in den die Reinschriften der ersten Gedichte eingetragen wurden, steht indessen zur Eröffnung der Sammlung ein kleines Werk, das bisher unbekannt geblieben ist, das aber doch einen so wesentlichen Hauptakzent aus der jugendlichen Empfindungswelt Jacob Burckhardts vermittelt, daß wir glauben es mitteilen zu dürfen.<sup>34</sup>

Im Kreis der späteren Dichtungen kann es wie etwas Fremdes wirken; es ist darum wohl aus formalen Gründen in die bisher bekannte Sammlung nicht aufgenommen worden. In unserem Gedankengang erscheint es als ein notwendiges Glied. Es trägt die Überschrift „Nach dem Weltgericht“ und das Datum vom 7. Mai 1835:

<sup>33</sup> „Alterthümer“ J. B.-Archiv 207, 60.

<sup>34</sup> J. B.-Archiv 207, 53.



In tiefer Nacht des Aethers verirret schwebt  
Die Erde noch; verfinstert ist Sonn und Mond,  
Und die Planeten stürzen krachend  
Hin in das Nichts, das sie einst geboren.

So war's der Schluß des Ewigen, dessen Wort  
Sie rief ins Dasein; nun ist der Tag vorbei,  
Der Bluttag, der von ferne tötet —  
Gottes Gericht hat die Welt gerichtet.

Nur fern erlöschen hoch an des Weltalls Dom  
Die trüben Sterne; Sirius selbst erbleicht  
Und rollt nun durch den dunklen Aether,  
Stößt und zermalmt die Sonn im Falle.

Nur einen Blick noch, dunkele Erde, dir,  
Die du dem finstern Abgrund entgegen eilst!  
Wie lange war dein Kampf, wie schwer, den  
Engel geführt mit des Abgrunds Boten! —

Ein ausgebrannter Aetna — so schwebst du hin,  
Entvölkertes, entsetzliches Leichenfeld!  
Der Menschen Geister sind gerichtet,  
Harren des Lichts oder ewigen Jammers.

Wie stille sinkst du, Erde zum Abgrund hin!  
Nicht mehr ertönt des Ruhmes Posaunenschall;  
O Menschenruhm! o Menschengröße!  
Eiteles, kleines Phantom der Ehrsucht! —

Wie klein erscheint der Raub des Eroberers,  
Dess Marken Blut und Thraenen bezeichneten!  
Gott sah dieß Elend, er ergrimmete,  
Hörte die Klagen, und hat gerichtet.

Doch sieh am weiten Rande des Horizonts  
Die dunkeln Gluthen — höre das Klaggeschrei,  
Das selbst die Donner der gefallen  
Sinkenden Welten noch übertönet!

Hörst du den ewigen Jammer, der nie sich stillt?  
Verschmachtet ist in Plagen der Erdenball —  
Doch ausgelitten ist sein Elend —  
Aber wer endet die Ewigkeiten? —

Dort sinkt die letzte Sonn ins Nichts hinab,  
Und durch den Himmel dröhnt der Posaunen Schall  
zum letzten Mal — Gott hat gerichtet,  
feiert den letzten, den größten Sabbath. —

Wenn man sich fragt, wie es möglich sei, daß ein knapp Siebzehnjähriger ein so seltsames Bild vom Weltende habe gestalten können, so mag man wohl an Jean Paul und Hölderlin, vielleicht noch treffender an Albrecht von Hallers ziemlich genau hundert Jahre früher entstandenes „Unvollkommenes Gedicht über die Ewigkeit“ und die kosmische Sternenpoesie des 18. Jahrhunderts erinnern. Und trotzdem: der Gehalt dieser Verse von 1835 ist ein sehr besonderer, persönlicher; man glaubt alle künftigen großen Akzente burckhardtischen Geschichtsdenkens hier anklingen zu hören: die Erde gleitet in die Tiefe, der Kampf der Engel mit den Boten des Abgrundes ist bereits ausgekämpft, die Heimat der Menschen bekommt einen letzten, teilnahmsvollen Blick. Die Posaune des Ruhmes ist verstummt, die Menschengröße dahin; der Raub des Eroberers, „dess Marken Blut und Tränen bezeichneten“, ist zerronnen. Gott hat die Klage der „unter die Räder Gekommenen“, — wie es später heißen wird — gehört und hat gerichtet. Und doch bleibt ein nie sich stillender, ewiger Jammer übrig, der lauter tönt als das Donnern der sinkenden Welten. — Nie wieder, so scheint uns, hat Burckhardt einige seiner tiefsten Empfindungen über den Gang der Welt in so geschlossenen, starken Bildern geäußert. In den „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“ klingen diese Töne am vernehmbarsten wieder an. Aber hier, im Jugendgedicht, ist eine dichterisch-mythische Linie der Gestaltung angedeutet, die Burckhardt selbst nie wieder aufgenommen hat, die aber einer seiner Schüler, Carl Spitteler, in einer verwandten, wenn auch anders instrumentierten Tonart wieder fortführen sollte.

An eine ältere Dichtung freilich, die dem jungen Burckhardt, als er diese Verse schrieb, sicher vertraut im Ohr geklungen hat, muß hier erinnert werden: an Johann Peter Hebels „Vergänglichkeit“. Zwei der letzten Schüler Burckhardts bezeugen es — Markwart und Trog —, daß ihr Lehrer noch in seinem Alter auf dieses „feierlich ergreifende Gedicht, das er schon früh hatte kennen lernen“, hinzuweisen pflegte; „es gehöre doch zum Ergreifendsten, was die Poesie aller Zeiten geschaffen habe.“<sup>35</sup> Wenn man zu diesen Erinnerungen noch diejenige Heinrich Wölfflins hinzunimmt, Burckhardt habe oft genug das Gespräch unterbrochen mit dem Ausruf: „o vanitas, vanitatum vanitas“, — so hat man den geschlossenen Zusammenhang, der

<sup>35</sup> Vgl. H. Trog im Basler Jahrbuch 1898, p. 152, O. Markwart, Jacob Burckhardt, p. 23 und jetzt in allgemeinerem Zusammenhang Alfred von Martin, Die Religion in Jacob Burckhardts Leben und Werk, München 1942, p. 54 f.

den Prediger Salomo mit der Vorrede Wurstisens, Wurstisen mit Stimmer, und alle drei mit Burckhardt und Hebel verbindet.<sup>36</sup> Hebel freilich hat sicher Burckhardts Herzen am nächsten gestanden. Seine „Vergänglichkeit“ war damals wie heute dem Basler die dichterische Hauptgestaltung des Themas. Schon durch ihren landschaftlichen Hintergrund geht sie ihm besonders nahe. Übrigens durchzog das Motiv der Vergänglichkeit und des Todes die „Alemannischen Gedichte“ in all ihrem freudigen Reichtum als nie verklingender stiller Kontrapunkt. Sogar in der „Wiese“ erscheint das Rötteler Schloß mit derselben Bedeutung wie in der „Vergänglichkeit“ selbst. Für Jacob Burckhardt hat dabei vielleicht — wir können es nur vermuten —, noch etwas sehr Intimes mitgezittert. Man wußte in Basel wohl schon damals, daß jene Stelle auf der Straße zwischen Steinen und Brombach, wo dem Wanderer die Ruine des Schlosses vor Augen steht und wo das Gespräch zwischen dem Ätti und dem Bub spielt, im Leben Hebels ihre besondere Bedeutung gehabt hat: dort war es gewesen, wo seine Mutter, die er einst als Sterbende von Basel nach Hausen geleiten wollte, auf dem Ochsespann verschieden war und den dreizehnjährigen Sohn als Waise zurückgelassen hatte.<sup>37</sup> Das frühe Erlebnis der Vergänglichkeit, das Hebels Dichtung zu Grunde lag, war also dasselbe gewesen, das Burckhardt aus der sonnigen Sicherheit seiner ersten Kindheit aufgeschreckt hatte.

Am „Totentanz“ hatte der kleine Hebel gelebt. Eine Totentanzdichtung, die im Sommer und Herbst 1837 entstanden ist, findet sich auch unter den frühen Gedichten Jacob Burckhardts. Sie ist bisher nur zum Teil bekannt geworden. Unter den nicht publizierten Stücken stößt man auf ein Bild: „Der Tod zum Kind“, das sicher nicht zu den formal wertvollsten, aber zu den biographisch entscheidenden gehört.<sup>38</sup> Es ist, als läge ihm ein wirklicher Traum zu Grunde:

„Ein Kindlein sitzt im Hofe  
Und wühlt vergnügt im Sand;  
Pflanzt Blätter und Zweig in Reihen,  
Als wär es Gartenland.

<sup>36</sup> Heinrich Wölfflin, Jacob Burckhardt zum hundertsten Geburtstag, 25. Mai 1918, jetzt in Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel 1941, p. 162.

<sup>37</sup> Vgl. Wilhelm Altwegg, Johann Peter Hebel, Frauenfeld 1935, p. 24 und besonders p. 157. Unter den vielen verwandten Gestaltungen bei Hebel wäre besonders auf den „Kannitverstan“ des Schatzkästleins hinzuweisen; vgl. dazu Altwegg l. c. p. 187 ff.

<sup>38</sup> In der Handschrift p. 52 f.

Doch welk wird alles, was es  
 Zum Wachsen zu bringen meint,  
 Und traurig sitzt es neben  
 Dem Gärtchen nieder und weint...“

Ein weißer Knabe kommt dann als Gespieler zum Kind, führt es auf den Kirchhof, spielt dort mit ihm weiter... „küßt es und entschwebt“. Und dann folgt als letzte Strophe:

„Die Mutter droben treibt es,  
 Nach ihrem Kind zu sehn  
 Sie findet's ruhig schlafen,  
 Das Kreuz zur Seite stehn.“

Sehr merkwürdig ist es nun, wie von dieser kindlichsten Art des Dichtens aus eine Verbindung zum Weltgerichtsmotiv hinüber zustande kommt. Das oben wiedergegebene frühe Gedicht „Nach dem Weltgericht“ endet beinahe so trostlos wie Jean Pauls „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei.“<sup>39</sup> Der ungestillte Jammer übertönt am Ende das Donnern der stürzenden Welt. In einem „Neuen Prolog“ Burckhardts zum Totentanz, der freilich erst vom April 1838 stammt, wird das Weltgerichtsmotiv in einer seltsamen Variation wieder aufgenommen und vom Weltende her an ihren Anfang, in die Paradieslegende, übertragen.<sup>40</sup> Da schreitet nun das erste Elternpaar aus dem Tor des Paradieses, geleitet von einem Engel, „der Gottes Strafgericht am Menschen übt“: es ist der Tod.

„Ungesehn und leise tretend weist der Tod  
 den Weg den Zwein,  
 Und er weiht der Erde Fluren still zu  
 Gottes Acker ein...  
 Drum, wie kummervoll den Beiden auch ihr  
 Leben werden mag,  
 Kühlet doch die Erde allen Jammer einst  
 am Sterbetag.

<sup>39</sup> Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs; zweites Bändchen, erstes Blumenstück; dort ist freilich die „Rede des toten Christus...“ als bloßes Traum-erlebnis gegeben.

<sup>40</sup> Man findet das Gedicht in die Folge der Totentanzbilder eingereiht in der gedruckten Sammlung Jacob Burckhardt, Gedichte, herausgegeben von K. E. Hoffmann, Basel 1926, p. 76; unser Text nach der Handschrift p. 63, datiert „April 1838“.

Denn des Herren ist die Erde und des Herrn  
 die Meeresfluth,  
 Und die stillen Todtengrüfte stehen all in  
 seiner Hut.  
 Und wenn Pest und Krieg und Hunger ziehn  
 durch das entsetzte Land,  
 Und wenn heiße, blutge Ernte hält des  
 Todtenengels Hand, —  
 Auf die Todten in Gebirgen, auf die Todten in den  
 Aun  
 Will der Herr von seinem Himmel gnädiglich  
 herniederschaun.“

Hier ist der trostlosen Vision des Gerichts eine versöhnende Wendung gegeben durch den Tod selbst und durch die Gnade des Herrn. Damit aber begnügt sich Burckhardt nicht. Er findet noch eine Steigerung für das Tröstliche dieser Variante. Im selben April 1838 baut er die Schlußverse des eben zitierten „Neuen Prologs zum Totentanz“ in einen ganz andern Zusammenhang hinein. Aus den Toten schlechthin sind nun die großen heiligen Toten Italiens geworden: die Apostel und Märtyrer. Unter den „Gesängen des Mönchs aus den Bruchstücken zu Satans Reisejournal“ findet sich folgende Strophe, überschrieben: „Auf dem St. Gotthard“ und datiert: „April 1838“<sup>41</sup>:

„Sei begrüßet, Land der Buße,  
 Land, wo die Apostel ruhn!  
 Märtyrer! und du, des Himmels  
 Königin! O hört mich nun!  
 Auf die Todten in Gebirgen,  
 Auf die Todten in den Aun  
 Mögst du, selige Madonna,  
 Von dem Himmel niederschaun! —“

An die Stelle der Gnade des Herrn ist hier der mütterliche Blick der Madonna getreten. Bezeichnenderweise vereinigt sich hier, auf dem Gotthard, der Anruf an die Gottesmutter mit einem frühen dichterischen Gruß an das Land der italienischen Toten, an eine Italia sacra. Und man spürt hier, daß der junge Dichter selbst bereits eine eigene innere Gemeinschaft mit den Toten einzugehen im Begriffe ist: hier grüßt

<sup>41</sup> Handschrift p. 64.



er noch eine *communio sanctorum*, bald wird es eine *communio* der großen Toten der Geschichte sein. Daß wir diesen Gedanken hier nicht künstlich herbeiziehen, sondern daß die Idee der Totenkommunion in Burckhardt lebendig war, beweist ein Gedicht vom 6. Januar 1836, also eines der allerfrühesten: „Der Sylvesterabend des Greisen“<sup>42</sup>:

„Ich hielt mich fern vom lauten Gelag;  
Still feiert' ich den Ehrentag; —  
Und bei der Lampe traurem Schein,  
Da kehrt ich bei mir selber ein.

.....

Wohl dacht' ich zuvor allein zu sein,  
Doch stellten sich liebe Gäste ein,  
Wie Schatten, still und ungesehn;  
Kaum fühlt' ich ihres Odems Wehn.

Doch als ich hob den Becher Wein,  
Da klang daran so leis' und fein  
Manch andrer Becher von Geisterhand.  
Bald folg' ich Euch, Freunde, in's stille Land!“

In diesen Versen bereitet sich eine Konzeption vor, die dann im reifen Historiker etwa zu Formulierungen kommt, wie derjenigen, die er in seiner Vorlesung über „Alte Geschichte“ bei Anlaß des ägyptischen Gräberwesens gegeben hat. „Schon damals existierte gewiß auch die Praeexistenz und die Metempsychose als ausgebildete Lehre; aber schon die bloße Unterordnung des Vorübergehenden unter das Dauernde, des irdischen Einzellebens unter eine kolossale Gemeinschaft der Toten würde etwas Riesengroßes sein.“<sup>43</sup>

In dem Maße, als die strömende Kraft seiner Jugend und das wirkliche Erbe der Mutter, „die zur Heiterkeit angelegte Gemütsart“ über die Todessehnsucht Meister wird, bahnt sich in Burckhardt eine neue Lebensstimmung an, in der das überwundene Erlebnis nicht versunken, sondern gleichsam aufgehoben ist. Das eigene Dasein bleibt auch in der gelösteren Stimmung gebunden an jenseitige Mächte. Eine innere Distanz zu Zeit und Gegenwart bleibt bestehen. Das irdische Geschehen, ob vergangen, gegenwärtig oder zukünftig, fließt zusammen

<sup>42</sup> Handschrift p. 26.

<sup>43</sup> Gesamtausgabe VII, Historische Fragmente ed. Dürr, p. 231 (Sonderausgabe p. 7).



zur ideellen Einheit; es wird Geschichte. Und nun bekommt die Providentia vom Titelblatt Wurstisens mit ihren beiden Gesichtern einen neuen, persönlichen Sinn. Am Ende des Jahres 1836, an dessen Anfang „Der Sylvesterabend des Greises“ entstanden war, ertönen nun wieder wahrhaft jugendliche Verse „An die Vorsehung“<sup>44</sup>:

„Ja, du gabst mir Gesang, heilige Vorsehung,  
Und ich fühl' es, du gibst wieder ihn mir zurück,  
Denn mit göttlichem Sturme  
Wehst du Leben ins matte Herz.

Nochmals nimmst du das Band mir vom erstaunten Aug,  
Das sich sehend geglaubt, daß in verjüngtem Glanz  
Neu die Welt mir heraufsteigt  
Aus des Chaos verworrner Nacht.

Um mich seh' ich sie jetzt freudig erblühn und stets  
Tritt sie freudiger mir Freudigen in den Weg  
Und mein eigener Puls ist  
Vom Weltpulse der Widerhall.“

In dieser kurzen Fassung von drei Strophen ist das Gedicht im Dezember 1836 in Neuenburg in die Reinschrift eingetragen worden. Die längere bekannte Fassung ist vom 16. November 1836 datiert und merkwürdigerweise nicht im Original, sondern in einer Abschrift erhalten, aber von Burckhardt selbst zu seinen eigenen Gedichten gelegt worden. Man könnte glauben, es sei die Handschrift Wilhelm Wacker-nagels, wenn es nicht diejenige eines seiner verehrenden Schüler — ich denke Aloys Biedermanns — wäre.<sup>45</sup> Wie immer es zu diesem brüderlichen Tausch der Handschriften gekommen sei — für unsern Zusammenhang und die innere Geschichte Jacob Burckhardts bleibt von den weiteren Strophen des Gedichtes die eine entscheidend:

„Sprichst nicht du zum Gemüth in der Natur Gesang?  
Redest du nicht zu mir durch der Geschichte Mund?  
Ruft mein eigenes Leben  
Mir nicht stets deinen Namen zu?“

<sup>44</sup> Gedichte, ed. K. E. Hoffmann p. 7. Die Variante „mit göttlichem Sturme“ statt „Hauche“ nach der Handschrift p. 35.

<sup>45</sup> Eine Vergleichung der Gedichtabschrift mit gleichzeitigen Briefhandschriften Aloys Biedermanns läßt kaum einen Zweifel. Dazu kommt, daß wir bestimmt von Unterhaltungen Burckhardts mit Biedermann über das Thema der Vorsehung wissen. Vgl. Otto Markwart, l. c. p. 215.

Welche der deutschen Varianten idealistischer Philosophie hier anklinge, brauchen wir nicht zu untersuchen. Für den jungen Burckhardt war es bedeutsam, daß er nun innerlich über den Gedanken des Todes Herr geworden war im Gefühl einer eigenen, von der Vorsehung gewollten Sendung, im Bewußtsein einer inneren Gemeinschaft „mit dem Weltpulse“ und mit den Toten der Geschichte. Diese Sendung ist für ihn sicher noch lange nicht diejenige des gelehrten Historikers gewesen, sondern diejenige des Dichters, wie die letzten beiden Strophen „An die Vorsehung“ es ausdrücken:

„Alles, Himmel und Erd ist dir ein Saitenspiel  
 Und es könnte mein Herz hören des Hymnus Wehn  
 Und allein in der Schöpfung  
 Kalt ihn lassen vorüberziehn?

Nein, laß deinen Gesang wehn an mein bebend Herz,  
 Wie die Harfe bewegt säuselnder West, und dann  
 Ström in feurigen Liedern  
 Das Empfundene himmelwärts!“<sup>46</sup>

In feurigen Liedern: nicht nur das Herz Burckhardts, sondern auch der Geschichte Mund strömt ihm um diese Zeit von Liedern über. Hier ist die Brücke von den bisher zitierten, mehr persönlichen Dichtungen zu denjenigen historischen Inhalts gegeben. Als angemessene Ausdrucksform für seine frühen historischen Erlebnisse erscheint ihm das Lied.

In der Haltung des dichterischen Künders von einer jenseitigen Welt, des Künders von der Gemeinschaft der Lebendigen mit den Toten, vom Zusammenhang des Ewigen mit dem Zeitlichen: hier ist der reife Jacob Burckhardt bereits angedeutet. Für ihn ist die Geschichte nie mehr zu etwas einfach Gegebenem, zu einem bloß zu erforschenden Stoff geworden. Sein Geist blieb gebunden an eine jenseitige Welt höherer Werte, an einen Kosmos der „Ewigungen“, denen der Historiker im Zeitlichen nachzuspüren hat. In dieser Bindung liegt es, was ihm die Geschichte bis um die Mitte seines Lebens immer noch zur „Poesie“ machte. Denn „Poesie“ war ihm die mystische Teilhabe an der unsichtbaren Welt hoher und ewiger Dinge. Sie gibt dem Stoff der Historie seine Weihe. Aus ihr strömt die besondere Heiterkeit des Dichters, die zuweilen völlig irdisch anmutet.

<sup>46</sup> Die Variante „*hoeren* des Hymnus Wehn“ nach der Handschrift.

In welcher Weise sich die Idee der Vergänglichkeit, die offensichtlich eine ganze Phase in der Jugendgeschichte Jacob Burckhardts beherrscht hat, mit seinem beginnenden historischen Schaffen verbunden habe, in welcher Weise der Ausweg aus den dunkeln Stimmungen der Dreißigerjahre in die beschwingte Heiterkeit der ersten deutschen Studienzeit gefunden wurde, läßt sich nur eben andeuten. Die autobiographischen Aufzeichnungen betonen es selbst, daß die Idee „von der Hinfälligkeit und Unsicherheit alles Irdischen“ sich nicht aus einer Anlage der Natur, sondern aus einem Erlebnis, dem Tode der Mutter, zuerst genährt habe: „bei einer sonst zur Heiterkeit angelegten Gemütsart, wahrscheinlich einem Erbe seiner seligen Mutter“. Dieses Erbe hat seinem Leben im Ganzen sicher stärkere Akzente gegeben als das Erlebnis ihres Todes. Etwas davon kündigt sich bereits in den Versen an, mit denen der erste Prolog zum Totentanz beginnt. Sie weben das düstere Thema des Zyklus in ganz anders geartete, freundlichere Bilder hinein<sup>47</sup>:

„Wie lau die Nacht weht! Liebe Freunde trinkt!  
 Gar heimlich ist's beim süßen Blut der Traube. —  
 Des Vollmonds Licht, vielfach gebrochen, blinkt  
 Durch's duftende Gemach der dunkeln Laube. —  
 Ihr fühlt, wie freundlich uns die Freude winkt,  
 Und bangen Sorgen wären wir zum Raube? —  
 Nein, lasset freudig uns die Welt genießen  
 Wer weiß, wie lang des Glückes Brunnlein fließen?“

Das Bild des burckhardtschen Lebensgenusses ist freilich zeitlebens auf den dunklen Grund des Vergänglichkeitsgefühls gezogen gewesen. Und was unter solchen Umständen genossen wurde, waren in erster Linie jene Dinge des Geistes, denen Burckhardt sein Leben gewidmet hat, jenes Geistes, der „zwar Wandelbarkeit, aber nicht Vergänglichkeit hat.“<sup>48</sup>

## VII.

Blättern wir noch einen Augenblick unter den historischen Bildern, die in den Gedichten dieser ersten Jahre, also in der eigentlichen Schulzeit vor dem neunzehnten Lebensjahr Gestaltung gefunden haben. Auch hier dominiert das Münster.

<sup>47</sup> Handschrift p. 50.

<sup>48</sup> Weltgeschichtliche Betrachtungen, Gesamtausgabe VII, 4.

Das Weltall selbst ist ihm im Mai 1835 zum „Dom“ geworden.<sup>49</sup> Im Juni folgen dann die bekannten „Erinnerungen im Dom zu Basel.“<sup>50</sup> Nachdem Burckhardt in jenem Gedicht die kriegerischen Szenen baslerischer Frühgeschichte beschworen hat, folgen die edleren Bilder: Kaiser Karl kniet am Altar einer verschollenen Kapelle, Kaiser Heinrich weiht den neuen Bau, Bernhard predigt zum Kreuzzug und dann ziehen die Bilder neuerer baslerischer Geistesgeschichte vorüber: man hört das „veni creator“ von der Papstwahl des Konzils, man sieht den „Reichstag christlicher Welt“: die Kirchenversammlung tagen und dann füllt die dichterische Phantasie das Münster noch einmal mit dem Glanz des nun verlorenen Münster-schatzes:

„... Hebt euch, hohe Altäre!  
 Füll dich, herrliche Sakristei!  
 Strebe auf zum Gewölb, prächtiger Fronaltar!  
 Glänze, goldne Monstranz, Sänger, bereitet euch!  
 Preist in feurigen Farben,  
 Fenster, heiligen Martertod!“

Erst jetzt, nachdem alle helfenden Geister einer größeren Vergangenheit beschworen sind, wagt es der junge Dichter, im Bewußtsein dieser Gemeinschaft, auch der Gegenwart ins Auge zu sehen:

„Sturm! Laß rauschen am Dom steinern verwittert Laub!  
 Weck' die Schlafenden auf! Unsere Zeit wird schwer!  
 Sieh uns, eisernes Alter!  
 Brich herein zu Gerüsteten! —“

Eine Rüstung zu bereiten für den Kampf mit der eisernen Sturmzeit der Gegenwart: dies ist also der Sinn, den die Beschwörung der Vergangenheit hier bekommt. Einen andern Sinn hat die Geschichtsbetrachtung und auch der „Genuß“ der Denkmäler im Leben Jacob Burckhardts eigentlich nie gehabt, auch wenn der Kampf mit der Gegenwart immer mehr ein leidendes Ertragen wurde.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Im Gedicht „Nach dem Weltgericht“, vgl. oben p. 227.

<sup>50</sup> Gedichte, ed. K. E. Hoffmann p. 10 ff.

<sup>51</sup> In diesem Sinn glaubt der Verfasser dem Buch Eberhard Grisebachs, Jacob Burckhardt als Denker, Bern 1943, wo Burckhardts Verhältnis zur Geschichte als eine genießerische Retraite in die Vergangenheit dargestellt wird, grundsätzlich widersprechen zu müssen; umso lieber stimmt er ihm dort zu, wo die Bedeutung Burckhardts in einer „Mahnung an die Unbeständigkeit menschlicher Dinge“ aufgefaßt wird (l. c. p. 322).



Bezeichnenderweise ist die Dreiheit der Münster, die sich in den ersten Unterhaltungen mit Schreiber und in den Gesprächen mit den Kameraden findet, auch in den Gedichten gewahrt. Neben den „Erinnerungen im Dom zu Basel“ steht ein Gedicht auf das Straßburger und eines auf das Freiburger Münster. Die obligaten Motive der kunsthistorischen Betrachtung kehren auch in diesen Versen wieder: die Erinnerung an Goethe, die Frage des zweiten Straßburger Turms, die nationale Idee: das Straßburger Münster wird im Traume von Engeln auf die rechte, die germanische Seite des Rheines hinübergetragen. Im Gedicht auf das Freiburger Münster vom 9. März 1836 hört man noch den Cicerone sprechen, der wenige Tage vorher nach dem Zeugnis des Freundesbriefes in Freiburg tatsächlich geführt hatte.<sup>52</sup> Dann aber folgt ein ernsteres Motiv: dasjenige des Märtyrers, des an die jenseitigen Werte Gebundenen, der den Bau der Kirche in der Verfolgung durch seinen Tod lebendig erhält. Auf die erste, bisher bekannte Strophe, die den Münsterbau beschreibt, wie er in seiner Zauberpracht im Mondschein dasteht, folgt im Manuskript eine zweite, die der Herausgeber als „nicht verwendbar“ weggelassen hat, die in unserm Zusammenhang aber ihren bedeutenden Sinn bekommt<sup>53</sup>:

„So steht die Kirche Gottes auch,  
 Wenn die Verfolgung sie bedrängt;  
 Was ist der Scheiterhaufen Rauch  
 Ihr, die dem Herrn am Busen hängt?  
 Hoch über'm Chore leuchtet hell  
 Orions Kreuz, bis früh am Morgen  
 Der Sonne heiliger Feuerquell  
 Die Kirche löst von allen Sorgen.“

Manche schwächeren Verse historischer Wald- und Gespensterromantik, wie man ihnen etwa in einem ungedruckten Gedicht vom 4. Juli 1835 — „Graf Albrecht“ — begegnet, bleiben darum interessant, weil auch in ihnen ein Todes-

<sup>52</sup> Vgl. Markwart l. c. p. 193 ff.

<sup>53</sup> K. E. Hoffmann l. c. p. 141. Die Weglassung der zweiten Strophe ist bezeichnend für jene ästhetisierende Interpretation Burckhardts, die dem Erinnerungsbild mancher Schüler seines Alters, die ihn eigentlich nur noch als Kunsthistoriker kannten, entspricht, und vor der dann Grisebach warnt, freilich in der Meinung, den ganzen Burckhardt zu treffen. Die oben zitierte zweite Strophe findet sich in der Handschrift p. 28.

und Vergeltungsmotiv herrscht. Graf Albrecht, der vom rächenden Waldbruder um Mitternacht in einer einsamen Waldkirche in die Totengruft gestoßen wird, weil er seinen eigenen Bruder um Geldgewinn ermordet, seine Gattin vergiftet und den Vater im Schlaf umgebracht hat, — dieser Graf Albrecht ist zweifellos ein gruselig-romantischer Vorläufer gewisser klassischer Bösewichte, deren Profil dann in der „Kultur der Renaissance“ nicht mehr poetisch, sondern nur noch historisch beiläufig gezeichnet wird.

Wie einst die Hauptkulisse des Puppentheaters auf der einen Seite mit dem Bild eines gothischen Altarraums, auf der andern mit demjenigen eines italienischen Renaissanceparks bemalt wurde, so fehlt auch in den Gedichten dieser Frühzeit nicht die Duplizität der Akzente. Neben den heimatlichen Münstergedichten stehen bereits in diesen ersten Jahren, da Jacob Burckhardt die Welt jenseits des Gotthard noch einzig aus Erzählungen kannte, die drei italienischen Themen: Venedig, Dante, Tasso. Im Grunde gehört zu ihnen noch ein viertes: Napoleon.

Betrachtet man diese Verse im einzelnen als biographische Dokumente, so offenbart sich manches Erstaunliche. Die Strophenfolge „Das Saitenspiel“, die zu den frühesten erhaltenen Gedichten gehört — sie stammt aus dem Sommer 1835 —, gibt gleichsam ein Duett zweier Gondolieren im Abendschein, während die Sonne „an den Alpenspitzen“ sinkt und die Kuppel von San Marco leuchtet<sup>54</sup>: sie singen nicht von fernem Dingen, nicht mehr von den „Liedern Tassos“, sondern ein neues Lied, das der eine von ihnen vor kurzem als Soldat gehört hat, „als in Neapel ich für Bourbon stritt“; es ist höchst wahrscheinlich, daß der Don Gennaro dieser Verse, der nach langen „in Blut und Feuer gesunkenen Jahren“ endlich nach dem Friedensschluß in seine Heimat zurückkehrt und das Schloß seiner Geliebten zerstört findet, — jener jüngsten Vergangenheit angehört, da in Neapel ein dem Basler wohlvertrauter Don Emanuel so tapfer für Bourbon gestritten hatte: Don Emanuel Burckhardt, der um 1835 nun seit vierzehn Jahren im Dom von Palermo ruhte.<sup>55</sup> Daß die neapolitanischen Kämpfe gegen die französische Heere noch in den Dreißigerjahren die Vorstellung der Basler stark beschäftigt haben, ist umso verständlicher, als immer noch bas-

<sup>54</sup> K. E. Hoffmann l. c. p. 17 ff.

<sup>55</sup> Vgl. Th. Burckhardt-Biedermann, Don Emanuel Burckhardt, Generalkapitän der Königreiche beider Sizilien, Basler Jahrbuch 1883, p. 111—173.

lerische Offiziere in der Armee des Königreiches beider Sizilien Dienst taten und man sich nun seit 1833 in Basel mehr als früher mit dem konservativen, antirevolutionären Prinzip verbunden fühlte. Nun erst bekam auch die Gestalt Don Emanuel Burckhardts die tragische Größe des auf verlorenem Posten für eine versinkende Welt tapfer Ausharrenden. Die Vermutung einer so gegenwartsnahen Anregung wäre vielleicht gewagt, wenn nicht in derselben Zeit ein anderer Stoff aus napoleonischer Zeit von Burckhardt gestaltet worden wäre: „Napoleon nach der Schlacht von Austerlitz“. Das undatierte Gedicht, das in den „Alpenrosen“ des Jahres 1838 publiziert worden ist, steht im Manuskript in einem Zusammenhang, der seine Entstehung in der Neuenburger Zeit, wohl im Sommer 1836, vermuten läßt.<sup>56</sup> Ein Jahr später, im Zusammenhang mit der ersten Italienfahrt, entstand ein weiteres Napoleongedicht: „Isola bella, Juni 1800.“<sup>57</sup> Alle drei Stücke zusammen beweisen, wie stark die Gestalt und das Geschick Napoleons, dessen Weltherrschaft noch in aller Erinnerung lebte, die Phantasie des jungen Burckhardt beschäftigt haben muß. Die Kämpfe um das Königreich Neapel, Marengo und Austerlitz: das sind die Momente im großen Drama, die er als Dichter festhält. In allen drei Szenen ist die Größe des weltbeherrschenden Unternehmens in Kontrast gesetzt zu seinen Kosten: zu Tod, Zerstörung und Untergang. Im „Saitenspiel“ ist es der gegnerische Kämpfer „Don Gennaro“, der vor dem zerstörten Schloß der Geliebten steht. In „Isola bella“ ist es der „bleiche Konsul“ selbst, der in der Bedrängnis vor der Entscheidung von Marengo das Schicksal befragt, ob der Kampf zu wagen sei; daß er dann nur durch das Opfer des Generals Desaix gewonnen werden kann, wird im Gedicht dem Wissenden eben angedeutet; die bittere und tragische Ironie des Stückes liegt gerade in diesem unausgesprochenen Hintergrund des für den eigenen Ruhm geopfertem Getreuen. In der balladenartigen Szene von Austerlitz sind die persönlichen und gedanklichen Motive vielleicht am greifbarsten: Napoleon steht nach dem Kampf „in herrlicher Dezembarnacht“ auf dem Schlachtfeld; siebzigtausend Tote sind in den gefrorenen Boden eingescharrt; im Norden sieht der Kaiser ein Feuer und nun träumt er voraus: ein schwarzes Pferd steht vor ihm,

<sup>56</sup> Handschrift p. 32 f. Das vorausgehende Tassogedicht trägt das Datum: „4. Mai 1836“, das darauffolgende „Im neunzehnten Lebensjahr“: „Neuenburg 31. Dec. 1836“.

<sup>57</sup> Gedichte, ed. Hoffmann p. 36 ff.

er sitzt auf und reitet davon, über Schnee und Eis, dem Feuer entgegen:

„... wie ihn weiter reißt des Rosses Wuth,  
Da wird der Schnee so roth wie Blut.  
Und als das Feuer ihm näher trat,  
Da war's der Brand einer mächtigen Stadt.  
Und wüthend sprengt das Roß in's Thor,  
Der Reiter erstarrt den Zügel verlor.  
Um ihn nur Flammen! — ein Angstgeschrei —  
Da war der ganze Traum vorbei.  
Die Sonne stieg voll Pracht empor,  
Die Regimenter traten vor...“

Das „Vorgesicht“ der brennenden Stadt deutet zweifellos auf die Peripetie des napoleonischen Schicksals: auf den Brand von Moskau; denn dies ist die Szene, die Burckhardt in den Erzählungen seiner moskauischen Verwandten als Kind unmittelbar nach dem Tod der Mutter intensiv erlebt haben muß. „Um ihn nur Flammen! — ein Angstgeschrei —!“ Das Schreien von Kindern in den Ruinen nach dem Brande soll nach der Familientradition das Herz der Schweizer Konsulin, der Tante Jacob Burckhardts, so sehr getroffen haben, daß sie zwei der Kinder aus dem verlassenen Haus herausholen ließ und später an Kindesstatt annahm. Auf dem Maienfels in Pratteln sind diese Geretteten dann die Gespielen des 12jährigen Burckhardt geworden. Guckkastenbilder vom brennenden Moskau haben im Verwandtenkreis Burckhardts seit jenen Tagen noch durch Generationen hindurch die Phantasie der Kinder immer von neuem entflammt.

In den Napoleongedichten ist es das in frischer Erinnerung fortlebende Bild einer eben untergegangenen Weltherrschaft, das von Burckhardt gestaltet wird. Schon in der Weltgerichtsvision hatte dieser Gedanke aufgeleuchtet:

„Wie klein erscheint der Raub des Eroberers,  
Dess Marken Blut und Thraenen bezeichnen.“

Als wollte der junge Dichter eine Folge von Trionfobildern gestalten, stehen neben den Szenen des napoleonischen kriegerischen Ruhmes die Szenen dichterischen Ruhmes, — oder um mit der Basler Giovioausgabe von 1575 zu sprechen,



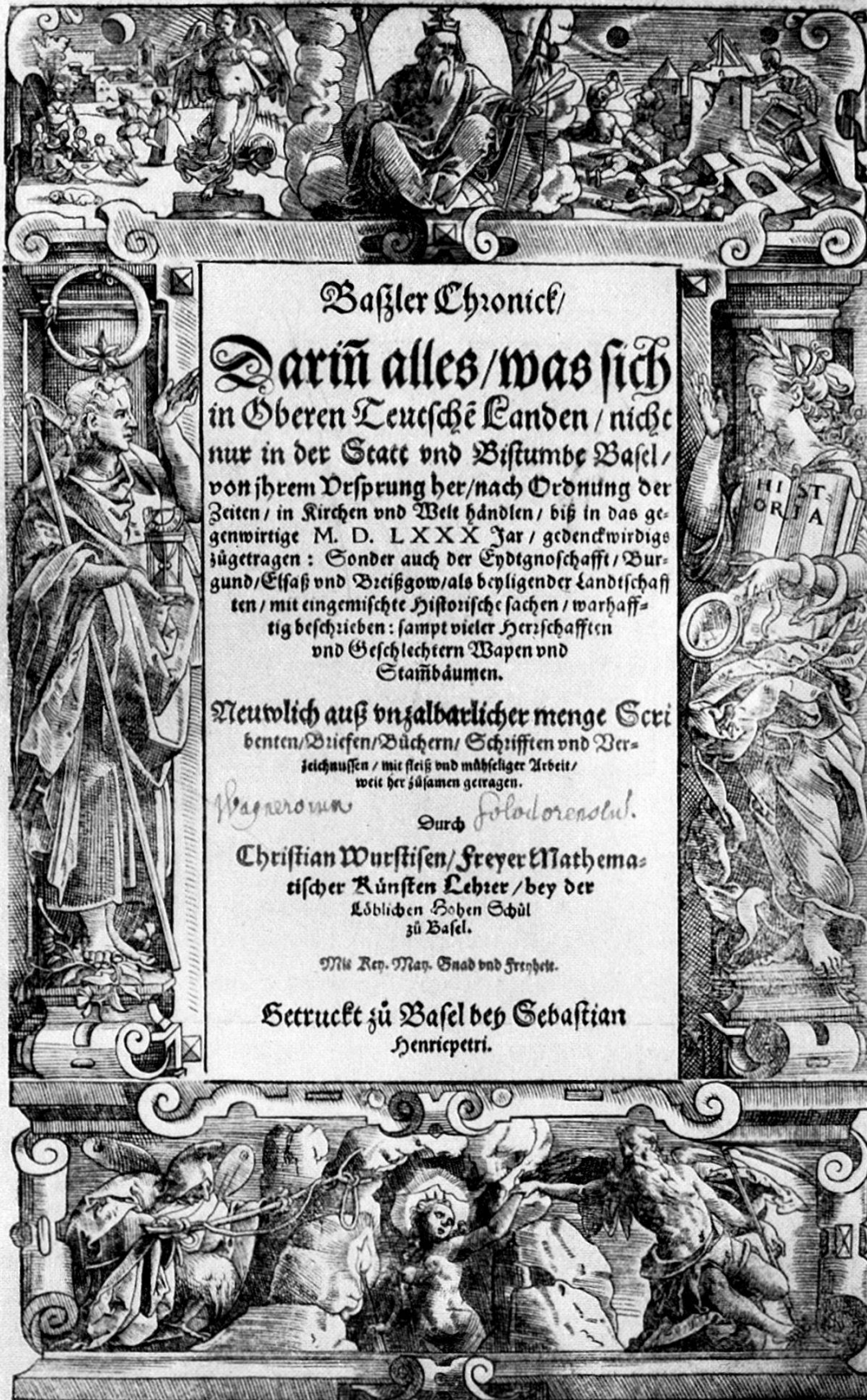


Abb. 4. Das Titelblatt der „Basler Chronick“ Christian Wurstisens,  
 Basel 1580.



Abb. 5. Handzeichnung Tobias Stimmers von 1583:  
„Die Zeit bringt die Wahrheit an den Tag“ (Basler Kupferstichkabinett).

neben den *viri bellica virtute illustres* die *viri litteris illustres*: „Dantes Traum“ und „Tasso, am Tage, da er gekrönt werden sollte“, das eine vom Dezember 1835, das andere vom Mai 1836.<sup>58</sup>

Eigentlich ist es fast seltsam, daß unter den kosmographischen Skizzen der „Alterthümer“ eine Welt- oder wenigstens Unterweltkarte nach Dantes Gedicht fehlt. Dafür gab es dort eine Skizze des *Orcus Vergilii* und es ist keine Frage, daß gerade dieses Verhältnis es war, das den jungen Burckhardt an Dante gefesselt hat: Dante und Vergil. Damit war der Kontrast zweier Rombilder gegeben: das eine schaut Dante in Burckhardts Gedicht mit wachen Augen auf seiner Wanderung durch die römischen Ruinen der mittelalterlichen Stadt; das andere, unzerstörte, schaut er im Traum, unter dem Lorbeer schlafend:

„...im Traume schaut er Rom,  
In seiner alten Herrlichkeit und Pracht  
Der Tempel goldne Zinnen sah er blitzen,  
Das Capitol stand da mit hohen Türmen.  
Und golden glänzt der Siegesbogen Zahl...“

Es ist ebenso bezeichnend, daß hier ein traumhaftes Renaissanceerlebnis gestaltet, wie daß ihm das Vergänglichkeitsmotiv einverleibt wird und daß dieses letztere im Grunde dominiert; denn in dem Traumtempel, zu dem ihn Vergil führt, findet Dante die tote Beatrice. Und nun folgt die bejahende Wendung, die für den Burckhardt von 1835 entscheidend und für sein immerwährendes Verhältnis zu italienischen Dingen grundlegend ist: „Laß diese!“ spricht zu Dante Vergil:

„... Nicht verzehre dich der Gram! —  
Zu größern Werken bist du aufbehalten,  
Doch wird das Unglück immer dich verfolgen;  
Drum stähle dich und werde stark dagegen! —  
Und ihn mit einem Lorbeerzweig berührend  
Erteilt er ihm die heilige Dichterweihe!  
Und ernst und kräftig fühlt sich Dantes Geist.“

Die Dichterweihe! In diesem neuen Vorgesicht, das der unter dem Lorbeer Schlafende erlebt, ist nicht nur für Dante, sondern auch für Burckhardt die Überwindung von Schmerz

<sup>58</sup> Beide bei K. E. Hoffmann l. c. p. 20 f. und 23.



und Vergänglichkeit durch eine dichterische Sendung vorgezeichnet. Weihe und Sendung, traumhafte Wiedergeburt, zugleich Lorbeer und Ruhm: das sind die Voraussetzungen für das letzte Italiengedicht dieser Lebensperiode: „Tasso, am Tage, da er gekrönt werden sollte.“ Man kann die Haupterlebnisse dieser Jugend in einer petrarchesken Folge der Trionfi sehen. Nimmt man die besonnte Kindheit im Obersthelferhaus als einen mütterlichen „Trionfo d'Amore“, so folgt als zweiter Hauptakzent unfehlbar ein „Trionfo della Morte“. Im Dantegedicht kündigt sich eine dritte Stufe an: der „Trionfo della Fama“. Im Tassogedicht eine vierte: der Triumph der Vergänglichkeit über den Ruhm: „Trionfo del Tempo“. Mit ihm verbindet sich aber zugleich die letzte: der „Trionfo della Divinità“. Im Tassogedicht klingt jede dieser Stufen noch einmal an. Wer dünkt nicht an das kleine „Traubenfresserli“ an den Reblauben des Obersthelferhauses, wenn der Siebzehnjährige, der noch nie in Italien gewesen ist, dichtet:

„... Lebt wohl, Sorrentos grüne Myrtenlauben,  
 Wo ich so oft ins Meer hinausgeblickt!  
 Ihr Rebengänge, deren goldne Trauben  
 Den lebensmüden Tasso oft erquickt...“

Das Hauptthema dieses Gedichtes aber enthalten die ersten Zeilen: „Nicht soll der Ehrgeiz meine letzten Stunden — Mir trüben! Lorbeerkrantz vom Capitele... Nicht bist du's wert, daß ich dich prunkend hole ... *Hinfäll'ger Kranz*, den ein Senator spendet, und dem ein Nachthauch seine Farbe raubt... Ein anderer Sieg ruft mich zu andren Kränzen...“

Variationen über ein einziges Thema: die Unsterblichkeit des Dichters, die eine in Dur, die andere in Moll, hat man mit Recht in diesen beiden Dichtungen gesehen.<sup>59</sup> Daß in Burckhardts Innerem selbst ein kräftiges chromatisches Dur die Oberhand zu gewinnen im Begriff war, bezeugt nicht nur das gläubige Pathos dieser italienischen Gesichte, sondern vor allem jene schönste Dichtung der letzten Monate der Schulzeit: „In einer Sturmnacht“, datiert vom 14. Februar 1836, sicher das Produkt einer schweren Föhnacht jenes Frühlings.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> So Salome Christ, Jacob Burckhardt und die Poesie der Italiener, Basel 1940, p. 24.

<sup>60</sup> Hoffmann l. c. p. 22.



„Schwarze, donnernde Nacht, schaurige Stätte, wo  
Südwind kämpft mit dem Nordwind und im Streite siegt,  
Sage, bist du des Frühlings  
Botin mir, und des Lebens Bild? . . .

Du auch, menschliches Herz, reiße dich los vom Schlaf!  
Tritt hinaus in den Sturm! Herrliche Kraft entspringt  
Dir dann, und es entreift ihr  
Noch weit schönere Frucht, die That.

Kleinen Seelen geziemt's, zagend zu weinen, nicht  
Ziemt's den männlichen! - führt Gott der Allmächt'ge nicht  
Hoch den großen Orion  
Über Wetter und Wolken hin? —“

Wir wissen, daß die sieghafte Stimmung dieser Februar-  
nacht keine ungebrochene, endgültige geblieben ist. Trübe und  
kelende Stunden kehrten zurück. Einer von ihnen gehört das  
unpublizierte „Lied eines Unglücklichen“ vom 9. April 1836  
an.<sup>61</sup> Aber das hohe Ziel dieses Lebens war nun gesichtet,  
in Bildern südlichen Dichterruhms und eigener, von der Vor-  
sehung gewollter Sendung erschaut. Es hatte sich nun offen-  
bar der Kern einer sehr starken, männlichen Persönlichkeit  
geformt, die jetzt innerlich sicher genug war, um sich lang-  
sam vom Lande der Kindheit zu lösen und ihren Weg zu  
gehen zu einem fernen Ruhme, dessen irdische Hinfälligkeit  
ihr bis zum Ende bewußt blieb.

<sup>61</sup> Handschrift p. 29.