

Künstler

Monographien



M. von Schwind

von

Friedrich Haack

XXXI

ND
588
S4H6
1908



UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen herausgegeben

von

H. Knackfuß

XXXI

Worik von Schwind

Bielefeld und Leipzig

Verlag von Velhagen & Klasing

1908

M. von Schwind

Von

Friedrich Haack

Mit 171 einfarbigen Abbildungen und 5 Buntdrucken nach Gemälden, Aquarellen,
Zeichnungen, Radierungen und Holzschnitten

Dritte vermehrte und verbesserte Auflage



~~8877H
31108~~

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1908

ND
588
S4H6
1908

Von der ersten Auflage dieses Werkes ist für Liebhaber und Freunde
besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden
Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 100 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier
hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert
(von 1—100) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der
Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser
Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird
nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig

Vorwort zur ersten Auflage.

Die Verlagshandlung hat mir die Redaktion des vorliegenden Bändchens in dankenswerter Weise fast gänzlich überlassen. Allerdings habe ich einigen Wünschen, die an mich ergangen sind, Rechnung getragen und verschiedene Abbildungen aufgenommen, die mir persönlich weniger wichtig erschienen. Ferner ist mir ein früherer Schüler des Künstlers, der Maler und Prähistoriker Herr Professor Dr. phil. Julius Naue, München, der sich schon mehrfach — so bei der Gründung des Schwind-Denkmales — um die Manen seines Meisters ruhmvollst verdient gemacht hat, bei der Auswahl und Datierung der Abbildungen mit Rat und Tat zur Seite gestanden. Es ist mir daher eine angenehme Pflicht, Herrn Professor Dr. Naue auch an dieser Stelle meinen allerwärmsten Dank auszusprechen. Im großen ganzen aber ist die Besorgung, Auswahl, Anordnung, Datierung und Bezeichnung der Abbildungen mein Werk, wofür ich auch die Verantwortung im wesentlichen allein zu tragen habe. In der Datierung der Abbildungen steht ein gut Teil meiner eigentlichen kunstgeschichtlichen Arbeit. In der Anordnung habe ich im wesentlichen die chronologische Reihenfolge eingehalten, frühere Fassungen ein und desselben Gegenstandes aber der letzten endgültigen Fassung direkt vorangestellt. Ferner habe ich die kleinen Ölbilder alle zusammengestellt, weil ich glaube, daß sie so die kräftigste Wirkung hervorbringen. Endlich hat bei der Anordnung auch die Rücksicht auf den beschränkten Raum mitgesprochen. Bei der Auswahl der Abbildungen bin ich hauptsächlich von dem Gesichtspunkt ausgegangen, solchen Leuten, die von M. von Schwind noch nichts kennen, seine Hauptwerke vor Augen zu führen und ihnen das reiche Schaffen des Künstlers in seiner ganzen Mannigfaltigkeit von der „Legende“ bis zum Schwank zu veranschaulichen. Ferner suchte ich aber auch möglichst viel Neues zu bringen. Sodann habe ich besonderen Wert auf Handzeichnungen des Künstlers gelegt, da er gerade darin so außerordentliches geleistet hat. Endlich sind alle Perioden seiner Tätigkeit, fast jedes Jahr, durch Abbildungen vertreten. Der Text ist den Illustrationen angepaßt. In erster Linie kam es mir darauf an, den Inhalt der Abbildungen zu erklären und zu erläutern. So kommt es, daß ich über einzelne Abbildungen, die einer ausführlichen Erläuterung bedürfen, sehr viel, über andere, die sich von selbst erklären, kein Wort geschrieben habe. Sodann war ich bestrebt, an der Hand der Abbildungen die künstlerische Eigenart Schwinds zu charakterisieren, endlich den Zusammenhang zwischen der Kunst und der Persönlichkeit des Mannes herauszuarbeiten. Auch beim Text suchte ich denen, die von Schwind nichts wissen, ein möglichst abgerundetes Lebensbild zu geben und zu diesem Zwecke habe ich die vorhandene Literatur stark ausgebaut, ja sogar in reichlicher Anzahl Äußerungen meiner Vorgänger, die mir besonders gut und bezeichnend erschienen, wortwörtlich unter Anführungsstrichen übernommen. Wer aber die Literatur über Schwind kennt, wird mir zugeben, daß ich auch neue Gesichtspunkte beigebracht habe. Endlich hat mir wiederum Herr Professor Dr. Naue in liebenswürdigster Weise einige charakteristische Äußerungen Schwinds mitgeteilt, die ich in die Darstellung verwoben habe. Neben diesem Herrn hat mich auch Herr Professor Dr. Holland, dessen Schwind-Monographie mir als Hauptquelle diente, in der uneigennützigsten Weise persönlich unterstützt. Auch ihm sei mein herzlichster Dank gesagt!

München.

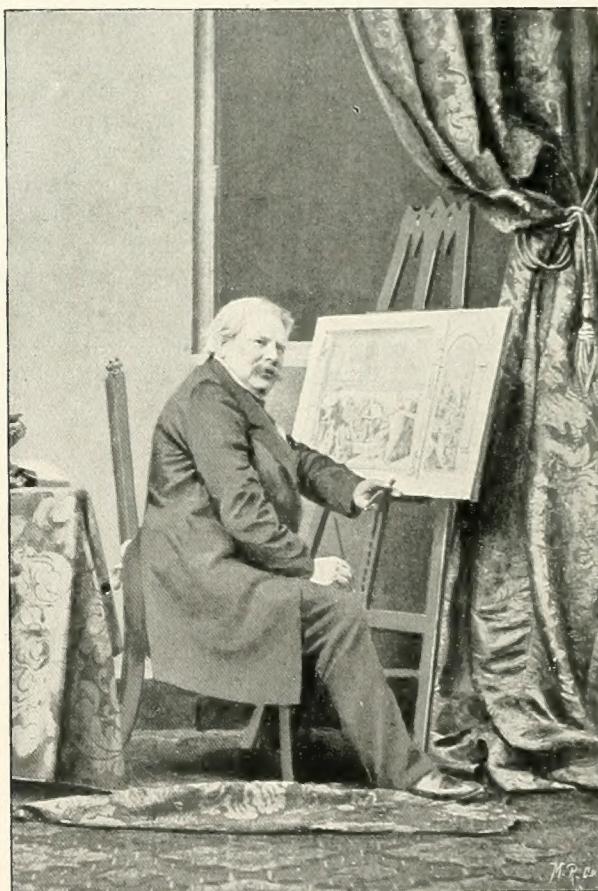
Dr. Friedrich Haack.

Vorwort zur dritten Auflage.

Bei der Vorbereitung der dritten Auflage galt es vor allem, das inzwischen erschienene umfassende Werk: „Klassiker der Kunst. Schwind. Des Meisters Werke in 1265 Abbildungen. Herausgeg. von Otto Weigmann. Stuttgart u. Leipzig, 1906“ in jeder Beziehung zu berücksichtigen. Daraus habe ich auch ein paar hübsche Bilder in unser Büchlein herübergenommen, das überdies eine wertvolle Bereicherung durch mehrere neue Buntdrucke erhalten hat. Endlich habe ich den gesamten Text noch einmal gründlich durchgesehen und durchgefeilt, wobei ich alle unnützen Fremdwörter auszumerzen bemüht war. Meinem Jugendfreund Felix Guerlin in Berlin und meinem lieben Kollegen August Gebhardt in Erlangen sei auch an dieser Stelle für ihre Mitwirkung beim Korrekturenlesen herzlich gedankt! —

Erlangen, im Januar 1908.

Prof. Dr. Friedrich Haack.



Moritz von Schwind
vor der Staffelei mit dem Titelbild der „Sieben Räven“ (vgl. Abb. 93).
Wohl aus dem Jahre 1857. Nach einer Albertschen Photographie vergrößert.



Bildnis Moritz von Schwind's
von Franz Lenbach.

Moritz von Schwind.

Die vornehmste Fährt des Gedichts zweier besteht nach meiner Ansicht darin, nach Objektivität zu streben. Objektivität zu erreichen, in ihm aber vermagt Niemand dann an dem Gedankentrete heraus, in den von Naturell, Bildung, Erziehung und Gaudenzen aller Art hineinzusauen. In dieser Summe befenne ich mich zu dem Paradieson

Die einzige wahre Objektivität ist eine ehrliche Subjektivität.

Wo immer von deutscher Kunst die Rede ist, darf der Name M. von Schwinds nicht vergessen werden. „Schwind gebührt ein Ehrenplatz in der deutschen Kunstgeschichte. Von Zeit zu Zeit bringt jedes Volk einen Sohn hervor, der dessen Wesen in besonders klarer und schöner Weise verkörpert, der dem ganzen Volke zum Herzen spricht und daher unmittelbar von ihm verstanden, von ihm geliebt und verehrt wird, und dem ein ewiges Gedächtnis bei seinen Landsleuten gewiß ist. Ein solcher Mann ist Moritz von Schwind gewesen. Was wir alle dunkel empfinden, wonach wir uns schmerzlich sehnen, das hat er freudig sein eigen genannt, das hat hell und klar vor seinem entschleierten Blick gestanden. Schwind vertritt das Deutsche in der Kunst: die Individualistik, den Humor, die Phantasiefülle, das deutsche Gemüt und die echt deutsche Märchenstimmung. Zur Zeit, als Dürer seine schrankenlose Erfindungsgabe in die Erscheinung St. Johannis, das Marienleben und die Passionsfolgen ausströmen ließ und Holbein den unvergleichlichen Totentanz schuf, klang die deutsche Grundstimmung in der deutschen Kunst jeglicher Art kräftig an. Aber seit dem Dreißigjährigen Kriege ward diese von fremden Wesen, wenn nicht ganz zum Schweigen gebracht, so doch laut überlaut. Cornelius hat nun versucht, sie wieder zum Klingen zu bringen, und Schwind hat sie mit der größten natürlichen Leichtigkeit angestimmt“¹⁾.

Bis zum Dreißigjährigen Kriege hat sich der Deutsche in seiner Kunst deutlich geben. Gleichviel auf welchem Gebiete: in der Malerei wie in der Bildnerei, im Kunsthandwerk wie in der Baukunst. Wir vermogen gegenwärtig noch auf fröhlicher Wandlung durch deutsche Lande an der Individualistik, an der lüttigen Eigenvolligkeit zu erkennen, daß ein Gebäude vor dem Dreißigjährigen Kriege errichtet worden ist. Und gerade so drückt jedes einzelne Bild oder Bildwert, das vor dem Kriege geschaffen wurde, menschliche Empfindung aus, jedwedes ist von allen anderen verschieden, besitzt keine ihm allein zukommende Eigenart, führt gleichsam ein Einzel Leben für sich. Selbst das herrenbrechen der italienischen Renaissance vermochte daran nichts Weientliches zu ändern. Der Deutsche blieb kräftig genug, um sich die weitsche Formenvielftheit gründlich zu verdauen. Durch den Dreißigjährigen Krieg aber ward nicht nur eine Zölle von Kunsterzeugnissen des deutschen Geistes vernichtet, sondern, was schlimmer war, diesem selbst wurden die Schwingen gestutzt und es ward ihm die Kraft gebrochen, sich selbst aus Eigenem künstlerisch auszusprechen²⁾. Eine ihm von Grund aus fremde, scharf entgegengesetzte, aus niederländischem Wesen und romanischem Volkscharakter geborene Kunst übte in Achse Wo früher zweckmäßige Verschiedenartigkeit und fröhliche Mannigfaltigkeit gewahrt

¹⁾ Nummertungen siehe am Schluß.



Abb. 1. Das Künstlers Geburtshaus.
Wien, am Alten Fleischmarkt Nr. 15.
(zu Seite 6.)

niemals aufhören konnte, mit den praktischen Bedürfnissen und Anforderungen des Lebens zu rechnen. Aber die Bildnerei blieb eine steinerne Wüste und von der allgemeinen Lüde der Malerei stachen auch nur einige wenige Porträtiisten (Graff) oder Schilderer des bürgerlichen Kleinlebens (Chodowiecki) vorteilhaft ab.

So standen die Dinge, als sich im Beginn des neunzehnten Jahrhunderts die Romantik in der deutschen Kunst erhob und gegen die herrschende Unnatur, Verwelschung und Seelenlosigkeit auf das allerentschiedenste Stellung nahm. Zurück zur Natur, zum Deutschtum, zu Albrecht Dürer und den anderen großen, altdutschen Meistern! — So lautete das Lösungswort. Es kommt in der Kunst nicht auf bestrickende Technik, sondern auf den Gehalt an echter und ursprünglicher Empfindung an. Cornelius hieß der Feldherr in diesem Feldzug. Sein Wollen war echt, groß und deutsch. Was er tatsächlich geschaffen hat, ist aber nur schwer genießbar. Unter seinen Fahnen kämpfte mit an erster Stelle M. von Schwind. So und nur so ist dieser geschichtlich zu begreifen. Und es kann nichts Dörlicheres geben, als wenn gegenwärtig gesagt oder geschrieben wird: „Ja, wenn Schwind heute lebte, dann würde er erst ein großer Künstler geworden sein!“ Denn wenn irgendeiner, war Schwind ein Sohn der Romantik. Er ist aus dieser herausgewachsen, aber er hat sich so frei entwickelt und er hat Werke von solch kostlicher Unmut, solcher Originalität, solcher Humorfülle und solch echt deutscher Grundempfindung aus sich herausgestellt, daß sie für deutsche Beschauer Ewigkeitsgehalt besitzen. Wir haben es nicht nötig, uns mühsam mit dem Hilfsmittel geschichtlicher Gelehrsamkeit

hatten, trat jetzt das Schema siegreich hervor. Ein erbarmungsloser Geist strengster Symmetrie verhauptigte Wohnhaus und Kirche, Stadt und Straße. Bild und Bildwerk wurden geschickt, ja virtuos, bis weilen mit staunenswertem Können gearbeitet, aber sie führten kein Einzel Leben mehr, sondern vermochten nur noch in Massen einen einzigen großen, rein dekorativen Eindruck zu erzielen. Es fehlte ihnen die Seele. So erklärt sich's, daß wir in glanzend: ausgestatteter Barockkirche sofort auf die vielleicht einzige vorhandene gotische Marienstatue loseilen, um uns an ihrem Empfindungsgehalt zu erbauen und zu erwärmen. Selbst dem bedeutendsten deutschen Künstler jener ganzen großen Epoche mußte der Geist der Zeit verhängnisvoll werden: Andreas Schlüter imponiert uns als ein geradezu großhartiger Künstler, aber ihn so recht von Herzen zu lieben, wie wir unseren Albrecht Dürer lieben, das vermögen wir nicht.

Zuerst war es der römische Barock, der mit seinem gewaltigen, echt südländisch-italienischen Pathos unsere deutsche Kunst zu Schwulst und Bombast verführte, dann war es das zierliche französische Rokoko, das sie verzierlichte. Was für den Römer was für den Pariser taugte, worin sich dieser oder jener seinem Wesen gemäß anmutig oder großartig aussprechen konnte, uns Deutschen ist es verhängnisvoll geworden. Doch es ist dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Ganz und gar, mit Stumpf und Stiel ließ sich der deutsche Geist der Behaglichkeit, der fröhlichen Mannigfaltigkeit, der charaktervollen Eigenwilligkeit auch im Zeitalter des Barock und des Rokoko nicht ausrotten. Am wenigsten in der bürgerlichen Architektur, in der die Kunst

in seine Werke zu veriehen, sondern wir brauchen sie nur unmittelbar auf uns wirken zu lassen, um von ihnen erwärmt, entzückt und begeistert zu werden.

Während uns das Genie selbst wie ein unbegreifliches Wunder erscheint, läßt sich die Richtung, nach der sich eine künstlerische Veranlagung entwickelt, bis zu einem gewissen Grade erklären. Ausschlaggebend ist dafür besonders die Umwelt, in welcher der Künstler aufwächst, und seine Abstammung.

Moritz¹⁾ von Schwind äußerte gelegentlich einem Bekannten gegenüber, daß sein Geschlecht aus Norwegen¹⁾, stamme. Davon ist jedoch in der Schwindischen Familie sonst nichts bekannt. Dagegen soll im Fränkischen, so in Frankfurt a. M. und in Mainz, der Name „Schwind“ auch heute noch bisweilen vorkommen²⁾. Im Fränkischen tritt uns auch des Künstlers ältester Vorfahr entgegen, bis zu dem unsere Linie hinaufreicht. Ein gewisser Stefan Schwind übersiedelte in den ersten Dezennien des achtzehnten Jahrhunderts von Mainz nach Bürgstadt in Unterfranken³⁾, wo er Bürger und Gerichtsbesitzer wurde. Dessen Sohn Sebastian, der Großvater des Künstlers, trat in den Dienst des Fürsten Löwenstein im nahen Wertheim. Später ward er bei der Verwaltung der fürstlichen Güter in Böhmen verwendet⁴⁾, wo er eine von den Töchtern des Landes, Magdalena Sika, eine Deutschböhmkin, zum Weibe nahm und von ihr einen Sohn Franz erhielt. Dieser begann als Vorleser des Ministers Fürsten von Raunig, ward bei der k. k. Geheimkanzlei angestellt, erhielt 1792 den erblichen Adel und beteidete zuletzt die Stelle eines Höfsekretärs und Legationsrats in Wien. Sein und seiner Gattin, einer Deutschösterreicherin, Sohn war der Maler Moritz von Schwind. Mithin vereinigte sich in dem Künstler fränkisches, böhmisches und österreichisches Blut. Derartige Rassenkreuzungen scheinen sowohl einzelnen Individuen wie ganzen Volksstämmen zum Vorteil zu gereichen. Ausschlaggebend aber für die Abstammung eines Menschen ist die Nationalität der Mutter. Schwinds Mutter entstammte väterlicher und mutterlicherseits deutsch-österreichischem Adel. Ihr Vater war der k. k. Hofrat von Holzmeister und ihre Mutter eine geborene von Erthmayer. In Ober und Niederösterreich sitzt aber wie in Tirol, in Steiermark, im Salzburgischen und in Südbanien der bajuwarische Volksstamm. Die süddeutsche, österreichische, bajuwarische Abstammung ist zur Erklärung der künstlerischen Persönlichkeit gerade eines Moritz von Schwind entschieden von Bedeutung. Nur den Süddutschen ist die Gefühlswärme, für den Bajuwaren die Originalität, für den Österreicher die heitere Ausdrückung vom Leben bezeichnend. Gefühlswärme, Originalität und Heiterkeit bilden auch die Grundpfeiler der Schwindschen Kunst. Vor allem aber war er vom Scheitel bis zur Sohle fernendeutsch. Wie seiner Persönlichkeit, so war auch seiner Kunst nicht ein Drogen weltschen oder slawischen Blutes beigemischt. Endlich ist auch die Tatsache



Abb. 7 Das Mondscheinhaus (1860-61)
Mitte der 1860er Jahre abgetragen

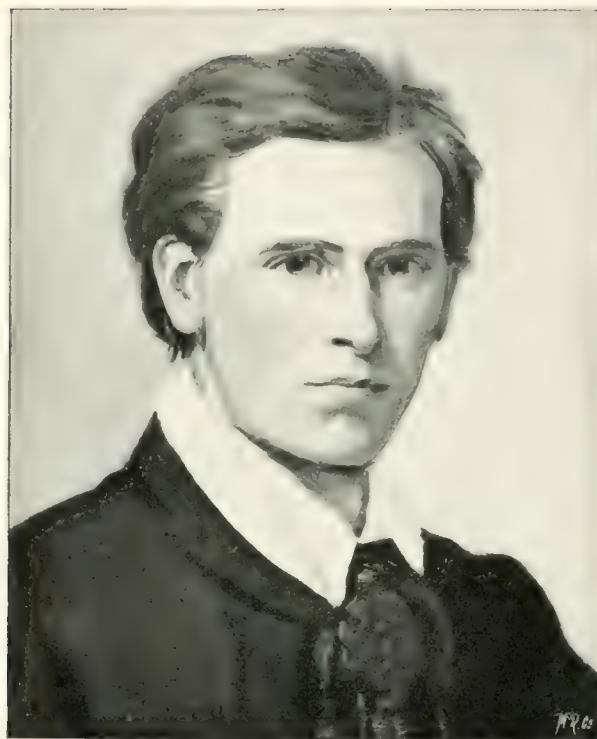


Abb. 3. Selbstbildnis des Künstlers i. J. von 18 Jahren. 1822.
Ölbild auf Eichenholz (0,255 m h., 0,205 m br.). Im Besitz des I. I. Universitätsprofessors Dr. Ernst Führ. von Schwind, Wien (Zu Seite 6, 21 u. 12.)

ein „wunderhübsches, hochrotbackiges Kind, gesund und frisch. Ein Familienkennzeichen, und da sie tief in eine Krankheit aushält, nannte sie Moritz echt-färbig. Etwas herangewachsen, war er von zierlichen Formen, hatte ein etwas tief liegendes, dunkelblaues, sehr blickendes Auge (dies bis an sein Ende) und eine eigene Weise, in ein Zimmer zu treten. Es kam nämlich stets zuerst der eine Fuß und die eine Seite als wolle er das Terrain sondieren —, dann erst kam der ganze Knabe zum Vorschein“¹⁾ (vgl. Abb. 3).

Schwind blieb das höchste Kindesglück nicht versagt, unter der Obhut liebender und vorzüglicher Eltern heranzuwachsen, und dieses Glück, das er als Kind genossen, ist von bestimmendem Einfluß auf sein ganzes späteres Leben geblieben. Darin wurzelt die heitere, die reine und die vornehme Auffassung vom Leben, die für seinen Charakter gleich bezeichnend ist wie für seine Kunst. Die Erziehung in guter Familie ist aber gerade für Schwind auch insofern noch von besonderer Bedeutung, als er der klassische Darsteller der gebildeten deutschen Gesellschaft seiner Zeit geworden ist. — Soweit Eigenschaften und Talente eines Menschen auf Vererbung beruhen, ist wiederum die Mutter die ausschlaggebende Persönlichkeit. Schwinds Mutter war nicht nur eine schöne, sondern auch eine „gemütvolle und begabte Frau, von welcher Moritz die Frohnatur und die Lust am Fabulieren ebenso überkommen zu haben scheint, wie Goethe von der Frau Rat“²⁾. Sein Vater aber wird als feinsinnig und zart, heiter und gesellig gerühmt, besonders wird an ihm der gewählte, klare und scharfe Ausdruck hervorgehoben. Auch der Sohn reiste zu einem wohlwollenden, herzensguten, heiteren und geselligen Manne heran. Seine Kunst aber ward zart, fein, sinnig, und die Bestimmtheit, Klarheit und Schärfe in der Erfassung und Durchführung des Hauptgedankens ward eines von den vorzüglichsten Merkmalen dieser Kunst. Endlich erbte Schwind von seinem Vater, der

bemerkenswert, daß Schwinds väterliche Familie, wie diejenige Goethes, einen Lebenslauf in räich aufsteigender Linie zeigt, während die Mutter, wiederum wie bei Goethe, aus alter vornehmer Familie abstammt.

Schwind wurde am 21. Januar 1804 zu Wien in der inneren Stadt im vierten Stockwerk des Hauses, das an die griechische Kirche anstoßt, am Alten Fleischmarkt Nr. 15, geboren. Sein Geburtshaus (Abb. 1) ist ein hoher, stattlicher Barockbau mit einem gar nicht übeln Portal. Aber noch vor dem Jahre 1806 siedelten Schwinds Eltern in den „Kaiserkeller“ am Alten Fleischmarkt, jetzt Haus Nr. 3, über, wo die Familie bis 1818 wohnen blieb. Hier spielte sich also — einige Unterbrechungen abgerechnet — das Kindesleben des Künstlers vom zweiten bis zum fünfzehnten Jahre ab. Er war nach den Worten seiner Schwester

¹⁾ Siehe oben S. 6, Anm. 1.

²⁾ Siehe oben S. 6, Anm. 2.

in der Jugend ein leidenschaftlicher Geiger gewesen war, seine nicht minder leidenschaftliche Liebe zur Musik. Doch diese Freude und dieses Verständnis, diese warme Anteilnahme an den musikalischen Schöpfungen versteht sich für den Wiener eigentlich von selbst, sie liegt in der Donaustadt gleichsam in der Luft. Wien ist und war in früheren Zeiten noch unvergleichlich mehr als heute die deutsche Musikstadt. In Wien werden die lustigsten Walzer gespielt, Wien ist die Geburtsstadt der deutschen Operetten, aber in Wien haben auch die Mozart, Beethoven und Schubert gelebt und gewirkt. Die Umgebung, in der Schwind aufwuchs, erklärt uns nicht nur seine persönliche Freude an der Musik und ihren Schöpfungen — spielte er doch selbst bis an sein Lebensende Klavier und Geige —, sondern auch den musikalischen Grundzug, der seine ganze Kunst durchdringt und sich in ihrem Inhalt gerade so bezeichnend offenbart, wie im Flusse der Komposition und im Rhythmus der Linie.

Aber bei Vater und Mutter finden wir keinen Hinweis auf das Entscheidende bei Schwind, auf die bildende Kunst, wohl aber bei seinem Großvater, der sich in seiner Umgebung den Namen eines guten Zeichners erworben hatte, und so können wir in dem Talent des Großvaters einen Keim von dem Genie des Künstlers erblicken.

Den ersten großen Eindruck erhält die empfängliche Seele des Knaben in der katholischen Kirche. Es gereichte dem Kind zur großen Freude, daß es in der benachbarten Schottentkirche als Ministrant mitwirken durfte. Der Heierlichkeit des katholischen Gottesdienstes, der auf Auge und Chr., Gemüt und Sinn gleich stark einwirkt, kann sich kein phantasiebegabter Mensch entziehen, um so weniger, wenn der Verstand noch nicht



Abb. 1. Weibliches Bildnis. Aus dem Anfang der zweiten Seite.
Kriechzeichnung 0,51 m h., 0,49 m bre. Am Ende von Klemm & Co. Mauer. v. 1. 1.
(Gru. Seite 21.)



Abb. 5. Liebespaar im Nachen. Bez.: „Moritz von Schwind am 8ten April 1823“ sic.
Getuschte Bleistiftzeichnung (0,12,5 m h., 0,52,5 m br.). Im Besitz von Arnold Otto Mener, Hamburg. (Zu Seite 21.)

genügend ausgereift ist, um sich gegen diese Wirkung aufzulehnen. Diesem ersten großmächtigen Eindrucke des feierlichen Gottesdienstes gesellte sich der zweite hinzu, als der musikalisch veranlagte Knabe im „Heiligenkreuzer-Hofe“, wo er den ersten Schulunterricht genoß, zugleich die erste Unterweisung im Geigenspiel erhielt. So ward in der Kindesseele der Grund zu einem innigen Gefühlsleben gelegt, das neue reiche Nahrung empfing, als Moritz im Jahre 1811 nach Altgedein in Böhmen, einem kleinen Landstädtchen eines Verwandten, kam und daselbst ein volles Jahr verweilen durfte. Die lieblich elegischen Gegenden des Böhmerwaldes: Tannenwälder, Moos- und Farngewächs zwischen verwittertem Gestein bildeten einen scharfen Gegensatz zu der Großstadt Wien mit ihren lachenden Umgebungen. Dort hörte der junge Schwind Vögel singen und Bäche rauschen, dort beobachtete er den lustigen Tanz glitzernder Sonnenstrahlen auf schwankenden Tannenzweigen, dort sah er Wasserjungfrauen und Schmetterlinge im Licht der Sonnenstrahlen sich wiegen und Eidechsen in versteckte Erdlöcher schlüpfen, dort erfreute er sich an dem munteren Klettern der geschmeidigen Eichhörnchen und gewahrte wohl gar stolze Hirsche am nächtlichen Duell. Dort belauschte er zum erstenmal das große Geheimnis des deutschen Waldes. Und wenn dann, nach manch lustig durchwandertem Tag, der holde Schlaf sich auf seine müden Augenlider senkte, gingen ihm wunderbare Träume auf von Rixen und Elsen, von Riesen und Zwergen, von Rittern und Prinzessinnen. So ward in dem idyllischen Altgedein der erste Grund zu seiner späteren hochpoetischen, völlig eigenartigen und dennoch durch und durch deutschen Naturaußfassung gelegt. Von Altgedein kam der Knabe nach der Stadt Prag, die sich durch ihre mittelalterlichen Bauten auszeichnet. War er auch damals erst acht Jahre alt, so darf man doch wohl annehmen, daß der Anblick der winkligen Gassen, der gotischen Kirchen und malerischen Giebelhäuser auf sein empfängliches Kindergemüt einen tiefen Eindruck machte.

Zu Östern 1813 finden wir ihn wieder in Wien, wo er später das Schotten Gymnasium bezog. Ein gütiges Geișt brachte Lenau und Bauernfeld auf dieselben Schulbänke. Schon auf dem Gymnasium pflegten sich die Knaben nach Charakteranlagen und Neigungen zu sondern und zu finden. So schloß Schwind mit dem nachmaligen Lustspieldichter Eduard Bauernfeld bereits im zarten Kindesalter eine innige Freundschaft, die bis an sein Lebensende dauern sollte. Wie aber mag sich das Verhältnis zu Lenau gestaltet haben?! Man stelle sich den schwermütigen Ungarn neben dem heiteren Deutschösterreicher, den zukünftigen Sänger des „traurigen Mönchs“ neben Schwind vor, dem Aschenbrodel und Sieben Raben wahr scheinlich damals schon im Herzen lachten! — Hat die Verschiedenheit des Naturrells die beiden gleich stark und poetisch empfindenden Junglinge aus einandergebracht oder vielmehr gerade zusammengeführt?

Das Schicksal leitete sie später verschiedene Wege, aber in einem Brief vom Jahre 1844 bezeichnete Schwind Lenau als einen alten Freund, auf dessen bevorstehenden Beinod er sich sehr freue¹⁰.

Keine menschliche Begabung pflegt sich so früh zu amüsen, wie das Talent zur bildenden Kunst. Es ist männlich bekannt, daß Maler bereits im jüngsten Kindesalter Färbé und Bunte, Wände und jegliches Papier mit den ersten Ausführungen des erwachenden Künstlertriebes zu bedecken pflegen. Auch bei Schwind war es nicht anders. Dagegen ist es merkwürdig, daß der Mann, dessen vaterliche Welt die friedlichste Sonntagsstimmung widerspiegelt, seine künstlerische Laufbahn mit Narrenlügen be-

Abb. 6. Aus der Folie der „Gräber“ oder „Todesgespenster“. 1823–1825. Bleistiftzeichnung im Bein des Statthalterrats Dr. Wm. Ziller von Eduard Annsbruck. Zu Seite 22.



Abb. 7. Aus der Folie der „Gräber“ oder „Todesgespenster“. 1823–1825. Bleistiftzeichnung im Bein des Statthalterrats Dr. Wm. Ziller von Eduard Annsbruck. Zu Seite 23.

gann! Es erklärt sich dies wohl weniger aus dem Einfluß Hogarth'scher Kupferstiche, die er im Hause der Eltern vorhand, als aus dem rein künstlerischen Bestreben, die umgebende Welt charakteristisch wiederzugeben, und die Charakteristik ward unter den ungewöhnlichen Händen des Knaben dann leicht zur Karikatur. Schließlich blieb ihm auch eine satirische Ader sein Leben lang eigen, die sich nur später selten mehr in seinen Werken, um so häufiger und um so stärker dagegen in Worten geltend machte. In seiner Kunst aber trat an die Stelle der Satire der Humor.

Nach Absolvierung des Gymnasiums betrieb Schwind vom Jahre 1818 bis 1821 philosophische Studien an der Wiener Hochschule. Was ihm dort geboten wurde, dürfen wir wohl nicht mit dem Maßstab unsrer heutigen Universitätsvorlesungen messen, können es vielmehr mit dem philosophischen und geschichtlichen Unterricht an den Oberklassen unserer Gymnasien vergleichen. Immerhin legte Schwind damals den Grund zu jenem Wissen und jener feinen geistigen Bildung, die ihn später so vorteilhaft vor vielen seiner Kollegen auszeichnen sollten. Unter seinen damaligen Lehrern dürfte ihn besonders der geistvolle und feinsinnige Vinzenz Weinridt gefesselt haben, der in seinen religionswissenschaftlichen Vorlesungen gern auf Literatur und Kunst einging, Schwind wie Bauernfeld zu anregenden künstlerischen Versuchen ein teilnehmendes Verständnis entgegenbrachte. „Wegen allzu freisinnigen Sentenzen“ wurde Weinridt jedoch noch während Schwinds Studienzeit vom Ministerium Metternich seines Amtes entsezt¹¹. Während dieser Studienzeit verlor unser Künstler seinen Vater (1818). Dadurch geriet die Familie in bedrängte Verhältnisse und mußte sich aus der inneren Stadt in die Vorstadt Wieden in das Haus „Zum Mondchein“ zurückziehen, das der müitterlichen Großmutter gehörte. Indessen war dies kein schlimmer Tausch für die Familie. Das „Mondcheinhaus“ machte seinem traulichen Namen alle Ehre (Abb. 2). Vom gewährte es eine prachtvolle Aussicht über das Glacis hinweg auf die ganze innere Stadt und weiter bis auf die Ausläufer der Alpen vom Sievering bis zum Leopoldsberge. Hinten schloß sich an das Haus ein Hofraum an und dort hinaus lagen zur ebenen Erde die Zimmer, die Schwind und seine Brüder bewohnten. Der Hof war mit Rosen bewachsen, und eine Gliederlaube verlieh ihm einen gartenartigen Charakter.



Abb. 8. Aus der Folge der „Gräber“ oder „Todesgedanken“. 1823–1825 Bleistiftzeichnung im Besitz des Stadtbaudirektors Dr. Wilh. Arthr. von Schwind, Innsbruck. (Zu Seite 22.)



Abb. 9. Einiamteit.

Bez. mit verdeckten „MS“ und „1823“; Federzeichnung (0,31 m h., 0,245 m br.).

Im Besitz der Familie von Ravenstein, Karlsruhe. (Zu Seite 24.)

Die Schwindischen Jungen fügten noch ein paar Beete, einige Akazien- und Holunderbäume hinzu und gestalteten sich so dieses „Plätzl“ zu einem traulichen Heim. Man darf wohl annehmen, daß sie ihre Zimmer ebenso behaglich einzurichten verstanden. Wohnräume und Hof zusammen bildeten ihre „Burg Malepartus“, von den Freunden auch „Schwindien“ genannt. „In der Laube wurde gezeichnet, studiert, des Abends der Aufgang eines Sternes beobachtet; ja in schönen Nächten trug man seine Matratze ins Freie, um dort zu schlafen. Dort wurde geturnt, mit Geren geschuftet nach den Worten des Nibelungenliedes; im Winter Schneewälle und Sphinge errichtet und vollständige Schlachten unter Zitierung homerischer Verse geliefert“^{12).} Das „Mondscheinhaus“ war überhaupt so recht ein Heim für ein bescheidenes, heiteres und geistig angeregtes Wölkchen, wie die drei Brüder Schwind waren. August, der älteste, ging ganz in seinen Studien auf. Franz, der jüngste, der hier allerdings musizierend dargestellt ist (Abb. 11), liebte es, sich mit allerlei handwerklichen Arbeiten abzugeben. Moritz nahm, wie im Alter, so auch in der Beschäftigungsart eine Mittelstellung zwischen den Brüdern ein, indem Kopf und Hand bei dem jungen Manne gleich tätig waren, der seine Muskestunden mit dem Zeichenschiff in der Hand zu verbringen pflegte. Indessen lebte die Familie in so bedrängten Verhältnissen, daß die Söhne oft auf den Tabak, ihren „Goldstaub“, verzichten mußten. Bisweilen wurde sogar am vorderen Tor der Burg Malepartus ein Späher aufgestellt, der das Nahen eines mit Schulscheinen bewehrten Hebräers so rechtzeitig zu melden hatte, daß der bedrohte Ritter noch schnell durch ein Hintertorchen entwischen konnte! Unter solchen Eindrücken faßte der Künstler den Plan zur Illustration oder vielmehr zur Nachdichtung von Goethes Ballade „Ritter Kurts Brautfahrt“ (Abb. 38). Es stehtt in diesem Schwindischen Bilde, wie in vielen seiner Werke, ein gut Stück Selbsterlebtes. Indessen half den lustigen Gejellen jugendlicher Frohnut auch über die ärgsten Note hinweg. Schwerer war der Stand der Schwestern, die für das Hauswesen zu sorgen hatten. Frauenarbeit bebende, aber ohne Ende! Die leise, anspruchlose Tätigkeit der Frau bildet die Grundlage nur das gesamte Behagen im Hause. Unserer Zeit, in der das Weib mit dem Manne im rauen Geisteskampfe um Palme und Lorbeer zu ringen beginnt, geht die Hochachtung im die



Abb. 10 Franz Schubert 1801 aus der Mitte der zwanziger Jahre.
Mehrdruckdruck 0,16 n. b., 0,10 n. 11
Am Rande von Arnold Otto Meyer, v. am Ende zu Seite 17



Abb. 11. Franz von Schwind, die Zither spielend.

Auf der Rückseite: „gemalt Anno 1825.“

Ölbild auf Leinwand (0,42 m h., 0,31 m br.). Im Besitz des t. t. Sektions Chefs Exzellenz L. Wrba, Wien. (zu Seite 11 u. 42.)

Geschlecht, die Schwind in seinen Werken niedergelegt hat; ist ja doch seine ganze Kunst nur ein einziges hohes Lied auf die deutsche Frau.

Zudem vermochten die philosophischen Studien Schwind auf die Dauer nicht zu befriedigen. Die ersten Kindseindrücke, die Geigenspiel und festlicher Gottesdienst, die romantische Landschaft von Altgedein und die malerischen Bauten von Prag in ihm hinterlassen hatten, erwachten von neuem in seiner Seele, als Ludwig Schnorr von Carolsfeld (nicht zu verwechseln mit seinem berühmten Bruder Julius) einen „Dämt“ und einige andere romantische Bilder ausstellte. Jetzt stand es für Schwind, der bisher zwischen künstlerischen, musikalischen und wissenschaftlichen Interessen hin- und hergeschwankt hatte, fest, daß er Maler werden müßte. Dieser Entschluß stieß anfangs auf harten Widerstand, der hauptsächlich in den schlechten Vermögensumständen der Familie wohl begründet war. Wie sich aber das wahre Genie stets und sei es auch unter den schwierigsten Verhältnissen Bahn zu brechen pflegt, so auch Schwind. Doch bedurste er, um sich als Künstler durchzuringen, einer eisernen Willenskraft, wie sie eben nach seiner eigenen Ansicht das wahre Kennzeichen des Genies ist. Während er vom Jahre 1821 bis 1823 den Antikensaal der Wiener Akademie besuchte, sorgte er zugleich für den Gelderwerb durch Zeichnungen für Kinderbilderbogen, Trachtenbilder, Wignetten und die damals so beliebten Neujahrskarten. Eine kräftige Stütze fand er dabei an seinem Schwager Armbreiter, der als Verleger mit den Wiener Künstlern in Verbindung stand, ihnen den jungen Akademiker zu empfehlen und diesem auch selbst kleinere Aufträge zu erteilen vermochte¹³⁾. Von diesen Brotarbeiten war Schwind aber ebensowenig befriedigt, wie von den Zuständen an der Wiener Akademie, so daß er im Scherz von seinen „drei

hauslichen Tätigkeit der Frau allmählich verloren. Damals verbirgt sich dies noch anders. Die Schwindischen jungen Mädchen waren für ihre Brüder von einem Zauber von Hausschönheit umwelt. Und sie taten ihre Arbeit nicht wie Tagelöhnerinnen, sondern sie wußten sie sich zu verstehen. Auch gingen sie nicht in den kleinen Sorgen für den Haushalt auf, sondern sie waren sehr wohl imstande, die geistigen Interessen ihrer Brüder und der Freunde ihrer Brüder zu verstehen und ihre künstlerischen Genüsse mitzugenießen. Sie spielten in „Schwinden“ dieselbe Rolle, wie die Frauen nach Tacitus' Bericht bei den alten Germanen. Die Brüder und ihre Freunde ehrten daher auch in den jungen Mädchen das Göttliche im Weibe. Im „Mondsheinhause“ ward der Grund gelegt zu der an Verehrung grenzenden Auffassung vom anderen

verhafteten Gemahlen: der Akademie, den Forderungen der Welt und dem Erwerb" irrach. An der Wiener Akademie, an der die Mengs'sche Richtung herrschte, wurde wenigstens der heranreifende Künstler zu sorgfältigem und gewissenhaftem Zeichnen angehalten. Ferner lernte Schwind an der Akademie die Formensprache der Antike soweit beherrischen, daß sie ihm später — sobald er ihrer zum Ausdruck seiner Gedanken bedurfte — sofort zu Gebote stand und er damit wie mit gotischen und Rokoko-Formen nach freiem Belieben schalten und walten konnte, wie es ihm just in den Sinn kam¹⁴. Außer der Akademie besuchte Schwind auch das Atelier Schnorr. Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld (1789–1853), der ältere Bruder des bekannteren Julius Schnorr, hat, wie mir scheint, entscheidende Anregungen von jenem Josef Anton Koch erhalten, der als „der alte Koch“ in der Kunstgeschichte fortlebt. Wenigstens hat er wie dieser seine Landschaften im eigentlichsten Sinne des Wortes komponiert und möglichst viel Berge, Felsen, Bäume gleichsam hineingepackt. Diese klassizistischen Landschaften bevölkerte er, wiederum wie Koch, mit Figuren in kleinem Format, nur daß er keine klassizistische, sondern eine romantische Staffage verwandte, wie den Abschied oder die Heimkehr eines Ritters (Berliner Jahrhundertausstellung). Schnorr hat auch einen Faust, einen Erlkönig, sowie Golo und Genoveva nach Tieck gemalt¹⁵, mithin Phantasiegestalten dargestellt, die auch Schwind später verkörpern sollte. Kurz, Ludwig Schnorr vertrat in Österreich die romantische Richtung, die sich damals in ganz Deutschland erhob.

Wenn so durch Schnorr der Schwind eingeborene Zug zur Romantik gefördert wurde, so erhielt der Gegenwartskünstler, der auch in ihm schlummerte, durch seinen anderen Lehrer Krafft nicht unwe sentliche Anregungen. Peter Krafft (geb. 1780 in Hanau, gest. 1856 als Direktor der kaiserlichen Galerie in Wien) hatte mit einer für die damalige Zeit, die alle Vorwürfe für Kunstwerke aus ferner Vergangenheit zu nehmen liebte, seltenen Kühnheit in die unmittelbare Gegenwart und Umgebung ge griffen und den Abschied wie die Heimkehr des österreichi schen Landwehrmannes dar gestellt (1813 und 1820), wobei er allerdings leider seine gesunde, kräftige, deutsche Empfindung nicht unmittelbar in seine Bilder einströmen ließ, sondern sich als Aus drucksmit tel der heroisch-kla sizistischen Pose bediente, die er sich in Paris als gelehriger Schüler der David und Gérard erworben hatte. Un mittelbarer wird Krafft als Porträti st¹⁶) und auch in der Hinsicht dürfte er nicht ohne Einfluß auf seinen großen Schüler geblieben sein, dessen frühe Wiener Bildnisse, wie wir sehen werden, sich durch Är scha, Kraft und Unmittel barkeit der Auffassung aus-



Abb. 12. Bildnis des Malers Peter Krafft aus dem Jahr 1820.
Nach der im Verlage von C. L. Pfeiffer in Berlin erschienenen Ausgabe
Weg. M. 1820.



Abb. 13. „Zatob wo bin du?“ 1827.

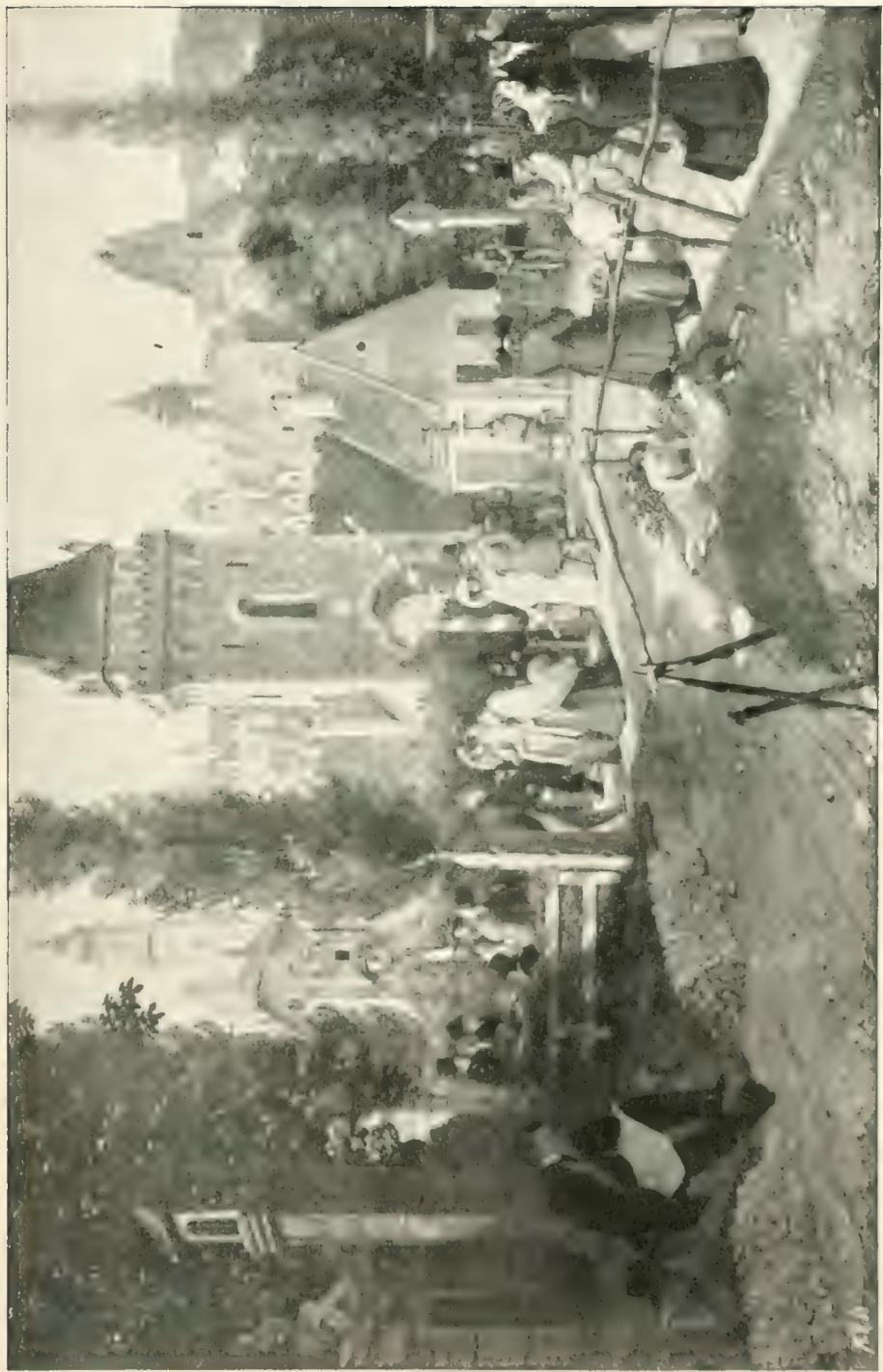
Aus der Folge der „Kinderbelustigungen“, Lithographien, Verlag von M. Trentienstny in Wien
0,18,5 m h., 0,31,5 m br. Bez.: „H“. (Zu Seite 26.)

zeichnen. Dagegen versagte Krafft als Kolorist, und dies scheint auch Schwind gefühlt zu haben, wenigstens segte er in der Beziehung seine Hoffnungen nicht auf Krafft, sondern erwartete von Kupelwieser, daß er ihm „das Reich der Farbe erschließen“ werde. Endlich soll sich Schwind auf der Wiener Schubert-Ausstellung vom Jahre 1897 mit Danhauser, dem „altwiener Meister der gemalten Erzählung“, als nah verwandt erwiesen haben, wie er überhaupt „mit seiner Phantasie und mit seinen Figuren tief im Wiener



Abb. 14. Blinde Kuh Spiel. Die Studie dazu bez.: „7. Mai 1827.“

Aus der Folge der „Kinderbelustigungen“, Lithographien, Verlag von M. Trentienstny in Wien
0,18,5 m h., 0,31,5 m br. (Zu Seite 26.)



„... und er schreibt mir eine E-Mail, die ich sehr interessant finde. Sie lautet: „Kannst du mir bitte malen, was ich auf dem Foto habe gemacht? Ich kann es nicht mehr erkennen.“ Ich schreibe ihm: „Ich kann es leider nicht mehr erkennen.“ Er sagt: „Klar, das ist kein Problem.“ Ich sage: „Danke!“ Und er sagt: „Du hast mich sehr darüber aufgeklärt.“ Ich sage: „Danke!“

Boden wurzelte . . . Die Freude an der Märchenpoesie war nirgends so frisch und neu wie in Wien, wo die Vorstadttheater Märchenstüde bis in die dreißiger Jahre Neitrons Aufreten fast ausschließlich spielten . . . Auch mit seinen Schwächen — dem Tilletantis mus als Maler — in Schwind ein typischer Wiener: die Wiener Dichter des Vormarsz, also seine Altersgenossen, haben auch das eigentliche Handwerk ihrer Kunst nicht ordentlich erlernt und sich einzig an ihr Genie gehalten — das aber geringer als das seinige war"¹⁷.

„Um allgemeinen darf man wohl sagen, daß der Einfluß, den alle diese Maler auf ihren großen Schüler ausgeübt haben, weder allzu groß noch allzu günstig war. Den Moritz von Schwind ist im letzten Grunde Autodidakt gewesen. Das Hohe und Herrliche, das Poetische und das Humoristische, das, was uns alle soweit die deutsche Zunge klingt an seiner Kunst erfreut, das, was Schwind zum Schwind macht, hat mit den Unterweisungen irgendeines Lehrers herzlich wenig zu schaffen!“

In seinen romantischen Neigungen wurde er übrigens damals auch außerhalb der vier Wände der Malerwerkstatt bestärkt, stand er doch nicht nur mit den bildenden Künstlern, sondern ebenso sehr mit den tonangebenden Dichtern, Schriftstellern und Musikern seiner Vaterstadt Wien in regen Beziehungen. Lenau und Bauernfeld hatte er schon auf dem Gymnasium kennen gelernt, später kamen Anastasius Grün, Grillparzer und andere hinzu. Das romantische Ideal wurde besonders in einem Kreise gepflegt, der sich um den kunstbegeisterten August Rößlscharte und bald in dessen Wohnung, bald in der Galerie oder den Alleen des Belvedere versammelte, um über alte und neue Kunst, sowie über die zurzeit blühenden Dichter Arnim, Fouqué, Tieck zu plaudern. Den Mittelpunkt einer anderen schöpferischen Gesellschaft bildete Franz von Schober, ein geborener Schwede, der schon als Kind nach Deutschland gekommen war, damals in Wien als reicher und unabkömmlingiger Privatmann seinen literarischen und künstlerischen Neigungen lebte und auch schon als Dichter hervorgetreten war. Schober hatte das von einem Grafen von Palffy gegründete Lithographische Institut gekauft und war so durch einige kleinere Aufträge, die er ihm erteilt hatte, mit dem jungen Schwind bekannt geworden¹⁸. Dieser schloß sich an den um acht Jahre älteren Mann, eine glänzende äußere Erscheinung (vergl. Schobers Bildnis in dem Katalog der Wiener Schubert-Ausstellung 1897), mit dem ganzen glühenden Freundschaftsbedürfnis an, wie es seelisch reich veranlagte Jünglinge für ausgereifte Männer zu empfinden pflegen, ehe sie von Zuneigung zum anderen Geschlecht ergriffen werden. Von jenem eigenartigen „Bündnisse“ zeugen die Briefe, Zettel und Zettelchen, die bald dem Freunde zuflattern; ihm muß er alles sagen und seine Gedanken ausschütten; ihn weiht er ein in alle Pläne, er ist sein oberstes Tribunal, sein Berater und Vater; von jedem Bilde fliegt ihm die erste Skizze, eine Kopie oder doch eine Beschreibung zu. Dann aber sieht es wohl auch, wie unter noch nicht ganz zusammengewachsenen jungen Cheleuten, Hader, Groll und Eifersucht, Schwind erregt selbst Verdruß, Spektakel und Zerwürfnisse, um bald darauf demütig wieder alles abzubitten“. Und als der Freund nach Breslau gereist war, schreibt ihm Schwind am 12. Dezember 1823: „O, Du Licht meiner Seele, tröste mich! Wenn ich mir tausendmal alles vorsage, was ich Dir schreiben will, so vergeht mir alles, wenn ich ansinge. Ich liebe ja den Liebenvollen auf der Welt, ich lebe in Dir. Ich weiß, Du freust Dich auf mich und wenn ich Dich nicht mehr kennen sollte, lieber, viel lieber sterben“¹⁹. Ein andermal bricht er gar in die begeisterten Worte aus: „Jeder Augenblick, den Du mit mir sprachst, ist ja mehr als mein ganzes Leben ohne Dich. Ist denn ein gutes Haar an mir, das nicht von Dir kommt? . . . Nichts soll mich von der Wahrheit trennen, der ich mein Leben und die heiligste Liebe weihe. Du sei mein Aug‘, das mich sieht und das mich mir selber zeigt. Das Höchste, was ich auf Erden weiß, ist die Liebe, die Schönheit und die Weisheit. — Du selbst hast mich zu Dir und zu Schubert gezählt! Ich baue alles darauf, zu Euch der dritte zu sein“²⁰. Diese Briefe, die ganz in der überschwenglichen Art des schreibseligen achtzehnten Jahrhunderts gehalten sind und geradezu an die Herzengesüsse des jungen Werther erinnern, eröffnen uns einen klaren Einblick in das seelische Leben des jungen Künstlers.

Welch Unterschied zwischen dem weichen, fast weiblichen Ton, den er hier anstellt, und dem kräftigen, männlichen und humoristischen Stil der kostlichen Briefe, die Schwind als reifer Mann geschrieben!

Zu dem Schoberischen Kreise gehörte außer den beiden künstliebenden Brüdern Josef und Anton von Spaun und dem Balladendichter Renner vor allen Franz Schubert (Abb. 10). Ums Jahr 1821 ward Schwind mit Schubert bekannt. Schüchtern nahm er sich dem um sieben Jahre älteren Jüngling und schloß sich mit derselben fast weiblichen Hingabe wie an Schober auch an ihn an, so daß Schubert im Scherz Schwind



Abb. 16. Der wunderliche Heilige Rudebertus. Aquatint. gemalt ca. 1828

Die Komposition ist 1828 entworfen, aber in der vorliegenden Fassung wahrscheinlich erst 1830 ausgeführt.
Maßstab: 0,485 m h., 0,56 m br. Am Ende des I. Theaterspiels Dr. Ernst Reißer v. Schwind, Wien
Bal. Abb. 17-19. Zu Seite 29

seine „Beliebte“ nannte. Diese kindliche Anschmiegsamkeit scheint dem jungen Maler den Spitznamen „Giseller“ eingebracht zu haben, während er wohl wegen der Reinheit und Lauterkeit seiner Seele auch „Cherubim“ genannt wurde. Als ich vor wenigen Jahren Schuberts Geburtstag zum hundertstenmal jährte, war seine Name und sein Ruhm in aller Munde. Zu Lebzeiten hat er Anerkennung in weiteren Kreisen schmerzlich entbehren müssen, und es ist dem armen Schubert daher herzlich schlecht ergangen. Wie oft gebrach es ihm an dem nötigen Gelde, um ein einziger Gläslein guten Weines zu trinken! Und das tat er doch gar so gern, denn bei aller Schwermut, die aus seinen schönsten Liedern flingt, war Schubert ein lustiger, lebensfröhlicher Geselle²¹. Diese Fröhlichkeit, die Reinheit seiner Seele und der Reichtum seines Dichtenlebens halfen ihm über die Bedrängnisse der Außenwelt hinweg, vor allem aber die

Freundlichkeit ausgezeichneten Männer und Junglinge, unter denen Schwind die erste Stelle einnahm. Schubert äußerte sich selbst dahin, daß Schwind's Besuch „ein der einzige Trost“ für ihn sei. Als er eines Tages nach Schweden kam, um seinen Freund zu einem Spaziergang abzuholen, dieser sich aber von seiner Zeichnung nicht trennen tonnte, verludte Schubert den übereifrigen Maler mit dem herrlichen Liede aus Shakespeares „Cymbeline“ ins Freie hinauszulocken: „Horch, horch, die Frei' im Ätherblau.“ Wie diese, so sind auch andere Kompositionen Schuberts im „Mondcheinhafe“ entstanden, sowie daselbst, und zwar mit den bescheidensten Mitteln, zum erstenmal ausgeführt worden, von dem Jubel der Freunde begrüßt. Während es dem glücklicheren Schwind beschieden war, sich aus der Not seiner Jugendjahre zu Glück und Künstlerruhm emporzuringen, starb Schubert schon 1525 in der Blüte seiner Jahre dahin. Damals brach Schwind in einem Briefe an Schober in die herzerhütternden Worte aus: „Du weißt, wie ich ihn liebte, Du kannst Dir auch denken, wie ich dem Gedanken kaum gewachsen war, ihn verloren zu haben. Wir haben noch Freunde, teure und wohl-



Abb. 17. Der wunderliche Heilige. Linker Flügel.
Bgl. Abb. 16. (zu Seite 29.)



Abb. 18. Der wunderliche Heilige. Rechter Flügel.
Bgl. Abb. 16. (zu Seite 29.)



Abb. 19. Der wunderliche weisse Mittelbild, vgl. Abb. 16. Zu Seite 11

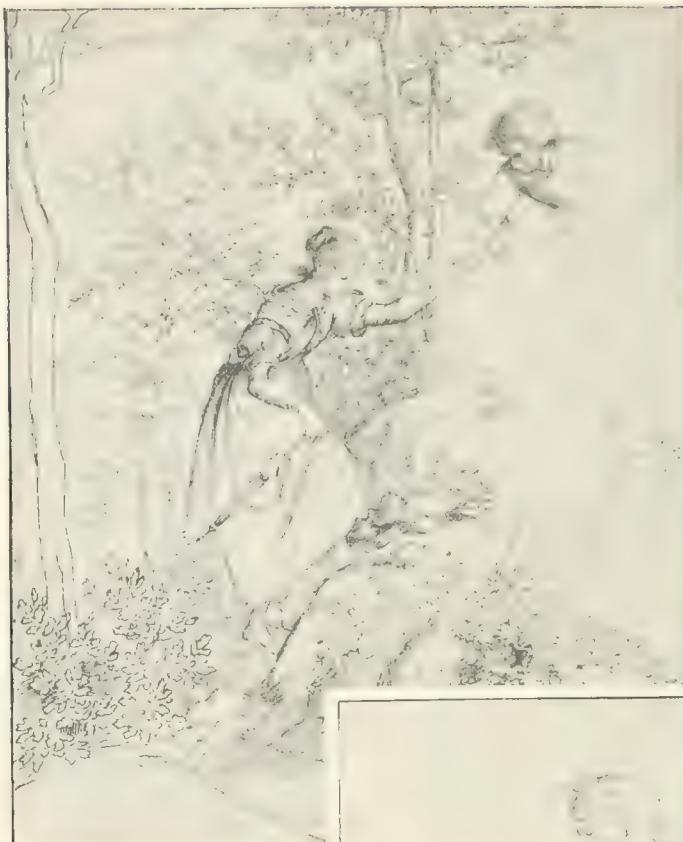


Abb. 20.

Bergneigendes Mädchen, von einem jungen Manne unterstutzt. Um 1830.

Federzeichnung (0,175 m h., 0,145 m br.).

Im Besitz der Frau Marie Baurnfeind, geb. von Schwind, München.

frage ich alle Liebe, die sie nicht mit ihm begraben haben, und mit Dir immer zu leben und alles zu teilen, ist meine liebste Aussicht. Die Erinnerung an ihn wird mit uns sein und alle Beschwerden der Welt werden uns nicht hindern, in Augenblicken ganz zu fühlen, was nun ganz verschwunden ist.“ Und noch im reiferen Alter pflegte sich Schwind mit großem Begeisterung, aber nicht ohne Wehmutter an die „paar flüchtigen Lebensjahre“ zu erinnern, die er mit Schubert „in

wollende, aber keinen mehr, der die schöne, unvergessliche Zeit mit uns gelebt und nicht vergessen hat. Ich habe um ihn geweint wie um einen meiner Brüder; jetzt aber gönn' ich ihm's, daß er in seiner Größe gestorben ist und seines Kummars los ist. Je mehr ich es jetzt einsehe, was er war, je mehr sehe ich ein, was er gelitten hat. Du bist noch da, und Du liebst mich noch mit derselben Liebe, die in unvergesslichen Zeiten uns mit unserem geliebten Toten verband. . . . Zu Dir



Abb. 21. Die heilige Cäcilie. Wohl aus dem Jahre 1830.

Federzeichnung (0,175 m h., 0,145 m br.).

Im Besitz von Frau Marie Baurnfeind, geb. von Schwind, München.

glücklicher Not und Freundschaft versunken und vermusiziert".

Wie mit Schubert, so schloß Schwind auch mit dem Kapellmeister und Komponisten Franz Lachner, der 1823 nach Wien kam, ein Freundschaftsbündnis, das sich nicht nur während der lustigen Jugendjahre in Wien, sondern auch später zur Zeit ihres langjährigen gleichzeitigen Wirkens in München bis zu Schwind's Tode bewähren sollte. — Diese Freundschaft unseres Künstlers mit Musikern kann uns nicht wundernehmen. „Schwind, der Romantiker, ist selbst mit ganzer Seele der Schwesternkunst ergeben; nicht nur, daß er gerne ausübend sich betätigte, sein ganzes Wesen ging im Musikalischen auf. Edler als in den Werken der zeitgenössischen bildenden Kunst erschienen ihm in den klassischen Tongebilden eines Mozart und Beethoven, mit denen er wohlvertraut war, die Gezeuge der Schönheit erfüllt. Was er dort umsonst gesucht: Tiefe der Empfindung, Klarheit des Ausdrucks, Vornehmheit in der Form, hier fand er es ausgesprochen“^{22).}



Abb. 22. Die heilige Carlie.

Bez.: „Moritz von Schwind“ und „A. Sept. 830“

Aderzeichnung (0,225 m h., 0,17 m br.)

Am Rande von Arnold Otto Meyer, Hamburg zu Seite 12)

Wenden wir uns jetzt den frühesten Erzeugnissen der Schwindischen Kunst zu. Besser als auf den Porträts aus späterer Zeit, wo uns der Maler als wohlbeleibter Mann entgegentritt, kann man auf dem Selbstbildnis des Junglings Abb. 3 die kräftige Schädelbildung mit der breiten Stirn und dem energischen Kinn wahrnehmen. Welche Entschlossenheit liegt in den trozigen Lippen! Und wie fest blickt der Jungling aus seinen tiefliegenden, dunkelblauen Augen den Beschauer an! Es spricht mehr Männlichkeit als Schönheit, mehr Tatkräft als Zinnigkeit aus diesen entblößten Zügen. Das Selbstbildnis röhrt aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Jahre 1822 her. Bren und kräftig heruntergemalt, ist es eine Achtung gebietende Leistung für einen Achtzehnjährigen. Und welch Gegensatz zu dem „Liebespaar im Nachen“ vom darauffolgenden Jahre! (Abb. 5.) Man vermöchte es kaum zu glauben, daß jenes Werk vor diesem entstanden, doch erklärt sich der große Qualitätsunterschied vielleicht daran, daß das Bild vor dem Spiegel genau nach der Natur gemalt, die Zeichnung dagegen ohne Hilfe von Modellen leicht hingeworfen ist. Die Zeichnung ist das älteste der hier veröffentlichten Werke von Schwind, soweit sie sicher datiert sind. Die beiden Figuren haben etwas Puppenartiges an sich. Die Körperformen der Jungfrau sind völlig unverständlich, der Jungling aber schaut mit seinen schmalen Wangen und langen Locken fast wie ein verkleidetes Mädchen aus. Sein rechtes Ohr ist gerade so bos misslungen wie dasjenige des im übrigen ga-

nicht übeln, geradezu medaillenartig wirkenden und dabei wahrscheinlich noch etwas älteren weiblichen Porträtkopfes (Abb. 4). Ferner macht die Landschaft einen lüttischen-artistigen Eindruck. Dennoch liegt ein feiner, zarter Hauch von Poesie über der ganzen Darstellung, der Grundton der Romantik ist bereits angeschlagen. Und beobachtet man die rechte Hand des Jünglings etwas genauer, so erkennt man schon hier die Art, wie Schwind die Hände bis in seine letzte Zeit zu stilisieren pflegte: sie sind eigenartig geschwungen, laufen vorn spitz aus, der kleine und der Zeigefinger sind ein wenig nach innen gekrümmt. Mit dem Jüngling des „Liebespaars“ hat der Engel auf der ersten der „Gräberzeichnungen“ (Abb. 6) die echt Schwind'sche Hand und mit der Jung-



Abb. 23. Studie zum „Standbild“. Um 1830
Federzeichnung. München, Maillinger-Sammlung. (Vgl. Abb. 24.)

frau das süße Köpfchen mit dem duftigen Blumenschmuck im Haar und mit der in gerader Verlängerung der Stirn fortlaufenden Nase gemein. Schwind scheint damals überhaupt eine besondere Vorliebe für diese edle Form der Nase gehabt zu haben. Es ist dies ein klassizistischer Zug und wahrscheinlich eine Folge der Studien nach der Antike, die er an der Akademie getrieben hatte. Ist der Faltenwurf der Jungfrau des „Liebespaars“ noch etwas verwaschen, so sehen wir hier bereits sehr edle Falten. Im ganzen aber hat diese Zeichnung doch etwas recht Konventionelles. Ebenso unbedeutend, wenn auch von einem gewissen Liebhaber umfloßsen, ist der weibliche Engel vor den Grabkreuzen (Abb. 8). Eine andere Zeichnung zeigt uns einen Gottesacker mit vielen Gräbern, einem Kreuzifix und dem Schächer zu seiner Rechten. Der Erzengel Michael, der Seelenrichter, eine an Perugino anklängende Figur, hält neben dem Christus Wacht. Am Fuße des Kreuzestamms erblicken wir eine himmlische Hand, die aus den Sternen herabtaucht

und die sehnsüchtig nach ihr verlangende irdische Hand zum Himmel emporzieht. Diesen tiefen Gedanken hat Schwind noch einmal in einer eigenen Zeichnung ausgeführt, die in unserm Buche als Schlussvignette dient. Von dramatischer Kraft zeugt die Darstellung des Pilgers, welchen der geflügelte Tod — ein origineller Gedanke! — zu Boden streckt (Abb. 7). Das Daraufstürmen des Todes ist trefflich, weniger gut das Zupacken zum Ausdruck gebracht. Der Tod fällt eigentlich nur recht gelinde zu, dennoch macht die ganze Darstellung mit ihren edlen, einfachen Linien einen ergreifenden Eindruck.



Abb. 24. Das Standbild. Um 1850.
Feder und Kreidezeichnung (0,53 m h., 0,115 m b.). Am Rande von Arnold Otto Meyer wahrt.
(Zu Seite 18)

Wie aber kam Schwind, der lebensfrohe neunzehnjährige Jüngling, auf solch düstere „Todesgedanken“? Es ist seltsam, daß gerade die heitere Jugend so oft von denartigen traurigen Bildern heimgesucht wird. Wenn die erste Entwicklungsstufe der bedingungslos lebensfreudigen Kindheit vorüber ist, auf welcher der Mensch sich seines Schicksals noch nicht bewußt wird, tritt von Zeit zu Zeit die schreckliche Erkenntnis von der Vergänglichkeit alles Redlichen mit Macht an unsere Seele heran. In einer solchen Stimmung mag Schwind auf die „Todesgedanken“ verfallen sein, von denen er beilauf 60 in den Jahren 1823 bis 1825 zeichnete und wozu sein Freund Ferdinand Freiherr v. Mayerhofer, der spätere Feldmarschall-Leutnant, den Text verfaßte. Es war Schwinds Sturm und Drangperiode, wie sie jeder geistig befähigte Mensch durchmachen muß. „Beherbergte die Natur des jungen Künstlers viel des Zarten, Weichen, beinahe Weiblichen, so grüßelte und spintifizierte er nicht wenig, war immer bewegt, unruhig, eine Art Selbstquälér, von seinem eigenen Tun und Lassen unbefriedigt.“ So urteilte damals sein Freund Bauernfeld über ihn. Aber Schwind ging in diesem Zweifeln und Grübeln, in diesem Stürmen und Drängen nicht unter, vielmehr rang sich seine kräftige Natur zu einer geläuterten und harmonischen Weltanschauung hindurch. Wie der Mann Goethe ein anderer war als der Jüngling Goethe, so ward auch der Mann Schwind ein anderer als der Jüngling Schwind.

Zu derselben Zeit und aus ähnlichen Vorstellungen heraus wie die „Gräber“ ist auch die Federzeichnung „Einsamkeit“ entstanden (Abb. 9). Auf einem Felsen im wogenden Meer unter wolkenbedecktem Himmel sitzt ein nackter Jüngling, ganz in sich versunken, die Stirn auf den Knauf des bloßen Schwertes gedrückt, dessen Griff er mit beiden Händen umkrampft und dessen Spitze er in den Boden gestoßen hat. Das Straffe des jugendlichen Körpers ist nicht übel herausgebracht, aber mehr als dies: das vortrefflich komponierte Blatt übertrifft an Größe und Schlichtheit der Auffassung alles, was Schwind bisher hervorgebracht. Hier ist es ihm zum erstenmal gelungen, eine ernste Stimmung geschlossen zum Ausdruck zu bringen und unmittelbar auf den Besucher zu übertragen.

Im Juli 1826 zeichnete Schwind 15 Titelvignetten zu einer Übersetzung von Tausendundeine Nacht²³⁾. „Der Kunstreund erblickt hier merkwürdige Titelblätter, gezeichnet von Herrn von Schwind aus Wien. Es möchte schwer sein, die guten Eigenschaften dieser Arbeiten in wenig Worte zu fassen. Sie sind als Vignetten zu betrachten, welche mit einem geschicktlichen Bildchen (aus Tausendundeine Nacht) den Titel zieren, dann aber arabeskenartig an beiden Seiten herauf- und herabgehen, um ihn anmutig einzufassen. Wie mannigfaltig bunt die Tausendundeine Nacht selbst sein mag, so sind auch diese Blätter überraschend, abwechselnd, gedrängt ohne Verwirrung, rätselhaft aber klar, barock im Sinn, phantastisch ohne Karikaturen, wunderlich mit Geschmack, durchaus originell, so daß wir weder dem Stoff noch der Behandlung nach etwas Ähnliches kennen.“ So urteilte Goethe²⁴⁾, so urteilte der größte deutsche Dichter über einen der liebenswürdigsten und erfindungsreichsten deutschen Künstler. Die vorzügliche Charakteristik der Schwind'schen Kunst von seiten Goethes paßt eigentlich noch besser auf jede andere Schöpfung Schwinds, als gerade auf die Vignetten zu Tausendundeine Nacht, die innerhalb seines Gesamtwerkes doch nur eine untergeordnete Stellung einnehmen.

Derartige Kompositionen beschäftigten den Künstler damals unausgesetzt. So zeichnete er noch im Jahre 1823 32 Titelvignetten zu einer Shakespeareübersetzung und am 2. April 1825 schreibt er: „Ich bin eben mit einem langen Hochzeitszug fertig geworden, der auf 30 Blättern viel Ernsthaftes und Lustiges enthält. Die Brautpaare sind Figaro und Susanna. . . . Voraus ziehen Musikanten, Tänzer, Soldaten, Bediente, Landlute, Pagen und solches Volk. Zurück kommen . . . der verliebte Papageno, die vier Jahreszeiten usw.“ Hyacinth Holland bezeichnet diesen „Hochzeitszug des Figaro“ als ein wirklich unvergleichliches Werk, den ersten Flügelschlag des selbständigen Genius²⁵⁾. „Unter den Jahreszeiten tritt uns schon jene Personifikation des Winters entgegen, wie er aus dem Radierkalmanach und den späteren Münchener Bilderbogen die Reise um die Welt gemacht hat.“ Wer Schwinds Werke kennt, der erinnert sich überhaupt



Abb. 25 Schnoor und Armut. Heyd. „Märts von Schnoor.“ Um 1830
Rechteckfragment (0,22 m. 1, 0,45 m. 1). Von Georg von Schmetz. © Die Brenne, Füllmenig. (In Zeitung „Die Zetze“ 18

angesichts des Hochzeitszuges an seine späteren Schöpfungen, so an die „Mose“, die „Opern fresken“ und die „Lachner-Rolle“. Durch Grillparzers Vermittlung kam der „Hochzeitszug“ zu dem greinen Beethoven, dem er während seiner letzten, zum Tode führenden Krankheit zum Trost und zur Erquickung diente²⁴.

In das Jahr 1827 fallen die „Kinderbelustigungen“ Abb. 13 u. 14. Schwind begnügt sich hier nicht mehr, wie bei den „Gräbern“, mit Gestalten in ruhiger Haltung, sondern er versucht sie in lebendiger Bewegung zu geben. Gelungen ist ihm dieser Versuch allerdings nicht, da er die Gesetze der Perspektive noch nicht beherrschte. Die



Abb. 26. Holzschnitt auf dem rückwärtigen Deckel des „Taschenbuches für vaterländische Gedichte“ von Joseph Frhr. von Hormann. Verlag der G. Franzischen Buchhandlung in München. 1830.
(Zu Seite 46.)

Gestalten stehen nicht fest auf ihren Füßen, geschweige denn daß sie sich richtig bewegen könnten. Aber in der Auffassung offenbart sich schon in diesen frühen Blättern die Eigenart des Künstlers. In welch traurliches Heim mit dem Bilde der Madonna an der Wand, mit der am Fenster nähenden Mutter und den fröhlich spielenden Kindern läßt er uns blicken! (Abb. 13.) Wie herzig ist der kleine Bub an der Kommode, der, die Hand in der Hosentasche, dem Spiel der älteren Geschwister zuschaut! Auf den anderen Bildern sehen wir die Kleinen sich in Gottes freier Natur tummeln. Die Landschaft ist ziemlich schematisch behandelt: rechts und links ein hoher Baum oder eine Baumgruppe und in der Mitte hinter den spielenden Kindern ein Ausblick auf eine

Hintergrundlandschaft, die mit wenigen feinen Strichen angedeutet ist. Aber es liegt doch ein großer Reiz in diesen ganz einfachen Darstellungen: Mit welchem Eifer sind die Kinder alle beim Spiel! Es sind wirklich echte und rechte Kinder, keine kleinen großen Menschen und auch keine Puppen. Aber in der Formengebung deutet noch wenig auf den künftigen Meister hin. Überhaupt paßt auf alles bisher Besprochene, mit Ausnahme allein der „Einsamkeit“, das spätere harte Wort des Cornelius: „Ihre Wiener Sachen sind wie von einem Frauenzimmer!“ Cornelius wollte natürlich



Abb. 27. Holzschnitt auf dem Deckel des „Taichenbuches mit vaterländische Geschichten von Joseph Febr. von Hormann. Verlag der W. Französischen Buchhandlung in München 1830 (zu Seite 16.)

damit sagen, daß Schwind sich erst durch seinen heilsamen Einfluß zu einem männlichen Stil hindurchgerungen. Dieser Ansicht des Cornelius muß man aber entschieden entgegen treten. Wenigstens enthält sie eine starke Übertreibung. Allerdings hat Schwinds Stil durch den Einfluß des Cornelius an Männlichkeit gewonnen, aber der junge Künstler hatte sich schon, ehe er Cornelius und dessen Werke je gesehen, zu einer solchen Höhe der Meisterschaft emporgearbeitet, daß jene scharfe Kritik durchaus nicht völlig berechtigt war. Dies beweist der treffliche „Spaziergang“, der sicher in das Jahr 1827, vor Schwinds Aufstieg nach München, fällt (vgl. Abb. 15). Die Kinderbelustigungen sind im Frühling und der Spaziergang im Sommer ein und deselben Jahres entstanden! G.



Abb. 28. Gambrinus. 1832.

Holzschnitt von Reuter, Titelbild zu Spindlers „Zeitspiegel“. 0,165 m h., 0,092 m br.)

Verlag der Deutschen Verlags Anstalt in Stuttgart.
(Zu Seite 47.)

verklärt. Der kleine Mann aber mit dem Zylinder hinter der Pappel in der Mitte des Bildes ist Schubert und der Lange neben ihm der Schubertänger Vogl. Im Vordergrunde links endlich sitzt Schwind selbst als Wanderer, in das Studium einer Landkarte versunken. Wir können mithin in diesem Gemälde auch das erste „Reisebild“ begrüßen. Der junge Wanderer studiert die Landkarte, er ist noch unschlüssig, wohin er sich wenden soll, aber eines weiß er, daß er die Stadt verlassen will, wo das liebe Mädchen weilt, das durch unübersteigliche Hindernisse wie auf dem Bilde, so auch im Leben von ihm getrennt ist.

Ob es erlaubt ist, diese Deutung der lieblichen Episode in der tief beschatteten linken Ecke des Bildes zu geben, wer vermöchte es zu sagen? — Eine Anspielung auf jüngstes Liebesroman des jungen Künstlers hat man auch schon vor mir darin gelehnt. Tatsache ist, daß Schwind damals die Schmerzen einer unglücklichen Jugendliebe litt. Süße Hoffnungen waren in seiner Seele genährt worden, aber dem „armen Maler“ war es nicht beschieden, die ersehnte Braut heimzuführen. Auf diese Lebenserfahrung spielt vielleicht die fragliche Episode des Spaziergangs an, zweifellos aber

ist erstaunlich, wie schnell Schwind sich damals entwickelt hat. Indessen darf man auch nicht vergessen, daß er die Kinder spiele als lastige Brotarbeit schnell hingeworfen, an dem Spaziergang dagegen mit voller Künstlerliebe gearbeitet hat. Besonders das eigentlich Malerische, die Verteilung von Licht und Schatten, sowie die Färbung ist dem Künstler bei diesem Gemälde, das er mit erst 23 Jahren geschaffen hat, vorzüglich gelungen. Der lecke Griff ins volle Menschenleben, die vollkommen anspruchslose und doch so poetische Wiedergabe der Wirklichkeit ist geradezu einzig.

Aus dem hohlen, finstern Tor
Dringt ein buntes Gewimmel hervor ...
Aus niedriger Häuser dumphen Ge-
mächern,
Aus Handwerks- und Gewerbesbanden,
Aus dem Druck von Giebeln und Dächern,
Aus der Straßen quetichender Enge,
Aus der Kirchen ehrwürdiger Nacht
Sind sie alle aus Licht gebracht.
Sieh nur, sieh! wie behend sich die
Menge
Durch die Gärten und Felder zerstählt.

Über all die „geputzten Men-
schen“ aber, die zum Tor hinaus-
und hereinwandern, ist der Zauber
echt biedermeierscher Gemütlichkeit
ergossen. Man kann das Bild
wiederholt betrachten und entdeckt
immer neue reizvolle Einzelheiten.
Die beiden grüßenden jungen Mäd-
chen, besonders aber die Dame rechts,
sind von echt Schwindischer Anmut

verdankt dieser unglücklichen Liebe „Der wunderliche Heilige“ seine Entstehung. Der Künstler suchte sich von dem Druck, der auf ihm lastete, in Goethescher Weise zu befreien, indem er all das, wovon sein junges Herz zum Zerpringen voll war, in ein künstlerisches Gebilde bandete. „Der wunderliche Heilige“ (Abb. 16—19) besitzt die Form eines mittelalterlichen Flügelaltärchens und ist zum Teil auf Goldgrund gemalt. Um die drei Hauptbilder ziehen sich arabeskenartig eine ganze Anzahl kleinerer Darstellungen herum. Ganz unten in der Mitte gewahren wir eine Wiege, in der Zwillinge den ersten süßen Kindeschlaf miteinander tun. Aber hinter der Wiege erhebt sich ein Wegweiser, der ihnen verschiedene Wege weist. Ihre Schutzengel selber führen sie auseinander. Der Bruder zur Rechten wird ein fröhlicher Musikanter, und er findet auch bald lustige Gesellen.

Hei! was die Becher klängen,
Wie brannte Hand in Hand:
Es lebe die Liebste deine,
Herzbruder im Vaterland!

Die Herzallerliebste ist auch bald gefunden. Tagsüber bringt er ihr ein Ständchen, und, wenn der verschwiegene Abend gekommen, hüllt er sich in seinen langen Mantel und herzt und küsst sie heimlich am Kammerfenster. Als aber der arme Musitant, der nichts sein eigen nennt als seine Wiege, um die Braut anhält, da schleudert ihm die eine der garstigen Tanten so energisch den Korb entgegen, daß ihm vor Schreck der

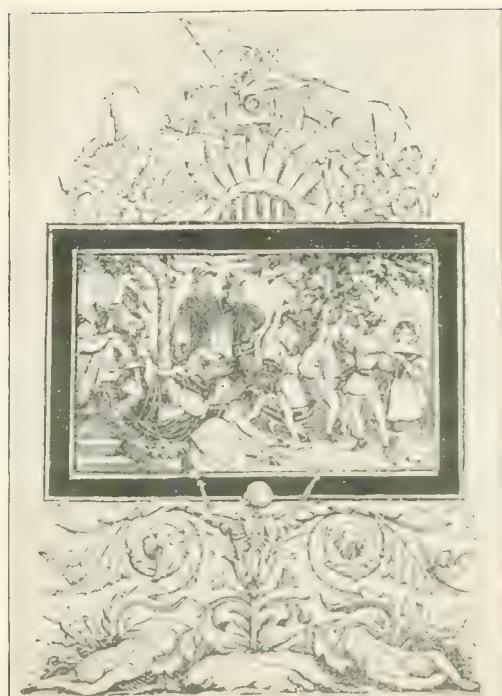


Abb. 29. „Freund Hein auf dem Mummenmarkt“ 1833
Aus Duller's „Grottesten und Phantasmatoren“. Verlag des
Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart. Holzschnitt vor einer
Originalaquarelle (v. J. M. Neher Seite 18.)

Abb. 30. Genoveva verzichtet ihrem Watten. Um 1833.
Bleistift und Sepiazeichnung (0,28 m h., 0,53 m br.). Im Besitz von Arnold Otto Meyer Hamburg
(zu Seite 48.)



Abb. 31.

Aus der Folge der „Rauch und Weinepigramme“. Ulm 1633.
Nach der Originalradierung des Künstlers
0,108 m b., 0,075 m br.
Verlag von A. Bielefelds Hofbuchhandlung in Karlsruhe.
(zu Seite 50.)

Er heilt sie und wird von heißer Neigung zu ihr entflammst. Sie aber lässt sich von saden Gecken den Hof machen und, als der junge Arzt um sie wirbt, wird er von der Mutter barsch zurückgewiesen, während der gute aber schwache Vater in ohnmächtiges Schluchzen ausbricht. Der Schmerz wirft den Jüngling aufs Krankenlager, von dem er als gebrochener Mann aufsteht, und, von seinem Schutzengel geleitet, am Stabe hinauswankt in die Heilung spendende, würzige Waldesluft. Beide Brüder führen nun in holder Eintracht ein beschauliches, der Musik und dem Studium der Natur geweihtes Einsiedlerleben, wie uns das mittlere Hauptbild überaus anmutig vor Augen führt. Daß sie aber trotz ihrer Ratten auf die harmlosen Freuden der Welt nicht gänzlich Verzicht geleistet, dafür bürgt uns der stattliche Bierkrug und der Tabak, den sie aus langen Pfeifen behaglich schmauchen. Der Arzt heilt die Kranken unter den benachbarten Bauern, wofür diese dem mit dem Esel herumziehenden Bruder die Vorratskörbe trotz der Warnungstafel: „Das Betteln ist verboten!“ mit Schinken, Obst und Flaschen guten Weines reichlich füllen. Die beiden Brüder werden wegen ihrer wunderbaren Ähnlichkeit für eine Person gehalten, und dieser „Wunderliche Heilige“ steht beim Volke in hohem Ansehen und wird in allen Nöten um Rat gefragt. Da ereignet sich nun das Sonderbare, daß jeder von den beiden die fröhliche Geliebte seines Bruders heilen muß. War die eine wegen körperlicher Leiden, so war die andere in tiefster Trauer um einen teuren Entschlafenen zu dem „Wunderlichen Heiligen“ hinausgepilgert. Dieses letzte Motiv erklärt sich wohl aus der zukunftsichereren Überzeugung Schwinds, daß das Mädchen, welches jetzt den „armen Maler“ zurückgewiesen, es noch einmal bereuen würde, um die Hand des berühmten Künstlers gekommen zu sein. Doch nicht verjähmte Liebe allein gab Schwind den Grundgedanken des „Wunderlichen Heiligen“ ein, sondern auch eine

Hand aus der Hand fliegt. Das gleichfalls erstickte Mädchen aber wird von der anderen Tante auf die Wege der Weltklugheit verwiesen und sie ist auch treulos genug, um auf die „guten Ratschläge“ einzugehen und — wenn auch nicht ohne inneres Widerstreben — dem reichen Freier ihre Hand zu gewähren, der so läppisch ist, daß er von seinem prostigen Vater seiner zukünftigen zugeführt werden muß. Den armen Müßtanten aber ergreift höllische Verzweiflung, er stürzt sich in den wilden Tumult des Kneipenlebens, wo es im buchstäblichen Sinne des Wortes drunter und drüber geht. Doch mitten in dem wüsten Saus und Braus erfaßt ihn jaust sein Schutzengel, rettet ihn mitsamt der geliebten Geige und führt ihn in stiller Waldeinsamkeit mit seinem Zwillingsschwestern zusammen.

Zu den Armen siegen sich beide
Und weinen vor Schmerzen und Freude.

Dem Bruder war es unterdessen ähnlich ergangen. Er hatte die Kräuter des Waldes gründlich studiert, um sich auf seinen ernsten Beruf als Arzt würdig vorzubereiten. Im Gotteshaus erblickte er zum ersten Male die zukünftige Geliebte. Sie erkrankt.

gewisse stille Neigung für ein von der Welt abgeschiedenes Leben inmitten der Natur; sprach er doch zeitweise in vollem Ernst von der Absicht, sich mit seinen geliebten Brüdern in die Wald einsamkeit zurückzuziehen. In dem „Wunderlichen Heiligen“ offenbart sich aber vor allem Schwind's unübertreffliches Erzählertalent, vielleicht seine glänzendste Eigenschaft, zum ersten Male in seiner vollen Bedeutung. Mit diesem 1825 entworfenen Werke führte sich Schwind im Kreise des Cornelius in München ein²⁸⁾.

Denn München hieß das Ziel, das der junge Wanderer auf der Landkarte gesucht und gefunden hatte.

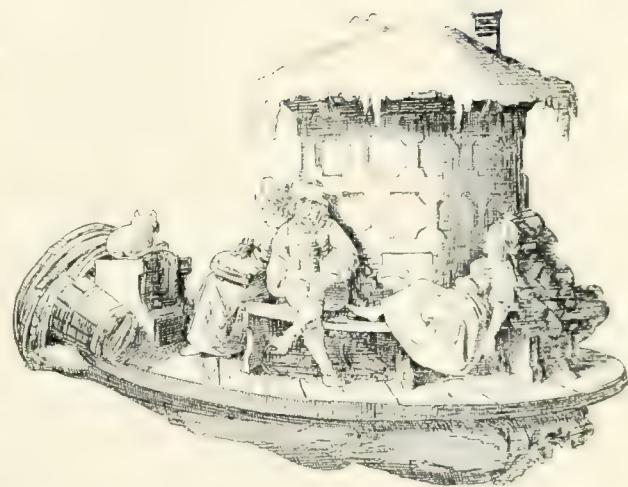


Abb. 32. Aus der Folge der Rauch und Weinegramme. Um 1833.
Nach der Originalradierung des Künstlers.
(0,079 m h., 0,102 m br.)

Verlag von A. Bielefelds Hofbuchhandlung in Karlsruhe. (Zu Seite 32.)

München stand zu jener Zeit mehr denn je im Mittelpunkt der deutschen Kunstbestrebungen. Cornelius schmückte damals die Glyptothek mit seinen Fresken aus, welche die größte Bewunderung der Zeitgenossen hervorriefen. Nach München

war Schwind zum ersten Male vorübergehend im Herbst 1827 gekommen. Rößlich ist der Brief, in dem er auf der Rückreise, von Salzburg aus, seine Reiseindrücke dem getrennen Freund Schober schildert. Über die Stadt München urteilt er als echter Wiener, für den es nur „a Kaiserstadt, nur a Wan“ gibt: „Quoad villam ist München ein odioses Nest Gegend caret.“ Und dann fährt er in demselben jugendlich übermüdeten Tone fort: „Die Galerie²⁹⁾ hat nach dem ersten Eindruck doch nur raro nantes und einen verhältnismässigen gurges dazu. Das große Bild von van Eyck³⁰⁾ zog mich den ersten Tag sehr an und hoffte mir viel Wenig davon. Es ist äusserst ausführlich in den Köpfen und hin und her sehr natürlich, nachdem ich aber mit der Glyptothek bekannt geworden, fühlte ich einen unwiderstehlichen Abscheu vor dem kümmerlichen Wesen Raffael³¹⁾ und Dürers Porträte hängen nebeneinander, von ihnen selbst gemalt. Raffael ist unglaublich schön, vor allem hat er einen Mund, der nicht wieder zu sehen, so strohend und so edel dabei.“ Über Dürers Selbstbildnis äusserst er sich: „Die Farbe äusserst natürlich. Ich muß gestehen, daß ich Tage batte, wo ich mich so hinein vertiefe, daß mir Dürer ganz melangefarb vorkam, dazu hat der Unglückliche einen Finger, der mich bei den besten Vorjägen außer Fassung brachte. Die letzten Tage verlegte ich mich aus



Abb. 33. Aus der Folge der Rauch und Weinegramme. Um 1833.
Nach der Originalradierung des Künstlers.
(0,112 m h., 0,077 m br.)
Verlag von A. Bielefelds Hofbuchhandlung in Karlsruhe. (Zu Seite 33.)

schließlich auf die Herrlichkeit Raffaels, wofür meine Augen etwas weiter geworden sind, als ich sie mitbrachte. Bergomi sind sehr schöne, aber ein großer Mangel an Titian und ein Überfluß von überflüssigen Rubens, wohlverstanden, die führen über von Menschen, Farben, Spektakel und allem möglichen Übermut. Ein Engelssturz strotzt von oben bis unten von Figuren, dazu ist alles in den gewagtesten und künstlichsten Stellungen, Kürzungen und Verzerrungen. Schon die Aussteilung der großen Massen scheint darauf angelegt, einen um den Verstand zu bringen, während die einzelnen Hauien von Leichen in weniger als einer Woche nicht zu entziffern und wieder zusammenzubringen sind. Mit einigen Teilen habe ich dies Studium vorgenommen und fand alles zum Erstaunen korrekt und wohlüberlegt, aber zu viel, zu viel . . ." Man darf diesen kühnen Urteilen gegenüber nicht außer acht lassen, daß sie nicht für die Öffentlichkeit, sondern nur für einen vertrauten Freund bestimmt waren. Anderseits erteilen sie uns den besten Aufschluß über Schwinds damaliges Verhältnis zur alten, zur klassischen Kunst. Auch sein sonst so freier Sinn stand so weit unter dem Einfluß der damaligen von der italienischen Renaissance abgezogenen, einseitig idealistischen Kunstauffassung, daß er der Kraftfülle des Titanen Rubens nicht gerecht wurde. Aber mit welcher Gründlichkeit studiert er dennoch den ihm nicht sympathischen Künstler! Im Mittelpunkt seiner Bewunderung steht Raffael. Den Hinweis auf diesen einzigen Künstler hatte er schon von seinem Lehrer Schnorr erhalten und die Begeisterung für Raffael hat er sich sein ganzes Leben hindurch bewahrt. Treffend äußerte er gelegentlich über diesen Künstler, in dem sich die italienische Hochrenaissance wie in keinem anderen verkörpert: "Raffael ist nicht nur zur rechten Stunde, sondern auch zur rechten Minute geboren. So etwas wiederholt die Natur nicht! Alles war vorbereitet, er brauchte nur die Erbschaft anzutreten" ³²⁾. Als eine Frucht von Schwinds Studien nach Raffael haben wir seine heilige Cäcilie anzusehen, aus der zugleich ein tiefes musikalisches Empfinden spricht (Abb. 22). Die noch lästlichere Studie dazu wetteifert geradezu mit Raffaels Federzeichnungen im Rhythmus und in der Anmut der Linien (Abb. 21). Erstaunlich ist auch das Urteil des werdenden Romantikers über das unvergleichliche Selbstbildnis unseres großen Albrecht Dürer. In das tiefere Verständnis der altdeutschen und besonders der Dürer'schen Kunst wurde der junge Maler erst durch Cornelius eingeführt. Ehe er damals Cornelius persönlich aufsuchte, "schummelte" er sich "mit einiger Keckheit" in den fertigen Saal der Glyptothek. Er schickte seinem Freund Schober einige Skizzen nach den dortigen Fresken und bemerkte dazu: "Sie werden, wiewohl nur ein Schatten, nebst dem, was ich davon sagen kann, genug sein, Dich zu überzeugen, daß hier Gedanken, Leben und Nahrung sind, die bisher nur ahnungswise berührt worden... Es ist nicht die Mythologie der Alten, es ist ein ganz neu entdecktes Verständnis, ein neu entdecker ewiger Zusammenhang



Abb. 34. Der Falkenjäger.

Aus der Hohenichwanger Bilderfolge. 1835.
Aquarell 0,21 m h., 0,115 m br.).

In der Königl. Privatbibliothek, München, Neidenz.
(Zu Seite 53.)

des menschlichen Lebens in seiner poetischsten und herrlichsten Entfaltung mit den Elementen. Die ganz unmittelbare Mitteilung, die einem durch die eifrig Anschauung der Bilder wird, die Kraft, die der ausgebildete Stil, die würdevolle Gestalt und Farbe gibt, das Leben, mit dem Dich die lebendige Größe der



Abb. 35. Aus der Hohenstaufen'schen Bilderfolge. 1835.
Monatell 0,115 m h., 0,155 m bre. In der Königl. Privatbibliothek, München, Niedens
(zu Seite 53.)



Abb. 36. Studie zu einer Darstellung von Wittl. Wart. Staatsdruck. Inv. Nr. 8. 1835. 0,40 m h., 0,50 m bre. Durchgehende Federzeichnung 0,11 m h., 0,16 m bre. (Im Besitz der Frau Dr. J. v. Knebel, Bonn.)

Wittl. Wart von Schwend

Komposition durchsucht, kann ich durch Worte nicht bezeichnen. Ich war fast täglich draußen und zu vier Stunden und ich hatte gerade Zeit, alle Gegenstände zu unterscheiden." Wenn man sich das seimünige Urteil über Raffael und die außerst kritischen Auslassungen über Dürer und Rubens ins Gedächtnis zurückruft, so erstaunt man über solch überschwengliches Lob eines Cornelius. Doch dies ist der Geist der Zeit. Cornelius stand damals auf dem Gipfel der Macht. Alles beugte sich seinem Genius, so auch Schwind. Und so wünschte der letztere, ein Urteil des Cornelius über seine eigenen künstlerischen Leistungen zu hören. "Ich ging in die Glyptothek zu ihm und sagte, ich hätte etwas gemacht, er möchte sagen, wann und wo er es sehen wolle. Drauf lud er mich zum Abendessen ein ... Abends um acht Uhr ging ich mit meiner Schartke hin. Er selbst war noch nicht zu Hause ..." Dagegen waren schon einige andere Künstler anwesend, so Heinrich Heß und Julius Schnorr. Als dann Cornelius, der vornehm wie ein Fürst lange auf sich warten ließ, endlich erschien war, „kamen Biere, und nach einer kurzen allgemeinen Unterhaltung wendete er sich sehr freundlich zu mir und

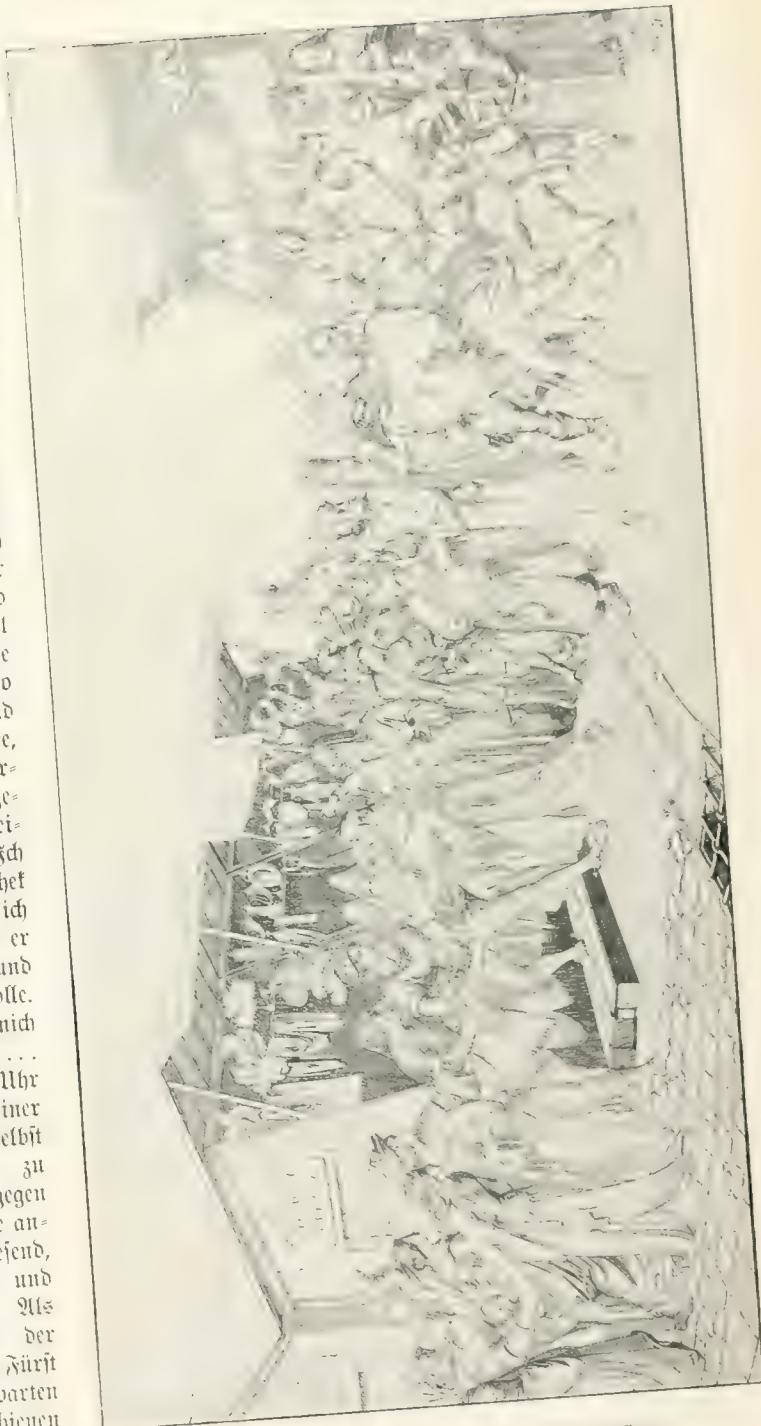
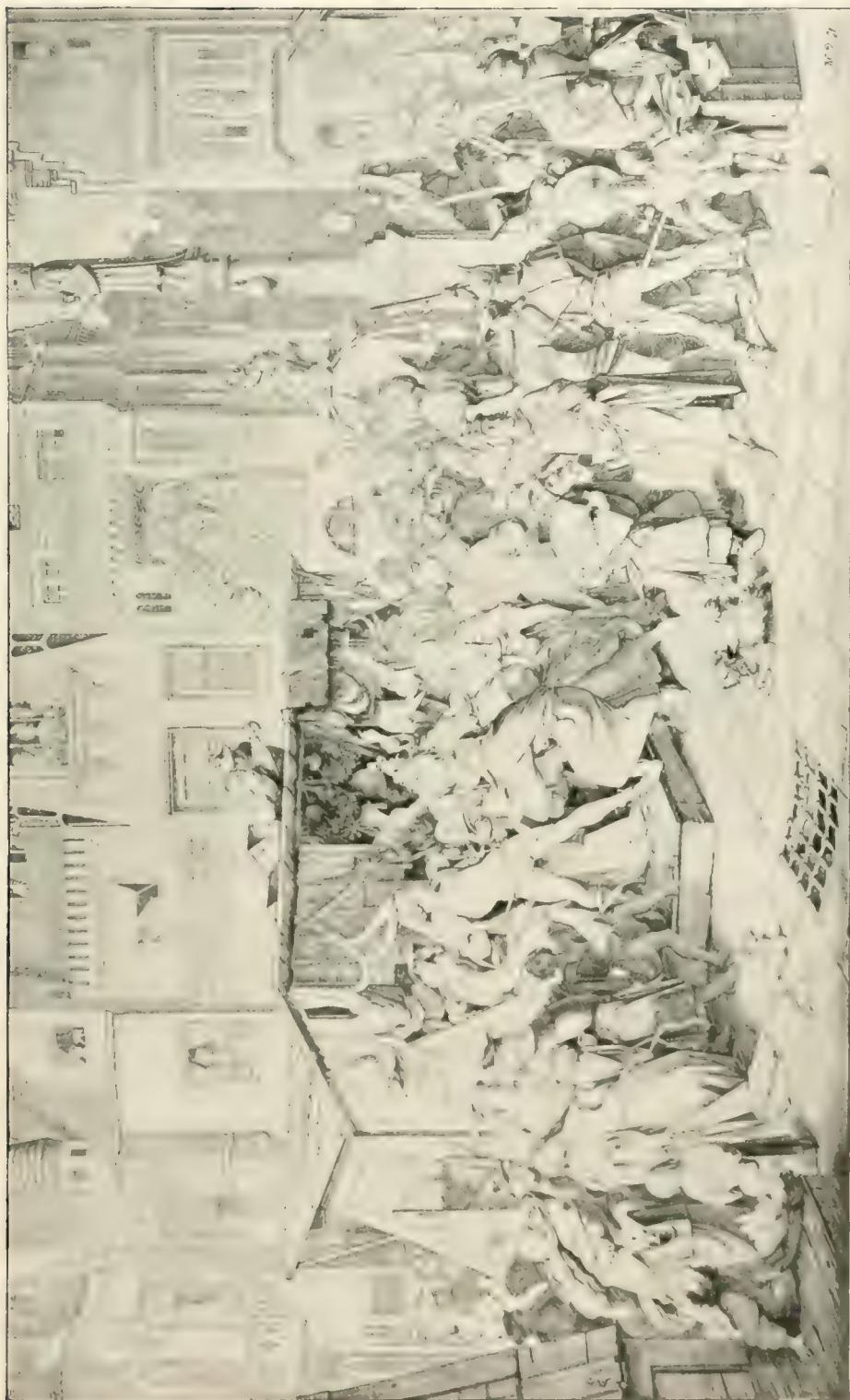


Abb. 37 Ritter Kurts Brautfahrt. Erste Fassung.
Vollendet 1820.

Nach Schwind's Zeichnung radiert von J. Thater.
Außerst seltenes Blatt (0,325 m h., 0,525 m br.). Egl. Abb. 38.
(Zu Seite 61.)



3672

Abb. 10. Mauer Quarz-Mauerfahrt. Untere Fazie. Elmentalhöhe 1,21 m h, 1,09 m fr.). Mauerstein, Münchballe. Rettende 1854
Acht von Julius Thaer, Nachdruck des Kunstmuseum für 1841. Verlag von F. D. Stoebe in Berlin. (zu Seite 61.)

fragte mich um die Zeichnung, und ich ging ins Vorzimmer, wo ich sie gelassen hatte, und war unterwegs noch dumm genug, zu denken, wenn er jetzt teet sagt, daß ich ein

Esel bin, io soll er ern noch zuhören, ob ich's ihm glaube.“ Aus diesen törichten Worten erkennt man, daß der junge unbekannte Maler Schwind bei aller Bewunderung des Cornelius sich doch bereits dieser allgemein anerkannten Berühmtheit gegenüber als selbständiger Künstler fühlte. — Doch lassen wir wieder Schwind selber das Wort: „Cornelius nahm die Zeichnung — sie stellte Das Schiff aus dem Tasso dar und ist ancheinend verschollen“ — und sagte: „Daß die Zeichnung Talent verrät, davon rede ich nicht, aber Sie haben für Ihre Jahre eine zu große Leichtigkeit.“ Er wies auf einige Falten hin: „Das ist nicht streng genug, zu gewöhnlich, fast schon Manier. Es wäre schlecht, wenn ein Historienmaler alles nach der Natur machen müßte, man muß aus der Erinnerung natürlich zeichnen können. Es hätte wenig mehr Nachdenken gebraucht, so wäre es gut geworden. Nur Ernst, nur keinen Strich schlechter machen als man imstande ist.“ Er sah mir immer fest in die Augen und wiewohl er mir nicht viel Schönheiten sagte, wendete ich keinen Blick von ihm. Unterdessen wurde zum Essen gerufen und er ging ganz lustig voraus. Es kamen Erdäpfel und Kalbsbraten, Salat und Butter...“ Nun wird gegessen und getrunken, auf des Cornelius Gesundheit getrunken, auf des Königs Gesundheit getrunken, viel getrunken, so daß Schwind zum Schluß sehr lustig wurde und einen „Schwips“ bekam. „Während der Lustigkeit sagte Cornelius zu mir, da er eben einiges von Wien mit mir sprach: „Sie kommen doch nach München und das bald?“ Worauf ich sagte und noch sage: Sobald es im geringsten möglich ist.“ — In demselben Briefe äußert sich Schwind sehr entzückt über die Zustände an der Münchener Akademie, besonders über die günstige Gelegenheit zum Akt- und zum Kartonzeichnen. Aber trotz aller Begeisterung ließ er sich seinen hellen Blick nicht trüben: „Die jungen Leute sind sehr sonderbar. Wenn ich denke, wie einer in Wien empfangen wird, so graust einem vor dieser Weinerlichkeit und Unfreundlichkeit zugleich. Zeichnen, Freskomalen und vor allem sitzen können die Kerls, daß es ein Spektakel ist. Ich habe mich aber des Gedankens der Fabrikmöglichkeit nicht enthalten können.“ — Dennoch schließt er seinen Brief mit den begeisterten Worten: „Ich habe nie von größeren und herrlicheren Dingen gedacht oder gesprochen, als von des göttlichen Cornelius Werken...“



Abb. 39

Ritter Kurts Brantabret Bruchstück.
a. Schwind, b. u. c. seine Brüder, d. Cornelius, e. Schorr. 1. Ernst Frhr. v. Feuchtersleben 2. Anastasius Grun (Graf v. Auerstberg). 3. Franz v. Schober. 4. Grillparzer 5. Bauernfeld 6. Lenau (Nikolaus Niemisch v. Strehlenau).

Vgl. Abb. 38. (Zu Seite 67.)

Die Reise nach München im Jahre 1827 ward für Schwind ausschlaggebend. Er beschloß, sich dauernd dasselbst niederzulassen, um sich unter Cornelius weiter auszubilden.

So schied Schwind von Wien. Ahnte er damals, daß er nie wieder zu ständigm Aufenthalt hierher zurückkehren würde? Eine „immerwährende Sehnsucht“ nach der herrlichen Kaiserstadt an der blauen Donau, nach seiner geliebten Heimatstadt, hat er sein ganzes Leben lang nicht verwinden können. „Wienerisch hat Schwind bis an sein Lebensende gesprochen, und ebenso jene Wiener Art bewahrt, die das Gemüt hinter sarkastischen Witzen zu verbergen liebt“³⁴. Die glückseligen Jugendjahre aber, die er in Wien zubrachte, sind als Grundlage für sein gesamtes Schaffen von höchster Bedeutung, weil er hier erlebte, was er später malte: Freundschaft, Liebe, Musik und Orgelklang. Er war 24 Jahre alt, als er von Wien nach München überfielte. Er hatte bereits etwas im Leben durchgemacht, er hatte sich im Kampf ums Dasein wacker durchgeschlagen, er hatte eine unglückliche, ihn tief im Innersten bewegende Liebe durchgestoßen, er hatte den Beifall eines Goethe errungen, er hatte ein Kunstwerk wie den „Spaziergang“ geschaffen und ein herrliches Gedicht, den „Wunderlichen Heiligen“, ge-

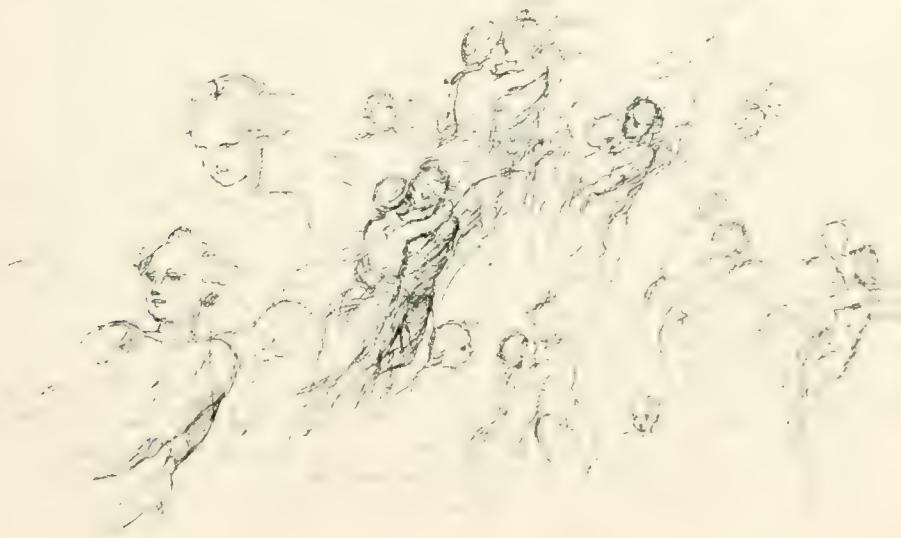


Abb. 10. Schwebender Amor in Umarmung mit Pipche. 1838
Studie zu den Diensten im Schloß Ludwigsburg bei Altenburg. Federzeichnung, 0,215 m. b., 0,34 m. h.
München, Marstiller Sammlung. (zu Seite 61.)

dichtet, er hatte bereits seine größten späteren Schöpfungen, den „Ritter Rurt“, die „Gerechtigkeit Gottes“, die „Melpomene“, das „Aichenbrodel“, die „Sieben Raben“ im Geiste konzipiert. Wahrlich, der Mann hätte auch Großes vollendet, wenn er nicht nach München gegangen wäre. Die Größe steckte in ihm. Daher darf man ihm nicht als einen „Schüler und Nachfolger“ des Cornelius und als ein Produkt der Münchener Schule aufstessen. Er hat in München Einflüsse erfahren, aber er steht dennoch im ganzen dem Cornelius und seiner Schule selbstständig, und zwar nach meiner Meinung ebenbürtig gegenüber. War es überhaupt ein Glück für ihn, daß er nach München kam? Hat dieser Umstand auf seine Entwicklung günstig oder ungünstig eingewirkt?

Die Wahrheit liegt wohl auch hier, wie so häufig, in der Mitte. In Wien vertiefte sich das Schaffen des einzelnen Malers im Betriebe der Großstadt. In München war dies ganz anders. München war und ist auch heute noch trotz allem, was ich dagegen einwenden lasst, die deutsche Kunsthauptstadt. Hier wird der Künstler nicht durch ein aufregendes Großstadtleben von seinem Beruf abgezogen. Hier steht die Kunst im Mittelpunkt der Interessen, den Säulen des Thrones am nächsten, sie hat Beziehungen

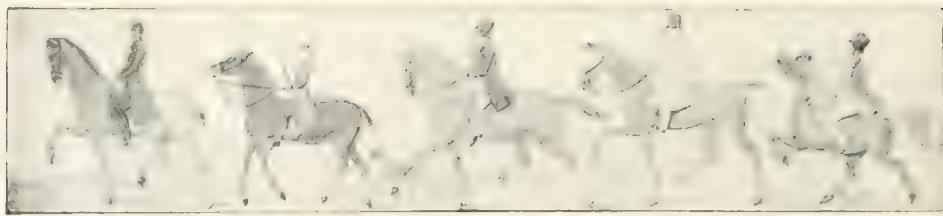


Abb. 41. Die Reiter. 1840

Manuskriptte Zeichnung 0,17 m h. 0,735 m br. Am Von von Art. Peter Baumgärtner, Münchener (Zu Seite 70.)

zu allen Schichten des Volkes, sie durchdringt alle Kreise. In München nahm der Maler eine andere gesellschaftliche Stellung ein als in Wien. Zu dieser hohen Stellung der Künstler trug seiner bedeutenden Persönlichkeit wesentlich beigetragen zu haben, ist gerade eines der Hauptverdienste des Peter Cornelius. Ferner erlichöß dieser dem jungen Schwind wie bereits erwähnt das tiefere Verständnis für die altdutsche, besonders die Türrische Kunst. Endlich wurde die Schwind angeborene Scharfe, Sicherheit und Kraft seines Striches, sowie die Bestimmtheit in der Durchführung des künstlerischen Hauptgedankens durch den Einfluß des Cornelius noch gesteigert. Aber diese Sicherheit im Zeichnen, besonders der menschlichen Gestalten, verleitete diesen wie jenen bisweilen zur aufdringlichen Schaustellung technischer Fertigkeiten. „Das Ständchen“ und „Mangel und Armut“ gehören zu denjenigen Blättern Schwinds, die den Einfluß des Cornelius am deutlichsten erkennen lassen (Abb. 24 u. 25). Es liegt da etwas Gewolltes und Anspruchsvolles in diesen ohne Zweifel gut gezeichneten Muskelmännern, wie es bei den Wiener Jugendarbeiten niemals hervortrat und wie es Schwind glücklicherweise später auch gänzlich überwunden hat. Im übrigen sind diese beiden Blätter allerdings sehr hoch anzuschlagen. Aus dem „Ständchen“ spricht ein prächtiger Humor und aus „Mangel und Armut“ ein großartiger Ernst. Wie



Abb. 42. Studie zu der „Einweihung des Freiburger Münsters“. Um 1840

Federzeichnung 0,245 m h., 0,375 m br. München, Mailinger Sammlung

Bgl. Abb. 43. (Zu Seite 69.)

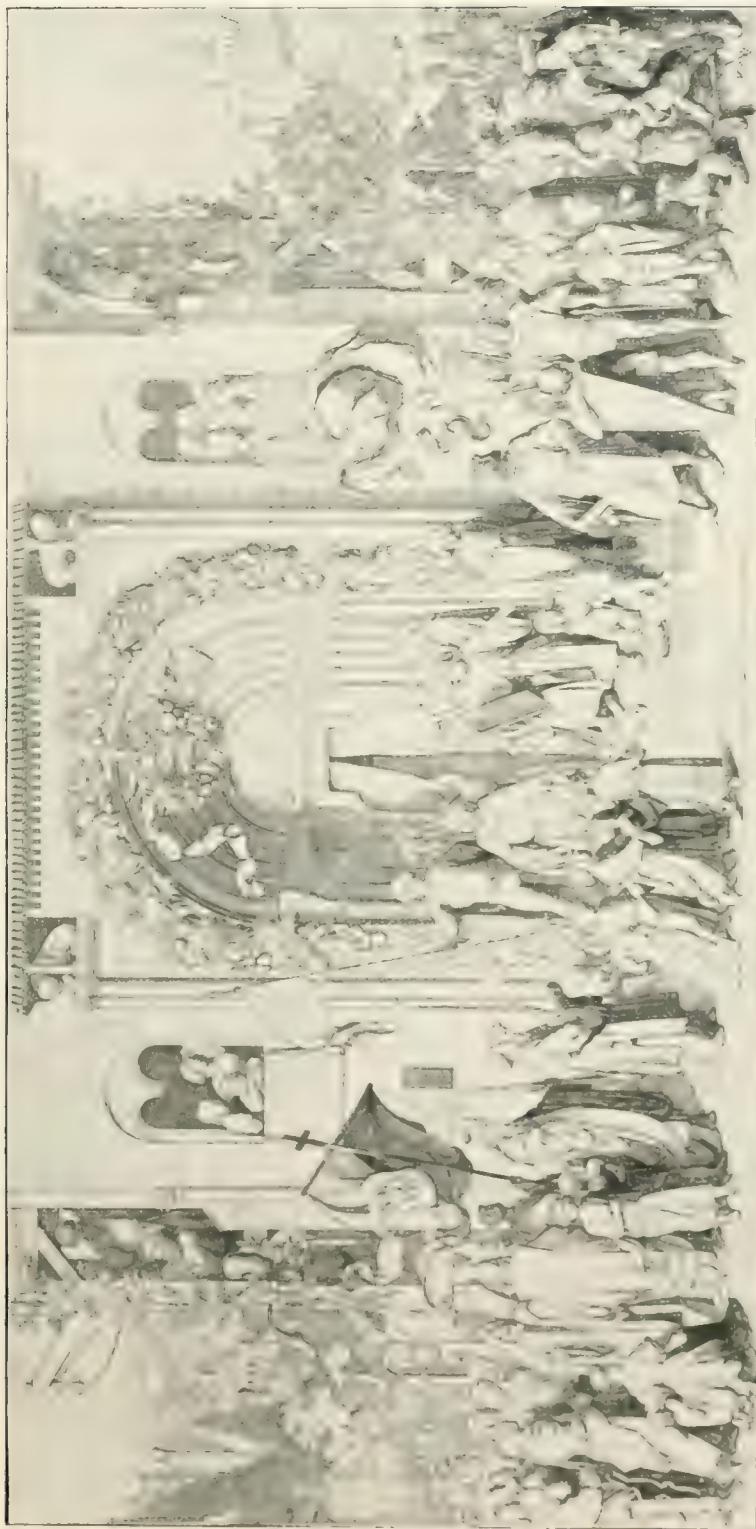


Abb. 43. Eine Seite im Reliefband des Kreuzbaus zu Wittenberg. Kreuz am Tempelgang. Der Kanzelkorb. Marmor. Entwurf Schinkel 1838/39, Ausführung 1840/41.
Vier Seiten sind bestimmt dafür, darin im Zweiten etlichenem Stück von Nutzen, ein Zeichn.

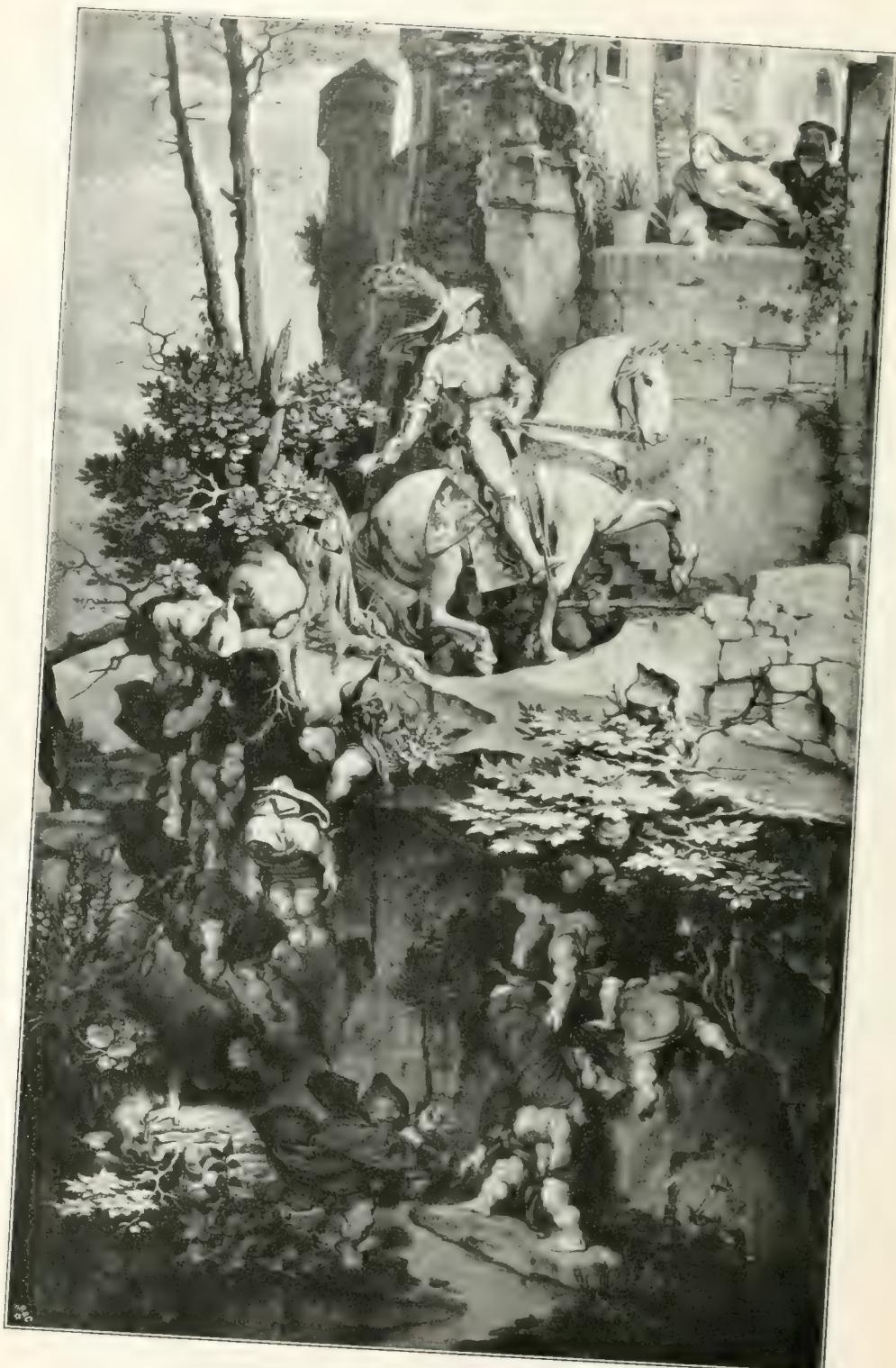


Abb. 44. Der Fallsterner Ritt. 1813/14.
Leipzig, Städtisches Museum. Öl auf Leinwand 1,52 m h., 0,94 m br.). (zu Seite 72)



Abb. 45. Der Blattgraf. Um 1845. Radierung von J. C. Weiß nach „Deutsche Illustrationen zur Wandzeitung deutscher Männer“. Leipzig, Hermann Koch. (In Seite 82.)

Dürer die Offenbarung St. Johannis, so hat Schwind hier eherne Worte des Alten Testaments in buchstabslicher Anlehnung an die Bibel und doch wieder in völlig freier Auffassung trefflich illustriert. Alles, was in den Terworten steht, ist ausgedrückt und nichts darüber. Dem klaren und bestimmten Erfassen des Gedankens entspricht das straffe Anordnen und Zusammenfügen der Linien. Man könnte sich nichts hinwegdenken, ohne die gesamte Komposition zu zerstören. Der Genieß all dieser Vorzüge wird nur leider durch das Pratentöle in der Zeichnung der Figuren beeinträchtigt. Doch dies war nicht der einzige Nachteil, der Schwind aus dem Einfluß des Cornelius erwuchs. Er hatte sich in Wien angelegenstlich bemüht, sich nicht nur im Zeichnen und Komponieren, sondern auch im Ölmalen auszubilden, und die Bildnisse seiner selbst und seines Bruders, sowie der „Spaziergang“, zeigen ihn uns auf einer gewissen Höhe als Kolorist Abb. 3.



Abb. 46. Studienblatt. 1841.

An der Mitte Studie zum Bildnis des badischen Staatsministers Arthr. von Blittersdorff, Wien, Moderne Galerie.

Das Bein wahrscheinlich Studie zu dem Bein des Kaisers Konrad. Vgl. Abb. 19.

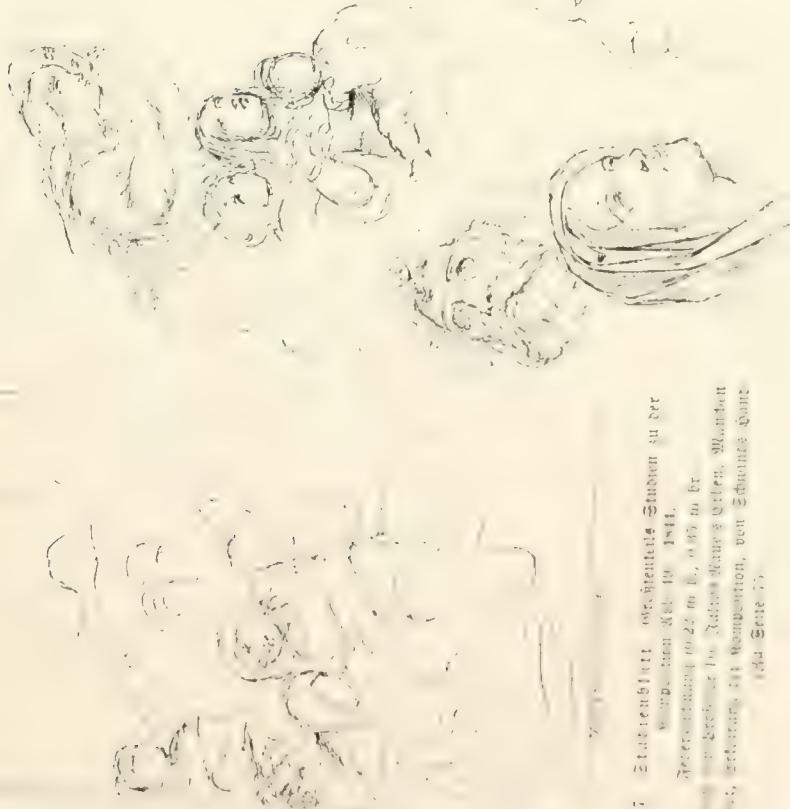
Federzeichnung (0,215 m h., 0,31 m br.) Im Besitz von Professor Dr. Julius Naue's Erben, München.

11, 15). Hätte er sich nach dieser Richtung weiter entwickelt, so würde dies seinen späteren Ölbildern wesentlich zustatten gekommen sein. In München herrschte aber damals eine mit Unfähigkeit gepaarte, hochmütige Verachtung der Ölmalerei. Als Schwind zum erstenmal nach München kommt, da äußert er sich in dem schon mehrfach angezogenen Briefe: „Nun bitte ich Dich, ob einer die Lust haben soll, das Freskomalen mühsam zu erlernen, Rauchdampf zu schlucken und das Ölmalen aufzugeben. Unsereiner nicht im mindesten.“ Diese gesunde Jugendansicht hat er dann leider dem Einfluß des Cornelius geopfert und sich der in München damals herrschenden Richtung anbequemt, der zufolge das Fresko über die Ölmalerei gestellt, der Schwerpunkt aber auf die Zeichnung des Kartons gelegt wurde. Damit hängt noch etwas anderes zusammen. In Wien war Schwind ein Künstler schlechtweg, in München wurde er von der frankhaften Begeisterung für die „hohe Kunst, die Historienmalerei“ angesteckt. Ganz und gar hat sich Schwind diesen Einstüssen nie ergeben, sondern seine gesunden freien Aufschauungen gegenüber den einseitigen und verstiegenen des Cornelius stets gewahrt. Während dieser

anno 1746. van Zuylenstein en de man v. Stadhuis
Met den baars en saven dat hoorig is tot d' hofje van de Heilige
Geest en van Maria. De gijzelingen waren en
toegescreven tot Maximaal van Vlaanderen en
daarom dat de hofje van

Maximaal van Vlaanderen
van den heiligen Geest en
van Maria gewijd is.

Van den heiligen Geest en
van Maria gewijd is.



Getrouwe tekening der hofje van de Heilige Geest en van Maria
te Zuylenstein, dat in de 17de eeuw door de heilige Maximiliaan
van Vlaanderen gesticht is. De hofje bestaat uit een
hoofdgebouw en een tuin.

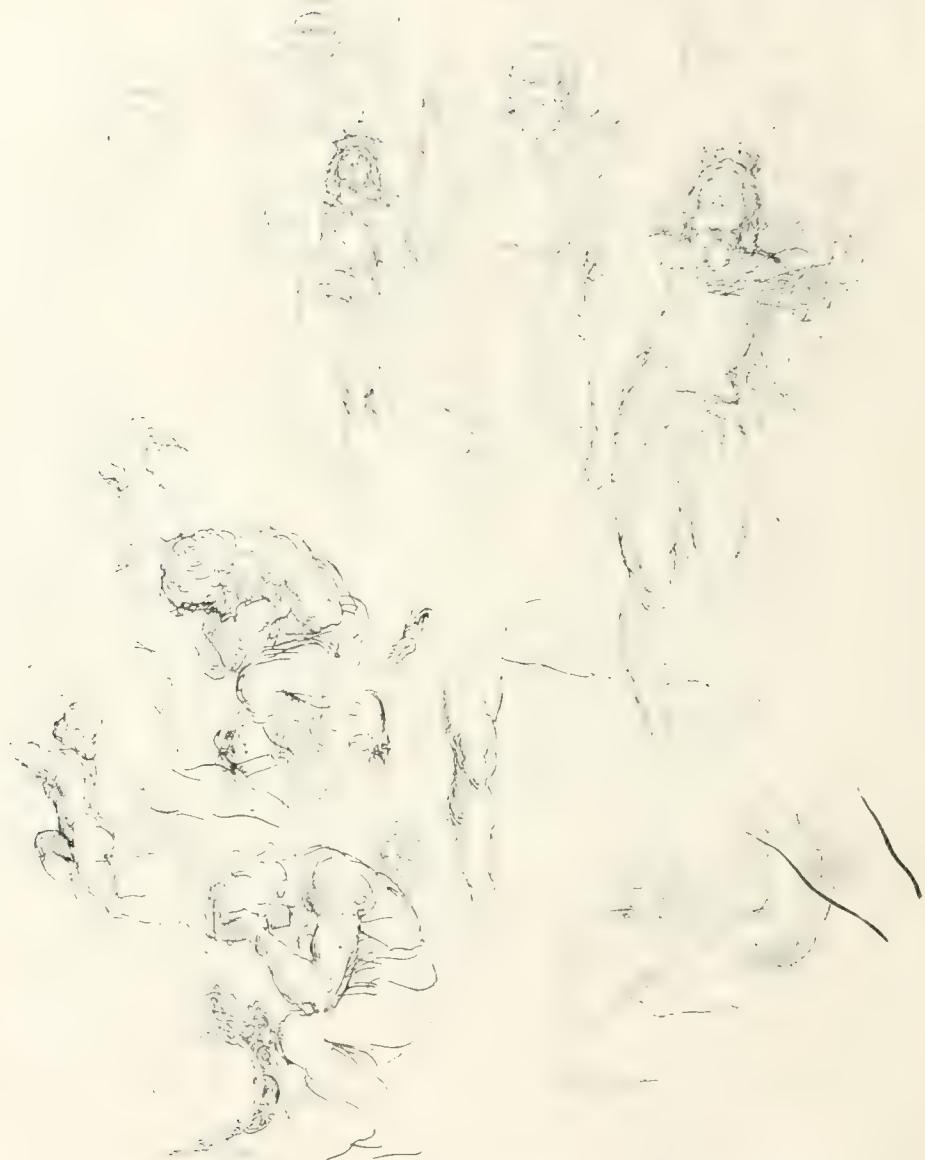


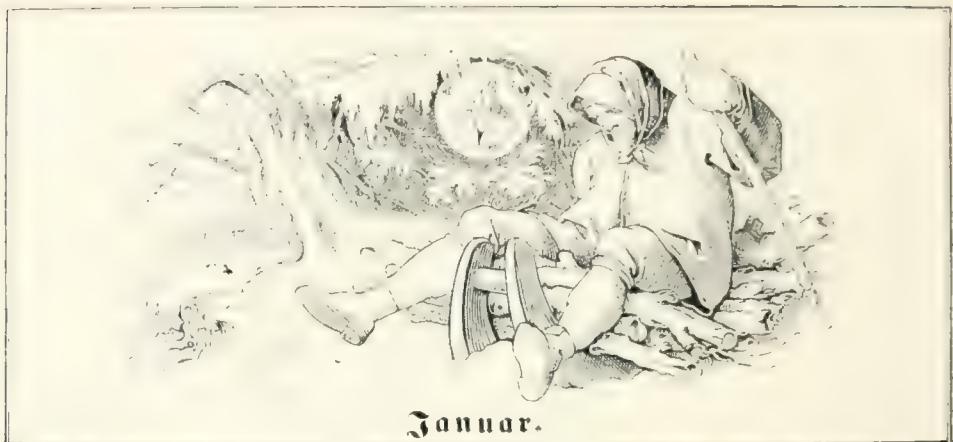
Abb 48. Studienblatt. Gießenteils Studie zu der Komposition Abb 49 1844.
Röderzeichnung 0,415 m h., 0,33 m br.. Im Besitz von Professor Dr Julius Rätsch's Erben, München.
Zu Seite 75

z. B. geradezu erklärte, für ihn gebe es keine Genremalerei, antwortete Schwind allerdings in viel späterer Zeit, beiläufig in den sechziger Jahren — auf die Frage eines seiner Schüler nach dem Unterschiede zwischen Genre- und Historienmaler kurz und bündig: „Es gibt in der Kunst noble Menschen und Knoten, und nachher sind wir fertig.“ — Mit der „Historienmalerei“ hängt aufs innigste das große Format zusammen. Die Begabung auch der bedeutenden Menschen hat eine Grenze. Schwind's Begabung



Abb. 19. Kaiser Konrad III und Bernhard von Querfurt. Bleimünzabdruck, weiß gelegt. 1841.
0,50 m H., 0,36 m br. Im Besitz von Dr. Theodor Sommer, Frankfurt a. M. Zu Seite 44.

war auf ein kleines Format beschränkt. In Wien, wo er nur seinem künstlerischen Instinkte folgte, hat er es nie verlassen. Unter dem Einflusse der Corneliusschule dagegen hat er sich auch an Bildern größerem Formats gewoagt, die regelmäßig hinter den kleinen Kabinettsstücken zurückblieben. Alles in allem genommen, halten sich die guten



Januar.

Abb. 50. Nach dem Holzschnitt in J. B. W. Hermanns „Vollstalender“ für das Jahr 1844. (zu Seite 76)

und die schlechten Einflüsse, die Schwind in München erfahren, ungefähr die Wage. Überhaupt darf man die Bedeutung all dieser Momente nicht zu hoch anschlagen, da sie sich ja nur auf die Kunstmittel erstrecken, das Ureigenste der Schwindischen Kunst, ihren poetischen Inhalt, dagegen gar nicht berühren.

Die Not des Lebens trat in jener ersten Münchener Zeit an den jungen Künstler noch dringender heran, als in den Wiener Jahren. Aber der Humor verläßt ihn auch jetzt nicht, wie dies aus dem Briefe hervorgeht, in dem er seinen Freund Schober um Geld bittet und der mit den Worten schließt:

Sonst müssen Mantel, Uhr und Pfeife!
Ins Leihhaus wandern und zum Teufel!

Doch Schwind lebte nicht etwa von geborgtem Geld, vielmehr verdiente er sich seinen Lebensunterhalt redlich durch Illustrationen, die er größtentheils für die Werke seiner Freunde Duller, Spindler, Bechstein anfertigte. So entstand die prachtvolle „Romanze“, welche, die Laute spielend, auf stolzem Roß durch den Zauberwald sprengt, in dem die Vöglein singen und in dessen Tiefe die stille Höhlerhütte versteckt liegt (Abb. 26). So entstand auch die noch schönere ernste „Legende“, die neben dem Grab-



Februar.

Abb. 51. Vgl. Abb. 50. (zu Seite 76.)



Juni.

Abb. 52. Vgl. Abb. 50. (zu Seite 70.)

stein vor dem Bildstock mit der Pietà sitzt und mit ihren feinen, echt Schwindischen Händen die Blätter der „Legenda Aurea“ umwendet (Abb. 27). Wie ist es Schwind hier gelungen, einen ganz eigenen Legendenton anzuschlagen! - Etwas konventioneller sind die Illustrationen zu Spindlers Taschenbüchern für die Jahre 1831 bis 1835. Ganz prächtig, eigenartig und lebensvoll ist dagegen der „Gambrinus“, den Schwind als Titelbild für Bechsteins „Zeitspiegel“ zeichnete (Abb. 28). Hier konnte er seinem angeborenen Humor die Zügel schießen lassen. Der „Gambrinus“ ist aus dem Münchener Boden herausgewachsen und nur für densjenigen völlig verständlich, der mit den Kneipfitten der bierehrlichen Stadt an der Isar gründlich vertraut ist. In der Mitte erblicken wir den Gambrinus in der eigentümlichen Stilisierung und in der halb stehenden, halb liegenden Stellung der frühmittelalterlichen Siegel und Grabsäulen. Er ist mit dem Schwert umgürtet und mit der Lanze wohlbewehrt. In der Linken aber hält er ein schäumendes Bockglas, sein Haupt krönt ein Hopfenblütenkranz, sein schwammiges, feucht fröhliches Trinkerantlitz mit den schwimmenden Auglein ergrünzt von Zecherwonne. Der Gott des guten Trunkes aber ist arabeskenartig rings von seinen Jüngern und Anhängern umgeben. Links zieht ein Zug durftiger Seelen, Zivil und Militär, mit einer Prozessionsfahne zum „Bock“ hinaus, der aus riesigem Fasse geschenkt wird. Auf diesem



August.

Abb. 53. Vgl. Abb. 50. (zu Seite 70.)

sicht ein Riedler und spielt einer lustigen Gesellschaft auf, die um einen Maienbaum tanzt. Darüber läuft sich ein wandernder „Bursch“ von „einer Frau Wirtin Tochterlein“ das kostliche Maß freedenzen. Noch hoher droben bringt ein fröhlicher Kreis eine Heimlichkeit aus, während die beiden Märtzug-Frauentürme, das charakteristische Wahrzeichen der Stadt München, freundlich herübergrüßen. Zu Händen der Gesellschaft erblicken wir das weiß blaue bayerische „Weckerln“-Schild, dem auf der anderen Seite das „Münchner Kindl“ Wappen entspricht. Die Darstellung aber wird durch das Wahrzeichen des edlen Schäfflerhandwerks gekrönt. Unterhalb des „Münchner Kindls“ wirkt der „Bock“ einen Verunsicherten nieder, während der verliebte Musikant sein flammendes Herz mit Strohmen Biers zu löschten trachtet. Zu dessen Füßen beginnt dann der Heimmarathon. Bierseelige liegen sich in den Armen, andere gleiten sanft in die Gosse, und die bessere Hälfte hat Mühe, den wankenden Watten unter ihrem schützenden Regendach ins sichere Heim zu bringen, wo er sich mit dem Hut auf dem Kopf ins warme Bett legt, nachdem er die Stiefel sorgsam neben sich auf den Stuhl gestellt, die Kleider dagegen auf die Erde geworfen hat. Der feiste Gambrinuskopf aber lacht die von ihm bezwungene Welt aus. Das Ganze ist kompositionell ein lustiges Gegenstück zu dem ernsten „Wunderlichen Heiligen“.

Noch aber blieb Scherz mit Ernst, ja mit Schwermut bei dem Jüngling gepaart, der sich gelegentlich in die Nachtheiten des Lebens vertiefe und einen Totentanz zeichnete, welcher von H. Meier in Holz geschnitten wurde. Wie im Umriss, im Hellsdunkel und in der Modellierung, so stehen die Totentanzblätter auch dramatisch hoch über den „Todesgedanken“ der frühesten Zeit, und man kann gerade aus dem Vergleich der beiden Blätterfolgen ersehen, welche künstlerischen Fortschritte Schwind damals machte (vergl. Abb. 29 mit 6—8.). Welch packender Gegensatz zwischen den harmlos tanzenden Bauern und dem grauen Tod, der den anstürmenden Soldaten Pulver und Blei entgegenspeit!

So schaffte Schwind fleißig in der Stille weiter, bis er durch einen größeren Karton „David und Abigail“ die nähere Aufmerksamkeit des Cornelius auf sich zog. Dieser, in künstlerischen Dingen damals die ausschlaggebende Persönlichkeit in München, empfahl ihn zur Ausschmückung der königlichen Residenz. Der Königsbau der Residenz war vollendet. Cornelius, Schnorr, Hess und andere erhielten den Auftrag, ihn mit Fresken auszuschmücken. Diesen bereits berühmten Männern sich anschließen zu dürfen, war für den damals noch jungen und unbekannten Maler eine hohe Auszeichnung. Er erhielt im Jahre 1832 den Auftrag, das Bibliothekszimmer der Königin mit Fresken nach Tiecks „Phantasus“ auszuschmücken, also eine seiner Begabung entsprechende Aufgabe, die er zur vollen Zufriedenheit der Auftraggeber löste. Er stellte hier allegorische Figuren, den Gestiefelten Kater, Octavian, Fortunatus, Genoveva und anderes dar. Genoveva ist eine der rührendsten Gestalten der deutschen Sage (Abb. 30). Die Tochter des Herzogs von Brabant, ward sie dem Pfalzgrafen Siegfried vermählt. Als dieser nach einer längeren Abwesenheit heimkehrte, beschuldigte sie der Haushofmeister Golo, der sie vergeblich zur Sünde hatte verlocken wollen, die eheliche Treue gebrochen zu haben. Sie ward zum Tode verurteilt. Der Henker aber, von Mitleid ergreiften, vollzog das Urteil nicht, sondern verbrachte sie in die Wildnis des Ardennenwaldes. Hier lebte sie sechs Jahre in einer Höhle, sich und ihren inzwischen geborenen Sohn „Schmerzenreich“ von Kräutern und der Milch einer Hirschkuh nährend, bis ihr Gemahl, der ihre Unschuld erkannt hatte, sie auf einer Jagd wiederfand und auf sein Schloß zurückführte. Einige der schönsten Erfindungen, die Schwind bei der Ausmalung der Residenz machte, hat er später mit leisen Veränderungen im Holzschnitt einem weiteren Weichauerkreise zugänglich gemacht, wie das Rotkäppchen oder den Gestiefelten Kater.

Des Zusammenhangs halber sei hier gleich hinzugefügt, daß Schwind einige Jahre später, nämlich 1836, für den Habsburgersaal der Residenz den Entwurf eines Kinderfrieses zeichnete, welcher von Julius Schnorr ausgeführt wurde. Dieser Kinderfries, der die glücklichen Kulturzustände in Deutschland zur Zeit Rudolfs von Habsburg verkörpert, ist nun wirklich geradezu entzückend. Die Allegorie — soweit dies überhaupt möglich — leicht verständlich; die Unzahl von Kinderakten gut gezeichnet, flüssig,



Mit 54. Der Vater Scherl.
Gestalt und Szenenbild 2,15 m h., 4,60 m breit im Maria Frieder. Museum zu Wien. (zu Seite 76.)

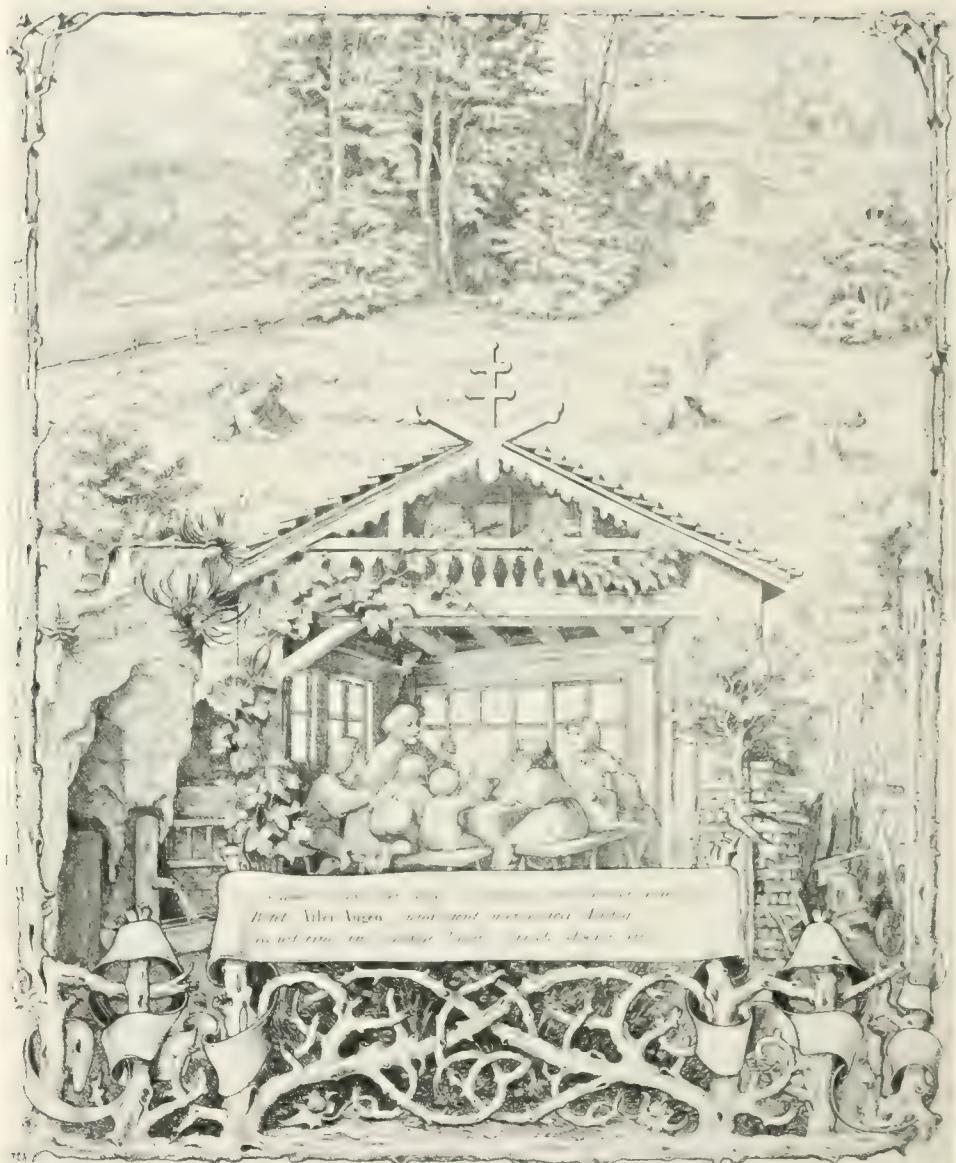


Abb. 55. Das Haber-Muer. Radierung von Carl Graeser. Um 1845.

Aus „Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler“. Leipzig, Hermann Vogel. (zu Seite 82.)

leicht, anmutig, natürlich und unendlich mannigfaltig bewegt; der Ausdruck der Gesichter schallhaft und echt kindlich zugleich. Wie hoch steht dieser von Schwind erfundene Kinderfries z. B. über dem zu Unrecht viel berühmteren von Wilhelm Kaulbach, er ist fürwahr ein „Juwel von heiterem Humor und reizender Erfindung“, „das in seiner Art vollendetste Kunstwerk des ganzen Neubaues“²⁵.

Um diese Zeit zeichnete Schwind bereits das erste derjenigen Werke, die seinen Namen berühmt gemacht haben, 42 kleine Blätter zur Verherrlichung der edlen Künste des Rauchens und Trinkens, wovon das dreißigste „1833“ datiert ist. Sie sind aber erst



Abb. 36. Sälpfeifer und Einrieder. Um 1844.
Nach der Original Radierung (0,245 m h., 0,185 m br.) Schwind. (In Seite 83.)

1844 als eigenhändige Radierungen des Meisters mit erklärendem Text in Versen von Ernst Freiherr von Feuchtersleben erschienen. Die Zölle wird von einem Raucher eröffnet, der mit den Wolken seiner Pfeife die Sorge verschwindet. Auf einem anderen Blatt sehen wir eine reizende junge Dame, die einem Herren beflisslich ist, die schwer entzündliche Zigarre an der alten verglimmten anzustechen (Abb. 31).

Wie die beiden sich gebarden,
Wenn sie nur erst stille hält,

Wird's ein Ruh am Ende werden:
Das ist ja der Lauf der Welt



Abb. 57. Studie zum Sangertrieg. Der Kopf des Klingtor. Wohl aus der Mitte der vierziger Jahre. Federzeichnung (0,215 m h., 0,315 m br.). Am Bein von Arnold Otto Meier, Hamburg. Zu Seite 109

Außerst anmutig ist eine andere Dame, die den fertigen Tabaksbeutel in Händen, in den sie all ihr Liebessehnen hineingehäkelt, nach dem innig Geliebten zum Fenster hinaus schaut. Auf die Rauchszene folgen Entwürfe zu Pfeifentöpfen. Auf dem bekanntesten sehen wir einen jungen Maler nach langem Marsche behaglich am warmen Ofen, dem Kopf der Pfeife, sitzen und aus langem Rohr schmauchen, während sein Malfing neben ihm am Boden liegt, Rock, Schirmmütze und hohe Wanderstiefel aber am



Abb. 58. Studie zu einer nicht ausgeführten Komposition: „Im Kölner Dom“. 1846. Federzeichnung (0,18 m h., 0,375 m br.). Am Bein von Prof. Dr. Julius Rabe's Erben, Münden.

Eben trocknen, auf dem oben der warme Punsch verheizungsvoll dampft und duftet. Schwind schildert hier geradezu klassisch den Reiz der warmen gemütlichen Stube, den nur vollaus zu würdigen weiß, wer die Schnid hat, allem Unbill der Winterung und allen Strapazen anstrengender Fußwanderung zu trotzen. Nicht minder anheimelnd ist der andere unter die beschneitem Dache befindliche Raum, an dem sich eine Bauernfamilie mit ihrem Rater wärmt (Abb. 32).

Freundlich Bild des stillen Friedens:

Wenn die Tämmmerung sich neigt,
Die Genossin des Ermüdens;
Wenn die sanfte Zither schweigt.

Und die leise Hand des Schlummers

Auf dem trauten Kreise liegt,
Der sich, ledig jeden Nummers,
Zu bescheiden Träumen wiegt!

Ein anderer wunderhübischer Pfeifenkopf hat die Gestalt einer Ritterburg mit entsprechender Staffage, wie

der ein anderer diejenige einer stillen Klaus mit zwei Einsiedlern. — Auf die Herrlichkeit des Rauchens folgt diejenige des Trinkens, den Pfeifenköpfen entsprechen die Weinpokale. Auf dem Deckel eines Pokals stößt ein Juchs ins Horn, während an der Längswand zwei Hasen tanzen und am Fuß der Hund den Hasen besiegt (Abb. 33). Auf dem Deckel eines Trinkhorns, dem ein Baumstamm als Fuß dient, führen Hasen und Juchs in erstaunlicher Eintracht einen lustigen Tanz auf, während am Mundstück der Jäger schlaf und das Trinkhorn die ironische Inschrift „für Wache“ trägt.

Um seine „eigenen“ Gedanken ausdrücken zu können, schuf Schwind damals von München fort. Die Residenzfresken, soweit er sie eigenhändig auszuführen hatte, waren 1834 vollendet. Die Rauch- und Weinepigramme gingen nebeneher. Im Sommer 1834 zog er nach Wien, wo er nur kurze Zeit bleiben wollte, um nach Italien weiter zu reisen³⁶. Ein neuer großer Auftrag begleitete ihn auf dem Wege. Die trefflich gelungene Ausmalung des Tieck-Zimmers in der Residenz zu München hatte die Aufmerksamkeit des Kronprinzen von Bayern, des nachmaligen Königs Maximilian II., auf ihn gelenkt. Der Kronprinz beichtete, die alte Burg Hohen Schwangau an der tirolisch-bayerischen Grenze wieder aufzubauen und mit Festen auszuschmücken zu lassen, und Schwind erhielt den Auftrag, Entwürfe für einen Teil der geplanten Wandgemälde herzustellen. Er führte diese Entwürfe in ganz geringem Maßstab sorgfältig mit Wasserfarben aus und vereinigte sie in einem Album, das er dem Kronprinzen überreichte (Abb. 34 u. 35). Das Album wird seit dem Tode Ludwigs II., der es auf seinen Abreisen mitgeführt haben soll, in der l. Privatbibliothek der Münchener Residenz verwahrt. Da die Hohen schwangauer Wandgemälde von anderer Hand und mit ungewöhnlichen Veränderungen aus-

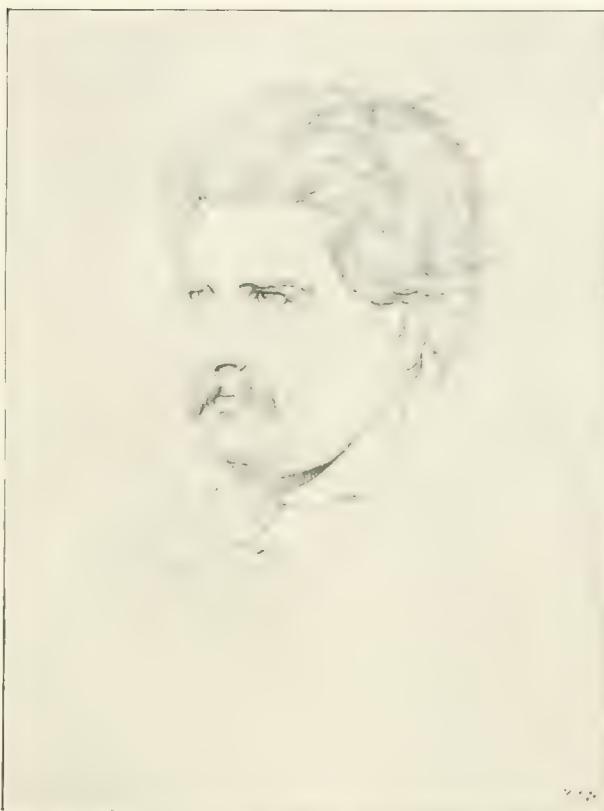


Abb. 39. Bildnis des Kunstlers. Weiß aus dem Jahre 1847
Nach einer Zeichnung von Menzel gestochen von C. Menzenbach.



Abb. 60 Ungarn und Tirol. Verz.: „M. Schwind 1847“. Kleinststudie (0,20 m h., 0,12 m br.) im Städelischen Institut zu einer Baignette in Duller's „Erzherzog Karl“. (Zu Seite 85.)

geführt wurden, ist die Kenntnis dieser Originalentwürfe zur richtigen Beurteilung Schwind's unerlässlich. Die Folge, die er zur Darstellung brachte, ist überaus reichhaltig. Der nordischen Mythologie, der Wilkina-, Niflunga-Sage, der Geschichte Dietrichs von Bern und anderen Sagen sind die Stoffe entnommen. Für ein Zimmer ward der Liebesroman Rinaldos und Armidas nach Tassos „Befreitem Jerusalem“ bestimmt. Interessant wegen der Verwandtschaft einiger Motive mit Schwind's späterer Hauptübersetzung, dem Märchen „Von den sieben Raben und der treuen Schwester“, ist die sagenhafte Erzählung von der Geburt Karls des Großen in der Meismühle bei Starnberg. Zu den Darstellungen, die aus bestimmten Sagen geschöpft sind, tritt die Schilderung des mittel-



Abb. 61. Germania. Vom „Schwind“ und „Orten“.
Aus Guido Schneider: Bilder des deutschen Volksstaates. Stadt ruhe, Herder 1861, aufgedruckt und als Titelblatt der „Sonntagsfreude“, Freiburg i. B., Herder 1863, wieder verwendet.

alterlichen Ritterlebens im allgemeinen hinzu, das ganz so ideal ausgefaßt ist, wie es sich in Wirklichkeit sicherlich nicht abgespielt, wohl aber in den Kopien der damaligen Romantiker widergespiegelt hat: Im Hause der väterlichen Burg erhält der Knabe den ersten Reitunterricht, vielleicht das reizvollste Blatt des ganzen Albums, durch Anmut der Erfindung gleich ausgezeichnet, wie durch Harmonie der Farbung. Der entzückende Durchblick auf die Landschaft erinnert an die Altdutschen und Altmeiderländer, besonders an Rogier van der Wenden. Auf dem zweiten Blatt erblicken wir den herangewachsene Jungling auf der Reiterbeize (Abb. 34). Dann hält er die Kahnenvacht am Altar der Kapelle. Er erringt im Turnier einen Preis, der ihm von schöner Frauenhand überreicht wird. An der Seite einer geliebten Mutter, im Kreise blühender Kinder genießt er des reinsten Familienglücks. Doch er muß sich losreissen aus den Armen der Zemer-

um als Kreuzritter in den heiligen Krieg zu ziehen. Im Morgenlande bereit er eine Gefangene aus den Händen der Muselmänner und kehrt endlich im Pilgermantel über der blühenden Rüstung zu seinem treuen Weibe zurück. Auch in dieser Blätterfolge kommen Motive vor, die Schwind später in vollkommenerer Weise wieder verwandt hat, so die Schilderung des Familienglücks in den „Sieben Raben“ und der „Metamüne“, die Kreuzfahrer-Episode bei der „Rückkehr des Grafen von Gleichen“. Im allgemeinen stehen wir Schwind in dem Hohenlohwangauer Zustus durchaus noch nicht auf der Höhe seiner Kraft. Das vielfach zu bestimmte Geschichtliche machte es ihm auch unmöglich, seine Einbildungskraft voll zu entfalten. Endlich liegt seine Stärke nicht in der Wiedergabe rauher Sagen, sondern in der Erzählung lieblicher Märchen. An den Hohenlohwangauer



Abb. 62. Studie zur „Münsterwanderung“. Um 1845.
Sepiazeichnung auf Eichenholz (0,395 m h., 0,42 m br.). Im Besitz der Frau Marie Baumeck, Münden.

Entwürfen war Schwind in Venetien im Jahre 1835 fleißig tätig. Doch auch nach seiner Rückkehr nach München am 31. Oktober desselben Jahres setzte er die Arbeit fort und vollendete sie endlich im Juli 1836.

* * *

Rennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunklen Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?
Rennst du es wohl?

Dahin! Dahin!
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

Italien ist das Land der Sehnsucht fast eines jeden gebildeten Deutschen, vornehmlich aber eines jeden deutschen Künstlers. Auch Schwind war diese Sehnsucht nicht fremd.



Abb. 63. Die Wandelwandernde
Schild vor Leinwand, 616 m p., 1,34 m h.

Die Wandelwandernde, 1814.
Berlin, Nationalgalerie.

Er konnte aber erst daran denken, ihr Ge-
mige zu leisten, nachdem er eine kleine Erbschaft von seiner Großmutter angetreten hatte. Aber dann hielt ihn wie-
der eine schwere Er-
krankung an den Blat-
tern in Wien fest⁷⁷, und erst im März
1835 reiste er nach Italien ab. Vier
Wochen hielt er sich in Venedig auf und ging dann über Pa-
dua, Ferrara, Bo-
logna nach Florenz,
wo er nur fünf Tage blieb⁷⁸). Diese nützte

er aber auch vortrefflich aus: „Ich war den ganzen Tag auf den Beinen, steckte in allen Galerien, Kirchen und Kapellen, war alle Tage früh in S. Miniato und alle Tage abends am Arno und auf den Brücken rudernd durch Wasser-Glacisartige Menge von unglaublich schönen Frauen. Sonntag auf der Promenade, die sich gewaschen hat, und zur Abwechslung zu Hause auf dem Kanapee rauchend, Briefe schreibend, mitunter einen Marieladusel aus schlafend, eine Gattung, die sehr zu empfehlen ist. Das ist eine Stadt, um angenehm zu leben. Alles reich charakterisiert, im Aufnehmen, das Gefrone höchst gut und viel und die Wirtshäuser sauber.“ Über Perugia, das er mit drei Worten kennzeichnet: „Dagegen ist Perugia — Raffael“ geht er nach Rom. „Rom macht einen ganz stillen Eindruck, durchaus bequem, und so, als wäre man schon dagewesen ... Es ist auch alles so zur Aufnahme von Künstlern bereitet, man trifft so viele Freunde, lernt so viele kennen, deren jeder als bestimmt annimmt, man bleibe hier — alles das versetzt einen in einen wohnlichen Zustand, daß man die ganze Welt vergißt, und ich finde es jetzt ganz begreiflich, daß einer hier für zeitlebens hängen bleibt. Die Ungeniertheit ist grandios.



Abb. 64 Herr Winter in der Christnacht. Bez.: „M. Schwind 1847“
Holzschnitt (0,10 m b., 0,165 m br.). Münchner Bilderbogen Nr. 5
München, Braun & Schneider. (zu Seite 90).



Abb. 65. Der Winter an der Wiege des Frühlings. 1847.
Holzschnitt (0,085 m b., 0,10 m br.). Münchner Bilderbogen Nr. 5.
München, Braun & Schneider. (zu Seite 90.)

Man kann, glaub' ich, in der Unter-
hose ausgehen, es kümmert sich kein
Mensch darum. Auf dem Corso,
einer Art Kohlmarkt, liegen mitten unter der eleganten Welt die Bauern auf dem Pflaster und schlafen. Esel und Ziegen spazieren überall herum, so wie auch in den entlegensten Stadtteilen prachtvolle Paläste stehen. Erquicklich sind die unzähligen Brun-
nen, wo die Limonari ihre lustigen Anstalten aufgeschlagen haben. Da sitzt man in der Nacht, raucht und trinkt. Die Umgegend, in der Weite wie Mödling, ist über alle Maßen schön ... Von den alten Kunstsachen etwas zu sagen, ist vergeblich. Nur so viel ist gewiß, daß man von Michelangelo und Raffael keinen Begriff hat. Die Nachbildungen sind

alle viel zu plump. An die Arbeiten des Cornelius dente ich von hier aus mit noch mehr Respekt als je, schon das, was hier ist, kann man neben allem sehen.“ Mit Cornelius traf Schwind in Rom, wo er über zwei Monate weilte, auch persönlich zusammen. Das launige „Reisebild“, auf dem Cornelius, der mit einem leisen Anflug von Satire aufgefasst ist, seinem Landsmann in der Campagna die Kuppel der Peterskirche zeigt, ist „die einzige gemalte Erinnerung Schwinds an seinen römischen Aufenthalt“ (Abb. 127).

Denn dieser hat weder „alte Meister kopiert, noch irgendein italienisches Motiv dargestellt“ und darin dürfte er wohl einzig dasstehen unter all seinen deutschen Kollegen, die seit dem sechzehnten Jahrhundert bis auf unsere Tage herab die Romfahrt angetreten haben! — aber er hat sich dennoch die italienischen Kunstwerke scharf eingeprägt und seine Eindrücke in seiner Weise verarbeitet. Wenn er später zum Ausdruck irgendeines Gedankens ein italienisches Motiv brauchte, so stand es



Abb. 66 Deutschland. Aus den „Liebesliedern“. 1818
Holzschnitt (0,11,5 m b., 0,085 m br.). In den Allgemeinen
Blättern. Nr. 183. München, Braun & Schneider
(zu Seite 92.)



Abb. 67. Italien. Aus den „Liebesliedern“. 1818
Holzschnitt (0,11,5 m b., 0,085 m br.) in den Allgemeinen
Blättern. Nr. 183. München, Braun & Schneider
(zu Seite 59 u. 91)

ihm sofort zur Verfügung. So hat er im letzten großen Alchenbrödelbild eine packende italienische Szenerie geschaffen (Abb. 84). Der Turm erinnert nach Gestalt und Schnuck an den schiefen Turm von Pisa, das Reiterdenkmal ganz allgemein an die Mart Aurel-Statue in Rom. Und unter den „Liebesliedern“ taucht eine Ansicht von Venetig auf, wie sie charakteristischer nicht gedacht werden kann (vgl. Abb. 67). Wer die einzige Stadt am Adriatischen Meere auch bloß einmal gesehen, kann nicht daran zweifeln, daß das nur Venetig sein kann. In diesem Sinne ist auch Schwinds künstlerische Bildung in Italien gefordert worden. Und noch in einem höheren Sinne: Schwind hat nicht kopiert und niemandem nachgestrebt, aber die Höhe, Kraft und Zelle der italienischen Renaissancekunst hat auch auf seinen Stil und seine Auffassung eingewirkt, die nach der Romfahrt entschieden an Größe und Ernst zunahmen. Dabei beruht es unwahr nicht auf Zufall, daß der geborene Erzähler gerade von dem Meister der Erzählung unter den alten italienischen Malern, von Miotto, geprägt

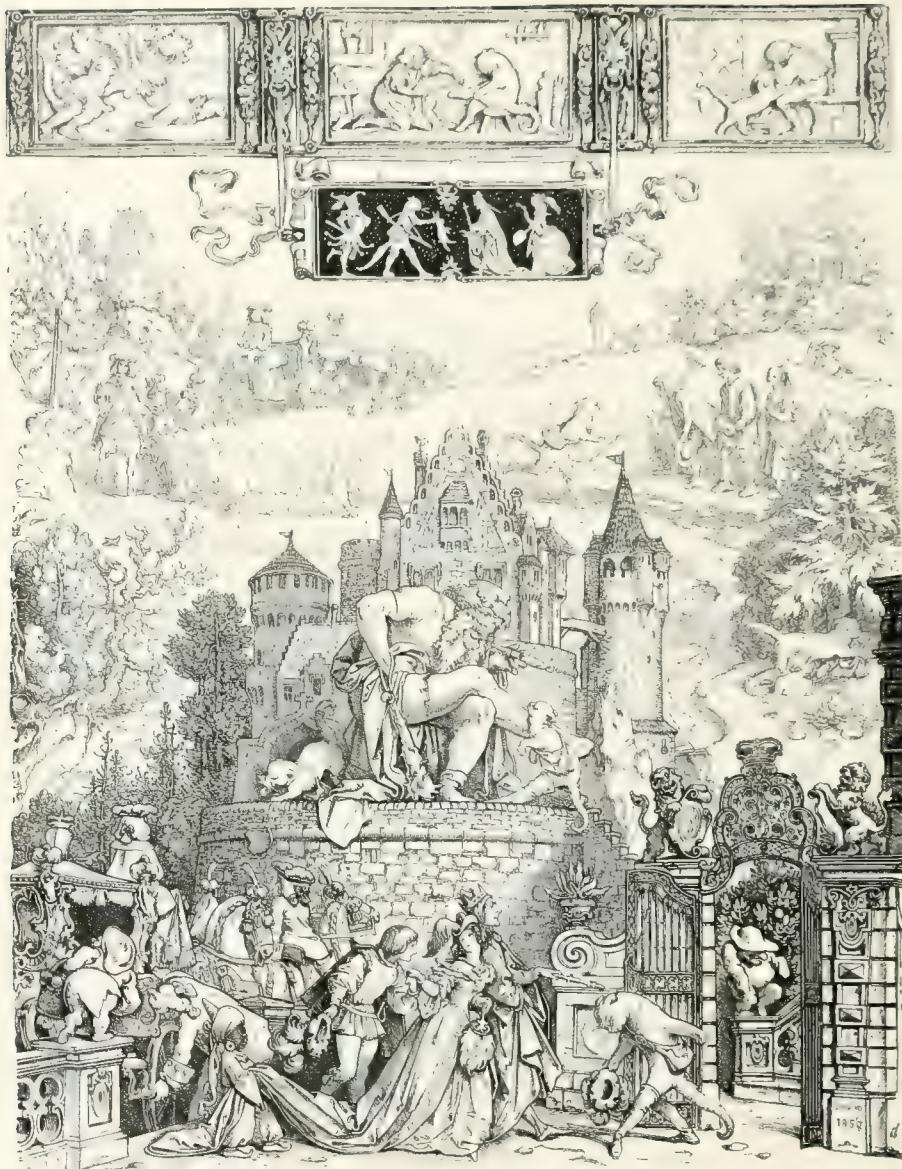


Abb. 68 Der gestiefelte Kater Verz.: „Schwind 1850.“

Münchner Bilderbogen Nr. 48 (0,39 m h., 0,295 m br.) München, Braun & Schneider. (Zu Seite 92)

wurde, der sich damals noch nicht wie gegenwärtig allgemeiner Berühmtheit erfreute. Im Mittelpunkt der Bewunderung unseres Schwind aber standen Raffael und Michelangelo. Doch auch durch die stärksten Eindrücke ließ sich der deutsche Künstler keinen Augenblick in seiner Eigenart beirren, diese vielmehr auch auf italienischem Boden ruhig ausbreiten. „Wenn ich bedenke, wie höchst verschiedene Arbeiten ich gesehen, deren jede doch einen vollkommenen Eindruck macht, so finde ich mich in der Ansicht ganz bestärkt, daß jeder tun soll, wie ihm der Schnabel gewachsen ist.“ Und ein andermal äußerte er: „Ich ging in die Sixtina, schaute mir den Michelangelo an und wanderte nach Hause, um am Ritter Kurt zu arbeiten.“ Schwind gehörte zu den Menschen, die

Bon der Gerechtigkeit Gottes.



Abb. 63. Mündner Bilderbogen. Pet. 63. (0,19 m A. B.). 0,8 m hochgezimmerte. Bei. 91. § 484.
Münden, Brauer & Cie. 1881. 30 Seiten.

sich in der Fremde ihres eigenen Volkstums erstmals bewusst werden. Wie Zabel in Italien seine deutshesten Lieder sang, so arbeitete Schwind in Rom an seinem „irdeutischen Stoff“.

„Ritter Kurts Brautjahrt“ war eine der ersten wahrhaft bedeutenden Arbeiten, mit denen der Künstler vor das deutsche Volk trat. Den Plan zur Darstellung dieses Ge-



Abb. 70 Wie die Tiere den Jäger begraben. 1850
Holzdruck (0,16 m h., 0,30 m br.) Münchner Bilderbogen Nr. 44; Die anten Freude zu Seite 92.

dichts fasste er schon in Wien. Als er damals seinen Bekannten davon erzählte, riet man ihm allgemein von seinem Vorhaben ab, da es unmöglich wäre, so etwas darzustellen. „Hin und hergetrieben zwischen diesem entmutigenden Ausbruch und dem dunkeln aber sicheren Bewußtsein, es doch zu können, gehe ich zu Grillparzer und zeige ihm meine Gemütsverfassung auseinander. Als ich fertig war, erwiederte Grillparzer: Wer wird denn das Mögliche machen! — Dies Wort fiel wie ein zündender Blitz in meine Seele, ich beschloß, die Arbeit dennoch zu unternehmen und ging frohen Mutes von dannen. Und als der Ritter Kurt vollendet war, da staunte alle Welt.“ Zu der ersten Münchener Zeit nahm Schwind den Gedanken wieder auf und schreibt am 27. November 1830, er habe „Ritter Kurts Brautfahrt fertig gezeichnet, welches Blatt mein Freund Thäter in Dresden stechen wird“. Damit meinte der Künstler wohl die Fassung, die unsre Abbildung 37 wiedergibt. In Italien griff dann Schwind das Thema noch einmal auf und führte es nach seiner Rückkehr nach Deutschland in der endgültigen Fassung zu Ende (Abb. 38). Allerdings kamen ihm einige andere Arbeiten dazwischen, so stellte er im Jahre 1835 auf dem Schlosse Rüdigsdorf bei Altenburg in einer Folge von Fresken die Minthe von „Amor und Psyche“ dar (Abb. 40). Nach den Abbildungen zu urteilen, lassen ihn diese Fresken ausnahmsweise formal im Banne Raffaels erscheinen, mit dem ihm auch die von Prüderie weit entfernte Reuefreiheit in der Auffassung des antik erotischen Stoffes gemein ist. Trotz aller Störungen war „Ritter Kurts Brautfahrt“ als Ölbild im Jahre 1839 vollendet. Die von sonnigster Heiterkeit und sprudelndem Humor erfüllte Komposition ist Goethes klassischer Ballade nicht slavisch nachgebildet, sondern mit voller Freiheit künstlerischer Schöpfungskraft nachgedichtet.

Mit des Bräutigams Behagen
Schwingt sich Ritter Kurt aufs Roß;
Zu der Trauung soll's ihn tragen,
Auf der edlen Liebsten Schloß.

Am oberen Ende der Komposition von der unsre Abb. 38 nur die untere Hälfte wiedergibt, erhebt sich die Burg des Ritters, vor deren Tor er gerade im Begriff ist, zu Pferd zu steigen. Während nach Goethe die Trauung auf dem Schloß der Braut stattfinden soll, verlegt Schwind, um die Sache zusammenzufassen, die geplante Hochzeit gleich auf die Burg des Ritters und malt die Vorbereitungen dazu, von denen Goethe kein Wort erwähnt, mit größtem Behagen aus: Fenster werden geputzt, Türen mit Blumengewinden geschmückt, ein Jäger bringt Wildbret herbei, das Burgjäfflein reitet gemächlich auf einem Esel über die Zugbrücke zur Burg herein, Bediente feuchten unter der Last eines riesigen gotischen Ehebetts, auf dem der Storch thront. Musikanten klimmen den steilen Burgpfad hinauf, um bei der Hochzeit aufzuspielen. Die Kette angenehmer Vorstellungen, die sich für den Bräutigam an all diese Anstalten knüpfen mögen, wird aber jäh unterbrochen durch einige Leute, die ihm Rechnungen vorweisen.

Dadurch bereitet der Künstler auf die untere Hauptszene vor. Indessen verweist Ritter Kurt mit gelassener Gebärde die Schuldner an seinen Schlosswart, der darob in nicht geringe Verlegenheit gerät.

Als am öden Weisenorte
Drohend sich ein Gegner naht . . .
Lange ich wußt des Kampfes Welle,
Bis sich Kurt im Siege freut;
Er entfernt sich von der Stelle,
Überwinder und geblieb.
Aber was er bald gewahret
In des Busches Bitterschein!
Mit dem Säugling stell gepaaret,
Schleicht ein Liebchen durch den Hain.

Und sie winkt ihm auf das Platzchen:
Lieber Herr, nicht so geschwind!
Habt Ihr nichts an Euer Kindchen,
Habt Ihr nichts für Euer Kind?
Ihn durchglühet inhe Flamme,
Däß er nicht vorbei begeht,
Und er findet nun die Amme,
Wie die Jungfrau, liebenswert.
Doch er hört die Tiere blasen,
Dentet nun der hohen Braut.

Diese beiden Episoden hat Schwind im mittleren Teil der Komposition ziemlich kurz abgetan.

Und nun wird auf seinen Straßen
Jahresfest und Markt so laut,
Und er wählet in den Buden
Manches Pfand zu Lieb und Huld;

Aber ach! Da kommen Juden
Mit dem Schein vertagter Schuld.
Und nun halten die Gerichte
Den behenden Ritter auf.

Diese letzte und Hauptverlegenheit hat der Künstler zum Hauptgegenstand seiner gesamten Darstellung gemacht und in eine altdutsche Stadt verlegt, von der Goethe wiederum kein Wort erwähnt. Diese altdutsche Stadt mit ihrer krauen Architektur, ihren Giebeln, Erkern, Wasserspeichern, Heiligenfiguren, Hausmarken, Sonnenuhren, Rammen, Türmchen und kunstvollem Mäzwerk hat Schwind mit hingebender Liebe trotz einem altdutschen Meister ausgemalt und mit lebensvoller Staffage bevölkert. In schmaler Dachluke streckt sich ein Rater, hinter Blumenstöcken erscheint ein verschämtes Mädchenantlitz, im Rathaus spitzt der Schreiber seine Feder, im Schatten einer Zalousie lehnt ein Mann mit einer langen türkischen Pfeife behaglich im Fenster, hinter einem vergitterten Kellerfenster endlich wird das traurig gesenkte Köpfchen Aschenbrödels sichtbar, während ihr lippischer Rater und ihre mässige Stiefmutter vom Balkon des vornehmen Hauses neugierig herabsehen und die kleinen Schwestern die Treppe zierlich herabtänzeln, um genauer sehen zu können, was da unten eigentlich vorgeht.



Abb. 71 Die Kinder im Erdbeergarten 1851
Holzschnitt 0,088 m h., 0,14 m br. Mündner Bilderbogen Nr. 72 (zu Seite 25)

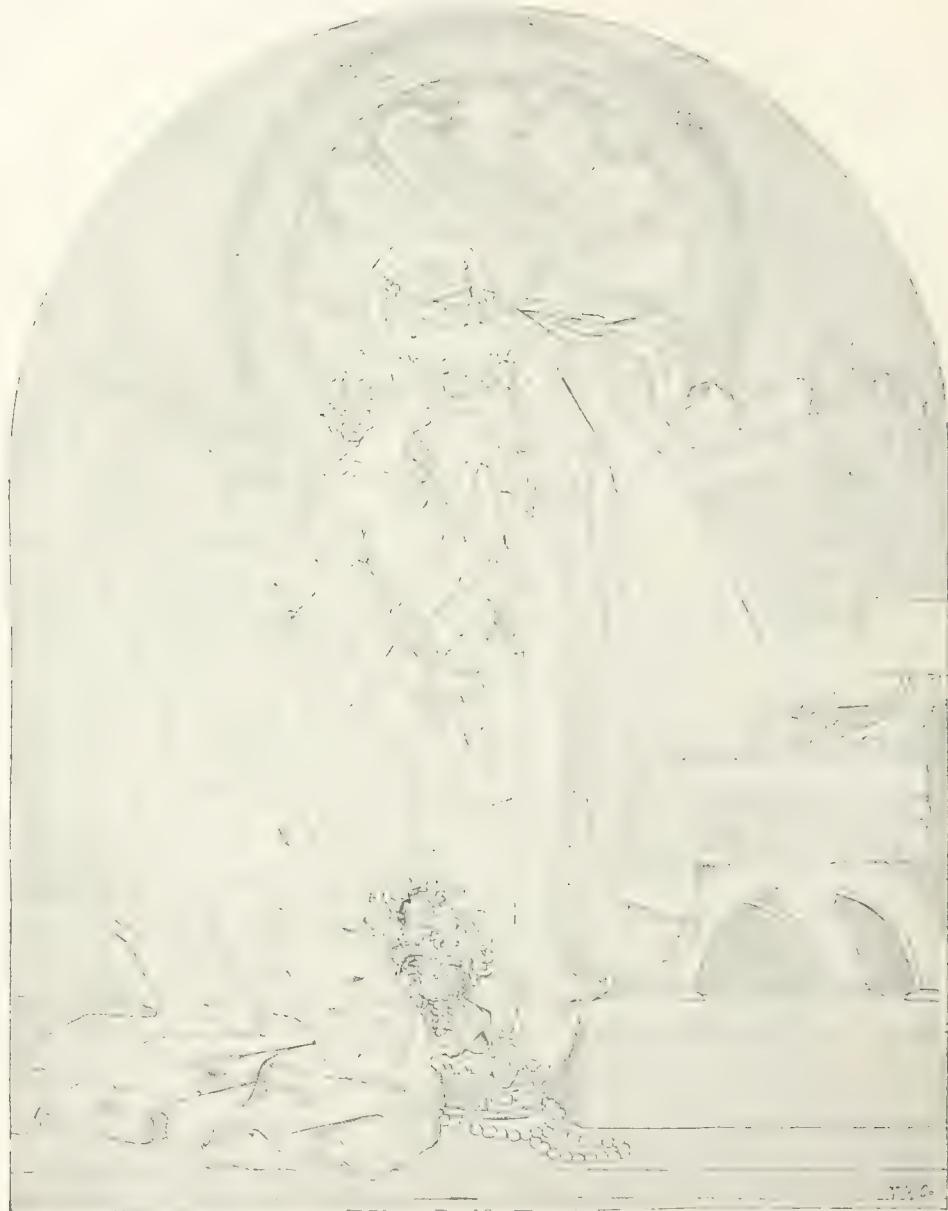


Abb. 72 Der Weihelohn der heiligen Cecilia. Im oder nach dem Jahre 1849 entstanden.
Sepiazeichnung, 0,415 m h., 0,305 m br. Im Besitz der Familie von Ravenstein Karlsruhe.
Nach einer Durchzeichnung von Julius Knae. (Zu Seite 95.)

Da wird der arme Ritter Kurt, als er gerade im Begriff ist, einen Kleiderstoss für seine Braut auszuwählen, von habgierigen Manichäern überfallen. Es sind echte Orientalen, wie sie Schwind im orientalischen Kaffeehaus am alten Fleischmarkt in Wien genau kennen gelernt hatte. Die Juden rufen die Scharwache herbei, die am Fuße der Molandsäule, dem Abzeichen der freien städtischen Gerichtsbarkeit, Posto gefaßt hat, sich aber an den Ritter nicht heranzuwagen scheint. Zu allem Überfluß erscheint mit Pauken und Trompetenschall eine fahrende Gauklerbande; und die Wiener PraterSzene ist fertig:



Abb. 73. Die Zymphontie. Gezeichnet 1848-19, gemalt 1852. Breit 1861
Schild (1,655 m. h., 0,975 m. br.) am Leinwand. München, Neue Pinakothek. Abb. Seite 93.

Juden schreien, Hunde bellen, Kinder lachen, die Scherzen raseln mit den Wänen, die Magde schwanken ihre Wasserkrüge, ein paar lose Rangen schleudern vom Dach der Verkaufsbude Äpfel in den Menschenknäuel hinein, während ein püssiges Magdlein das allgemeine Durcheinander benutzt, um heimlich von ihrem Schatz einen Liebesbrief zu erhaischen.



Abb. 74 Studie zu einer Amazonenstadt. Um 1850.
Zeichnung 0,35 m², 0,23 m breit. Im Besitz von Professor Dr. Anton Rane's Erben, München.

Endlich spielt Schwind noch den letzten und gewichtigsten Trumpf aus, der bei Goethe fehlt: die Braut des Ritters Kurt erscheint und — fällt in Ohnmacht. Das Ganze aber ist eine unübertreffliche Illustration zu den geflügelten Worten, mit denen der Dichter seine Ballade schließt:

Widerjächer, Weiber, Schulden,
Ach! kein Ritter wird sie los.

Wie Türrer sich und seinen getreuen Pirtheimer im Hintergrund seiner Bilder abzukonterfeien liebte, so hat auch Schwind sich und seine Freunde unter den Besuchern des Jahrmarktes dargestellt Abb. 391. Prächtig ist die Charakteristik des später geines umnachteten Ungarn Venau; mit leuchtenden Augen blickt der Lustspieldichter Bauernfeld auf das Lustspiel, das sich vor ihm abspielt. Am reizendsten ist der dicke, behabige Schwind selber, welcher dem gar streng abmahnenden Dante-Cornelius seine Zeichnung vorweist und sich dabei zu denken scheint: „Wenn er jetzt red sagt, daß ich ein Esel bin, so soll er erst noch zusehen, ob ich ihm's glaube.“ In dem Hinzutreten dieser Bildnisse, im Aufügen der ganzen oberen Hälfte des Bildes besteht der Hauptunterschied zwischen der ersten und zweiten Fassung der Komposition. Aber auch in der späteren



Abb. 75. Einführungstafel zum Kunstlermarktball. (Vgl. Abb. 9, 11, 16, 17, 94.)

Fassung der Jahrmarktszene als solcher macht sich ein großer Fortschritt geltend: Das, woran es ankommt, ist noch viel scharfer und klarer herausgearbeitet und dieier grösseren Anschaulichkeit des Ganzen sind im einzelnen manche Schönheiten unbarmherzig zum Opfer gebracht. Es ist dies äusserst bezeichnend für das künstlerische Schaffen und Ausführungsarbeiten Moritz von Schwinds. Die Haltung der Braut z. B. ist in der ersten Fassung viel anmutiger, in der zweiten aber viel ausdrucksvoller. Damit der Ritter der ersten Fassung, welcher der Dame das Brustlein zufteilt, nicht etwa mit dem Ritter Kurt verwechselt würde, wurde er in einen Burischen aus dem Volk und das Edelfraulein dementsprechend in ein Bürgermadchen umgewandelt. Mit wieviel grosserer Wucht und Gewalt stürmen endlich die Gläubiger auf den unglaublichen Rittermann ein, und wieviel sprechender ist dessen Wehrde der Abwehr und Besturzung! „Wie ich den Ritter Kurt vollendet hatte.“ so erzählte Schwind später. „Wach-

man in der Rezension desselben gar viel von Phantasie und Poësie und schloß dann: „Übrigens ist er alt deutsch, als ob das eine Schande wäre. Und damit war das Verdammungsurteil gesprochen. Unstatthaft zu sagen: man begrüße die Arbeit mit Freuden, da sie für uns Deutsche das Rechte sei, wurde sie verdammt.“ Dabei kam er auf den König von Württemberg zu sprechen, dem das Bild durch den Maler Gegenbauer empfohlen war. Dieser hatte es in einem Zimmer aufgestellt, durch das der König, wenn er zur Tafel wollte, gehen mußte. „Der König kommt, bleibt auch stehen, sieht es eine Weile an und fragt, was es darstellt. Nachdem ihm Antwort geworden, sagt er: ‚Altdéutsch!‘ dreht sich herum und geht ohne ein Wort weiter zu erwähnen davon. Die Leute wollen das Deutsche in der Kunst nicht anerkennen, weil sie dann auch Deutschland und einen deutschen Kaiser anerkennen müßten!“

Mehr Gnade als in den Augen des Königs von Württemberg fand der Ritter Kurt in denen des Großherzogs von Baden, der das Ölbild ankaufte und überdies Schwind den Auftrag erteilte, das von Heinrich Hübsch erbaute Akademiegebäude zu Karlsruhe mit Fresken und den Sitzungsraal der ersten Kammer mit Ölgemälden zu schmücken.

Abb. 76. Studie zum ersten großen Altdenkbrettbild (vgl. Abb. 77).
Münsterzeichnung (0,26 m h., 0,11 m br.).
München, Königl. Graphische Sammlung.

So siedelte Schwind im Jahre 1839 oder 1840 nach Karlsruhe über¹⁰⁾, wo er bis Oktober 1844 blieb.

Beim Abschluß des Vertrages zwischen Fürst und Künstler wehrte sich Schwind tapfer und erfolgreich gegen eine Klausel, die der an persönliche Freiheit gewohnten Gegenwart schier unglaublich klingt, „bis zur Beendigung der Arbeiten ledig zu bleiben“. Sein Widerstand sollte bald von praktischer Bedeutung für ihn werden. Unterdessen stellte er in den Antikensälen der Akademie den von Goethe wieder aufgenommenen

Gedanken der „Philosophischen Gemäldegalerie“ dar¹¹, wobei er die klassischen Stoffe, die ihm doch von Hause aus ungleich fernher lagen als die romantischen oder zeitgenössischen, dennoch mit einer geradezu erstaunlichen Leichtigkeit und Anmut behandelte, die ihnen innenwohnende Poesie untagbar poetisch wiedergab, sich als ein gottbegnadeter Erzähler erwies und dieselbe Reinheit der Auffassung an den Tag legte wie bei der Amor- und Psyche-Folge. Nicht nur die Symmetrie der Anordnung und die Hellfarbigkeit der Figuren vor einheitlich dunklem, bzw. die gleichartig dunkeln Figuren vor einfärbig hellem Grund, sondern auch der Formenkanon der Menschen und namentlich der Ross, sowie im einzelnen z. B. die Haarbehandlung lassen deutlich erkennen, daß unser Künstler in diesem Falle sich mit Bewußtsein an das antike Vasenbild angelehnt hat.



Abb. 77. Das Aischenbrodel. Anfang Bildertafeln in El. 1, e in Vg. 4, 76. (Gesamtbreite ca. 180 cm). Ges. am dem letzten Hauptbild: „Eduard 1854“. Bei Fahr von und zu den untenstehenden Tabl. ist hier das 2. in Mittelrändern. Rab bei bei Polony & Löffle in München abgebildeten Tafel (ausdr. auf Seite 10).

In der Vorhalle der Karlsruher Akademie vertrörpte Schwind die drei Hauptgattungen der bildenden Kunst: Architektur, Plastik und Malerei durch mittelalterliche Gestalten. Als Vertreter der Malerei erscheint Hans Baldung Grien, wie er das Bildnis des Markgrafen Christoph des Reichen malt, das heute noch in der Karlsruher Sammlung hängt. Die Bildnerei wird durch Sabine, die sagenhafte Tochter Erwins von Steinbach verkörpert, wie sie die Statue der „Synagoge“ am Straßburger Münster meißelt. Das Hauptbild, das auch durch äußeren Umlauf als solches hervortritt, stellt die Verheirathung der Baukunst dar (Abb. 12 und 43). Wir erblicken hier die feierliche Einweihung des Freiburger Münsters. Unter dem Portal stehen Freiburger Ratsberren, der Meister der Bauhütte mit dem Riß, Zimmermeister und Bildhauer, der eine das Bildnis des Bau-

meisters Heinrich Hüttsch. „Auf der einen Seite schreitet Konrad I. von Zähringen, der Stifter, gefolgt von seinem Sohne Hermann, welcher Züge und Gestalt des Auftraggebers, des Großherzogs Leopold, trägt, der gerade durch den Bau der Akademie als Förderer der Kunst daran Anspruch machen darf, seinem Ahnherrn, dem Stifter des Münsterdomes, als Sohn beigegeben zu werden“¹². Auf der anderen Seite naht die Geistlichkeit, darunter auch „Berthold Schwarz, der Breisgauer Mönch und angeblicher Erfinder des Schießpulvers. Hochzeit, Taufe und Kirchweih folgen in originellen Gruppen... Im Hintergrunde, oben am Walde, erscheint der heilige Bernhard von Clairvaux, der kurz nach der Erbauung in dem Münster das Kreuz predigte. Auch sich selbst hat der Maler in der Figur eines vom südlichen Gerüste zuschauenden Gesellen angebracht“¹³. Nicht gar häufig dürfte im neunzehnten Jahrhundert die Feier-

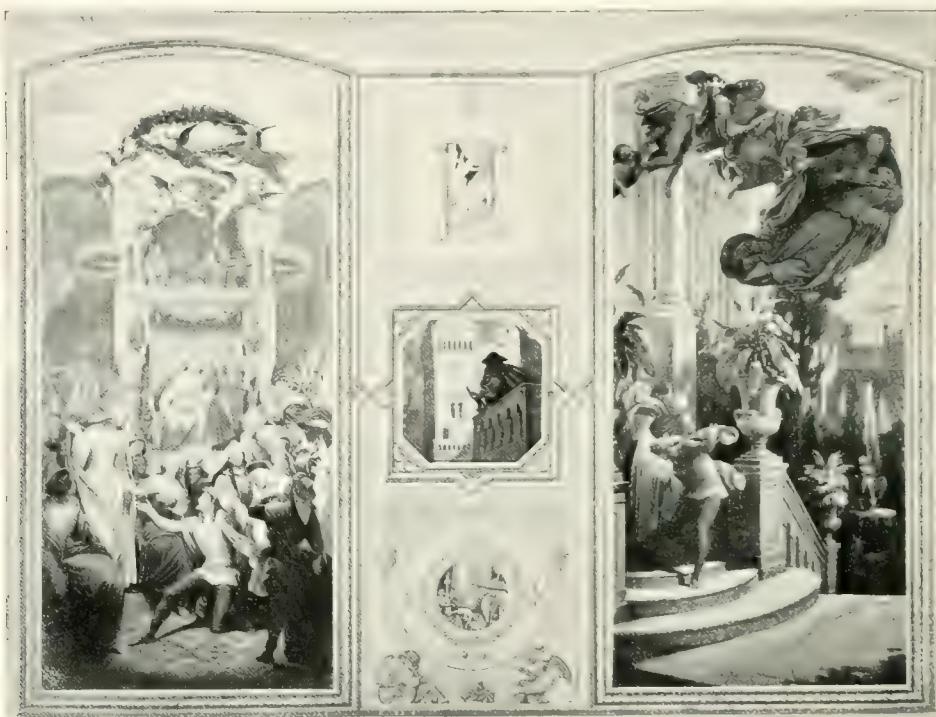


Abb. 78. Das Aichenbrodel. Mitte.

Nach der bei Piloty & Löble in München erschienenen Stich-Ausgabe. (Zu Seite 103.)

lichkeit des katholischen Kultus so ideal und zugleich mit solcher Wärme der Empfindung dargestellt worden sein. — Die singende Kindergruppe auf dem Teppich, der schönste Teil des Ganzen, erinnert geradezu an Tiepolo. Eine so liebliche Gruppe konnte nur ein Künstler von der Reinheit und Tiefe des Gefühls eines Schwind schaffen! Aber trotz all dieser Schönheit im einzelnen, trotz der humoristischen Züge, die er — um die steife Feierlichkeit der Zeremonie zu mildern — sehr weise eingeflochten hat, gehört die Komposition dennoch zu den weniger glücklichen des Meisters. Der Stoff war eben so spröde, daß selbst ein Schwind um die gefährliche Klippe der berüchtigten Haupt- und Staatsaktionen nicht glücklich herumgelangen könnte. Er scheint das selbst gefühlt zu haben und erholtet sich von der offiziellen Kunst in lustigen Schwänken und Einfällen. In einem kostlichen Aquarell stellt er sich selbst mit seinen Freunden zu Pferd dar (Abb. 41). Reiten kann nur Adjutant Keller, der sich daher auch mit Ang und Recht an der „Tête“ befindet, während der Graf Sponek mit der Baumzweig Reitgerte wohl

kaum einer berittenen Truppe angehört haben dürfte. Am Schlus der lustigen Kavalkade hockt Mr. Vanfield, die Karikatur eines englishman, auf seinem mit üppiger Mähne, eben solchem Schweif, aber nur mit drei Beinen ausgestatteten Gaul, wie der Aff auf dem Kamel. Vor ihm auf durrer, schwanzloser, mit einem Augenschirm verhinderter Mähre sitzt Dr. Steiner, vom Kopf bis zu den Füßen in seinen langen Paletot eingehüllt, und raucht gemütlich seine Zigarre. Die drolligste Figur ist aber wiederum der dicke Schwind selber. Den Zylinder im Genick, schwankt er „auf der Florija“, einem riesigen hellen Dachboden, hin und her und sucht krampfhaft, aber vergebens, die zu langen Steigbügel zu erhaschen.

Wir bedauern heute, daß Schwind in Karlsruhe durch offizielle Kunst verhindert war, sich den Eingebungen seiner Einbildungskraft zu überlassen. Aber für die Aus-



Abb. 79. Das Archenbrodel. Ende
Nach der bei Piloty & Lohle in München erschienenen Buch-Ausgabe (zu Seite 103 u. 104.)

gestaltung seines äusseren Lebens waren die Karlsruher Aufträge von großer Wichtigkeit: sie trugen ihm eine geachtete bürgerliche Stellung ein, sie verkörpern gleichsam die Anerkennung seines Genies durch die Welt. Er war jetzt nicht mehr der „arme Maler“, wie einst in Wien, sondern ein berühmter Künstler und konnte daran denken, sich einen eigenen Herd zu gründen. Am 3. September 1842 vermählte er sich, bereits über 38 Jahre alt, mit Louise Sachs, der Tochter eines badischen Majors. Nach dem Aus spruch eines Mannes, der persönlich mit Schwind verkehrt hat, übte seine Gattin „einen ungewöhnlichen Einfluss auf den jungen, von anstrengendem Schaffen oft überreizten Mann aus. Sie besaß die Gabe, ihn ruhig und liebenswürdig zu stimmen. An ihrer Seite ward ihm nach seinen eigenen Worten erst klar, daß ein Leben ohne Frau nur ein halbes Leben sei“¹¹. Es ist bezeichnend, daß sie auf seinen Bildern als Zürsün oder



Abb. 80. Aus der Folge vom Aischenbrodel. Das untere Stück des lesten Feldes. Nach der bei Piloten & Lohle in München erschienenen Stich-Ausgabe. Vgl. Abb. 79

Ritt“ (Abb. 44.). Wie sich der Künstler einst von den Schmerzen unglücklicher Liebe im „Wunderlichen Heiligen“ befreit hatte, so triumphiert er jetzt über die geachtete Stellung, die er sich in der Welt erkämpft, über das edle Weib, das er errungen, in der Darstellung des Ritters Runo von Falkenstein, dem die Hand der Gräfentochter unter der Bedingung zugesagt war, daß er ihre Burg nicht auf dem gebahnten Wege, sondern über den schroffen Helsen zu Pferde erklimmen würde. Das Bild stellt den Augenblick dar, in dem der



Abb. 81. Studien zum dritten kleinen Aischenbrodelbild.
Zeichnung 0,14 m h., 0,28 m br.). München, Königl. Graphische Sammlung. Vgl. Abb. 78

als Fee zu erscheinen pflegt, wihin immer als ein Weib, zu dem man emporblicken muß.

„Freud' muß Leid, Leid muß Freude haben.“ Daselbe Jahr, das dem Künstler die Gattin schenkte, raubte ihm seine Mutter. Er äußerte später einem Schüler gegenüber: „Wenn einem die Mutter stirbt, da ist ihm eben der Boden unter den Füßen weggezogen.“

Schwind unternahm seine Hochzeitsreise nach Hallstadt, wo sein jüngerer Bruder im Bergweisen tätig war. Die Poesie der unterirdischen Welt bezauberte seinen Sinn, und als eine Folge der Hallstädter Eindrücke entstand der Plan zum „Falkensteiner

28 mm; am 4. nicht viel längter und 0,26 m. 0,35 m. frisch geschnitten, kleine einzeln Zerstückelung.



Ritter eben bei der heihersehnten Braut ankommt und noch schnell zum Dank dem Gnomen König die Hand reicht, „der ihm mit seinen Geistern den Pfad gebahnt hat, während diese schon, wie die Erdmäuse, unter Wurzeln und in Erdspalten, aus denen die Gruben lichter hervorschimmern, in komischer Eile sich verkriechen“¹⁵. Das Ölbild wurde 1844 im Kunstverein zu München ausgestellt. Im Jahre vorher hatte Schwind an Benelli geschrieben: „Mein jetziges Bild, obwohl der Gegenstand höchst verrückt ist, macht mir die größte Freude. Ich mache gerne Bäume und Felsen und alte Mauern — und vergleichen habe ich genug darauf, auch einen ganz gerüsteten Kerk zu Pferd — was tut's? Man muß machen, wie einem der Schnabel gewachsen ist.“ Gerade weil Schwind sich hier so ausdrückte, wie ihm der Schnabel gewachsen war, gehört der Falkensteiner Ritt wie „Ritter Kurts Brautfahrt“ zu seinen glücklichsten und schönsten Schöpfungen, die

aus dem Tieffesten
ihrer Seele hervor-
gegangen sind, in
der sich, gerade wie
bei Eichendorff, Hu-
mor und Romantik
eigenartig paarten.

Der Falkensteiner
Ritt ist 1843/44
entstanden. Dem
Jahre 1844¹⁶⁾ ge-
hört auch die Kom-
position an, die
König Konrad dar-
stellt, wie er auf sei-
nen Schultern Bern-
hard von Clairvaux,
der das Kreuz pre-
digte, durch das Volks-
gedränge trägt. Ge-
legentlich geschicht-
licher Studien für
den später zu er-
wähnenden „Sän-
gerkrieg“, schreibt
Schwind einmal:
„Es geht eine merk-
würdige Begeiste-
rung durch diese Zeit
(der Hohenstaufen
und Kreuzzüge).“ Es
scheint nun, daß der
Künstler dieser Be-
geisterung in der
Komposition von
Bernhard von Clair-
vaux habe Ausdruck
verleihen wollen
(Abb. 49). „Der
König, das Reichs-
banner in der Hand,
mit der anderen
den Heiligen fassend,



Abb. 83 Studienblatt zu Aischenbrodel. Vgl. Abb. 84.
Federzeichnung (0,34 m h., 0,21 m br.). München, königl. Graphische Sammlung.

kommt gerade gegen den Beschauer zu durch den Dom herabgeschritten. Das dicht gedrängte Volk macht eine Gasse. Rechts nimmt ein Mann von seiner Gattin, ein Sohn von seiner Mutter Abschied; ein Lahmer Knabe hebt die Krücke freudig in die Höhe; ein Verbrecher fällt von Neuem zerknircht auf die Erde nieder. Alles drängt sich zu den Priestern, welche die Kreuze aufheben." In Wahrheit hatte der Kaiser den heiligen Bernhard von Clairvaux einst in Speier aus dem Dom getragen, als Bernhard Gefahr lief, bei einem furchtbaren Gedränge der Kirchenbesucher zu Schaden zu kommen. Dieser Vorgang hat also nichts zu tun mit jenem feierlichen Augenblick, in dem der Kaiser auf die Predigt Bernhards hin auf dem Reichstag und im Dom zu Frankfurt a. M. das Kreuz nahm¹⁷. Aber in Schwinds schöpferischer Einbildungskraft ver dichteten sich beide Vorgänge zu stärkerer Wirkung in eins zusammen. Vortrefflich sind auch die Studien zu der Komposition (Abb. 47 u. 48). Der Volkskalender des Jahres 1814 brachte Monatsbilder von un-



Abb. 81. Das letzte große Arbeitshördelbild.
Nach der bei Böhl & Cöhle in Münzen ertheilten Abb. Au. 48.
Vgl. Abb. 79. (In Seite 89 u. 103.)



Treue Männer sind die beste Mauer:

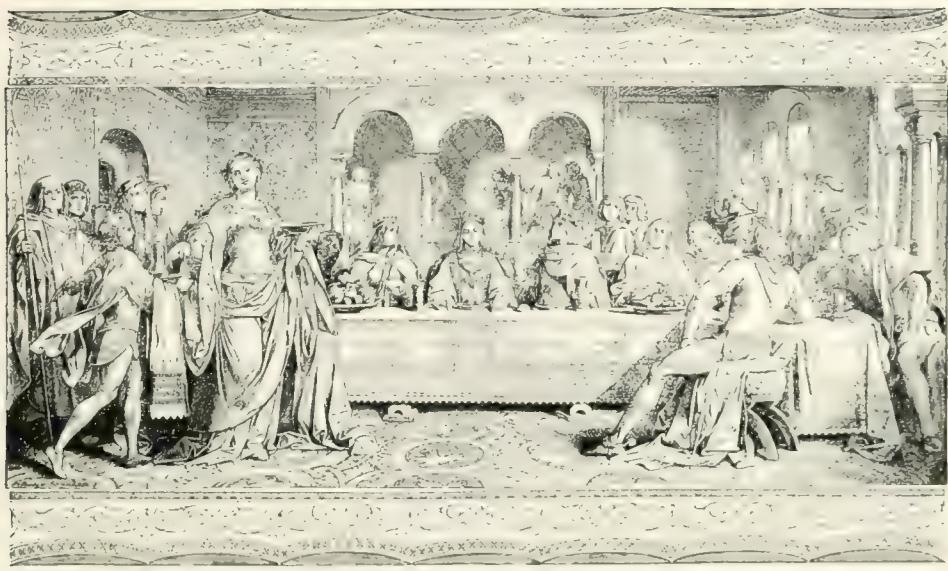
Abb. 85. Arreste in dem Landgrafen Saal an der Wartburg. (Nach dem Holzschnitt von A. Gaber., 1853
Verlag von Alphons Durr in Leipzig. Zu Seite 108.)

serem Meister. Das badische Wappen des Februar-Narren läßt, wie Weigmann bemerkt hat, darauf schließen, daß die Blätter noch im badischen Ländle erfunden sein dürfen. Es sind ganz reizende Erfindungen (Abb. 50—53). Beim Anblick des alten Mannes, der auf seinem Handschlitten das dürre Holz den Berg herabfährt und dem die grimmige Kälte durch Mark und Bein dringt, kommen einem unwillkürlich Schillers Worte in den Sinn: „Du starrest in des Winters Eise!“ Welch treffender Gegensatz zwischen dem alten mageren Mann, der den Januar, und dem jungen üppigen Weib, das den August verkörpert! — Herzerglückend ist der aus voller Seele hervorquellende Juchzer, den die zur Alm emporsteigende Zemmerin ausstößt. In dieser Zeichnung hat Schwind den Empfindungen Ausdruck verliehen, die uns beseelen, wenn wir nach eifrigem Aufwärtsklimmen vom hohen Berge auf die Ebene zurückschauen.

Auf den Bergen ist Freiheit! Der Hauch der Freiheit
Steigt nicht hinauf in die reinen Lüfte.

Die Zemmerin aber ist ein kräftiges, vollhäftiges Weib, jeder Zoll eine Bäuerin und doch Almut in jeder Linie. Das ist auch ein Geheimnis der Schwind'schen Kunst, Almut und Natürlichkeit zu verbinden! — Wie prächtig der Künstler den gegebenen Raum zu benützen verstand, beweist der Februar. Dieser Karnevals-Narr ist geradezu eine klassische Figur und er ist typisch geworden für unsere Kalender-Darstellungen überhaupt. In allen Monatsbildern aber glaube ich einen günstigen Einfluß des Cornelius und besonders der altdeutschen Meister wahrzunehmen. Der Strich ist ungleich fester und meisterhafter, als bei allen vorher betrachteten Sachen. Aber das Absichtliche, das Prunken mit anatomischer Genauigkeit, das Zur-Schauspielen sicher und richtig gezeichneter Gestalten, das uns bei dem „Ständchen“, bei „Mangel und Armut“ so peinlich berührt hatte, ist jetzt wieder völlig verschwunden. Die einzelne Gestalt geht ganz im Ganzen auf, die Form ordnet sich dem Gedanken völlig unter.

Während Schwind noch am Falkensteiner Ritt malte, war er zugleich an einem Karton tätig, zu dem der Anstoß leider wiederum von außen her gekommen war (Abb. 54). Der „Vater Rhein“ entstand infolge eines Konkurrenzauftreibens zur Auschmückung der Baden-Badener Trinkhalle. Der Karton war spätestens im Mai 1844 vollendet. Leider aber wurde das Gemälde nicht in der Trinkhalle ausgeführt, in die es am besten



Frau Venus hier viel Leiden bringt.

Abb. 86. Ariosto in dem Landgrafen-Saal auf der Wartburg. Nach dem Holzschnitt von A. Weber 1854
Verlag von Alphonse Durr in Leipzig. Zu Seite 108.

hineingepaßt hätte, sondern erschien im Jahre 1848 als Ölbild auf der Ausstellung in München¹⁸⁾. Erst zehn Jahre später wurde dieses Ölgemälde vom Grafen Raczyński angekauft und hängt jetzt in der Filialgalerie zu Posen. „Dieses Bild war Schwindes Schmerzenkind; er hatte viel Achselzucken darüber zu sehen, vielen Tadel zu hören und dennoch liebte er das Bild ganz besonders, wie man seine franken Kinder am liebsten hat“¹⁹⁾. So hat er sich auch mündlich und schriftlich mehrfach darüber ausgelassen.



Das Kind soll trinken und kostete es auch mein ganzes Thüringer Land!

Abb. 87. Ariosto in dem Landgrafen-Saal auf der Wartburg. Nach dem Holzschnitt von A. Weber 1854.
Verlag von Alphonse Durr in Leipzig. Zu Seite 108.)

„Kein Mensch vermochte Schwind's Bilder besser und gewinnender zu erklären als Schwind selber. Er charakterisierte, indem er erzählte, er rechtfertigte seine Kunst und Art, indem er sie einfach erklärte. Seiner schlicht treuherzige Vortrag der Sage und des Volksmärchens, der seinen Bildern ihren wärmsten Reiz gibt, stand ihm im Wort ebenso gut zu Gebot wie mit dem Pinsel. Der gemütliche Ton des bald stärker, bald schwächer anklingenden österreichischen Dialekts und ein gelegentlich durchblitzender schalhafter Humor



Abb. 85. Feste auf der Wartburg. Nach dem Stich von J. Thater. 1851 ss.
Vorlag von Georg Wigand in Leipzig. (Zu Seite 108.)

gab diesen erzählenden Erläuterungen und Rechtfertigungen eine durch ihre naive Liebenswürdigkeit unwiderrücklich feinfühlende Kraft. Wer Schwind seine Bilder nicht hat erklären hören, der hat sie gar nicht ganz gesehen.“ So schreibt Wilhelm Heinrich Riehl⁵⁹. Da es uns Nachgeborenen nicht vergönnt ist, den Worten des Meisters zu lauschen, müssen wir uns um so mehr an seine Briefe halten. Den „Vater Rhein“ erläutert er folgendermaßen⁶⁰: „Das Bild war bestimmt, als Hauptbild in der Trinkhalle in Baden-Baden ausgeführt zu werden, deren beide Seitenflüchten mit den Rheinlägen ausgefüllt werden sollten. Es erscheint daher der Rhein, die Niedel des Volker spielend

und die Rheinsagen singend. Die Nixen um den Rhein tragen den Nibelungenhort, der mit der Tarnkappe den verhängnisvollen Ring und Gürtel, einer die bekränzte Rolle mit dem Nibelungenlied selbst. Am Ufer sitzen Speier mit den Kaisergräbern als Geschichte; die alte Worms, der Nibelungen Heimat, als Sage; Mainz mit der doppelten Mauerkrone und der österreichischen und preußischen Nahne als Sinnbild des Deutschen Bundes. Die Flüsse sind: Die Iller mit dem Straßburger Münster, als Französin schwimmt sie einsam und beschämmt; die alemanischen Flüsse: aus dem Schwarzwald kommend, mit Tannen bekränzt, mit schwarz-blauem Gewand die Dreisam mit dem Freiburger Münster, mit ihrem Schatten die Mur mit dem Schloß Eberstein. Mit dem Buch ·Hebels Gedichten) unter dem Arm die von ihm besungene Wiese. Die mit dem Kirchlein, worauf zu lesen Schuttern (das älteste im Rheingau), die gleichnamige Schutter. Dahinter mit Hirtenstab und Schweizerwappen der hintere Rhein, des Alten Zugend gespielt. Die Los, das Badener Flüschen, mit dem badischen Wappen und einem reichen Apfelzweig, die Fruchtbarkeit der Gegend anzugeben. Sie trägt die Trinkhalle von Baden Baden, in die das Bild ursprünglich gemalt werden sollte. Die Mosel mit der Nahe, die bei der Rheinpfalz einfließt, und der kleinen Sieg, die den Kölner Dom trägt: preußische Gruppe. Der studentenhafte Neckar mit Kirschenblüten bekränzt, am Pedellstab das Pfälzer und Württemberger Wappen als Anspielung auf die Heidelberg und Tübinger Universität. Neben dem Neckar, dem Rhein zu, mit der großen Aorelle und dem Heidelberger Daß, der auf dem Heidelberger Schloßberg wohnende Wolisbrunnen, an dem der Sage nach Ziefried erlagert ward. Auf der anderen Seite des Neckar der Main, den Frankfurter Römer haltend. Der Donau Main Kanal um der Kelheimer Befreiungshalle kreist an ihm hinauf, einen kleinen Orientalen an der Hand, um die Verbindung mit dem Schwarzen Meere anzudeuten, und die Patensfennige, die er am



Abb. 89. Arbeit auf der Wertheimer
Nach dem Stich von Dr. Lanzel. 1855. Verlag von Weise Verlag. — 14.
zu Seite 109.



Abb. 90. Kindertopichen. Um 1855.
Bleistiftzeichnung (0,18 m h., 0,175 m br.).
Im Besitz von Frau Marie Baurfeind, München.

umfassen. Im einzelnen besitzt das Bild manch hohe, eigenartige Schönheit, so die jugendfrische Jünglingsgestalt des Neckars, die herrliche Figur der blonden Mosel, die noch schönere der dunklen Dreisam und das reizende Bildnistöpfchen der Dos. Die drei Städte gehören zum Monumentalstil, was Schwind geschaffen hat. Aber mehr als dies! Der Rheinstrom nimmt unter den deutschen Flüssen eine einzigartige Stellung ein. Der ehrwürdige Fluß, die wundervollen, teils romantischen, teils idyllischen Landschaften, die er durchheilt, das fröhliche Leben, das sich an seinen Ufern abspielt und durch den edlen Rheinwein, den Wein der Weine, miteinander wird, die herrlichen Kunstdenkmale, die sich allüberall zu beiden Seiten des Stromes erheben, die reichen geschichtlichen Erinnerungen aus allen Zeiten, die sich an ihn knüpfen: dies alles vereinigt sich, um unsre Vorstellung vom

Halse tragt, eine Münze von Karl dem Großen und eine von König Ludwig, mögen anzeigen, daß ihn der erste erbauen wollte, der andere wirklich zustande brachte. Dabei noch mit der orange und blauen Nassauerfahne die Lahn."

Es gibt kaum ein Gemälde von Schwind, dem sich so schwer beikommen läßt wie gerade diesem. Denn wir dürfen es uns nicht verhehlen, daß unser Künstler sich diesmal wieder, wie an der „Einweihung des Freiburger Münsters“, mit einem überaus spröden Stoff abmühte. Die Wahl des Stoffes läßt sich nur aus dem Geist der Zeit heraus erklären, die in derartigen Allegorien schwelgte. Aber ein Haufen von Personifikationen läßt sich eben nicht in ein lebendiges Ganzes



Abb. 91. Bildnisse der Töchter des Künstlers Anna und Marie.
Bleistiftzeichnung (0,165 m h., 0,185 m br.). Um 1855.
Im Besitz von Frau Marie Baurfeind, München. (zu Seite 110.)



Haad, Moritz von Schwind.

Am Abend von Sonn. v. Stabenten, Würzburg. 303. „Z.“ und „1867“

34. Seite 112 u. 124

92

Rhein mit einem Zauber von Poësie zu verklären, wie er sonst in anderen deutschen Zeiten eignet. Das Rhein gelten einige univer. idenit. deutscher Lieder, um all' univer. feinfühlte Schwindt.

Dort, wo der Rhein mit seinen grauen Wällen
So mancher Burg bemooste Trümmer ruht,
Dort, wo die edlen Trauben läßt' für ihre Lohn
Und unter Most des Winzers Wein vermauert.
Dort möcht' ich sein, bei Dir, Du Vater Rhein,
An Deinen Ufern möcht' ich sein.

Der Romantiker Schwind hat zweifellos versucht, diese Rheinfront zu stellen in kein Bild hineinzumalen, und es ist ihm auch gelungen. Aber die Gestalt des Rhins selber mit ihren Verzweigungen, besonders das eigentümliche Liegen auf dem Wasser bildet gerade den am wenigsten glücklichen Teil des ganzen Bildes. König Ludwig steht sich an der Aiedel und behauptet frischweg, Rhein stamme von Görüs und er sei ein Griech. Da bin ich vielleicht auch einer, ohne es zu wissen. Unter all den Wappen, Kirchen und sonstigen mittelalterlichen Weisen müßte sich eine Lura schon ausnehmen." Schwind hatte sicherlich ganz recht; wir betonen uns nicht zu der Ansicht König Ludwigs und gönnen dem Rhein keine Aiedel von ganzem Herzen. Aber wie kam Schwind, der ein so überzeugungstreuer, deutsch gesinnter Maler war, daß er lieber die Kunst des künstlerischen Königs versicherzte – was leider der Fall war –, als daß er dessen klassizistischen Neigungen entsprechend die charakteristische Aiedel in eine nichts sagende Leier umgewandelt hätte, wie kam Schwind darauf, seinem „Vater Rhein“ einen Kopf anzusehen, der eine so verzweigte Ähnlichkeit mit dem Haupt des Zeus von Olympia besitzt? Er scheint das Griechische an seinem „Vater Rhein“ selbst als brennend empfunden zu haben, denn als er später die Hauptfigur allein für den Grafen Schad wiederholte, suchte er sie deutlicher zu gestalten, indem er den Kopf dem Zeusbauern weniger ähnlich bildete und den Körper in einen gotischen Panzer stellte. Als Gegenstück zu diesem letzteren malte er den anderen großen deutschen Strom, die Donau.

Der Umstand, daß der „Vater Rhein“ nicht in der Baden-Badener Trinkhalle ausgeführt wurde, mag neben anderen Enttäuschungen und Widerwärtigkeiten dazu beigetragen haben, dem Künstler den Aufenthalt im Großherzogtum zu verleidern. Neue Aufträge und vielleicht auch die unbestimmte Hoffnung, die durch Weits Rücktritt erledigte Stellung als Vorstand der Malerschule am Städtischen Institut zu erhalten, zogen ihn nach Frankfurt a. M., wohin er nach Ostern 1844 übersiedelte. Aber weder die leitende, noch sonst eine offizielle Lehr-Stelle hat er dort jemals innegehabt. Wohl aber erhielt er von der Verwaltung jenes Instituts eine Werkstatt zugewiesen, in der er jungen Künstlern, die danach verlangten, mit Rat und Tat beistand⁵². Vor dem Eschenheimer Tor erworb er sich ein hübsch gelegenes kleines Grundstück, um sich als sein eigener Baumeister ein gemütliches Heim zu errichten. – In Frankfurt nahm Schwind das Motiv des Falkensteiner Rüts, wenn auch in gänzlich veränderter Form, wieder auf und schuf so eine anmutige Illustration zu dem Volkslied: „Gott grüß Euch Pfalzgraf“ usw. (Abb. 45), die in „Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler“ Leipzig, Hermann Vogel erschien. Für daselbe Werk zeichnete er auch eine Illustration zu dem „Häbermues“ von Hebel, welchem Dichter er bereits auf dem Gemälde „Vater Rhein“ ein Denkmal gesetzt hatte (Abb. 55). In einem behaglichen echten Bauernhause, vor dem allerlei Arbeitsgerät liegt und ein Brünnlein rinnt, hat sich eine Bauernfamilie zum schlischen Mittagsmahl versammelt. Während die Kinder mit ihren Löffeln in den Töpfen mit dem dampfenden Häfermus hineinlangen, erzählt der Großvater den andächtig lauschenden die Entstehungsgegeschichte ihrer Speise: wie das Saatkorn in die Erde gesenkt wird, wie in dem Korn ein Keim ruht, wie dieser Keim in dem Muttertrosch des Erdreichs immer kräftiger wird, seine Wurzelchen tief hinabstreckt und mit dem Kopfchen zur Oberfläche herausdrückt. Da schaut unsrer Herrgott Engel herab, die bringen dem „Häberli“ Tau und rufen ihm freundlich: „Gottwillkommen!“ zu, aber auch manches Ungemach durch Kälte und Unwetter hat es durch-

zumachen, bis es herangereift ist. Endlich schlüpft eine Ähre heraus und schwankt in den Lüften.

Sagmer au ne Mensch, wer het an siedni Räde
do ne Chnöspli ghent und dört mit chünftige Hände?
d'Engeli, wer denn just? Sie wandle zwürde de Führen
uf und ab vo Halm zu Halm, und schaffe gar soll.

In solchen schlichten, volkstümlichen Darstellungen kommt Moritz von Schwind Ludwig Richter am nächsten. Während sich Richter aber zumeist auf die Schilderung des bürgerlich-bäuerlichen Kleinlebens und auf die Landschaft beschränkt, ist Schwind in der Bauernstube und im Empfangszimmer des Vornehmen, in der Landschaft und im



Abb. 93. Titelblatt zu den „Sieben Raben“. Verlag von Paul Neß, Stuttgart. — Bes.: „1857“ — Zu Seite 111

Innenraum, in der Gegenwart und in der Vergangenheit, im Märchen und in der Wirklichkeit überall gleich heimisch. Richter hat das deutsche Volksleben dargestellt, wie wenn es ein Märchen wäre, er hat gleichsam das Märchen aus dem Leben herausgeiehen, Schwind hat mit den erdichteten Gestalten des Märchens und der Sage wie mit seines gleichen verkehrt.

Wahrscheinlich um jene Zeit hat Schwind zwei Blätter radiert, die er auch als Übbilder ausführte und deren Stoffe dem Einsiedlerleben entnommen sind (Abb. 56, vgl. auch Abb. 116). Es sind zwei Prachtstücke, unmittelbar aus dem Innern des Künstlers hervorgegangen und in ihrer Art vollendet. Auf dem einen Blatt sehen wir einen Einsiedler, der die Rosse eines Ritters zur Tränke führt, während dieser im Schatten der Felswände von langer Fahrt ausruht. Das andere Blatt stellt einen Eremiten vor, der vom Terminieren zurückkehrt und in seiner Felsenklause einen Tundelsackbläser erblickt. Ebenso wundervoll, wie die ernst-traurige Stimmung der romantischen Felsenlair, in der Gegensatz zwischen dem weltfreudigen Einsiedler und dem behäbigen fabrenden Mönchtaunen

zum Ausdruck gebracht. Noch packender wirkt der Gegensatz zwischen dem Einsiedler und dem Ritter. Tiefer ruht auf ruheloser Fahrt durch weite Länder, ach, nur ein kleines Weitchen in eng umschlossener Felsenklüft aus auch in leiblicher Ruhe an Geist und Seele unruhsvoll, jener, an Enge und Ruhe gewöhnt, entsagungsvoll, erweist dem Ritter gelassen den Liebesdienst, ihm die Rose an der Felsenquelle zu tränken, edle Schwindrosse, nicht edel gebaut, schwerlich einwandfrei gezeichnet, wohl aber wahrhaftige Marchenpferde, Rapp und Schimmel schwer an Bau und stark an Gliedern, mit langen buschigen Schweifen und Mähnen und gleichsam mit einer für ihren Reiter und jeden, der ihnen wohlwill, mitsühlenden Seele begabt.

Schwind führte die Radieradel mit derselben Sicherheit und Nutzen wie Feder und Bleistift. Es ist zu beklagen, daß er nicht öfter zu jenem Werkzeug gegriffen hat, um so mehr, als keiner der Männer, die nach ihm gestochen haben, seinen fein empfundenen Strich völlig nachzufühlen vermochte. Um sich von Schwins technischem Können eine richtige Vorstellung zu machen, muß man sich daher an seine Originale, namentlich an die Aquarelle, die Bleistift und Federzeichnungen und die wenigen Radierungen halten. Schwind hatte den Kopf immer so voll Gedanken, daß er sich nicht die Zeit nehmen wollte und konnte, seine Werke selbst zu radieren. Daher liegen heute seine wunderbaren Erfindungen zum großen Teil nur in Stichen von fremder Hand vor.

Seit Schwins Zeiten hat nun die Kupferstich- und Radiertechnik einen großen Aufschwung genommen. Neben Originalschöpfungen sehen wir in den Schwarz-Weiß-Ausstellungen auch Stiche nach vielen Großen der Kunstgeschichte. Es wäre nun ein höchst verdienstvolles Unternehmen, wenn sich ein hervorragender Stecher der Aufgabe unterziehen wollte, uns die herrlichen Erfindungen Schwins in voll endeter Stech- oder Radiertechnik von neuem zu beschaffen. Allerdings müßte er mit großer Gewandtheit und mit noch größerer Selbstverleugnung vorgehen, um den unserer Zeit fremd gewordenen Stil Schwins mit modernen Ausdrucksmitteln vorzutragen.

In die Frankfurter Periode fällt noch eine rechte Brotarbeit: Big-

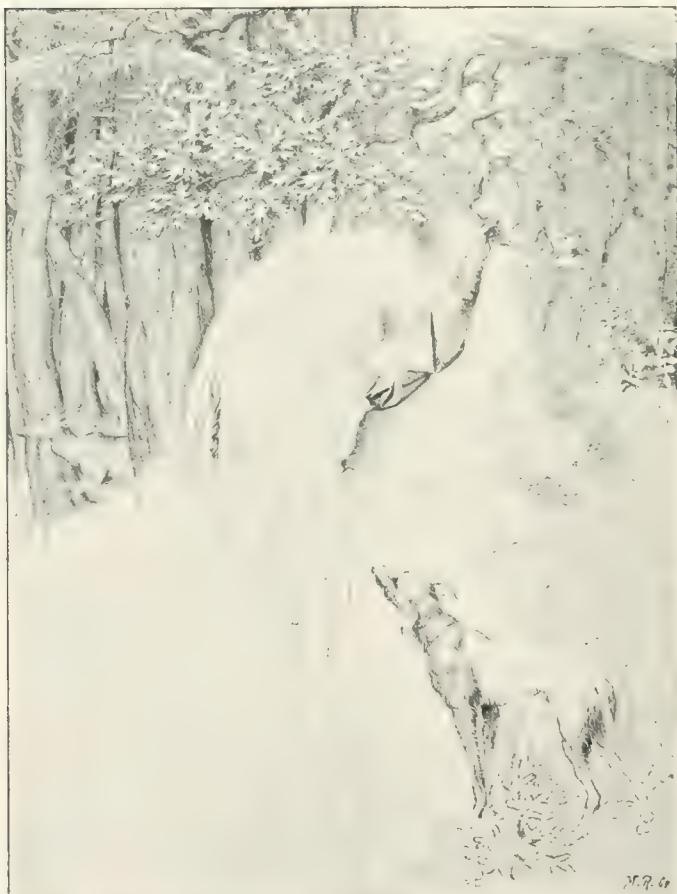


Abb. 94. Studie zu den „Sieben Raben“. Um 1830.

Federzeichnung, 0,315 m h., 0,235 m br.!

Im Besitz von Professor Dr. Julius Nanc's Erben, München. Vgl. Abb. 95 u. 96

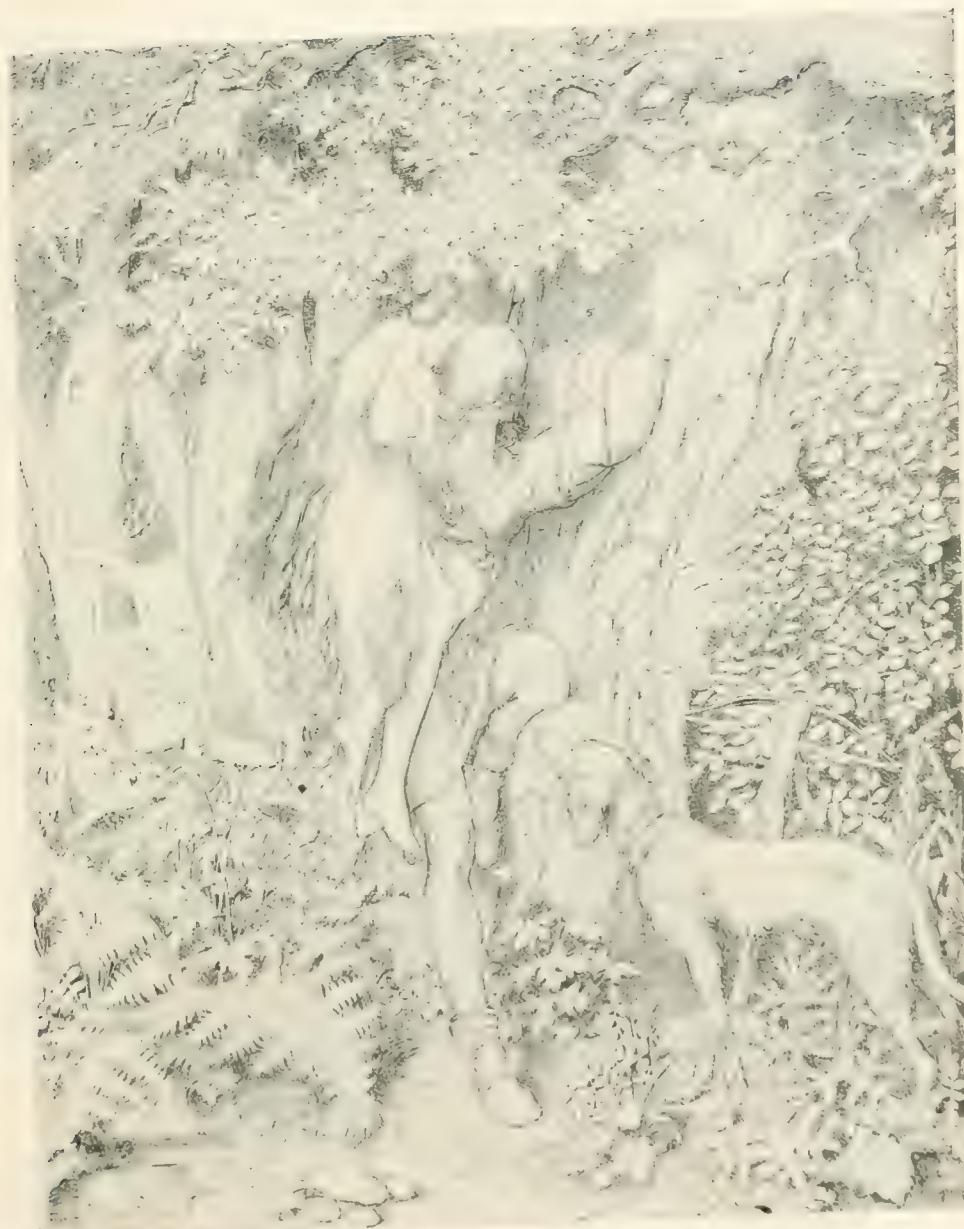
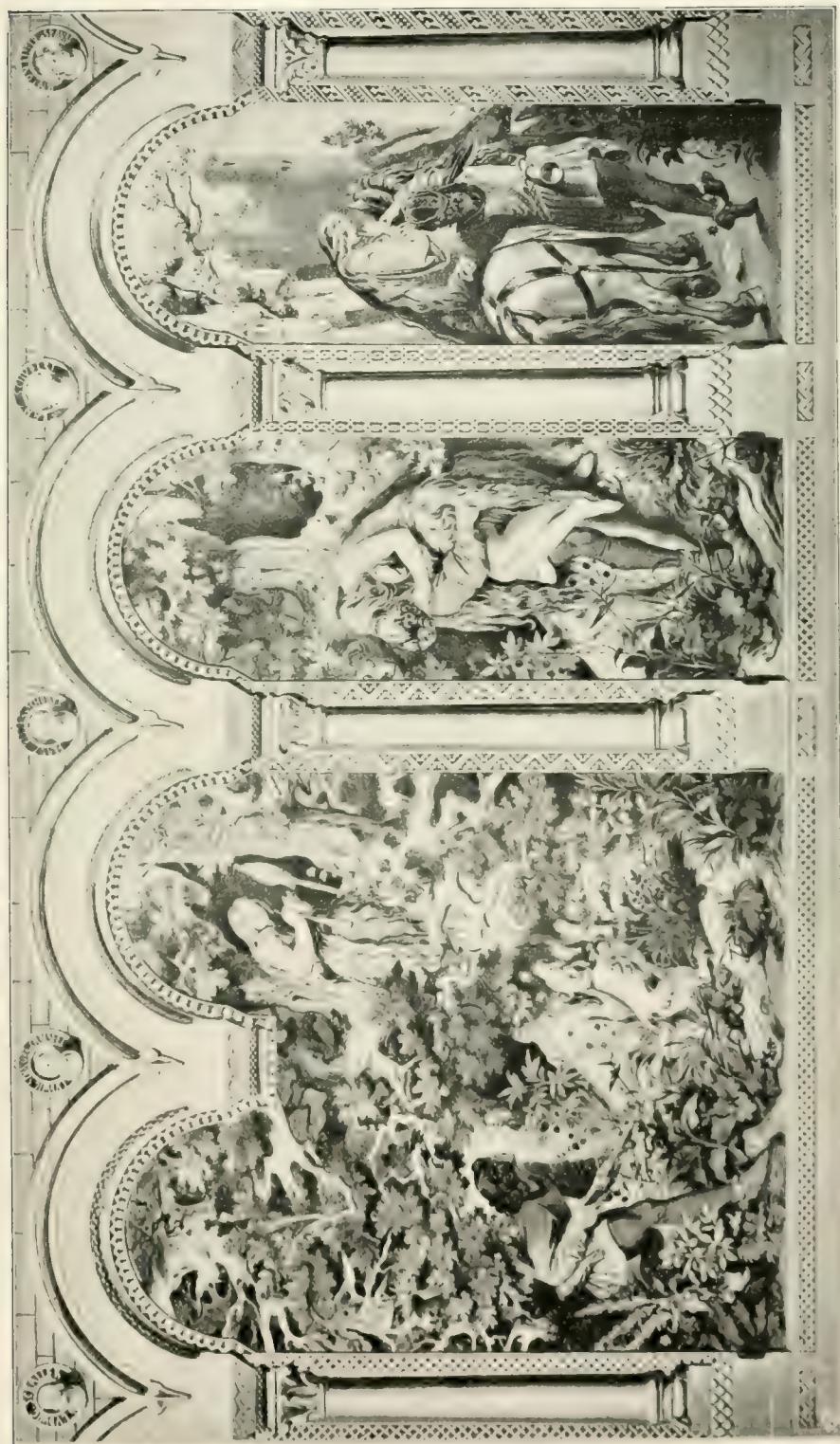


Abb. 95. Studie zu den „Sieben Räben“ (Anfang der dreißiger Jahre). Federzeichnung (0,285 m b., 0,22 m br.). München, Marlinger Sammlung. Kat. Abb. 76.

netten zu Eduard Dullers „Erzherzog Karl von Österreich“ (Abb. 60). Der Künstler verläßt sich selbst, daß er „den Mietgau machen muß“. Zu gleicher Zeit aber beginnt er wieder eine neue große, völlig persönliche Schöpfung und schreibt darüber im August 1845 an Genelli: „Ich möchte doch wieder einmal etwas machen, wo von Schönheit die Rede ist und nicht immer und ewig im Kostümachen nach herumschlagen. Ein Werk dieser Gattung, auf dessen Wirkung ich sehr gespannt bin, hat nicht mehr sehr weit zur Vollendung: Fünf Musiktanten ziehen auf ein Schloß, bei einer Hochzeit anzutreffen“ (Abb. 62 u. 63). Die Braut mit ihren Freunden erscheint auf der Mauer. Bedienten

pack steht unter dem Tore, der Bräutigam kommt mit seinem Zug am Waldesaume zum Vorschein. Der Held ist der letzte der Musikanten, ein Mann von hohen Ideen, bedeutender Phantasie, aber nicht weiter in der Welt vorgerückt, als in der Gesellschaft gemeinen, eitlen Gefündels zur Ergötzung, vielleicht zum Spott der vornehmen Welt sein Stücklein zu blasen — ein verdorbenes Genie mit einem Worte.“ — Die wahrhaft „Shakespearisch-komische Hauptgruppe“ der fünf Musikanten, von denen uns drei schon am Anze von der Burg Ritter Kurts begegnet waren, ist vorzüglich gezeichnet, was dem Beichauer auf der Studie noch schlagender entgegentritt als auf dem ausgeführten Gemälde, und ebenso vorzüglich charakterisiert. „Der aus dem Großen arbeitende, dicke Bajzeigenträger schleppt im Schweiße seines Angesichts sein Instrument, der folgende Dudelsackbläser trägt die Einönigkeit seines Geschäftsbetriebes schon in der grämlichen Langeweile von Gesicht und Haltung ausgeprägt; der zigeunerhafte Bruder Habenichts mit der Zither, der durch lustige Tanzweisen und Schwänke sich manchen frischen Trunk verdient, denkt bei dem Gespräch mit dem buckeligen Theoretiker mit der Geige wohl mehr an jenen, als an die Auseinandersetzungen des Genossen, während der arme, einsame Klarinettenbläser (Portrait des Malers Rebniz) beim Anblieke einer aus der Hand der Mädchen vom Zwingler gefallenen Rose innenhält, um im kindlichen Spiele tiefe Bedeutung zu ergründen und holde Träume daran zu knüpfen“⁵³. Die herabgeworfene Rose erinnert an eine Stelle in Brentanos „Chronika eines fahrenden Schülers“. So poetisch Schwins Gedanke ist, so ist er doch mitten aus dem Leben gegriffen. Wer zum Beispiel einen Fasching in München verlebt hat, denkt beim Anblick der gemalten Musikanten an die fahrenden Musikbanden, die von Wirtshaus zu Wirtshaus ziehen, um den Gästen aufzuspielen. Auch da pflegt so manch ideal veransagter, aber im Kampf uns Tasein gescheiterter Mensch darunter zu sein! — Die „Künstlerwanderung“ ist wie der „Wunderliche Heilige“ und der „Faltensteiner Ritt“, an den jene Schöpfung auch kompositionell anknüpft, ein Gelegenheitsgedicht im Goetheischen Sinne. In der herrlichen Frauengruppe auf hohem Sösl er spricht sich der ganze Jubel des glücklichen jungen Ehemannes aus. In der Hauptfigur dürfen wir wohl ein Idealbildnis seiner Gattin vermuten. Er aber ist der Bräutigam, der siegesbewußt am Waldesaume einherreitet. Sich selbst wahrscheinlich unbewußt, predigt Schwind hier die Lehre, daß die Welt und das Weib nicht dem Träumer, sondern dem tätigen Manne gehört, und daß bei den Frauen der Krieger mehr gilt, als der Künstler. Schon bei Homer ist es nicht Apollo, sondern Ares, dem sich die herrliche Aphrodite in Liebe hingibt. — Die „Künstlerwanderung“ ist eine wundervolle Schöpfung, nur schade, daß sie als Ölbild ausgeführt wurde. Hat man sich am Anblick von Nachbildungen dieser Komposition verauslicht und tritt dann vor das in Öl gemalte Original, das in der Berliner Nationalgalerie hängt, so wird man durch die gerade bei diesem Bilde besonders harte und bunte Färbung gewaltsam ernüchtert.

Das Bild trägt die Jahreszahl 1847. Mithin hat Schwind während der ganzen Zeit seines Frankfurter Aufenthaltes daran gearbeitet. Im Jahre 1847 verließ er nämlich diese Stadt wieder, da er einen Ruf nach München als Professor an der Akademie der bildenden Künste erhalten hatte. In München hat er dann bis an sein Lebensende gelebt und gewirkt. Hier traf er alte Freunde, den Musiker Lachner, den Bildhauer Schaller, den Maler Genelli, den Erzgießer Müller und endlich Schwanthaler, auf dessen romantischer Burg Schwanneck an der Isar er schöne Tage verlebte. Er selbst aber erwarb ein reizendes, mitten in einem Rosengarten, an der Brienerstraße Nr. 35 vor den nachmaligen Propyläen gelegenes Heim, das eine prächtige Aussicht auf das bayerisch tirolische Hochgebirge gewährte. Schwind äußerte selbst damals, daß er lieber nach München als nach Leipzig oder Berlin oder selbst nach Dresden ginge. Aber die Hoffnungen, die er an den Aufenthalt in München geknüpft hatte, sollten sich nicht erfüllen. Er wünschte, daß er großen monumentalen Aufgaben entgegenginge, und sicher hätte er Originelleres geleistet, als die Hess und Schrandolph und selbst als Raulbach. Die Außenwände der Neueren Pinakothek und die Innenwände der Basilika würden nicht eine so unsagbar langweilige Sprache zu uns sprechen, wenn sich der Pinsel



Kreuzwegrelief aus dem „Schatz der Kirche“ des Klosters St. Blasien. Die Szene, die „Vom Garten getrieben im Morgen zu gestern“ genannt wird, ist eine Arbeit von Paul Reit, Enthalten in: „Zu Seite 112 u. 116.“

Meister Schwind's auf ihnen getummelt hätte, und dennoch war es ein Glück für ihn, daß er zu diesen offiziellen Arbeiten nicht herangezogen wurde, denn sein Genie konnte sich doch nur auf einem anderen Gebiete voll entfalten. Das Professorengehalt aber ermöglichte es Schwind, endlich an die Ausführung all der Pläne zu gehen, die



Abb. 97. Aus dem Märchen von den „Sieben Räubern“. Verlag von Paul Reff in Stuttgart. (zu Seite 112.)

schon seit den glückseligen Wiener Jugendjahren in seiner reichen Seele schlummerten. Diese letzte Münchener Zeit ist die Meisterschaftsperiode des Künstlers. Sie beginnt mit Illustrationen für die „Fliegenden Blätter“ und die „Münchener Bilderbogen“. Schwind selbst spricht verächtlich von dem „Holzstöckelzeichnen“ für die „Fliegenden“.

Es lag dies im Geist der Zeit, die über dem, was sie für groß und monumental hielte, das Kleine und Intime verachtete. Wir denken heute anders. Uns erscheint Schwind gerade im Kleinen groß, war er doch seinem innersten Wesen nach ein Illustrator, dies



Abb. 68. „Paul kann Wunder von den „Gieben“ machen.“ Zehnblätter-Zeichnung von Paul von Zürichholz. (Von Seite 11.)

Wort im edelsten Sinne genommen. Wir haben im Verlaufe der Darstellung bedauert, daß ein Teil seiner Schöpfungen in Öl ausgeführt, bei anderen, daß sie nur unvollkommen gestochen wurden. Gegen die Holzschnitte läßt sich kein derartiger Einwand erheben. Sie gehören zu den abgeklärtesten und vollendetsten Schöpfungen des Meisters



Abb. 99. Das Terzett. Bez.: „M. v. Schwind 1858.“

Franz Lachner begleitet die Damen Heyeneder - v. Mangstl, Diez und Lenz auf dem Klavier.
Maßstab 0,32 m h., 0,435 m br.). Im Besitz von Frau Leopoldine Penzer v. Heimstatt, geb. Lenz, Wien.

Sie sind vom Künstler selbst auf den Holzstock gezeichnet und von den Holzschneidern der xylographischen Anstalt Braun & Schneider in München mit liebevollem Verständnis geschnitten worden. Bei ihrem Anblick beeinträchtigt nichts den Genuss des Beobachters. Es sind in ihrer Art klassische Schöpfungen. Wir führen hier nur acht von ihnen vor, aber dies sind auch wahre Perlen. Im übrigen verweisen wir auf das „Schwind-Album“, in dem jene Holzschnitte fast alle vereinigt sind und durch dessen Herausgabe sich die Firma Braun & Schneider ein großes Verdienst um das Andenken des Künstlers erworben hat. Dieses Schwind-Album verdiente ein deutsches Haus- und Familienbuch zu sein, wie wenig andere. — In einer Folge von sieben Blättern, deren eines immer schöner ist als das andere, schildert Schwind das Leben des „Herrn Winter“. Kein Werk der gesamten Kunstgeschichte drückt die deutsche Weihnachtsstimmung so vollendet aus, wie der „Winter in der Christnacht“ (s. Abb. 64). Diese Figur, die übrigens schon in den vier Jahreszeiten des Figaro aufgetaucht war⁵⁴, ist typisch geworden: in jedem Format, in jedem Material, in jeder Stadt steht der Herr Winter im dicken schneebedeckten Mantel mit langem Bart und kerzenschimmerndem Christbaum am Heiligen Abend, dem schönsten deutschen Familienfeste, auf Hunderten von Weihnachtstischen, vom Jubel der glücklichen Kinder umringt. Wie die besten Gedichte unserer größten Dichter zu Volksliedern geworden sind, so ist auch diese Schöpfung des im edelsten Sinne volkstümlichen Künstlers tief ins Volksbewußthein eingedrungen. Und wie anmutig läßt Schwind sein Idyll vom Winter ausklingen! Der Alte fühlt, daß seine Zeit gekommen ist. Da sucht er das erste Schneeglöcklein, das legt er dem Frühling auf die leiergezierte Wiege (Abb. 65). In dieses Schlussbild vom „Herrn Winter“ hat Schwind eine unvergleichliche Schilderung häuslich-ehelichen Glücks und stillen Gelehrtenfriedens eingewoben. — In den „Liebesliedern“ offenbart sich uns seine umfassende Bildung und

sein unübertreffliches Charakterisierungstalent. Jedes Land, jede Stadt wird mit den einfachsten Mitteln von der Welt völlig erlöpfend charakterisiert. Am deutlichsten zeigt sich dies bei der Darstellung von Benedig (Abb. 67). Der verschmitzt lächelnde Liebesgott, der mit seiner Larve den venezianischen Karneval andeutet, schaut auf eine



Abb. 100. Des Künstlers Tochter Anna. 1860.
Öl auf Holz (0,23 m b., 0,18 m br.). Wien, Moderne Galerie. Zu Seite 110.

ergötzliche Szene herab: Der erboste Vater oder Ehemann leert ein gewisses Gefäß, das man nicht näher bezeichnen darf, über den erschrockenen Eheisbeo aus. Während die Liebhaber der anderen Länder meist im jüßen *töte-a-töte* mit ihrer Angebeteten herzend und scherzend dargestellt sind, steht der gute deutsche Michel mit langem Haar und im altfränkischen Kittel, aus dessen Tasche die Pfeife mit langer Quaste hervorlugt, aufdächtig lauschend unter dem Erker seiner Auserkorenen und ist besiegelt über das geringste Geräusch, das ihm ihre Nähe zu verraten scheint (Abb. 66). Die „Liebeslieder“ fallen in das Jahr 1848. Während der Sturm der Revolution durch ganz Deutschland heulte, dichtete Schwind seine Liebeslieder! Die Revolution ging spurlos an ihm vorüber. Er war ein durch und durch konservativ und monarchisch gesinnter Mann, der an dem großen geschichtlichen Ereignis nur die Schattenseiten gewahrt. „Gottlob, daß unter Schicksal nicht in Menschenzagen, sondern in der Hand Gottes ruht,“ äußerte er damals in seiner derb humoristischen Weise, und ein andermal schreibt er: „Ein paar Minister wird doch unser Herrgott noch wo im Westentaschl finden und das andere findet sich.“ Während sich Schwind um die Bewegung, die aus der tiefsten Seele des Volkes geboren war, gar nicht kümmerte, arbeitete er dennoch im letzten Grunde auf dasselbe Ziel hin wie diese. Denn wie die 48er Revolution die deutsche Einheit vorbereitet hat, so gehört Schwind zu den Geisteshelden, die im stillen diese Einigung Deutschlands dadurch vorbereiteten, daß sie gemeinsame geistige Besitztümer für die ganze Nation schufen. Zu Schwinds volkstümlichsten Schöpfungen gehört der „Gestiefelte Kater“ — vgl. Abb. 68: Ein alter Müller hinterließ bei seinem Tode seinen drei Söhnen ein Pferd, einen Löwen und einen Kater. Das Pferd nahm der älteste Bruder an sich, der zweite den Löwen, und dem Jüngsten, Gottlieb, blieb nichts als der Kater Hinze. Als Gottlieb nun traurig auf der Fenbank der Mühle saß und nicht wußte wo aus noch ein, nahte sich ihm Hinze, erwies sich mit menschlicher Stimme begabt, versprach dem armen Gottlieb zu helfen und wünschte zu diesem Zwecke nur ein Paar lange Stiefel zu erhalten. Gottlieb gab sein letztes Geld dafür aus, der Schuster maß dem Kater Stiefel an, und mit diesen ging Hinze, als Jäger verkleidet, auf die Jagd, fing Kaninchen, überreichte diese dem König, dessen Leibspeise sie bildeten, und erzählte ihm dabei, daß die Kaninchen ein Geschenk des Grafen Carabas wären. Darauf wünschte der König den Grafen Carabas kennen zu lernen und ihm seine Tochter als Braut zuzuführen. Da war guter Rat teuer, doch Hinze wußte ihn zu schaffen. Mit seinen trefflichen Stiefeln lief er dem Wagen des Königs voraus, überredete alle Bauern, daß sie sagen sollten, das Land gehöre dem Grafen Carabas, veranlaßte Gottlieb ins Bad zu steigen und versteckte seine schlichten Müllerkleider im nächsten Gebüsch. Als nun die königliche Staatskarosse an diese Stelle gekommen war, erhob der Kater ein großes Geschrei, der Graf wäre seiner Kleider beraubt und am Ertrinken. Da ließ der König den armen Gottlieb aus dem Wasser ziehen, in vornehme Gewänder hüllen und in seinem Wagen Platz nehmen. Hinze war unterdessen weiter gelaufen zu dem benachbarten Herrscher Popanz, der auf hoher Burg einsam hauste und allerlei Gestalt anzunehmen vermochte. Durch List und Schmeichelei bewog ihn nun der Kater dazu, sich in eine Maus zu verwandeln, fraß die Maus auf und hatte so für seinen Herrn ein Reich erobert. Dann sprang er mit seinen guten Stiefeln zum Schloß des Königs und kam gerade noch rechtzeitig zum Empfang des Königs und der Prinzessin, welcher der Bräutigam Gottlieb Graf Carabas ritterlich die Hand führt. Dieselbe Gabe des Vermenschlichen wie im „Gestiefelten Kater“ legte Schwind mit dem ins gleiche Jahr 1850 fallenden Holzschnitt „Die guten Freunde“ an den Tag. Wir geben davon nur das schönste Bild wieder: „Wie die Tiere den Jäger begraben“ (Abb. 70) und machen auf die malerische Wirkung aufmerksam, wie sich die Tiere auf diesem friesartig komponierten Blatt in feierlichem Zuge als helle Silhouetten vor dem düstern Walde entlang bewegen. — Wenn wir an den „Liebesliedern“ Schwinds Geschick bewundert hatten, fremde Länder zu charakterisieren, so nehmen wir an dem „Gestiefelten Kater“ (um noch einmal zu diesem zurückzufahren) mit Erstaunen wahr, wie gut es der Künstler verstanden hat, die stilistischen Formen vergangener Jahrhunderte zu seinen Zwecken zu verwerten. Die Burg ist gotisch, die Kartusche und

die Fruchtschnüre weisen Spätrenaissanceformen auf, das Portal mit den Schilden haltenden Löwen, die entfernte Vettern von denen vor der Münchener Residenz sein mögen, ist in schweren Barockformen gehalten, die Prinzessin und der Graf Carabas sind in dem prächtigen Geschmack des siebzehnten Jahrhunderts gekleidet, und die Staatskarosse samt Pferdegeschirr und Lakaieuniformen ist im blühendsten Louis XV gegeben. Aber dieses Durcheinander von Stilen verleiht uns nicht, im Gegenteil, es wirkt völlig überzeugend, weil es kein beliebiges Gemengsel ist, sondern weil jede Stilform an ihrem Platz steht und etwas ausdrückt. Doch dies ist nur eine von den vielen Schönheiten, welche den „Gestiefelten Ritter“ auszeichnen. Ob es wohl einen einzigen gebildeten Deutschen gibt, der sich an diesem Blatt noch nicht erfreut hat? Aber wie wenige wissen, wem sie diesen Genuß zu verdanken haben! Überhaupt können wir alle gar nicht ermessen, wie tief unsere Anschauung von manchen Dingen, unser Gemüts- und Phantasieleben in der Schwind'schen Kunst wurzelt. Schon in der Kindheit frohen Tagen, ehe wir den



Abb. 101. Studie zu „Hercules und Leander“. Bad Galerie. Ende der ianuarier Jahre.
Studie einer 0,30 m h., 0,23 m br. Federzeichnung. Im Bes. von Professor Dr. Max Grebe, München.
(Zu Seite 116.)

Namen „Schwind“ zum erstenmal hören, bekommen wir Blätter, wie den „Gestiefelten Ritter“, in unseren Bilderbüchern zu sehen und empfangen so Eindrücke, die bis ins Alter fortwirken. Und wenn wir im Drang und in der Not des Lebens uns beruhigen, erquicken und kräftigen wollen, tun wir gut, uns an den Vorn der reinen jugend frischen Kunst dieses wunderbaren Mannes zu begeben. Keine seiner Schöpfungen ist aber gleich geeignet, Balsam in ein zerrissenes Herz zu tränken, wie der unvergleichliche Bilderbogen „Von der Gerechtigkeit Gottes“ (Abb. 69.). Hintereinandergeliebt geben die drei Streifen nach des Meisters eigener Ansicht vielleicht eine seiner besten Arbeiten um drei Kreuzer. Schwind hat hier jene uralte Parabel, die sich in der Weltliteratur von Voltaire's Jadig über die Gestä Romanorum bis weit zurück auf orientalische Ursprünge verfolgen läßt¹⁵⁾, trefflich verkörpert. Den Inhalt des Bilderbogens erläutert die Unterschrift. Besonders hervorheben möchten wir aber Schwins Charakterisierungsvermögen, wie es sich z. B. in der Schilderung des Weizigen besonders glänzend entfaltet. Über seinem Kopf erblicken wir die Maus, die darauf hinweist, daß wir uns in einem Stalle befinden, vom Heuboden hängt ein Bündel Stroh herab, in der Ecke Spinngewebe. Ganzlich ausgehungert, mit schlitternden Gliedern sitzt der Weizahl halbnackt auf seinem Geldkasten

und stemmt den linken Fuß dagegen, von dem der Pantoffel herabgeglitten ist. Der Geldkasten ist mit einem mächtigen Schloß bewehrt, und den Schlüssel dazu hat der Geizhals um den Hals hängen. Fürwahr, ein Charakterisierungsvermögen, das geradezu zum Vergleich mit Hans Holbeins Totentanz herausfordert! — Welch hohe Feierlichkeit ist dann



Abb. 102. Der Traum Erwins von Steinbach.
Ölgemälde (0,36 m h., 0,25 m br.) auf Holz. München, Stocck Galerie.
Verlag von Dr. Albert, München. (Zu Seite 116.)

wieder über die Gestalt des Einsiedlers verbreitet, besonders über die Rückenfigur vor dem Waldaltar! — Endlich die Freude an der Idylle, die sich in Bögeln und Rehen, Büschchen und Bäumen auswirkt! — Auch beim „Gestiefelten Ritter“ tritt diese Freude an der Idylle hervor. Man beachte die Tannen über dem Badenden und gegenüber das Laubwäldchen mit dem Reh und den Bögeln und mit dem verwitterten, knorrigen Eichbaum,

die davonspringenden Häslein, die nickenden Roggenhalme, das Bildstöcklein, und wie die Feldkapelle friedlich zwischen Busch und Baum eingebettet daliegt. Nurwahr, wenn irgend jemand, so vermochte Moriz von Schwind darzustellen, was wir Deutsche liebenvoll unter „Feld und Flur“ begreifen. Eine geschlossen idyllische Szene der Art schuf der Künstler auch im ersten Blatt der Holzschnittfolge „Die Kinder im Erdbeerthal“ (Abb. 71).

* * *

Am 1. Juli 1849 verließ die hochgefeierte Sängerin, Fräulein Karoline Heynecker, als Braut des Regierungsrats von Mangels, die Hofbühne zu München, um sich fortan auf die geistliche Musik zu beschränken⁵⁶⁾. Schwind, der zu den begeisterten Verehrern der Künstlerin gehörte, hat diese Wendung in ihrem Leben zu einer zartempfundenen und wunderbar edlen Sepiazeichnung angeregt (Abb. 72): Die Sängerin legt Krone, Perlenhalsband und Königinhermelin aus der „Katharina Cornaro“, worin sie die Glanzrolle spielte, der heiligen Cäcilie zu Füßen, die sich von ihrem Sessel erhebt, um der Sängerin sanft das Lorbeer geschmückte Haupt emporzurichten und ihr einen Weihekuß auf die reine Stirn zu drücken. Unterdessen hat ihre einsam auf der Bühne zurückgebliebene Kunstgenossin Sophie Tiez, die in der Gestalt eines Kindes erscheint, mit beiden Händen ihre Rechte gepackt und schmiegt ihr Köpfchen darauf. Der großmächtige Blumenstrauß bezieht sich wohl auf die Huldigungen, die Bühnenkünstlerinnen nach der Vorstellung dargebracht zu werden pflegen, und ist, beiseite gelegt, ein Zeichen dessen, daß das persönliche Hervortreten und Bewundertwerden nunmehr aufgehört hat. Im Hintergrunde die Altenheiligenhofkirche, an welche die scheidende Bühnenkünstlerin als Dramatensängerin berufen war. — In gedanklichem Zusammenhang mit dem Liebesroman Karoline Heyneckers steht auch Schwinds „Symphonie“ (Abb. 73). „Das Ganze“, schreibt er, „ware zu denken als die Beethoven betreffende Wand eines Musikzimmers, da doch alles einen Zweck haben soll und basiert daher billig auf einem Beethovischen Musikstück: Phantasie für Klavier, Orchester und Chor in E, das einzige, das so instrumentiert, also im Bild zu erkennen, überdies noch auf dem Notenheft einer Sängerin angezeichnet ist. Auf diesem musikalischen Boden bewegt sich das ganze Geschichtchen billig in vier Teilen, die den vier stereotypen Teilen einer Symphonie Symphonie, Andante, Scherzo und Allegro analog sind: Probe des Musikstucks auf einem Haustheater, von einem zusammengerafften Orchester und eben solchem Chor, bei welcher die Sängerin eines kleinen Solos die Aufmerksamkeit eines jungen Mannes erregt ein Begegnen ohne An-



Abb. 103: Die Sängerin
Baroness Spaun aus dem Baumhauer See (Tafel 9, 250 m. h., 0,165 m. br. am Statten. Im Buch von Frau Marie Baumhauer, München zu Seite 116 u. 123.)

näherung ein kleiner Maskenball, auf dem unter Paar seine Gefühle ausdrückt, und zum Schluß ein Moment der Hochzeitsreise, wo der beglückte Mann seiner Frau das Schloßchen zeigt, in dem sie wohnen werde. Über-einstimmend mit dem Chor, der ein Lobgesang auf die Freuden der Natur ist, ist das Ganze umgeben von Wald und Luft (den vier Winden) und als verbindende Verzierungen sind die Tageszeiten, die Wohltaten des Bades und des Gebirgstaues, die Lust des Reisens u. dgl. angebracht. Gähnend als Sinnbild des

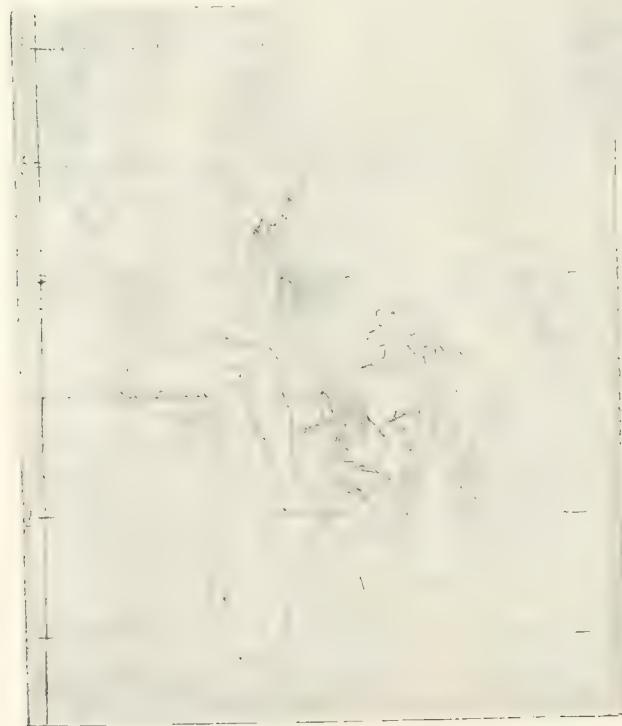


Abb. 103. Studie zu „König Arofus und die Waldnymphen“.

Bez.: „M. v. Schwind.“

Kleinfarbezeichnung (0,26 m h., 0,20 m br.).

München, Königl. Graphische Sammlung. (Zu Seite 116.)

Abb. 104. Studie zu „König Arofus und die Waldnymphen“. Federzeichnung (0,31 m h., 0,20 m br.). München, Königl. Graphische Sammlung. (Zu Seite 116.)

erwachenden Frühlings bildet ziemlich den Mittelpunkt.“ Die Wohltaten des Bades und Taues sind zu beiden Seiten des Andantebildes in den kleinen Bereichen versinnbildlicht. Wie man zum Trost der Kranken welche Blumen ins Wasser wirft, die blühend heraus kommen, hat Schwind links eine Quellennymphe dargestellt, welche dem Kranken die Blume der Gesundheit aus den Wassern reicht. In den benachbarten Rundbildern, die der Künstler mit unwesentlichen Änderungen als selbständige Gemälde für den



Abb. 106. Maria Moorchen und die Waldnunpfer.
Urbild 1978 in P., 0,11 m. h. auf Holz und Mord. in Stadt Berlin
Bla. Seite 116

Haas, Martin von Edmund

Grafen Schack wiederholte, hat er die vier Tageszeiten verkörpert. Als Morgen erscheint der bereits von der Sonne beschienene Bergesalte mit dem Alpenhorn und der Gemüse, zu dessen Füßen die Ebene noch schläft. Den Mittag vergegenwärtigt die Nixe, die ihr Haar strahlt und sich in der Flut des Gebirgssees spiegelt, aus dem sie bis über die Hüften herab aufsteigt (Abb. 115). Als Abend erscheint beim Aufgang des Mondes der Geist der träumerischen Dämmerung. Und dann kommt die Nacht mit dem Schleier und ihren Kindern: Tod und Schlaf. Den vier Tageszeiten entsprechen die vier Jahreszeiten, die im Halbkreis das



Abb. 107. *Des Knaben Wunderhorn*
Schild (0,19 m h., 0,37 m br.). Münden, Thad. Walerey. (zu Seite 117.)

oberste Wild umgeben, jede Jahreszeit unter der Gestalt des für sie charakteristischen Windes. Der geflügelte Frühling bietet Liebenden Kränze dar, Fröte und Combal ertönen. In der Sommerglut reift das Getreide, die Menschen erquiek nach anstrengender Schmiedearbeit, Schlummer und Bad. Der herbstliche Westwind schüttet kühle Regens aus, vor dem sich die Menschen durch ihre Gewänder schützen. Die Winterlatte fesselt die Erde, aber das dürre Holz spendet behagliche Wärme. — Welche Unsumme geistiger Arbeit und welch Kompositionstalent steht in der „Symphonie“! Man glaubt es dem Künstler von Herzen gern, wenn er gesteht: „Ich habe lang daran gearbeitet, bis sich das geheimig abgerundet hat.“ Anderseits welche Freiheit und Leichtigkeit in dem Ganzen! Wie zart empfunden ist das Motiv der jungen Frau, die in ihre neue Heimat einabsteigt und

der die wandernden Bursche aus voller reiner Brust: „Glück auf!“ entgegenrufen. Wundervoll wirkt auch die Gruppe der musizierenden Engel. Das Andantebild erinnert kompositionell an die „Überraschung Maler Binders“ Abb. 131 und noch mehr an „Wieland, der Schmied“, in der Schack Galerie. Den schönsten und bedeutendsten Teil der „Zymphonie“ bildet aber doch wohl das untere Bild. Wie hat Schwind es hier



Abb. 108. Hagen und die Tannenarie.
Ölbild 0,51 m h., 0,36 m br.). München, Schack Galerie. (zu Seite 117.

verstanden, Leben und Bewegung in die verschiedenen Gruppen zu bringen! Welche Kunnt und Züchtigkeit in den Frauengestalten! Und wie glücklich hat der Meister die Kostümfrage gelöst! „Das Kostüm ist nicht so widerhaarig, als man gewöhnlich glaubt.“ Schwind war einer der wenigen Künstler seiner Zeit und Art, welche es wagten, die Tracht ihrer Zeit darzustellen. Man stelle sich vor, daß Peter Cornelius einen Krac oder ein modernes Damenkleid gezeichnet hätte! — Zukünftige Historiker, die sich mit der Geschichte des neuzehten Jahrhunderts beschäftigen, werden auf Werke Schwinds, wie

die Symphonie, als höchst wichtige kulturgeschichtliche Urkunden zurückzugeben. Hier sieht man die Menschen von der Mitte des nunzehnten Jahrhunderts in ihrer wirtlichen Tracht, bei ihren Festesfreuden und bei ihren täglichen Beschäftigungen. Die „Symphonie“ bekommt dadurch noch einen besonderen Reiz, daß sich Schwind wieder mit seinen Freunden darauf abgebildet hat: Lachner dirigiert, Schubert steht andächtig über ein Notenblatt gebeugt in der linken Ecke, neben ihm sein treuer Sänger Vogl. Schwind selbst blättert der Klavierspielerin die Noten um. Bei den Gesichtern verschiedener Musikanten, z. B. bei Oboe, Flöte, Fagott, wird man nach des Künstlers eigenen Worten „einige Über einstimmung mit ihren Partien nicht vermissen“. Das Gauze aber, in das er so manche Erfindung aus früherer Zeit hineingeheimnist, spiegelt die Empfindungen und Gedanken wider, die einem Schwind bei den Klängen der Musik aufgingen. Wahrlich, Cornelius traf den Nagel auf den Kopf, der neidlos über die Symphonie urteilte: „So etwas kann niemand weiter machen!“ Schwind zeichnete die Symphonie noch in den Jahren 1818 und 1819. „Mit dem Beethovenischen habe ich Verdrüß genug gehabt, alles war entzweit: ... kein Mensch dachte daran, mir etwas zu geben, bis der gute König Otto einen Preis für die daraus heindlichen Entwicklungen fügte.“ Zener König Otto von Griechenland erzielte dem Meister den Auftrag, da-



Abb. 199. Zeichnung von August Röhrmann aus Goethes Sinfonia. Zeichnungsdatum 1818, Druck 1819. (Von der Nationalgalerie Berlin.)

Komposition in \mathbb{E} auszuführen, womit dieser im Dezember 1852 fertig war. Das Bild kam dann in das königliche Schloß nach Athen und nach dem Tode des Königs Otto in die Neue Pinakothek in München. Es war dies Jahrzehntelang das einzige Bild von Schwind, welches die öffentliche Sammlung neuerer Bilder derjenigen Stadt befaßt, in der er seine bedeutendsten Schöpfungen vollbracht hat, und dieses ist gleichsam nur durch Zufall dahingekommen! —

Während der Meister die Symphonie in \mathbb{E} ausführte, schreibt er am 26. April 1852: „Wie sich's gehört, ist die nächste Arbeit schon in vollem Gang, und zwar die Geschichte des Achsenbrödels.“ In diesen Stoff ist er so vertieft, daß ihm jeder Auftrag, wie hoch auch der damit verbundene klingende Lohn sein möchte, nur ungelogen kommen würde. „Hat der König von Griechenland her gefunden, so kommt das nächste Mal der Schah von Persien, und kommt er nicht ich habe nicht viel, aber so viel als ich brauche, und habe ich mich seit mehr als zwanzig Jahren müssen plagen und mißbrauchen lassen, so will ich mir meine noch guten Jahre nicht wegen ein paar tausend Gulden mehr oder weniger verderben lassen.“ Schwind war, wie die meisten Menschen, die sich von Jugend auf ihren Lebensunterhalt selbst verdienen müssen, ein guter Haussvater, ja, er liebte das Geld, besonders war es ihm ein Graus, Rechnungen zu bezahlen, und er pflegte mit komischer Selbstironisierung zu sagen: „I bin a geiziger Kerl!“ Dem dürfte aber doch kaum so gewesen sein, denn von anderer Seite wird wieder seine große Frei-



Abb. 110. Nübezahl. Erste Fassung. Bez.: „M. Schwind inv.“ Gegen 1828
gestochen von H. Merz. (Zu Seite 118.)

gebigkeit als eine seiner hervorstechendsten Charaktereigenschaften gerühmt. Zedenfalls hatte seine Liebe zum Gelde ihre Grenzen, sie machte halt vor seiner Überzeugungstreue als Künstler. Schwind hatte drei wahrhaft goldene Eigenschaften: er war ein hochkonservativer Mann, aber keine Spur von einem Streber, er war ein streng katholischer Christ, aber keine



Abb. 111. Rubezahl. 1858–1860
Ölbild 0,61 m b., 0,48 m br. am Sonnwend-Wochenende. Erhaltung
Beleg Dr. Albert, München. Zu Seite 118 u. 119.

Spur von einem Künstler, er war ein guter Geschäftsmann, aber seiner Liebe zum Gewinn opferte er seine künstlerische Überzeugung nicht auf. — Schwind hatte wahrlich recht, wenn er sagte, er hätte sich mißbrauchen lassen. Es war dies bei dem Hohenwälder Holzklus, den Karlsruher Fresken, beim Rhein, bei den Illustrationen zu Toller und bei mancher anderen lästigen Brotarbeit der Fall. Und die Folge davon war, daß er unter dessen 45 Jahre alt geworden und in weiteren Kreisen immer noch ein unbekannter Mann war. Wäre er damals gestorben, so wäre er bald vergessen worden. Mit den großen Märchenfolgen aber, die er sein ganzes Leben lang im Zinner verarbeitet hatte und an deren Ausgestaltung er erst jetzt herantrat, hat er sich „ein unvergängliches Denkmal gegründet und unserer Kunst eine ihrer schönsten und dichtesten Blüten, einen wahren Schatz geschenkt, dem keine Nation und keine Zeit etwas Ähnliches zur Seite zu stellen hat“¹⁵. Zuerst entstand das Aichenbrödel (Abb. 76—81). Ein deutscher Ritter in welschen Landen heiratet nach dem Tode seiner Gattin, die ihm ein einziger Tochterlein zurückgelassen, eine Italienerin, die zwei Töchter in die Ehe mitbringt, beide bereits älter als des Ritters eigenes Kind. Als echter Deutscher ist der Ritter von fremdem Glanz so geblendet, daß er über den Welten sein eigen Fleisch und Blut vernachlässigt und sogar zugibt, daß das arme Aichenbrödel von ihrer Stiefmutter, dieser Stiefmutter aller Stiefmütter, in jeder Weise zurückgejagt und gequält wird. Als sich die beiden eitlen Schwestern eins zum Ball rüsten, muß ihnen Aichenbrödel beim Herrichten behilflich sein und die Schuh anzuziehen. Die Rolle des Schuhes in der Entwicklung des Märchens wird damit angedeutet. Und als die Schwestern die maultiergetragene Zänfe besteigen, wird Aichenbrödel in eine dunkle Kammer gesperrt. Das Gesinde aber freut sich über den Ausgang der Herrschaft. Ist die Kug' aus dem Haus, tanzt die Maus. Nur der biedere deutsche Reitnacht, auf dessen Gürtel wir den Namen des Malers Wilhelm Lindenschmit leien, stampft unwillig den Boden über die seiner Landsmannin angetane Schmach. Dem armen Aichenbrödel aber kommen die sanften Tauben zu Hilfe und verrichten die ihr aufgetragene Arbeit des Linsenteisens. Sie selbst aber versinkt in dumpfes Zinnen und träumt von dem Ball, auf dem ihre glücklichen Schwestern sich jetzt vergnügen. Da wird ihre düstere Kammer plötzlich von einem überirdischen Glanz erhellt, und vor ihr erscheint eine Fee mit Krone und Prachtgewand. Die gütige Fee führt Aichenbrödel durch die Lüfte in den Ballsaal des Königspalastes, wo Kronenkinder strahlen und Competen exstingen. Muthiglichem Anstände und doch voll holder Scham betritt das liebreizende blonde Aichenbrödel im weißen Gewande den Festsaal, ihre Schwestern weichen jah vor ihr zurück, die Stiefmutter wirft ihr einen vernichtenden Blick zu, aber das Königs paar kann voller Bewunderung auf sie herab, und der Prinz läßt sich vor ihr auf ein Knie nieder, während sein Narr sich auf die Schultern des pedantischen Hofmeisters schwängt, um das holde Kind besser sehen zu können. Als aber der Wächter zwölf Uhr vom hohen Turme herab verkündet, führt die Fee Aichenbrödel durch die Lüfte zurück, während ihr Gefolge Krone und Mantel nachträgt. Aichenbrödel aber kann sich vor Freude und Schmerz nicht mehr lassen; ihr reines, von der ersten keuschen Liebe erschuttertes Jungfrauenherz droht zu zerpringen, und sie weint sich aus in den Armen ihrer mutterlichen Beschützerin. Unterdessen ist der Prinz untröstlich über das plötzliche Verchwinden der rätselhaften Schonen. Er durchsucht mit seinen Getreuen Schloß und Bart nach einem Zeichen von ihr, aber vergebens. Endlich findet der Hofmeister einen Schuh, einen entzückenden, winzig kleinen Frauenstuh. In Betrachtung dieses Schuhes verloren, verbringt der Prinz eine schlaflose Nacht, bis ihm endlich der Narr einen sehr gescheiten Rat erteilt. Auf diesen Rat läßt der Prinz am anderen Morgen seine Männer mit Pauken und Trompetenshall die ganze Stadt durchziehen (Abb. 81). Unter den Münfern gewahren wir Lachner mit der großen silbernen Trompete aus „Natharina Cornaro“ und Schwind mit dem Violoncello. An der Spitze des Zuges befindet sich ein Reiter, der an hoher Stange eine umkrannte Tafel mit der Inschrift trägt

Die Schönste ist entlobt.

Nichts blieb von ihr zurück

Als ihrer holden Ände Maß

Ahr Schuh. Versuch' ihn jede,
Die ihn als den eignen tragt
Sie sei des Landes und der
Herzen Nonzin.

Und siehe da, der Schuh paßt zum großen Erstaunen des Vaters, zum größeren Entsezen der Schwestern, zum tiefsten Zingrimm der Stiefmutter einzig und allein wiederum



Abb. 112. Elfenreigen.
Obild 0,62 m h., 0,45 m br.) auf Leinwand. München, Schad-Galerie.
Verlag Dr. Albert, München. Zu Seite 119

Achenbrödel. Da bricht ein Jubel aus beim Prinzen, der seinen Trabanten gefolgt oder vielmehr vorausgeeilt war, ein Jubel, der vom ganzen Volke geteilt wird, die Münz fällt ein; glücklicher als alle anderen aber jubelt der treue deutsche Reitknecht Wilhelm Lindenblum. Achenbrödel und der Prinz leben glücklich miteinander. Bisweilen ist es ihnen vergönnt, aber nur aus gemessener Entfernung, die Fee zu erblicken, die sie zusammengeführt hat Abb. 79¹. Das „Achenbrödel“ zeichnet sich ähnlich



Abb. 114. "Wixen tranken einen weinen Hirich". Um 1846.
Ölbild 0,69 m h., 0,49 m br. auf Leinwand. München, Schack-Galerie
Verlag Dr. Albert, München. Zu Seite 119 u. 123.

wie die „Symphonie“ durch eine reiche architektonisch-ornamentale Einflussnahme aus „In Ermanglung eines Tanzsaales, die alle mit halbnacktem Geug dekoriert werden müssen, habe ich mir eine Aufstellungsweise ausgedacht, die mich über die Not hinaus setzt, es ist ein Gebäude abwarten zu müssen, das so gefällig ist, sich ausmalen zu lassen.“ Wie aber der Kern der „Symphonie“ von einer reichen füllig unabbildlicher Darstellungen umgeben ist, so hat Schwind die Handlung des „Aichenbrodel“ durch die beiden begleitenden Bilderfolgen: den Mythos von „Amor und Psiche“ oben und die Tornroschen-Sage unten gleichsam erläutert. Unterhalb der Tornroschen-Kunstbilder aber liegen je zwei lustig musizierende Spielute. Unterhalb des Turmwächters, des schlafrunden Liebesgottes und des im Zauberzelt gefangenem Tornroschen sitzen auch welche seiner Zug! die beiden Musikkanten. In der letzten unteren Ecke aber steht statt eines Musikkantens der Narr der Aichenbrodelbilder, in der Hand das Symbol der ganzen Folge, den Pantoffel, dessen hintere Enden er mit lustigem Blinzeln zu seinem Gegenüber hin zusammengebogen hat. Dadurch gibt der Künstler zu verstehen, daß er sich der üblichen Bedeutung des Pantoffels für das eheliche Leben, das im Wilde darüber zwischen Aichenbrodel und dem Prinzen begonnen hat, sehr wohl bewußt ist. Der lustige Schalksnarr mit dem scherhaft gezwungenen Pantoffel wirkt wie ein tomischer Scherze, von einem großen Künstler an ein ernstes schönes Gemälde angehangt. Endlich aber und vor allem entsprechen auch beim „Aichenbrodel“ wie bei der „Symphonie“ die Hauptbilder den vier Sätzen einer Symphonie. Introduktion: Vorbereitung zum Ball; Allegro: Ball; Adagio: Heimfahrt durch die See und Klage des Prinzen; Rondo: Schlussbild. Während Schwind beim „Wunderlichen Heiligen“ und beim „Weißen Ritter“ „herauf, herab und quer und krumm“, bei der „Symphonie“ von unten nach oben erzählt, macht er jetzt den großen Fortschritt in der Kunst der Erzählung zur Vereinfachung, zum Hintereinander. Doch dies ist nur ein äußerlich komödienhaftes Moment. Das „Aichenbrodel“ aber greift uns ans Herz. Über die vielen fein empfundenen Schönheiten dieses wunderbaren Gedichts viel Worte zu machen, wäre ein nutzloses Bemühen. Wer den Zauber der Dichtung nicht fühlt, dem können ihn auch Worte nicht erschließen. Der Künstler selbst war ganz begeistert von dem glücklichen Stoff, den er sich gewählt hatte. „Ich bin so erwärmt für diesen Weitsammler von Schönheit, für die abwechselnden Situationen, das prächtige Personal und die abgerundete Form, in die ich glaube, das Ganze gebracht zu haben, nicht zu vergessen die Freude an den errungenen Vorrechten in bezug auf Farbe usw.“ Zu der Tat von Schwind hier auch in der Werbung abgesetzen von der architektonisch-ornamentalen Einflussnahme glücklich gewesen. Das „Aichenbrodel“ macht einen äußerst materialischen Eindruck, besonders die wunderbar stimmungsvolle Parkszene, desgleichen der Ballsaal, über den Schwind nach der Ausführung in Öl schreibt: „Der fabelbelaubte Tanzsaal hat Schweiß getoitet.“ Den besten Beweis dafür, mit welchem Eifer er überbaut am „Aichenbrodel“ tätig war, liefern die Studien, die er in großer Anzahl gerade für dieses Werk gezeichnet hat. Er hat im ganzen zwei Jahre am „Aichenbrodel“ gearbeitet. Im Winter 1851 war es vollendet. Aber noch unvollendet ward es von dem fräulein Dreiherrn von Frankenstein gekauft, in dessen Schloß Ulmstadt bei Neustadt a d Wald in Mittelfrauen es heute noch hängt. Ehre seinem Andenken! Es war dies das erste Mal, daß Schwind ein Werk noch während der Arbeit daran verkaufte. Am 29. Januar 1853 schreibt er vom „Aichenbrodel“ übergeworfen und doch noch zaghett an Zehuber: „Wenn das nicht recht ist, dann weiß ich nichts mehr.“ Aber das war recht. Das „Aichenbrodel“ rief eine überwältigende Wirkung, einen wahren Sturm der Begeisterung auf der Münchener Ausstellung im Jahre 1855 hervor. Es war der ersten durchbliegende Erfolg, den der bereits 51-jährige Künstler erzielte, und nun trat bald eine unermessliche Vollständigkeit an Stelle der unheiligen Vernebelung. Das „Aichenbrodel“ bildete den Wendepunkt in Schwind's Leben.“



Abb. 111. Die Jungfrau.
Ölbild (1,07 m. b., 0,58 m. br.) München, Schack Galerie. (zu Seite 120.)

Goethes „goldenen Tagen von Weimar“. Auf die Wartburg zogen nach dem heiligen Befreiungskriege von 1813, 1814, 1815 die Burschenschaften, das schwarztrotgoldene Band über dem altdutschen Rock, und stießen in begeisterten Liedern Freiheit und Einigkeit für ihr geliebtes Vaterland vom Himmel herab, auf die Wartburg zogen im Jahre 1848 wiederum die Vertreter der deutschen Studentenschaft, um über Anträge für die Nationalversammlung in Frankfurt a. M. zu beraten⁷⁹). Auf die Wartburg zog auch Schwind, um dasselbst den ersten seiner wahrhaft würdigen Auftrag auszuführen.

Am Herzen Deutschlands, in der lieblichsten Gegend unsres schönen Vaterlandes, in idyllischer Hügellandschaft, von dichten Waldern rings umgeben liegt die Wartburg, die Perle, das Kleinod unter den deutschen Burgen. In Franken und in Schwaben, am Rhein und am Main erhebt sich manch stolze Ritterburg, aber keine von ihnen allen kommt der Wartburg im Thüringerlande gleich an Ruhm und Ehre, an Schönheit und Erinnerungsreichtum. Auf der Wartburg ward der Sängerstreit ausgefochten. Auf der Wartburg führte die heilige Elisabeth, die holdeste Gestalt der Heiligen-Legende, ihr völlig der werktätigen Nächstenliebe geweihtes Leben. Auf der Wartburg schuf Martin Luther als Ritter Jörg die deutsche Bibelübersetzung, den Markstein zwischen Mittelalter und Neuzeit auf religiösem und zugleich auf dem Gebiete unseres deutschen Schrifttums. Auf die Wartburg fiel ein Abglanz von Schillers und

Doch dies ging so zu. Der Großherzog Karl Alexander von Sachsen-Weimar erkannte es als eine vaterländische Pflicht, die an geschichtlichen Erinnerungen so reiche Burg vor dem drohenden Verfall zu bewahren. In diesem Bestreben ging er über den Rahmen der bloßen Erhaltung dessen, was noch zu retten war, weit hinaus und beschloß, die Wartburg mit reichem Bilderschmuck ausstatten zu lassen. Ist es recht und billig, Bauwerke vergangener Jahrhunderte mit zeitgenössischen Malereien auszuschmücken? Ein künstlerisch gebildetes Auge wird an einer solchen Zusammenstellung wohl immer Anstoß nehmen, denn es ist für den nachgeborenen Künstler unmöglich, sich so in den „Geist der Zeiten“ zu versetzen, daß sein Werk sich in die Umgebung aus vergangenen Jahrhunderten völlig harmonisch einzufügen vermöchte. Gibt man aber einmal das Recht



Abb. 110. *Der Mittag*
Erbild Ditschmeyer 0,37 m. München, Sabad-Malerie. (zu Seite 101, Abb. 111.)

zu, ein alt ehrwürdig Bauwerk wie die Wartburg mit modernen Fresken auszuschmücken, so war niemand dieser Arbeit würdiger als Schwind. Auf diese deutsche Burg gehörte der deutsche Maler seines Jahrhunderts! Dabei war es ein großes Verdienst Karl Alexanders, Schwind auszuwählen, und auch ein großes Verdienst Aranz von Schobers, der im Lauf der Jahre am großherzoglich sächsischen Hofe eine Vertrauensstellung errungen hatte, die Vermittlerrolle zu spielen. Mit diesem einst innig geliebten Freunde hatte sich der heißblütige Künstler, seiner heftigen Gemütsanlage entsprechend, vollig überworfen. Wie mit Schobers ist Schwind mit manch ehemaligem guten Freunde aus einander gekommen. Dabei lag die Schuld häufig an ihm. Er bezahlt als Rechtfertigung seiner Wiener Gemüttlichkeit eine Art, auch Menschen, die er sonst schätzte und liebte, auf die er aber augenblicklich einen Zorn hatte, Grobheiten zu jagen, die er sogleich sofort wieder vergaß, welche aber die anderen nicht wohl auf sich sitzen lassen konnten."

Mit Schobbe nun führte ihn ein gutiges Geschick auf einer Reise nach Thüringen „in ein Wagnert zusammen“, und die alte Freundschaft ward von neuem wieder angewornt. Tieiem Umstand hatte es Schwind im letzten Grunde zu verdanken, daß er zum Maler der Wartburg-Gemälde auseckoren wurde.

Im Frühjahr 1854 begann er seine Tätigkeit auf der Burg, nachdem er vorher schon fleißig Kartons dazu in München gezeichnet hatte, und im Herbst 1855 war das gesamte Werk bereits vollendet. Und der Künstler konnte, nachdem er in dem großen Mästfest auf der Wartburg noch „zur allgemeinen Zufriedenheit“ mitgezeigt hatte, beglückt und froh nach München heimkehren. Zu den Landgrafenziimmern der Wartburg hat er die Taten der bedeutendsten Fürsten von Thüringen dargestellt Abb. 85—87. In der Galerie, die zur Kapelle führt, in sechs Bildern, die durch sieben Medaillons mit den „Werken der Barmherzigkeit“ (Abb. 88) erläutert werden, Szenen aus dem Leben der heiligen Elisabeth verkörpert. Ergreifend ist die Vertreibung der Fürstin mit ihren Kindern von der Burg nach dem Tode ihres Gemahls. Man fühlt sich lebhaft an die Vertreibung der schönen Laurenburger Els in Clemens Brentanos „Chronika eines fahrenden Schülers“ erinnert. Äußerst zart empfunden ist auch der Abschied der heiligen Elisabeth von ihrem Gemahl, der den Kreuzzug antritt. Aber am tiefsten gefühlt und



Abb. 116. Ein Einsiedler tränkt die Rosse eines Ritters.
Tafel 0,17 m h., 0,38 m br. auf Eichenholz. München, Schack Galerie.
Verlag Dr. Albert, München. (zu Seite 83 u. 122.)

am reizvollsten dargestellt ist doch wohl die Erzählung des Rosenwunders (Abb. 59). Der Landgraf Ludwig, in dem Glauben, daß sein Vermögen durch die gar zu große Wohltätigkeit seiner Gattin zerrüttet würde, machte dieser größere Sparsamkeit zur Pflicht. Als er nun einst von der Jagd heimkehrt, sieht er, wie sie in ihrem Mantel den Armen wieder milde Gaben bringt. Zornig befiehlt er ihr, den Mantel zurückzuschlagen und ihm zu zeigen, was sie darin verborgen hält. Und siehe da, die Brote sind in Rosen verwandelt! So etwas, wie der Blick gläubigen Vertrauens, mit dem Elisabeth zu ihrem Gatten emporhaut, ist nie wieder gemalt worden. Überhaupt ist die Elisabethfolge von einem unbeschreiblichen Hauch von Reinheit, Jungfräulichkeit und Zartheit umfloßen und gewiß das Beste von allem, was Schwind auf der Wartburg geschaffen. Am wenigsten gelungen ist ihm dagegen der „Sängerstreit“. Der Künstler hat sich mit diesem Stoff redlich abgemüht, ernste geschichtliche Studien getrieben und viele Skizzen dazu entworfen. Schon im Jahre 1835 hatte er den Stoff aus eigenem Antrieb aufgegriffen und 1846 im Auftrage des Städelischen Instituts in Frankfurt a. M. einen „Sängerkrieg“ in Öl gemalt, von dem das Wartburger Fresko nur wenig abweicht. Die Studien zum Sängerkrieg sind ihm zum Teil trefflich gelungen (Abb. 57), die Gesamtkomposition dagegen weniger. Sehr treffend äußerte Moritz Carriere, offenbar im Hinblick auf diese Schöpfung, daß Schwind „das Zusammendrängen in einen Hauptmoment weniger eigen“ sei. Andere haben freilich anders geurteilt. großen Eindruck hervorgerufen und Josef Viktor Scheffel¹, eine nach dem Ausbruch jenes Großherzogs von Sachsen Weimar mit Schwind „longiniale Natur“, schrieb an dessen Schüler Eduard Ille: „Ich habe mich oftmais erquält an den wunderbrounen Fresken. Der Sängersaal aber mit dem großen Bild des Sängerstreits hat ich die Lust in mir wachgerufen, jene Zeiten de anno 1207, wo die Kritik in Geist des Scharfrichters Meisters Stempel der Poësie zur Seite stand, sonst aber frohlich Leben war, einmal mit der Feder dem Pinsel Herrn von Schwind's nachzuzeichnen.“ Da beabsichtigte Roman kam nicht zustande. Die Hauptergebnisse der Vorarbeiten aber wurden in lyrischer Form in „Frau Abventure“ zur Darstellung gebracht. Zu der Vorrede dazu spricht der Dichter seine Freunde darüber aus, daß es ihm vergaunt gelesen, „in dem Sängersaal der thüringischen Landgräfenburg vor das aus überreicher



Abb. 117. Die drei Einwieder
Fresko (1,08 m b., 0,91 m h.) am Fensterwand Münden. Saalgalerie. Verlag Dr. Albert, Münden. (In Seite 177 n. 12.)

Auf den Grafen Schaeff hat das Fresko einen großen Eindruck hervorgerufen und Josef Viktor Scheffel¹, eine nach dem Ausbruch jenes Großherzogs von Sachsen Weimar mit Schwind „longiniale Natur“, schrieb an dessen Schüler Eduard Ille: „Ich habe mich oftmais erquält an den wunderbrounen Fresken. Der Sängersaal aber mit dem großen Bild des Sängerstreits hat ich die Lust in mir wachgerufen, jene Zeiten de anno 1207, wo die Kritik in Geist des Scharfrichters Meisters Stempel der Poësie zur Seite stand, sonst aber frohlich Leben war, einmal mit der Feder dem Pinsel Herrn von Schwind's nachzuzeichnen.“ Da beabsichtigte Roman kam nicht zustande. Die Hauptergebnisse der Vorarbeiten aber wurden in lyrischer Form in „Frau Abventure“ zur Darstellung gebracht. Zu der Vorrede dazu spricht der Dichter seine Freunde darüber aus, daß es ihm vergaunt gelesen, „in dem Sängersaal der thüringischen Landgräfenburg vor das aus überreicher

Seele geborne Wandgemälde zu treten, in welchem Moritz von Schwind den sagenhaften Sangerwettampf des Jahres 1207 darzustellen verucht hat . . . Damals gedachte ich: Hei, wer so viel erfahren dürfte und erführe, daß er mit den halbmuthischen Schemen dieser mittelalterlichen Sänger, ihrem Leben, Fühlen und Dichten samt den starren und treibenden Kräften ihrer Epoche vertraut würde, wie mit Goethes und Schillers klarer Zeit!"

Viktor Scheffel ist auch in persönliche Beziehungen zu Moritz von Schwind getreten, als er im Jahre 1856 nach München kam. „Er war an dem Stammtisch Schwinds im Englischen Café, wo dieser mit dem Altmünchener Originalgenie Spizweg, dem Landschaftsmaler Schleich, dem kunstverständigen Baron Rumohr u. a. sich nachmittags zusammenfand, ebenso willkommen, wie im Hause des phantasiereichen, humorvollen Malers“, worüber sich Scheffel selbst in einem Briefe folgendermaßen äußert: „Bin neulich beim Meister Schwind gesessen in seiner holzvertäfelten Klause, wo er des Abends zeichnet, derweil gute Freunde um ihn herum plaudern.“

Diese echt Scheffelschen Worte gewähren uns einen interessanten Einblick in das behagliche Dasein des Künstlers, der über der ernsten Arbeit des Tages die heiteren Freuden des Lebens nicht vergaß. Schwinds Kunst ist nur aus seiner fröhlichen Lebensführung, aus seinem glücklichen Familienleben heraus zu erklären. Stundenlang konnte er seinen und seiner Freunde Kindern Märchen erzählen, wobei er das gesprochene Wort mit Zeichnungen erläuterte oder mit der Schere dazu ausschnitt, worin er ein Meister war trotz einem Cornelius. Beim Ausschneiden einer menschlichen Gestalt pflegte er bei den Füßen anzufangen, um eine fortwährende Steigerung der komischen Wirkung herbeizuführen. Am Ende der Lachner-Rolle hat er sich selbst dargestellt, wie er seinen Freund Lachner ausschneidet⁶²⁾. Hierher gehört auch die reizende Geschichte, die Schwind seinem Schüler Julius Naue erzählt hat. „Für meine Helene mache ich jetzt des Abends ein Bilderbuch. Es ist eine alte Geschichte, und sie lachen mich immer aus. Passen Sie auf! Sie wissen doch, daß die ohne Zeichen umherlaufenden Hunde abgesangen und auf die Polizei geführt werden, da sperrt man sie alle in ein Zimmer. Eines Tages kommt auch ein Pudel herein, der hat Kunststücke gelernt und kann die Tür aufmachen, nun macht er sie auf und fort rast die ganze Komödie alle Stiegen hinunter. Das ist doch köstlich!“ —

Schwind hatte einen Sohn und vier Töchter (vgl. Abb. 91—93 u. 100), die er von ganzer Seele liebte. Während die anderen Kinder zur Freude und zum Stolz der Eltern



Abb. 118. Schwind's Landhaus in Niederpöbing am Starnberger See. (Zu Seite 122.)



Abb. 119. Die Morgenstunde.

Erbild (0,34 m h., 0,40 m br.) auf Leinwand. München, Schae Galerie. Verlag Dr. Albert, München.
zu Seite 123

heranwuchsen, starb das vorleyte Mädchen Louise im zartesten Alter dahin. Tief er schüttert schrieb der Künstler damals an Schober: „Dein Brief kam in ein Trauerhaus. Ich zog mich an, um mein jüngstes Kind zum Grabe zu begleiten. Wie lang ist es, daß ich Dir schrieb ‚komm und sieh, wie schon es bei mir ist‘, jetzt hab‘ ich von den tausend Rosen, die damals blühten, die legten meinem herzlichen Kinde mitgegeben, das, ein Bild der Gesundheit, uns den ganzen Tag zuzurufen schien: Freuet euch, freut euch, wie schön ist alles! — Aber auch das muß getragen sein . . . Ich habe mir ein Grab neben dem feinigen gekauft, da will ich liegen.“

Mit dem toten, anscheinend schlafenden Kindlein im Arm, das einen Liliensringel in Händen hält, hat er sich einige Jahre später auf dem Titelblatte zu den „Sieben Raben“ dargestellt (Abb. 93). Die Mitte dieses Bildes nimmt die Urahne ein, die verklärte Sage, und erzählt liebreizende Märchen nach einem alten Buche. Eng an sie geschmiegt, sieht, eine sichtlich von Michelangelo beeinflußte Gestalt, der Genius der Malerei, oder vielmehr der Schwindischen Malerei, an der andern Seite der Genius der Musik. Zu der linken Ecke ist die ganze Schwindische Familie versammelt; rechts ügen andere Kinder, die zu ihrem größten Leidweinen von einer Magd zur Schule abberufen werden. Neben dem abgeschiedenen Töchterlein aber hat der Künstler noch einen anderen Geist beschworen: Adda, die frühverstorbene Gattin des Dichters Goebel. Die Gruppe mit den beiden Entschlafenen hat etwas unsagbar Aufrührendes. Das ganze Titelblatt aber führt uns an den Urgrund der aus der Seele des Volkes geborenen — zur Seele des Volles sprechenden Schwindischen Kunst. Sie knüpft an uralte Märchen an und ist zugleich

recht eigentlich aus dem Schloß des Familienlebens, aus der Kinderstube herausgewachsen und sie wendet sich an Kinder oder an Menschen, die sich ein kindliches Zuhören bewahrt haben. Auf einer nicht zur Ausführung gelangten Variante jenes Titelblatts hat sich Schwind als heimkehrenden Wanderer dargestellt (Abb. 92). Er spielt damit auf seine Rückkehr von einer Reise nach England an, die er im Sommer 1857 unternommen hatte, um London und die Ausstellung in Manchester zu besuchen. Es gibt einen amtlichen Bericht Schwinds über die Reise an den König von Bayern⁶². Während die Briefe des Künstlers schnell hingeworfen und für vertraute Freunde bestimmte Urteile enthalten, beweist dieses gleichsam amtliche Schriftstück, was Schwind auch schriftstellerisch zu leisten vermochte, wenn es ihm darauf ankam. Keine Bildung, scharfe Beobachtung und eigenartige Ausdrucksweise sind für den Bericht gleich bezeichnend. Doch kehren wir mit Schwind aus England in die traurliche Kinderstube zurück! Wie sehr er sich selbst über die Heimkehr freute, sieht man seinem vergnügt schmunzelnden Gesicht an. Gerade nach der erfrischenden Reise machte er sich mit gesteigerter Schaffenskraft an die Arbeit und führte die Bilderfolge „Bon den sieben Raben und der treuen Schwester“, die zweite der drei großen Märchendarstellungen, im Zeitraum von einem Jahre, vom August 1857 bis zum Juli 1858 aus. Schon in Wien hatte er als Jüngling an den Stoff gedacht und bereits im Jahre 1844 beschreibt er von Frankfurt a. M. aus in einem Briefe an Genelli die „etwas wunderliche Fabel“ fast genau so, wie er sie später tatsächlich ausgeführt hat (Abb. 92—98): „Eine arme Mutter mit 7 Söhnen und einer Tochter läßt sich durch das Geschrei der Knaben nach Brot hinreißen, den Wunsch oder die Verwünschung auszusprechen, sie sollten lieber Raben geworden sein — worauf alle 7 als Raben zum Fenster hinausfliegen. Die Alte stürzt tot zu Boden und das plötzlich verwäste Mädchen läuft ihren geflügelten Brüdern in den Wald nach. Hier trifft sie eine Fee, die ihr sagt, sie könne ihre Brüder erlösen durch ein unverbrüchliches 7 jähriges Schweigen. Nebenbei soll sie für jeden der Brüder ein Hemd aus Disteln spinnen, weben und nähen; was die kleine (Zehnjährige) schwört. So weit das Titelblatt mit Schrift. Sie schlägt nun ihre Wohnung in einem hohlen Baume auf, die Kleider fallen mit den Jahren ab und sie ist am Ende in ihre langen Haare gehüllt, auf denen die Sage sogar Moos wachsen läßt. Am 6. Jahr findet sie ein junger Fürst, der auf der Jagd verirrt. Er entführt sie ihrem Baum, bringt sie auf sein Schloß, heiratet sie, und sie bringt Zwillinge zur Welt, die alsbald als Raben zum Fenster hinausfliegen. Als Hexe zum Feuertod verurteilt, vollendet sie im Kerker das letzte Hemd und wird den letzten Tag des 7. Jahres schwiegend zum Scheiterhaufen geführt. Da kommen aus dem Walde 7 junge Ritter, angeführt von der Fee, die die beiden Kinder auf dem Arme trägt und alles ist gut und aus. Es klingt wunderlich, aber doch glaube ich, daß es der Form und den einzelnen Szenen nach etwas geben wird, das Leuten, die für Liebe und Treue und etwas Zauberhaftes Sinn haben, gefallen kann.“ Und zur Ehre des deutschen Volkes sei es gesagt, daß Schwind sich in seinem guten Glauben nicht geirrt hat. Die „Sieben Raben“ nahmen auf der großen deutschen Kunstaustellung, die am 18. Juli 1858 zur Feier des 700 jährigen Jubiläums der Stadt München im dortigen Glaspalast eröffnet wurde, den Ehrenplatz ein, und es wurde nie leer davor. Cornelius aber traf wieder das rechte fernige Wort, daß Schwind „zum Herzen der Nation gesprochen“ und daß dieses Werk „für die deutsche Nation für immer ein wahrer Schatz bleiben wird“. Der Großherzog von Sachsen Weimar aber legte von neuem seine echt deutsche Gesinnung und sein seines Verständnis für Schwinds Kunst an den Tag, indem er die Bilderfolge für das großherzogliche Museum in Weimar erwarb. Nur 7000 Gulden erhielt der Künstler dafür, so gering waren damals noch die Preise. Es war ein guter Griff von Schwind, daß er die „Sieben Raben“ in Wasserfarben ausführte. In dieser Technik war ihm gegeben, was ihm in der Ölmalerei meist versagt blieb: seinen übrigen Vorzügen auch eine glückliche Farbenwirkung hinzuzufügen. Allerdings ist Schwind auch im Aquarell kein Kolorist im eigentlichen Sinne, vielmehr sind seine Aquarelle nur leicht getönte Federzeichnungen. Aber diese einfache und geschmackvolle Behandlung des Aquarells mit den satten, harmonisch

nebeneinander gestellten Farben steht gerade mit dem schlichten Märchenton der Erzählung in wunderbarem Einklang. Auch in der Kunst der Erzählung macht Schwind wieder einen bedeutenden Fortschritt zur Vereinfachung. Die vielen begleitenden Nebenbilder, sowie das architektonisch ornamentale Gerüst, das wir beim „Wickenbrödel“ wahrgenommen hatten, fällt hier ganz fort. Die „Sieben Raben“ bilden ein schlichtes ununterbrochenes Hintereinander, einen Fries, der durch romanische Säulenstellungen gegliedert wird. In die Zwischenräume hat der Künstler die Bildnisse seiner Freunde gemalt und dabei auch der Toten nicht vergessen. Alles in allem genommen bildet das Märchen



Abb. 120. Die Waldkapelle

Erbild (0,33 m h., 0,37 m br.) auf Eichenholz. Münden, Schad Galerie. Verlag Dr. Albert, Münden
(zu Seite 123)

„Von den sieben Raben und der treuen Schwester“ Moritz von Schwind's vollendete Kunstschöpfung, den Höhepunkt seines gesamten Schaffens. Freund Moritz aber dankte für die Übersendung der „Sieben Raben“ mit den Versen:

Von Blatt zu Blatt, nicht rascher als ein weißer Maun
Beim Holzstoß an, wo die Berichwiegne voller Schmerz;
Wonnige Weiber, einen nach dem andern, idklurzt,
Die Fürstin, ach, gebunden steht am Neuerpiahl.
Sog ich die Zülle deines Geistes ein und kam,
Da sagt's eicher, da sturm't es durch den Eichenwald.
Aus sonnenheller Tage Glanz und Lieblichkeit
Witcheiße Rosse, lang die Halsie vorgestreckt.
In Ferternacht herabgeführt von dir, zuletzt

Haad, Moritz von Schwind.



Abb. 121. Der Brotschneider.

„Reisebild“. Ölbild 0,18 m h., 0,24 m br. auf Eichenholz. Im Besitz von Frau von Tall’Armi - Hamburg
(zu Seite 123 u. 124.)

Und, gleich wie sie, die Reiter selber atemlos. Ein Musiker, „zieht Meister Schwind zum Schlusse
Sie sind’s, die schönen Knaben all und Jünglinge! noch
S, welch ein Schauspiel! — Doch was red ich Alle Register auf einmal, daß einem das Herz
dir davon? Im Leib schüttert, jaucht und bangt vor solcher
„Hier,“ sagte lachend neulich ein entzückter Freund, Pracht.“



Abb. 122. Auf der Donaubrücke.

„Reisebild“ Ölbild auf Holz (0,32,5 m h., 0,62,5 m br.). Im Besitz der Stadt Wien. (zu Seite 123)



Abb. 123. Wandeters Einkehr in der Schenke 1859
Ölbild (0,15 m h., 0,13 m br.) auf Leinwand. Im Besitz von Frhr. von Heul zu Hemsheim
(Zu Seite 123 u. 124)

Nach Vollendung der „Sieben Raben“ fand der Maler endlich die Muße, eine beträchtliche Anzahl kleinerer Ölbilder auszuführen (vgl. Abb. 101—132). Mit gar manchen von ihnen griff er auf frühe Entwürfe zurück, von denen er nicht wollte, daß sie verloren gingen. In anderen wiederholte er mit reiferer Kunst fertige Schöpfungen aus vergangenen Jahren. Wieder andere erfand er erst jetzt. Die Hauptarbeit an diesen Gemälden fällt in den „Anfang der sechziger Jahre“. Ende 1863 waren es gerade vierzig, später kam nur wenig mehr dazu“⁶¹. Diese Bilder sind so recht danach angetan, uns in das innerste Seelenleben des Maledichters Moritz von Schwind einzuhüften. Schwind hat sie nicht für die Öffentlichkeit gemalt, sondern für seine nächsten Freunde und für sich selbst. Sehr viele und darunter die allerhöchsten hängen jetzt in der Schack-Galerie (andere in der Berliner Nationalgalerie, in Wien usw.). In einem anheimelnden Eckerzimmer der Schack-Galerie und zwei anstoßenden Räumen sind diese kleinen Kabinettstücke vereinigt und laden den Besucher zu den edelsten Genüssen ein. Außerst selten hat Schwind in diesen Bildern antike Stoffe aufgegriffen und er hat weise daran getan. „Hero und Leander“ gehört



Abb. 124. Oberländische Spiele
„Reisebild“. Ölgemälde auf Eichenholz (0,36 m h., 0,58 m br.). In der Modernen Galerie zu Wien. (Zu Seite 124)

trotz der vortrefflichen Altstudien, die er dazu entworfen (vgl. Abb. 101), zu seinen weniger glücklichen Leistungen. Dagegen zog den Künstler das Mittelalter mit seinen Rittern und Riesen, seinen Burgen und Domen mächtig an. So entstand der „Traum Erwins“. Dieser, der Erbauer des Straßburger Münsters, hatte der Sage nach als Jüngling einen wunderbaren Traum. Ein Engel erschien ihm, nahm ihn bei der Hand und schwebte mit ihm durch das Innere des edlen gotischen Baues, den Erwin nachmals aufführen sollte. Diesen Traum verkörperte Schwind in seinem eigenartigen Gemälde (Abb. 102). Es dürfte wenig Bilder geben, die für die romantische Schule und ihre Auffassung von der Kunst gleich bezeichnend sind.

Um das Gemälde ganz zu verstehen, muß man den Anfang von Clemens Brentanos „Chronika“ lesen, wo der Schreiber Johannes seine Eindrücke beim ersten Anblick des Straßburger Münster-turmes entwickelt. Ihm erscheint der Turm des Straßburger Münsters auch als „der Traum eines tief-sinnigen Werkmeisters, vor dem er wohl selbst erschrecken würde, wenn er erwachte und ihn so fertig vor sich in den Himmel ragen sähe; es sei denn, daß er auf sein Antlitz niederfiele und ans-rieße: Herr, dies Werk in seiner Vollkommenheit ist nicht von mir, du hast dich nur meiner Hände bedient“. Dichter und Maler sprechen denselben tiefen, echt romantischen Gedanken aus, der im Künstler nur ein Gefäß der göttlichen Gedanken sieht. Deus in nobis. Ein würdiges Gegenstück zu dem „Traum Erwins“, nicht weniger bezeichnend für die



Abb. 125 Ein Wanderer blickt in eine Landschaft.
„Reisebild“ Ölgemälde (0,37 m h., 0,22 m br.) auf Holz.
München, Schat Galerie. Verlag Dr. Albert, München. Zu Seite 123 u. 124.

romantische Kunstrichtung, ist „Die Schifferin“ (Abb. 103). Schwind verkörpert hier eine jener hochpoetischen Mondscheinstimmungen, in denen die Romantik schwelgte. Trotz der unmöglichen Stellung der „Schifferin“ im Boot und des Bootes im Bilde ist dieses dennoch von einem ganz eigenartigen Zauber umflossen. — Der mittelalterlichen Vorstellungswelt gehört auch „König Kroks und die Waldnymphen“ an (Abb. 104—106). Das Motiv erinnert an den Anfang der „Sieben Raben“, wo der Königsohn die getreue Schwester aus dem hohlen Baum heraushebt (vgl. Abb. 95 u. 96). Der vor-

nehmste Reiz jenes Bildes besteht aber in dem landschaftlichen Teil. Schwind hat auf der Mehrzahl seiner Bilder, auch auf denen der großen Märchenfolgen, den landschaftlichen Hintergrund mit der größten Liebe ausgeführt. Aber gerade in jenen kleinen Bildern hat er dem landschaftlichen Teil besondere Sorgfalt zugewandt. Er hat die Natur nicht in dem Sinne studiert und nicht mit den Augen angechaut, wie unsere modernen Landschaftsmaler. Auch nicht wie Hals dael oder Rubens. Um meistens Verwandtschaft zeigen seine Landschaften in der Häufung der verschiedenartigsten Motive und in der kindlich liebvollen Ausbildung der Einzelheiten mit den altdutschen und altniederländischen Meistern. Aber das tiefe Naturgefühl, das diese Künstler auszeichnet, ist ihm nicht in demselben Grade eigen. Er hat seine Landschaftsstudien nur mit dem Auge, aber nicht mit Stift und Pinsel gemacht⁶⁵⁾. Er hat die Natur beobachtend, aber nicht nachbildend studiert⁶⁶⁾. Dafür aber wußte er die Natur zu beseeeln, er wußte in seine Landschaften hineinzulegen, was uns Deutschen Wald und Feld so lieb und teuer macht. „Wenn einer an einem schönen Bäumerl so recht sein Lieb und Freud hat,“ sagt er zu Ludwig Richter, „da zeichnet er all sein Lieb und Freud mit, und's Bäumerl schaut nachher ganz anders aus, als wenn's ein Esel schön abschmiert“⁶⁷⁾. In diesem Sinne hatte er recht, wenn er dem Grafen Schack gegenüber äußerte, „er glaube der einzige zu sein, der einen Wald malen könne“⁶⁸⁾. In einen solchen Wald, einen echten „deutschen Wald“, führt uns der Künstler mit einem entzückenden kleinen Bildchen, das sich in der Schack Galerie befindet und das Schwind selbst nach dem Zeugnis des Grafen Schack „Des Knaben Wunderhorn“ zu nennen pflegte⁶⁹⁾ (Abb. 107). Der Knabe liegt mit behaglich übereinander geschlagenen Beinen auf weichem Waldmoosboden unter einem gewaltigen Eichenbaum neben üppigem Karunkraut und stößt in sein Horn, das er mit der linken Hand emporhält, während er mit der rechten dessen Tragriemen gefaßt hat. Auch dieses Bild ist so recht geeignet, den Zusammenhang der in Schwind am prägnantesten verlorengegangenen romantischen Kunst mit der romantischen Dichtung zu offenbaren. Gerade so poetisch und stimmungsvoll ist ein anderes Bildchen derselben Sammlung, das wir unter Nr. 108 bringen: Unter nächtlichem Himmel, dessen Wolken wirr und wild zerrissen sind, bei vollem Mondenscheine stößt der Fährmann einen Nachen über den Strom. Am Nachen ein Ritter, der sich fest in seinen Mantel eingehüllt hat und dessen gestrigelter Helm ihm tief ins Antlitz herabreicht. Er schaut finster und sinnend aufs Wasser, in dem der blonde Leib einer Nixe sichtbar wird, die unter dem Bootsrand einbei-



Abb. 106 Abendried im Morgenrotanen. 1849
„Morgenrot“. Ölmalerei, 0,47 m b., 0,21 m h.; auf Pappe.
In der Nationalgalerie zu Berlin. Zu Seite 123 u. 124.



Abb. 127. Cornelius zeigt Schwind in der Campagna
die Kuppel der Peterskirche.
„Reisebild“. Ölgemälde 0,355 m h., 0,22 m br. auf Leinwand
Im Besitz der Stadt Wien. (Zu Seite 59 u. 123.)

von der Geschicht' hat der Künstler selber am unteren Bildrand auf einem Spruch-täfelchen gebucht:

St. Wolfgang baut ein Kirchlein.
Der Teufel reißt ihm's wieder ein.
Doch statt den heiligen Mann zu irren,
Muß er ihm dienen und Stein' zuführen.
Ein Bild für jeden braven Mann,
Den dummen Teufel fechten an.

Eine ähnliche Mischung von Märchenstimmung und Humor erfüllt den „Rübezahlt“ (Abb. 111). Grimmen Angesichtes, mit lang vorgesträubtem Bart, die Keule in der auf dem Rücken geballten Faust, in einem Fuhrmannskittel steckend, aber mit bloßen Beinen, schlürft er mit seinen klappernden Holzschuhen, die ihm lose über den heruntergerutschten Socken an den Füßen sitzen, durch den dichten Eichen- und Buchenwald, vorüber an rotfunkelnden Fliegenchwämmen. Der Vergleich des endgültigen Bildes mit der früheren, hier im Stich wiedergegebenen Fassung (Abb. 110) zeigt uns, wie unser Künstler sich seinen Rübezahlt in der Einbildungskraft immer lebensvoller und wirksamer ausgestaltet hat.

Schwind besaß eben wie Böcklin die äußerst seltene Gabe, die Natur mit Lebewesen zu bevölkern, die organisch mit ihr zusammenhängen, gleichsam aus ihr herausgewachsen sind.

schwimmt: Hagen und die Donau-nire⁷⁰). Im darauffolgenden Bilde (109) ist die kostliche Märchenstimmung von Humor durchsetzt. Wir befinden uns in einer Vorgebirgslandschaft. Hinten türmen sich riesige Felsen auf, so hoch, daß sie die Wolken durchschneiden und mit ihren Spitzen darüber hinausragen. Den Mittelgrund nimmt ein dicht verzweigter Fichtenwald ein, ein echter Bergwald. An dessen Saum errichtet der heilige Bischof Wolfgang eine Kapelle, und zwar mauert er sie in höchst eigener Person aus, ja sogar — der Legendenstimmung entsprechend — ohne sein bischöfliches Gewand abzulegen, den Krummstab aus der Hand zu geben oder auch nur die Handschuhe auszuziehen. Auf dem höchst malerisch gewundenen Pfad aber, der aus dem Vordergrunde an einzelnen Felsblöcken vorüber zur Kapelle hinauf führt, muß ihm der Teufel Steine karrn. Es ist nun kostlich anzuschauen, mit welch innerem Widerstreben, mit welchem Abscheu gegen sein Geschäft und wie eifrig trocken der Teufel, von harter Notwendigkeit getrieben, den hochbeladenen, primitiv gezimmerten Schubkarren vor sich herstößt, mit seinen Bockhörnern die Last vor dem Herunterfallen schützend. Und die Moral

unteren Bildrand auf einem Spruch-

Sein Rübezahl, seine Elfen sind Kinder des Waldes, nicht zufällig dahin verirrte Wesen. Der „Elsenreigen“ (Abb. 112) gehört zu den schönsten, duftigsten und poetischsten Werken, die aus Moritz von Schwinds Dichtersee hervorgegangen sind. Die Stimmung, die in dieser mondbeleuchteten Landschaft liegt, ist unvergleichlich. Je länger man dieses Bild betrachtet, um so schöner erscheint es uns. Man glaubt, kein Bild mehr vor sich zu haben, man wähnt, den Elsentanz mit eigenen entzückten Augen zu schauen, ein Gedicht zu vernehmen, ein Lied zu hören. Das Bild wirkt in der Tat wie Wund. Über die Nixen aber, die den weißen Hirsch tränken (Abb. 113), äußert sich Graf Schack⁷¹:

Mächtig auffragende Stämme von Eichen und Buchen wölben ihre breiten Wipfel zu einem dichten Schattendach über ein unten liegendes Bergtal. Nur verloren zittern einzelne Lichter in die grüne Dämmerung herab, wo man auf dem feuchten Moosgrunde das Leben der Pflanzen- und Insektenwelt mehr ahnt, als sieht. Libellen wiegen sich auf den Ranken und Stauden, die sich über die Quelle neigen und im leisen Windhaube auf- und nieder schwanken. Man glaubt das Regen und Flüstern in den Halmen zu hören. Und unwillkürlich steigen in dem Be- schauer Bilder der Märchenwelt empor, die sich in den Nixen verkörpern. Läßt er dann den Blick durch die urweltlichen Kolosse von Bäumen hindurch in das Wald- dickicht und empor zu ihren Kronen schweifen, so fühlt er seine Seele von dem be- strickenden Zauber weltentrückter Ein- samkeit umfangen, zu der kein Ton des Lebens dringt. „Ich habe ich an trübem

Wintertagen mich beim Betrachten dieses Gemäldes in tiefe Waldnacht verirrt ge- glaubt und dieselben wonnigen Empfin- dungen durch mich hinziehen lassen, wie da ich halbe Tage in den entlegenen Tälern des Edenvaldes den Edem des Natur geistes in mich sog, während nur hie und da der Schlag einer fallenden Axt fernher im Walde hallte. — Über solche Zauber macht gebietet die echte Kunst.“



Ab. 118. Die Braut. Um 1890.
Die Braut steht auf der Brücke den abgeblümten Rosenbusch. Sie ist eine Reisebild. (Länge 90 cm, Breite 64 cm.) In der Ausstellung
In der neuen Pinakothek in München (13. Seite 12).

So nahm Schwind's Einbildungskraft den höchsten Flug, wenn er die Natur und ihr Leben in menschlichen Gestalten verkörperte. Ernst, hoheitsvoll, ja geradezu monumental ist die „Jungfrau“ aufgefaßt, eine Darstellung des berühmten Berges aus dem Berner Oberlande (Abb. 114). Die Jungfrau, mit dem Kronreif auf dem lang herabfließenden Haar, thront auf höchstem Bergesgipfel, hoch über allen benachbarten Bergen; zu ihren Füßen kreist der Adler. Sie allein ist von den ersten Strahlen der aufgehenden



N° 2

Abb. 129. Studie zur „Hochzeitsreihe“. Bleistiftzeichnung (0,24 m br.). München, Königl. Graphische Sammlung. (Vgl. Abb. 130.)

Sonne rojarot übergoßen, unter denen sie erwacht und den Wolkenfleier zurückwirft, mit dem bis jetzt ihr Haupt verhüllt war.

Es sitzt die Königin hoch und klar
Auf unvergänglichem Throne;
Das Haupt umlicht sie sich wunderbar
Mit diamantener Krone.

Sehr geschickt hat hier Schwind die alles überragende Höhe zum Ausdruck gebracht: durch das außergewöhnlich schmale überhöhte Format des Bildes, die energischen Vorrechten des Thrones, die Vertikalfalten des Gewandes, das Emporheben der Arme, endlich durch den Gegensatz der Lichtgestalt der Jungfrau zu dem tiefdunkeln Adler. Die auf dem



Abb. 130. Die wohltzeit reise 1862.
„Kneibild“. Ölgemälde 0,52 m h., 0,41 m br. auf Eichenholz. Münden, Schack Galerie.
Verlag Dr. Albert, Münden. Zu Seite 175 u. 177.

Kelsen thronende Gestalt mit dem Adler zu Außen, wen möchte sie nicht an Klinger's Beethoven erinnern?! — Damit soll natürlich nicht behauptet werden, daß Klinger durch Schwind angeregt worden sein muß, vielmehr durften ähnliche Ablichten zu ähnlichen Kunstmitteln geführt haben. Schwind's „Jungfrau“ soll von ihm selbst mit drei andern Gemälden der Schack Galerie als eine Folge von „Liebesbildern“ bezeichnet worden sein. Dann wäre „Des Ritters Traum“ als der Liebe Erfüllung, „Hero und Leander“ als

der Liebe Untergang, die „Einsiedler“ (Abb. 117) als der Liebe Enttägung und die „Jungfrau“ endlich als die unabhäbige Liebe zu deuten. Das „geistige Band“, das diese vier Bilder umschlingt, wäre aber nur sehr locker geknüpft. Anders verhält es sich mit der Folge der vier Tageszeiten, die Schwind auf der Symphonie (Abb. 73) bei der Umrahmung verwandt, aber noch einmal in größerem Format als selbständige Künstler wiederholt hat. Auch dieser Zyklus befindet sich in der Schad-Galerie. Wir bringen davon den Mittag, vielleicht das schönste Stück der Folge (Abb. 115). Inmitten eines Gebirgssees, zu dem die Felsen senkrecht abfallen und der darin an den Königssee in Oberbayern erinnert, erhebt sich aus dem spiegelklaren Wasser eine Nixe und ordnet im glühenden Sonnenlicht ihr üppiges Goldhaar, das sie wie ein Mantel in reicher Fülle umgibt und das ihr mit den Jungfrauen alter germanischer und noch älterer asiatischer Märchen gemein ist⁷². Vor ihr schwimmt ein einziges Füßlein im Wasser. „Über das ganze Bildchen ist jener durchsichtige blaue Dunst ausgegossen, der die Mittagsstille, um nicht zu sagen den Stillstand in der Natur auf dem Höhepunkte der Erscheinung des Tages bezeichnet, welch letzterer sich aber auch gar eigentümlich durch ausspricht, daß das Ganze in zwei gleiche Hälften geteilt erscheint: die klare aufwärtsgekehrte, gleichsam das Werden des Vormittags andeutende nach oben und die spiegelnde mattre, dem Vergehen des Nachmittags entsprechende nach unten, beide durch die kaum sichtbare Linie der Seefläche geschieden.“

Wie die Nixen und Elfen, so gehören auch die „Einsiedler“ (Abb. 116 u. 117) ganz natürlich in die Felsenschluchten, in denen wir ihnen begegnen. Einsiedlerbilder findet man auf allen Stationen der Lebensbahn des Künstlers. Sie sind so recht aus seinem Innersten hervorgegangen. Ehe er sich vermählte, ging er allen Ernstes mit der Absicht um, sich mit seinen beiden geliebten Brüdern in die Waldeimjämkeit zurückzuziehen, um daselbst ein von der Welt abgeschiedenes glückseliges Leben zu führen. Aus seiner leidenschaftlichen Liebe zur Natur erklärt sich auch der glühende Wunsch, den er später hegte, daß sein einziger Sohn Landmann würde. Da aber die Söhne andere Neigungen zu haben pflegen als ihre Väter, sollte ihm dieser Wunsch nicht in Erfüllung gehen. Um seinen einsiedlerischen Neigungen und seiner Liebe zur Natur wenigstens einigermaßen Rechnung zu tragen, erbaute sich der Künstler selbst ein reizendes kleines Landhaus „Tanneck“ an dem westlichen Ufer des lieblichen Starnberger Sees (Abb. 118).



Abb. 131. Überraschung des Malers Binder.
Reisebild. Ölbild (0,645 m h., 0,35 m br.) auf Leinwand.
In der Nationalgalerie zu Berlin. (Zu Seite 100)



Abb. 132. Maler Schmuzer und der Bär.
Ölgemälde (0,17 m h., 0,13 m br.) auf Leinwand. Im Besitz der Stadt Wien

Hier pflegte er die Sommermonate zuzubringen. Auf einem entzückenden Bildchen läßt er uns in das Innere dieses Landhauses blicken (Abb. 119). Sein Töchterchen ist eben aufgestanden, sie hat das Fenster geöffnet und blickt hinaus in den lachenden Morgen, hinüber zu der gewaltigen Zugspitze. „Man fühlt die kühle Morgenluft vom nahen Gebirge her in ihrer ganzen Frische hereinwehen“⁷³. Mit großer malerischer Feinheit ist hier auch das Spiel des Lichtes beobachtet, das durch den herabgelassenen Vorhang des anderen Fensters hindurchdringt und sich auf Fensterbrett, Kommode, Fußboden und Bett ergießt⁷⁴. - Aus der Umgebung des Starnberger Sees hat Schwind mehrfach seine landschaftlichen Motive gewählt. Die „Waldkapelle“ erinnert an die Forstenrieder Landstraße (Abb. 120): Eine arme Bäuerin, ermüdet von langer Wanderung, hat sich auf dem Bettschemel vor einer Waldkapelle niedergelassen und ist sanft eingeschlummert. Eine Hirschkuh mit ihren Jungen springt hinten über den Weg. Über den dichten Wipfeln wird das ferne Hochgebirg sichtbar.

Bei diesem Bild, noch mehr bei der „Morgenstunde“, sowie bei einigen anderen unter unseren kleinen Ölgemälden, wie beim Rübezahl, bei der Schifferin, bei den Nixen und dem Hirsch sowie bei den drei Einsiedlern (Abb. 117) ist es Schwind, wie schon die Abbildung erkennen läßt, auch gelungen, wirklich malerische und koloristische Wirkungen zu erzielen. Man ersieht daraus, daß auch ein „Maler“ in ihm steckte, der sich ja schon in den frühen Wiener Bildnissen angekündigt hatte, dessen Entwicklung aber durch den Geist jener unmalerisch gesinnten und vorab auf Kartonzeichnung errichteten klassizistisch-romantischen Zeit gebremst und gehindert war. Die Hauptschuld daran durien wir wohl dem übermächtigen Einfluß des Cornelius zumessen vgl. S. 37. Aber Schwind hatte sich auch selbst in eine Zactgasse verrannt, indem er sich die Wirkung der altdutschen Glasbilder zum Vorbild genommen, die doch auf ganz anderen technischen Voraussetzungen beruhen. An dieses Ideal klammerte er sich um so mehr, je mehr es ihm darauf ankam, in großen „Historienbildern“ seine Kunst an den Tag zu legen. Zu jenen kleinen Gemälden hingegen, mit denen er keine Wirkung auf die Allgemeinheit anstrebt, die er nur für sich selbst und für seine nächsten Freunde malte, überließ er sich, ohne nach fremden Idealen auszuschauen, bedingungslos seinem Genius. Und siehe da, es traten auch koloristische Vorzüge zutage, die bisweilen sogar unseren modernen Malern Achtung abnötigen. Allerdings wirkten auch die kleinen Bilder besser in der Heliogravüre. Die Heliogravüre regt die Seele an zum Weiterdichten. Sie läßt uns ahnen, was Schwind als „Maler“ geworden wäre, wenn er in einer koloristisch weniger gleich gultigen Zeit gelebt hätte⁷⁵. Anderseits läßt sich die gesamte Künstlerpersönlichkeit Schwinds doch auch wieder nur aus und mit der Romantik begreifen.

Ein großer Teil der kleinen Ölgemälde sind „Reisebilder“ (Abb. 120 bis 130). „So etwas hat jeder einmal erlebt“, sagte Schwind. Er nannte sie auch „Gelegenheitsgedichte, Lustspiele, bresche Lieder oder Bilder“. In einigen dieser „Reisebilder“ scheint



Abb. 133. Abraham und die drei Engel. 1862.
Karton für ein Glasfenster in der katholischen Michaelkirche
zu London. Nach einer Photographie. (Zu Seite 125.)

der Künstler die deutsche Wanderlust. Wir sehen hier den Wanderer, der meist die Bildnisse des jugendlichen Schwind selbst trägt, zu Fuß, zu Pferd oder zu Wagen, allein oder mit seinem geliebten Weibe, wie er frühmorgens, wenn der Mond noch am Himmel steht, das Haus verläßt, wie er der herrlichsten Aussicht genießt, wie er hungrig sein Brot schneidet oder durstig in die Schenke einfahrt. Nunmer aber ist es dieselbe echt deutsche ferngesunde Wanderlust, die sich in diesen Bildern widerspiegelt, wie sie Wilhelm Heinrich Riehl so anmutig in seinen Novellen geschildert hat oder Eichendorff in seinem „Leben eines Taugenichts“:

Wem Gott will rechte Kunst erweisen,
Dem schickt er in die weite Welt,
Dem will er seine Wunder weisen
In Berg und Wald und Strom und Feld.

Schilderungen der Wanderlust haben uns bereits bei der Betrachtung der „Symphonie“ entzückt, und das Ränzel mit den herauschauenden Schuhjohlen, das Schwind auf den Reisebildern auf dem Rücken trägt, kennen wir auch schon von dem Titelblatt der „Sieben Raben“ her (Abb. 92). Hier und auf der „Einfahrt“ (Abb. 123) hat sich Schwind sogar in derselben Stellung und in derselben Tätigkeit des Ränzelabnehmens, nur nach verschiedenen Seiten hin, dargestellt. Auf der „Symphonie“ sahen wir bereits eine kostliche Darstellung einer Hochzeitsreise, und unter den Reisebildern begegnet uns eine noch kostlichere, die Darstellung der eigenen Hochzeitsreise des Künstlers, vor dem der wohlbelebte Gastwirt in Gestalt Lachners ehrerbietig die grüne Samtkappe zum Abschiede lüpft (Abb. 130). „Schauen Sie,“ sagte Schwind nach Vollendung dieses Bildes zu einem seiner Schüler, „hier ist etwas von Linz, und da etwas wo anders her und das Wirtshauschild von Leutstetten. Da denkt nun der oder jener, er müsse so etwas schon irgendwo gesehen haben.“ Die größte Freude hatte er, als er auf dem Schild des Krämers die Firma: Anisels sel. Wwe. angebracht hatte. „Da wird man sich den Kopf zerbrechen, was das heißen soll und keiner wird das Richtige herausfinden.“ Anisels war nämlich der Kosenname seiner ältesten

Tochter Anna. Auch freute er sich herzlich, als er „Kolonialwarenhandlung“ hinzugefügt hatte und meinte: „Die Tafelbilder und der Kaffee sind doch Kolonialwaren.“

Es müssen schöne Jahre für den Künstler gewesen sein, die letzten fünfziger und die ersten sechziger Jahre, in denen er sich so ganz seinem Genius überlassen konnte. Und doch nicht ganz, denn es kamen ihm einige Aufträge dazwischen. Aufträge zu Heiligenbildern. Heiligenbilder hatte Schwind schon mehrfach gemalt. So in Frankfurt a. M. eine Santa Conversazione, die an Bellini und andere alte italienische Meister anklängt und die sich jetzt im Münchener Privatbesitz befindet. Ferner sechs Fahnenbilder für die Theatinerkirche in München in den Jahren 1850-51. Endlich vom Herbst 1858 bis zum Februar 1859 Farbenkartons für Glasfenster. Als nun die Münchener Frauenkirche umfassend restauriert und neu ausgestattet wurde, ward er im Jahre 1859 mit der Bemalung der Flügel des Hochaltares betraut. Mit dieser Arbeit war er gegen Ende 1860 fertig und schon im Januar 1862 erhielt er den neuen Auftrag, die romanische Reichenhaller Pfarrkirche, die wiederhergestellt worden war, mit Fresken zu schmücken. Dieses Werk nahm zwei Jahre in Anspruch, während welcher Zeit Schwind allerdings auch andere Arbeiten ausführte. So die Kartons für ein großes fünfgliedriges Kirchenfenster mit einander entsprechenden Darstellungen aus der Geschichte der Engel im Alten und Neuen Testamente. Im ersten Felde erblickt man oben die Verkündigung an Maria durch den Erzengel Gabriel, darunter die drei Engel, die Abraham die Geburt eines Sohnes verkünden (Abb. 133). In einem anderen Felde die schlafenden Jünger auf dem Ölberg, darunter den Traum Jakobs von der Himmelsleiter (Abb. 134). Auf dem Spruchband, das der eine Engel in Händen hält, steht die Jahreszahl 1862. An diesen Kartons müssen wir Schwins Geschick in der Einfühlung in den gegebenen Raum bewundern. Es war keine kleine Arbeit, die vielen

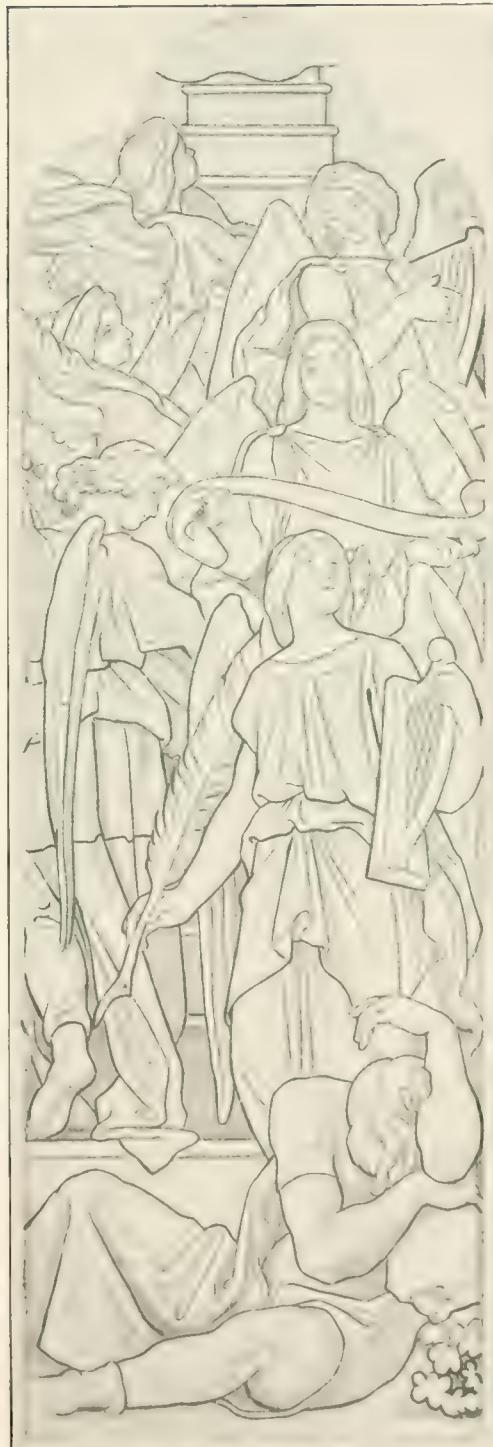


Abb. 134. Jakob's Traum.
Auf dem Spruchband bez. M. v. Schwind, Septemter 1862
nur ein solasentier in der farblosen Weise abdrucken
zu können. Nach einer Photographie. In Seite 1.



Abb. 135. Vachners Geburt. Anfang der Vachner-Rolle. Am Schluß bez.: „Moritz v. Schwind i. Freund Vachner zum Andenken. 1862.“
A Federzeichnung, zum Teil getönt (0,31 m Höhe, 12,60 m Gesamtlänge). Am Beig. von Frau Marie Riemerichmid, geb. Vachner, München. (Zu Seite 127.)

Figuren in die schmalen „Schilderhäusel“, wie er sich selbst einmal verdrießlich ausdrückt, hineinzuzwängen. Schwind war — in technischer Hinsicht — vor allem ein Meister der Umrisszeichnung. Die Umrisse durfte und mußte er hier besonders betonen, da sie den Bleiungen der Glasfenster entsprechen. Aber noch etwas tritt uns bei diesen Glasfenstern schlagend entgegen: Schwins Verwandtschaft mit den englischen Präraffaeliten oder vielmehr die Verwandtschaft der englischen Präraffaeliten mit Schwind, denn nach meiner Überzeugung dürften diese kaum von dem deutschen Meister unbeeinflußt geblieben sein. Made in Germany! Schon, daß seine Glasfensterentwürfe meist nach England und Schottland kamen, spricht für eine solche Annahme. Wer unter unseren jungen deutschen Künstlern den englischen Präraffaeliten nachstrebt, täte daher besser daran, sich an seinen deutschen Landsmann Schwind zu halten.

Welche Stellung nehmen nun Schwins Heiligenbilder im Rahmen seiner gesamten Werke ein? — Es war nicht Blut von seinem Blute, nicht Fleisch von seinem Fleische! Der Künstler war sich dessen selbst bewußt, wie aus seinen gelegentlichen Äußerungen klar hervorgeht. „Einen zweigeteilten Bart kann ich so gut malen, wie ein anderer. Aber einen Christus zu malen, dazu muß man ein anderer Mensch sein, als ich.“ „Glücklich der, dem sein Talent einen kirchlichen Wirkungskreis angewiesen hat. Immer mit den schönsten Gegenständen und den edelsten Kunstformen zu tun zu haben, ist nichts Kleines. Ich habe aber die Ruhe nicht, geschweige denn das asketische Feuer, ohne dem doch nichts Rechtes wird.“ Während uns sonst an allen Schwind'schen Werken die Frische, Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit der Empfindung herzerquickend entgegentritt, vermissen wir gerade diese Eigenschaften an seinen Heiligenbildern und finden statt dessen eine unverkennbare Anlehnung an die Altdeutschen und Altniederländer, besonders an Memling, den Schwind sehr hoch schätzte. Indem er aber die charaktervollen Härten der alten Meister zu mildern und ihre Ewigkeiten abzuschleifen suchte, verfiel er in eine etwas weichherzige Schönheit. Indessen läßt sich nicht leugnen, daß auch seine Heiligenbilder mannigfache Reize im einzelnen aufweisen, so ist z. B. der Engelschor auf der Anbetung der heiligen drei Könige in der Frauenkirche geradezu wundervoll. Aber im ganzen kann man getrost behaupten: Das Gesamtwerk Schwins bildet eine wertvolle Bereicherung der Kunstgeschichte, was er uns aber als Heiligenmaler gibt, haben die alten Meister alles schon ungleich besser zur Darstellung gebracht.

In demselben Jahre 1862, in dem sich der Künstler mit der beschwerlichen Arbeit an den Kartons abmühte, schuf er die heitere Vachner-Rolle. Auf einen riesig langen — sage und schreibe 12,60 Meter langen — Papierstreifen, der infolgedessen nur gerollt aufbewahrt werden kann, zeichnete er in einem Zug die Lebensgeschichte seines Freundes, des Komponisten Franz Vachner, zu dessen 25-jährigem Jubiläum als Kapellmeister. Ganz prächtig hebt dieses Gedicht an. Da sehen wir Beethoven im Schöpfer-

Abb. 136. Vadnits' Liebesleben. Aus der Vadnits-Nolle. Sgl. Abb. 135. (zu Seite 127)



drange unter einem Eichbaum sitzen, wie er die „Sinfonia Eroica“ komponiert (Abb. 135). Im Hintergrund die Stadt Wien mit dem Stephans-turm. Zu Beethovens Füßen aber läuft die Donau, ein nacktes Weib mit einem Schilfkranze im üppigen Goldhaar, das klare blaue Donauwasser aus ihrem Krug hervor-quellen. Da klopft ihr plötzlich ein schwäbischer Bauer, der Lech, auf die Schulter: „Nicht nur bei euch in Wien lebt ein großer Tondichter, sondern auch bei uns in dem kleinen Städtchen Rhain wird soeben ein Kompo-nist geboren.“ In dem Städtchen, das nach Merians Chronik sorgfältig abkonterfeit ist, erblicken wir den kleinen Franz Lachner in der Wiege, vor der sein Vater, glück-selig über die Geburt des Sohnes, zur geliebten Geige gegriffen hat. Nach mannigfachen Schicksalen kommt Lachner nach Wien, wo sich sein „Liebesleben“ abspielt (Abb. 136). Das Liebesleben ist ungefähr das mittlere, sicher das schönste Stück des Ge-samtwerkes, schon äußerlich durch reichlicher an-gewandte Färbung ausgezeichnet. Über das ganze Liebesleben aber zieht sich ein rosafarbenes Band hin, an dem kleine Festons befestigt sind, zu deren Seiten Tauben als Sym-bol der Liebe sitzen. Ferner windet sich das Band um vier große Kranze, die aus Blumen, Früchten und Ähren bestehen und von je zwei Genien mit

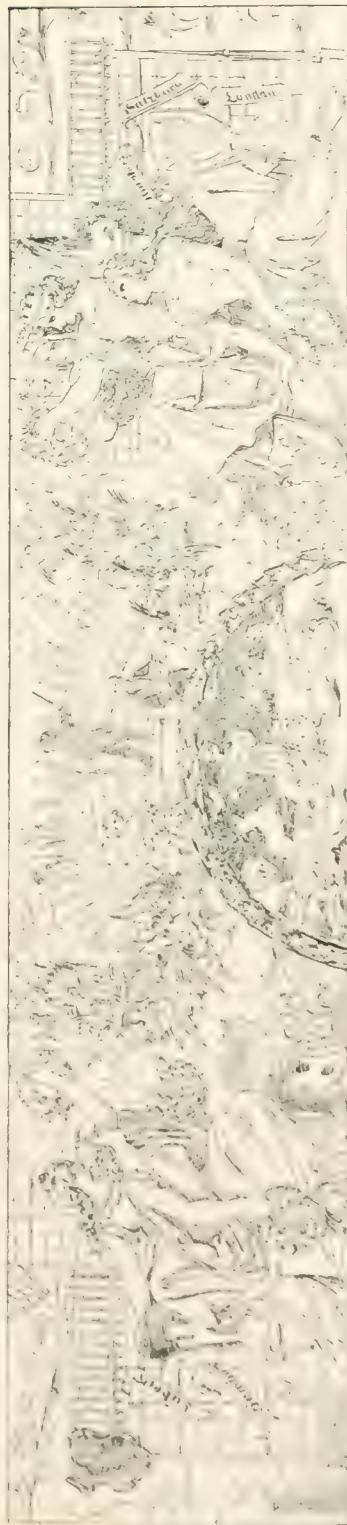


Abb. 137. Vadnits' Liebesleben. Aus der Vadnits-Nolle. Sgl. Abb. 135. (zu Seite 129)



Abb. 138. Lachners Ankunft in München. Aus der Lachner Rolle. Vgl. Abb. 135. (zu Seite 128.)

goldenen Locken und mit goldenen Flügeln — vielleicht eine Erinnerung an die Genienpaare an Michel Angelos Sixtinischer Decke — gehalten werden. In diesen Kränzen spielen sich die Hauptmomente der Liebesgeschichte ab, während dazwischen begleitende Nebenepisoden eingereiht sind. Beim Beginn der Erzählung schmückt sich Lachner zum Besuch. Er steckt sorgfältig seine Busennadel an. Hinter ihm hängt der funkelnagelneue Frack. Wohl hergerichtet betritt er das Haus des Herrn Ronko und wird dessen drei liebreizenden Töchter vorgestellt. In der Mitte befindet sich die zukünftige Geliebte, hinter der sich Schalk Amor verbirgt. Dann spielt Lachner vierhändig mit Beethoven. Er ist ganz Ehrfurcht vor dem großen Komponisten. Selbst sein Zylinderhut atmet tiefste Ehrfurcht. Beethoven dagegen, eine wunderbare Musiker-Erscheinung, ist völlig seiner Kunst hingegeben. Im zweiten Kranz erteilt Lachner der heimlich Angebeteten, die sich eifrig abmüht, Klavierunterricht und wird dabei von dem vorüberfliegenden Liebesgott durch und durch geschossen. Auf der Heimkehr aus einer lustigen Gesellschaft singt Lachner mit seinen Freunden Schubert,

dem Sänger Vogl und Schwind einen Neubau an. Der Feston dient hier — ein launiger Einfall des Künstlers — als Kranz des vollendeten Rohbaues. Auf dem nächsten Bilde treffen wir den Liebenden bei weniger guter Laune an. Wir befinden uns auf einem Maskenball, die Kronleuchter strahlen. Lachner aber kann sich nicht unter die Tänzer mischen, da es ihm am nötigen Gelde zu einer Einlaßkarte für den Tanzsaal gebreicht. Nur zum Besuch der Galerie hat es ihm gereicht. Von dort aus sieht er die Angebetete mit anderen Herren tanzen. Da ergreift ihn die Eifersucht und vor Wut schneidet er mit seinem Messer in den Tisch. Doch Schwind klopft ihm auf die Schulter und sucht ihn zu besänftigen. Durch die kalte Winternacht, durch Sturm und Schnee eilen darauf beide in das Café Vogner, wo sie Kredit besitzen, weil Schwind hier das Wirtshauschild, einen Türken, gemalt hat. Das Liebesleben endet schließlich, wie es sich gehört, mit der Verlobung, wobei der glückliche Bräutigam eine riesige Taschenuhr erhält. — Von Wien ging Franz Lachner nach Mannheim, von Mannheim nach München. Nach München zog ihn König Ludwig I. (vgl. Abb. 138). Der Kapellmeister nimmt rührenden Abschied von Mannheim. Auf der Bühne weinen die Damen, die Herren schwenken ihre Hüte und



Abb. 139. Uhrgewichte. Fuchs und Wolf
metallene Federzeichnung. 1864/67.
Nürnberg, Kunstgewerbeschule. (zu Seite 131.)

reichen nach guter alter deutscher Sitte dem Scheidenden einen Abschiedstrunk dar. Franz Lachner aber verläßt den Kapellmeisterstuhl, während sein Bruder Vincenz, der an seine Stelle nach Mannheim berufen ist, von der anderen Seite hinaufsteigt. Franz aber begibt sich mit seiner Gattin und seinen beiden Kindern nach München. Die bayerischen Alpen grüßen freundlich herüber, die Mar raut sich ihm entgegen, der „grüne Baum“, das berühmte Künstlerwirtshaus, durch einen wirtlichen grünen Baum versinnbildlicht, fehlt auch nicht. Monachia selber mit dem Hopfenblütenkranz auf



Abb. 110. Schneemittchen Projekt 1861/7
Sepiazeichnung (0,625 m h., 0,49 m br.) Nürnberg, Kunstsammlung der Stadt. Zu Seite 131/132

dem Haupt, vor dem Innern des Odeons sitzend, reicht ihm den Kapellmeisterstab, während ihm das Münchener Kindl einen schaumenden Maßkrug darbringt. Unter dem Arm der Monachia aber werden die Kopie der beiden Sängerinnen Tiez und Heyeneder sichtbar, die unter seiner Leitung glänzen sollten. Endlich gewahren wir noch die Stätten seiner Wirksamkeit: die Allerheiligenboitirche und das Hoftheater mit der ernsten und der heiteren Muße, nicht zu vergessen die feische Ballettewie. In München machte sich Lachner u. a. durch große Müllleiste verdient. Darauf bezieht sich Abb. 137: Am Glaspalast zu München vor einem Erchester, von dem man nur die



Abb. 111. Mann und Frau am Kamin. Um 1865
Originalradierung (0,075 m h., 0,11 m br.) des Künstlers nach einem seiner kunstgewerblichen Entwürfe „zur Orient“. (Zu Seite 132.)

Instrumente sieht, dirigiert Lachner, eine urkomische Figur, Handns „Schöpfung“. Der Sänger Kindermann singt den Adam und Frau Sophie Diez die Eva. Ihr Nachter ist — ein Feigenblatt! Das Orchester umschließt ein himmlischer Chor von Engeln, Ets „Chor der Engel“. Unten erblicken wir eine Szene aus Glucks „Orpheus“. Die allegorischen Frauengestalten aber verkörpern die anderen Städte, in denen sich Franz Lachner gleichfalls als Leiter von Musikfesten Lorbeerkränze errungen hat. — Doch dies sind nur vier Stücke der Lachner-Rolle. Sie zerfällt aber in 42 Abteilungen! Gott lob! ist die ganze Lachner-Rolle endlich würdig veröffentlicht worden⁷⁷, ehe sie noch durch Feuer oder Wasser zugrunde gegangen ist. Eine starke Beschädigung durch ein Unwetter hat sie bereits auf der Schwind-Ausstellung in Wien erlitten, und dem Feuer wäre sie einmal beinahe ganz erlegen. „In einer Winternacht geriet die Wohnung Lachners im obersten Stockwerk eines hohen Hauses der Dienersgasse (zu München) in Brand. Es schien alles Bewegliche geborgen zu sein, als der Dachstuhl zusammenbrachte und der letzte Feuerwehrmann sich eben aus Lachners Studierzimmer flüchten wollte. Da entdeckte er noch einen



Abb. 112. Scherbenbild. 1864/67.
Federzeichnung. Nürnberg, Kunstgewerbeschule. (Zu Seite 132.)

verschlossenen Wandschrank. Er schlug die Tür mit dem Beile ein, und eine ungeheure Papierrolle fiel ihm entgegen; er warf sie rasch zum Fenster hinaus, sie fiel, sich entrollend, von der schwundenden Höhe herab, und Schwinds längste und humorvollste Zeichnung lag, der Länge nach, auf dem Plaster zu Rüthen der erstaunten Dödmannschaft“⁷⁸). Die Lachner-Rolle ist in ihrer Art einzig! Wo in aller Welt gibt es sonst eine solche Erzählung eines ganzen langen Lebenslaufes auf einem einzigen Streifen Papier?! — Schwindes Erzähler talent äußert sich hier geradezu prächtig. Und nicht minder sein göttlicher Humor. Wie alles, was der König Midas berührte, zu Gold wurde, so ward unter den Händen Schwinds, dieses wunderbaren Mannes, alles zur lautesten Poesie. Die Lachner-Rolle ist musik-, künstl- und kulturgechichtlich gleich wertvoll. Mit welcher Liebe wird uns hier das behagliche Leben der „guten alten Zeit“ vor Augen geführt! Welch intime Blicke dürfen wir in das alte München und in das alte Wien tun! Die Lachner-Rolle zeigt uns Schwind auf der Höhe seiner Meisterschaft als Zeichner. Nachdem er den Gegenstand lange im Geiste mit sich herumgetragen, hat er das Ganze in 14 Tagen niedergeschrieben. Die Rolle



Abb. 143. Monostatos nähert sich Pamina, um sie zu trösten. 1861-63.

Entwurf für die Wiener Oper. Monarell 0,33 m h., 0,60 m br. In der Neuen Pinakothek zu München
(Siehe Seite 141.)

ist mit der Feder gezeichnet, mit hauptsächlicher Betonung der Umrisse. Um besondere Wirkungen zu erzielen, hat Schwind Einzelheiten, wie das blonde Wasser der Donau, die goldenen Haare der allegorischen Frauengestalten, den grünen Baum an der Zier, die rote Nase des Zollbeamten, den weißen Schnee auf den Manteln der Männer, die durch die Winternacht eilen, usw. getönt. Zu demselben Stil, wie die Lachner Rolle, sind auch die Entwürfe zu kunstgewerblichen Gegenständen gezeichnet, deren erster Teil in den Jahren 64 und 65 entstand und der zweite nach Vollendung der später zu besprechenden Wiener Opernhäuserarbeiten. Eine große Anzahl jener Entwürfe darf die Nürnberger Kunstgewerbeschule ihr eigen nennen. Nur bei einigen wenigen von ihnen ist Schwind auf das Wesen und die Bedeutung des Werks eingegangen, wie etwa bei den Übergewichten „Auchs und Wolf“, die übrigens in Anlehnung an eine frühere Zeichnung für die „Fliegenden Blätter“ entstanden sind (Abb. 139). Weißt umlideit der Künstler die Gegenstände nur mit einem zierlichen Schmuck, der den Zweck und die Dienstleistung der Werke in leicht verständlicher Weise erläutert oder wenigstens irgend welchen Bezug darauf nimmt. So erzählt uns der Rahmen eines Wandspiegels das ganze Märchen vom „Schneewittchen“, in welchem der Spiegel eine so große Rolle spielt

vgl. Abb. 140. Über auf den beiden Posten eines Spiegels stehen Nischenbrödels pugnächtige Schwestern. Auf dem Deckel eines Schmuck- und Handtuhkästchens gewahren wir einen Gnomen, der die Schätze der Erde, und ein goldhaariges mit Korallen geziertes Meerweib, das die Schätze des Meeres aus einer Muschel in das Kästchen schüttet. „Für Œfen“ zeichnete er eine ganze Reihe von Entwürfen, die er dann auch eigenhändig radierte (Abb. 111). Ferner entwarf er eine Fischschüssel, eine Wildbretschüssel, Briefbeschwerer, Schreibzeuge, Blumentöpfe, einen Tafelauffang, ein Goldfischglas, eine ganze Reihe von Scheibenbildern (Abb. 142), „ein Waschbecken mit der Geschichte der Melusine, eine feuergefährliche Petroleumlampe, deren Flamme zu löschten die ganze Feuerwehr samt Spritze eifrig beschäftigt ist, einen Schlüsselkasten mit der Legende



Abb. 111 Kaiser Konrad und die Weiber von Weinsberg. Bez.: „S.“ Um 1856.
Holzschnitt, 0,118 m h., 0,195 m br. in „Die deutsche Geschichte in Bildern“. Dresden 1862. (Zu Seite 139)

der Himmelsthürnerin, Auffäge für Büffetts, Noten- und Gewehrkästen“. Ein fröhlicher dient einer Uhr als Minuten-, ein Trauriger als Stundenzeiger⁷⁹). Um reizvollsten in der Erfündung und am tiefsten in der Empfindung ist der Entwurf zu einem Brotteller. Das ovale Brett, worauf das Brot zu liegen kommt, ist von zwei größeren und zwei kleineren Darstellungen eingefaszt. Da sehen wir das eine Mal zwei Bauern, welche den Acker pflügen, während Engel Samenkörner in die Furchen streuen, und das andere Mal die Landleute bei der Ernte, während wiederum Engel vom Himmel herabsteigen, die ausgetrunkenen Wassergefäße der Landleute von neuem füllen und ihren Kindern Kränzewinden. In der einen der kleineren Darstellungen gewahren wir eine Bauernfamilie, die vor Tisch ihr Gebet spricht und in der anderen dieselbe Familie beim kargen Mahle. Die letztgenannte Komposition klingt deutlich an das „Habermus“ an (Abb. 55). Es liegt in diesen schlichten Darstellungen der einfachen Tätigkeit des natürlichen Menschen, dessen Dasein in engem Kreise eingeschlossen ist, etwas Episches,



Abb. 115. Die Kindesfeier des Grafen von Gleichen.
Gezeichnet um 1850, gemalt Januar bis März 1861. 283. Februar 1864.

Ölgemälde 2,28 m h., 1,81 m br. auf Leinwand. München, Eduard Winter's Verlag von Dr. M. Hart. München.
Zu Seite 131.

sie erinnern auch in der feinen reinen Linienführung geradezu an antike Vasenbilder oder an etruskische Spiegel. Anderseits sind sie aber auch wieder von echt deutscher, von echt Schwind'scher Gesühlswärme durchglüht. Dass Schwind sich so dem Kunstmästerei zuwandte, war nichts Auffälliges. Als echter Künstler kannte er keinen Unterschied zwischen „hoher Kunst“ und Kunstmästerei. Es war im Innern seiner Natur begründet, alles, selbst das Unscheinbarste, mit dem Zauber der Poësie zu versetzen, wie uns schon die Ranch und Weinepigramme seiner Jugend gezeigt haben. Mit leichten

Veränderungen ließen sich sicherlich gar manche jener reizenden künstgewerblichen Entwürfe ausführen, und es ist tief zu beklagen, daß sich bis auf den heutigen Tag noch niemand an diesen Versuch herangewagt hat.

„Es war einmal ein Graf, ein deutscher Graf. Den trieb ein Gefühl frommer Pflicht von seiner Gemahlin, von seinen Gütern, nach dem gelobten Lande. Er war



Abb. 146. Kaiserin Maria Theresia und Mozart.
Medaillen aus der Bilderfolge zur Zauberflöte. Wien, Städtische Sammlungen 1864-1867.
(Zu Seite 141)

ein Biedermann; er liebte sein Weib, nahm Abschied von ihr, empfahl ihr sein Hausweien, umarmte sie und zog. Er zog durch viele Länder, kriegte und ward gefangen. Seiner Sklaverei erbarmte sich seines Herrn Tochter; sie löste seine Fesseln, sie flohen. Sie geleitete ihn aufs neue durch alle Gefahren des Kriegs. — Der liebe Waffenträger! — Mit Sieg gekrönt, ging's nun zur Rückreise — zu seinem edlen Weibe! — Und sein Mädchen? — Er fühlte Menschheit! — Er glaubte an Menschheit und nahm sie mit. — Sieh da die wackere Hausfrau, die ihrem Gemahl entgegenellt, sieht alle ihre Treue, all ihr Vertrauen, ihre Hoffnungen belohnt, ihn wieder in ihren Armen. Und



Abb. 116. Die Muttergottes der Blüte. 1866.

Manarell. 0,41 m. h., 0,10 m. br.). Am Denkmal von Arnold Otto Meyer, Hamburg. Studie zu den Wiener Skulpturen für die Seite 141.



Nach der Skizze von Carl Röder nach einer Zeichnung von den drei Gräfinnen, erschienent Zantane, 1861.
Die drei Gräfinnen sind die Schwestern der Kaiserin Sissi: Gräfinn Sophie, Gräfinn Alice und Gräfinn Marie.

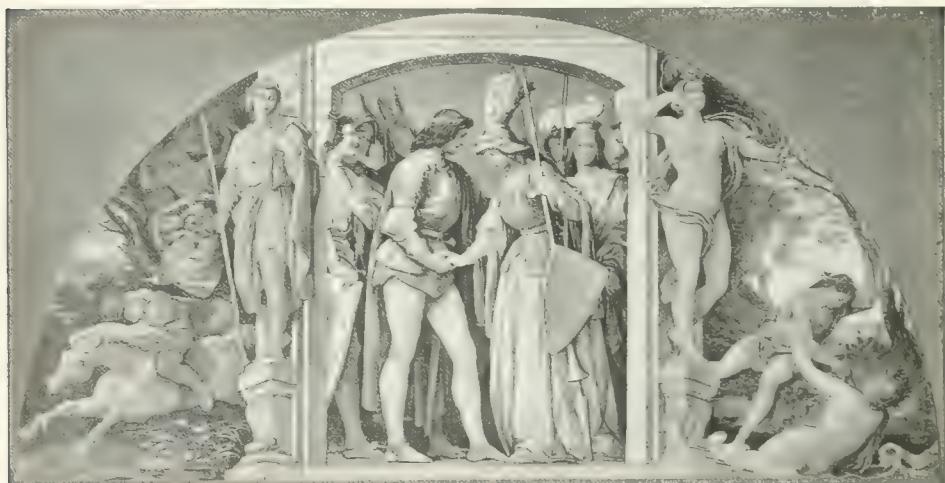


Abb. 149. Weber, „Freischütz“. 1865-66.

Als Hauptbild: Agathe und München im Forsthause. Links die Wölfschlucht. Rechts der Jägerchor.
An einem Baum angehangt „Vener und Schwert“.)

Entwurf für das Fresko im Wiener Opernhaus (zu Seite 141 u. 142)

dann daneben seine Ritter, mit stolzer Ehre von ihren Rossen sich auf den vaterländischen Boden schwingend; seine Knechte abladend die Beute, sie zu ihren Füßen legend; und sie schon in ihrem Sinn das all in ihren Schränken aufbewahrend, schon ihr Schloß mit auszierend, ihre Freunde mit beschenkend. — Edles, teures Weib, der größte Schatz ist noch zurück! — Wer ist's, die dort verschleiert mit dem Gefolge naht? Sanft steigt sie vom Pferde. „Hier!“ — rief der Graf, sie bei der Hand fassend, sie seiner Frau entgegenführend — „hier!“ sich das alles — und sie! nimm's aus ihren Händen — nimm mich aus ihnen wieder! Sie hat die Ketten von meinem Halse geschlossen, sie hat den Winden befohlen, sie hat mich erworben — hat mir gedient, mein gewartet! — Was bin ich ihr schuldig? — Da hast du sie! — Belohn' sie! An ihrem Halse rief das treue Weib, in tausend Tränen rief sie: „Nimm alles, was ich dir geben kann!“

Abb. 150. Schubert, „Der häusliche Krieg“. Links: „Der Erlkönig“ Rechts: „Der Fischer.“ 1865-66.
Entwurf zu dem Fresko in der Wiener Oper (zu Seite 141 u. 142.)



Ahl 141. Ermund Bharndne, Van Veldna, 1500. Wien, I. Kästner, Antq., olin Zent. 111



Abb. 152. *Stuck, „Armida“.* Rinaldo, in den Armen Armidens schlummernnd. 1865/66.
Entwurf für das Fresko im Wiener Opernhaus. (zu Seite 141.)

Nimm die Hälfte des, der ganz dein gehört! — nimm ihn ganz! Laß mir ihn ganz!
Jede soll ihn haben, ohne der anderen was zu rauben! — Und, rief sie an seinem
Halse, zu seinen Füßen, „wir sind dein!“ Sie faßten seine Hände, hingen an ihm
und Gott im Himmel freute sich der Liebe und sein heiliger Statthalter sprach seinen
Segen dazu. Und ihr Glück und ihre Liebe fachte selig Eine Wohnung, Ein Bett und
Ein Grab.“ So erzählt uns Goethe in seiner „Stella“ diese wunderbarste aller Ge-
schichten, die Geschichte vom Grafen von Gleichen. Sowohl das einzigartige psychologische
Problem, als auch der Hintergrund von Burg und Kreuzzug erregten Schwinds Auf-
merksamkeit. Gegen Ende der vierziger Jahre zeichnete er die Rückkehr des „zweibeweibten“
Grafen und unternahm im Sommer 1849 eigens eine Reise nach Thüringen, um das
Heimatland des Grafen von Gleichen aus eigener Anschauung kennen zu lernen. Mit
einer so liebevollen Anteilnahme war Schwind bemüht, sich auch in den landchaftlichen



Abb. 153. *Vandu, „Die Fortuna“*
Entwurf für das Fresko im Wiener Opernhaus. 1865/66. (zu Seite 141 u. 145.)



Abb. 154. Cherubini, „Der Wasserträger“. 1865/66.
Entwurf für das Fresko im Wiener Opernhaus. (Zu Seite 111.)

Hintergrund seiner gemalten Sagen und Märchen hineinzusehen und hineinzuleben. Den Karton erblickte der Graf Schack in des Meisters Werkstatt und gab diesem den Auftrag, nach dem er sich schon lange Jahre gesehnt hatte, ihn in Öl auszuführen. Die Arbeit nahm die Zeit vom Januar bis zum März 1864 in Anspruch (Abb. 145). Das Schönste an dem Ölgemälde, das in der Schack-Galerie hängt, ist vielleicht der malerische Gegensatz zwischen dem dunkel lauschigen deutschen Walde im Hintergrunde und der Burg, die, von der Sonne hell beleuchtet, hoch darüber emporragt. Ferner hat der Pfad, der aus dem Walde zum Vordergrunde führt, etwas unsagbar Reizvolles. Auch sonst ist die Komposition reich an feinen Zügen. Man betrachte z. B. die stille dunkle Dirne mit den gesenkten Augen und ihre blonde Nachbarin, die so frisch und unschuldig gerad in die Welt schaut. Der alte Mann aber, der den Starenkäfig zimmert, erinnert uns wieder an die schon mehrfach erwähnte „Chronika“ von Brentano. So ungefähr möchte



Abb. 155. Rossini, „Der Barbier von Sevilla“. 1865/66.
Entwurf für das Fresko im Wiener Opernhaus. (Zu Seite 111 u. 112)

man sich den alten blinden Ritter vorstellen, der die Körbe sieht. Allerliebst wiedergegeben ist endlich das Wiedersehen zwischen Hund und Pferd. Einen prächtigen Charakterkopf besitzt der Rittersmann neben dem Rosse. In diesem abseits Stehenden, welcher der Begrüßung freundlich lächelnd zuschaut und sich offenbar so seine Gedanken darüber macht, dabei das ganze Bild in sich aufnimmt, scheint Schwind sich selbst absonderlich zu haben. Dazu paßt es sehr gut, daß der Page der morgenländischen Dame, welcher deren Zelter am Zügel führt, diesen abseits stehenden Ritter lächelnd schmunzelnd anblinzelt, wie wenn er damit sagen wollte: „Aha, du wirfst uns noch einmal alle mit-



Abb. 156. „Ritter und Ross“
Entwurf für das Fresko in der Wiener Oper. Bes. „Schwind 15. April 1866“ (in Zeitschriften 141 u. 142)

einander, die wir hier sind, imilde auf die Nachwelt bringen!“ — In solchen Szenen offenbart sich der Humor unsers Künstlers, der mit dem größten Genie bei der Sache war und zugleich über sein Werk und sich selbst schallhaft lachen konnte. Daselbe Motiv vom Ritter und Rosse, wobei das Zusammengehörigkeitsgefühl ebenso tröstig herausgearbeitet ist, wiederholt sich übrigens auf einer anderen Komposition Schwinds, den „Weibern von Weinsberg“, einer Schöpfung, die sich gleichfalls durch festlichen Humor auszeichnet (Abb. 144). Es ließen sich noch mehr seine ansprechende Einzelheiten von der Komposition „Die Rückkehr des Grafen von Gleichen“ aufzählen. Was aber soll man zu dem Bild sagen? — Schwind war bis an sein Ende hölz auf diese Lehre und nannte sie das Beste unter seinen Gemälden⁷⁰. Die Nachwelt hat sich aber dieser Ansicht des Künstlers nicht angeschlossen. Am Gegenteil. Ihr scheint jene Schöpfung, als

Übild betrachtet, eine seiner schwächeren Arbeiten zu sein. Er hatte damit wiederum den unglücklichen Versuch gemacht, die Färbung der Altdeutschen und Altniederländer nachzuahmen. Als er an diesem Werk tätig war, äußerte er selbst zu seinen Schülern: „Die Malerei, der ich folge, ist die deutsche, und als Grund dieser ist die Glas malerei anzunehmen. Die deutsche Art zieht die Kontur und stellt die Farben harmonisch nebeneinander.“ Die Beschäftigung mit den Glas fenstern scheint Schwind demnach zu diesem verhängnisvollen Zertum geführt zu haben. Er hat frei willig auf das Maß koloristischer Wirkung verzichtet, das er in einigen der Reisebilder erreicht hatte, und er hat die kräftige Färbung der Altdeutschen nicht erreicht. Endlich schadet dem Bild auch das große Format. Die „Rückkehr des Grafen von Gleichen“ besitzt ähnliche Vor züge und Schwächen wie die „Rose“ und kann wie diese nur in der Abbildung voll genossen werden.

Das Jahr 1863 sollte Schwind ein liebes Weihnachtsgeschenk bringen. Er erhielt den Auftrag, das neu erbaute Opernhaus seiner ge liebten Heimatstadt Wien mit Fresken zu verzieren, die Szenen aus den bedeutendsten Opern und an

Abb. 157 Wohl aus den sechziger Jahren. Bleistiftzeichnung.
0,33 m h., 0,205 m br. Münden, Koenigl. Graphische Sammlung.
Vgl. Abb. 158.

deren Tonstückten darstellen sollten. Wien hatte seine Gestalt wohl von allen großen Städten Mitteleuropas am meisten und gründlichsten verwandelt. Sein Hauptwahrzeichen, die hohen Basteien, welche die herrliche Ausicht über Stadtgräben und Glacis gewährten, waren gefallen. Wo sonst Baumgänge und Rasenplätze, standen jetzt hohe, prunkvolle Häuser, und aus dem Stadtgraben vor dem Kärntner Tore, das der Knabe und der Jüngling Schwind vom „Platzl“ des Mondseinhau ses stets vor Augen gehabt, stieg nun der Prachtbau empor, den er jetzt, gleichsam mit einer gemalten Geschichte der Oper, auszuschmücken berufen war¹⁾. Mit einem solchen Plan trug er sich schon seit seiner Jugendzeit. Aber „die Mauern Wiens mühten fallen“, äußerte er in seiner humoristischen Art, „um mir Platz zur Ausführung dieses lang gehegten Planes zu verschaffen“. Als er den Auftrag erhielt, war er sich über eines sofort klar: „Dahin gehört vor allem der größte Dondichter Österreichs und das ist Mozart!“ Und so hat er denn auch Mozart am eingehendsten und liebenvollsten behandelt. „Nach seiner Art nahm er sich dabei vor,“ so erzählt Wilhelm Heinrich Riehl, „einer der Mozartischen Operngestalten das Gesicht Mozarts zu geben. Aber welcher? In welcher seiner Bühnenfiguren hat Mozart sich selbst am sprechendsten gemalt? Diese Frage beschäftigte ihn lange, ohne daß er zu einem Entcheid kommen konnte. Da besuchte ich ihn eines Tages — es mag im Jahre 1864 gewesen sein. Im wahren Entdeckerjubel kam er mir entgegen und rief: „Ich hab's gefunden! Im Papageno hat Mozart sich selbst gemalt, Mozart ist Papageno:

ich werde dem Papageno den Kopf Mozarts geben ... Aber Schwind zog den Papageno auch deshalb besonders hervor, weil nicht nur in Mozart, sondern auch in ihm selbst ein Stück idealer Papageno-Natur schlummerte." — Die ganze Loggia des Wiener Opernhauses ward mit Fresken zu Mozarts "Zauberflöte" Abb. 143 u. 146 – 148 ausgemalt, während im dahinter liegenden Hoyer-Haus "Schöpfung" Abb. 153 und Bilder zu den Werken anderer Komponisten ihren Platz fanden (Abb. 149 – 152 u. 154 – 156). Im Jahre 1866 führte Schwind die Wiener Opernfresken aus. Während er emsig daran arbeitete, den vielen herrlichen Kunstdenkmalen der frisch aufblühenden Stadt Wien ein neues hinzuzufügen, dominierten draußen die Kanonen, und das alte Österreich trat die Führungsschaft in Deutschland an das junge Preußen ab. Als getreuer Sohn seines österreichischen Vaterlandes war Schwind tief erschüttert. Aber er verbiss sich um so mehr in seine Arbeit und suchte sich mit dem Gedanken zu trösten: „Mozart wird doch das ganze Königreich Preußen überdauern. Staaten gehen in Trümmer und Völker versinken, aber das wahre Kunstwerk bleibt; Hellas ist verunken, aber der alte Homer lebt noch.“

Es war schön von den Wienern, daß sie sich das geborene Wiener Kind zur Ausschmückung ihres Opernhauses auserkoren! Sie hätten aber auch keinen geeigneteren Mann finden können. Schwind brauchte sich nicht erst in den Auftrag hineinzudenken und hineinzuempfinden, als er ihn erhielt. Er lebte und webte ja in der Musik. Wer Beethoven und Mozart liebte, der war auch sein Freund. So wurde mir einst von einem alten Münchener ein reizendes, für Schwind ungemein bezeichnendes Geschichtchen erzählt. Saß da an einem schönen Sommerabend in einem Landhause am Starnberger See

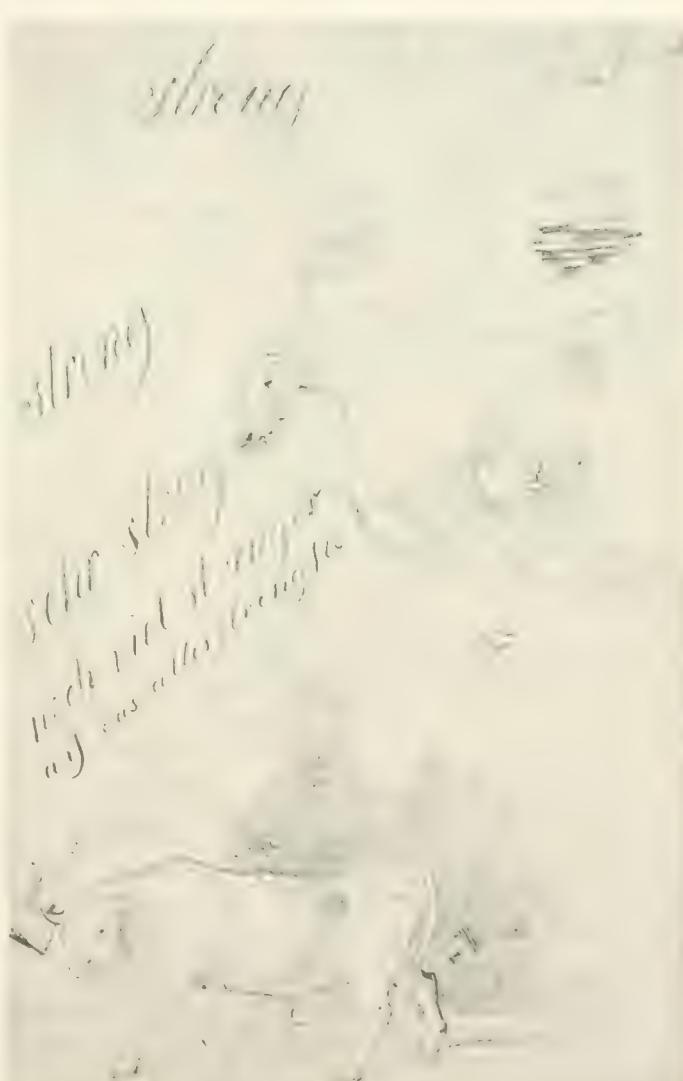


Abb. 158. Nummerierte Zeichnung. Wohl an den letzten Jahren Meintzzeichnung 0,32 m h., 0,70 m br. Mundus, Maler, Graphische Sammlung. Mit derartigen Sämtlichen pflegen ich Schwind über die Langeweile der Malerei unungen hinwegzuballen.

ein junger Mann am Klavier und spielte Beethovens wunderbare Mondcheinsonate. Er war ganz in die Musik versunken. Da stieckte plötzlich Schwind seinen Kopf durch das offene Fenster des zur ebenen Erde gelegenen Zimmers und richtete an den ihm völlig Unbekannten die freundlichen Worte: „M's erlaubt, a bissel zuzuhören?“ — Und von dem Tag an wurden beide Männer Freunde². Es geht ein musikalischer Zug durch Schwinds gesamtes Schaffen. „Man versteht Schwind, den Maler, nicht ganz, wenn man Schwind, den Musiker, nicht dazu nimmt“³. Schwind, der warme

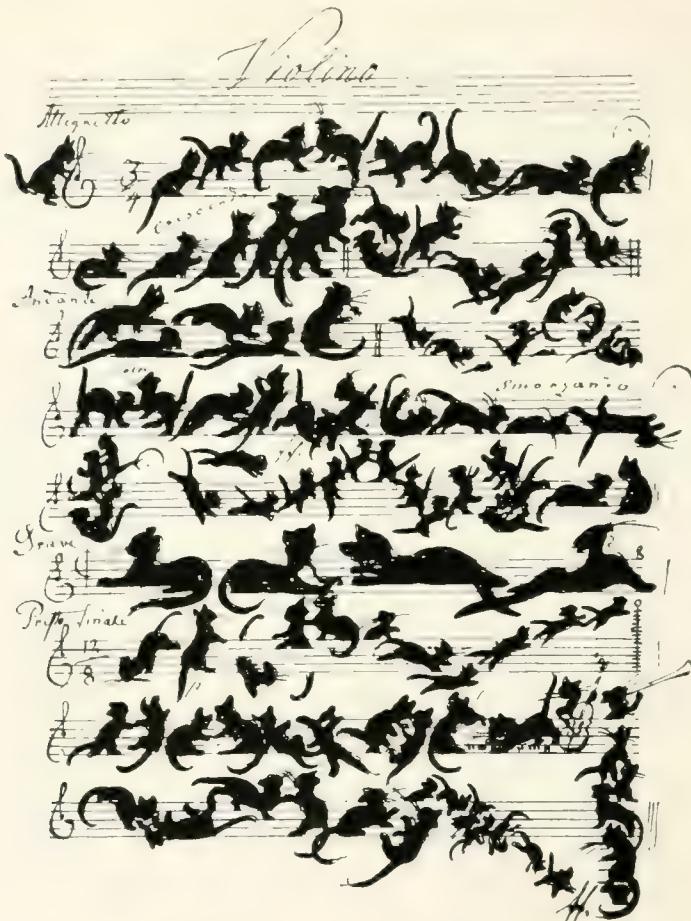


Abb. 159. Die schwarze Katz. 1866.

Bez.: Le chat noir. Concert Symphonie pour le Violon. Dédicé à M. Joachim et au Fader- und Tischzeichnung 0,31 m v., 0,23 m br.). Im Besitz von Dr. Friedrich M. Kels, Basel.
Nach einer Photographie.

Musikfreund, der leidenschaftliche Geiger, der Jugendgenosse eines Franz Schubert, der Schöpfer einer „Lachner-Rolle“, einer „Symphonie“, eines „Hochzeitszuges des Figaro“ war wahrlich der rechte Mann dazu, um das Wiener Opernhaus auszumalen. Und so hat er denn auch hier prächtige Sachen geschaffen. Wie urgemüthlich ist Dittersdorfs „Doktor und Apotheker“! Wie hat er es verstanden, das wild Phantastische und das deutsch Liebe eines Karl Maria von Weber auszudrücken! Welch herrlicher Humor spricht aus dem „Barbier von Sevilla“! Wie schön und wie einfach dabei hat Schwind das berühmte, von Schubert komponierte „Halb zog sie ihn,

halb sank er hin" verkörper! Auch der phantastische „Erlkönig“ ist ungemein passend und poetisch. Schwind's Öpferfresen sind nicht Illustrationen im gewöhnlichen Sinne des Wortes, sondern freie, aus dichterischer Seele geborene Nach- und Neuschöpfungen. Wie sehr er bemüht war, etwas Neues, Eigenartiges zu geben, geht aus seinen damaligen Klagen hervor, daß er sich der Einzelheiten des Textes und der Melodien so schwer entschließe, wodurch er im freien und originellen Schaffen gehindert würde¹. Erstaunlich war auch des Künstlers Vermögen, sich in die Trachten und Lebensgewohnheiten wie in das Denken und Fühlen der verschiedenen Zeiten hineinzuleben und hineinzudenken. Wir sehen da keine Akademiemodelle vor uns, die sich in den alten Pracht-



Abb. 160. Der sichere Mann. Nach einem Gedicht von Worilé. 1866/67.
Zeichnung (0,26 m h., 0,33 m br.). Im Besitz der Familie von Ravenstein, Karlsruhe. Zu Seite 144.

gewändern höchst unbehaglich fühlen, sondern wir haben es überall mit Menschen von Fleisch und Blut zu tun, denen ihre Kleider wie angegossen am Leibe sitzen, denen ihre Haar und Barttracht ganz vorzüglich steht, die sich völlig natürlich bewegen und handeln. Bewundernswert ist auch Schwind's Geschick, den gegebenen Raum auszunutzen. Wie glücklich hat er z. B. einen großen Teil der Linietten in drei Abteilungen gegliedert. Eder wie wundervoll ist Handus „Scheyfung“ in den Halbkreis eingegliedert. Dies dürfte wohl überhaupt das schönste der Fresken sein. Die Tiere lassen ja allerdings in bezug auf naturgetreue Wiedergabe der Tierlichkeit viel zu wünschen übrig. Aber dieser Engelschor! Und diese wunderbare Reinheit in den beiden Gestalten des Adam und der ihn liebevoll umschlingenden Eva. Das erste Menschenpaar ist noch von keinem Künstler mit dieser Reinheit und dieser inneren Beselung dargestellt worden! Reinheit und Menschheit bilden den höchsten Adelstitel der Schwindischen Kunst. Mit berechtigtem

Stolz durste der Künstler von sich rühmen, „daß in allen seinen Werken, selbst den im antiken Sinn gemachten, auch nicht eine Spur von Eiböönität zu finden“.

* * *

Im Schwabenlande, bei dem Städtlein Blaubeuren, dicht hinter dem alten Mönchskloster, sieht man nächst einer jähnen Felsenwand den großen runden Kessel einer wunderjämnen Quelle, der „Blautopf“ genannt²⁵. Die dunkle, vollkommen blane Farbe der Quelle, ihre verborgene Tiefe, die wilde Natur der ganzen Umgebung, der für gewöhnlich ruhige Spiegel und im merkwürdigen Gegensatz dazu der starke Abfluß, der das Kloster und die ganze Stadt mit Wasser versieht, endlich der Umstand, daß bei anhaltendem Regen und Tauwetter die Quelle sich trübt, aufsallend stark und so unruhig wird, daß sie beträchtliche Wellen aufwirft und Überschwemmungen verursacht, verleihen

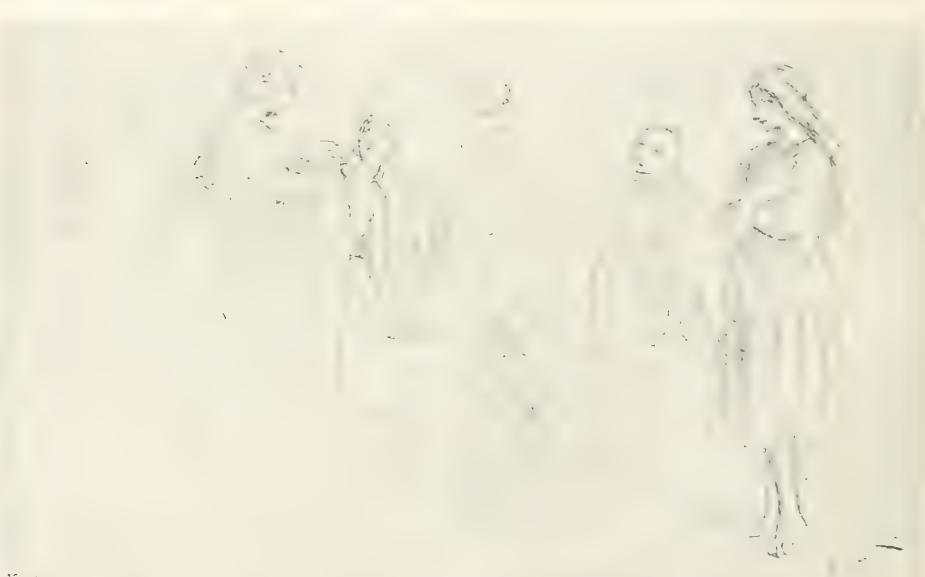


Abb. 161 Studie zur „Schönen Lau“. Bez.: „M. v. Schwind“ Wohl 1868
Niederzeichnung (0,20 m h., 0,325 m br.). München, Königl. Graphische Sammlung. Vgl. Abb. 162.

ihr ein feierliches, geheimnisvolles Aussehen. Ihre verschiedenen Merkwürdigkeiten sucht sich das Volk in seiner poetischen Weise durch allerlei Wunder zu erklären. Und Eduard Mörike, der gemütvolle schwäbische Dichter, wußte die Erzählungen des Volkes zu belauschen und zu verdichten und schuf so seine reizende „Historie von der schönen Lau“, der Quellennymphe des „Blautopfes“. Mörike war eine mit Schwind innerlich verwandte Natur und durch enge Freundschaftsbande mit ihm verbunden. Diese Freundschaft fand auch mehrfach ihren Niederschlag im künstlerischen Schaffen der beiden Männer. Mörike hat, wie wir oben gesehen haben, seiner Begeisterung für Schwins Schöpfungen in gleich gestimmten Versen Ausdruck verliehen, während Schwind das „Pfarrhaus von Cleversulzbach“ nebst der benachbarten Kirche mit dem „alten Turmhahn“, sowie einige Gedichte Mörikes, wie den „Sicheren Mann“ (Abb. 160), illustrierte und nun auch daran ging, in seiner fernigen, humorvollen Art Bilder zu der nicht minder fernigen und humorvollen Geschichte der schönen Lau zu zeichnen. Diese war mit einem alten Donaumix am Schwarzen Meer vermählt. Ihr Mann verbannte sie, darum, daß sie nur tote Kinder hatte. Das aber kam, weil sie stets traurig war, ohne einige besondere Ursach. Die Schwiegermutter hatte ihr geweissagt, sie möge eher nicht eines lebenden

Kindes genesen, als bis sie fünfmal von Herzen gelacht haben würde. Beim fünftenmal müßte etwas sein, das dürfe sie nicht wissen, noch auch der alte Nix. Es wollte aber damit niemals glücken, soviel auch ihre Leute deshalb Fleiß anwandten; endlich da möchte sie der alte König fernher nicht an seinem Hofe leiden und verbannete sie in den Blautopf. Um sich die Zeit zu vertreiben, wollte sie gern die Wohnungen der Menschen sehen, was alles sie darin gewerben, spinnen und weben. Und so schwamm sie denn durch viele, viele unterirdische Gänge und Kanäle, bis sie in den Keller des Nonnenhofes kam, woselbst sich noch von alten Zeiten her ein offener Brunnen mit einem steinernen Kasten befand. Im Nonnenhofe hauste die gute Frau Wirtin Betra Senjolfin mit

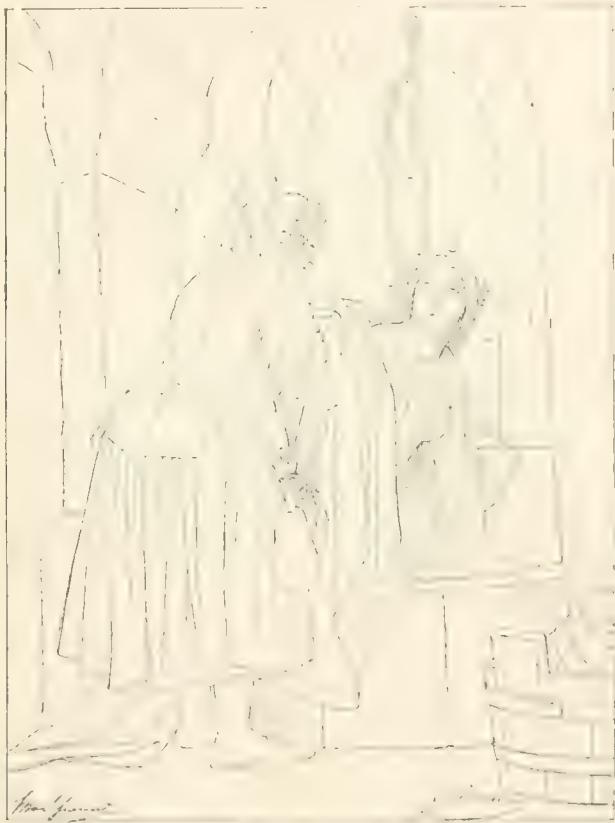


Abb. 162 Aus Moritz: Weidichte von der idischen Lau.

Berz.: M v Schwind. Wohl 1868.

Verlag der G. J. Woitzenischen Verlagsbuchhandlung in Leipzig.

Nach der Radierung von Julius Kaul. (Seite 11.)

ihren Töchtern und ihrer Schwiegertochter. Mit all diesen frohlichen Menschen machte die traurige Quellennymphe Bekanntschaft, besuchte sie wieder und wieder und vertraute ihnen endlich ihr unglückseliges Geheimnis an. Eines Tages stieg sie auch aus dem steinernen Kasten heraus (Abb. 162) und ward von den sorglichen Frauen gut abgetrocknet und in Kleider gehüllt. Bei ihrem Rundgang durch das Haus bot sich ihr ein ergötzlicher Anblick dar. Saß da ein Entlein mit rotgeschlafenen Backen und einem Apfel in der Hand auf einem runden Stuhlchen von guter Ulmer Hafnerarbeit, grün verglast. Das wollte dem Gast außer Massen gefallen; sie nannte es einen viel zierlichen Sitz, rümpft' aber die Nase mit eins, und da die drei Frauen sich wandten zu

lachen, vermerkte sie etwas und singt auch hell zu lachen an (Abb. 163). So war es ihr ein erstes Mal gegliickt und der Zauber gebrochen. Nächts darauf hatte sie einen närrischen Traum (Abb. 164). Sie sah die ehrsame Wirtin als eine dicke Wasserfrau mit langen Haaren in dem Blautopf schwimmen, wo sie der Abt des Klosters, der die Wirtin, als eine saubere Frau, gern sah — er selber aber war gleich ihr ein stark beleibter Herr — entdeckte, sie begrüßte und ihr einen Kuß gab, so mächtig, daß es vom Klosterkürmlein widerhallte, und schallte es der Turm aus Refektorium, das sagt es der Kirche und die sagt's dem Pferdestall und der sagt's dem Fischhaus, und das sagt's dem Waschhaus, und im Waschhaus da riefen's die Zuber und Kübel sich zu. Der Abt erschrak bei solchem Lärm; ihm war, wie er sich nach der Wirtin bückte, sein Käpplein

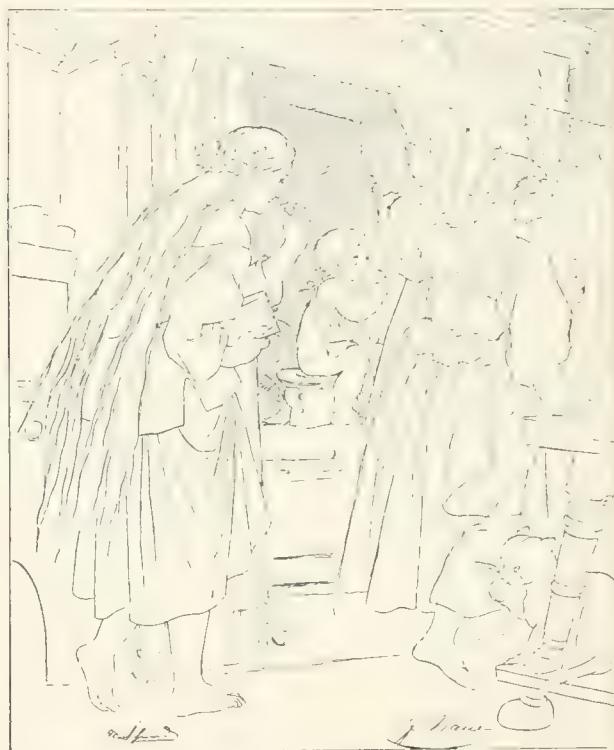


Abb. 163. Aus Märte: Geschichte von der schönen Lau.

Bez.: „M. v. Schwind.“ Wohl 1868.

Verlag der G. J. Göschenschen Verlagsbuchhandlung in Leipzig.

Nach der Radierung von Julius Rabe. Zu Seite 145.

in den Blautopf gefallen, sie gab es ihm geschwind, und er watschelte hurtig davon. Da aber kam aus dem Kloster heraus unser Herrgott, zu sehen, was es gäbe. Er hatte einen langen weißen Bart und einen roten Rock und frug den Abt, der ihm just in die Hände lief: „Herr Abt, wie ward Euer Käpplein so naß?“ — Während dieses Traumes mußte die schöne Lau wieder von ganzem Herzen lachen und so gelang es ihr auch noch ein drittes und viertes Mal. Als sie nun gelegentlich wieder bei den Frauen im Konnenhofe war, kam plötzlich der Sohn vom Haus dahergelaufen und rief: „Schick um Gottes willen die Lau nach Haus! Der Blautopf leert sich aus, es ist, als wenn die Sündflut käme.“ Die Lau aber tat einen Schrei: „Das ist der König, mein Gemahl, und ich bin nicht daheim!“ — Hiermit fiel sie von ihrem Stuhl sinnlos zu Boden. Die Frauen wußten nun nicht, was mit ihr beginnen. Da erschien unverhofft der Wirtin zweiter

Sohn, der des Klosters Koch, dabei ein lustiger Vogel und ein heller, angeschlagiger Kropf war. Der sprach: „Macht, daß die Ente ins Wasser kommt, so wird sie schwimmen!“ — Und damit nahm er, als ein starker Kerl, die Wassersfrau auf seine Arme, während ihm seine Schwester Zutta leuchtete. Am Blautopf fanden sie das Wasser schon merklich gefallen, gewahrten aber nicht, wie die drei Toxen der schönen Lau, mit den Köpfen dicht unter dem Spiegel, ängstlich hin und wieder schwammen, nach ihrer Frau ausschauend (Abb. 165.). Das Mädchen stellte die Laternen hin, der Koch entledigte sich seiner Laut,



Abb. 164. Aus Merle. Gedichte von der schönen Lau
Bd. I. M. v. Schwund. 1868.

Verlag der K. S. Hohenstaufen'schen Verlagsanstalt in Leipzig
Nach der Radierung von Anton Rame (zu Seite 146.)

indem er sie behutsam mit dem Rücken an einen Hinkel lehnte. Da räunte ihm sein eigener Schall ins Ohr: wenn du sie küsstest, freute dich's dein Leben lang und könneßt du doch sagen, du habest einmal eine Wassersfrau geküßt. Und eh' er's recht dachte, war's geschehen. Da löschte ein Schuß Wasser aus dem Topf das Licht unvorsichtig aus, daß es stichdunkel war umher, und tat es dann nicht anders, als wenn ein ganz halb Dutzend nasser Hände auf ein Paar fernige Baden fiel und wo es sonst hintraß. Darauf aber mußte die schöne Lau in ihrem Ohnmachtschlaf innig lachen. Es war das fünfte Mai!

Und somit war nun jegliches erfüllt, zusamt dem, so der alte Rix und sie selbst vorher nicht wissen durfte. Der alte Rix aber holte sich sein Ehemahl jetzt wieder heim. Ehe sie aus dem Schwabenlande schied, nahm sie freundlichen Abschied von den fröhlichen Menschenkindern des Nonnenhofes und stiftete kraft ihrer Zaubermacht manigfachen Segen in ihr Haus.

Während Schwind die Bilder zu dieser heiteren Wasserfrauengeschichte zeichnete, war er bereits mit einer anderen großen Arbeit beschäftigt, die gleichfalls die Geschichte einer Wasserfrau zum Thema hat, eine Geschichte, die aber nicht so heiterer, sondern im Gegen-



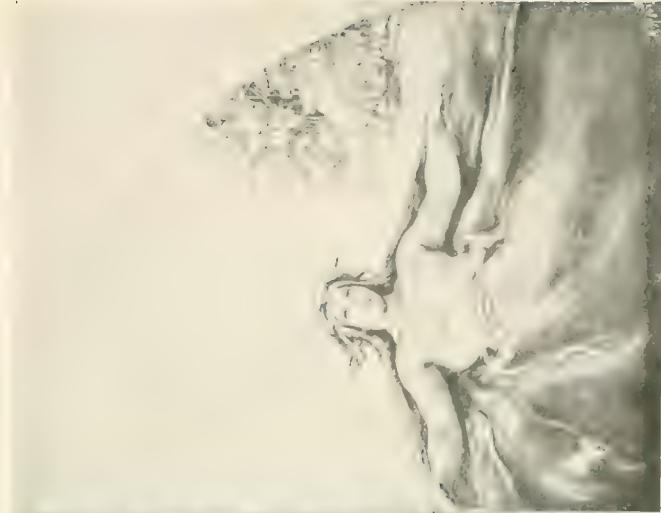
Abb. 165. Aus Märkte: Geschichte von der schönen Läu.

Bez.: „M. v. Schwind.“ Wohl 1868.

Verlag der G. J. Wöschenschen Verlagsbuchhandlung in Leipzig.

Nach der Radierung von Julius Nau. (zu Seite 117.)

teil tieftrauriger Art ist. Das Märchen von der „Melusine“ ist die dritte und letzte der drei großen Märchenfolgen (Abb. 168 — 173). Wenn man in der lachenden Stadt Wien, der Stadt der sonnigen Heiterkeit und der anmutigen Vornehmheit, das prachtvolle, an herrlichen, blendenden Schätzen reiche kunstgeschichtliche Museum durchwandert hat, gelangt man im obersten Stockwerk in ein stilles Gemach. Dasselbst ist Schwind's „Melusine“ zu still andächtiger Betrachtung ausgestellt, denn dieses letzte Werk ihres großen Sohnes, eine seine allerschönsten Schöpfungen, beherbergt die Stadt Wien, und sie besitzt daran einen wahren Schatz, unvergleichlich größer, als selbst die Opernfresken. Dieses ernste Werk Schwind's ist mit viel Feingefühl allein in einem traurlichen Raum untergebracht. Wer nur irgend menschliche Empfindung besitzt, den wird die „Melusine“



Mbf 166. geschnitten abblatt zur Bauernfiedl 1869.
Bauernfiedl nach Zehnert an einem glänzenden rot, während die Edelstein grün ebenfalls zu laufen sind und Rahmen des „Märkte“ die Neben idem bei
Zehnert geschnitten mit steht. Weßt die Münche des Sternbergs Zehnert. Größe 0,30 m h., 0,76 m br., 0,30 m t. Am Grun von Zet. u. übertheilten, zeigen.

bis ins Innerste seines Herzens hinein erschüttern und, wem auch nicht leicht die Tränen kommen, der wird die Augen davor übergehen fühlen. „Fontes Melusinae“ lesen wir an dem großen Felsblock, in dessen kühlem Schatten die Quellennymphe träumerisch ruht. Sie ist mit dem Oberkörper aus dem Wasser emporgetaucht, ihr schüssekränztes Haupt ruht auf der Hand, üppiges Haar umfließt Gesicht und Busen. Die Erscheinung erinnert uns an die Nixen, welche den weißen Hirsch tränken. Aus ihren Träumen wird Melusine aufgeschreckt durch den Grafen Raimund aus dem Hause Lusignan, der sich in düsterer



Abb. 167. Aus dem Märchen der „Melusine“: Anfang und Schlußbild. 1868/69.
Aquarell (0,78 m h., 0,655 m br.). Die Folge von 15 Bildern in Wien, Kunsthistorisches Museum
Verlag von Paul Kess in Esslingen. (Sie Seite 118, 150 u. 153.)

Bergwildnis verirrt hat. Er begehrt sie zum Weibe und sie reicht ihm den Ring der Treue, während ihre Gepielinnen die Hände zur Warnung erheben. Im festlichen Zuge, hoch zu Ross, gefolgt von einer großen Schar von Wasserjungfrauen auf feurigen Pferden, zieht Melusine auf des Geliebten Schloß. Am Morgen nach der Brautnacht muß ihr Gatte geloben, niemals den Rundtempel zu betreten, der in nächster Nähe des Schlosses über Nacht wundersam entstanden ist und in dem sie sich von Zeit zu Zeit im Kreise ihrer Gepielinnen durch erquickendes Bad verzüngt und sich so ihre Schönheit bewahrt. Solange ihr Gemahl diesen Schwur hält, leben sie in Glück und Frieden miteinander in der herrlichen Landschaft, durch den Klang des Saitenspiels beglückt und



U m 1860 entstand dieses bemalte Kinderbild. Maurell (1878 in b., 1.035 m h., 901 flm. 167. Verlag von Paul Klett in Stuttgart. 1868 (9
zu Seite 150.)



Die Sage vom Kentauren U. von Hartmann. Illustrationen. Malatelli 1675 n. b., 1, 15 m. b.) 1808 (b. 1867) Verlag von Paul Wolf, Görlitz. (zu Seite 150)



Abb. 170. Liebesglück. Aus dem Märchen der „Metusine“. Studie zu der Wiener Bilderfolge. 1868 d. Aquarell, zum Teil unvollendet (0,77 m. h., 1,31 m. br.).
Im Besitz von Frau Marie Bauriedl, geb. von Schwind, München (zu Seite 153).

durch die Freude an prächtig gedeihenden Kindern besiegelt. Aber die Gedankenpäher und Geschichtenträger können sich über den geheimnisvollen Rundturm nicht beruhigen. Sie raunen dem Grafen allerlei Schlimmes ins Ohr und säen Mizstrahlen auf einem dafür nur allzu empfänglichen Boden. Von wilder Eifersucht erfüllt, reißt der Ehegatte die Pforte des Tempels auf — und die Wasserjungfrauen stieben auseinander, der schöne Traum von Glück und Zeligkeit zerrißt, und Melusine muß zurück, unter die Erde, fort von ihrem Gatten und ihren Kindern. Doch die Mutterliebe läßt ihr keine Ruhe. Nächstlicherweise schweift sie durch die Lüfte, an das Fenster des Kinderzimmers, um ihre Kleinen wiederzusehen. Ihr Gemahl aber fühlt sich grausam bestraft für sein kleinstliches Mizstrahlen und seine grundlose Eifersucht. Der Schmerz, die Röte, die Verzweiflung geben ihn nimmer frei. Es duldet ihn nicht auf seinem Schlosse. Er ergreift Pilgerhut und Pilgerstab, durchwandert alle Länder, um die Unvergessliche zu finden. Und endlich findet er sie. In langem süßen schmerzlichen Kusse führt sie ihn zu Tode. — Im letzten Bilde aber erblicken wir wieder die traumende, sinnende Melusine in ihrem von Felsen umschlossenen Quell. Im letzten Bilde wiederholt sich das erste. Gerade diese Wiederkehr hat etwas Ergriffendes. Man denkt an das Naturleben, das ewig daselbe bleibt, während Menschen geschlechter entstehen und vergehen. In dem Grafen verkörpert sich der vergängliche Mensch, in der Melusine die unsterbliche Natur. Das Schlussbild aber spiegelt uns die ganze Teilnahmslosigkeit der ewig starren Natur gegenüber den Leiden und Freuden der Menschen wider. Beim Anblick dieses Bildes werden wir von den selben Gefühlen überwältigt, wie wenn wir von einem Begräbnis heimkehrend die Blumen blühen sehen und die Vogel singen hören. Ob Schwind wohl von abtümlichen Gedanken und Empfindungen durchdrungen war? — Sicherlich aber war er damals von dem Bewußtsein erfüllt, daß er selbst dem verganglichen Gesichtete der Menschen angehöre, daß es auch mit ihm einmal trotz all der Werke, die er geschaffen, trotz all des Glücks, das er genossen, zu Ende gehen müsse. Aus diesem Gefühl heraus erwuchs ihm die Wahl des tragischen Stoffes. Das „Aschenbrödel“ ist ein heiteres Lustspiel. Die „Sieben Raben“ sind ernst, aber sie klingen in lauten Jubel aus. Die „Metusine“ ist ein erschütterndes Trauerspiel. Hyacinth Holland bemerkte sehr fein: „Es ist nach meiner Ansicht keine so herzinnig ethische Idee, wie bei jener guten Schweizer, welche durch

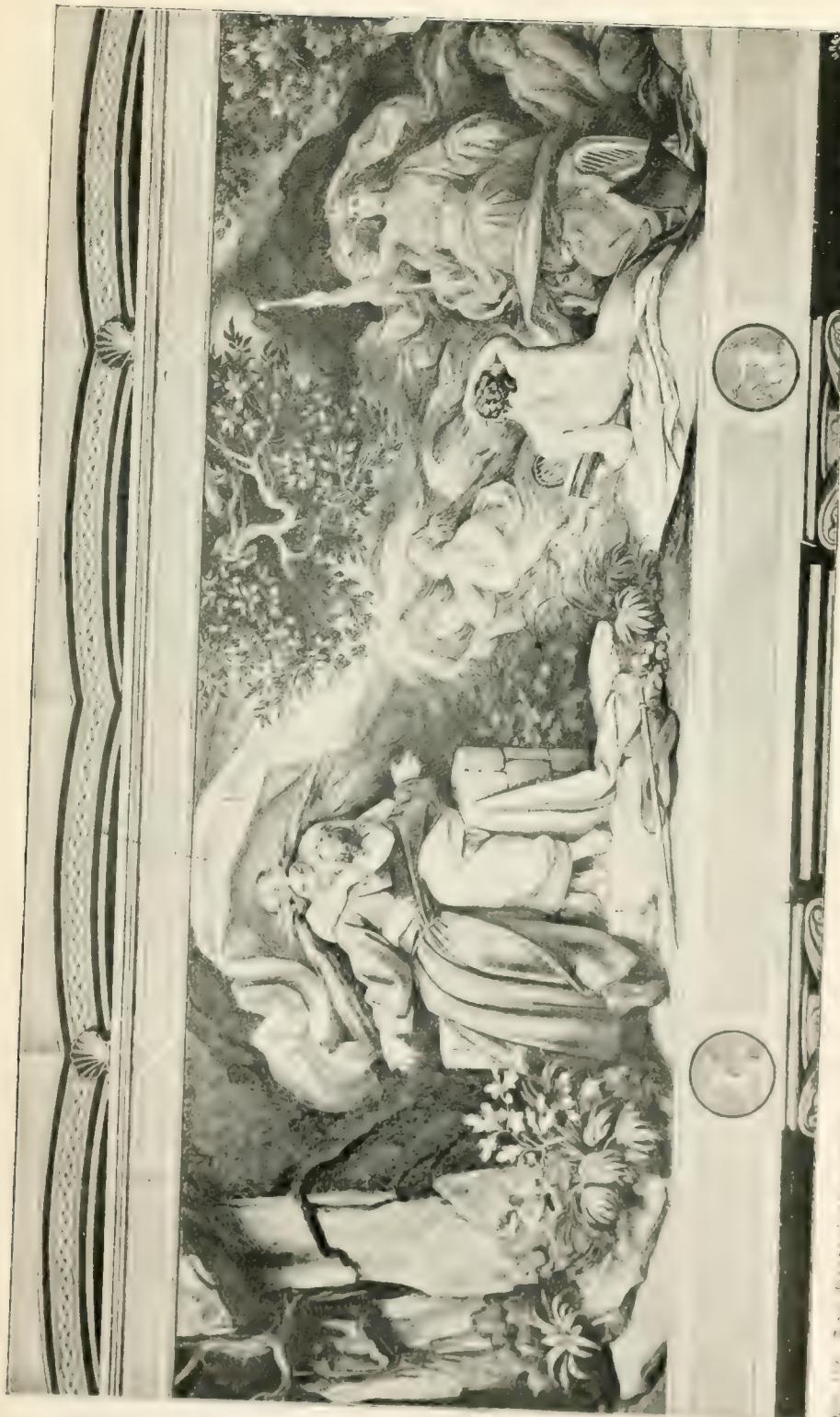


Abb. 171. Sieben Raben. Sieben Raben und der Giebelzug aus dem Märtchen der „Melusine“. Zeichnung zu der gleichen Bilderserie. Quadrat 0,25 m h., 0,93 m br. Im Besitz von Frau Marie Schautz, Wunder 1. Auflage Seite 153.

Isidor

unzählige Leiden und Tülden ihre Brüder erlitten, es ist einzig der Lohn bestrafter Neugierde und des böslischen Misstrauens, welches die schreckliche Katastrophe und den Zusammenbruch des alioschön aufgebauten Lebensglücks herbeiführte.“ Es liegt zweifellos viel Wahres in diesen Worten, aber man darf ihnen gegenüber auch aus die Tiefe der Weltanschauung hinweisen, die sich in der „Melusine“ ausspricht. Ferner machen sich neben dem Misstrauen auch bittere, von Herzen kommende Reue, innige, zum Tode führende Gattenliebe, endlich rührende, unbezwingliche Muttertreue geltend. Das „Aschenbrödel“ ist eine Verherrlichung der jungfräulichen Demut und Anspruchslosigkeit, die „Sieben Raben“ künden den Ruhm deutscher Treue, die Elisabeth-Folge ist ein Denkmal weiblicher Religiosität und werktätiger Menschenliebe, die „Melusine“ endlich eine Verherrlichung der ehelichen und mütterlichen Zärtlichkeit¹⁶. „Alle zusammen bilden sie aber eine Apotheose des Frauenherzens und der Frauengüte, des Liebes- und des Familienlebens, wie sie nicht anmutiger und seelenvoller gedacht werden kann.“

In der Erzählungskunst ist Schwind mit der „Melusine“ auf dem Gipfelpunkt angekommen. Während die einzelnen Bilder der „Sieben Raben“ noch durch romanische Arkaden voneinander geschieden sind, entwickeln sie sich hier ganz organisch das eine aus dem anderen (vgl. Abb. 171). Schwind war also zum Schluss noch mit einer großen Bilderfolge gelungen, was ihm bisher nur bei kleineren Werken, so bei der „Gerechtigkeit Gottes“ und größtenteils auch bei der Lachner-Rolle geglückt war. Er dachte sich die „Melusine“ als rundumlaufende Wandverzierung im Innern eines Rundtempels, etwa wie derjenige, in dem die Wasserjungfrauen ihren lustigen Reigen tanzen. Und in der Tat, die „Melusine“ ist, rein kompositionell betrachtet, das Ideal eines Frieses und insofern des Meisters Meisterstück. „Steht nur zu befürchten“, meinte Schwind selbst, während er an der Arbeit bereits tätig war, „daß die Geschichte am Modellzeichnen zugrunde geht. Mit der Brille sehe ich das Modell nicht, ohne Brille sehe ich meine Zeichnung nicht.“ Und dennoch kam das Werk zustande. Im Herbst 1867 hatte er geschrieben, daß er schon wieder so eine lange Geschichte wie die „Sieben Raben“ begonnen, und im Januar 1870 wurde die „Melusine“ zum erstenmal ausgestellt, nachdem er an seinem 66. Geburtstag den letzten Pinselstrich daran getan. Es war ihr ein Triumphzug durch ganz Deutschland beschieden, bis sie in Wien eine



A. 112. Zwei Metope aus dem Parthenon zum Märchen der Metamorphose des Ovid. Ab 167. Relief von Paul Reff in Eßlingen. 1868 69. Seite 153



Abb. 173. Schwind-Denkmal. München. (Zu Seite 1)

Schwind litt schon seit langen Jahren. Er, der von Hause aus kräftige, vollblütige Mann, litt an „Nerveninspektakel“ und Kongestionen, die er anfangs erfolgreich durch Badereisen bekämpfte. Später aber kam Asthma und Doppelsehen hinzu, das alle Arbeit unmöglich machte. Am 8. Februar 1871 trat ein so heftiger Anfall ein, daß er nach langem Ringen mit dem Übel sich von seiner jüngsten Tochter Helene vom Bett auf den Lehnsstuhl führen ließ. Erschöpft sank er dort nieder. Seine Tochter fragte, wie es ihm gehe. Er antwortete: „Ausgezeichnet!“ — neigte das Haupt auf die Seite und — verschied.

Moritz von Schwind war einer der liebenswürdigsten, humorvollsten, erfundungs- und empfindungsreichsten deutschen Künstler. Nach den Worten des Grafen Schack der Karl Maria von Weber der Malerei. Und daher paßt auch auf ihn wortwörtlich, was Richard Wagner so wunderbar schön an der Leiche Webers gesprochen hat. Ja, diese Worte bilden sogar die erlöpfendste Charakteristik der Schwindischen Kunst, ohne darauf gemünzt zu sein. „Wie hat ein deutscher Künstler gelebt als du! Wohin dich auch dein Genius trug, in welches ferne, bodenlose Reich der Phantasie, immer doch blieb

dauernde Heimstätte fand. Aber die „Melusine“ war des Künstlers Schwanengesang.

Er hat später noch einige kleinere Sachen gezeichnet und einige Pläne geschmiedet, die aber nicht zur Ausführung kommen sollten. Dagegen war ihm noch ein volles Lebensjahr beschieden. Schwind hatte die wilde Zeit von 1848 durchgemacht, von der er nur die Schattenseiten sah. Er hatte das schwere Jahr 1866 durchgelitten, von dem er als Österreicher nur das Trübe und Schmerzliche leben konnte. Nun sollte es ihm auch beschieden sein, die herrlichen Jahre 1870/71, das Neuerstehen des einzigen Deutschlands noch zu erleben. Diese Einigung ward um einen schweren Preis erkämpft, um den endgültigen Abschluß Österreichs, eines der schönsten deutschen Länder, das Deutschland Männer wie Grillparzer, Mozart, Schubert, Schwind gegeben! Aber als echter Deutsch-Österreicher empfand Schwind nicht nur für Österreich, sondern auch für das neue Deutsche Reich, so daß er in den allgemeinen Jubel von ganzer Seele einstimmte. Es war das letzte Glück, das ihm beschieden war. Bald darauf sollte er die Augen schließen.

er mit jenen tausend zarten Fäsern an dieses deutsche Volksherz gefetet, mit dem er weinte und lachte, wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Märchen der Heimat lauscht. Ja, diese Kindlichkeit war es, die deinen männlichen Geist wie kein guter Engel geleitete, ihn stets rein und feinfühlig bewahrte; und in dieser Keuschheit lag deine Eigentümlichkeit: wie du diese herrliche Tugend stets ungetrübt erhieltest, brauchten du nichts zu erdenken, nichts zu erfunden --- du brauchtest nur zu empfinden, so hatten du auch das Ursprünglichste erfunden. Du bewahrtest sie bis an den Tod, diese höchste Tugend, du konntest sie nie opfern, dieses schönen Erbmals deiner deutschen Abkunft dich nie entäußern, du konntest uns nie verraten! Sieh, nun läßt der Brite dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzose, aber lieben kann dich nur der Deutsche, du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen."

Anmerkungen.

Vgl. das Literatur Verzeichnis.

1. Friedrich Haack, Die Kunst des XIX. Jahrhunderts. 2. Aufl. Esslingen a. N. Paul Neff Verlag, 1907, S. 112. — 2. vgl. Gustav Frentz, Bilder aus der deutschen Vergangenheit.
3. Ich schreibe im Gegensatz zu der heutigen Schreibweise Moritz mit t, weil Schwind selbst seinen Vornamen so geschrieben. — 4. Regnet, S. 30. Nicht Schwinden, wie irrtümlich an anderer Stelle. — 5. Führich, S. 2. Überhaupt ist das Tatsächliche der Abstammung und des Jugendlebens hauptsächlich dem Buch von Führich entnommen. — 6. Bezirks-Amts Mindelheim. Nicht Burgstadt. — 7. Otto Weigmann, Künstler der Kunst. Schwind. Stuttgart u. Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt 1906, S. XII. — 8. Führich, S. 4. — 9. Berggruen, Die graphischen Künste, Bd. I, S. II. — 10. Führich, S. 5. Ann. — 11. Weigmann, S. XIII. — 12. Führich, S. 10. — 13. Weigmann, S. XIV. — 14. vgl. Pecht, Deutsche Künstler. S. 197 8. — 15. vgl. auch Nagler, Künstler-Lexikon XV., S. 415 f. — 16. Berliner Jahrhundert-Ausstellung Nr. 899. — 17. Moriz Necker, M. v. Sch. Blätter für literarische Unterhaltung, Leipzig 1898, S. 353 ff. — 18. Weigmann a. a. D., S. XVII. — 19. Holland, S. 4 u. 6. — 20. Holland, S. 9 10. — 21. Schack, S. 13. — 22. Weigmann, S. XVII. — 23. Führich, S. 14, Ann. 2, vgl. auch Philostratische Gemälde, hrsgg. von Richard Förster. Ann. 3. — 24. im 6. Bd. von „Kunst und Altertum“ vgl. Führich, S. 14. — 25. „Die Hochzeit des Figaro.“ Von Moritz v. Schwind. 30. Lichdrucktafel mit Einleitung von A. Trost. Eleg. geb. in altwiener Ausstattung, Querquart, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien 1904. — 26. vgl. Katalog der Wiener Schubert-Ausstellung 1897, Nr. 1060 und „Vom Fels zum Meer“ XVI. Jahrg. 12. Heft, S. 532. Vgl. auch S. 22 der ersten Aufl. dieses Buches, sowie die Berichtigung von A. (Ioss) Trost in den „Mitteilungen“, Beil. zu den Graph. Künsten, Wien 1899, S. 19. — 27. vgl. die Beurkundung auf der Rückseite dieses Bildes. — 28. vgl. Förster, Geschichte der deutsch. Kunst V. S. 134 und Pecht, Deutsche Künstler, S. 201. Schwind ist jedenfalls mit dem Entwurf zum „Wunderlichen Heiligen“ in den Münchener Künstlerkreis eingetreten. Der „Wunderliche Heilige“ ist in verschiedenen Fassungen auf uns gekommen. Weigmann a. a. D., S. 540 u. 544 hat festgestellt, daß das bekanntere und schönere Exemplar, im Besitz von Herrn Universitätsprofessor Dr. Ernst Frhr. von Schwind in Wien, um fast 10 Jahre später ausgeführt worden ist als das Flügelaltärchen im Besitz von Frau Geheimrat v. Lütz in Charlottenburg. Aber auch dieses ist als Originalarbeit des Künstlers gut bezeugt. Es ist nun merkwürdig, beim Vergleich beider Fassungen zu beobachten, wie sich Schwind nicht nur zu einer edleren Einfachheit durchgerungen, sondern wie er auch die einzelnen Haltungs- und Bewegungsmotive der Gestalten sowie die Faltenmotive besser begründet und naturgetreuer durchgeführt hat. — Nach einer gütigen brieflichen Mitteilung von Frau Geheimrat von Lütz soll sich übrigens im Besitz ihres Bruders, des Oberfinanzrats Frhr. von Friedensfels in Wien, noch ein schönes Exemplar von dem einen Flügel des „Wunderlichen Heiligen“ befinden. Dieses Bild ist in der Literatur noch nicht erwähnt. — 29. damit ist die jetzige t. Alte Pinakothek gemeint. — 30. das jetzt „Gerard David“ getaufte Bild (Nr. 118) galt damals als van Eyck. — 31. damit ist das Brüderbild Nr. 1052 gemeint, das wahrscheinlich Bindo Altoviti vorstellt, damals aber irrtümlich für ein Selbstporträt Raffaels gehalten wurde. — 32. nach H. Dr. J. Räue. — 33. Weigmann a. a. D., S. XXII. — 34. M. Necker, Blätter für literarische Unterhaltung, Leipzig, 1898, S. 354. — 35. Pecht, Geschichte der Münchener Kunst, S. 116. — 36. Weigmann a. a. D., S. XXIV. — 37. Weigmann a. a. D., S. XXV. — 38. über Schwinds italienische Reise vgl. den Aufsatz von Moritz Necker: „Moritz von Schwind in Rom“ in der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung“ 1897, Nr. 27. — 39. vgl. Johannes Proehl, Scheffel. — 40. vgl. Weigmann, S. XXVIII u. 542. Die Lebensgeschichte Schwind's steht noch nicht bis in alle Einzelheiten genau fest. Es scheint, daß er sich damals nach seiner Rückkehr aus Italien — noch Junggesell — bald in Wien, bald in München, bald in Karlsruhe aufgehalten hat, bis er sich endgültig in letzterer Stadt festzte. — 41. Richard Förster, M. v. Schwinds Philostratische Gemälde, Leipzig 1903, Breitkopf & Härtel. — Erwünscht wäre eine eingehende stilistisch vergleichende Studie über Schwind's philostratische Gemäldegalerie und das antike Baienbild. Bei allen sonstigen Vorzügen reicht Schwind natürlich nicht an das

trägige Naturgefühl seiner Vorbilder heran. — 42. Holland, S. 100 f. — 43. Holland, S. 101.

44. Regnet, S. 111. — 45. Führich, S. 38. — 46. vgl. Alons I von, Beitrag zu den Gravurenkünsten. Wien 1899, Nr. 2. S. 19. — 47. Danach ist Weigmann, S. 543, Erläuterung zu S. 220 oder vielmehr „Donner von Richter“ zu berichtigten. Vgl. Jahrbücher der Deutschen Geschichte. Bernhardi, Wilh.: Konrad III. Teil II, Leipzig 1883, S. 526, Ann. 50: „Nach Frankfurt scheint die in der Vita Boni IV, C. 5, § 31 berichtete Episode zu gehören, falls nicht eine Verwechslung mit Spener vorliegt: Tantus erat concorsus, ut... rex, cum aliquam populum compimentem coercere non posset, deposita clamide, virum sanctum in propria ulna suscipiens de basilica exportavit.“ Vgl. auch Staatske, Deutsche Geschichte. Bd. I S. 420 und A. Reander, Der heilige Bernhard und sein Zeitalter. Hamburg u. Gotha 1848, S. 348. — 48. vgl. „Kunstblatt“ Nr. 59 vom 30. November 1848. — 49. Riehl in der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung“ 1890, Nr. 69, S. 3. — 50. a. a. L. Nr. 67, S. 1. — 51. Diese Erläuterung habe ich nach einem Brief an Schöber vom 24. Juni 1850 vgl. Holland S. 130f. und einer vom Grafen Raczyński erbetenen Erklärung zusammengestellt, um in Sturze alles zu geben, was Schwind über das Bild geäußert hat. Der Briefwechsel Schwinds mit dem Grafen Raczyński befindet sich im Handzeichnungen-Kabinett der Berliner Nationalgalerie. — 52. A. L., Graph. a. a. L. — 53. Führich, S. 39 f. — 54. Weigmann a. a. L. S. XX. — 55. vgl. A. L., Graph. a. a. L. — 56. Grandauer, Chronik des königl. Hof- und Nationaltheaters in München. München 1878, S. 143. — 57. Pecht, Deutsche Künstler, S. 225. — 58. vgl. Pecht, Deutsche Künstler, S. 225. — 59. vgl. „Scheffels Leben und Dichten“ von Johannes Proelß, S. 417. — 60. Moritz Neder, M. v. Sch., Blätter für literar. Unterhaltg. 1898, S. 354.

61. Alle auf Scheffel bezüglichen Stellen sind dem Buch von Proelß entnommen. — 62. Dieses Stück der Lachner-Rolle ist bei Führich, S. 23 abgebildet. — 63. abgedruckt bei Führich, S. 72f. — 64. Katalog der Wiener Schubert-Ausstellung 1897, Nr. 512, vgl. zu diesem Abzug auch Wurzbach, S. 146f. — 65. Regnet, S. 107. — 66. Pecht, Geschichte der Münchener Kunst, S. 116. — 67. Ludwig Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, Frankfurt a. M., Johannes Alt, Siebente Aufl., S. 40 der Nachträge. Der Sachse Richter hat aber den Wiener Dialekt Schwinds gänzlich mißverstanden. So wie er Schwind reden läßt, hat sich dieser sicherlich niemals ausgedrückt. Für Federmann, der an süddeutsche Mundarten gewöhnt ist, klingen Schwinds Worte in Richters Wiedergabe so entstellt, daß ich mich veranlaßt gesehe habe, die stärksten Entstellungen in, wie ich sagen möchte, Wiener Halbnundart zurück zu überziehen, deren sich Schwind ja voraussichtlich Richter gegenüber bedient haben dürfte. — 68. Schack, S. 11. — 69. vgl. Schack. Ich sehe nicht ein, weshalb der Verfasser des Kataloges der weitland-Schachtischen, jüngigen niederländischen Gemäldegalerie in München den prägnanten Titel „Des Knaben Wunderhorn“ für dieses Gemälde nicht wagt und sich statt dessen mit einer blauen und farblosen Beschreibung begnügt. — 70. Dieser Titel ist vor mir allerdings nur von Führich, S. 109, gewagt worden. Führich scheint mir aber damit den Nagel auf den Kopf getroffen zu haben. — 71. vgl. Schack. — 72. vgl. Schack's Auseinandersetzungen über dieses Bild. — 73. Schack, S. 13. — 74. Wegen der Verwandtschaft mit der modernen Kunst wird „Die Morgenstunde“ gegenwärtig bisweilen als Höhepunkt der Schwindischen Malerei gepriesen. „Wie Utrecht! — Was Schwind hier als „Maler“ eines lichterfüllten Innenraumes geleistet hat, leisten gegenwärtig viele, und haben auch zu seinerzeit andere Meister. Friedrich Menzel! ebenso gut, wenn nicht besser gegeben. Was Schwinds ureigentliche und beiwohrende Bedeutung ausmacht, ist dagegen die Märchenerzählung, und darauf muß man hinweisen, wenn man seine kindlerische Eigenart ins rechte Licht setzen will. Übrigens ist das Münchener Exemplar der „Morgenstunde“ in der Schactgalerie tüchtiger ungleich wertvoller als die etwas später entstandene, im Privatbesitz befindliche Darmstädter Variante, die auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung zu sehen war. Zweimal hintereinander ist ja schließlich einem Schwind dergleichen nicht gleich gut gelungen!“ 75. vgl. die im Verlag von Dr. Albert erschienene „Schact-Galerie“. — 76. vgl. Muther, S. 20.

77. Bei Franz Hanfstaengl in München, 1901, mit begleitendem Text von Dr. Weigmann. Außerdem von Dr. Otto Aronseder in dessen Lachner-Biographie in „Altbaierische Monatschrift“, besieg. vom Historischen Verein von Oberbayern Jahrg. 1, Heft 2 u. 3. — 78. Riehl, Nr. 67, S. 2. — 79. Führich, S. 96. — 80. vgl. Schack, S. 9. — 81. Führich, S. 96-97. — 82. Der auch als Sammler von Handzeichnungen in Kunstmessen einflußreiche, vor wenigen Jahren verstorbene Direktor Franz Stein der Baner Handelsbank in München hat mir in dieser Weise sein erstes Zusammentreffen mit Schwind erzählt. — 83. Riehl, Nr. 67, S. 2. — 84. vgl. Regnet, S. 109. — 85. Der auf die „Schöne Lulu“ bezügliche Absatz ist mit möglichst wortgetreuer Anlehnung an Moritz' „Historie“ (vgl. das Verzeichnis der AbbildungsWerke veriau). Ich habe absichtlich die dorther entlehnten Sätze von meinen eigenen, die ich zur Verbindung einzuschieben mußte, nicht durch Anführungsstriche gescheiden, um dem Leser einen möglichst geblümten Eindruck zu vermitteln. — 86. vgl. Pecht, Deutsche Künstler, S. 22.

Abbildungswerke.

Kadier Almanach mit Text von Feuchtersleben. Zürich 1841. Karlsruhe, A. Bielefelds Hofbuchhandlung.

Schwind's Entwürfe zu den Wandgemälden in Hohen schwangau. Stiche von J. Rane und H. Walde. Leipzig, Dürr.

Aischenbrödel, 3 Blätter in Kupferstich von Thäter. Verlag von Piloty & Löhle in München.

Aischenbrödel, Holzschnittausgabe nach den Thäterischen Stichen, mit Text von H. Lücke. Leipzig, Dürr 1873.

Das Märchen von den Sieben Raben usw. In Holzschnitten. Leipzig, Dürr 1874.

Die Sieben Raben und die schöne Melusine unter dem Titel „Deutsche Märchen“. Stuttgart, Neff.

Die schöne Melusine. Photographische Lichtdruckausgabe. Stuttgart, Paul Neff.

Wandgemälde des Landgrafen saales auf der Wartburg. In Holzschnitt von A. Gaber. Leipzig, Dürr.

Leben der heiligen Elisabeth. Wandgemälde auf der Wartburg. Stiche von Theodor Langer. Leipzig, Wigand 1856.

Die sieben Werke der Barmherzigkeit. Stiche von J. Thäter. Leipzig, Wigand.

Die Historie von der schönen Lau von Eduard Mörike. Mit sieben Umrissen von M. v. Sch. In Kupfer radiert von Julius Rabe. Leipzig, Göschken 1873.

M. v. Sch.s Illustrationen zu Fidelio. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.

Spannklaus. 14 Kompositionen von M. v. Sch. München, K. Bruckmann 1880.

Graf Schack, Meine Gemälde-Sammlung. Mit Illustrationen in Heliogravüre und Autotypie. München, Dr. Albert.

Schwind Album. München, Braun & Schneider 1880.

Zehn Schwind-Bilderbogen, München, Braun & Schneider 1904.

M. v. Sch.s Philostratische Gemälde. Im Namen des Vereins für Geschichte der bildenden Künste zu Breslau. Herausgegeben von Richard Förster. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903.

Deutsche Kunst. M. v. Sch.s Zyklus: „Die schöne Melusine“. Berlin, Photographische Gesellschaft, 1904.

M. v. Sch., Die schöne Melusine. Herausgegeben vom „Kunstwart“, München, Georg D. W. Gallwey, Kunstwart-Verlag (1904).

M. v. Sch., Die sieben Raben. Herausgegeben vom „Kunstwart“, München, Georg D. W. Gallwey, Kunstwart-Verlag (1904).

Schwind-Mappen des „Kunstwart“.

Schwind-Hefte des „Kunstwart“, anlässlich des 100. Geburtstags des Künstlers.

„Die Freude“, ein deutscher Kalender für das Jahr 1904. Düsseldorf und Leipzig, Langewiesche.

Die Hochzeit des Figaro. Mit einer Einleitung von Dr. Alons Trost. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1904.

Die Lachnerrolle mit erläuterndem Text von Dr. Otto Weigmann. München, Franz Hanftengl 1904.

Klassiker der Kunst. Schwind in 1265 Abbildungen. Herausgegeben von Dr. Otto Weigmann. Stuttgart u. Leipzig 1906.

Literatur

vgl. die Abbildungswerte

Illustrierte Zeitung. 16. Juni 1860.

Julius Naue in der „*Illustrierten Zeitung*“ vom 25. November 1860 und 1. März 1861.
Edouard Zille, Dem Andtenten M. v. Sch. München, Dr. Wolf 1871.

Lukas R. v. Führich, M. v. Sch. Leipzig, Dürr 1871.

A. W. Müller, M. v. Sch. Eisenach 1871.

Regnet, Münchener Künstlerbilder. Leipzig, Weigel 1871.

Karl Albert Regnet, M. v. Sch. im VII. Jahrgang der v. Lügowschen Zeitschrift für bildende Kunst.
Leipzig, Seemann 1872.

Hermann Dalton, „*Siehs Vorträge*.“ St. Petersburg 1872.

Ludwig Hesse, M. v. Sch. Gegenwart 1872.

Hyacinth Holland, M. v. Sch. Stuttgart, Neff 1873.

M. v. Zahn, Zur Charakteristik M. v. Sch.s. Zeitschrift für bildende Kunst 1873. VII, S. 281.
Constant von Wurzbach, Biographisches Veriton des Kaiseriums Österreich. Bd. 33. S. 127 f.
Wien 1877.

Friedrich Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Nördlingen, Bed 1877.

Bauernfeld, M. v. Sch. zum Gedächtnis. Nord und Süd III, 1877, S. 353.

Oskar Berggruen, Die graphischen Künste. I. Jahrgang. Wien 1879.

Franz Reber, Geschichte der neuern deutschen Kunst. München, Bassermann 1879.

Beruh. Schädel, Briefe von M. v. Sch. Nord und Süd XIV, 1880, S. 25. XV, 1881, S. 357.
Briefwechsel zwischen Schwind und Genelli. Herausgeg. von v. Donop. Zeitschr. für bildende Kunst.
XI, S. 11.

Graf Schad, Meine Gemälde Sammlung. München, Dr. Albert. Nicht illustrierte Ausgabe der
bereits oben unter den Abbildungswerten aufgeführten Veröffentlichung

O. Berggruen, Die Galerie Schad. Wien 1883

Alph. Dürr, Ein halbwergessenes Werk von Schwind Wandmalereien in Hohenlohwangen in der
Festschrift zu Ehren Anton Springer's. Leipzig 1885, S. 231—239.

Heinrich Pallmann, Catalog der M. v. Sch. Ausstellung. Frankfurt 1885.

Friedrich Pecht, Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jahrhundert. München, Bindmann 1888.

Beit. Valentin, Kunst, Künster und Kunstwerke. Leipzig 1888.

Adolf Rosenberg, Geschichte der modernen Kunst. Leipzig, Grunow 1889.

Briefwechsel zwischen Schwind und Moritz. Mitget. von A. Baedtold. Leipzig 1890.

W. H. Kiehl, Erinnerungen an M. v. Sch. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1890, Nr. 6, und 67
(Wieder abgedruckt in dessen Studien und Charakteristiken. Stuttgart 1891.)

Richard Muther, Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. I. Band. München, Hirth 1891.

Briefe von M. v. Sch. an Eduard Bauernfeld. Mitget. von Dr. H. Holland. Jahrbuch der
Grillparzer-Gesellschaft. 1896.

Briefe von M. v. Sch. an den Buchhändler Ludwig Schaller. Bearbeitet von H. Holland.

Moritz Reber, M. v. Sch.s Briefe. Neue Dicke Presse, Nr. 10. April 1896.

Der selbe, Briefe Schwinds an den Buchhändler Weigand aus dem Jahre 1814. Allmehr
bildende Kunst. Juli 1896.

H. E. von Berlepsch, Zum T. v. Todestage M. v. Sch.s. Münch. Alte. 1896.

M. v. Sch. in Rom. Von Moritz Reber. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1897. M. v. Sch.

Catalog der Schubert Ausstellung. Wien 1897.

Moritz Reber, M. v. Sch., Blätter zur literarische Unterhaltung. Leipzig 1898. S. 113.

Haak, Moritz von Schwind.

- Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin, Georg Bondi 1891.
- Alons Tönn, M. v. Sch., Beilage Nr. 2 zu den Graphischen Künsten. Wien 1861.
- Derselbe, M. v. Sch. und das Wiener Kunsthauß. Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhochsten Kaiserhauses, 21. Bd., Wien 1900, S. 112ff.
- Derselbe, Briefe M. v. Sch.s. Eine Nachlese. In Zeitschrift, Theodor Komperz dargebracht zum 70. Geburtstag. Wien 1902.
- Derselbe, Ein unbekanntes Bild M. v. Sch.s. Beiträge zur Kunstsgechichte, Franz Wichhoff gewidmet. Wien 1903.
- Julius Maue, Worte und Wider von M. v. Sch. München, Pilow & Loeble 1903.
- H. Holland, M. v. Sch. Hochland 1904.
- Paul Schmidt, Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung, 1904, S. 105.
- Friedr. Haad, M. v. Sch., Kunst für Alle, 1904, S. 117.
- Derselbe, M. v. Sch., Westermanns Monatshefte, März 1904.
- Otto Donner von Richter, Zur Erinnerung an M. v. Sch. bei seinem 100. Geburtstage. Deutsche Monatschrift f. das gesamte Leben der Gegenwart. 3. Jahrg. Berlin 1904, S. 310ff.
- Derselbe, M. v. Sch.s Tätigkeit in Frankfurt a. M. Bei Verantaffung der Schwindausstellung im Frankfurter Kunstverein 1904.
- Otto Grautoff, M. v. Sch. In „Die Kunst“, herausgeg. von Richard Muther. 39. Bd., Berlin 1904.
- Adelbert Matthaei, M. v. Sch. Rede Wien 1904.
- Alexander Niccoladoni, M. v. Sch. und seine Beziehungen zu Linz. S. A. Linz 1904.
Überhaupt hat das Jubiläumsjahr 1904 Aufsätze über Sch. in einer großen Anzahl von Zeitungen und Zeitdrucken gebracht.
- Otto Weigmann, Katalog der Münchener Schwindausstellung 1904.
- Derselbe, M. v. Sch. in „Die Kunst unserer Zeit“, Jahrg. XVI. Auch als S. A. München 1905.
- Weitere Literatur der letzten Jahre in Zellinets Internationaler Bibliographie der Kunsthissenschaft.

Verzeichnis der Abbildungen.

Abb.	Seite Abb.	Seite
1. Bildnis Moris von Schwind's von Franz Lenbach. Titelbild.)	33	33
2. Moris von Schwind vor der Staffelei mit dem Titelbild der „Sieben Räben“	34	34
3. Des Künstlers Geburtshaus. Wien .	2	32
4. Das „Mondscheinhans“. Seitenansicht	4	
5. Selbstbildnis des Künstlers im Alter von 18 Jahren. Ölbild	5	33
6. Weibliches Bildnis. Kreidezeichnung .	6	
7. Liebespaar im Nachen. Gemischte Bleistiftzeichnung	7	33
8. Aus der Folge der „Gräber“ oder „Todesgedanken“. Bleistiftzeichnung	8	34
9. Einsamkeit. Federzeichnung	9	
10. Franz Schubert. Bleistiftzeichnung .	10	35
11. Franz von Schwind, die Jüher spielend. Ölbild auf Leinwand	10	36
12. Bildnis des Künstlers im Alter von 23 Jahren. Lithographie	11	37
13. „Jakob wo bist du?“ Lithographie .	11	
14. Blinde Kuh Spiel. Lithographie . .	12	38
15. Der Spaziergang. Ölbild auf Leinwand	12	
16. Der wunderliche Heilige	12	39
17. " " " Unter Flügel	13	
18. " " " Rechter "	14	40
19. " " " Mittelbild	14	
20. Bergsteigendes Mädchen, von einem jungen Manne unterstützt. Federzeichnung	15	41
21. Die heilige Cäcilie. Federzeichnung .	16	
22. " " " " "	16	42
23. Studie zum „Standchen“. Federzeichnung .	17	
24. Das Standchen. Feder und Kreidezeichnung	17	43
25. Mangel und Armut. Federzeichnung .	18	
26. Romanze. Holzschnitt	19	44
27. Legende. Holzschnitt	19	
28. Gambrinus. Holzschnitt	20	45
29. „Freund Hein am dem Wummewindanz“	20	
30. Genoveva verzieht ihrem Gatten. Bleistift und Zeichnung	21	46
31. Aus der Folge der „Rauch und Wein epigramme“. Originalradierung . . .	21	
32. Aus der Folge der „Rauch- und Wein epigramme“ Originalradierung . . .	22	47
	22	
	23	48
	23	
	24	49
	24	
	25	50
	25	
	26	51
	26	
	27	52
	27	
	28	53
	28	
	29	54
	29	
	30	55
	30	
	31	56
	31	
	32	57
	32	
	33	58
	33	
	34	59
	34	

Abb.	Zeit.	Abb.	Zeit.
65. Der Winter an der Wiege des Frühlings. Holzschnitt	58	98. Aus dem Märchen von den „Sieben Raben“	89
66. Deutschland. Holzschnitt	59	99. Das Terzett. Aquarell	90
67. Italien. Holzschnitt	59	100. Des Künstlers Tochter Anna. Öl auf Holz	91
68. Der gestiefelte Räuber	60	101. Studie zu „Hero und Leander“. Federzeichnung. Schack-Galerie	93
69. Münchner Bilderbogen	61	102. Der Traum Erwins von Steinbach. Ölgemälde. München, Schack-Galerie	94
70. Wie die Tiere den Jäger begraben. Holzschnitt	62	103. Die Schifferin. Ölbild auf Leinwand	95
71. Die Kinder im Erdbeerschläge. Holzschnitt	63	104. Studie zu „König Arotus und die Waldnymphen“. Federzeichnung. München, Königl. Graphische Sammlung	96
72. Der Weihetuß der heiligen Cäcilie. Sepiazeichnung	64	105. Studie zu „König Arotus und die Waldnymphen“. Bleistiftzeichnung. München, Königl. Graphische Sammlung	96
73. Die Symphonie. Ölbild. München. Neue Pinakothek	65	106. König Arotus und die Waldnymphen. Ölbild auf Leinwand. München, Schack-Galerie	97
74. Studie zu einer Amazonenschlacht. Federzeichnung	66	107. Des Knaben Wunderhorn. Ölbild. München, Schack-Galerie	99
75. Eintrittskarte zum Künstermaskenball. Holzschnitt	67	108. Hagen und die Donauazige. Ölbild. München, Schack-Galerie	100
76. Studie zum ersten großen Aichenbrödelbild. Bleistiftzeichnung	68	109. Legende vom Bischof Wolfgang und dem Teufel. Ölbild. München, Schack-Galerie	101
77. Das Aichenbrödel. Anfang	69	110. Rübezahl. Erste Fassung	102
78. „ „ Mitte	70	111. Rübezahl. Ölbild auf Leinwand. München, Schack-Galerie	103
79. „ „ Ende	71	112. Elfenreigen. Ölbild auf Leinwand. München, Schack-Galerie	104
80. Aus der Folge vom Aichenbrödel	72	113. Nixen tränken einen weißen Hirich. Ölbild auf Leinwand. München, Schack-Galerie	104
81. Studien zum dritten kleinen Aichenbrödelbild. Federzeichnung. München, Königl. Graphische Sammlung	73	114. Ein Einsiedler trankt die Rose eines Kitters. Ölbild auf Eichenholz. München, Schack-Galerie	105
82. Studienblatt zum Aichenbrödel. Federzeichnung. München, Königl. Graphische Sammlung	74	115. Die Jungfrau. Ölbild. München, Schack-Galerie	106
83. Studienblatt zu Aichenbrödel. Federzeichnung. München, Königl. Graphische Sammlung	75	116. Der Mittag. Ölbild. München, Schack-Galerie	107
84. Das letzte große Aichenbrödelbild	76	117. Die drei Einsiedler. Ölbild auf Leinwand. München, Schack-Galerie	109
85. Treue Männer sind die beste Mauer. Fresko auf der Wartburg	77	118. Schwinds Landhaus in Niederpöcking am Starnberger See	110
86. Frau Venus hier viel Leidens bringt. Fresko auf der Wartburg	78	119. Die Morgengabe. Ölbild auf Leinwand. München, Schack-Galerie	111
87. Das Kind soll trinken und kostete es auch mein ganzes Thüringer Land. Fresko auf der Wartburg	79	120. Die Waldkapelle. Ölbild auf Eichenholz. München, Schack-Galerie	113
88. Die Durstigen tränken. Fresko auf der Wartburg	80	121. Der Brotschneider. Ölbild auf Eichenholz	114
89. Das Rosenwunder. Fresko auf der Wartburg	81	122. Auf der Donaubrücke. Ölbild	114
90. Kinderköpschen. Bleistiftzeichnung	82	123. Wanderers Einkehr in der Schenke. Ölbild auf Leinwand	115
91. Bildnisse der Tochter des Künstlers Anna und Marie. Bleistiftzeichnung	83	124. Gesellschaftsspiele. Ölgemälde auf Eichenholz. Wien, „Moderne Galerie“	115
92. Titelblatt zu den „Sieben Raben“. Variante. Aquarell	84		
93. Titelblatt zu den „Sieben Raben“	85		
94. Studie zu den „Sieben Raben“. Federzeichnung	86		
95. Studie zu den „Sieben Raben“. Federzeichnung	87		
96. Aus dem Märchen von den „Sieben Raben“. Weimar, Museum	88		
97. Aus dem Märchen von den „Sieben Raben“			

Abb.	Zeite	Abb.	Zeite
125. Ein Wanderer blickt in eine Landschaft. Ölgemälde auf Holz. München, Schack-Galerie	116	149. Weber, „Freiheit“. Entwurf	136
126. Abschied im Morgengrauen. Ölgemälde auf Pappe. Berlin, Nationalgalerie	117	150. Schubert, „Der häusliche Krieg“. Ent- wurf	136
127. Cornelius zeigt Schwind in der Cam- pagna die Kuppel der Peterskirche. Ölgemälde auf Leinwand	118	151. Heinrich Marischka, „Hans Heiling“. Einschaltbild zw. 137 138	138
128. Der Besuch. Ölgemälde auf Leinwand. München, Neue Pinakothek	119	152. Gluck, „Armida“. Rinaldo, in den Armen Armidens schlummernd Em- wurf	137
129. Studie zur „Hochzeitsreise“. Blei- stiftzeichnung. München, Königl. Graphische Sammlung	120	153. Haydn, „Die Schöpfung“. Ent- wurf	137
130. Die Hochzeitsreise. Ölgemälde auf Eichenholz. München, Schack-Galerie	121	154. Cherubini, „Der Wasserträger“. Ent- wurf	138
131. Überraschung des Malers Binder. Öl- bild auf Leinwand. Berlin, Ratio- nalgalerie	122	155. Rossini, „Der Barbier von Zevilla“. Entwurf	138
132. Maler Schmuzer und der Bär. Öl- gemälde auf Leinwand	123	156. Dittersdorff, „Dottor und Apotheker“. Entwurf	139
133. Abraham und die drei Engel. Karton	124	157. Bleistiftzeichnung. München, Königl. Graphische Sammlung	140
134. Jakobs Traum. Karton	125	158. Humoristische Zeichnung. Bleistift- zeichnung. München, Königl. Gra- phische Sammlung	141
135. Lachners Geburt. Anfang der Lachner Rolle. Federzeichnung	126	159. Die schwarze Rose. Feder und Tinten- zeichnung	142
136. Lachners Liebesleben	127	160. Der sichere Mann. Sepiazeichnung .	143
137. Lachner als Dirigent von Minnesönen .	128	161. Studie zur „Schönen Lau“. Feder zeichnung. München, Königl. Gra- phische Sammlung	144
138. Lachners Antunst in München	129	162. Aus Mörike: Geschichte von der schönen Lau	145
139. Uhrgewichte. Auchs und Wolf. Ge- tönte Federzeichnung	130	163. Aus Mörike: Geschichte von der schönen Lau	146
140. Schneewittchen Spiegel. Sepiazeich- nung	131	164. Aus Mörike: Geschichte von der schönen Lau	147
141. Mann und Frau am Strand. Drigi- nalsabierung	132	165. Aus Mörike: Geschichte von der schönen Lau	148
142. Scheibenbild. Federzeichnung	133	166. Widmungsblatt für Bauernfeld. Sepia- zeichnung	149
143. Monostatos nähert sich Pamina, um sie zu küssen. Aquarell	134	167. Aus dem Märchen der „Metamorphose“: Anfang und Schlussbild. Aquarell Wien, Kunsthistorisches Museum	150
144. Kaiser Konrad und die Weiber von Weinsberg. Holzschnitt	135	168. Am Waldbrunnen. Aquarell	151
145. Die Rückkehr des Grafen von Gleichen. Ölgemälde auf Leinwand. Mün- chen, Schack-Galerie	136	169. Das Heiligtum. Aquarell Einschalt- bild zw. 152 153	152
146. Kaiserin Maria Theresia und Mozart. Medaillon. Wien, Stadtsche Samm- lungen	137	170. Liebesglück. Aquarell	153
147. Die Königin der Nacht. Aquarell. Einschaltbild zw. 134 135	138	171. Die beiden Jungen, Liebesglück und De- Götzbrunn. Aquarell	154
148. Die Königin der Nacht, umgeben von den drei Damen, erscheint Tamino. Aquarell	139	172. Das Wiederinden. Aquarell	155
		173. Schwind. Denkmal München Schlußsignette	156

Verlag von Georg Wigand in Leipzig.

Sechs Bilder
aus dem Leben
der heiligen Elisabeth.

Wandgemälde auf der Wartburg von
Moritz von Schwind.
In Kupfer gestochen von Th. Langer.
In Mappe 10 M.

Sieben Werke
der Barmherzigkeit
der heiligen Elisabeth.

Wandgemälde auf der Wartburg von
Moritz von Schwind.
In Kupfer gestochen von Julius Thäter.
In Mappe 10 M.

Die Verkleinerungen der Schwind'schen Stiche als Holzschnitte kamen zur Verwendung in:

Wartburg=Erinnerungen.
Ein neuer Cicerone für Wartburgpilger von Philipp Freytag.

Mit Ansicht der Wartburg und 11 Holzschnitten (Elisabethsbilder von M. v. Schwind).

Broschiert 2 M. Gebunden 3 M. 60 Pf.

Gestgeschenke für das christliche Haus
aus dem Verlage von Alph. Dürr in Leipzig.

Von Ludwig Richter:

Fürs Haus. 60 Holzschnitte nach den vier Jahreszeiten geordnet. Folio. In reichem Prachtband mit Goldschmiedearbeit 20 M.

Dasselbe in vier Abteilungen apart:

- a) **Winter.** 15 Holzschnitte in Mappe. 6 M.
- b) **Frühling.** 15 Holzschnitte in Mappe. 6 M.
- c) **Sommer.** 15 Holzschnitte in Mappe. 6 M.
- d) **Herbst.** 15 Holzschnitte in Mappe. 6 M.

Christnacht. Originalradierung von Ludwig Richter. Imp.-Folio auf chinesischem Papier 9 M.
" " auf weißen Papier 6 M.

Der Sonntag in Bildern von Ludwig Richter. 10 Holzschnitte. Folio. In Mappe. 3 M.

Schillers Lied von der Gloste in Bildern. 16 Holzschnitte in Mappe. Folio. 4 M.

Der gute Hirte. Gebetbüchlein für fromme Kinder. Mit Bildern versehen von L. Richter u. a. 2. verm. Aufl., farb. 1,20 M.

Unser tägliches Brot in Bildern von Ludwig Richter. 15 Holzschnitte in Mappe. Folio. 3 M.

Pater Unser in Bildern von Ludwig Richter. 9 Holzschnitte in Mappe. gr. Folio. 6 M.

Der Kinderengel. Spruchbüchlein für fromme Kinder mit Bildern von L. Richter u. G. Peschel. 2. Aufl. farb. 1,50.

„Ghre sei Gott in der Höhe!“ Weihnachtsbild von Oskar Pletsch. In Tondruck. Imp.-Folio. 60 Pf.

Kreuzig für Schule und Haus, nach Michel Angelo gezeichnet von J. Schorr v. Carolsfeld. In Tondruck und mit dem rot eingedruckten Lied: „O Lamm Gottes.“ Imp.-Folio 60 Pf.

Sechs Vollbilder von Joseph Ritter v. Führich. Photolithographisch vergröß. Holzschn. als Wandbilder. Papierformat 50/68 cm à Blatt 75 Pf. Nr. 1. Die heilige Nacht. Nr. 2. Am Weihnachtsabend. Nr. 3. Emmaus. Nr. 4. „Jesus, komm doch selbst zu mir.“ Nr. 5. „Ihr ist das Himmelreich.“ Nr. 6. (Doppelbild) „Selig sind, die da Leid tragen.“

Christenfreunde in Lied und Bild. Die schönsten geistl. Lieder mit Zeichnungen von Ludwig Richter u. a. Eleg. geb. in Leinwand mit Holzschnitt 4,50 M.

Thomas a Kempis. Von der Nachfolge Christi. Mit Originalzeichnungen von Joseph Ritter v. Führich. In Leder geb. 22,50 M.

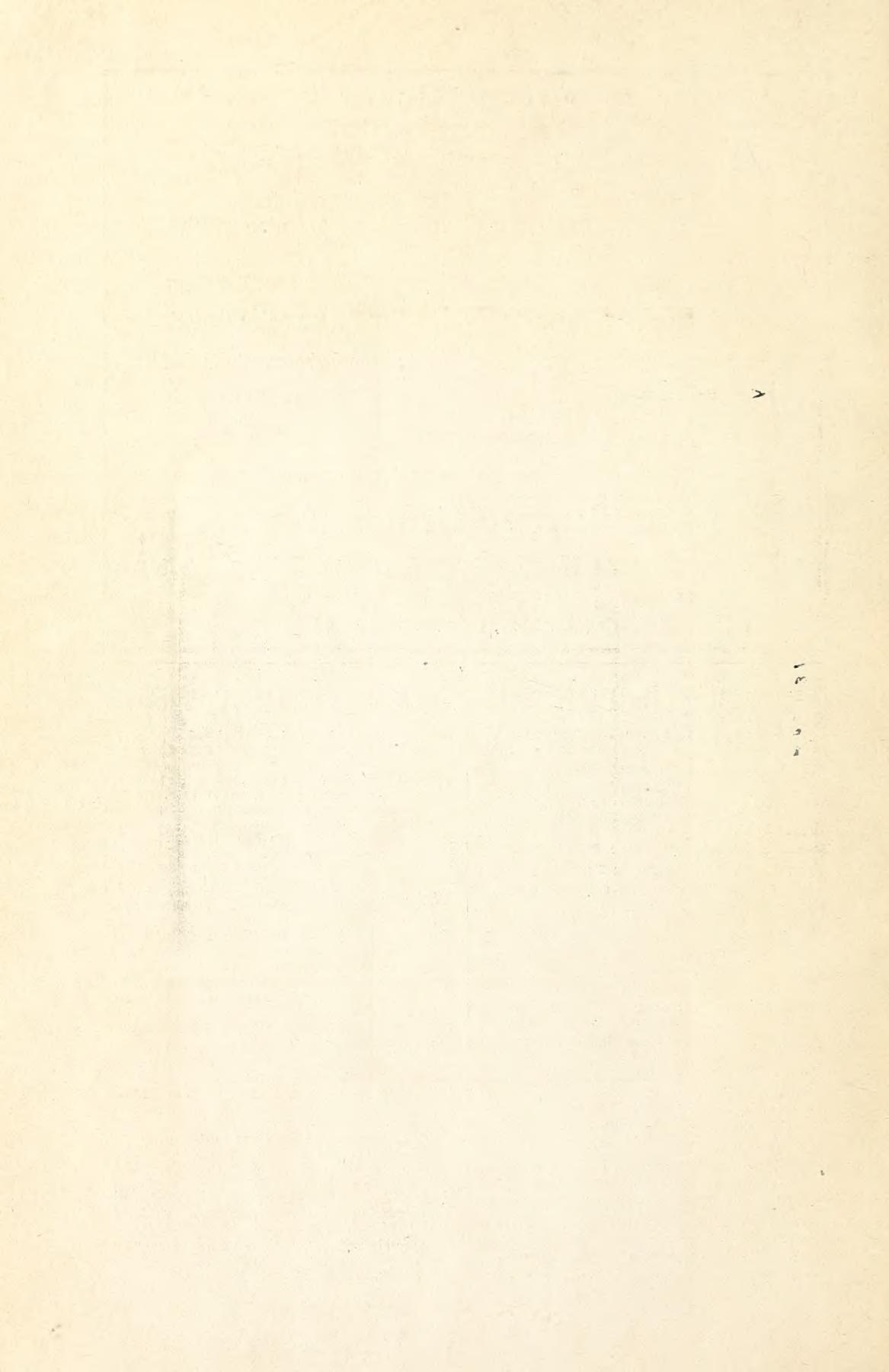
Dasselbe Werk, Vollausgabe. In Leinwand geb. 12,50 M.
„Er ist auferstanden!“ 15 Holzschnitte nach Originalzeichnungen von Joseph Ritter v. Führich. In farbigem Umschlag eleg. farb. 12 M.

Christlicher Haussegen. Von Ludwig Richter. Holzschnitt in Tondruck mit rot eingedruckten Bibelsprüchen. Imp.-Fol. 1 M.

Der Bethlehemische Weg. 12 Holzschnitte nach Originalkompositionen von Joseph Ritter v. Führich. Mit einer Lebensskizze des Künstlers. In farbigem Umschlag eleg. farb. 10 M.

Vollbilder. Von Ludwig Richter. Viersach vergrößerte Holzschnitte als Wandbilder. Nr. 1—24 à Blatt 50 Pf.

Es war einmal. Ein Bilderbuch von Dresdner Künstlern. Märchen und Kinderlieder mit Bildern von O. Pletsch, L. Richter, A. Geh. II. 8. farb. 2 M.



ND
588
S4H6
1908

Haack, Friedrich
M. von Schwind

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
