



dem Geben entschieden vorzog«, so stehen doch diesen Schattenseiten seines Charakters auch glänzende Eigenschaften gegenüber; seine stolze Unabhängigkeit gegen Höhergestellte und seine Aufrichtigkeit und Ueberzeugungstreue »im Kampf für die Freiheit und gegen jede Art von Despotismus.«

14. Moritz von Schwind.

Während Kaulbach die praktischen Konsequenzen der cornelianischen Richtung auf dem Gebiete der historischen Monumentalmalerei und zum Theil auch auf dem der Illustration zog und die Grenze aufrichtete, jenseits welcher ein Fortschritt nicht mehr möglich war, pflückte Moritz von *Schwind* die reifsten Früchte in dem ebenfalls von Cornelius angelegten Garten der Romantik. Wenn M. v. Schwind auch kein eigentlicher Schüler des letzteren war, so hat er doch in der Zeit seines Werdens entscheidende Eindrücke von ihm erfahren und nannte sich stets seinen dankbaren Schüler. Auch Schwind war einer von jenen Meistern, welche sich zum Ausdruck ihrer Gedanken der einfachsten Darstellungsformen bedienten, aber trotz der Beschränkung ihrer äusseren Mittel auch im Kleinsten Strenge und Würde des Stils hochhielten. Aus Wien gebürtig, wo er am 21. Januar 1804 das Licht der Welt erblickte, brachte er zugleich neue Elemente, eine leichte, geistige Beweglichkeit, eine tiefe, musikalische Empfindung, einen unerschöpflichen Humor und eine frische Naivetät, die sich auch in hohem Alter nicht verlor, in die spröde, norddeutsche Kunst hinein und erwarb sich durch diese köstlichen Gaben eine Volksthümlichkeit, welche auf solideren Grundlagen erbaut und deshalb dauerhafter ist als diejenige Kaulbachs*).

Schwinds künstlerischer Entwicklungsgang war im Wesentlichen der eines Autodidakten. Sein Talent brach sich von selbst zwischen den Schulstudien Bahn und wurde weniger durch künstlerische Vorbilder als durch musikalische und poetische Genüsse gefördert. Im Hause seiner Mutter verkehrten Bauernfeld, Lenau, Anastasius Grün, die Brüder von Spaun, Franz Schubert u. a. Letzterer war der Genius, der den mit romantischen Ideen erfüllten Kreis beherrschte. Der junge Moritz war selbst ein leidenschaftlicher Musikfreund und ein tüchtiger Geiger,

*) Vgl. L. v. Führich, Moritz v. Schwind. Eine Lebensskizze, Leipzig 1871. — A. W. Müller, Moritz von Schwind, Eisenach 1871. — H. Holland, M. von Schwind, Stuttgart 1873. — F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, Nördlingen 1877. I. S. 195 bis 231. — O. Berggruen, Die Galerie Schack, Wien 1883. Mit Radirungen nach Schwindschen Gemälden und Zeichnungen. — Graf A. v. Schack, Meine Gemäldesammlung, Stuttgart 1881. S. 41—73.



und diese Liebe zur Musik hat ihn sein ganzes Leben nicht verlassen. Sie reflektirt in seiner Kunst, im Rhythmus der Linien, im Schwung der Komposition wie in der Wahl seiner Stoffe. Illustrationen zu Opern und Liedern nehmen in der grossen Zahl seiner Werke einen breiten Raum ein. Eine Reihe von Zeichnungen zu Beethovens »Fidelio« gehörte zu den ersten Schöpfungen des Jünglings. Als derselbe, achtzehn Jahre alt geworden, die Universität beziehen sollte, um sich für die Beamtenlaufbahn vorzubereiten, fühlte er bereits genug moralische Kraft in sich, um sich ganz der Kunst zu widmen. Bei seiner Mittellosigkeit konnte er jedoch keine regelmässigen Kurse an der Akademie durchmachen, sondern er besuchte in den Jahren 1821—1823 nur gelegentlich die Antikenklasse und die Ateliers von Ludwig Schnorr, dem älteren Bruder Julius Schnorrs, und von Peter Krafft. Er musste auf Erwerb denken, und da er bereits eine grosse Sicherheit und Schärfe im Strich mit Feder oder Bleistift erreicht hatte, verdiente er durch Zeichnungen für Buchhändler, Neujahrskarten, Bilderbogen, Portraits, Bücherillustrationen u. s. w. seinen Unterhalt. Doch wusste er diesen handwerksmässigen Arbeiten einen künstlerischen Anstrich zu geben, und es gelang ihm, durch fünfzehn Vignetten zu den Märchen aus »Tausend und eine Nacht« den Beifall Goethes zu erringen, der sich über dieselben in »Kunst und Alterthum« also ausliess: »Wie mannigfaltig bunt die Tausend und eine Nacht selbst sein mag, so sind auch diese Blätter überraschend abwechselnd, gedrängt ohne Verwirrung, räthselhaft, aber klar, barock im Sinn, phantastisch ohne Karrikaturen, wunderbarlich mit Geschmack, durchaus originell, so dass wir weder dem Stoff noch der Behandlung nach etwas ähnliches kennen.« Wenn der Altmeister auch in die Kompositionen des jungen Künstlers mehr »hineingeheimnisst« hat, als in ihnen gesteckt, so giebt sein Urtheil doch ein lebhaftes Interesse ohne denjenigen Zwang zu erkennen, den sich Goethe Cornelius gegenüber auferlegt hatte. Neben diesen Brotarbeiten fand Schwind noch Zeit zu eigenen Kompositionen, zu jenem schon erwähnten Fidelio-Cyklus, den Beethoven noch selbst gesehen haben soll, zum »Freischütz«, zum »Barbier von Sevilla«, zu »Figaros Hochzeit«, also zu jenen Opern, mit deren Illustration er vierzig Jahre später seine Thätigkeit in Wien abschliessen sollte.

Einen entscheidenden Umschwung in seinem Leben führte jedoch erst eine im Sommer 1827 unternommene Reise nach München herbei. Dort wirkte Cornelius, der »göttliche Meister«, so stark auf ihn, dass er sich entschloss, im Herbst 1828 ganz nach München überzusiedeln, wo er sich allmählich so einlebte, dass seine Persönlichkeit von der neuklassischen Kunst in München unzertrennlich ist. Julius Schnorr, der



Bruder seines Lehrers, und Cornelius empfingen ihn mit Wohlwollen, letzterer zwar »wie gewöhnlich etwas kaiserlich, nahm sich aber Schwinds thätlich an.« Doch musste dieser sich auch in München seinen Unterhalt durch Bücherillustrationen erwerben, bis es ihm gelang, einen Karton »David und Abigail«, welcher Cornelius' Beifall gefunden, in Oel auszuführen und für 275 Gulden zu verkaufen. Damit war das Eis gebrochen. Bald darauf (1832) erhielt er den Auftrag, sich an den dekorativen Arbeiten im neuen »Königsbau« der Residenz mit der Ausmalung des Tieckzimmers zu betheiligen, und nachdem er in Wien die Kartons dazu gezeichnet und einen viermonatlichen Aufenthalt in Rom genommen, welcher jedoch auf seine spezifisch deutsch-romantische Richtung keinen Einfluss gewann, führte er seine Aufgabe im Jahre 1834 mit solchem Erfolge durch, dass sich weitere Aufträge daran knüpften. Die Fertigkeit im Zeichnen, welche er sich bei der Ausführung seiner Brodarbeiten erworben, kam ihm jetzt zu Statten. Im Laufe weniger Jahre schuf er im Habsburgsaal der Residenz einen figurenreichen Fries, welcher durch einen von Kindern gebildeten Festzug aller Stände die Blüthe des deutschen Reiches unter Rudolf von Habsburg versinnlichte, dann über fünfzig Entwürfe zu Wandmalereien aus der Edda, der deutschen Heldensage, aus Tassos befreitem Jerusalem u. s. w., die von anderen Händen im Schlosse zu Hohenschwangau ausgeführt wurden, zweiundvierzig Kompositionen zu einem »Almanach von Radirungen«, der jedoch erst 1844 erschien, eine Anzahl von Federzeichnungen und Aquarellen, unter denen besonders »Ritter Kurts Brautfahrt« nach Goethe hervorzuheben ist, welche 1838 in Oel ausgeführt wurde (Kunsthalle zu Karlsruhe). Bei einer so vielseitigen Thätigkeit konnte es nicht ausbleiben, dass Schwind die verschiedenen Gebiete und die verschiedenen Techniken nicht auseinanderhielt. Die Noth des Lebens hatte ihn gezwungen, den Reichthum seiner Phantasie, seiner Empfindung und seines Humors frühzeitig in der kleinen Münze der Illustration auszugeben, und dadurch hatte sein künstlerisches Schaffen in den entscheidenden Jahren seiner Entwicklung eine Abgrenzung erfahren, welche er nicht ungestraft überschreiten durfte. Feder- und Bleistiftzeichnung, Radirung und Aquarell waren ihm die geläufigsten Ausdrucksmittel, und daraus ergibt sich schon, dass das Monumentale ausserhalb seiner Begabung lag. Die Technik der Freskomalerei, die in ihrer Wirkung der des Aquarells nahe kommt, hatte er sich nothdürftig zu eigen gemacht. Mit der Oelmalerei konnte er sich aber sein Lebenlang nicht befreunden, obwohl er eine beträchtliche Anzahl von Oelbildern geschaffen hat, von denen die Galerie Schack allein vierunddreissig besitzt. Im Grunde genommen herrscht in seinen Oelgemälden



dasselbe koloristische Prinzip wie in seinen Aquarellen. Unter Aquarellmalerei verstand man damals nur das Ausfüllen gezeichneter Umriss mit dünnen Lokalfarben. Eine Stimmungs- oder Tonmalerei kannte man zu jener Zeit in Aquarell noch nicht, und auch in der Oelmalerei begann sich ein Streben nach Tonwirkung erst unter den Münchener Genre- und Landschaftsmalern, welche von den Mitgliedern des Cornelianischen Kreises nach dem Beispiele ihres Meisters über die Achsel angesehen wurden, schüchtern zu regen. Auf Schwind übten diese Bestrebungen keinen Einfluss. Auch in seinen Oelgemälden setzt er Lokalfarbe hart und bunt neben Lokalfarbe, ohne nach ausgleichenden Mitteltönen zu suchen *). In allen seinen Schöpfungen liegt der Hauptaccent auf der romantischen Erfindung, auf der Komposition, auf der rhythmischen Behandlung der Umriss und auf der Anmuth der Formengebung. Eine andere Beschränkung seines Könnens liegt in der Charakteristik. Seine Köpfe drücken zwar gewisse Empfindungen und seelische Regungen aus; aber die Einfachheit der angewendeten Mittel lässt in den Empfindungen Stärke und Tiefe vermissen. Das Dramatische und Tragische gelang ihm nicht und hätte auch zu der märchenhaft-phantastischen Grundstimmung seiner Kompositionen nicht gepasst. Aus diesen Gründen sind seine Figuren in monumentalem Maassstab im Ausdruck leer und in den Umrissen oft steif und unbeholfen. Wo es sich um historische Motive handelte, trat noch die Realität des Kostüms hinzu, welche Schwinds freier Phantastik Unbequemlichkeiten verursachte, und überdies ging ihm die Fähigkeit ab, dramatisch bewegte Szenen übersichtlich anzuordnen und energisch zu gliedern.

Von diesem Gesichtspunkte aus sind Schöpfungen wie die Fresken in der Kunsthalle und im Sitzungssaale der ersten Kammer in Karlsruhe, wo Schwind sich von 1839—1844 aufhielt, das grosse Oelgemälde des Vaters Rhein (um dieselbe Zeit im Karton entstanden, aber erst 1848 ausgeführt, jetzt in der Raczynskischen Sammlung in Berlin) und der »Sängerkrieg auf der Wartburg« zu beurtheilen, welchen Schwind für das Städelsche Institut in Frankfurt am Main ausgeführt hat, wohin er im Frühjahr 1844 übergesiedelt war. Ganz in seinem Element zeigte er sich dagegen in einer Anzahl kleinerer Bilder, welche derselben Epoche angehören, vor allem in der köstlichen »Hochzeitsreise« in der Galerie Schack (um 1842), einem Tagebuchblatte aus der Geschichte seines jungen Eheglücks, und dem »Falkensteiner Ritt« (1843), im städtischen Museum

*) Er selbst bezeichnet sein Kolorit als „das harmonische Nebeneinanderstellen der Farben innerhalb der accentuirten Konture.“



zu Leipzig). Jene »Hochzeitsreise« ist das bedeutendste unter den Genrebildern, welche Schwind dem modernen Leben entnahm, zugleich typisch für eine bestimmte Richtung seiner Kunst. Wie auf Dürers Blättern aus seinem »Marienleben« oder auf jenen Kupferstichen und Holzschnitten, welche das idyllische Beisammensein der heiligen Familie schildern, hat hier die schlichte, innige Poesie einer jungen Ehe und das Kleinleben eines alterthümlichen Landstädtchens eine Verkörperung empfangen, in welcher sich Naivetät der Empfindung und mittelalterliche Romantik verschmelzen. So tief wie bei Dürer ist die Empfindung freilich nicht und, wie schon oben erwähnt, nicht so mannigfaltig und allumfassend. In solchen Schilderungen aus dem kleinbürgerlichen Leben begegnet sich Schwind mit seinem Freunde Ludwig Richter, der ebenfalls seine einfache und doch so fesselnde Ausdrucksweise an Dürer gebildet hatte. Ein anderes Element dieser Gattung Schwindscher Bilder ist die liebevolle Darstellung mittelalterlicher Architektur wie überhaupt des landschaftlichen Hintergrundes. Solche Abbilder mittelalterlicher Städte, ihre von Linden überschatteten Plätze und engen Strassen, im Dämmerlicht des Morgens oder Abends oder in phantastischer Mondbeleuchtung, hat ein von Schwind beeinflusster Maler, Karl *Spitzweg* (1808—1885), zu einer Spezialität ausgebildet, zu welcher er aus eigenem Vermögen eine romantische Staffage von Rittern, Jägern, Mönchen und Klausnern oder humoristischen Gestalten aus der neueren Zeit, Stadtsoldaten, Nachtwächtern, Krämern, bizarren Junggesellen u. dgl. m. hinzufügte. Wie sehr aber Spitzweg in seinem Stoffe noch der Romantik angehörte, so wuchs er doch in seinem Kolorit, welches nach starker Betonung des Stimmungselementes strebte, über diese Richtung hinaus.

Wenn jenes Bild, dessen Ausführung Schwind nach Frankfurt am Main übersiedeln liess, auch seine Kräfte überstieg und seinem Ruhme keinen Zuwachs brachte, so lenkte es doch auf ihn zuerst die Aufmerksamkeit eines Mannes, der ein eifriger Freund seiner Schöpfungen wurde und durch seinen Sammeleifer ihm wie manchem anderen Meister der neueren deutschen Kunst zu endlicher Anerkennung verholfen hat. Der »Sängerkrieg auf der Wartburg« machte auf den Grafen Schack einen »gewaltigen Eindruck«, der später noch vertieft wurde, als der feinsinnige Kunstfreund die Elisabeth-Fresken auf der Wartburg sah. Um die Mitte der fünfziger Jahre, als Graf Schack mit Schwind bekannt wurde, war derselbe noch »durchaus nicht in seiner Bedeutung gewürdigt worden, und er sprach sich hierüber in unverhohlenem Unmuth aus. Seine beisenden, oft überaus witzigen Ausfälle gegen Künstler, die von dem urtheillosen Haufen vor ihm bevorzugt wurden, liefen von Mund zu Mund. Da



sich seine Sarkasmen noch höher verstiegen, so verscherzte er hierdurch auch die Wohlgeneigtheit desjenigen, von dessen Aufträgen Ruhm und äusserer Vortheil der Künstler im damaligen München abhing.« Damit ist König Ludwig gemeint, der freilich in seinen letzten Regierungsjahren seine Gunst den bildenden Künsten fast völlig abgewandt hatte und anderen Sternen nachging. Schwind erzählt selbst, wodurch er sich den Unwillen des Königs zugezogen. Als er an dem »Vater Rhein« malte, wollte der König an Stelle von Volkers Fiedel, auf welcher der schwimmende Flussgott spielt, eine Lyra sehen. Da Schwind auf seinem Stück beharrte, wandte ihm der König den Rücken. Doch liegen die Gründe der Abneigung des Königs tiefer. Dieser war im Grunde seines Herzens ein Freund der altklassischen Kultur, welcher der Romantik, mochte sie nun durch Cornelius, Schnorr oder Schwind vertreten sein, kein Verständniss entgegenbrachte. Nach den Leistungen Schwinds auf dem Gebiete der monumentalen Malerei haben wir übrigens deshalb, dass es ihm an derartigen Aufträgen mangelte, keinen allzugrossen Verlust zu beklagen. Ungleich werthvoller ist, was Graf Schack seit Mitte der fünfziger Jahre bis zum Tode des Meisters nach und nach in seinen Besitz brachte. Wenn wir von den grossen Cyklen, den Elisabethsfresken im Kapellengang der Wartburg, dem »Aschenbrödel«, den »sieben Raben« und der »schönen Melusine« absehen, geben die Bilder der Schackschen Galerie eine vollständige Charakteristik von der Eigenart und dem Werthe Schwinds, ein treues Konterfei seiner Vorzüge und liebenswürdigen Eigenschaften. Was die romantische Volkssage und die romantische Kunstpoesie an schönsten Blüthen gezeitigt, hat hier eine Darstellung gefunden, welche den vollen Duft, die ganze Zartheit der »blauen Blume« bewahrt hat. »Der Graf von Gleichen«, das figurenreichste dieser Bilder, ist von dem Zauber mittelalterlicher Romantik übergossen. Nur die vollkommene Naivetät und der feine, diskrete Humor eines Schwind vermochten einer Szene, wie der ersten Begegnung des Grafen von Gleichen mit seiner daheimgebliebenen Frau im Beisein der zweiten, aus dem Morgenlande mitgebrachten Gattin, das Bedenkliche und Peinliche, selbst den Schein der Lächerlichkeit zu nehmen. Die liebevoll durchgebildete Landschaft mit der Burg im Hintergrunde giebt den Charakter des Thüringer Waldes mit feiner Empfindung für das Wesentliche wieder. Diese Liebe zur Natur bildet einen bedeutenden Zug Schwindscher Kunst, in welchem er sich mit seinem Freunde Ludwig Richter begegnete. »Wann Einer an ein schön's Bäumle sein Lieb und Freud hat, äusserte er einst zu diesem, so zeichnet er all' sein Lieb und Freud mit, und 's schaut ganz anders aus, als wenn ein Esel etwas



schön abschmiert . . . Ach, es gehört ein gar feiner, ein gar keuscher, guter Sinn dazu, um das Geheimniss aller Schönheit und aller Wunder der Natur aufzuschliessen « Nur ein so inniges, auf eindringliches Studium gegründetes Verhältniss zur Natur und ihren Einzelbildungen setzte Schwind in den Stand, freie, phantastische Landschaften zu komponiren, welche mit den Figurenmotiven in engem Zusammenhang stehen und dieselben gewissermaassen erläutern. Für den Knaben, welcher in der Waldeinsamkeit das Wunderhorn bläst, für den Teufel, den St. Wolfgang Steine zum Kapellenbau karren lässt, für den grotesken Bergegeist Rübezahl, der einsam durch den wilden Gebirgswald streift, wie für seine Einsiedler erfindet er landschaftliche Umgebungen und Hintergründe, welche gleichsam das Echo der Figuren und ihrer Handlungen bilden. In dieser eingehenden Behandlung der Landschaft, die hie und da auch etwas Schematisches hat, ist, wie schon angedeutet, ein weiterer Zug der Verwandtschaft Schwinds mit Dürer zu erkennen. A. v. Zahn hat bereits darauf hingewiesen, indem er in seiner geistvollen Charakteristik der Schwindschen Formensprache, die er als »Stilisirung in der Fläche« bezeichnet, schreibt: »Im höchsten Grade theilt Schwind jenes Gefühl für das Organisch-Lebendige in Bodenbildung und Vegetation, durch welches die Stiche und Holzschnitte Dürers sowohl den bunten Reichthum farbig schöner Einzelheiten der Flandrer wie das Typische der Landschaften im italienischen Quattrocento bedeutsam übertreffen. In Stämmen und Wurzeln mit einem wahren Behagen am »knorrigem Gesicht« des Holzwerkes, im Laub nicht ohne Manier, die dem locker schwebenden Geäst der Buchen die Silhouette flackernder Flamme giebt, wahr und anmuthig in allem Pflanzendetail des Vordergrundes und vor Allem schön im Bau des Terrains und der Fernen, hat Schwind die Landschaft immer zu einem bedeutsamen, oft zum anziehendsten Theil seiner Kompositionen gestaltet*).« Ausser den oben in ihren Motiven angedeuteten Bildern der Schackschen Galerie liefern die »Rast auf der Wanderschaft«, eine Komposition voll Eichendorffscher Romantik, die »Waldkapelle« und »der Rosse tränkende Einsiedler« einen beredten Kommentar zu der Charakteristik A. v. Zahns.

In das Märchenhafte der Romantik führt uns eine zweite Gruppe Schwindscher Bilder in der Schackschen Galerie, zu welchen der »Erlkönig«, der »Elfentanz«, die »Nixen in der Quelle«, die »Elementargeister«, die »nächtliche Erscheinung«, der »Ritter und die Nixe«, der »Traum des Gefangenen« sowie die Allegorien und Personifikationen, die vier

*) Zeitschrift für bildende Kunst 1873, S. 263.



Rundgemälde der Tageszeiten, Rhein und Donau und die »Jungfrau«, als Geist auf dem Gipfel des gleichnamigen Berges thronend, gehören. Diese Allegorien haben nichts Frostiges und Gequältes, weil sie nicht auf blossen Figuren beschränkt sind, sondern in innige Beziehungen zu einer landschaftlichen Umgebung treten. Besonders geistreich ist dieser Zusammenhang auf dem Bilde der »Jungfrau« veranschaulicht, wo die Königin des Berges wie eine Steinfigur und doch lebendig, die Nebelschleier um sich webend, aus dem Felsen, der ihren Thron bildet, emporgewachsen zu sein scheint.

Im Frühjahr 1847 siedelte Schwind als Nachfolger seines Freundes Schnorr an der Akademie wieder nach München über, und wenn auch seine Lehrthätigkeit keine besonders erspriessliche war, da das, was ihn selbst zum grossen Künstler gemacht hatte, nicht auf Schüler übertragen werden konnte, so hatte er doch den für seine Kunst günstigeren Boden wieder gefunden. Da es ihm, wie schon erwähnt, geraume Zeit hindurch an öffentlichen Aufträgen mangelte, stellte er seine Kunst in den Dienst des Tagesbedürfnisses. Er malte religiöse Bilder für Kirchen und zeichnete Illustrationen für den Holzschnitt, welche theils durch die »Münchener Bilderbogen«, theils durch die »Fliegenden Blätter«, denen er bis zu seinem Tode ein treuer Mitarbeiter war, eine grosse Popularität gefunden haben. Geist- und humorvolle Erfindungen wie »der gestiefelte Kater«, der »Bauer und der Esel«, »Herr Winter« und die »akrobatischen Spiele« verdanken ihre Entstehung der Noth des Lebens, welche Schwind ebensowenig erspart blieb als seinem Freunde Genelli. Nur König Otto I. von Griechenland ertheilte dem Künstler einen grösseren Auftrag, indem er die Oel-ausführung einer figurenreichen Komposition, die Versinnlichung des Inhaltes einer Beethovenschen Symphonie, bestellte, welche später in die Neue Pinakothek gekommen ist. Doch scheint inzwischen der »Sängerkrieg auf der Wartburg« in Frankfurt a. M. für Schwind von neuem günstig gewirkt zu haben, da der Grossherzog von Sachsen-Weimar sich nach längeren Verhandlungen 1853 entschloss, dem Meister die Ausmalung von drei Räumen auf der restaurirten Wartburg zu übertragen. Im Frühjahr 1854 begann Schwind die Arbeit in dem Landgrafenzimmer, in welchem er einen Fries mit neun Darstellungen aus der Thüringischen Sage und Geschichte malte. Diese Kompositionen, zu welchen meist die thüringische Waldromantik den Hintergrund bildete, entsprachen ganz seiner mehr epischen als dramatischen Richtung, seinem lebenswürdigen Erzählertalent, welches das Sagenhafte mit dem Geschichtlichen eng zu verschmelzen wusste, mehr noch aber die im Jahr 1855 ausgeführten sechs Fresken aus dem Leben der heiligen Elisabeth, zwischen denen er in



Medaillons die sieben Werke der Barmherzigkeit grau in grau malte. Da er von vornherein auf koloristische Wirkungen verzichtete, sondern nur die Konturen farbig ausfüllte, trat seine vollendete Kunst in der anmuthsvollen, rhythmischen Gestaltung der Umrisslinien, in dem edlen Faltenwurf der Gewänder, in der maassvollen Bewegung, der linearen Schönheit am reinsten zu Tage. Indem er den Hintergrund der einzelnen Fresken mit einem aus Blättern und Zweigen entwickelten, stilisierten Flachornament teppichartig überzog, hob er das Ganze aus der realistischen Historie in eine ideale Sphäre, in welcher selbst das Tragische seine Schrecknisse verliert. Wenn man diese Fresken mit den Schöpfungen des Cornelius vergleicht, kommt man zu dem Ergebniss, dass Schwind auf dem Gebiete der monumentalen Malerei, welches die Darstellung der romantischen Legende umfasst, zu jenem Höchsten gelangt ist, dessen Erreichung Cornelius auf den verschiedenen Gebieten seiner Kunst versagt blieb. Nach dieser Richtung bildet Schwind einen Höhepunkt der neuklassischen deutschen Kunst, über welche hinaus eine weitere Entwicklung ausgeschlossen zu sein scheint.

Im Dramatischen war er auch auf der Wartburg unglücklich. Die Darstellung des Sängerkrieges war für den Meister, der sich schon in Frankfurt an diesem Stoffe versucht hatte, nicht zu umgehen. Innerhalb zweier Monate malte er im Minnesängersaale eine grosse Komposition, die ebensowenig befriedigt wie das Frankfurter Bild. Halb Repräsentationsbild, halb das Aufeinanderplatzen leidenschaftlicher Geister schildernd, bringt das Gemälde weder das eine noch das andere Element zu voller Geltung. Die geschlossene figurenreiche Schilderung eines scharf zugespitzten Momentes war Schwinds Sache nicht. Er war ein Märchen-erzähler, der seine romantischen Phantasieen gern zu behaglicher Breite ausspannt, und deshalb waren ein langer Fries, ein ausgedehntes Nacheinander von Gestalten oder eine ganze, durch Ornamentik und Rahmenwerk zusammengehaltene Bilderreihe seine liebsten Darstellungsformen. In ihnen sollte er auch seine reifsten Gedanken zum Ausdruck bringen. Schon im Jahr 1830 hatte sich Schwind mit der Absicht getragen, das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester in mehreren Kompositionen zu behandeln. Aber erst anderthalb Jahrzehnte später war er soweit gekommen, dass er sich einen Plan zurecht gemacht, und zugleich beschäftigte ihn eine cyklische Darstellung des Märchens vom Aschenbrödel. Letztere gelangte zuerst und zwar im Jahre 1854 in Oel zur Ausführung*). Die Komposition besteht aus vier Hauptbildern, die

*) Vgl. Aschenbrödel. Bildercyklus von M. von Schwind. Holzschnittausgabe nach den Thäterschen Stichen. Mit einem erläuternden Texte von Dr. H. Lücke, Leipzig 1873.



von einem reichen ornamentalen System, einer Verbindung aus pompejanischen und Renaissancemotiven, umschlossen werden, in welches noch eine Anzahl kleinerer Darstellungen eingeflochten ist. Schwind hielt sich in seiner Erzählung nicht streng an den Inhalt des Märchens, sondern er schaltete hie und da noch frei erfundene, nur im Geist und in der Stimmung des Ganzen gehaltene Szenen ein. Auch fügte er das antike Prototyp des deutschen Märchens, den Mythos von Amor und Psyche hinzu, der ihm seines romantischen Charakters wegen schon von jeher sympathisch gewesen war. In der Wahl des Stoffes leitete Schwind sicherlich eine tiefere Absicht als die Lust an einem Spiel mit anmuthigen Gestalten, und Fr. Pecht hat gewiss Recht, wenn er den geistigen Inhalt der Hauptwerke Schwinds in folgenden Worten charakterisirt: »Das liebliche Märchen von der Aschenbrödel ist in Schwinds Händen zu einer Verherrlichung der jungfräulichen Demuth und Anspruchslosigkeit, der Mädchenhaftigkeit überhaupt geworden, wie die sieben Raben zu einem Ruhm der weiblichen Treue, die schöne Melusine zu einem solchen der ehelichen und mütterlichen Zärtlichkeit, während er in der heiligen Elisabeth endlich die weibliche Religiosität in der Form der Ergebung und Sanftmuth und der werkthätigen Menschenliebe künstlerisch verherrlichte. Alle zusammen bilden sie aber eine Apotheose des Frauenherzens und der Frauentugend, des Liebes- und des Familienlebens, wie sie nicht anmuthiger und seelenvoller gedacht werden kann.«

Durch die 1855 erfolgte Ausstellung des »Aschenbrödel« wurde Schwinds Name eigentlich zuerst in weiteren Kreisen bekannt. Von da ab wuchs aber sein Ruhm mit jedem neuen Werke, zunächst durch den Cyklus von Szenen aus dem Märchen von den sieben Raben, welche eine zusammenhängende Erzählung in vierzehn Momenten bilden, zu denen sich gewissermaassen als Titelblatt oder Vorrede eine Darstellung der Personifikation des Märchens gesellt, die einem Kreise aufmerksamer Kinder die wundersame Begebenheit erzählt. In einem Arkadenfries über ihrem Haupt wird in sechs Bildern die Vorgeschichte berichtet, an welche sich die Hauptdarstellungen, beginnend mit der Jagd des Königssohnes und ebenfalls von romanischen Arkaden überhöht, anschliessen. Das Ganze ist so gedacht, als ob sich Arkaden an einer Mauer entlang zögen, und deshalb hat Schwind auch über den Bögen das Gemäuer angedeutet und in den Bogenzwickeln Medaillons mit Portraitköpfen seiner Freunde angebracht^{*)}. Als das Werk 1858 zuerst auf der Kunstausstellung in München erschien, rief es einen Sturm der Begeisterung hervor, und

^{*)} Die »sieben Raben« sind nebst der »schönen Melusine« zuletzt unter dem Titel »deutsche Märchen« in Photographielichtdruck bei Neff in Stuttgart erschienen.



diese Begeisterung hat bis auf den heutigen Tag nicht nachgelassen, weil Schwind mit dieser Schöpfung so tief in die deutsche Volksseele eingedrungen ist, wie es bis dahin nur Dürer gelungen war. Selbst Cornelius bekannte, dass dieses Werk ihm bei weitem das liebste auf der ganzen Ausstellung gewesen war, und er, der sich sonst nur schwer zu unumwundener Anerkennung verstand, schrieb noch im Jahre 1862 an Schwind: »Sie haben aus einer einfachen Volkssage ein so wunderbares Werk zu schaffen gewusst, das für die deutsche Nation für immer ein wahrer Schatz bleiben wird. Bei Wahrheit, Natur und Leben athmet Alles Anmuth und Seele, und was ich am Höchsten dabei schätze — es ist Alles mit wahren Stil durchgeführt. Das zeigt sich auch bis ins Geringste dieser Arbeit, in jeder Haarlocke, in jeder Falte der Gewandung.« Cornelius hat recht behalten: das »Märchen von den sieben Raben« ist bis auf den heutigen Tag ein Schatz für das deutsche Volk geblieben. Das Werk bezeichnet den Höhepunkt und zugleich den harmonischen Abschluss der romantischen Strömung in unserem Jahrhundert, nicht jener falschen Romantik, welche in der Wiederbelebung eines missverstandenen, sentimental aufgefassten Mittelalters das Heil der Kunst suchte, sondern der poetischen Verherrlichung des deutschen Volksthum durch Symbole von ewiger Bedeutung. Der Cyklus ist von seinem Käufer, dem Grossherzoge von Sachsen, dem Museum zu Weimar überlassen worden, so dass das thüringische Land zwei Perlen Schwindscher Kunst umschliesst.

Bevor sich der Meister an die »schöne Melusine« machte, welche die Arbeit seines Lebens krönen sollte, hatte er noch einige grössere Aufgaben zu erledigen, welche jedoch neben seinen Hauptwerken eine untergeordnete Rolle spielen, weil sie unter seiner Unfähigkeit leiden, grosse Figuren mit vollem Leben zu erfüllen. In den Jahren 1858—1863 entstand das Historienbild »Kaiser Rudolphs Ritt zum Grabe«, eine Reihe farbiger Cartons für Glasfenster im Dome zu Glasgow, elf Bilder für den Hochaltar und vier Flügel für die beiden Triptychen an der Presbyterientreppe in der Münchener Frauenkirche, Darstellungen auf Goldgrund, ein Cyklus von Fresken in der Pfarrkirche zu Reichenhall, eine zehn Meter lange Zeichnung, welche in launiger Weise die Biographie des Kapellmeisters und Komponisten Franz Lachner erzählt, zahlreiche Gedenk- und Titelblätter ähnlicher Art und Entwürfe für die Kunstindustrie, in Summa eine erstaunliche Produktion, welche in denjenigen Arbeiten, die seinem Naturell entsprachen, wie z. B. in der Zeichnung für den Musiker, den Meister in voller Beherrschung seiner leicht und anmuthig schaffenden Phantasie zeigen. In die folgenden Jahre (1864—1867) fällt wiederum die Ausführung einer grösseren monumentalen Aufgabe, welche den Meister



um so mehr befriedigen musste, als sie einen Traum seiner Jugend erfüllte. Ende 1863 erhielt er den Auftrag, in der offenen Loggia und dem anstossenden Foyer des neuen Opernhauses zu Wien eine Reihe von Szenen aus deutschen Opern und anderen Tonschöpfungen darzustellen. Die Entwürfe zeichnete er selbst, und von seiner Hand rührt auch die Ausführung der zur »Zauberflöte« gehörigen Fresken in der Loggia her. Schon in früher Jugend hatte er sich mit dem Gedanken getragen, dieses nach seiner Meinung köstlichste Werk Mozarts, eine Vorliebe, die er übrigens mit Beethoven theilte*), zum Gegenstande eines Cyklus von Darstellungen zu machen, und deshalb liess er keinen der Schüler, welche die Fresken im Foyer ausführten, Hand an die umfangreiche Dekoration der Loggia legen. Als er den Auftrag erhalten hatte, äusserte er sich sofort: »In die Loggia, die gleichsam das Titelblatt des Opernhauses bildet, gehört nur Mozart hin und sein grösstes Werk »Die Zauberflöte«; sie passt in die Architektur wie gegossen.« Die Loggia öffnet sich durch fünf Bogen nach der Ringstrasse, welcher an der Innenseite fünf in das Foyer führende Thüren entsprechen. Dadurch ist die Eintheilung der Decke und der drei für die Dekoration verfügbaren Räume gegeben. In zwei grösseren Lünetten an den Seitenwänden stellte Schwind links die Königin der Nacht mit ihren drei Damen dem Tamino erscheinend, rechts den Empfang Taminos und Paminas nach bestandener Feuerprobe durch Sarastro und den Chor der Priester und Jungfrauen dar. Die fünf Bilder über den Thüren schildern die Prüfungen und die endliche Vereinigung Taminos und Paminas, und in den zwanzig Gewölbezwicken werden die Abenteuer Papagenos in humoristischer Weise erzählt. Die fünf Medailons endlich in den Kreuzungen der Gewölberippen sind mit vier allegorischen Figuren und dem kleinen Mozart auf dem Schoosse der Kaiserin Maria Theresia ausgefüllt. In dem Foyer ist Schwind noch einmal auf die »Zauberflöte« zurückgekommen. Er widmete ihr das Mittelbild einer der vierzehn Lünetten, und hier ist es wiederum das nach Schwinds Ausdruck »idealste und feierlichste aller Liebespaare«, welches durch Feuer und Wasser schreitend dargestellt ist. Die Motive zu den übrigen, meist in drei Theile gegliederten Kompositionen haben Glucks »Armida«, Haydns »Schöpfung«, »Doktor und Apotheker« von Dittersdorf, Beethovens »Fidelio« und Egmontmusik, »der häusliche Krieg«, der »Erlkönig« und der »Fischer« von Franz Schubert, der »Wasserträger« von Cherubini, die »Vestalin« von Spontini, Spohrs »Jessonda«, Webers »Frei-

*) Operncyklus im Foyer des k. k. Opernhauses in Wien. Vierzehn Kompositionen, ausgeführt von Moritz von Schwind. Mit Text von Dr. Eduard Hanslick. München 1880, Bruckmanns Verlag, S. 29—31.



schütz«, »Hans Heiling« von Marschner, Rossinis »Barbier von Sevilla«, »die weisse Dame« und das »Rothkäppchen« von Boieldieu und Meyerbeers »Hugenotten« geboten. Man hat auch an diesen Kompositionen in der Ausführung die Leere der grossen Figuren und unplastische, flache Art der Modellirung getadelt. Aber in den photographischen Reproduktionen nach den Kartons verschwinden diese Mängel der Technik, indem sich das Ganze mehr concentrirt und die reizvollen Einzelheiten sich vom Auge besser überschauen lassen. Da enthüllt sich demselben eine Fülle von Schönheiten, die fast auf alle Blätter gleichmässig vertheilt sind. Schwach und unbefriedigend ist eigentlich nur eines, die Krönung des Feldherrn Licinius durch die Vestalin Julia zu Spontinis Oper. Auch hier wieder giebt sich zu erkennen, dass die Antike und speziell das heroische Element nicht Schwind's Sache war. Auch die Schlusszene zu Meyerbeers »Hugenotten« hat etwas Theatralisches, das an Kaulbach'sche Hohlheit erinnert. Dagegen ist Schwind in allem Romantischen ebenso sehr Meister wie im Humoristischen. Die Komposition zu »Armida« steht auf gleicher Höhe mit den besten Partien aus den »sieben Raben« und der »Melusine«, und das Blatt zu Haydn's »Schöpfung« ist von jener naiven Schönheit und Anmuth erfüllt, welche für die sogenannte Bibel Raffaels charakteristisch sind.

Unmittelbar nach Vollendung der Wiener Fresken begann er die Arbeit an einer »langen Geschichte«, wie er sich selbst ausdrückte, an der »schönen Melusine«, und in diesem Werke, welches sein letztes sein sollte, offenbarten sich noch einmal alle Lichtseiten seines Talents. Es ist bezeichnend für den Meister, dass er bei der Komposition eine Ausführung im Grossen plante. Er wollte die »lange Geschichte« nicht auf die Aquarelle beschränkt wissen, die sich jetzt im Belvedere zu Wien befinden, sondern er dachte sich dieselben als Vorlagen für Freskomalereien, die im Innern der Kuppel einer an den Seiten offenen, von Säulen getragenen Brunnenhalle friesartig ausgeführt werden sollten. Pecht erzählt, dass sich Schwind, wie viele Künstler, über die Grenzen seiner Begabung im Unklaren war und dass er seine schwächsten Bilder — die religiösen und die historischen — in eigensinniger Verblendung für die besten hielt. Der Tod, der seinem Leben am 8. Februar 1871 ein Ziel setzte, hinderte ihn an der Ausführung des nicht glücklichen Gedankens. Vielleicht mag er auch im eigenen richtigen Empfinden noch selbst davon zurückgekommen sein, nachdem er gesehen, welchen Enthusiasmus das Werk seit seiner ersten Ausstellung zu München im Januar 1870 überall erregte. Dieser Erfolg ist dem »Schwanengesang« des Meisters, dem letzten Scheidegruss der erlöschenden Romantik in der neueren deut-



schen Malerei auf allen folgenden Wanderausstellungen bis zu der internationalen in München (1883) treu geblieben. Die neue Kunstform, die der cyklischen Darstellung, welche Schwind begründet, hat er zugleich in ihrem Wesen erschöpft. Das Unkünstlerische, welches in diesem mit der dichterischen Schilderung, mit dem Nacheinander der erzählenden Chronik wetteifernden Genre liegt, hat er durch die beredte Anmuth seiner Formengebung, durch das Zusammenfließen der landschaftlichen und architektonischen Hintergründe und durch die vollendete Einheit des malerischen Stils überwunden.

Schwind hat mehrere Schüler herangebildet, aber keinem ist solches in gleichem Maasse gelungen. Auch von ihm gilt, wie von jedem Genie, dass das Beste, das Ewige, das Ureigene seines Könnens und Seins nicht lehr- und übertragbar war. Künstler wie Julius *Naue* (geb. 1835 zu Köthen), Karl *Mossdorf* aus Altenburg, Otto *Donner* (geb. 1828 zu Frankfurt a. M.) waren auch mehr seine Gehülfen bei Freskoausführungen als Atelier-schüler im eigentlichen Sinne. Sie sowohl wie Eduard *Ille* (geb. 1823 zu München), der sich besonders durch seine Zeichnungen für die »Fliegenden Blätter«, für die »Münchener Bilderbogen« und durch Kompositionen zu deutschen Märchen bekannt gemacht hat, lebten sich freilich in die Anschauungs- und Darstellungsweise Schwinds hinein; aber der romantische Ton quoll nicht aus einer reichen Phantasie hervor und fand auch in der sich mehr und mehr dem Realismus hinneigenden Zeit keinen Widerhall. Die monumentalen und dekorativen Arbeiten dieser Künstler sind meist in Privathäusern verborgen und daher so gut wie wirkungslos geblieben. Otto Donner hatte überdies französische Einflüsse erfahren. Er hatte bei Couture gelernt, war aber nicht zu einer reichen Ausbildung seines Kolorits gelangt. Seine flauere Malweise schadete insbesondere seinen während eines zehnjährigen Aufenthalts in Rom ausgeführten Genrebildern aus dem italienischen Volksleben und aus der antiken Welt. Moritz von *Beckerath* (geb. 1838 zu Krefeld) war bis zum Jahre 1859 Schüler Joseph Kehrrens gewesen, ehe er seine Ausbildung bei Schwind in München fortsetzte. Seine historischen Staffeleigemälde tragen auch mehr den Charakter der Düsseldorfer Schule. Wie die Mitglieder der letzteren hat er mit Vorliebe Motive aus dem Mittelalter und aus den Werken der klassischen Dichter gewählt, gelegentlich auch in das Gebiet der modernen Geschichte hinübergegriffen, wie z. B. in der Flucht Napoleons aus Moskau und in einer allegorischen Darstellung, welche die Darbringung der deutschen Kaiserkrone durch König Ludwig II. von Bayern zum Gegenstande hat. Von seinen Gemälden aus der Sage und der frühmittelalterlichen Geschichte sind



der Karton »Wittekind ruft die Sachsen zum Kampf«, eine »Episode aus der Cimbernschlacht«, die »Bestattung Alarichs« und ein Cyklus von Zeichnungen aus der Geschichte der Brunhilde hervorzuheben. Dagegen hat er in einem 1884 ausgeführten Cyklus von Sgraffitomalereien im Lichthofe der technischen Hochschule zu Charlottenburg-Berlin, welche die dort gelehrten Künste und Wissenschaften in geistreicher Weise symbolisiren, hinsichtlich der Komposition und des vornehmen Stilgefühls einen engeren Anschluss an Schwind gewonnen*).

15. Ludwig Richter.

Schnorr hatte die klassizistisch angehauchte Romantik auf die deutsche Heldensage übertragen, Schwind hatte die Romantik des deutschen Märchens, ungefähr wie sie sich im Zeitalter der Kreuzzüge lokalisiert hat, erschöpft: es blieb noch übrig, die Romantik des Bürgerthums, des »schlichten Volksthums«, zu erwecken, wozu Schwind bereits einige Schritte gethan, die aber nicht weiter führten als bis zu den höheren bürgerlichen Klassen der dreissiger, vierziger und fünfziger Jahre dieses Jahrhunderts. Adrian Ludwig *Richter* hat diese Aufgabe bis zur äussersten Grenze, bis zu dem Kleinleben der Bauern und des spießbürgerlichen Philisterthums erfüllt. Der Illustrator und Maler der deutschen Familie gehört trotz der schlichten Radirungen und Holzschnitte, welche seinen Ruhm begründet haben, in den Kreis der Meister Cornelius, Overbeck, Schnorr, Schwind und Führich. Die Schöpfungen der drei ersteren Männer bildeten die künstlerische Nahrung seiner Entwicklungsjahre, und im Geiste zählte er sich zu ihnen. Sie waren die Leitsterne seiner Kunst, obwohl dieselbe in jenen Gebieten wurzelte, die Cornelius am geringsten schätzte, in der Landschaft und im Genre. Ludwig Richter wurde Landschaftsmaler oder vielmehr Zeichner und Radirer von Veduten, Prospekten und Landschaften, weil sein Vater Landschaften in Kupfer stach und ihm den ersten Unterricht erteilte. Es verstand sich ganz von selbst, dass der Sohn in der Kunst sein Nachfolger wurde. Am 28. September 1803 zu Dresden geboren**), verlebte

*) M. v. Beckerath, die Zwickelfiguren im Lichthofe der kgl. technischen Hochschule zu Berlin. Berlin 1885, E. Wasmuth.

**) Jos. F. Hoff, Adrian Ludwig Richter, Maler und Radirer. Verzeichniss und Beschreibung seiner Werke mit biographischer Skizze von H. Steinfeld. Dresden 1871. — F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, I. Nördlingen 1877, S. 57—79. — J. E. Wessely, A. L. Richter zum achtzigsten Geburtstage. Ein Lebensbild. Wien 1883. (Mit zahlreichen Abbildungen.) — A. Springer in der »Zeitschrift für bildende Kunst« 1883, S. 377—386. — Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen von Ludwig Richter. Frankfurt a. M. 1885, J. Alt.