NDB-Artikel

Schwind, *Moritz* von (österreichischer Adel 1855, bayerischer Adel 1856) Maler, Illustrator, Entwerfer, * 21. 1. 1804 Wien, † 8. 2. 1871 Niederpöcking/ Starnberger See, ⚰ München, Südfriedhof.

Genealogie

V →Franz (1752–1818, Reichsrr. 1792), aus Böhmen, k. ungar. Offizial b. d. Geh. Hof- u. Staatskanzlei in W., Legationsrat, Hofsekr. b. d. Geh. Hofkanzlei in W., *S* d. →Johann Sebastian S. (1720-n. 1752), aus Bürgstadt/Main (Franken), zuletzt Maut- u. Zolleinnehmer in Kuschwarda (Böhmen), u. d. Maria Magdalena Sicka (1724–1812);

M Franziska (1771–1842), *T* d. →August Holzmeister v. Forstheim (1742–1806, österr. Adel 1799 mit Prädikat „v. Forstheim“ 1803), Verw. in Matzleinsdorf (Niederösterr.), Fam.güter-Ober.dir. in Ungarn, k. k. Hofrat b. Hofkriegsrat in W. (s. H. Schüttler, Die Mitglieder des Illuminatenordens 1776–1787/93, 1991, S. 75), u. d. Franziska Orthmayr (1752–1832);

5 *Geschw* u. a. →August Frhr. v. S. (1800–92), k. u. k. Staatsrat (s. Gen. 2), Franz (1806–77), Bergrat (s. ÖBL);

- ⚭ Beuern b. Baden-Baden 1842 Luise (1816–94, ev.), aus Karlsruhe, *T* d. →Wilhelm Sachs († 1841), bad. Major, u. d. Friederike Elise Weiss;

1 *S* Hermann (1843–1906), 5 *T* (2 früh †) Anna (1844–91, ⚭ Johann Jacob Siebert, Dr. iur., Advokat in Frankfurt/M., JR), Marie (* 1847, ⚭ Ferdinand Baurnfeind, 1829–95, aus Hall, Tirol, Dr. med., et chir., prakt. Arzt in W., s. L. Eisenberg, Das geistige Wien, II, 1893), Helene (1855–1949, ⚭ →Paul v. Ravenstein, 1854–1938, Kunstmaler, Prof., s. Rhdb.; Wi. 1935; ThB; Vollmer);

N Leopoldine Sachs (⚭ →Louis Courvoisier, 1843–1918, o. Prof. d. Chirurgie, s. NDB III).

Leben

Prägend für den vielseitig begabten Künstler der Spätromantik waren Eindrücke und Erlebnisse seiner Jugendjahre in Wien und Böhmen. 1811 hatten die Eltern S. für zwei Jahre zu einem Onkel in den Böhmerwald geschickt, eine Reise nach Prag schloß sich an. Seit 1813 besuchte S. das Gymnasium im Schottenkloster zu Wien, wo er →Eduard Bauernfeld (1802–90) und →Nikolaus Lenau (1802–50) begegnete. Mit der Perspektive auf eine Beamtenlaufbahn studierte S. seit 1818 Philosophie an der Wiener Universität, entschied sich jedoch 1821 unter dem Einfluß der „Lukasbrüder“ um →Friedrich Overbeck (1789–1869) und →Franz Pforr (1788–1812) für eine künstlerische Ausbildung an der

Wiener Kunstakademie. Bei →Leopold Kupelwieser (1796–1862) erlernte er die Grundlagen der Ölmalerei, Ludwig Schnorr v. Carolsfeld (1788–1853) animierte ihn in privatem Unterricht zu nordischen Landschaftsbildern, und durch →Peter Krafft (1780–1856) entdeckte er realistischere, gegenwartsbezogene Darstellungsweisen (erste Ideen zu dem Fensterbild „Morgenstunde“ 1822/23). Ebenfalls 1821 kam S. in den Kreis der Musik- und Literaturfreunde um →Franz Schubert (1797–1828) und →Franz v. Schober (1796–1882); durch diese lernte S. neben alten literarischen Werken auch neue Sagen-, Märchen- und Liedersammlungen kennen: „Des Knaben Wunderhorn“ von Achim v. Arnim und Clemens v. Brentano, „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm, Ludwig Tiecks Bearbeitung mittelalterlicher Minnelieder oder das Nibelungenlied. Intensiv beschäftigte sich S. mit der Graphik der Dürerzeit; seit Anfang der 1820er Jahre schuf er zum Gelderwerb fortlaufend erscheinende „Bilderbögen“ für verschiedene Wiener Verlage, bei deren Gestaltung er die Virtuosität seines Zeichnens ausbilden konnte. 1823 verließ er die Akademie und bildete sich autodidaktisch weiter.

Im Aug. 1827 ging S. auf Empfehlung Franz Grillparzers (1791–1872) nach München an die Akademie der Künste zu →Peter v. Cornelius (1783–1867), der ihn in der Technik der Freskomalerei unterwies. Die Beteiligung an der Freskenausmalung in der Alten Pinakothek nach Entwürfen von Cornelius 1830 trug ihm 1832 den Auftrag zur Deckenfreskierung des Bibliothekszimmers der Königin im Königsbau der Münchner Residenz ein (zum Thema „Phantasus“ von Tieck, 1834 vollendet). Danach wurde S. vom bayer. Kronprinzen Max (dem späteren Kg. Max II. Joseph) mit Freskoentwürfen für Schloß Hohenschwangau betraut (ausgeführt unter d. Leitung v. L. Quaglio); 1835 unternahm er die obligate Italienreise mit längeren Aufenthalten in Laibach (Ljubljana), Triest und Venedig, Pompeji und Herculaneum; außerdem besuchte er Joseph Anton Koch (1768–1839) in Rom.

Im Mai 1840 zog S. zur Ausführung von Malereien im dortigen Akademiegebäude (heute Kunsthalle) nach Karlsruhe, wo er Ende 1841 seine spätere Frau kennenlernte. Das Ölgemälde „Der Ritt Kunos von Falkenstein“ (1843/44, Frankfurt/M., Städel), scheint in seiner ausgewogenen Spannung und den gelungenen Hell-Dunkel-Kontrasten Zeugnis von diesem beflügelnden privaten Glück abzulegen und markiert eine Wende zu kompositorischer Reife. Ostern 1844 wechselte die junge Familie nach Frankfurt; S. trat in der Nachfolge von Philipp Veit die Professur für Historienmalerei am Städelschen Kunstinstitut an, seine erste feste Besoldung. Das große Auftragswerk „Der Sängerkrieg auf der Wartburg“ (Frankfurt/M., Städel) wurde 1846 vollendet; Ostern 1847 folgte S. einem Ruf an die Münchner Akademie der Künste als Lehrer der Klasse für Historienmalerei. Die nun erreichte finanzielle Unabhängigkeit, Erfolg und Anerkennung spiegeln sich in seinen souverän komponierten Märchenzyklen „Aschenbrödel“ (1852/54, München, Neue Pinakothek) und „Die sieben Raben“ (1857, Weimar, Kunstslgg.) wider.

Bereits für die Studien zum „Sängerkrieg“ war S. von Frankfurt nach Thüringen in die Gegend der Wartburg gereist. Der seit 1849 bestehende Kontakt zu Ghzg. Karl Alexander von Sachsen-Weimar führte 1853–55 zu

S.s umfangreichstem und zugleich persönlichstem Auftrag, den 24 Fresken zu „Sängerkrieg“, „Nibelungenlied“, „Sagen der Landgrafen“ und dem „Leben der hl. Elisabeth“ auf der Wartburg. Im Zusammenhang mit der denkmalpflegerischen Instandsetzung der zur Ruine verkommenen Gebäude – als „Lutherburg“ Symbol bürgerlichen Freiheitskampfes – erzählen die Fresken von der historischen Bedeutung der Burg in einer idealisierten Sicht auf das Mittelalter bei durchaus eigenwilliger, unkonventioneller Motivauswahl.

1850 war S. nach einer Meinungsverschiedenheit über die Ikonogaphie des „Vater Rhein“ bei Ludwig II. in Ungnade gefallen, was zur Folge hatte, daß er nie eine Gemäldebestellung des bayer. Königs erhielt. Dafür trat gegen 1858 der Sammler Adolf Friedrich Gf. v. Schack (1815–94) in näheren Kontakt zu S., gab ihm den Auftrag zu dem Ölgemälde „Die Rückkehr des Grafen von Gleichen“ und erwarb viele weitere Werke, u. a. die „Liebesbilder“ und die privaten sog. „Reisebilder“ (München, Schack-Gal.).

1863–68 erfolgte die Ausmalung des Wiener Opernhauses mit Szenen aus Mozarts „Zauberflöte“ und anderen berühmten Opern in Loggia und Foyer. S. war auch als Illustrator für die Münchner „Fliegenden Blätter“ (1845–60) sowie für die „Münchener Bilderbogen“ tätig. Als gelungenste Karikatur gilt die Zeichnung „Die Katzensymphonie – Le Chat Noir“ von 1868: Auf einem Notenblatt erscheinen – zu einer unspielbaren Melodie – anstelle der Noten Katzen – ein deutlicher Seitenhieb auf die von S. ungeliebte Musik Richard Wagners. Der elfteilige, 1870 vollendete Aquarellzyklus „Die schöne Melusine“ (Wien, Österr. Gal., Graph. Slg.) stellt als dritter großer Märchenzyklus zugleich S.s letztes ausgeführtes Werk dar. Ungewöhnlich und neu war die kompositionelle Anlage als fortlaufende Erzählung, ursprünglich als Fries für einen Brunnentempel gedacht.

Im Unterschied zu der Malerei der älteren Generation eines Caspar David Friedrich oder Philipp Otto Runge weist S.s Schaffen keinen tieferen philosophischen Anspruch oder einen transzendenten Naturalismus auf. In der Freskotechnik und der künstlerischen Bildsprache – doch nicht der klassizistischen Richtung – blieb Cornelius verpflichtendes Vorbild, v. a. im Hinblick auf den zeichnerischen Malstil (Betonung der Konturlinie). S. fügte dem seine biedermeierliche Vorliebe für Details und eine etwas schwerfällige Dramatik im Erzählstil hinzu. Seine verhalten farbigen, mit viel malerischem Sentiment vorgetragenen Bilder zeigen eine heitere, weltzugewandte Beschaulichkeit für ein gutsituiertes Bürgertum, das aus dem städtischen Leben in die Poesie mittelalterlicher Dichtung zu entfliehen suchte. Mit seinen Märchengestalten bediente S. volkstümliche Vorstellungen und formte mit Rübezahl, Dornröschen, Gestiefeltem Kater und Aschenbrödel dauerhafte Bildtraditionen. Die Gestalt des Weihnachtsmannes ist aus seinem „Herrn Winter“ aus den Münchner „Fliegenden Blättern“ (1847) hervorgegangen.

Auszeichnungen
Mitgl. d. Preuß. Ak. d. Künste (1865);

Ritterkreuz d. österr. Leopoldordens (1868);

– Schwindgasse, Wien (1874).

Werke
Weitere W u. a. *Ölgem.*: Der Traum d. Gefangenen, 1836 (München, Schack-Gal.);

Der Falkensteiner Ritt, 1843/44 (Leipzig, Mus. d. Bild. Künste);

Die Rose, 1846/47 (Berlin, Nat.gal.);

Des Knaben Wunderhorn, um 1848 (München, Schack-Gal.);

Kg. Rudolfs Ritt zu Grabe, 1855–57 (Kiel, Kunsthalle);

Rübezahl, 1851/59;

Die Hochzeitsreise, 1860–62 (beide München, Schack-Gal.);

Morgenstunde, 1857/60 (Darmstadt, Hess. Landesmus.;

Variante: München, Schack-Gal.);

Die Symphonie, 1848–52 (München, Neue Pinakothek);

– *Freskoentwürfe* f. Schloß Hohenschwangau:

Szenen aus d. „Gesch. Kg. Autharis“, aus Tassos „Befreitem Jerusalem“ u. d. „Gesch. d. Kindheit Karls d. Gr.“, 1834 ff.;

– *Entwürfe* f. d. Hochaltar d. Münchner Frauenkirche, 1859;

Entwürfe f. Glasfenster: Kathedrale v. Glasgow, 1858–64;

St. Michael's, London, 1861–63;

Entwürfe f. kunstgewerbl. Arbeiten, wie Spiegelrahmen, Pokaldeckel, Tafelaufsätze, Trinkhörner etc.;

– *Graph. Arbeiten*;

– e. krit. *Werkverz.* liegt bisher nicht vor;

– *Korr.*:

M. v. S., Briefe, hg. v. O. Stoessl, 1924.

Literatur

ADB 33;

Schack-Gal., Bayer. Staatsgem.slgg., Gem.kataloge, 2, bearb. v. E. Ruhmer, R. Gollek u. a., 1969;

P. Schall, S. u. d. Wartburg, Bilder e. Spätromantikers, 1995;

M. v. S., Meister d. Spätromantik, Ausst.kat. Staatl. Kunsthalle Karlsruhe, 1996 *(L, P)*;

B. Rommé, M. v. S., Fresken u. Wandbilder, 1996;

W. Busch, Conservatism and innovation in M. v. S., in: Art in bourgeois society, 1790–1850, hg. v. A. Hemingway, 1998, S. 252–67;

S. Bettermann, M. v. S. u. Ludwig van Beethoven, Ein Maler d. Romantik u. seine Begeisterung f. d. Musik, Begleitb. zu e. Ausst. d. Beethoven-Hauses Bonn, 2004;

A. Gottdang, „Ich bin unsern Ideen nicht untreu geworden“, M. v. S. u. d. Schubert-Freundeskreis, in: Schubert, Perspektiven 4, 2004, H. 1, S. 1–48;

M. v. S., Zauberflöte, Ausst.kat., hg. v. B. Hauptner, Österr. Gal. Belvedere, Wien 2004;

W. L. Grote, in: Gr. Deutsche NF V, 1957, S. 309–17 *(P)*;

ThB;

Dict. of Art;

Kindlers Malerei Lex. *(P)*;

Killy;

Kosch, Lit.-Lex.³;

NÖB 15;

ÖBL;

Hist. Lex. Wien *(P)*;

– *zur Fam.*: H. Schöny, Wiener Künstler-Ahnen I, 1970, S. 183–91.

Portraits

Selbstbildnis im Alter v. etwa 20 J., Öl/Holz, um 1823/24 (Innsbruck, Privatbes.);

Lithogr. v. J. Kriehuber, 1827 (Wien, Österr. Nat.bibl.);

Selbstbildnis, Feder, um 1828 (Wien, Hist. Mus.);

Stahlstich v. C. Gonzenbach n. Zeichnung v. B. Genelli, um 1838 (Frankfurt/M., Privatbes.);

Büste v. J. v. Halbig, 1853 (München, Maximilianeum);

Selbstbildnis, Feder, 1862 (Schweinfurt, Privatbes.);

M. v. S. als reifer Mann, Öl/Lwd., v. F. v. Lenbach, 1860er Jahre (Aufbewahrungsort unbekannt), alle abgeb. in: M. v. S., Meister d. Spätromantik (s. *L).*

Autor
Andrea Teuscher

Empfohlene Zitierweise
, „Schwind, Moritz von“, in: Neue Deutsche Biographie 24 (2010), S. 85-87 [Onlinefassung]; URL: http://www.deutsche-biographie.de/.html

ADB-Artikel

Schwind: *Moriz v. S.*, Historienmaler, geboren am 21. Januar 1804 zu Wien, das dreizehnte Kind des k. k. Hofsecretärs und Legationsraths Franz v. S., studirte um dereinst in den Staatsdienst zu treten, am sog. Schottenstift zu Wien¶, wo er mit den um zwei Jahre älteren Bauernfeld und Lenau zusammentraf und Freundschaft schloß. Frühzeitig illustrirte er Hefte, Bücher und Briefe, auch ein Paravent des väterlichen Hauses bot seiner Phantasie die erwünschten Flächen. Von erheblichem Nutzen für den Knaben wurde 1811 ein längerer Aufenthalt bei einem Oheim zu Altgedein in Mitten des Böhmerwaldes, mit seinen ernsten Tannen und der zwischen verwittertem Gestein wuchernden Moos- und Farrenkräuter-Vegetation; Schwind's spätere Einsiedler-Bilder und die landschaftlichen Scenerien in den berühmten Märchen-Cyclen erinnern an die hier empfangenen frühesten Eindrücke; mit Recht hat sich S. nachmals gerühmt, daß Keiner die stille majestätische Macht einer Waldeinsamkeit besser zu malen verstehe. Nach dem Tode des Vaters zog die Familie, ziemlich vermögenslos, nach dem in der Vorstadt Wieden gelegenen „zum Mondschein“ genannten Häuschen der Großmutter, in dessen Garten sich bald als dem idyllischen Tummelplatz, allerlei junge, mehr oder minder poetisch veranlagte Genossen zusammenfanden, die insgesammt von hohen Dingen träumten und etwas tüchtiges in der Welt zu vollbringen gelobten. Dazu gehörten beispielsweise die Brüder Anton und Joseph Ritter von Spaun (vgl. Wurzbach, Lexikon 1878, XXXVI, 71 ff.), der Dichter Joseph Kenner (ebendas. 1864, XI, 167) und der Componist Franz Schubert, mehrentheils an Alter über unserem Maler stehend, unter welchen der Letztgenannte von bleibender Einwirkung auf den für Musik so empfänglichen S. wurde, welcher das Geigenspiel wohl erlernte, aber den Gesang und neben anderen Instrumenten das Clavier aus eigenem Ingenium cultivirte. Musik war überhaupt dasjenige Element, welches S. als Ergänzung zu seiner Kunst bedurfte, sie galt ihm zeitlebens als der elementare Jungquell für sein gesammtes Empfinden, Denken und Schaffen. Ihr Cult klingt durch einen großen Theil seiner Compositionen, wie denn bei ihm an die Stelle des frühe verstorbenen und von S. immerdar gepriesenen und bedauerten Schubert alsbald Franz Lachner trat und andere Tondichter und Musikverständige zu Schwind's treuesten Freunden gehörten. Den Verkehr im „Mondschein“ belebten als frühere oder spätere Hospitanten außer den Vorstehenden noch viele andere, in der Folge wohlbekannt oder berühmt gewordene Namen, welche damals freilich erst in der Ankleide-Garderobe des Lebens auf ihre in der Weltbühne abzuspielenden Rollen sich vorbereiteten. Das buntfarbige Treiben dieser fröhlichen Jugend hat Lucas v. Führich (in seiner Lebensskizze Schwind's Leipzig 1871 S. 10 ff.) hübsch abgeschildert. Es gab übrigens auch Hader, Groll, Eifersüchteleien, Zerwürfnisse, Spektakel, kurz eine „ganze Aprilwetterperiode von etwa zehn Jahren (1817—28), mit wunderbar lieblichen Frühlingstagen und duftigen Erstlingsblüthen, dann wieder darüber hinfegenden Stürmen und Schneeschauern, bis zur scheinbar völligen Rückkehr winterlicher Erstarrung, die mit einem Male wieder unmerkbar sich löste“. Dergleichen Aprilwetter zog sich auch durch das ganze Leben des Meisters, ohne daß dessen Kunst darunter gelitten hätte. Ein tüchtiges Gewitter dieser Art gehörte zu seiner geistigen Läuterung oder „Verdauung“ worauf sich der

Maler dann nur um so liebenswürdiger zeigte, obwohl es nicht angenehm war, zufällig unter ein solches Sturzbad seines Humors zu gerathen. Großen und nicht immer günstigen Einfluß übte der an Jahren vorlaufende, hochbegabte und ebenso wie der Maler eigenwillige Franz v. Schober, welcher als guter und böser Spiritus familiaris vielfach in Schwind's fernere Thätigkeit eingriff. S. schwärmte in seinen an ihn gerichteten Briefen mit einer fast sentimentalen Verehrung und|bäumte sich dann wieder bis zum „Umbringen“ gegen den geistig überlegenen, immer wohlwollenden und des Malers Genie mit treuestem Eifer unverbrüchlich fördernden Mann, welcher auch nach den letzten Zerwürfnissen nur die höchste Bewunderung den Schöpfungen seines früheren Freundes zollte.

S. frequentirte nach Absolvirung des Gymnasiums vorläufig den Antikensaal der Akademie, ohne sich daselbst besonders heimisch zu fühlen, und doch erhielt sein für Formenschönheit scharf empfängliches Auge hier schon ein ausgeprägtes Stylgefühl und eine classische Gewandtheit, selbes zum künstlerischen Ausdrucke zu bringen. Ebenso förderte ihn, gleichfalls mehr als er je zugestehen wollte, die Aufnahme und Beschäftigung im Atelier des damals auf der Höhe seines Ruhmes angelangten Professors Ludwig Ferdinand v. Schnorr, dessen Mysticismus und Farbeneffecte indessen auf den lustigen S. ebenso unsympathisch wirkten, wie der Rumor in Peter Krafft's Schlachtenbildern. Da Schwind's Verhältnisse eigenen Erwerb sehr wünschenswerth machten, so zeichnete er Neujahrskarten und „Turniere“ als Bilderbogen für J. Trentsensky, unter welchen die ringenden Ritter (No. 22 dieser bis in die neueste Zeit immer noch beliebten und vielfach nachgedruckten Blätter) unwillkürlich an die nachmaligen „Akrobaten-Spiele“ (in No. 251 und 252) der „Münchener Bilderbogen“ gemahnen. Aus dieser Zeit stammt eine ganze Reihe von Skizzen, welche S. zu Kenner's Balladen von „Stillfried und Sigunde“ zeichnete; leider kamen weder die Dichtung noch die Illustrationen in die Oeffentlichkeit; auch von den zwölf „Vignetten“ zu einer von Schubert (als Op. 38 bei Cappi und Comp. 1825) componirten Dichtung Kenner's gelangte nur eine derselben als Titelverzierung zum Druck. Außerdem wurden viele Porträts gemalt z. B. der Hofschauspielerin Sophie Schröder (lithographirt bei Trentsensky als Beigabe zu Hormayr's „Archiv“ 1823 No. 146); in einem an Schober gerichteten Briefe vom 6. Mai 1824 beziffert S. die Zahl schon auf dreißig! und allerlei Genrebilder, darunter ein alter, brodabschneidender Knappe (der sog. „Brodschneider") und ein biblischer Stoff, wie „Joseph im Kerker" dem Mundschenk und Bäcker die Träume auslegt. Dann entwarf er eine Serie von sechzig Grabdenkmälern (die sog. „Gräber") für allerlei Leute und drei Blätter zu „Balladen" für Trentsensky, einen großen „Christoph" und die „Vision eines Ritters", welcher eine gefesselte Jungfrau erlösen will (später als „Ritters Traumbild“ umgearbeitet als No. 128 der Wiener Schwind-Ausstellung 1871) und allerlei andere Scenen, in welchen er nach Goethe's Vorbild, seines Herzens eigene Erlebnisse lyrisch-künstlerisch gestaltete. Zu Anfang des Jahres 1825 entstand in angestrengtem, alles vergessendem Schaffen, der „Hochzeitszug des Figaro“ — der erste große Flügelschlag des seiner Kraft bewußtwerdenden Genius! Es sind über hundert Figuren auf 29 Blättern: Eine Fülle von Schönheit. Adel und Sicherheit der Form, wie sie nur unserm Schwind eigen war. Reiter eröffnen den Zug, dann folgen Trompeter und Pauker, zwei Bläser und ein Waldhornist, zwei

Geiger und ein Baßspieler — ächte Musikanten wie sie nur S. schaffen mochte; auf einem Blatt hat er auch sein Porträt untergebracht, wie denn überhaupt viele seiner Freunde mit unverkennbarer Aehnlichkeit hier mitspielen. Das Brautpaar sind Figaro und Susanne; der Graf und die Gräfin gehen auch mit, dazu Tänzer, Soldaten, Gäste und Masken; der verliebte Papageno, die vier Jahreszeiten, darunter schon jene Personification des Winters, wie er aus dem „Radir-Almanach“, zuerst mit Versen von Hermann Rollett in No. 124 der „Fliegenden Blätter“ (VI. Bd. No. 4) und darauf in No. 5 der „Münchener Bilderbogen“ die Reise um die Welt machte. Schon damals sahen, wie Wilhelm Chezy in seinen Erinnerungen (Schaffhausen 1863, II, 81) berichtet, einzelne „die Bürgschaft einer großen Zukunft“ in diesem Werke; Frau Helmine v. Chezy ("Unvergessenes“ Leipzig 1858 II, 266)|gerieth darüber in gerechtes Entzücken, sie lobte nächst dem überschwänglichen Humor die Gedankenfülle, Heiterkeit und Kraft. Auch Grillparzer freute sich innig daran, übrigens vielleicht mehr aus musikalischem Interesse als künstlerischem Verständniß, welch' letzteres bei dem großen Dramatiker immer stark unausgebildet blieb. Durch Grillparzer kamen die Zeichnungen zu Beethoven, welcher selbe noch in seiner letzten Krankheit bewunderte. Nach seinem Tode gingen sie an S. zurück, aus dessen Nachlaß diese Perle wieder zum Vorschein kam, leider blieb das Werk bisher noch immer Manuscript und fand nicht den Weg in die Oeffentlichkeit, wie denn in des Künstlers Nachlaß noch ein ganzer Schatz „Inedita“ zu einem interessanten „Schwind-Album“ vorhanden liegt. — Indessen wogte in der Phantasie des jungen Meisters eine ganze Fülle von Entwürfen, dazu gehören die Illustrationen zu einer Classikerausgabe, wovon uns ein paar Blätter zu Hans Benedix und Nathan dem Weisen bekannt geworden, ein Cyclus „Kinderbelustigungen“, ein großes Tableau mit „Zriny's Ausfall aus der belagerten Festung Szigeth“ — ein Kapitalblatt mit figurenreicher Composition (lithographirt bei Trentsensky; ebendas. erschien auch ein lithographirtes Porträt des „Nikolaus Grafen von Zriny"). Dazu sechs Blätter zu Robinson's Aventüren (ebendas.); eine große Anzahl Titelvignetten zu Clavierstücken aus dem Barbier von Sevilla, zu Tancred, Othello, zur diebischen Elster u. s. w. Auch eine durch S. illustrirte Ausgabe von „Shakspeares sämmtlichen dramatischen Werken, übersetzt im Metrum des Originals“ (von E. v. Bauernfeld, Ferdinand Mayerhofer und anderen), Wien 1826 bei J. Sollinger ist hier zu verzeichnen. Zu jedem Drama, welches auch in einzelner Ausgabe erschien, zeichnete S. auf den Titelumschlag eine bei Trentsensky lithographirte Vignette; auf dem Titel die schwebenden Figuren der tragischen Muse mit dem Lustspiel und einer gekrönten Tuba-Bläserin (Fama). Dann die Titel-Bildchen zu „Tausend und Eine Nacht“ (deutsch von Max Habicht, Fr. H. v. d. Hagen und Karl Schall, Breslau 1824 ff. in 15 Bänden; 4. Aufl. 1836; 5. Aufl. 1850), ein Auftrag, der durch Schober's Vermittelung aus Breslau an S. gelangte und jedenfalls schon 1823 gezeichnet sein mußte, da die ganze Ausgabe lieferungsweise im Jahre 1824 begann; sie errang den Beifall Goethe's, welcher den jungen Künstler mit einer wahren dithyrambischen Anerkennung (im 6. Band von Kunst und Alterthum, abgedruckt in der Vorrede zum „Radir-Almanach“ und bei Führich S. 14) begrüßte. Wenn Goethe über diese verhältnißmäßig jugendlichen Leistungen in solche Begeisterung gerieth, was hätte er dann erst über „Ritter Kurt's Brautfahrt“ und die späterenu nvergleichlichen Zeichnungen Schwind's sagen müssen, worauf unsere neuesten Impressionisten freilich mit chauvinistischer Verachtung herabzublicken belieben. Die Kinderkrankheit der

Pleinairmalerei ist indessen nur eine Modesache — glücklicherweise verfiel S. niemals der wechsellaunigen Mode und wird somit als ächter Künstler über allem Parteihader verbleiben.

Zu den weiteren Arbeiten Schwind's, welche um diese Zeit in dem von Graf Palffy gegründeten „Lithographischen Institut“ von J. Kriehuber auf Stein übertragen wurden, gehören die Reihenfolge der „Ungarischen Könige“, ein Porträt des Kaiser Franz im Krönungsornat, sechs Porträtbilder in ganzer Figur zu Raimund's „Bauer als Millionär", wozu die Darsteller (Raimund als „Aschenmann“, Korntheuer als „Zauberer“, die berühmte Therese Krones als „Jugend“ und andere) im vollen Costüm dem Künstler als Modell standen. Einen Einblick in das weitere Treiben der zahlreichen Freunde gewährt auch das sog. „Atzenbrucker-Bild“ (nach dem ehemals in Schober's Besitz befindlichen Original von S. u. G. S. Mohn radirt), welches die fröhliche Jugend bei Ballspiel und Ringelreihen darstellt, wie selbe auf dem zum Stift Kloster-Neuburg gehörigen, unter einem Oheim Schober's als Verwalter stehenden Edelhofe in sorgloser Lust sich tummelt (No. 10 auf der Schwind-Ausstellung zu Wien 1871). Dazwischen zeichnete S. im Wetteifer mit Jos. Danhauser die heitere Reihe der „Verlegenheiten“ — in Costüm und Inhalt ächte Zeitbilder aus dem ersten Viertel unseres Jahrhunderts, welche allerlei Situationen abschildern, in welche ein harmlos-gemüthliches Menschenkind zu gerathen vermag. Hier finden z. B. zwei Dämchen ihren todmüden Tänzer in der Garderobe auf ihren Mäntelchen und riesigen Federhüten traumumgaukelt eingeschlafen sitzend; da überrascht eine berühmte Bühnenkünstlerin mit ihrem Dankbesuche ihren wohlwollenden Recensenten in seinem armseligen Dachstübchen; ein verliebter Studiosus wird, gerade im Begriff seiner Angebeteten ein Billet-doux zuzustellen, vom altfränkischen Papa abgefaßt, wobei das holdselige Kind ihr schamübergossen glühendes Antlitz ganz in ihre Stickerei versenkt; eine graziöse Schöne sitzt mit aufgewickelten Locken vor der Toilette und wird durch die unabgeriegelte Thür mit einem Besuch überrascht, welchen sie mit einem glockenhellen „Niemand, Niemand darf herein" vergeblich abzuwehren bemüht ist. Es sind nette, meist höchst harmlose Sächelchen. Der Preis gehört wohl jenem Blatt, auf welchem ein feines Fräulein an einem Tage, wo „Blasius im Kalender steht" d. h. bei heillosem Sturm im Freien mit ihrem Regenmäntelein und Hütchen zu kämpfen und mit einem Päcklein und einer fatalen Schachtel beladen, keinen Finger frei hat; doch gelingt es ihr, wenigstens noch das Gleichgewicht zu erhalten, wobei sie in den Stoßseufzer ausbricht: „Ach! wenn ich nur die Schachtel nicht hätte!" Das Bild ist so anmuthig und verschämt, so liebenswürdig und nett, daß es durch neue Reproduction der Vergessenheit entrissen zu werden verdient. Derb-komisch und platt dagegen sind die sechsunddreißig „Krähwinkeladen", welche 1826 nach kleinen Federzeichnungen Schwind's bei Trentsensky in Steindruck herauskamen. Es war eine Brodarbeit; nach dem Wunsche des Verlegers wurden die herkömmlichen Witzboldereien beibehalten. Doch zeigte sich auch hierbei Schwind's Muse und Genius; so z. B. in der „ganz unerträglichen Frau Floß- und Fischmeisterin“, oder in jener Scene, wo der „Bürgermeister zu sich selbst kommt“ und sein Kind „bei Wasser aufgezogen wird“.

Ein ächtes Lustspiel in sechs Acten wird mit der „Landparthie auf den Leopoldsberg“ abgespielt. Es ist wie ein gemischtes, dreifach besetztes

Quartett, welches auf einem Tagesausflug nach dieser berühmten schönen Fernsicht (vgl. Westermann's Monatshefte, November 1888 S. 225) allerlei Aventüren erlebt, wobei jedes der Hauptpaare reihum einen komischen Unfall besteht. Also auch hier schon jener novellistische Erzählerton, der sich wie eine Fuge durch die folgenden cyklischen Schöpfungen Schwind's so ansprechend zieht. Unausgeführt blieben seit 1825 die acht Entwürfe zu E. Th. A. Hoffmann's „Meister Martin der Küfer und seine Gesellen“, welche in Schober's Besitz kamen und von demselben bis zu seinem am 15. September 1882 in Dresden erfolgten Ableben neben anderen brieflichen und artistischen Reliquien Schwind's — darunter auch ein das „Käthchen von Heilbronn“ vorstellendes Oelbild — mit eifersüchtiger Sorgfalt behütet wurden.

Wie S. damals aussah, zeigt ein 1827 von Kriehuber lithographirtes Porträt: er ist städtisch-fein und salongültig gekleidet, das wohlgescheitelte Haar (wovon jedoch immer ein widerborstiges Stück rückwärts in die Höhe stand) läßt die schöne hohe Stirne frei; unter den schmalen Brauen blicken die klugen Augen fest, milde und ruhig hervor, die Nase ist energisch, der Mund sein und bogenförmig, beinahe streng, doch leicht von Humor gespannt, die Lippen mager und fleischlos; ein stehender Hemdkragen umrahmt das schmale Gesichtchen. So machte er sich Ende August 1827 auf nach München, um ausgestattet mit|einem Empfehlungsschreiben Grillparzer's an Cornelius, bei diesem anzufragen und dabei auszukunden, was etwa für ihn und seine Kunst in der Isarstadt zu erwarten sei. Vorerst ging er zurück nach Wien, um in tüchtigem Schaffen die weiteren Mittel zu erringen, wozu Porträtbilder wohl am leichtesten aus der Hand gingen. Außer der „Abendpromenade“ brachte er dann im November 1828 nur die „Geschichte zweier Brüder“ (auf der Schwindausstellung zu Wien 1871 der „Wunderliche Heilige“ genannt) mit nach München, ein Stoff, welcher indessen keine besondere Theilnahme erregte. In München nahm S. neuerdings sein „Schiff aus dem Tasso“ vor und einen großen, altbiblischen Stoff „David und Abigail“, wozu vorläufig ein sehr durchgebildeter großer Carton gezeichnet wurde. Eine steife Composition mit langen, mageren Figuren; das darnach in kleinerem Format ausgeführte Oelbild erwarb 1830 der Münchener Kunstverein. Um zu leben machte S. vielfache Pläne: Er gedachte die berühmten Paradiesesthüren Ghiberti's nach einem Gypsabgusse auf Stein zu zeichnen, dann lithographirte er die Geschichte vom „Herr Winter“, nach einem uns zugekommenen Fragmente zu schließen, in derselben Weise wie er später den gleichnamigen „Münchener Bilderbogen“ (Nr. 5) gestaltete; auch entstanden die menschlich gearteten „Lichtbilder“ (der Astronom, Schneider, Maler, Dichter, Gärtner und Uhrmacher), welche erst später in den „Fliegenden Blättern“ (44. Band S. 151 und 157) wieder verwendet wurden. Aus dieser früheren Zeit stammt wohl auch die „Landparthie" (No. 54 Wiener Ausstellung 1871) oder der „Spaziergang vor dem Thore" oder richtiger „Der Abschied“ benannt, womit eigentlich schon die Reihe der „Reisebilder“ beginnt. Im Vordergrunde rechts vom Beschauer, sitzt in das Studium einer Reisekarte vertieft, ein junger Wanderer mit dem Ränzel, unser Maler selbst in unverkennbarer Gestalt; seine Erscheinung erregt die Aufmerksamkeit zweier, hinter ihm durch eine Gartenmauer getrennten Dämchen; in Mitte des Hintergrunds eine ideale Stadt, in welche, deutlich erkennbar, der lange Sänger Joh. M. Vogl mit Franz Schubert und Schober zurückkehren; aus dem Thore kommt ein Reiter, ein Herr mit

drei Damen u. s. w. wie denn das ganze Bild äußerst lebendig mit fesselnder Staffage ausgestattet ist: ein Hauch von Eichendorff's wanderseliger Poesie weht aus dem Ganzen. Mit bedeutender Vereinfachung nahm S. den Stoff wieder vor als „Rast auf der Wanderung“ (Orig.-Bild bei Gf. Schack, Abbildung in Berggruen „Die graphischen Künste“ 1879, S. 5).

In München überraschte ihn die Nachricht von Schubert's schon am 19. November 1828 erfolgtem Ableben; im ersten Eindruck des Schmerzes entwarf er einen trauernden Genius mit den allegorischen Gestalten, der idyllischen und melancholischen Musik. Zu München trug S. Vieles bei um die Tondichtungen seines Freundes bekannter zu machen, er dirigirte auf seiner Stube eigene „Schubertiaden“, wobei Schlotthauer und Konrad Eberhard mitwirkten und sogar Cornelius als Zuhörer erschien. Schubert's Gedächtniß hielt er immerdar hoch und zeichnete noch 1866 das große Gedächtnißblatt zu seinen Ehren und malte das Bild „Schubert am Klavier“. Ueberraschend ist es zu hören, daß S. schon 1829 an die „Sieben Raben“ (Holland S. 48) dachte und bald darauf (1830 ebendas. S. 53) an „Ritter Kurt's Brautfahrt“ arbeitete, mit dem besonderen Beisatze, daß Julius Thäter das letztere Blatt stechen werde. Mit Julius Thäter, welcher eine ungleich härtere Jugend durchzukämpfen hatte (vgl. das schöne Buch „Das Lebensbild eines deutschen Kupferstechers“ von Anna Thäter, Frankfurt 1887), verband ihn eine innige, lange Freundschaft, die indessen plötzlich ebenso rasch und völlig grundlos von S. gelöst wurde, wie das Verhältniß mit Schober. Indessen wurde diese schöne Idee von den „Sieben Raben“ wieder von anderen, kleineren Arbeiten verdrängt; S. zeichnete die Titelvignette wie Albrecht Dürer den Kaiser Maximilian conterfeit (gestochen von L. Troendlin) zu dem „Der letzte Ritter“ betitelte Balladenkranze seines Freundes Anastasius Grün (München 1830 bei F. G. Frankh), das Titelblatt „Gambrinus" zu Spindler's „Zeitspiegel“ (vgl. Gräße „Bierstudien“ Dresden 1872, S. 10) und zu dessen damals so beliebten Erzählungen (im Taschenbuch „Vergißmeinnicht“ 1831—35), auch zu Eduard Duller's „Freund Hein“ (Stuttgart 1833 bei Hallberger) 11, von Neuer sehr hart und spitzig in Holz geschnittene Vignetten und 8 von Pfau und Thäter gestochene Blätter zu Bechstein's „Faustus“ (Lpz. 1833). Zwischendurch machte er 1830 mit seinem Landsmann, dem Maler Jos. Binder eine Wanderung nach Salzburg, Gastein und Innsbruck, wo er den, unnöthigerweise früher viel verfolgten Dichter Johannes Senn besuchte, auch die Bestellung auf ein Bild erhielt, über dessen Ausführung sich jedoch kein bestimmter Anhaltspunkt (Holland S. 56) ergibt. In München entstanden die kleinen Bilder „der Schatzgräber“ nach Goethe (No. 81 Schwind-Ausstellung in Wien 1871), „Diana mit Endymion“ (ehedem in Franz Lachner's Besitz), „Dante und Amor“ und des die Pferde eines Ritters zur Tränke führenden „Einsiedlers“, beide für Ludwig Schwanthaler (nun in Gf. Schack's „Bildersammlung“ S. 65 und Berggruen S. 17). Damit betrat S. ein neues, den ergänzenden Gegensatz zu seiner inneren Stimmung bildendes Gebiet. Je mehr es, ganz in der Weise des „Ritter Kurt", in seiner Seele mit Liebesschmerzen, äußeren Sorgen und dem grimmigen Gefühl seither noch keinen durchschlagenden Erfolg errungen zu haben, stürmte und tobte, desto inniger versenkte er sich durch seine Kunst in den poesiereichen Frieden der Natur und Weltabgeschiedenheit, wobei die Jugendeindrücke aus der böhmischen Waldeinsamkeit mitgespielt haben mögen. Die stille Einsiedelei in steilaufragender Felsenwildniß, wo im Vordergrunde der Waldbruder die

Rosse eines unter der Klause rastenden Ritters zur Tränke führt, bildet eine höchst erquickliche Idylle, welche der Künstler mit weiteren Varianten auch durch die Radirnadel (13X19 Cm.) vervielfältigte, ohne daß dieses und die beiden nachfolgenden Blätter damals in den Handel kamen. Die nächste, größere Platte (21X26) schildert eine ähnliche Steinklause, in welcher der eben vom Terminiren zurückkehrende Eremit durch die inzwischen erfolgte Ankunft eines fahrenden Dudelsackbläsers überrascht wird, dessen helles Getön weithin den ganzen Tann durchzieht. Die herrlichen Baumstämme, das knorrige Wurzelwerk in dieser Bergklause, das ganze trauliche Heim und die in seiner Musika völlig aufgehende Fröhlichkeit des landfahrenden Bläsers ist mit einer gewinnenden Schönheit und naturwahrer Treue wiedergegeben. Eine andere Waldklause vereint drei solcher „Brüder", von denen Einer liest, der Andere schnitzt, der Tritte ein Reh füttert — gleichfalls ein Bild des lieblichsten Friedens; in der Steinwand klafft eine künstlich erweiterte und durch eine romanische Säule gestützte Nische, in welcher eine Madonnenstatue eingefügt ist; daneben hängt das den früheren Besuchern von Schwanthaler's „Humpenburg“ noch wohlbekannte alterthümliche Kreuz mit dem durch einen Lendenrock bekleideten „Herrgott“ (als Oelbild in Echack's Gemäldesammlung S. 71, eine Reproduction in der Radirung (12X25) in Berggruen S. 30; ein das ganze exegesirendes Gedicht von Fr. Beck ist bei Holland S. 213 ff. abgedruckt. Berggruen tadelt dasselbe (S. XXIX) als „langathmig, frömmelnd und mystisch angelegt“, doch erhielt dasselbe von S. eine freudige Anerkennung und großes Lob, womit sonst der Maler nicht freigebig verfuhr). In dieser Zeit entstanden auch die „Kleinen radirten Blätter“ deren eines die Jahrzahl 1833 aufweist; sie erschienen mit weiterer Zuthat als „Radirte Epigramme“ mit Versen von Freiherr v. Feuchtersleben in 42 Blättern zu Zürich 1844 als „Radir-Almanach“. (2. „feiert darinnen die wundersame, leidverscheuchende Kunst des Rauchens und Trinkens mit einem von der anmuthigsten Laune umspielten Humor. Seine Pfeifenkopfprojecte (die Originalzeichnungen dazu befanden sich im Besitze des 1890 verstorbenen Decorationsmalers Jos. Schwarzmann (s. o. S. 315; eine Probe als Holzschnitt in der „Freya“ 1862 S. 224); die größtmöglichste Varietät der Humpen, Pokale und derartigen Trinkgeräthe würde selbst die Phantasie eines Benvenuto Cellini in Erstaunen versetzt haben“. S. zeichnete die Studien dazu alle auf Foliobogen; ein Theil dieser Blätter gelangte aus Schwanthaler's Nachlaß in Besitz des Grafen Franz Pocci.

Endlich schien es doch, daß ein besserer Stern über seinem Lebenswege leuchten sollte. Durch zwei Zeichnungen zu Tieck's „Fortunat“, welche durch Kaulbach oder Klenze dem Könige Ludwig I. vorgelegt wurden, erhielt S. den Auftrag, den für die Bibliothek der Königin bestimmten Saal mit Fresken zu Tieck's Dichtungen zu schmücken. Erfrischt durch eine kurze Reise nach Wien, machte sich S. zu Ende 1832 an die Arbeit und brachte mit energischem Eifer bis Mitte 1834 die zwanzig kleinen Bilder fertig. Ernst Förster hat selbe in seinem „Leitfaden zur Betrachtung der Wand- und Deckenbilder des Neuen Königsbaues“ (München 1834, S. 27 ff., vgl. dazu den Bericht im Stuttgarter Kunstblatt 1835, S. 51 ff.) beschrieben. Eine kleine Scene daraus ist in Gf. Raczynski's Kunstgeschichte (1840, II, 338) in ungenügender Weise abgebildet; sonst erschien bisher keine Reproduction. Die Arbeit gefiel nach Composition und Farbe allen Betheiligten und hatte die Folge, daß S. zur Ausschmückung der für den Kronprinzen Maximilian neu erbauten Burg Hohenschwangau

von Dominik Quaglio in Vorschlag gebracht wurde und auch gleich einige bestimmte Aufträge im voraus empfing. Da nun auch eine Tante Schwind's mit Tod abgegangen war, welche die Schwind’schen Geschwister mit einem nicht unbeträchtlichen Legate bedachte, so beschloß unser Maler das ihn betreffende Capital unangetastet zu lassen, die daraus fälligen Zinsen aber, nach Abzug einiger früheren Verbindlichkeiten, nebst seinen Ersparungen aus dem „Saal des Tieck“, zu einer längst geplanten Reise nach Italien zu verwenden. Vorerst ging S. nach Wien, wo er vom Spätherbst 1834 bis in den Februar 1835 mit 5 Scenen zu „Authari's Brautfahrt“ und 8 Compositionen zu „Rinaldo und Armida“ beschäftigt war. Im November wurde S. von den damals stark herrschenden Blattern befallen, lag schwer krank darnieder, kam aber glücklich mit ein paar kaum bemerkbaren Narben durch. Während der Reconvalescenz, wo ihn jede größere Arbeit ermüdete und „der Zusammenhang zwischen Kopf, Augen und Hand aufgehoben war“, zeichnete er „um die Zeit des Hausarrestes zu vertreiben in einem fort Landschaften, Städte, Lampenschirme und so Zeug nach der Ellen"; Mitte Februar 1835 wurde der „Wunderliche Heilige“ wieder vorgenommen und bei guter Stimmung neu durchgearbeitet. Dann ging es Ende März — die nachfolgenden Daten beruhen alle auf zahlreichen, bisher unbekannten Briefen Schwind's — über Triest und Venedig, wo er sich fünf Wochen sehr behaglich fühlte und nebenbei auch an den Schwangau-Bildern zeichnete, über Padua (wo er Giotto's Fresken bewunderte) und Bologna nach Florenz, wo er nur kurz, und am 17. Mai nach Rom, wo er vier Monate verweilte. Gleich in den ersten Tagen sah er einen (für die Ludwigskirche bestimmten) Carton des Meister Cornelius, welcher unserem S. bei einem abendlichen Spaziergange von einem Hügel herab die Stadt Rom zeigte; S. hat diese Erinnerung in seinem „Reisebildercyklus“ dargestellt; der etwas rothhaarige Jüngling trägt eine Flasche Vino d'Orvieto (vgl. No. 84 der Schwind-Ausstellung in Wien 1871). In Rom entstand seine an Benozzo Gozzoli's naive Innigkeit erinnernde Zeichnung von den „Arbeitern im Weinberg“, welche Overbeck's vollen Beifall gewann; sie gelangte später in Besitz des Frl. Emilie Linder und aus ihrem Nachlaß in das von derselben reich begabte Museum zu|Basel. Während soviele ehrliche Gesellen, von Carstens bis in die neueste Zeit, über den mächtigen Kunsteindrücken zu Rom sich selbst verlieren, kam S. erst recht zum klaren Bewußtsein seiner Fähigkeiten, betrachtete Morgens Buonarotti's Fresken in der Sixtina und zeichnete Nachmittags unbeirrt an seinem „Ritter Kurt“ weiter. Ganz charakteristisch äußert er sich deshalb am 6. September 1835 an seinen treuen Freund, den Bildhauer Ludwig Schaller (S. schrieb immer Schiller): „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 thun soll, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Das ist aber heut zu Tage sehr schwer, denn bis man weiß, daß man einen Schnabel hat, ist er von vielem Anstoßen schon ganz verbogen“. Da sich die neuen Bestellungen für Schwangau verzögerten, dachte S. schon an ein Bild für die Ständekammer zu Linz. Im August ging S. mit dem Landschafter Emil Ludwig Löhr auf drei Wochen nach Neapel, besuchte Pompeji, verzichtete auf eine Besteigung des Vesuv bei schlechtem Wetter, kehrte dann am 5. September nach Rom zurück, welches er zu Ende desselben Monats verließ, um über Ancona und Bologna (den Besuch von Florenz verhinderte der Cholera-Cordon) nach Venedig zu eilen. Er sehnte sich wieder einmal in Oel zu malen. Mit „Ritter Kurt“ war er völlig ins Reine gekommen. Er meldet

deßhalb unterm 1. Oct. 1835 aus Venedig: „Ich habe ihn nach allen Seiten durchstudirt und zweifle nicht, daß die Arbeit frisch vorwärts gehen wird. Eine bedeutende Veränderung, obwohl sie wenig Störung macht, soll dem Ganzen die rechte Rundung verschaffen, indem sie den Theil, wo die jungen Leute bei dem Bücherladen stehen, mit in die Handlung verflicht.“ Das Werk war ursprünglich cyklisch und aus mehreren Bildern bestehend gedacht und fügte sich dann erst in das eine, mittelalterliche Ueber- und Nebeneinander. „Die Aufklärung und bestimmte Ansicht über Farben und Stimmung die ich glaube in Rom erobert zu haben, werden dem Ganzen auch aufhelfen“, Ueber Triest fuhr S. für einige Tage nach Laibach zu Spaun, reiste dann schon durch Schnee und Eis nach Salzburg, besuchte seinen Bruder zu Gmunden und kam über Linz endlich nach München, wo „der Kronprinz mit Arbeit auf mich gewartet hat“. Der hohe Auftraggeber verkehrte persönlich öfter und dann in einer stundenlangen Audienz mit dem Maler, welcher indessen in heillose Wuth gerieth, da die Compositionen häufig geändert und schließlich von anderen Händen (Glink, Ruben, Michael Neher, Lorenz Quaglio und Fr. Gießmann, nebst Albrecht Adam als Pferdemaler) ausgeführt wurden Die ganze Idee und die Auswahl des Stoffes, gab und besorgte der königliche Burgherr selbst. Schwind zeichnete außer den vorgenannten noch 13 Compositionen zur Wilkina-Saga, einen Cyklus für das „Bertha-Zimmer aus der „Sage von →Karl des Großen Geburt", die Scenen „aus dem ritterlichen Burgleben“ — und noch zwei Blätter aus der „Nordischen. Mythologie“, welche theilweise stark an Genelli erinnern und nicht zur Ausführung kamen. Die ganze Serie mit 46 Compositionen erschien 1885 in Stichen von Julius Naue und Hermann Walde nach den von S. selbst von seinen Aquarellen genommenen Pausen (Lpz. bei Alphons Dürr) auf 29 Foliotafeln. Dabei ist nicht zu verkennen, daß S. ziemlich ungleiche Arbeiten lieferte, in welchen die Eindrücke der Münchener Schule von Schnorr, Cornelius und Neureuther durcheinander klingen, dabei tritt freilich des Meisters volle Eigenart auch oft genug stattlich hervor. Dann zeichnete S. im Auftrage von Julius Schnorr einen 50 Meter langen Fries, welcher im Saale des „Rudolf von Habsburg“ (in der Residenz) durch Schnorr selbst ausgeführt wurde. Es galt „die Folgen des durch diesen Kaiser geordneten, neuaufblühenden bürgerlichen Lebens in einem Festzuge von Kindern darzustellen. S. ordnete den Zug so, daß er von „Pax“ und „Abundantia“ ausgehend, zur|Rechten und Linken sich theilend, am Eingang in den (nächstfolgenden) Thronsaal ankommt. Voraus gehen die Repräsentanten der materiellen Interessen, des Ackerbaues und der Viehzucht, an die sich Jäger und Fischer anschließen die ihre Theilnahme an geistigen Freuden durch Musik, festliche Kränze und Fahnen kund geben. Handwerker aller Art, Kupfer- und Waffenschmiede, Schlosser und Wagner, Bäcker und Müller, Metzger und Böttiger in bunten, lustigen Gruppen folgen, darauf die schon gebildeteren Gewerbe der Glasfabrikanten, Bergleute, Münzer, die Goldschmiede und Porzellanmacher, Schnitt- und Materialwaarenhändler; sodann Fuhrleute, Schiffer, Mechaniker, bis als Endergebniß aller Bemühungen, die Wissenschaften und Künste den Schluß machen. Das Ganze ist fröhlich durchgespielt und durch die Gegensätze der Kindernatur und des Ernstes der von ihnen repräsentirten Begriffe eine Fülle von Heiterkeit und Anmuth darüber ausgegossen". Mit Recht sagt Reber, dieser Fries sei „eine reizende Kinderkomödie, welcher auch das Herausfallen aus der Zeit — kommt ja auch ein Postillon vor! im 13. Jahrhundert! — zu verzeihen ist“. Der Originalcarton kam in die Kunstakademie zu Karlsruhe; der erste Entwurf dazu blieb im

Besitz der Familie Schnorr. Daß der unruhige, Veränderung suchende und Abwechslung liebende Künstler interimistisch nach Wien ging, seinen Bruder zu Gmunden und die Freunde in Linz zu besuchen, ist selbstverständlich. Nach seiner Rückkehr nahm er den „Gefangenen im Kerker“ vor, welcher im Traum die Zwerge an seiner Befreiung arbeiten sieht. Das Original erwarb Graf Schack aus der Sammlung des General v. Heldeck; einen Holzschnitt gab Raczynski (II, 337, eine große Photographie von J. Albert), welcher sich in erfreulichster Weise aussprach: „Schwind's Bilder haben für mich einen ganz besonderen Reiz. Ich liebe den Künstler und zugleich den Menschen“ Er rühmt seine Freimüthigkeit und glückliche Gemüthsart. — S. hatte sich aus der harten Schule des Lebens durchgerungen, die Lehrjahre waren glücklich zurückgelegt; er stand am Beginn der Wander- und Meisterjahre.

Vorläufig ging er wieder nach Wien, um neue Pläne und alte Projecte zu vollenden. Graf Raczynski erhielt den „Rhein", „Ritter Kurt" wurde abermals vorgenommen, durchgefeilt und untermalt, auch das „Hausaltarbild“ mit der Madonna als Patronin der Künste scheint damals schon existirt zu haben, sogar von einem „Wartburgkrieg“ ist (Februar 1838) die Rede. In Wien hatte sich indessen vieles geändert und auch nicht alles nach dem Geschmacke Schwind's, der die Gelegenheit begierig ergriff, mit Leopold Schulz für Dr. Crusius auf dem bei Altenburg gelegenen Schlosse Rüdigsdorf einen Saal in Fresco zu malen mit der Fabel von „Amor und Psyche“. Die Bestellung war durch Schnorr schon während Schwind's letztem Aufenthalt nach München gekommen, schob sich aber unliebsam hinaus, so daß unserem S. die überhaupt sehr schwachen Fäden der Geduld zu reißen begannen. Endlich kam ein Abschluß zu Stande, wozu auch noch der Leipziger Historienmaler Gustav Hennig Beihülfe leistete. (Vgl. Kunstblatt, 1840, S. 8 und Schwind's kurze Erwiderung S. 188.) Die von J. Albert photographirten Bilder (Stuttgart 1878) lassen keine besondere Hand erkennen, tragen zwar insgesammt das Gepräge des Cornelius, könnten aber ebensogut von Neureuther oder einem anderen Zögling der Münchener Schule abstammen. Während weitere Aufträge und Anfragen, wie z. B. die kleine Freske im Stiegenhause des Wiener Kunstfreundes Arthaber, an Schwind's Atelier klopften, wurde endlich rasch die seit elf Jahren herumgetragene Historie von „Ritter Kurt's Brautfahrt“ vollendet. Es ist ein mit graziöser Schönheit und muthwilligem Humor durchgeführtes Lustspiel, welches unter den Augen der heranziehenden Braut mit der Bestrafung des tief verschuldeten Ritters inmitten des städtischen Jahrmarkttreibens zur vollen Genugthuung seiner Gläubiger gipfelt. Daß die|holdselige Braut vor der Heirath mit dem fadenscheinigen Schloßherrn, welcher seinen zerrütteten Finanzen reichlich aufzuhelfen gedachte, rechtzeitig gerettet wird, gönnt ihr jeder Zuschauer des durch die zufällige Einfahrt einer Gauklerbande noch vermehrten Wirrwarrs. Weiteres Interesse gewinnt das Ganze noch dadurch, daß S. — mit einer den mittelalterlichen Malern, wie Benozzo Gozzoli oder Andrea Mantegna eigenen Naivetät, ihre Zeitgenossen in porträtähnlicher Wahrheit auf ihren Bildern anzubringen — seine liebsten Freunde in einer Gruppe gleichsam zu Zeugen dieses Ereignisses machte: Ein feiner Zug, welcher wie vorerwähnt, schon während seines Aufenthaltes in Italien reifte. Da kauert in der Ecke, rechts vom Beschauer, Nikolaus Lenau, als Magyar mit einem Säbel an der Seite, vor einer Trödelbudenbücherkiste, ganz im alten Historientram vertieft; ein Knäblein mit einem primitiven

Windfähnchen hopst vorbei, während ein grüner Schuljunge den ernsten Dichter begafft. Hinter dem spintisirenden Lenau steht der Dramatiker Bauernfeld, mit hellen Augen in das vorstehende Lustspiel blickend; er verdeckt beinahe den aufmerksam das Programm studirenden Schober, welcher neben Grillparzer steht; über ihren Häuptern kommen die Porträte des Grafen Auersperg (Anastasius Grün) und des Freiherrn von Feuchtersleben zum Vorschein. In einer rückwärtsstehenden Gruppe hat sich der Maler selbst abgeschildert, wie er im Geleite seiner beiden Brüder, dem Meister Cornelius dieses sein Werk vorzeigt; S., eine stramme, nette Gestalt, hält das Barett demüthig unter dem Arme; Cornelius in der Maske des Sängers der „Divina comoedia“ (der helmumflatterte Schnorr steht als Adjutant zur Seite) erhebt warnend den Finger: nicht weiter zu gehen, da die historische Kunst des Erlaubten gerade an der scharfen Grenze angelangt sei, wo der geringste Fehltritt in die Trivialität der Caricatur und in den absurden Muthwillen stürzen kann. „So lange der Künstler aber in solch' ehrender Gesellschaft bleibt, ist selbst der tollste Fasching des Humors ein ungefährliches Spiel der Phantasie.“ Das in strengen, wohlverstandenen Conturen, mit satten Farben gleichsam nur colorirte Werk könnte als ein wahres „Exvotobild“ gelten, daß er selbst so glücklich sich durchgerissen. Eine tüchtige Portion eigenes Herzblut spielt dabei mit. Dieses Kronjuwel der deutschen Kunst wurde 1847 von Julius Thäter mit innigstem Verständniß für den Sächsischen Kunstverein gestochen (vgl. Ernst Förster im Kunstblatt 1848 S. 235) und neuestens zu Karlsruhe durch eine ganz mustergültige Photographie vervielfältigt. Das Original gelangte in den Besitz des Großherzogs von Baden und gab so die Brücke, auf welcher S. selbst nach Karlsruhe zog, wozu schon 1837 durch Schnorr und Heinrich Hübsch die Unterhandlungen gepflogen wurden.

Hier handelte es sich um die Ausschmückung der neuen Akademie, voraus der Antiken-Säle, in deren Kuppeln und Lunetten Goethe's Project von der "Philostratischen Gemälde-Galerie“, in einer Reihe von Motiven aus der classischen Mythologie, verwirklicht werden sollte — eine sehr schöne Idee, welche trotz Schwind's genialer Durchdichtung doch eine „Love's labour's lost“, völlig unpopulär und bis zum heutigen Tage vergessen blieb. Die Ausführung geschah mit rother Farbe auf schwarzem Grunde, eine Manier, worüber sich S. zu Pompeji in ganz abfälliger Weise ausgesprochen hatte. Viel glücklicher war der Gedanke, in der Vorhalle des Stiegenhauses die drei Künste: Architektur, Malerei und Bildnern in selbstthätiger Handlung zu repräsentiren. Die erstere ist durch die „Einweihung des Freiburger Münsters“ vertreten — eine von der Kritik ganz unnöthiger Weife vielbemängelte Composition, da S. die unfruchtbare Aufgabe eines solchen Ceremonienbildes in lebendig-heiterster Lösung, wozu er noch in Wien den Carton gezeichnet hatte, behandelte. Julius Ernst hat das schöne Werk in verständnißinnigster Reproduction gestochen und J. Eisenhart|eine Gruppe daraus mit den singenden Chorknaben. Die „Malerei“ ist weniger glücklich, durch Hans Baldung Grien, welcher gerade den Markgrafen Christoph von Baden conterfeit, eingeführt; die „Bildnerei“ vertritt die an der Statue des blinden Heidenthums meißelnde Sabine v. Steinbach (gestochen von J. C. Müller), eine jedenfalls vorzügliche Bildnerin, keineswegs aber die Tochter des berühmten Straßburger Werkmeisters, da selbe gerade ein Jahrhundert nach dem Tode ihres angeblichen Vaters geboren wurde. Im Sitzungssaal der Kammer der Abgeordneten malte S.

um das Medaillon-Porträt des Großherzogs Leopold die vier Stände mit den ihnen zukommenden Tugenden (gestochen von A. Krüger und Th. Lange; die Cartons dazu hatte S. schon 1839 in München gezeichnet) — allerlei unliebe Erfahrungen, an welchen S. selbst nicht gänzlich unbetheiligt war, gaben in gröblichem Humor ihm Anlaß, diese seine allegorischen Gestalten zu carikiren, ein boshafter Einfall, welcher seinen Abschied von Karlsruhe erleichterte. Indessen war S. am 3. September 1842, glücklicher als Ritter Kurt, mit Louise Sachs, der Tochter eines badischen Majors, welche er bei dem ihm von München her befreundeten Schlachtenmaler Feodor Dietz kennen lernte, in die Ehe getreten. Ueber die Hochzeitsreise berichtet ein am 4. November 1842 an den treuen Schaller gerichteter ausführlicher Brief: S. fuhr im gepackten Reisewagen nach Lichtenthal, wo die Trauung stattfand und von da — die Scene der Abreise mit seiner bräutlichen Gattin, wobei Lachner als Wirth fröhliche Fahrt wünschte, ist in dem holdseligen Bilde bei Schack (gestochen von W. Hecht bei Berggruen) wiedergegeben — über Offenburg, Donaueschingen nach Constanz, die weitere Reisetour lautete im Zickzack: Lindau, Kempten, Reute (wobei S. Hohenschwangau seiner von Anderen gemalten Bilder wegen absichtlich vermied), Lermos, Innsbruck, Salzburg und Hallstadt, wo eine zwölftägige Rast genommen, „zwei alte Tempera-Bilder restaurirt und eine kleine Zeichnung mit Wasserfarben“ gemacht wurden; von Linz dampfte das Paar zu Wasser nach Wien, dann ging es nach drei Wochen über Linz, Regensburg, Donauwörth, Nördlingen, Gmünd und Stuttgart in das neue Heim. Das Project, den „Vater Rhein mit seinen Seitenflüssen“ zu malen, zerschlug sich, dafür hoffte S., während der „Elfentanz“ entstand, in Frankfurt festen Fuß zu fassen, wozu eine im dortigen Dome spielende Scene, wie St. Bernhard durch Kaiser Konrad aus dem Volksgedränge getragen wird, zur Vermittelung dienen sollte. Während S. noch mit großer Liebe an dem ihm sehr sympathischen „Gnomenbild“ (d. h. Ritter Kuno v. Falkenstein, welchem die Gnomen einen Weg bauen, seinen Ritt um die Burg zu ermöglichen und die Braut dadurch zu erringen; gestochen von A. Göbel; die Idee dazu gab das von Franz Xaver Told gedichtete Schauspiel „Der Ritt um den Kynast“. Vgl. Wurzbach 1882. XXXVI, (6) arbeitete, dachte er auch schon an den „Sängerkrieg“, mit dessen Bestellung seine bald darauf folgende Berufung an das Frankfurter Städel’sche Institut (1844) erfolgte. Bei seiner Berufung nach Karlsruhe hatten ihm die Münchener Künstler einen Festabend in dem damals vielbesuchten Garten zu Neuberghausen gegeben; nun veranstaltete er sich, da Niemand daran zu denken schien, selbst einen Abschied von Karlsruhe und fuhr direkt nach dieser alle Betheiligten verblüffenden Lection nach Frankfurt, welches er vom ersten Augenblicke an nur als „Vorposten für München" betrachtete. Indessen baute er sich vorläufig doch ein eigenes, ganz behagliches Haus. Seine Stellung als Lehrer machte ihm weniger Kummer, als der „Wartburgkrieg mit den vielen Figuren“ an denen es so viel „zu bürsten“ (d. h. malen) gab. Leider fand dasselbe (1852 von Lud. Friedrich gestochen) nicht die gebührende Anerkennung; obwohl ihm die Personification der strittigen Dichter gelang, erwärmte der, nebenbei bemerkt, ganz unhistorische Stoff weder den Maler noch den Beschauer; trotzdem ließ er sich später nochmals herbei,|dasselbe Thema auf der Wartburg wieder vorzunehmen. — Und nun schob sich „die alte Fabel von den sieben Raben" immer mahnender in den Vordergrund, dazu machte sich das „Aschenbrödel“ bemerkbar und die ersten Anklänge der „Symphonie“ ("die moderne Novelle") stellten sich ein. Die

Ideen drängten sich und sein emsiger Fleiß machte Alles möglich. Nachdem er schon zu Karlsruhe die „Zwölf Monate“ für den Jahrgang 1844 des Münchener Kalender (welchen der nachmalige Staatsrath v. Hermann im Auftrage des Kronprinzen herausgab) gezeichnet hatte, folgten weitere Holzschnitt-Illustrationen zum „Gevattersmann“ und zu Duller's „Geschichte des Erzherzog Karl“ (Wien 1847). Beinahe gleichzeitig entstand das Transparent zur „Goethe-Feier“ (Kunstblatt 1846 S. 91 ff.), die „Heimkehr des Kreuzfahrers“ (gestochen von Stäbeli), die Scene „Im Walde“ (radirt von C. Müller), der „Pfalzgraf" (von demselben), das „Habermus" nach Hebel (gestochen von Clasen). Den Schluß der Frankfurter Thätigkeit machte das „Musikanten-Bild" (auch „die Rose", der „Hochzeitsmorgen“ oder die „Künstlerwanderung“ benannt, welches die Jahrzahl 1847 trägt und 1874 von der Berliner National-Galerie erworben wurde). Während der rastlosen Arbeit aber hielt S. fleißig Umschau nach Leipzig und Dresden, ging selbst nach Berlin, ob sich nichts rege und erledige und „that selbst heimliche Schritte“, war aber gar nicht unangenehm überrascht, als ihm schon im December 1846 eine Professur in München angeboten wurde. Beinahe gleichzeitig erfolgte ein Ehrendiplom der Dresdener Akademie. S. übersiedelte zu Ostern 1847 nach München und kaufte ein vor den Propyläen in einem Garten verstecktes Häuschen (ein Theil des Lenbach-Ateliers bedeckt jetzt diese Stätte). Er hatte den „Rhein“ mitgebracht und denselben neuerdings durchzuarbeiten im Sinne, dann müsse in München oder Linz wohl eine Bestellung erfolgen. Die erwarteten Aufträge blieben aus, dafür kam das tolle Jahr 1848, wo Niemand Zeit hatte an Kunstwerke zu denken. Somit fiel auch das Linzer Project, für den dortigen Ständesaal die „Belehnung des Heinrich Jasomirgott von Oesterreich durch Kaiser Friedrich I.“ in einem großen Frescobilde zu malen (die Composition wurde 1851 als Nietenblatt des Linzer Kunstvereins lithographirt). Das erste Bild, welches S. zu München vollendete, war der „Hausaltar“ oder die „Madonna als Patronin der Künste“. Ein wunderbarer Hauch der reinsten Schönheit ist in Farbe und Zeichnung über diese Gestalten gegossen, welche ruhig neben einander stehen, etwa wie eine Santa Conversatione bei einem alten Florentiner Meister: Kaiser Heinrich II. ist als Repräsentant der Baukunst gedacht, seine Gemahlin Kunigunde mit einem Erzguß vertritt die Plastik, während S. Lucas als Maler die eine Seite abschließt; diesen gegenüber ist die hl. Cäcilia die Trägerin der kirchlichen Musik, ein sie begleitender Engel die Poesie und ein bärtiger Kirchenvater die christliche Beredsamkeit (vgl. die eingehende Schilderung von Johannes Schrott in Beil. 19 der „Augsburger Postzeitung“ vom 14. April 1871). Aber auch über diesem Bilde waltete ein Unstern; er paßte nicht völlig zu den Wünschen und Ansichten der Bestellerin, der vorgenannten Kunstfreundin und Malerin Emilie Linder, insbesondere weil die „hl. Cäcilie“ eine unverkennbare Aehnlichkeit mit der damals auf der Höhe ihres Ruhmes stehenden Sängerin Karoline Hetzenecker (nachmals die Gattin des Regierungsrathes v. Mangstl, mehrfach erwähnt in Schwind's Briefen an seinen Freund Bernhard Schädel in „Nord und Süd“ XIV, Juli 1880, 40. Heft, S. 32 ff.; sie starb am 10. August 1888) hatte, zu deren aufrichtigen Bewunderern der Maler gehörte, welcher die Künstlerin in vielen Aquarellen und Bildern feierte (vgl. Wiener Schwind-Ausstellung 1871 Nr. 70—73 und 91—112). Tiefverletzt versetzte S. das verschmähte Bild in die Stille seines Familienlebens, erhob es zu seinem Hausaltare und ließ unter demselben seine zu München geborenen Mädchen taufen. Kurz vor Schwind's Ableben erwarb das Bild Herr Professor K. Cornelius. Es ist zu

bedauern, daß das schöne Werk, welches man leider auch auf der Münchener histor. Ausstellung von 1888 entbehren mußte, der Oeffentlichkeit entzogen ist. Ebenso wurde der „Vater Rhein“ für unseren S. zu einer langjährigen Kette von Aerger und Verdruß. Ursprünglich nach dem reizenden Märchen „Vom Müller Radlauf“ des Clemens Brentano componirt, dessen persönliche Bekanntschaft S. schon 1832 zu Neuberghausen gemacht hatte (die „Märchen“ erschienen indessen erst nach dem 1842 erfolgten Ableben Brentano's, herausgegeben durch Guido Görres, Stuttgart 1846. I, 130 ff.) und der Trinkhalle zu Baden-Baden so zu sagen auf den Leib geschrieben, plagte sich S. fortwährend mit Aenderungen. König Ludwig, dessen Mittel durch seine Thronentsagung bedeutende Einbuße erlitten, hätte dasselbe gerne erworben, verlangte aber, daß der ganz homerisch gedachte „Rhein“ anstatt auf einer Fiedel die Lyra spiele. Darauf soll nun S., welcher in seiner Wiener Gemüthlichkeit oft nicht wußte, wie grob er sein konnte, in kaustischer Manier sich geäußert und dadurch den königlichen Maecen gereizt haben, welcher das Atelier Schwind's zwar gerne besuchte, immer jedoch den Maler durch seine von keiner Bestellung begleiteten Lobeserhebungen ärgerte. Auch der „Wunderliche Heilige“ kam 1849 in den Münchener Kunstverein, wurde aber ebenso wie die Legende des kirchenbauenden „St. Wolfgang“, welchem der Teufel das Material zuführen muß, (später in der Galerie des Grafen Schack) mehr verwundert beschaut, als verstanden.

Eine willkommene Gelegenheit, seinem guten oder bösen Humor Luft zu verschaffen, boten die von Schwind's altem Freunde Kaspar Braun, welchem der wackere Fr. Schneider in weltberühmt gewordener Firma assistirte, kurz zuvor begründeten und redigirten „Fliegenden Blätter“ und die alsbald vielbeliebten „Münchener Bilderbogen“. S. zeichnete eine Anzahl der schnurrigsten Einfälle und schönsten Erfindungen seiner Laune, in Summa 116 Holzschnittbilder, welche später von dem genannten Verlage auf 32 Folio-Blättern gesammelt und als „Schwind-Album" (1880) herausgegeben wurden. Zuerst erschien der schon früher erwähnte den Christbaum bringende „Herr Winter" (Nr. 5), welcher durch Nachbildungen in Papiermache. Thon, Erzguß und Farbendruck durch die halbe Welt kam. Tann, als Nachklang der früheren Stimmungen, „der Einsiedel" (Nr. 19) mit den prachtvollen, eines Dürer würdigen Waldbäumen, dem knorrigen Wurzelwerke, den naturwahren Felsen und Blumen. Die nutzreiche Historie „Von den Bauern und ihrem Esel“ (Nr. 41), die sich unerwarteter Weise der Kritik aller Wohlmeinenden und Unberufenen und zuletzt sogar dem Einschreiten der heiligen Hermandad selber aussetzen, sollte der erbaulichen Nutzanwendung wegen unter Glas und Rahmen in jedem Hause Platz finden! In den „guten Freunden“ (Nr. 44), wie selbe Jedermann hat, setzte S. einer bestimmten Menschenspecialität ein verdientes Denkmal. Das Capitalblatt vom „Gestiefelten Kater" (Nr. 48) fand gleich beim ersten Erscheinen (1850) auch als xylographische, bisher unerhörte Leistung große Anerkennung. Doch rümpften Viele die Nase, als verlautete, daß ein so schöner Abdruck um einen Groschen zu haben sei. So tief steckte der Hochmuth aus der alten „historischen Schule" den Leuten im Leibe, daß sie den Künstler bedauerten, „der so tief gesunken, daß er sogar Bilderbogen mache“. Von der Tragweite dieses ächt volksthümlichen Unternehmens, von dem unschätzbaren Verdienst, die herrlichsten Erzeugnisse der Kunst in allen Schichten einzubürgern, hatten noch die Wenigsten eine

Ahnung. Das Blatt blieb auch lange liegen und kam erst später in Fluß; es war ein Ereigniß, als endlich viertausend „Gestiefelte Kater“ nach England gingen! Die „Parabel von der Gerechtigkeit Gottes“ (Nr. 63) war schon zu Anfang|der dreißiger Jahre entworfen. Auch hier wieder die cyklische Form, in welcher, wie S. schon in der Jugend sagte „eben Alles möglich ist“, dieses ächt altdeutsche Nebeneinander in fortlaufender Erzählung. Bringt man nach Schwinds's Andeutung (Holland S. 159) die drei Streifen in ein zusammenhängendes Blatt, so ergibt sich ein ganz origineller Zimmerschmuck; das liebevolle Hereinziehen der Natur erinnert an die gleiche Behandlung in den „Sieben Raben" und der „Schönen Melusine". Die „Kinder im Erdbeerenschlag“ (Nr. 72, bezeichnet 1871) und die Historie „Vom Machandelbaum“ versetzen uns wieder in die heimische Märchenwelt. Das Unvergleichlichste leistete S. mit den 1858 gezeichneten „Akrobaten-Spielen“ (Nr. 251 und 252), welche er ursprünglich „Contrapunktische Uebungen“ benannte, da ein gegebenes Thema von 15 Punkten mit 3 Figuren in allen erdenklichen Stellungen siebenzehnmal variirt und gleich den musikalischen Gesetzen einer Fuge durchgespielt wird. Um diese Zeit entstanden auch die Radirungen zu G. Scherer's „Kinderliedern“, die Illustrationen zu Andersen's „Märchen“ und viele andere Kleinigkeiten, wie Albumblätter u. s. w. Das Alles blieb aber doch nur Nebensache gegenüber den folgenden Leistungen.

Im April 1849 unternahm S. einen kurzen Ausflug nach Wien und im Herbste nach Thüringen; hier traf er zufällig auf seinen alten Freund Schober, welcher seither Alles gethan hatte, dem Maler ein neues Feld der Thätigkeit zu bereiten: Das Wartburg-Project stand damals schon in sicherer Aussicht; die Arbeit selbst schob sich aus baulichen Gründen noch lange hinaus zum Verdrusse des ungeduldigen Künstlers, dessen Thätigkeit einen ganz gewaltigen Aufschwung nahm. Außer einigen sehr alterthümlich stylisirten Cartons zu Glasfenstern und den Fahnenbildern für die Theatiner Kirche¶ zu München, reifte die schon früher geplante „Symphonie“, dieser Hochgesang der Liebe, ein ächtes Hochzeitsgeschenk für jedes Haus und jede Familie. Das Original erwarb König Otto von Griechenland, nachdem er in Schwind's Atelier das gerade entstehende Bild gesehen hatte; aus dem Nachlaß der Königin Amalie gelangte dasselbe in den Besitz König Ludwig II., welcher die Neue Pinakethek damit begabte (vgl. den Bericht in Beilage 240 „Allgemeine Zeitung“ vom 28. August 1878). Beethoven's Phantasie für Klavier, Orchester und Chor (Opus 80) hatte die Idee zu dem übereinander aufgebauten Cyklus gegeben, welcher in dieser originellen Fassung die Geschichte eines Liebespaares berichtet. Die anmuthig-graciösen Frauengestalten, die Charakterköpfe der Mitwirkenden, die landschaftliche Scenerie und die geistvoll duftige Umrahmung: das alles wetteifert um ein unvergängliches Kunstwerk zu gestalten, welches, gestochen von Julius Ernst als Kunstvereins-Geschenk für 1856, anfänglich keine besonders freundliche Aufnahme fand und erst später starke Nachfrage erfuhr. Hiebei kommt wie überhaupt in allen Compositionen Schwind's der eigenthümlich musikalische Eindruck klar zum Ausdruck. Schwind's ganzes Wesen lebte und athmete in Musik, der Umgang mit Musikern, Tondichtern und Sängerinnen war ihm ein unabweisbares Bedürfniß. Er selbst hat es deutlich angezeigt mit dem oft citirten Ausspruch, daß jeder Mensch einen Mund-voll Musik täglich nöthig habe. Während er seinen Kunstgenossen gegenüber meist nur die knorrige Seite seines Charakters heraushing, brachte der Verkehr mit

Musikern und das Vorführen ihrer Werke das dumpfe Grollen zum Schweigen, die empörten Wogen glätteten sich und strahlender Sonnenschein lachte über sein Herz. Dann war er der echte, liebenswürdige Schwind und jeder seiner Einfälle wirkte geradezu hinreißend. In dieser seligen Stimmung arbeitete er fort; wer dann zu ihm kam, genoß meist noch einige Sonnenblicke, dann aber sprang er meist nur zu bald in ein brummiges Capriccio seines tollen Humors über und konnte recht unangenehm werden. Schwind's Zusammenhang und geistige Verwandtschaft mit Schubert und|Mendelssohn-Bartholdy und Franz Lachner betont auch Ambros (Bunte Blätter 1872 S. 119 ff.) und neuerdings Riehl in einem eigenen Essai „ Moritz v. Schwind als Musiker“.

Gleichzeitig beschäftigte ihn auch schon das „Aschenbrödel“, dann das reizende Project, den zu König Ludwig's Ehren bei Enthüllung der Bavaria 1850 inscenirten Festzug als Fries für das Atrium der Neuen Pinakothek zu gestalten. Als Huldigung für den Erzgießer v. Miller zeichnete S. die „Zwerge von der Zehe der Bavaria“, ein höchst ergötzliches Blatt, welches er auch für das König-Ludwig-Album wiederholte (gest. von C. F. Mayer; ein zweiter Abdruck „zum Besten des Schwind-Denkmals“ erschien 1871). Das kleine Oelbild mit „Wieland der Schmied“ (Graf Schack, gest. von Hecht) wurde vollendet, und als Gegenbild zu der waldduftigen „Krokowka“ (gest. von Schütz) der knuffige Berggeist „Rübezahl“ (gest. von Merz) gemalt, beide wahre Perlen der Schack’schen Bildersammlung. Zu Ehren des Grafen O'Donnell, welcher ein gegen den jugendlichen Kaiser gerichtetes Attentat vereitelte, zeichnete S. einen „Schild“, welcher im Namen der österreichischen Armee für den Erretter in Silber gegossen werden sollte; doch verschwand Schwind's Entwurf unbegreiflicher Weise vor der Ausführung. Dann lieferte S. die Staffage (Vermählung des Herzog Wilhelm V. mit der Renata von Lothringen) in das von Ainmüller gemalte, eine Innenansicht der Münchener Frauenkirche bietende Architekturbild, womit Herzog Maximilian von Baiern das kaiserliche Brautpaar begabte. Kein Wunder, daß der überarbeitete Künstler von „Schwindel und Nervenspectakel" geplagt wurde, wogegen er sich durch ein Nordseebad jüngte. Dann ging es an die „Wartburg“. Nach Vollendung der im Winter 1853 gezeichneten Cartons malte er im Sommer 1854 die sieben Bilder aus der „Geschichte des Thüringer Fürstenhauses“, welche er später selbst auf Holz zeichnete (geschnitten von Gaber, Leipzig bei A. Dürr, mit Text von B. v. Arnswald) und ging froher Hoffnungen voll nach Wien, wo ein großartiger Auftrag zur Ausschmückung des Arsenals in Aussicht stand; daß dasselbe jedoch in andere Hände gelangte, gab S. eine neue Enttäuschung. S. brachte das Project nach München, die „Donau“ ebenso zu behandeln wie den „Rhein“, doch gestaltete sich daraus nur ein reizendes Oelbildchen (bei Graf Schack, vgl. Berggruen S. 9), wozu der Rhein (ebendas. S. 25) in vereinfachter Fassung wieder vorgenommen wurde. Im Winter arbeitete S. am „Aschenbrödel“, malte das kleine Bild mit den „Plejaden“ und rüstete alles Weitere für die Wartburg, wo S. im Sommer 1855 (mit Hülfe seiner Schüler Karl Moßdorf und der beiden Brüder Heinrich und August Spieß) die sieben Werke der Barmherzigkeit (gest. von Thäter), die sechs Scenen aus dem Leben der hl. Elisabeth (gest. von Th. Langer, in Holzschnitt mit Text von L. Storch bei G. Wigand in Leipzig 1860) nebst dem neucomponirten „Wartburgkrieg“ im „Sängersaale“ in rascher Folge vollendete. (Vgl. H. v. Ritgen, Führer auf der Wartburg Leipzig 1868 und das breite und weitläufige Buch von August Wilhelm Müller: „Moritz v. Schwind,

sein Leben und künstlerisches Schaffen insbesondere auf der Wartburg“, Eisenach 1871, wo dem Meister Vieles und angeblich wörtlich in den Mund gelegt wird in einer Redeweise, wie er doch niemals sprach). Zwei kleine Arbeiten hingen damit zusammen, ein Aquarell mit dem „Zug der hl. Elisabeth nach der Wartburg“ (vgl. Eggers' Kunstblatt VII, 1856, S. 46; als Holzschnitt von Gaber im Verlag von Bruckmann in Stuttgart) und die „Vermählung der hl. Elisabeth“ (photographirt von Stürenburg und Finsterlin). Schwind's Wartburg-Bilder errangen eine Popularität und trugen den Namen des Künstlers in die weiteste Ferne, ebenso der Cyclus „Aschenbrödel“ (angekauft von Frhrn. v. Franckenstein, photographirt bei Piloty und Löhle; gestochen von Thäter,| mit Text von Eduard Ille, Leipzig bei A. Dürr; in Holzschnitt 1873 ebendas.) welcher „ein wahres Gedicht in Farben“ in seinem reichen Beiwerke und in dem symphonischen Aufbau besonders durch die coloristische Wirkung alle Anerkennung erhielt. Das Bild ist, wie S. unterm 25. October 1852 an Bauernfeld meldete, „als die Decoration eines Tanzsaales gedacht, deshalb sind unten auch die Musikanten angebracht"; den Schluß macht der Narr, welcher die Bedeutung des Pantoffels exegesirt; hierbei soll unserem S. das Portrait des Clemens Brentano im Sinne gelegen sein. In frischer, gehobener Stimmung machte sich S. nun an die Composition der „Zauberflöte“, welche ihren Abschluß freilich erst später erhielt, ging dann im Frühling des nächsten Jahres im Auftrage des Ministeriums nach Paris, besuchte im Sommer sein „liebes altes Wien“ und schließlich auch sein wohlbekanntes Karlsruhe, überall wohlempfangen nach Gebühr und mit Ehren ausgezeichnet. Im Winter nahm er den „Grabesritt des Kaiser Rudolph nach Speier“ ernstlich vor und vollendete dieses große, figurenreiche Oelbild im Auftrage des Historischen Kunstvereins; es machte, mehr oder minder günstig und bisweilen sogar sehr abfällig beurtheilt, die Rundreise durch alle deutschen Kunstvereine (vgl. z. B. den Bericht aus Stuttgart in Eggers' Kunstblatt 1857, S. 461) und kam endlich nach Kiel. Andere Stoffe verarbeitete S. für die von F. Bülau und Flathe herausgegebene „Deutsche Geschichte in Bildern“ (Dresden, bei C. Meinhold). Im Sommer besuchte S. im Auftrage König Max II. die Exposition in Manchester, worüber er einen originellen Bericht erstattete (Führich S. 71 ff.), auf der Rückfahrt besuchte er Antwerpen und Brüssel und fand, namentlich bei dem ihm geistesverwandten Swerts und Guffens, eine enthusiastische Aufnahme. Dann aber spann er sich ein in der Stille seines am Starnberger-See erbauten Landhauses und vertiefte sich gänzlich in das so lange schon herumgetragene „Märchen von den sieben Raben“, welches S., eben weil es nach allen Seiten durchdacht und ausgereift war, in unglaublich kurzer Zeit bis zum Sommer 1858 in zartgestimmten Aquarell-Zeichnungen vollendete. Das Ganze zieht wie ein wunderbar groß und rein angelegtes Drama, erschütternd, reinigend und erfrischend an uns vorüber, ein unvergängliches Werk voll Grazie, Schönheit und Anmuth, welches bis ins Kleinste herab das forschende Auge des Beschauers labt und erfreut; so ist z. B. die jeweilige Landschaft mit einer den altdeutschen Malern ebenbürtigen Liebe ausgeführt. Das Auge wird nicht müde von Blatt zu Blatt, von Strauch und Blüthe, zu Wurzel und Stein zu schauen. Wie anmuthvoll ist die feingefühlte Gruppe, in welcher die Fee die Zwillinge überbringt und diese sehnend die Händlein nach der Mutter breiten! Die wirklich Leben und Gesundheit athmende Zeichnung ist nur leicht aquarellirt, gerade so viel, als es nothwendig ist den Gedanken völlig zu illustriren, aber mit so harmonischer Stimmung und in also wohllautenden Tönen, daß man

wahrhaft schwelgt in dem unwiderstehlichen Zauber, welcher die Idee und ihre Ausführung zu einem einzigen Kunstwerke verbindet. Die sieben Rüben bilden die höchste Leistung des Meisters: „Formschöner, inniger und duftiger hat kein Dichter ein Märchen erzählt, als es hier bildlich geschieht, wie denn wohl auch behauptet werden darf, daß im ganzen Gebiete der Märchenmalerei dieses Werk nicht bloß unübertroffen, sondern unerreicht dasteht“ (Reber 1884, II, 92). Ganz richtig sagt Fr. Pecht (Deutsche Künstler. 1877. I, 211): „Ich wüßte überhaupt gar keinen Künstler, der sich mit solcher Leichtigkeit in alle Zeitalter und Stoffgebiete, in alle Styl- und Trachtenformen versetzen könnte. Figuren und Landschaft, Architektur und Ornamentik beherrschte S. ja gleich vollständig und stellte sie alle mit derselben originellen und stylvollen Anschauung und mit gleich ächtem Leben erfüllt dar.“ S. hatte wie ein wahrer Dichter, mit Naturnothwendigkeit dieses Gedicht gesungen|aus seiner Seele innerstem Drang, unbekümmert, wo und wie es wohl eine Stätte finden werde und was die Welt davon halten wolle. An den mit grüner Leimfarbe angestrichenen, kaum behobelten Bretterwänden der Kunstausstellung des Jahres 1858, wo auch Preller's „Odysseelandschaften", Rethel's „Hannibal-Zug", Mintrop's „Weihnachtsbaum“ und die „Erwartung des jüngsten Gerichts“ von Cornelius erschienen und die übrigen Werke Schwind's in den besten Stichen vertreten waren, glänzten die Sieben Raben als Mittelpunkt und die Perle der Exposition, immer umlagert von Beschauern. Das Werk (durch Photographie und Lichtdruck weithin verbreitet) lauste der Großherzog von Weimar, welcher nach Schwind's Ableben auch alle dazu gehörigen Studien erwarb.

Gleich darauf begann S. die Cartons für Glasgemälde nach Glasgow und für Sonnberg (letztere im Auftrage des Erbprinzen von Meiningen) und dann machte er sich an die Flügelaltar-Bilder für die restaurirte Münchener Frauenkirche. Der geschlossene Schrein zeigt vier große Passionsbilder, auf den geöffneten Seitenflügeln finden sich je drei Darstellungen aus dem Leben Mariens, schön und innig, gleich einer mittelhochdeutschen Legende; das Hauptbild aber zeigt die Adoration der hl. drei Könige. Unter ärmlichem Obdach sitzt die Gottesmutter mit dem kleinen Christ, vor dem die Magier in voller Verehrung und Anbetung eben sich niedergelassen haben. Sie tragen orientalische Tracht, jene golddurchwebten Stoffe aus „Ninniveh und Marroch“, in welche die epischen Dichter mit verschwenderischer Pracht ihre Helden zu kleiden Pflegen, dabei sind sie aber doch wieder ganz deutsche Könige, wie auch ihr Gefolge, das mit Bannerträgern und Dromedaren durch ein rundbogiges Thor nachzieht, und mit Schnabelschuhen und farbgetheilten Kleidern ganz altdeutsch gewandet ist. Im Hintergrunde breitet sich eine fröhliche weite Fernsicht auf grüne Auen, schöne Wasser, Wälder und Berge. Darüber singen in einer, die ganze Composition abschließenden Gruppe die fröhlichen Himmelsboten aus ihren Spruchbändern. Man denkt unwillkürlich an Domenico Ghirlandajo's Tafel in „S. Maria degli Innocenti“ zu Florenz, einer an Innigkeit verwandten Schöpfung, voll Frömmigkeit und Schönheit, so daß der edle, unvergeßliche Prediger und Stadtpfarrer Dr. Karl Rinecker († am 30. August 1863) keine bessere Wahl treffen konnte, als die bilderreiche Ausschmückung seiner neuerbauten Kirche zu Reichenhall in Schwind's Hände zu legen. Dem romanischen Styl dieses Bauwerkes entsprechend, sind die Bilder möglichst typisch gehalten; in der Apsis des Hochaltars thront in alter Dürer-ernster Weise die von zwei anbetenden Engeln umgebene Trinität,

darunter stehen vier Heilige. Eine ähnliche Gruppe von Heiligen nimmt den Raum ein über dem Seitenaltar, welchen S. seinen Schülern überließ. An den Wänden sind Stationsbilder in Rundform und mit möglichst wenigen Figuren angebracht, welche in ihrer Composition Schwind's Hand unverkennbar zeigen.

Nach so großen, anstrengenden Arbeiten brachte die nächste Zeit eine Menge kleinerer Schöpfungen, wozu S. übrigens auch zwischen durch, während den größten Leistungen, noch Lust, Laune und Zeit fand, z. B. einige Kirchencartons nach London für Ainmüller, allerlei Romantisches für Swertskoff's Glasmalerei und Illustrationen zu Schiller und Mörike's Gedichten. Zur dringenden Erholung fuhr S. rheinabwärts mit seiner Gattin, bis zur See, wobei es die braven Belgier an Ehrungen nicht fehlen ließen. Dann erhielt der Cyclus der „Reisebilder", die man auch „Lieder ohne Worte“ nennen könnte, neuen Zuwachs, auch anderweitige Stoffe wurden, je nach Gelegenheit und Stimmung, vorgenommen und meist rasch vollendet. So z. B. die „Tageszeiten“, der „Traum des Erwin v. Steinbach", der „Erlkönig", „des Knaben Wunderhorn", das herzige „Morgenstübchen", die „Waldcapelle“, die „Tritonenfamilie“ und vieles Andere, was größtentheils Graf Schack erwarb, auf dessen Bestellung S. auch|die „Heimkehr des Grafen v. Gleichen“ (gestochen von Hecht) malte, wodurch der von der Kritik mühsam als Fabel nachgewiesene Stoff glücklicher Weise wieder neue Nahrung erhielt. Zur Ausführung für das Kunstgewerke erfand S. im Wetteifer mit Andreas Fortner (1809, † 1862) allerlei Nippsächelchen, die sog. „Geräthschaften“, Entwürfe für Lampen, Handschuhkästchen, Briefbeschwersteine (ein Paar Muster dieser Art in Eggers' „Kunstblatt“ 1859, S. 187) und dergleichen, welche die „Kunstgewerbeschule“ in Nürnberg ankaufte. Was seine Künstlerhand berührte, erhielt eine eigene Weihe. Wie prachtvoll war das Titelblatt zum Haushaltungsbuch seiner erstverheiratheten Tochter! Und erst, wenn er sich im Gebiete des Humors ergehen konnte, wie die launige „Biographie Lachners“ erweist, welche auf der Kunstausstellung des Jahres 1888 dem Publicum neuerdings zugänglich gemacht wurde! — Ein Versuch des Ministeriums, den Künstler an Kupelwieser's Stelle ganz für Wien zu gewinnen — zu den Unterhandlungen war Dr. Heider selbst nach München gesendet worden — zerschlug sich. Dafür erreichte ihn ein den Künstler abermals in Anspruch nehmender Auftrag zu den „Wandgemälden des neuen Opernhauses“. Auf Einladung des Grafen Wickenburg, Vorstands des Stadterweiterungs-Comité, ging S. nach Wien und entwarf einen völlig in die Architektur passenden Plan. Mozart's größtes Werk, die „Zauberflöte“ sollte den Ehrenplatz in einer ganzen Loggia erhalten, in den übrigen Räumen die anderen neueren Tondichter ihre gebührende Stelle finden. Ende Juli 1864 waren die Skizzen zur Zauberflöte ziemlich fertig, und S. begann gleich darauf die Entwürfe und Cartonzeichnungen zu den weiteren 14 Bildern, deren Herstellung sich bis in das Jahr 1865 erstreckte, wobei seine gewaltige Arbeitskraft mit den dazu auserwählten Gehülfen, welchen diesesmal ein größerer Antheil zugestanden wurde, wetteiferte. Im nächsten Frühjahr schuf S. die „Zauberflöte“ und ging dann mit Moßdorf an die Frescotirung der Foyer-Bilder zu Gluck (Armida), Haydn (Schöpfung), Dittersdorf (Doctor und Apotheker), Mozart (Zauberflöte), Beethoven (Fidelio), Franz Schubert (Der häusliche Krieg), Cherubini (Wasserträger), Spontini (Vestalin), Spohr (Jessonda), Weber (Freischütz), Marschner (Hans Helling), Rossini (Barbier von Sevilla). Boieldieu (Weiße Dame) und Meyerbeer (Hugenotten). Diese 14

Compositionen erschienen in Photographie mit Text von Dr. Eduard Hanslick bei Fr. Bruckmann in München und ebendaselbst auch die zwölf Bilder zur „Zauberflöte". Niemals zuvor war die wundersame Musik Mozart's in so adaequater Schönheit vor das menschliche Auge getreten. Ebenso congenial war die Charakteristik der übrigen Tondichter. Wie ist der Paradieses-Jubel der „Schöpfung" gezeichnet, die schelmische Philisterhaftigkeit von Dittersdorf, der liederfröhliche Schubert, der heute noch dramatisch packende „Wasserträger", die prachtvoll dahin rauschende „Jessonda", der ächt deutsche „Freischütz", der noble „Barbier“ u. s. w. Das alte Wort: „Wenn Du ein Geist bist, so treffe den Geist!“ ist hier glänzend bewährt.

S. saß unausgesetzt und mit einer Stimmung hinter seinen Bildern, die sich freilich in diesen herrlichen Leistungen nicht spiegeln konnte. Wien war nicht nur völlig geändert; dazu kam der sein Oesterreich von zwei Seiten zugleich umklammernde Krieg. Er arbeitete „ingrimmig" an seinen Fresken, um der Stadt dann baldmöglichst den Rücken zu kehren. Zu den ihm längst zugeflogenen Ehren und Auszeichnungen waren neue gefolgt, darunter die Erhebung seiner Familie in den Ritterstand. — Eine ähnliche Reihenfolge mit theilweise geändertem Programm, in welches der „Tell“, „die Stumme von Portici“ und andere Opern aufgenommen wurden, bestehend aus zwölf leicht aquarellirten Zeichnungen, vollendete S. in kurzer Zeit für König Ludwig II. Auch die vier Blätter zu „Fidelio“ (gestochen von Merz und Gonzenbach, mit vier Dichtungen|von Hermann Lingg, Leipzig 1875 bei Rieter-Biedermann) und die sieben Umrisse zu Mörike's „Historie von der schönen Lau“ (radirt von Julius Naue, Stuttgart 1873 bei Göschen) gehören in diese Periode, in welcher alsbald eine neue „lange Geschichte wie die sieben Raben" d. h. die „Melusine" entstand, wozu im Januar 1868 „die ersten neun Schuh" schon gezeichnet waren „um sich zu überzeugen, ob die Größe angenehm sei". Die Arbeit aber rückte verhältnißmäßig langsam vorwärts. Der Winter hatte ihm „einen Klaps versetzt", es gab „Nervenhexereien“ und Unbehagen, wogegen der Gebrauch von Marienbad Besserung brachte. Aber neue Störungen traten inzwischen ein. Doch reiste das begonnene Werk, insbesondere im Sommer 1869, noch nicht so weit, daß es auf der Kunstausstellung des genannten Jahres erscheinen konnte; erst an seinem 66. Geburtstage machte der Maler daran „den letzten Pinselstrich“. Acht Tage lang strömte ganz München in das Atelier des Meisters, um seine neueste, zum Besten des Künstler-Unterstützungsvereins ausgestellte Schöpfung „Melusine“ zu bewundern, welche dann einen wahren Triumphzug durch ganz Deutschland antrat und eine ganz enthusiastische Aufnahme fand. Es war unverkennbar dieselbe Hand, dieselbe Poesie des Gestaltens, dieselbe liebevolle, kunstreich gestimmte Durchbildung in den Figuren und in der Landschaft, aber der Ausgang verklingt als Tragödie, während die sieben Raben die höchsten Dissonanzen mit einem jubelnden Finale abrunden. Dem ethischen Grundprincip, daß alles Dulden und Leiden den verdienten Lohn empfange, dem Hochgesang der durch die schwerste Prüfung wie Gold erprobten Treue gegenüber, ist hier durch den Bruch des heiligsten Manneswortes der Satz ausgesprochen, daß jeder Fehl die unvermeidliche Strafe im Gefolge habe und nur der Tod eine Sühne gewähre. In der einleitenden Erzählung, in der ächt dramatischen Schürzung und in dem überwältigenden Schluß ist eine fortschreitende Kraft und ein Feuer der Leidenschaft, welches jeden Beschauer mitreißt und daher auch

jene, die sieben Raben übersteigende Wirkung auf das Publicum erklärt. „Die zutrauliche und keusche Naivetät der Erfindung, die trotz üppiger Gesundheit stets reizvollen Körperformen, die in gleicher Bestimmtheit des Umrisses gegebene anmuthige Stilisirung der Natur und besonders der Vegetation der Waldvordergründe, die geschmack- und empfindungsreiche Romantik der Architekturen, endlich selbst der leichtduftige Aquarellton stimmen wunderbar zusammen zu einem vollen Märchenaccord, in welchem schon das geringste Zuviel von Realität und Farbe mißtönend stören würde“ (Reber 1884. II, 93). — Merkwürdiger Weise fand sich lange kein Käufer, bis Paul Neff den Schatz erwarb und denselben endlich nach einer vorzüglichen photographischen Reproduction, an Oesterreich abtrat. Leider war damit auch Schwind's Leben und Schaffen beendet. Denn während der Meister im Auftrage der Frauen Wiens über neuen Bildern sann, mit denen er die Dramen Grillparzer's als Ehrengabe zu dessen achtzigstem Geburtsfeste illustriren sollte, traf ihn durch die Senkung des einen Auges das Unglück, Alles doppelt zu sehen. Zwar hob sich dieser Nervenfehler wieder, dann aber nahte mit einer peinlichen Herzkrankheit der Tod. S. vernahm noch die ganze Kette von siegreichen Nachrichten aus dem deutschen Kriege, an welchem 17 Verwandte seiner Frau theilgenommen und zwei derselben auf dem Felde der Ehre verblutet hatten, er hörte von dem Freuden- und Friedensfeste, welches die Stadt durchwogte, freudig trank er ein Glas perlenden Weines auf Deutschlands Heil! Als ihn seine jüngste, um die Pflege des Vaters rührend besorgte Tochter — zwei andere waren längst nach Wien und Frankfurt glücklich verheirathet, während sein einziger Sohn als Ingenieur dem Vater viele Freude bereitete — zärtlich nach seinem Befinden befragte, antwortete der stille Dulder mit einem Blick voll| Liebe „ausgezeichnet"!... Es war sein letzter Athemzug, am 8. Februar 1871. (Vgl. F. v. Miller in Beil. 7 „Augsburger Postzeitung“ vom 16. Febr. 1871).

Mit Recht sagte der edle Graf Schack: „So wie C. M. v. Weber der specifisch deutsche Componist ist, muß Moriz v. Schwind der specifisch deutsche Maler genannt werden. Vor seinen Schöpfungen glauben wir Lust aus den deutschen Eichenwäldern einzuathmen; aus dem Laubgrün hallen Waldhornklänge an unser Ohr; ferne Berggipfel, mit alten Burgen gekrönt, leuchten im Sonnenglanz; in den Klüften hausen Gnomen; Elfen wiegen sich auf den duftigen Morgennebeln. Ueber Alles ist ein zauberisches Licht gebreitet, ein Morgenroth, das uns die Erinnerung an die früheste Kindheit gemahnt. Nur aus einer reinen Seele, die sich bis in das Alter die Unschuld der ersten Lebensjahre bewahrte, konnten derartige Gebilde erblühen. Selbst Scenen des gewöhnlichen Lebens weiß S. mit dem wunderbaren Hauche des Gefühls zu beseelen und in lauterste Poesie zu verwandeln. Seine besondere Domäne, in der er keinen Nebenbuhler hat, sind aber die Sagen und Legenden des deutschen Mittelalters, mit ihren Eremiten, ihren die Quellen und Flüsse bevölkernden Nixen, ihren Zwergen, Riesen und auf Abenteuer ausziehenden Rittern“. Schwind's Anerkennung als Dichter und Componist war allgemein, als Zeichner ist er geradezu unvergleichlich. „Sein Strich ist so fest und meisterhaft, wie man ihn bei einem Neueren kaum je wieder in gleicher Sicherheit findet“ (Pecht 1877. I, 225). Nur als Colorist und insbesondere als Oelmaler wurde er vielfach und häufig mit Unrecht bemängelt. Auch dagegen vertheidigt Graf Schack den Künstler: „Fordern, daß alle Maler das gleiche Colorit anwenden sollten, ist ebenso unverständig, wie verlangen,

daß Milton sein Paradies in den schmelzenden Strophen des Ariost hätte dichten, Goethe seinen Götz in die Form von Tasso's Aminta kleiden sollen. Er weiß sein Colorit mit feinster Berechnung seinem jedesmaligen Stoffe anzupassen“. Seine stimmungsvolle Weichheit der Farbe, namentlich im Fresco und Aquarell haben Fr. Pecht, E. Förster und Andere immer gleichmäßig anerkannt. „Eine Färbung nach dem modernen französisch-belgischen, oder selbst venetianischen Begriffe darf man bei ihm nicht suchen; und doch hat seine Farbe, namentlich bei Aquarellen, einen unwiderstehlichen Zauber, indem sie mit der Zeichnung und dem Gedanken so gleichmäßig entstanden, so innig verwachsen scheint, daß jede andere eine störende Wirkung verursachen würde“. Am besten hat Pecht den ganzen S. abgeschildert mit den wenigen Sätzen: „Das liebliche Märchen vom Aschenprödel ist in Schwind's Händen zu einer Verherrlichung der jungfräulichen Demuth und Anspruchslosigkeit, der Mädchenhaftigkeit geworden, die Schwester mit den sieben Raben zu einem Ruhme der weiblichen Treue und Geschwister-liebe, die schöne Melusine zu einem Hymnus auf die eheliche und mütterliche Zärtlichkeit, während in dem Elisabeth-Cyklus der Wartburg die weibliche Religiosität in der Form der Ergebung, der Sanftmuth und der werkthätigen Menschenliebe künstlerisch verherrlicht wurde. Alle zusammen bilden sie aber eine Apotheose des Frauenherzens und der Frauentugend, des Liebes- und Familienlebens, wie sie nicht anmuthiger und seelenvoller gedacht werden kann. Dies ist ihr eigentlicher Inhalt, um den sich die märchenhafte Einkleidung gleichsam als liebenswürdige Arabeske herumschlingt“.

Eine Schule im landläufigen Sinne des Wortes hat S. nicht begründet, er galt nie als ein Lehrer von akademischer Bedeutung. „Was er war, konnte er nicht lehren“. Er nahm Schüler an, machte es ihnen aber nicht leicht auszuhalten, wozu auch sein ungezügelter, naturwüchsiger und nicht immer rosenfarbener Humor mitspielte. In München zählte Eduard Ille zu seinen ersten, treuesten und dankbarsten Schülern, Franz Xaver Barth, Hochfelder. Deckelmann, Karl Moßdorf, Otto Donner und Tobias Andreae († 1873), dann A. v. Beckerath, Otto Bauer, Joh. Thürmer, Anton Kraus († 1872) und schließlich J. Naue.

|

Literatur

Vgl. außer der im Text aufgeführten Litteratur Nagler 1846, XVI, 145 ff. —

E. Förster, Geschichte der deutschen Kunst. 1860. V, 132 ff. —

Eduard Ille im Oberbaierischen Archiv. 1871. XXXI, 70 ff. —

Regnet, Künstlerbilder 1871. II, 215 ff. —

Lukas R. v. Führich, Moriz v. Schwind, eine Lebensskizze. Leipzig 1871. —

Holland, Moriz v. Schwind, sein Leben und seine Werke. Stuttgart 1873. —

Fr. Pecht in Lützow's Zeitschrift. VI, 253 ff.; dessen Deutsche Künstler. 1877. I, 195 ff. u. Gesch. der Münchener Kunst. 1888. S. 114 u. 204. —

Reber, Gesch. der neueren Kunst. 1884. II, 83—94. —

Wurzbach 1876. XXXIII, 127 ff., wo der erste Versuch gemacht wurde, Schwind's Bilder zu katalogisiren; dabei ist auch Vieles über die Familie des Künstlers, sein Porträt u. s. w. verzeichnet. —

W. Kaulen, Deutsche Künstler. 1878. S. 279 ff. —

O. Berggruen, Die graphischen Künste. 1879. I. —

Valentin, Kunst und Künstler. 1889. —

Große Ausbeute gewähren die unterdessen gedruckten Sammlungen von Schwind's Briefen an Schober, Genelli (Donop in Lützow's Zeitschr. 1876. XI, 11 ff.)., Bernhard Schädel (in „Nord u. Süd“ 1880. XIV, XV. Heft), Ed. Moerike (mitgetheilt von J. Baechtold, Leipzig 1890) und Julius Thäter (s. Lebensbild. Frankfurt 1887) und die seither noch ungedruckten Correspondenzen mit Julius Schnorr v. Carolsfeld, L. Schaller. F. Fellner und E. v. Bauernfeld, welche vielfach ganz neue Anhaltspunkte für einige wichtige Lebensereignisse Schwind's und zur Entstehung vieler Werke liefern und bei dieser Darstellung benützt wurden.

Autor
Hyac. Holland.

Empfohlene Zitierweise
, „Schwind, Moritz von“, in: Allgemeine Deutsche Biographie (1891), S. [Onlinefassung]; URL: http://www.deutsche-biographie.de/.html

02. Mai 2025
© Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften