



HERMANN LUECKE

**Einführung in Leben und Werk  
von Moritz von Schwind**



*Quelle:*

Aschenbrödel. Bilder-Cyclus von Moritz von Schwind. Mit specieller Erlaubnis der Königl. Bayr. priv. Kunstanstalt von Piloty & Loehle zu München nach den Thaeter'schen Kupferstichen in Holzschnitt ausgeführt von H. Günther, H. Käseberg, K. Oertel und C. Zimmermann. Mit einem erläuternden Text von Dr. Hermann Luecke. Mit gesetzlichem Schutz gegen Nachbildung. Verlagshandlung von Alphons Dürr. Leipzig 1873. (Druck von C. Grumbach in Leipzig.) Darin Hermann Luecke: Einführung.

Rechtschreibung und Zeichensetzung dem heutigen Stand angeglichen.

*Kontaktanschrift:*

Prof. Dr. Georg Jäger  
Ludwig-Maximilians-Universität München  
Institut für Deutsche Philologie  
Schellingstr. 3  
80799 München

E-Mail: [georg.jaeger07@googlemail.com](mailto:georg.jaeger07@googlemail.com)

Eingestellt von Jutta Assel und Georg Jäger im Oktober 2013.

Das Geschick des Aschenbrödel hat die Muse der Märchendichtung an sich selbst erfahren. Viele Zeitalter hindurch, namentlich im vorigen Jahrhundert, so lange die "Aufklärung" und ein prosaisches Gelehrtenthum die Bildung beherrschte, lebte das Märchen in demütigem Dunkel, von der "alten Schwiegermutter Weisheit" missachtet und zurückgesetzt. Erst als mit dem geistigen Umschwung der folgenden Zeit das erstorbne poetische Gefühl zu neuem Leben erwachte, als feinsinnige Geister dem Quell der Dichtung in den Tiefen der Volksseele nachforschten, gelangte auch das bescheidene Märchen wieder zu Ehren. Die poetische Echtheit seines Ursprungs ward nicht mehr bezweifelt, und Dichter und Künstler und die Wissenschaft selbst wetteiferten in seiner Verherrlichung.

Unter Allen aber, welche die Kunst bildlicher Darstellung dem Märchen dienstbar machten, gebührt dem Meister, von dessen Hand die nachfolgenden Darstellungen herrühren, der erste Rang. Die Welt der volkstümlichen Sage hat er mit all ihrem eigentümlichen Reiz, wie kein Anderer, uns nahe zu führen gewusst in den Formen des edelsten Geschmacks, gleich anmutvoll, wie bedeutend, und frei von jener falschen Naivetät, in der sich die erkünstelte Bewunderung der Märcheneinfalt nicht selten gefiel. Der Eigenart seines Empfindens war der Märchengeist innig verwandt, und wie von allen Werken, die er geschaffen, die Märchenbilder die schönsten bleiben, so ist in ihnen zugleich sein eigenes Wesen, seine künstlerische Persönlichkeit am reinsten und vollkommensten ausgesprochen.

Schwind, geboren zu Wien am 21. Januar 1804, war Süddeutscher nach der ganzen Art und Stimmung seines Naturells, und er hat, so wenig seine Gesinnung partikularistisch engherzig heißen konnte, der österreichischen Heimat jederzeit auf das treueste angehangen. Die Mutter, eine geistreiche, hochgebildete und energische Frau, stammte aus der angesehenen österreichischen Familie der Holzmeister; der Vater, kaiserlicher Hofsekretär, ein Mann von gütigem und feinverständlichem Wesen, ebenso beweglich wie ausdauernd, hatte sich aus ziemlich beschränkten Verhältnissen heraufgearbeitet. Vorfahren desselben lebten zu Anfang des vorigen Jahrhunderts in Mainz, später in Böhmen.

Wien, das seine äußere Gestalt im Laufe der letzten Jahrzehnte unter allen deutschen Städten vielleicht am gründlichsten verwandelt hat, stand während der Jugendzeit des Künstlers noch recht in der Blüte seines alten Glanzes. Die Ringmauern der Stadt und ihre altertümlichen Basteien umschlossen ein harmlos heiteres und buntbewegtes Leben, das ganz geeignet war, die frühzeitig rege Einbildungskraft des Knaben auf das mannigfaltigste zu beschäftigen. Die Gegend am Kaiserkeller, wo die Eltern Schwinds ihre Wohnung hatten, war von besonderem Interesse. Die orientalische Kolonie in der Nähe, ein fast ausschließlich von türkischen und griechischen Kaufleuten bewohnter Stadtteil, ward besonders häufig und mit neugieriger Vorliebe aufgesucht; die langbärtigen Gestalten und ihre seltsamen Kostüme waren merkwürdiger, als das fabelhafteste Bilderbuch. In der griechischen Kirche, die sich unmittelbar neben dem elterlichen Hause befand, konnte die jugendliche Phantasie bei feierlich schweigsamen Zeremonien den ganzen Reiz des Geheimnisvollen kosten, und in dem gleichfalls benachbarten Schottenkloster durfte der Knabe als kleiner Ministrant selbst an den heiligen Verrichtungen mit scheuer Genugthuung teilnehmen. Dann wieder lockten die freundlichen Umgebungen Wiens, und auf längere Zeit wurde das städtische Leben mit einem ländlichen Aufenthalte vertauscht. Ein Oheim nahm den Knaben zu sich auf seine Besitzung in Altgedein, das zwischen hohen, von ernsten Tannen bewachsenen Bergen in einer der reizvollsten Gegenden des Böhmerwaldes gelegen ist. So fehlten in der Romantik der ersten Jugendeindrücke auch die stillen und tiefen Wirkungen eines bedeutenden Naturlebens nicht, die Poesie der "Waldeinsamkeit" ward schon den frühesten Träumen des Knaben vertraut.

Die Eltern hatten es mit Schwind auf einen Gelehrten abgesehen. Seit Ostern 1813 besuchte er das Schottengymnasium in Wien, und geschickter, als mancher andere zur Kunst Berufene, wusste er sich mit den Anforderungen des wissenschaftlichen Unterrichts abzufinden. Von seinen Schulnachbarn, Bauernfeld und Lenu, blieb ihm jener bis in die späteste Zeit ein lieber und teilnehmender Genosse, während der andere zu Schwinds frohsinniger und "hellgeborener" Natur schon damals in zu entschiedenem Gegensatz stehn mochte, als dass sich ein näheres Verhältnis hätte bilden können. Das Zeichentalent, das sich frühzeitig meldete und bereits einige Anleitung gefunden hatte, suchte sich nun mit dem rastlosen Drange des Instinkts auf alle erdenkliche Weise zu üben; kein Schulbuch, kein Schnitzel Papier und selbst nicht die Wände der Schlafkammer blieben von den Ausströmungen des künstlerischen Triebes verschont. Die frische Behendigkeit und Schärfe der Auffassung Schwinds äußerte sich zur Belustigung der Kameraden in unzähligen Karikaturen, die bei aller witzigen Laune immer etwas Gutmütiges hatten. Später nahm dieser Humor wohl häufig genug die Form gefürchteter Sarkasmen an, aber auch dann war er dem Künstler nur eine Waffe gegen die Anmaßungen des Gemeinen, nur das Rüstzeug, womit er das weich und zartgestimmte Gefühl seines Innern gegen rohe Verletzungen deckte. Das Musikalische in Schwinds Natur, das in den vorzüglichsten seiner Werke auf so eigene Weise anklingt, empfing schon jetzt manche Anregung, schon als Knabe spielte er seine Geige mit geschickter Hand.

Die philosophischen Studien, die Schwind 1818 auf der Wiener Hochschule begann, waren bereits bis ins dritte Jahr gediehen, als der Entschluss, die Wissenschaft mit der Kunst zu vertauschen, in ihm zur Reife gelangte.

Es war dies die Zeit, wo die Literatur der romantischen Schule, deren Einflüsse aufregend alle Adern des geistigen Lebens durchdrangen, auch in das Gebiet der bildenden Kunst bestimmend eingegriffen und einen Umschwung in ihr hervorgerufen hatte, der den Beginn einer neuen Epoche bezeichnete. Die mit der Romantik erwachende Begeisterung für das Mittelalter war hier von entscheidender Wirkung. Damals zuerst erwachte den Deutschen ein allgemeines Bewusstsein über die Bedeutung ihres nationalen Altertums, und hatte man früher, in der Epoche der Aufklärung, auf die dunkeln Zeiten des Mittelalters nur mit der selbstgefälligen Miene überlegener Bildung herabgesehn, so erblickte man jetzt diese neu enthüllte Vergangenheit im Lichte einer poetischen Verklärung. Aus dem Schutt von Jahrhunderten kamen die Schätze der vaterländischen Vorzeit wieder ans Licht, das Reich der Sage und der volkstümlichen Dichtung ward nach allen Richtungen durchforscht und die naiven Madonnen- und Heiligenbilder, die man aus dem Staube der Kirchen und Klöster hervorzog, wirkten in ihren befangenen Formen als die Offenbarung einer neuen Gemütswelt, in die man sich mit der Hingebung einer ersten Liebe versenkte. Wohl konnte das seltsame Leben, das sich jetzt fast aller Orten in den Kreisen der Künstler regte, von den stolzen Höhen der klassischen Bildung betrachtet, wie ein beängstigender Rückschritt erscheinen, wie eine beklagenswerte Rückkehr in die Zeiten überwundener Minderjährigkeit. Goethe, von dem Ideal reiner Kunstvollendung erfüllt, wendete sich anfangs mit der entschiedensten Geringschätzung davon ab. Und doch war, wie sein großer Blick auch später mit bewunderungswürdiger Unbefangenheit erkannte, in diesem scheinbar reaktionären Streben eine tiefe Jugendlichkeit des Empfindens, die sich durch die Nötigung innerer Wahlverwandtschaft hingezogen fühlte zu jenen Werken einer noch nicht völlig entwickelten Kunst. So viel Gemachtes, Ungesundes und Kleinliches sich diesen Bestrebungen anheftete, es war in ihnen unendlich mehr wirkliche Naivetät, und wie der Erfolg herrlich gezeigt hat, eine ungleich größere Ursprünglichkeit und schöpferische Kraft, als in Allem, was jene Literatur, von der die ersten Anregungen ausgingen, an produktiven, selbständig poetischen Leistungen hervorgebracht hat. Während die letzteren häufig nichts anderes sind als eitle Spiele einer leeren Einbildungskraft, ist gleich in den Erstlingswerken dieser neuen Kunst, in denen sich ihr Zusammenhang mit der Romantik am deutlichs-

ten ausspricht, in den Jugendarbeiten von Cornelius, Overbeck und Schnorr eine Lebenskraft und Fülle ernster Empfindung, die der ganzen Entwicklung ihre Zukunft sicherte.

In Wien führte damals das alte Formelwesen der akademischen Kunst, die das tote Abstraktum klassischer Vorbilder mit handwerksmäßigem Geschick in träger Gewohnheit stets von Neuem zu vervielfältigen fortfuhr, noch immer die Herrschaft. Aber schon hatte jene neue romantische Bewegung sich auch hierher verpflanzt. Vor einem Jahrzehnt war Overbeck nach Wien gekommen und hatte, im Innersten unbefriedigt von dem akademischen Treiben, die Seele von jugendfrischen Eindrücken der Romantik erfüllt, bewegt von den Ahnungen einer neuen Kunst, sich mit Entschiedenheit aufgelehnt gegen die pedantische Dressur der Schule; von der Akademie mit einer Anzahl Gesinnungsgenossen verwiesen, war er dann nach Rom ausgewandert, das für die deutsche Kunst nach Carstens' reformatorischem Auftreten nun zum zweiten Male der Ausgangspunkt einer neuen Entwicklung wurde. Nach dem Tode Fügers, des Direktors der Wiener Akademie, nahmen die romantischen Bestrebungen an Ausbreitung zu, und selbst einige Genossen jenes zopfigen Herrn, besonders Ludwig Schnorr, der Bruder des berühmten Schilders der Bibel, ließen sich von ihnen ergreifen. Durch Letzteren kam Schwind zuerst auf dem Wege der bildenden Kunst mit der Romantik in Berührung. Lebhafter jedoch, als die mittelmäßigen Bilder dieses Künstlers, der sehr bald in einen trüben, Schwinds Natur feindselig abstoßenden Mystizismus verfiel, wirkten auf ihn einzelne Werke der romantischen Literatur, namentlich die phantasievollen Märchendichtungen Tiecks.

Die Musik blieb ihm auf dem Wege seiner Entwicklung eine holde Begleiterin, und die Geister Mozarts und Beethovens, die in dem Kreise seiner Familie heimisch waren, erweckten in ihm zuerst das Gefühl für den Adel klassischer Kunstformen. Den tiefsten Einfluss auf die Stimmung seines Inneren übten in dieser Zeit vielleicht die Lieder Franz Schuberts, jene damals noch wenig gekannten Gesänge, in denen mit herzbezwingendem Zauber erklang, was die romantische Lyrik von Lenz und Minne meist nur mit schwachen Lauten zu stammeln vermochte. Schwind war dem edeln Meister, der ihn scherzend seine Geliebte zu nennen pflegte, durch die innigste Freundschaft verbunden; aber "nur ein paar flüchtige Lebensjahre hat er," nach seinen eigenen Worten, "in glücklicher Noth und Freundschaft mit ihm vermusicirt und versungen," schon im Jahre 1828 starb Schubert.

Frische Werdelust und das Frühlingsbängen der ersten Entwicklung beherrschte diese Zeit. Ein reiches Phantasieleben strebte in der Seele des jungen Künstlers nach Entfaltung, sein leicht erregbares, sensibles Wesen, in dem sich das Temperament des Musikers und des Malers zu vereinigen schien, schwebte in der drangvollen Unruhe tausendfach wechselnder Stimmungen. "Hegte seine Natur," bemerkt Bauernfeld, "viel des Zarten, Weichen, beinahe Weiblichen, so spintisirte und grübelte er auch nicht wenig, war immer bewegt, unruhig, eine Art Selbstquäler, von seinem eigenen Thun und Lassen unbefriedigt." Tastend und suchend griff sein künstlerischer Trieb um sich. Die Formen des Ausdrucks in den ersten Erzeugnissen seiner Hand hatten noch wenig Eigentümliches, so entschieden der Charakter seiner künstlerischen Neigung in der Wahl der Stoffe sich kennzeichnete; ein bedeutendes Muster, das zwingende Gewalt auf ihn geübt hätte, trat ihm nirgends entgegen. Die Kompositionen zum Freischütz, zu Fidelio und Figaros Hochzeit sind noch vorwiegend in der Weise herkömmlicher Formen, sie zeigen bei großer Leichtigkeit der Behandlung eine etwas leere und konventionelle Grazie und nur in der Geschichte des wunderlichen Heiligen atmet schon etwas von dem Geiste der späteren Werke. Die phantastischen Titelvignetten zu "Tausend und eine Nacht" fanden bei Goethe lebhaften Beifall. Sehr vieles, was in dieser Zeit entstand, hatte seinen Ursprung ausschließlich in dem leidigen Bedürfnis des Erwerbs, das bei der Vermögenslosigkeit der Familie sich häufig genug in gebieterischer Weise geltend machte.

Alle Bedrängnis aber konnte den fröhlichen Jugendmuth nicht hemmen. Die inmitten der alten Kaiserstadt in idyllischer Abgeschiedenheit gelegene Wohnung, in die sich die Familie nach des Vaters Tode zurückgezogen hatte, war täglich Zeuge, wie Schwind und seine Freunde, die sich hier am liebsten zusammenfanden, mit gutem Humor der plumpen Unbill des Lebens zu trotzen wussten und die glückliche Fähigkeit übten, Alles, auch das Widerwärtige, heiter und mit poetischem Frohsinn aufzufassen. Die Aufregungen zärtlicher Herzensangelegenheiten konnten in diesem munter bewegten Leben nicht fehlen. Dem jungen Künstler, dessen schlanke und feine Gestalt an die blonden Pagenfiguren erinnerte, die er so anmutig dazustellen wusste, blieb die Gunst der Frauen nicht versagt, und er trug den Scherznamen Cherubin, den die Freunde ihm gaben, nicht mit Unrecht.

Je deutlicher Schwind sich bewusst ward, dass er in den engen Kunstverhältnissen Wiens die Ausbildung nicht finden konnte, die ihn zur Verwirklichung seiner Ideale befähigen sollte, um so lebhafter musste er seinen Blick nach dem Orte lenken, der sich eben damals zur Hauptstadt der deutschen Kunst erhob. Schon 1827 hatte er München auf kurze Zeit besucht und mit Begeisterung empfunden, dass hier die Atmosphäre walte, in der sein Talent und seine künstlerischen Wünsche gedeihen mussten. Das darauf folgende Jahr siedelte er ganz dahin über. An Cornelius und Schnorr, unter deren Händen sich hier in mächtigen Wandmalereien der monumentale Stil der historischen Kunst neu belebte, schloss er sich mit enthusiastischer Hingebung an, und schon nach einer kurzen Reihe fleißiger Studienjahre war ihm gemeinschaftliches Wirken mit den Meistern vergönnt. Als die Räume des Königsbaues mit Fresken geschmückt werden sollten, wurden ihm in richtiger Erkenntnis der Eigenart seines Talents Darstellungen zu Tiecks Phantasmus für das Bibliothekszimmer der Königin übertragen. Bevor es zur Ausführung derselben kam, unternahm er nach einem kurzen Aufenthalt in Wien, wo er die Kartons zu den Fresken begann, eine Pilgerfahrt nach Rom. Nur wenige Monate verweilte er hier, in vertrautem Umgang mit Overbeck und Cornelius, der für seine deutsche Arbeit sich damals aufs Neue in römischer Luft erfrischte. Eines der Reisebilder Schwinds stellt den Altmeister dar, wie er von einer Anhöhe, die er mit dem Ankömmling erstiegen hat, auf die heilige Kunststadt in der Ferne, das Ziel der Wallfahrt, deutet. Die Gedanken und Entwürfe, die der junge Romantiker aus der Heimat mitgebracht, ließen ihn auch hier, auf klassischem Boden, nicht los; mit einem gewissen Selbstbewusstsein erzählte er später, wie er von der Sixtinischen Kapelle nach Hause gewandert sei, um an seiner Komposition zum Ritter Kurt zu arbeiten.

1834 war er wieder in München. Den Darstellungen zu Tiecks Phantasmus, die wie ein anmutig leichtes Präludium zu den reichen Symphonien der späteren Märchenbilder erscheinen, folgte bald der berühmte Kinderfries, der im Saalbau die Schnorr'schen Historienbilder aus der Geschichte Rudolfs von Habsburg bekrönt, eine Schilderung der charakteristischen Vertreter des friedlichen Kulturlebens in der launig heiteren Symbolik reizender Kindergestalten. Um dieselbe Zeit entstanden die Entwürfe für den großen Bilderzyklus in der Burg Hohenschwangau, in denen der sagebegeisterten Phantasie Schwinds der weiteste Spielraum vergönnt war. Bis in die entlegenen Regionen der altnordischen Mythologie schweifte sie zurück, ergriff dann die Geschichte Dietrichs von Bern und kehrte nach einem Streifzuge in das Gebiet der italienischen Romantik wieder heim auf deutschen Boden, zu der Sage von der Geburt Karls des Großen in der Reismühle im Würmtal. Den Schluss des Zyklus, der in der Ausführung von anderer Hand manche ungünstige Abänderung erlitt, bildeten frei erfundene Szenen aus dem Leben eines mittelalterlichen Ritters.

Schwind beschränkte sich nicht auf den Kreis sagenhafter und mittelalterlicher Stoffe. Gern verweilte sein künstlerischer Blick in der Gegenwart der allernächsten Umgebungen, und bereits in den Versuchen der ersten Wiener Zeit stehen dicht neben den romantischen Schilde-

rungen genrebildliche, dem unmittelbaren Leben entnommene Szenen. Während die Poeten romantischer Konfession auf ihrer steten Flucht aus der Realität des Gegenwärtigen zuletzt die Fähigkeit einbüßten, auch nur die geringste ihrer Erfindungen mit einem Anschein des Lebens auszustatten, blieb Schwind nicht bloß durch die Energie seiner künstlerischen Gestaltungskraft, sondern mehr noch durch den echten Humor und die gemütvollte Innigkeit seiner Lebensauffassung vor jeder phantastischen Verirrung geschützt.

Für das realste Gebiet der malerischen Darstellung, für das Genre, hatte er eine sehr entschiedene und lebhaftige Neigung. Mit wie warmem Gefühl er das Kleinleben des Hauses und der Familie, die Gemütlichkeit des deutschen Daheim zu schildern wusste, zeigt eine ganze Reihe der anmutigsten Darstellungen, z.B. der Almanach der Radierungen, der ungefähr gleichzeitig mit dem Kinderfries entstanden und zehn Jahre später mit einem Text von Feuchtersleben veröffentlicht, die behaglichen Genüsse des Trinkens und Rauchens mit köstlicher Laune schildert. Die "Reisebilder", die alle Epochen seiner künstlerischen Tätigkeit begleiten, tragen im eigentlichsten Sinne den Charakter von Gelegenheitsgedichten, in denen er bald mit bedeutsamem Ernst, bald schwankweis und mit schalkhaftem Scherz persönliche Erlebnisse darstellte, Eindrücke und Anregungen festhielt, wie sie die bewegte Pilgerfahrt durchs Leben in mannigfaltiger Weise ihm darbot. Das moderne Gesellschaftsleben in den Kreisen der höheren Bildung ward ihm mehrfach Gegenstand künstlerischer Behandlung, ja, er wendete diesem Thema ein ganz besonderes Interesse zu, und es gehört die Art, wie er dasselbe poetisch zu heben und künstlerisch zu formen verstand, mit zu seinen eigentümlichsten Verdiensten. Das schönste Zeugnis dafür ist die anmutige Bildernovelle aus den späteren Jahren Schwinds, die unter dem Titel "Die Symphonie" berühmt geworden ist. Der Arabeskenschmuck, der das Ganze umrahmt und die Wirkung der einzelnen Bilder so glücklich erhöht, gibt zugleich von Schwinds eigentümlicher Meisterschaft in der Behandlung ornamentaler Formen ein höchst interessantes Beispiel.

In den luftigen Regionen der Romantik verflüchtigte sich dem Künstler die lebensvolle Wärme der Empfindung nicht. Die Märchendichtung war ihm nicht bloß ein reizendes Spiel der Phantasie, er hat ihren Träumen ins Herz geblickt und mit lebendigem Verständnis dem deutschen Volksgemüt, der unvergänglichen Eigenart seines Wesens den Sinn und die Stimmungen nachempfunden, die sich in den Bildern dieser Träume spiegeln. Mit seltener Kunst wusste er das Fabelhafte sich intim und vertraulich zu machen und gern pflegte er sein ganz persönliches Verhältnis zu solchen Stoffen auch äußerlich anzudeuten, indem er in ihrer Schilderung sich selbst und seine Freunde mit darstellte. Die Einleitungsszene zu den "Sieben Raben" zeigt die Märchenpoesie zwischen den Genien der Musik und Malerei als freundliche Hausgöttin im Kreise der Familie, die der sagenkundigen Alten mit lauschender Aufmerksamkeit zuhört.

Eine reizende Verbindung des Romantischen und Genrehaften ist die große Komposition zur Goethe'schen Ballade von Ritter Kurts Brautfahrt, ein Werk, in welchem Schwinds lebenswürdige Eigentümlichkeit zuerst einen ganz prägnanten Ausdruck fand. Er wollte darin, wie er selbst geäußert hat, etwas recht deutsches schaffen. In den Formen schloss er sich mit freier Selbständigkeit an die Ausdrucksweise an, welche Cornelius in seiner ersten Zeit dem Vorbilde Dürers entlehnt hatte. Die humoristische Geschichte Ritter Kurts aber, deren aufeinanderfolgende Momente er nach der naiven Art der alten epischen Malerei in örtliches Nebeneinander zusammenzog, wurde ihm Anlass zu einer der launigsten und anmutigsten Schilderungen deutschen Volkslebens. Die Hauptszene der Geschichte, wo der Unstern den wackern Ritter am Schluss seiner bedrängten Fahrt mit den grimmigen Gläubigern und der schönen Braut gleichzeitig zusammenführt, ist auf den Marktplatz eines malerischen Gebirgsstädtchens verlegt. Die prächtigen Giebelhäuser mit ihren lauschigen Erkern, die bewaldeten Ber-

ge, die über ihre Dächer hereinblicken, das heitre Jahrmarktsgewühl unter den Buden, dies Alles, verbunden mit dem drastischen Humor der Hauptsituation, erweckt ein eigenes Behagen, und man fühlt, mit welcher Lust der Künstler die tausend Einzelheiten dieser kleinen, vom buntesten Leben überdrängten Welt zusammengefügt und ausgeführt hat.

\*\*\*\*\*

Siehe im Goethezeitportal:  
 Moritz von Schwind, Ritter Kurts Brautfahrt  
 nach der gleichnamigen Ballade von Goethe  
<http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=6354>

\*\*\*\*\*

In Wien war das Bild längere Zeit ausgestellt, ohne die verdiente Anerkennung zu finden. Das große Publikum stand dem Streben Schwinds noch spröde und schweigend gegenüber, und eine Anbequemung an die Launen der Menge kannte er nicht. Doch war der Ritter Kurt dazu bestimmt, eine glückliche Wendung in seinem Leben herbeizuführen. Der Großherzog von Baden brachte das Bild 1839 an sich und gab dem Künstler gleich nachher einen umfangreichen Auftrag, der die Übersiedelung desselben nach Karlsruhe zur Folge hatte. Zunächst versuchte sich Schwind hier in einem seiner bisherigen Bestrebungen sehr fern liegenden Gebiete, indem er in den Antikensälen der Akademie den Zyklus der "Philostratischen Gemälde" nach Goethes Plan zur Ausführung brachte. Bleibt auch die Leichtigkeit zu bewundern, mit der er dabei vom Ritter Kurt zu den Helden der griechischen Sage überging, so ist doch nicht zu verkennen, wie fremdartig seiner Natur diese Aufgabe war. Das Treppenhaus des Akademiegebäudes schmückte er mit der "Einweihung des Freiburger Münsters", einem Freskogemälde, das zwar nur ein Genrebild im Großen, in dieser Bedingtheit aber durch seinen poetisch festlichen Charakter, durch die Lebendigkeit seiner prächtigen Frauen-, Ritter- und Handwerkergestalten höchst anziehend ist. Bei den allegorischen, im nobelsten Renaissancegeschmack ausgeführten Darstellungen des Treppenhauses, namentlich bei denen des Sitzungssaales der ersten Kammer, welche die sieben Tugenden des Staatsbürgers behandeln, hatten die Gegenstände Schwind einigermaßen ermüdet, so dass er mit verdoppeltem Interesse an ein Werk ging, das seinem Inhalte nach wieder der romantischen Stimmungssphäre früherer Arbeiten angehörte. Die Poesie des Rheinstroms hatte ihn diesmal gelockt: ein großes, ursprünglich für die Trinkhalle in Baden-Baden bestimmtes Bild zeigt in sinnreich erfundenen Personifikationen den ehrwürdigen Strom von der Schaar seiner Nebenflüsse und der Städte an seinen Ufern umgeben.

Die Trennung von Wien, wo Schwind sich kurz vor seiner Übersiedlung nach Karlsruhe wieder längere Zeit aufgehalten, war ihm schwer geworden. Er sollte jetzt in der Gründung eines eigenen Herdes für die Heimat, die er verlassen, reichen Ersatz finden. 1842 vermählte er sich mit Luise Sachs, der Tochter eines badischen Majors. Die in den letzten Jahren oft schwer gefährdete Heiterkeit seiner Stimmung, alle Lebensfreudigkeit war ihm jetzt wieder gewonnen und man meint das fröhliche Gefühl des frisch errungenen Glückes aus den Werken herauszulesen, die um diese Zeit entstanden. In jenem liebesmutigen Ritter, der über schroffe Felsen und durch finstres Waldesdickicht auf dem von Geisterhänden gebauten Pfade zum Schlosse der Geliebten hinanreitet, oder in der "Künstlerwanderung", wo fünf Musikanten, Gestalten von der kühnsten und packendsten Komik, nach einem Burghofe ziehn, um bei der Hochzeit aufzuspielen, während der Bräutigam mit seinen festlichen Begleitern in der Ferne am Waldessaume erscheint, in diesen Bildern erkennen wir heitere Wiederklänge jener glücklichen Tage.

Schwinds Aufenthalt in Karlsruhe war nur von kurzer Dauer; schon Ostern 1844 zog er nach Frankfurt am Main, von wo er einen bedeutenden Auftrag für das Städelsche Institut erhalten hatte. Der gegebene Gegenstand, der Sängerkrieg auf der Wartburg, war für die malerische Versinnlichung nicht in sehr hohem Grade geeignet, der musische Wettkampf selbst lieferte kein eigentlich signifikantes Motiv. Mit glücklichem Takte wählte Schwind die Scene nach der Beendigung desselben, den Moment der höchsten Spannung, der zur dramatischen Schilderung lebhaft erregter Gestalten die günstigste Gelegenheit bot. Die Komposition als solche, der Aufbau der Gruppen ist kunstvoll im schönsten Sinne, die Erfindung der Charaktere mannigfaltig und bedeutend ; allerdings aber wird man eine wirkliche Kraft und Tiefe des leidenschaftlichen Ausdrucks, wie der Gegenstand sie erforderte, hier ebenso sehr vermissen, wie die volle, vom Künstler angestrebte Größe des historischen Stils; die Grenzen seines Talents treten hier deutlich zu Tage.

Kleinere Arbeiten, die seiner Eigentümlichkeit sehr glücklich entsprachen, beschäftigten ihn gleichzeitig in reicher Menge. Schon früher hatte er sich in der Überzeugung, dass die Kunst auch im populären Gewande ihren edeln Zwecken zu dienen vermöge, gemeinschaftlich mit Schnorr an der Illustration eines landwirtschaftlichen Kalenders beteiligt. Jetzt schloss er sich einem ähnlichen Unternehmen an und lieferte mehrere Beiträge zu den von Buddeus in Düsseldorf veranstalteten Illustrationen volkstümlicher Dichtungen. Auch verschmähte er es nicht, nach alter Künstlersitte selbst für die Vervielfältigung seiner Werke zu sorgen. Auf die Kunst des Radierens, die zur Wiedergabe seiner feinen Zeichnung vorzüglich geeignet war, verstand er sich meisterlich und mehrfach brachte er sie jetzt zur Anwendung, besonders geistreich in den früher erwähnten, von Feuchtersleben herausgegebenen Humoresken. Zu seinem wunderlichen Heiligen, jener schon in früher Jugend entworfenen Komposition, die ihm besonders lieb war, kehrte er in dieser Zeit zum zweiten Male zurück. Stimmungen und Erfahrungen der persönlichsten Art scheinen darin niedergelegt; der träumerische, zur Beschaulichkeit neigende Hang in Schwinds Natur und der humoristische Frohsinn überquellender Lebenslust scheinen darin nach Einklang zu streben und sich in der Verschiedenartigkeit und Eintracht des brüderlichen Paares von Doppelgängern zu spiegeln, dessen Geschichte in dieser originellen Komposition anmutig erzählt wird. So sehr sich aber Schwind in solcher Tätigkeit befriedigt fühlte, und so angenehm sein äußeres Leben in Frankfurt sich gestaltete - vor dem Eschenheimer Tore, in einer der freundlichsten Gegenden der Stadt, hatte er Grund und Boden erworben und sich nach eigenem Plane ein einfaches Wohnhaus erbaut -, gleichwohl nahm er den Ruf an die Kunstakademie in München, den er Anfang 1847 erhielt, mit lebhafter Freude an. In München erwartete ihn ein Kreis alter Freunde und Jugendgenossen, deren Umgang ihm lange versagt gewesen, dort hatte er die ersten bedeutungsvollen, für seine Entwicklung einflussreichsten Kunsteindrücke empfangen, auf diesen Schauplatz seines jugendlichen Strebens kehrte er nun in den Jahren künstlerischer Reife mit innerster Befriedigung zurück.

Die Zeit der Lehr- und Wanderjahre war zu Ende. Nicht ohne die Mühe des ernstesten Suchens hatte Schwind seinen Weg gefunden, nicht ohne manchen herben Kampf das Ziel dieses Weges erreicht. Die Bedrängnisse, von denen der Bildungsgang eines modernen Künstlers selten verschont bleibt, hatte er reichlich erfahren. Die Übelstände, die aus der Vielgestaltigkeit der modernen Interessen, aus dem Mangel einer großen, das allgemeine Gefühl unbedingt beherrschenden Kunstrichtung entspringen, die Isolierung, in welcher der Einzelne, statt von dem Strome eines kräftigen künstlerischen Gemeinsinns getragen zu werden, auf sich selbst zurückgedrängt wird, die Gefahr innerer Zersplitterung unter dem massenhaften Andrang der verschiedenartigsten Bildungselemente, die Ratlosigkeit der unerfahrenen Kraft gegenüber den tausend lockenden und überwältigenden Vorbildern der verschiedensten Zeiten und Rich-



tungen, diese geistige Not der modernen künstlerischen Bildung, die das Individuum auf sich selbst stellt und seiner Entwicklung zugleich die schwersten Hindernisse in den Weg legt, hat Schwind in vollem Maße empfunden.

In einem höchst interessanten Briefe an einen jungen Freund deutet er selbst mit klarem Bewusstsein auf diese Drangsale seiner Entwicklung hin. "Höre einem Manne zu," schreibt er, "dessen Schicksal es wollte, dass er alle und jede schädliche Einwirkung unserer Zeit erdulden und nach unsäglicher Mühe sich zu reinigen, obgleich unter Umständen, die so bald nicht wiederkommen, theilnehmend an der besten Zeit in München, zu dem einfachen Resultate kam, dass das, was die junge Seele von selbst ergreift und wovon sie ergriffen wird, das einzig Richtige für Jeden ist, der Beruf hat ... Aber Du kannst Dich nicht allein und selbst erziehn, Du bedarfst des Rathes ... Du gehst hin, wo wir die Werke der Meister sehen können - in Gallerien. Du siehst mit einem Male und durcheinander Werke aus allen Schulen, aus allen Zeiten. Wenn's recht gut geht, ist der Meister da, den Du brauchst und Du findest ihn heraus. Wahrscheinlicher ist, die Masse überwältigt Dich und Vorzüge aller Art, entsprungen aus ganz verschiedenen Richtungen und Zeiten, ohne Zweifel achtungswerth jeder für sich, wühlen den Grund um Deinen Beruf auf, der noch im Keime ist, und, wie fünfzig Klim'as [!] auf eine Pflanze einwirkend, hemmen sie das Gedeihen, das nur in Einem entsprechenden möglich ist. - Du kommst in die traurige Lage zu wählen, statt getragen zu sein und kannst Dir selbst nicht rathen. Machst Du dennoch den glücklichen Griff - und sagst Dir: Dieser Richtung habe ich zu folgen, so gelangst Du in das zweite Fegefeuer und die Angst des tagweisen, schwierigen Erlernens. Kannst Du Dich selbst lehren? ... Sieh alle grössten Meister an und ist einer ohne Lehrer? Alle geboren in entschiedener Zeit, keinen Augenblick zweifelhaft über das, was zu thun ist - und Du in der Zeit, die tausend Richtungen hat, in der, Gott sei's geklagt, Jeder von vorne anfangen soll, Du sollst keinen Rath brauchen?" (1)

In dem Lehrberufe, den Schwind mit Energie und Liebe erfasste, war er Allen, die solches Rates bedurften, mit niemals versagender Hilfe zur Hand. Seine Art zu lehren hatte nichts eigentlich Schulbildendes, nichts lag ihm ferner, als auf das Talent, das sich seiner Leitung anvertraute, einen Zwang ausüben zu wollen. Er suchte die Eigenart des Schülers kennen zu lernen und meinte für ihn am besten zu sorgen, wenn er ihn auf das seiner Natur Gemäße aufmerksam machte. Das unwillkürlich Diktatorische der eigentlichen Herrschernaturen im Gebiete der Kunst lag nicht in seinem Wesen. In hohem Grade besaß er die Gabe, künstlerische Haupt- und Grundwahrheiten in kurze, gedrungene Kernsätze zusammenzufassen, die in der Form etwas von sprichwörtlicher Gediegenheit hatten und sich dem Gedächtnis schnell und sicher einprägten. Die offene Natürlichkeit und herzhaft Frische seines Wesens übten auf die Jugend die lebendigste Anziehung, und immer gab es unter seinen Schülern einige, die zu ihm ein ganz persönliches Verhältnis hatten; gern ließ er sie als Glieder der Familie an seinem häuslichen Leben teilnehmen, ihre Pläne und Entwürfe beschäftigten ihn wie seine eignen, und im freien ungezwungenen Gespräch, geistreich in Ernst und Laune, theilte er ihnen am liebsten mit von den Erfahrungen seines reichen Künstlerlebens.

Für Schwinds eigne künstlerische Tätigkeit war die erste Zeit seiner neuen Stellung in München wenig günstig. Der revolutionären Bewegung des Jahres 1848, die ihm die Aussicht auf umfassenderes Wirken am schwersten verdüsterte, stand er mit seiner ganzen Überzeugung auf das feindseligste entgegen. Was sich in der unklaren Gährung dieser politisch unreifen Zeit von neuem Leben regte, entzog sich seinen Blicken, er sah nur Verwirrung und Unheil. Die rohen Kräfte der Zerstörung, die in solcher Zeit aus ihrem unterirdischen Dunkel ans Licht kommen, erfüllten seinen künstlerischen Sinn mit Schrecken und Abscheu, eine tief erbitterte Aufregung spricht aus allen seinen Äusserungen über die Vorgänge dieser Epoche.

Wieder waren es Illustrationen, die ihn auf längere Zeit fast ausschließlich beschäftigten. Es gelang ihm, sich in diesen Arbeiten von seiner Verstimmung zu erholen, und viele derselben, namentlich die in den Münchner Bilderbogen verstreuten, gehören zu den sinnigsten und reizvollsten in jener langen Reihe kleiner, in Holzschnitt und Radierung veröffentlichter Kompositionen, in denen ein so wesentlicher Teil von Schwind's künstlerischem Naturell Ausdruck fand. Solche Darstellungen, durch die er sich mit dem volkstümlichen Gefühl in der unmittelbarsten Berührung erhielt, waren ihm jederzeit Bedürfnis; das Vornehmtun mit der Kunst, das nichts gemein hat mit der wahren Empfindung ihres Adels, jene künstlerische Eitelkeit, die in den Kreisen so mancher Romantiker zur lächerlichen Grimasse wurde, blieb ihm fremd. Doch sehnte er sich jetzt, wo er seiner Kraft völlig bewusst worden und die Mittel der Kunst in seiner Gewalt fühlte, nach einer Arbeit höhern Ranges und manches, wie er sagte, unternahm er nur, um sich selbst ein Bild bestellen zu können. Ein solches Werk, das ganz auf freien Antrieb entstand, ist die früher erwähnte phantasiereiche Komposition "die Symphonie", von der er 1849 ab Kuppelwieser nach Wien schrieb: "Diesen Sommer habe ich mich in eine moderne Idylle retirirt, denn ohne vor Aerger krank zu werden, hätte ich nichts, was irgend mit deutscher Geschichte zusammenhängt, unternehmen können."

Zu derselben Zeit wendete sich die Phantasie des Künstlers mit ganz frischem Interesse einem Gebiete zu, das sie schon immer mit Vorliebe aufgesucht hatte, das ihr aber nun erst zur wahren Heimat werden sollte. Mehrfach schon hatte Schwind seine bildnerische Kraft auf Stoffe der deutschen Märchenwelt gelenkt, jetzt war es die Geschichte vom Aschenbrödel, die seine ganze Neigung gewann. Die Kompositionen zu dieser alten, recht aus dem Herzen des Volkes entsprungenen Fabel, bildeten während zwei voller Jahre (1852-54) den Hauptgegenstand seiner Beschäftigung; die große Zahl von Skizzen, die er zu den Darstellungen entwarf, bezeugt allein schon, mit welcher Liebe und Sorgfalt er an der Ausgestaltung des fruchtbaren Stoffes arbeitete. Die ganze Lust des Schaffens war in ihm aufgewacht, alle seine Kräfte kamen in Zug, er fühlte, dass er jetzt auf dem Boden stand, auf dem er fähig war, sein Höchstes zu leisten, seine Eigentümlichkeit am reichsten zu entfalten. Die Kompositionen zum Aschenbrödel, auf die wir zur näheren Beschreibung noch zurückkommen, eröffnen glänzend die Reihe jener vielbewunderten Märchenbilder, auf denen vornehmlich der Ruhm des Meisters beruht.

Nebenher kamen eine Anzahl kirchlicher Bilder zur Ausführung, darunter sechs Darstellungen aus der Passionsgeschichte für die Theatinerkirche in München, Arbeiten von etwas Konventionellem Charakter, bei denen sich Schwind, wie deutlich zu erkennen ist, nicht in der Sphäre seines eigentlichen Künstlerberufes befand. Die vorzüglichsten seiner Werke entsprangen der fröhlichen Begattung eines heiteren Weltsinns mit der Schönheit einer leichtbeschwingten Phantasie und das Goethe'sche Wort: "am farbigen Abglanz haben wir das Leben" kann ihnen zum charakteristischen Motto dienen. "Glücklich der," schreibt er an Kuppelwieser, "dem sein Talent einen kirchlichen Wirkungskreis angewiesen hat. Immer mit den edelsten Gegenständen und den schönsten Kunstformen zu thun zu haben, ist nichts Kleines. Ich habe aber die Ruhe nicht, geschweige denn das ascetische Feuer, ohne das doch nichts Rechtes wird."

Endlich sollten nun auch die Wolken, die noch immer das äußere Leben des Künstlers trübten, sich lichten. Zu Ende des Jahres 53 ward ihm vom Großherzog von Weimar der Auftrag, die restaurierten Räume der Wartburg, dieser durch Geschichte und Sage gleich ehrwürdigen Stätte volkstümlicher Poesie, mit Fresken zu schmücken, eine Aufgabe, wie sie den Neigungen Schwind's zusagender nicht gedacht werden konnte. Ungewöhnlicher Beifall lohnte die Arbeit des Malers, der materielle Ertrag derselben hob kräftig seinen Wohlstand, und bald

zeugte ein schmuckes Wohnhaus am Starnberger See, das freundliche "Tanneck", von dem bürgerlichen Behagen des Künstlers.

In der glücklichsten Stimmung und unter den angenehmsten Verhältnissen hatte Schwind das Werk zu Ende geführt. Die anmutige Natur des Thüringer Landes wirkte belebend und anregend, und der Aufenthalt in Eisenach erhielt einen besonderen Reiz durch die Anwesenheit jener edeln und schwergeprüften fürstlichen Frau, der Herzogin von Orleans, die sich lebhaft für den Künstler interessierte und ihn häufig bei seiner Arbeit auf der Wartburg besuchte. Den Landgrafensaal zieren in friesartiger Anordnung sieben Bilder aus der Geschichte der Thüringischen Fürsten, Kompositionen, aus denen die Romantik mittelalterlichen Lebens in den gesunden und frischesten Farben spricht. Den höchsten Preis jedoch verdienen die Fresken, mit denen der Meister die zur Wartburgkapelle führende Galerie schmückte, die Darstellungen aus dem Leben der heiligen Elisabeth. Alle Zartheit feiner Empfindung lebt in der Anmut dieser Kompositionen, in diesen verklärten Bildern weiblicher Holdseligkeit und Tugend. Die Geschichte der Heiligen, ihre Ankunft auf der Wartburg, das Rosenwunder, der Abschied von dem Gemahl, ihre und ihrer Kinder Vertreibung vom gräflichen Schloss, ihr Tod im Kloster zu Marburg und die Überführung ihrer Leiche in den Dom macht den Inhalt der Hauptbilder aus, zwischen die sich in Medaillonform die Darstellungen der sieben Werke der Barmherzigkeit einschalten. Kein greller Affekt schlägt in der Schilderung der rührenden Geschichte vor, der Geist eines stillen Friedens geht durch sie hin, der alles Schmerzliche mildert und alles Herbe in den weichen Ton elegischer Trauer auflöst. In reinern Formen hat die Idealität des Künstlers sich nirgends ausgesprochen und niemals hat er mit einfachern Mitteln eine größere Wirkung erreicht; das Beiwerk in den Szenen ist mit der äußersten Sparsamkeit behandelt, aber dies Maßhalten gibt den Bildern einen eigenen Reiz und stimmt zu dem legendarischen Charakter des Gegenstandes.

\*\*\*\*\*

Siehe im Goethezeitportal:

Moritz von Schwind

Das Märchen von den sieben Raben

<http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=3075>

\*\*\*\*\*

Nach den mannigfachen Aufregungen zweier Reisen, die Schwind in den folgenden Jahren (56 und 57) im Auftrag der Regierung zu den Ausstellungen in Paris und Manchester unternahm, sammelte er sich wieder mit frischem Geist zu neuem Schaffen. Ein Gedanke meldete sich, der ihn schon in früher Jugendzeit lebhaft ergriffen und dessen Ausführung er schon einmal, während seines Aufenthaltes in Karlsruhe, begonnen hatte: der Plan zur Schilderung des Märchens von den sieben Raben. In der freundlichen Stille seines Wohnsitzes am Starnberger See machte er sich an die Arbeit, und bereits im Jahre 58 zierte das umfangreiche Werk die allgemeine historische Kunstausstellung zu München. Alle Erfolge, die Schwind bisher errungen, wurden durch die Wirkung dieser Komposition übertroffen. Der Großherzog von Weimar brachte sie sogleich in seinen Besitz, und Cornelius schrieb dem Meister, den allgemeinen Beifall gleichsam sanktionierend: "Sie haben zum Herzen der Nation gesprochen; während der falsche Nimbus, der um das Haupt so manches falschen Propheten der Kunst geleuchtet, schon angefangen hat, stark zu erbleichen, ist Ihr Stern im Steigen begriffen."

Der überraschendste Reichthum entwickelte sich dem Künstler aus dem Stoff jener einfachen Volkssage, eine Welt der bedeutungsvollsten Motive wusste er ihm zu entlocken, eine Fülle malerischen Lebens, die immer von Neuem die höchste Bewunderung erweckt. Wie in der ersten Scene der in Form eines Frieses gedachten Komposition die Jungfrau, die zur Befreiung der verzauberten, in Raben verwandelten Brüder gelobt hat, sieben Jahre zu schweigen und schweigend sieben Hemden zu spinnen, in dem tiefen goldigen Waldesdunkel vom Prinzen gefunden wird, wie dieser die schöne Gestalt, die nur von dem Gewand ihres blonden Haares umflossen ist, auf seine kräftigen Arme nimmt, wie er die Schweigende in der Abenddämmerung heimführt auf sein Schloss, die Hochzeit, das sonntägliche Bild, das die junge Königin in blühender Landschaft als segenspendende Wohltäterin zeigt, ihre nächtliche Arbeit am Spinnrocken, das Hereinbrechen der unheimlichen Mächte ihres Geschicks bei der Geburt der Zwillingssöhne, die derselbe Fluch trifft wie die Brüder, die Verurteilung der Mutter, ihre Abführung zur Richtstätte, und dann das Schlussbild, das in allen Linien ein wahrer Hymnenstrom der Freude bewegt, wo der Bann sich löst, die entzauberten Brüder auf weißen Rossen heranbrausen, und der Gemahl der schon dem Scheiterhaufen Überlieferten zu Füßen sinkt, diese ganze kunstvoll geordnete Szenenreihe ist in Wahrheit ein Poem, erfüllt vom reichsten Leben und dem echtsten Glanz der Romantik.

Werke der verschiedensten Gattung drängten sich in den folgenden Jahren. Zunächst wurde der Meister wieder mit mehreren Aufträgen zu kirchlichen Arbeiten betraut, deren Ausführung er mit pietätvollem Ernst als die Erfüllung einer frommen Pflicht betrachtete. Das Altarbild in der Frauenkirche zu München und die Gemälde in der Pfarrkirche zu Reichenhall gehören zu seinen vorzüglichsten Arbeiten auf diesem Gebiet. Dann beschäftigte ihn lebhaft die Fortsetzung der Reisebilder, von denen einige der ansprechendsten in diese Periode fallen. Seinem Humor ließ er wieder einmal den freiesten Lauf in dem Zyklus von Bildern aus der Lebensgeschichte Lachners, einer gemalten Künstlerbiographie voll der witzigsten und lebenswürdigsten Laune. Endlich sind von großem Interesse auch die Entwürfe zu kunstgewerblichen Arbeiten, die zu derselben Zeit in reicher Anzahl entstanden. Auf die Bedingungen der technischen Ausführung ist in ihnen nicht immer strenge Rücksicht genommen, stets aber sind sie anziehend und originell durch die sinnige, geistreiche, humoristisch phantasievolle Art der Ornamentik: Dem mannigfaltigen Stimmungsleben, das sich an die tote Welt von Geräten und Werkzeugen knüpft, das den Gebrauch derselben begleitet, entlehnte Schwind am liebsten die Motive der Verzierung, die immer reich, oft voll der launigsten Phantastik, die nackte Nützlichkeit dieser alltäglichen Dinge wie ein freies poetisches Gewand umgibt.

Mit dem Werk, das in den Jahren 64 und 65 vorbereitet wurde, ging dem Künstler wieder ein Lieblingswunsch aus früheren Tagen in Erfüllung. In Wien war, nach der Planierung der hohen Basteien, vor dem Kärnthner Thor das neue Opernhaus errichtet und ein Teil des Freskenschmuckes Schwind übertragen worden. Keinen Augenblick war der Meister über den Hauptgegenstand des hier Darzustellenden im Zweifel, Mozart und die Zauberflöte waren hier vor Allem zu feiern und scherzend äußerte er: "Die Mauern Wiens mussten fallen, um mir Platz zur Ausführung dieses lang gehegten Planes zu verschaffen." In dem verhängnisvollen Jahre 66 ging er ans Werk und er suchte seine Gedanken um so strenger an die Arbeit zu fesseln, je schmerzlicher ihn das über Oestreich hereinbrechende Schicksal ergriff.

Die Art, wie Schwind in den Darstellungen zur Zauberflöte, welche die Loggia des Opernhauses schmücken, das musikalische Element in die Form der malerischen Erscheinung übertrug, bekundet auf das beredteste seine innige Vertrautheit mit dem Wesen des Mozart'schen Genius. Der melodische Geist der Oper waltet in edler Heiterkeit und klassischer Grazie durch das Ganze der Kompositionen und spricht am vollsten, wie in reichen und prächtigen Akkorden

aus der harmonischen Gestaltenfülle der beiden Lünetten, welche den Anfang und das Ende des musikalischen Dramas schildern; die eine zeigt die Königin der Nacht, wie sie von ihren Dienerinnen umgeben, Tamino erscheint, die andre Tamino und Pamina, wie sie nach bestandener Prüfung in der heiteren Verklärung siegreicher Liebe, aus dem Fenster heraustreten und von Sarastro auf dem löwenbespannten Wagen und den Priestern und Jungfrauen mit Jubel empfangen werden, während die Königin der Nacht mit scheuem Entsetzen in die Unterwelt hinabflieht. Die Darstellungen im Foyer des Theaters sind den übrigen großen Meistern der Tonkunst und ihren hervorragendsten Werken gewidmet.

Bald nachdem Schwind diese Arbeiten zu Ende gebracht, stellten sich drohend die Anzeichen einer Erkrankung ein, die an die Wurzeln seines kräftigen Organismus griff. Aber noch gönnte ihm die Natur, indem sie schon heimlich ihre zerstörende Arbeit begann, Zeit zu einer Schöpfung, die vielleicht das Glänzendste von Allem ist, was er hervorgebracht. Ein ahnungsvolles Gefühl, dass dieses Werk sein letztes sein sollte, schien ihn zu bewegen; alle ihm zu Gebote stehenden Geister rief er noch einmal zusammen, noch einmal ließ er das reichbesaitete Instrument seiner Kunst, bevor es für immer verstummte, in vollen Tönen erklingen. Wie eine prächtig strömende Symphonie, harmonisch in der reichsten Mannigfaltigkeit wechselnder Stimmungen, entrollt sich der Gemäldezyklus zum Märchen von der schönen Melusine. Das ahnungsvoll Träumerische des ersten Bildes, wo Melusine, von dem Gewässer ihres Quells umspielt, in schattiger Felsengrotte schlummert, das helle Frühlingslicht in der Scene der Werbung am Waldesbrunnen, die Pracht des Hochzeitsfestes, der feierliche Morgen nach der Brautnacht, wo sie den Gatten geloben lässt, nicht in das Geheimnis ihrer Herkunft zu dringen, das dithyrambisch bewegte Bild, das sie im Glanz ihrer Feeenschönheit [!] zeigt, umgeben von den jubelnden Schwestern, der sonnige Höhepunkt ihres irdischen Glücks an der Seite des Gemahls und im Kreise blühender Kinder, dann, gegen die jubelnde Bewegung des vorangehenden Bildes gleichsam in jeder Linie kontrastierend, die Szene jähren Schreckens, wo der wortbrüchige Gatte Melusinen im Verkehr mit ihren geheimnisvollen Gespielinnen überrascht, das nächtlich düstre Bild, wo er im Pilgerkleide fortzieht, die von der Stätte ihrer Erdenfreuden für immer Geschiedene zu suchen, wie er sie am Waldesbrunnen in verwandelter Gegend, im geisterhaften Dämmerchein wiederfindet und in den Schoß der Geliebten hinsinkt, von ihren Lippen zu Tode geküsst, wie Melusine zuletzt, nachdem alle Lust und alles Weh irdischen Lebens verrauscht ist, wieder traumversunken in ihrer Grotte ruht, diese einzelnen Momente der mit dem feinsten Kunstverständnis angelegten malerischen Erzählung verbinden sich zu einem Ganzen von bestrickendem Reiz. Alle Wärme seiner Phantasie hat Schwind auf die Durchführung dieser Komposition gewendet, Alles, was an poetischem Zauber in seiner Macht lag, verschwenderisch an sie hingegeben.

Mit dem Tone elegischer Schwermuth, in welchen dies Meisterwerk malerischer Romantik ausklingt, endigte das heitere Schaffen des Künstlers. An seinem 66. Geburtstag hatte er an dem Zyklus den letzten Pinselstrich getan; bald darauf begannen seine Kräfte merklich zu sinken, nur zu wenigen flüchtigen Skizzen wollte die Hand noch gehorchen. Ein Jahr später, am 8. Februar 1871, starb der Meister. Lebendig aber verbreitete sich der Ruhm seines letzten Werkes, zur selben Zeit, als über dem verjüngten Deutschland glänzend die Sonne eines glorreichen Friedens aufging.

Schwind gehörte nicht zu den Künstlernaturen, deren Entwicklung mit den scharf ausgeprägten Merkmalen der Originalität anhebt, bei denen sich die ersten Äußerungen der schöpferischen Kraft gewaltsam aus dem Innern losringen, die mit dem Charakteristischen beginnen und es fortschreitend zum Allgemeinen erhöhen. Schwinds Erstlingsarbeiten tragen vielmehr, wie wir bemerkten, einen ziemlich konventionellen Charakter. Früher, als bei jenen tieferen und mächtigeren Naturen, entwickelte sich bei ihm das rein Formale des künstlerischen Ta-

lents; wenn bei jenen die bildende Kraft vom Herben und Strengen stufenweis zu ernster Schönheit und zum Erhabenen aufsteigt, so begann sie bei ihm mit graziösen, aber noch wenig bedeutenden Formen, die sich im Fortschritt seiner künstlerischen Bildung stetig mit innerem Gehalt bereicherten; der mächtigen Anstrengung gegenüber, welche die ersten Produktionen jener schwerkörnigen Naturen begleitet, zeigt sich bei ihm von Anfang eine entschiedene Leichtigkeit des künstlerischen Ausdruckes, und das Anmutige erscheint als die eigentliche Blüte seiner Kunst. Diese Art der Begabung, aus welcher die Beweglichkeit des leichtblütigen süddeutschen Temperamentes deutlich hervorblickt, hatte freilich auch ihre Gefahren. Wenn jene Strengen der Kunst sich leicht einer Versündigung an den Gesetzen der Grazie schuldig machen, so kam es bei Schwind wohl auch in späterer Zeit zuweilen vor, dass ihm ein etwas flacher und bedeutungsarmer Ausdruck entschlüpfte, eine Form, die mehr gefällig, als inhaltsvoll erscheint.

Der reine Phantasietrieb, das Vergnügen am freien Spiel der Erfindung, war vielleicht bei keinem anderen deutschen Maler der neueren Zeit so vorherrschend, wie in Schwinds leichtlebigen Naturell. Die Lust am Fabulieren kann man einen Grundzug seines künstlerischen Charakters nennen. Seine überaus beredsame Phantasie bedurfte in der Regel, um sich vollständig aussprechen zu können, einer gewissen epischen Breite; die zyklische Art der Komposition, die Form der leichten malerischen Erzählung war ihr ganz besonders gemäß, während sie für die Erfassung und erschöpfende Darstellung eines prägnanten dramatischen Moments sich nur wenig befähigt erwies. Gern und mit einem gewissen schwelgenden Behagen erging sie sich in dem heiteren Formenspiel der Ornamentik, in der freien, gleichsam nur musikalischen Bewegung der Linie. In Schwinds Entwürfen zu kunstgewerblichen Arbeiten war es bezeichnend, dass das Ornament sich nicht, wie in der Antike und zum Teil auch in der Renaissance, unmittelbar an die vom praktischen Zweck des Gegenstandes gebotenen Formen anlehnte; der klassischen Strenge gegenüber zeigt es eine Art romantischer Willkür. Die prosaische Form der Zweckmäßigkeit ist hier nicht sowohl künstlerisch umgebildet, als vielmehr phantasievoll verhüllt, und das Ornament, dessen Motiv in der früher bezeichneten Weise meist einer subjektiv poetischen Auffassung des Gegenstandes entspringt, hat im Verhältnis zum letzteren ein eigentümlich selbständiges Leben und umspielt die Formen des Objects oft mit der ungebundensten, phantastischen Freiheit.

Zur Darstellung märchenhafter Stoffe war ein so geartetes Talent, ein so phantasiefreudiges Naturell gewissermaßen vorausbestimmt. Nur bei einer poetischen Leichtigkeit, wie sie Schwind angeboren war, konnte die Versinnlichung dieser Stoffe glücken und künstlerisch wirksam werden. Wenn die Art der Behandlung schon an und für sich auf die Stimmung des Betrachters wirkt, wenn Dürer schon durch die strenge Energie seiner Linienführung eine gewisse ernste Sammlung anregt, und die bloße Wahrnehmung, dass ein Werk mühsam und zaghaft ausgeführt wurde, unsere Stimmung beschränkt und ins Enge zieht, so übt die Leichtigkeit in der Darstellungsart Schwinds sogleich eine eigentümlich lösende Wirkung. Die erste oberflächliche Berührung mit dem heiteren Geist dieses Künstlers beschwingt das Gefühl und erweckt eine Stimmung, in der uns die anmutige Willkür der Märchenwelt nicht befremdlich erscheint. Oft will seine Ausdrucksweise die Phantasie mehr nur anregen, als mit zwingender Kraft beherrschen, eine strenge und tiefe Durchbildung der Formen war nur selten durch die Natur seiner künstlerischen Absichten geboten, und im Kolorit erzielte er um so glücklichere Wirkungen, je einfacher er dasselbe behandelte. Die Öltechnik mit ihren realistischen Forderungen stimmte zu seiner Kunstweise nicht; wenn er mehrfach versuchte, ihr widerstrebendes Wesen sich dienstbar zu machen, so geschah das immer nur auf Kosten und zum Verderb der eigentümlichsten Reize seiner Darstellung. Die Freskomalerei, in welcher die Farbe eine weniger selbständige Wirkung beansprucht, sagte ihm schon im höheren Grade zu, am meisten aber das leichte Aquarell, das - gleichsam nur der feine Niederschlag eines farbigen Duftes -

dem Idealismus seiner Märchenpoesie ganz besonders gemäß war. Eine seltene Meisterschaft zeigt seine Behandlung des Aquarells in den Sieben Raben und der Melusine, und namentlich in dem Bilderzyklus der letzteren beruht das Wirkungsvolle im Kontrast und Wechsel der Stimmungen und zugleich das Harmonische ihres Zusammenklanges wesentlich mit auf der Kunst des Kolorits.

Indem aber Schwind den Charakter des Märchenhaften in der Behandlung solcher Stoffe künstlerisch wiedergab, ließ er die poetische Wahrheit nicht zu kurz kommen. Wie seine Darstellungen aus dem Leben des Mittelalters alle romantische Phrasenhaftigkeit von sich fern halten, wie sie nichts gemein haben mit der theatermäßigen Idealität jener abstrakten Ritter, Räuber und Burgfräulein, die in den Malereien der Düsseldorfer Schule eine Zeit lang umgingen, so bleibt aus seinen Märchenbildern alles Verschwommene, Leere und Nichtige romantischer Vorstellungen verbannt. Ihre Gestalten beseelt der lebendige Hauch einer frischen und wahren Empfindung, die nichts an sich trägt von der Kränklichkeit einer trüben Romantik. Eben darin bestand das Geheimnis des Künstlers, dass er den phantastischen Zauber der Märchenstimmung mit dem Reiz der lebensvollen Erscheinung innig zu verbinden und mit der Phantasie auch das Gemüt für seine Fabel zu gewinnen wusste. Die Seele der Märchendichtung, ihren menschlich rührenden Gehalt ließ er in heller Anmut ans Licht treten und ward durch seine stumme Kunst oft zum beredten Interpreten ihrer verschwiegenen Gedanken. Das allzu üppige Rankengewächs der Phantasie, das den Kern der Dichtung oft verdunkelnd überwuchert, verstand er mit künstlerischer Hand zu lichten, den Stoff des Märchens poetisch zu klären und zu erhöhen, ohne doch dem Sinne untreu zu werden, in welchem das Volksgemüt ihn gehegt und gebildet.

Geistvoll verknüpft er das Märchen vom Aschenbrödel mit der Geschichte der Psyche und Dornröschens, um durch diese beziehungsreiche Zusammenstellung die Idee der Fabel, das Glück und den endlichen Sieg demütiger Unschuld und Schönheit nach den Leiden der Zurücksetzung und Prüfung, um so eindringlicher und poetisch bedeutsamer zu machen. Die Treue, die an ihrem Gelübde selbst im Angesicht des qualvollen Todes festhält, verherrlichte er in den Darstellungen zum Märchen von den sieben Raben mit zarter und inniger Empfindung. In seinem Poem von der schönen Melusine tilgte er die episodischen Züge der Fabel, in denen der Fluch der unheimlichen Vermählung des Menschen- und Nixenwesens drastisch ausgemalt ist, und gestaltete seine Darstellung, die man zugleich eine Umdichtung der Sage nennen muss, zu einer romantischen Liebestragödie, die einer ungleich höheren poetischen Sphäre angehört, als das ihr zu Grunde liegende phantastisch verworrene Märchen. Nicht eine tief erschütternde, mächtig ergreifende Wirkung wollen diese Kompositionen hervorrufen; eine leidenschaftliche Gewalt des Ausdrucks, wie sie der große Stil der historischen Kunst bei dramatischen Vorwürfen erfordert, lag weder in der Fähigkeit des Künstlers, noch wäre sie der Eigentümlichkeit der Stoffe angemessen gewesen. Immer behält seine Kunst, wie es die Natur dieser Stoffe erheischt, den Charakter eines poetisch heiteren Spiels, das den schweren Ernst der Empfindung nicht aufkommen lässt. Was uns in der anmutreichen Welt jener Werke rührt und bewegt, ist der vollstimmige, aber nur leichte, spielende Wiederklang wahr und schön empfundenen Lebens, ihr Inhalt stellt sich uns dar, wie uns Erlebtes zuweilen in einem glänzend hellen und doch völlig traumartigen, phantastischen Erinnerungsbilde erscheint.

Mit Recht spricht man von einem eigentümlich musikalischen Eindruck dieser Kompositionen; wenn man versucht, das Charakteristische ihrer Wirkungen mit dem unzulänglichen Mittel der Worte zu schildern, so ist in der Tat der Vergleich mit der Musik gar nicht zu umgehen. Die Bewegung der Linien und die Farbenstimmung, auf die man vornehmlich musikalische Prädikate anzuwenden pflegt, scheinen hier aber nicht für sich allein zu solchem Vergleich aufzufordern. Beides, die Rhythmik der Linie, das harmonisch gestimmte Kolorit,

kann man auch bei Werken bewundern, für deren Gesamteindruck die Bezeichnung musikalisch nichts besonders Charakteristisches hätte. Bei Schwind dagegen erscheint die ganze Empfindungsweise, der in ihr vorherrschende lyrische Zug, und eben jene leichte märchenhafte Art der malerischen Vorstellung wie eine Analogie des musikalischen Denkens. Die Auffassung im Ganzen, die Art der fortschreitenden Entwicklung in den zyklischen Kompositionen, der Ausdruck und die Gebärde der Affekte, zuweilen die eigentümlich flutende und rauschende Bewegung großer figurenreicher Gruppen hat etwas Musikalisches. Das Schlussbild zu den Sieben Raben ist in der Tat mit nichts treffender zu vergleichen, als mit dem jubelnden Finale einer Symphonie, während die Szene, wo Melusine sich mit den Schwestern dem freien Spiel ihres bewegten Elementes überlässt, den Eindruck eines glanzvollen Scherzo erweckt. Gewisse Bewegungen der Gestalten Schwinds denkt man sich unwillkürlich von Gesang begleitet, das gesprochene Wort würde zu ihnen nicht stimmen; und in vereinzelt Fällen kann man vielleicht sogar versucht sein, den Ausdruck opernartig mit einem leichten tadelnden Akzent auf seine Darstellungen anzuwenden, so entschieden ist das musikalische Element in ihnen vorwaltend.

Dem romantisch märchenhaften Charakter dieser Kompositionen gesellt sich nun aber zuletzt eine Eigenschaft, die zu dem entarteten Wesen der Romantik wieder einen tiefen bedeutungsvollen Gegensatz bildet. Ähnlich wie Uhland muss man auch Schwind einen Klassiker unter den Romantikern nennen. Unberührt von den verschiedenartigen Richtungen jenes seltsamen Manierismus, in dem sich die Darstellung romantischer Stoffe so häufig gefiel, von der grilenhaften Künstlichkeit einer altertümlichen Behandlungsweise ebenso frei, wie von phantastischer Verzerrung der Natur und sentimentaler Zerflossenheit der Gestalten, tragen die besten seiner Werke vielmehr den vollen Stempel jener Formenschönheit, die man mit einer gewissen solennen Betonung als stilvoll bezeichnet. Mit der Idealität der poetischen Auffassung im innersten Einklang, bekundet diese Klarheit und Reinheit der Formengebung nicht nur den ursprünglichen Adel eines hellen, von keiner falschen Absichtlichkeit getrüben künstlerischen Sinnes, sie deutet zugleich auf die Beziehung Schwinds zu jener Kunst des großen historischen Stils, deren Aufblühen und reichste Entwicklung er in München selbst mit erlebte und die auf seine künstlerische Bildung so entscheidenden Einfluss hatte. Von der ernsten Muse dieser monumentalen Kunst empfing die leichtbewegliche unseres Romantikers die klassische Weihe, und nicht unebenbürtig stellen sich ihre heiteren Schöpfungen den gedankenschweren, geistesstrengen Werken jener mächtigeren Göttin zur Seite. Vielfältig erinnert ihre graziöse Formensprache an die Kunst der Renaissance in ihren weltlich anmutigen Bildungen, deren Wiederklänge für das moderne Gefühl stets etwas besonders Reizvolles haben.

In Wahrheit, alle höchsten Anforderungen, die an die künstlerische Behandlung romantischer Gegenstände gestellt werden können, zeigen sich in diesen Werken erfüllt. Mit welcher Weisheit verstand der Künstler, die Stoffe der naiven Märchendichtung dem gebildeten Sinne nahe zu führen, indem er sie zu reinerer, ideellerer Bedeutung erhob, wie bewunderungswürdig ist ihm gelungen, ihrer Darstellung den ganzen Reiz der Märchenpoesie mitzuteilen und doch zugleich eine Fülle des frischesten Lebens über sie zu verbreiten, ihre Fabel in vollkommener Formenklarheit vorzutragen, ohne doch den Duft der Romantik von ihr abzustreifen, sie malerisch zu erzählen in einer klassisch lauterer Sprache, die zugleich echt deutschen Charakter hat!

Das Romantische erscheint hier in einer Gestalt, in der es nicht aufhören wird, ein mächtig wirkendes und vollberechtigtes Element der Kunst zu sein. Das Phantasiebedürfnis, das in ihm seine Befriedigung findet, erstirbt nicht, es taucht in der Geschichte des geistigen Lebens, bald stärker, bald schwächer, stets von Neuem hervor. In unseren Tagen will die auszeichnende Bewunderung, die den romantischen Darstellungen Schwinds zu Teil wird, nicht als ein



völlig vereinzelt Phänomen erscheinen; wer möchte nicht glauben, dass sie in innerem Zusammenhang stehe zu dem Verlangen nach reicheren, phantasievolleren Gestaltungen, das sich auf anderen Gebieten der Kunst mit so viel Lebhaftigkeit geltend macht? Was in den Bestrebungen der Romantik Falsches und Krankhaftes lag, hat längst aufgehört, der Welt Unruhe zu schaffen. Uns gelüstet nicht mehr nach jenem Taumel romantischer Willkür, in welchem die Phantasie zuletzt nur noch phantastisch und ihr ganzes Tun nichts anderes war, als ein leeres, jedes wahren Lebensgehaltes entbehrendes Spiel. Die souveräne Ironie, mit der die Romantik den Standpunkt des bloß ästhetischen, von jeder anderen Rücksicht abgelösten Interesses zum eigentlichen Mittelpunkt der Weltbetrachtung erhob, hat für uns nichts mehr von verführerischem Reiz. In diesem Sinne sind wir so antiromantisch als möglich. Aber die Phantasie soll ihrer Rechte, die Kunst ihrer Freiheit nicht beraubt werden; in der Hingebung an die sinnlichste Gegenwart des Lebens, im leidenschaftlichsten Wetteifer mit allen Gewalten der Natur soll ihr die freie poetische Schönheit bewahrt bleiben. Und auch der ungebundeneren Phantasie, die es liebt, die wirkliche Welt nur flüchtig zu streifen, und aus ihren Quellen nur leichten Stoff für heiter symbolische Gebilde zu schöpfen, wollen wir den Raum nicht beschränkt wissen. Auch der schöne Leichtsinns der Muse behaupte sein Recht. Wenn dem kranken Wahn der Romantik das Leben zuletzt aufging im Spiel der Kunst, so ist unser Begehren, dass die Kunst nicht leide unter dem Zwange des Lebens, sondern bleibe, was sie zu sein berufen ist, eine Befreierin der Geister.

*Erläuterung:*

(1) Das vollständige Brieffragment findet sich in der Biographie Schwinds v. Lukas v. Führich.