

ASCHENBRÖDEL

VON



MORITZ v. SCHWIND



holzschnitt-Ausgabe.

AMOR
und
PSYCHE.

DORN-
RÖSCHEN



ASCHENBRÖDEL

BILDER-CYCLUS

VON

MORITZ VON SCHWIND.

MIT SPECIELLER ERLAUBNISS 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, O. ROTH UND C. ZIMMERMANN

MIT EINEM ERLÄUTERNDEN TEXT

VON

DR. HERMANN LUECKE.

Mit gesetzlichem Schutz gegen Nachbildung.



LEIPZIG 1873.

VERLAGSHANDLUNG VON ALPHONS DÜRR.

(DRUCK VON C. GRUMBACH IN LEIPZIG.)

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 profaisches Gelehrtenthum die Bildung beherrschte, lebte das Märchen in demüthigem Dunkel, von der „alten Schwiegermutter Weisheit“ misachtet 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 feiner 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 eigenthümlichen Reiz, wie kein Anderer, uns nahe zu führen gewusst in den Formen des edelsten Geschmacks, gleich anmuthvoll, 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 Heimath jederzeit auf das treueste angehangen. Die Mutter, eine geistreiche, hochgebildete und energische Frau, stammte aus der angesehenen österreichischen Familie der Holzmeister; der Vater, kaiserlicher Hoffsecretär, ein Mann von gutem 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 Blüthe seines alten Glanzes. Die Ringmauern der Stadt und ihre alterthümlichen 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 Kaferkeller, wo die Eltern Schwind's ihre Wohnung hatten, war von besonderem Interesse. Die orientalische Colonie in der Nähe, ein fast ausschließlich von türkischen und griechischen Kaufleuten bewohnter Stadttheil, ward besonders häufig und mit neugieriger Vorliebe aufgesucht; die langbärtigen Gestalten und ihre seltsamen Costüme waren merkwürdiger, als das fabelhafteste Bilderbuch. In der griechischen Kirche, die sich unmittelbar neben dem elterlichen Hause befand, konnte die jugendliche Phantasie bei feierlich schweigenden Ceremonien 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 theilnehmen. 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 Lenau, blieb ihm jener bis in die späteste Zeit ein lieber und theilnehmender Genosse, während der andere zu Schwind's frohsinniger und „hellgeborener“ Natur schon damals in zu entschiedenem Gegensatz stehn mochte, als das

sich ein näheres Verhältniß hätte bilden können. Das Zeichentalent, das sich frühzeitig meldete und bereits einige Anleitung gefunden hatte, fuchte sich nun mit dem rastlosen Drange des Instincts 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 Schwind's äußerte sich zur Belustigung der Kameraden in unzähligen Caricaturen, die bei aller witzigen Laune immer etwas Gutmüthiges 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 Schwind's 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 in's 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 Alterthums, und hatte man früher, in der Epoche der Aufklärung, auf die dunkeln Zeiten des Mittelalters nur mit der selbstgefälligen Miene überlegener Bildung herabgesehen, 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 an's Licht, das Reich der Sage und der volksthümlichen Dichtung ward nach allen Richtungen durchforcht 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 Gemüthswelt, 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 classischen Bildung betrachtet, wie ein beängstigender Rückschritt erscheinen, wie eine beklagenswerthe Rückkehr in die Zeiten überwundener Minderjährigkeit. Göthe, 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 reactionären Streben eine tiefe Jugendlichkeit des Empfindens, die sich durch die Nöthigung innerer Wahlverwandtschaft hingezogen fühlte zu jenen Werken einer noch nicht völlig entwickelten Kunst. So viel Gemachtes, Ungefundes 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 productiven, 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 deutlichsten ausspricht, in den Jugendarbeiten von Cornelius, Overbeck und Schnorr eine Lebenskraft und Fülle erster Empfindung, die der ganzen Entwicklung ihre Zukunft sicherte.

In Wien führte damals das alte Formelwesen der akademischen Kunst, die das tote Abstractum classischer Vorbilder mit handwerksmäßiger 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 Gefinnungsgenossen 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 Directors der Wiener Akademie, nahmen die romantischen Bestrebungen an Ausbreitung zu, und selbst einige Genossen jenes zopfigen Herrn, besonders Ludwig Schnorr, der Bruder des berühmten Schilderers 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, Schwind's Natur feindselig abtösenden Mysticismus verfiel, wirkten auf ihn einzelne Werke der romantischen Literatur, namentlich die phantasiereichen 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 classischer Kunstformen. Den tiefsten Einfluß auf die Stimmung seines Inneren übten in dieser Zeit vielleicht die Lieder Franz Schuberts, jene damals noch wenig gekannten Gefänge, 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 verfungen“, schon im Jahre 1828 farb Schubert.

Frische Werdeluft und das Frühlingsbängen der ersten Entwicklung beherrschte diese Zeit. Ein reiches Phantasielieben 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 schienen, schwebte in der drangvollen

Unruhe taufendfach wechselnder Stimmungen. „Hegte feine Natur“, bemerkt Bauernfeld, „viel des Zarten, Weichen, beinahe Weiblichen, so spintirte und grübelte er auch nicht wenig, war immer bewegt, unruhig, eine Art Selbstquäler, von feinem eigenen Thun und Lassen unbefriedigt.“ Taftend und fuchend griff fein künstlicher Trieb um fich. Die Formen des Ausdrucks in den ersten Erzeugnissen feiner Hand hatten noch wenig Eigenthümliches, so entschieden der Character feiner künstlerischen Neigung in der Wahl der Stoffe sich kennzeichnete; ein bedeutendes Muster, das zwingende Gewalt auf ihn geübt hätte, trat ihm nirgends entgegen. Die Compositionen zum Freifchütz, zu Fidelio und Figaro's Hochzeit find noch vorwiegend in der Weise herkömmlicher Formen, sie zeigen bei großer Leichtigkeit der Behandlung eine etwas leere und conventionelle Grazie und nur in der Geschichte des wunderlichen Heiligen athmet schon etwas von dem Geiste der späteren Werke. Die phantastischen Titelvignetten zu „Tausend und eine Nacht“ fanden bei Göthe lebhaften Beifall. Sehr vieles, was in dieser Zeit entstand, hatte feinen Ursprung ausschließlich in dem leidigen Bedürfnisse 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 Kaiferstadt in idyllischer Abgeschlossenheit 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 anmuthig darzustellen wußte, blieb die Gunst der Frauen nicht verfaßt, 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 feiner Ideale befähigen sollte, um so lebhafter mußte er feinen Blick nach dem Orte lenken, der sich eben damals zur Hauptstätte 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 fiedelte 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 Erkenntniß der Eigenart feines Talents Darstellungen zu Tiecks Phantafus für das Bibliothekzimmer der Königin übertragen. Bevor es zur Ausführung derselben kam, unternahm er nach einem kurzen Aufenthalt in Wien, wo er die Cartons 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 Reifebilder Schwinds stellt den Altmeister dar, wie er von einer Anhöhe, die er mit dem Ankömmling erliegen hat, auf die heilige Kunststadt in der Ferne, das Ziel der Wallfahrt, deutet. Die Gedanken und Entwürfe, die der junge Romantiker aus der Heimath mitgebracht, ließen ihn auch hier, auf classischem Boden, nicht los; mit einem gewissen Selbstbewußtsein erzählte er später, wie er von der Sixtinischen Kapelle nach Haufe gewandert sei, um an seiner Composition zum Ritter Kurt zu arbeiten. 1834 war er wieder in München. Den Darstellungen zu Tiecks Phantafus, die wie ein anmuthig 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 Culturlebens in der launig heiteren Symbolik reizender Kindergestalten. Um dieselbe Zeit entstanden die Entwürfe für den großen Bildercyclus in der Burg Hohenschwangau, in denen der fagebegeisterten Phantafie 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 Würmthal. Den Schluß des Cyclus, der in der Ausführung von anderer Hand manche ungünstige Abänderung erlitt, bildeten frei erfundene Scenen aus dem Leben eines mittelalterlichen Ritters.

Schwind beschränkte sich nicht auf den Kreis fagenhafter 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 Schilderungen genrebildliche, dem unmittelbaren Leben entnommene Scenen. Während die Poeten romantischer Confession 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 feiner künstlerischen Gestaltungskraft, sondern mehr noch durch den echten Humor und die gemüthvolle Innigkeit feiner Lebensauffassung vor jeder phantastischen Verirrung beschützt. Für das realste Gebiet der malerischen Darstellung, für das Genre, hatte er eine sehr entschiedene und lebhafte Neigung. Mit wie warmem Gefühl er das Kleinleben des Hauses und der Familie, die Gemüthlichkeit des deutschen Daheim zu schildern wußte, zeigt eine ganze Reihe der anmuthigsten Darstellungen, z. B. der Almanach von Radirungen, 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 „Reifebilder“, die alle Epochen feiner künstlerischen Thätigkeit begleiten, tragen im eigentlichen Sinne den Character von Gelegenheitsgedichten, in denen er bald mit bedeutendem Ernst, bald schwankweis und mit schalkhaftem Scherz persönliche Erlebnisse darstellte, Eindrücke

und Anregungen festhielt, wie sie die bewegte Pilgerfahrt durch's 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 eigenthümlichsten Verdiensten. Das schönste Zeugniß dafür ist die anmuthige Bildernovelle aus den späteren Jahren Schwinds, die unter dem Titel „Die Symphonie“ berühmt geworden ist. Der Arabesken schmuck, der das Ganze umrahmt und die Wirkung der einzelnen Bilder so glücklich erhöht, gibt zugleich von Schwinds eigenthümlicher Meisterchaft 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 in's Herz geblickt und mit lebendigem Verständniß dem deutschen Volksgemüth, der unvergänglichen Eigenart seines Wesens den Sinn und die Stimmungen nachempfunden, die sich in den Bildern dieser Träume spiegeln. Mit feltener Kunst wußte er das Fabelhafte sich intim und vertraulich zu machen und gern pflegte er sein ganz persönliches Verhältniß zu solchen Stoffen auch äußerlich anzudeuten, indem er in ihrer Schilderung sich selbst und seine Freunde mit darstellte. Die Einleitungsscene zu den „Sieben Raben“ zeigt die Märchenpoesie zwischen den Genien der Musik und Malerei als freundliche Hausgöttin im Kreise der Familie, die der fagenkundigen Alten mit laufender Aufmerksamkeit zuhört.

Eine reizende Verbindung des Romantischen und Genrehaften ist die große Composition zur Goethe'schen Ballade von Ritter Kurts Brautfahrt, ein Werk, in welchem Schwinds liebenswürdige Eigenthümlichkeit 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 ein örtliches Nebeneinander zusammenzog, wurde ihm Anlaß zu einer der launigsten und anmuthigsten Schilderungen deutschen Volkslebens. Die Hauptscene 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 Berge, die über ihre Dächer hereinblicken, das heitere Jahrmarktsgewühl unter den Buden, dies Alles, verbunden mit dem drahtischen Humor der Hauptsituation, erweckt ein eigenes Behagen, und man fühlt, mit welcher Luft der Künstler die tausend Einzelheiten dieser kleinen, vom buntesten Leben überdrängten Welt zusammengefügt und ausgeführt hat.

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 Ueberfiedelung desselben nach Karlsruhe zur Folge hatte. Zunächst versuchte sich Schwind hier in einem feinen bisherigen Bestrebungen sehr fern liegenden Gebiete, indem er in den Antikenfälen der Akademie den Cyclus der „Philostratischen Gemälde“ nach Gothes 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 Character, 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 Sitzungsfaales 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 Ueberfiedlung nach Karlsruhe wieder längere Zeit aufgehalten, war ihm schwer geworden. Er sollte jetzt in der Gründung eines eigenen Heerdes für die Heimath, 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 liebesmuthigen 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 Waldesfaumé 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 Städtische Institut erhalten hatte. Der gegebene Gegen-

stand, der Sängerkrieg auf der Wartburg, war für die malerische Verfinnlichung 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 Composition als solche, der Aufbau der Gruppen ist kunstvoll im schönsten Sinne, die Erfindung der Charactere 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 Eigenthümlichkeit sehr glücklich entsprachen, beschäftigten ihn gleichzeitig in reicher Menge. Schon früher hatte er sich in der Uebersetzung, das die Kunst auch im populären Gewande ihren edeln Zwecken zu dienen vermöge, gemeinschaftlich mit Schnorr an der Illustration eines landwirthschaftlichen Kalenders betheiliget. Jetzt schloß er sich einem ähnlichen Unternehmen an und lieferte mehrere Beiträge zu den von Buddeus in Duffeldorf veranstalteten Illustrationen volkstümlicher Dichtungen. Auch verschmähte er es nicht, nach alter Künstlerfittte 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 Composition, 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 Composition anmuthig erzählt wird. So sehr sich aber Schwind in solcher Thätigkeit befriedigt fühlte, und so angenehm sein äusseres Leben in Frankfurt sich gestaltete — vor dem Eschenheimer Thore, 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 ver sagt 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 Uebelstände, die aus der Vielgestaltigkeit der modernen Interessen, aus dem Mangel einer grossen, das allgemeine Gefühl unbedingt beherrschenden Kuntrichtung entspringen, die Isolirung, in welcher der Einzelne, statt von dem Strome eines kräftigen künstlerischen Gemeinfinns getragen zu werden, auf sich selbst zurückgedrängt wird, die Gefahr innerer Zersplitterung unter dem massenhaften Andrang der verschiedenartigsten Bildungselemente, die Rathlosigkeit der unerfahrenen Kraft gegenüber den tausend lockenden und überwältigenden Vorbildern der verschiedensten Zeiten und Richtungen, diese geistige Noth 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 Maasse 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 Schickal es wollte, das er alle und jede schädliche Einwirkung unserer Zeit erdulden und nach unfäglicher Mühe sich zu reinigen, obgleich unter Umständen, die so bald nicht wiederkommen, theilnehmend an der besten Zeit in München, zu dem einfachen Resultate kam, das 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 erziehen, 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, entspringen 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?“*)

In dem Lehrberufe, den Schwind mit Energie und Liebe erfasste, war er Allen, die solches Rathes bedurften, mit niemals ver sagender Hilfe zur Hand. Seine Art zu lehren hatte nichts eigentlich schulebildendes, 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

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

auf das feiner Natur Gemäße aufmerksam machte. Das unwillkürlich Diktatorische der eigentlichen Herrscher naturen im Gebiete der Kunst lag nicht in seinem Wesen. In hohem Grade befaß er die Gabe, künstlerische Haupt- und Grundwahrheiten in kurze, gedrungene Kernsätze zusammenzufassen, die in der Form etwas von sprüchwörtlicher Gediegenheit hatten und sich dem Gedächtniß 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 Verhältniß hatten; gern liefs er sie als Glieder der Familie an seinem häuslichen Leben theilnehmen, 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 Thätigkeit 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 verdüfterte, stand er mit seiner ganzen Ueberzeugung 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 an's Licht kommen, erfüllten seinen künstlerischen Sinn mit Schrecken und Abfcheu, eine tief erbitterte Aufregung spricht aus allen seinen Aeußerungen 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 Radirung veröffentlichter Compositionen, in denen ein so wesentlicher Theil von Schwinds künstlerischem Naturell Ausdruck fand. Solche Darstellungen, durch die er sich mit dem volkstümlichen Gefühl in der unmittelbarsten Berührung erhielt, waren ihm jederzeit Bedürfniß; das Vornehmthum 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 Composition „die Symphonie“, von der er 1849 an 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 Heimath 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 Compositionen zu dieser alten, recht aus dem Herzen des Volkes entsprungenen Fabel, bildeten während zwei voller Jahre (52—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 Luft 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 Eigenthümlichkeit am reichsten zu entfalten. Die Compositionen 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 zu München, Arbeiten von etwas conventionellem Character, 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 Weltfinns mit der Schönheit einer leichtbeschwingten Phantasie und das Göthe'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 restaurirten Räume der Wartburg, dieser durch Geschichte und Sage gleich ehrwürdigen Stätte volkstümlicher Poesie, mit Fresken zu schmücken, eine Aufgabe, wie sie den Neigungen Schwinds zufagender nicht gedacht werden konnte. Ungewöhnlicher Beifall lohnte die Arbeit des Meisters, 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 anmuthige 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 interessirte und ihn häufig bei seiner Arbeit auf der Wartburg besuchte. Den Landgrafensaal zieren in friesartiger Anordnung sieben Bilder aus der Geschichte

der Thüringischen Fürsten, Compositionen, aus denen die Romantik mittelalterlichen Lebens in den gefundesten und frischesten Farben spricht. Den höchsten Preis jedoch verdienen die Fresken, mit denen der Meister die zur Wartburgkapelle führende Gallerie schmückte, die Darstellungen aus dem Leben der heiligen Elifabeth. Alle Zartheit feiner Empfindung lebt in der Anmuth dieser Compositionen, 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 Ueberführung 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 Scenen ist mit der äußersten Sparfameit behandelt, aber gerade dies Maafshalten gibt den Bildern einen eigenen Reiz und stimmt zu dem legendarischen Character des Gegenstandes.

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 Composition übertroffen. Der Großherzog von Weimar brachte sie sogleich in seinen Besitz, und Cornelius schrieb dem Meister, den allgemeinen Beifall gleichsam functionirend: „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 Volksfage, eine Welt der bedeutungsvollsten Motive wufste 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 Composition 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 Wohlthäterin zeigt, ihre nächtliche Arbeit am Spinnrocken, das Hereinbrechen der unheimlichen Mächte ihres Geschicks bei der Geburt der Zwillingstöchter, die derselbe Fluch trifft wie die Brüder, die Verurtheilung 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 heranbraufen, und der Gemahl der schon dem Scheiterhaufen Ueberlieferten zu Füßen sinkt, diese ganze kunstvoll geordnete Scenenreihe ist in Wahrheit ein Poem, erfüllt vom reichsten Leben und dem echten 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 liefs er wieder einmal den freiesten Lauf in dem Cyclus 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 phantasiervolle Art der Ornamentik. Dem mannigfaltigen Stimmungsleben, das sich an die todtte Welt von Geräthen 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 Planung der hohen Bauteien, vor dem Kärnthner Thor das neue Opernhaus errichtet und ein Theil des Fresken schmuckes 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 feine innige Vertrautheit mit dem Wesen des Mozart'schen Genius. Der melodische Geist der Oper waltet in edler Heiterkeit und classischer Grazie durch das Ganze der Compositionen 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 Feuer 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 hervorragenden 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 zertörende 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 reichbefatete 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 Gemäldecyclus 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 Geheimniß ihrer Herkunft zu dringen, das dithyrambisch bewegte Bild, das sie im Glanz ihrer Feeenschönheit zeigt, umgeben von den jubelnden Schweftern, 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 contrastirend, die Scene 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, in geisterhaftem Dämmerchein wiederfindet und in den Schoos der Geliebten hinsinkt, von ihren Lippen zu Tode geküßt, wie Melusine zuletzt, nachdem alle Luft und alles Weh irdischen Lebens verraucht ist, wieder traumverfunken in ihrer Grotte ruht, diese einzelnen Momente der mit dem feinsten Kunstverständniß angelegten malerischen Erzählung verbinden sich zu einem Ganzen von bestrickendem Reiz. Alle Wärme feiner Phantasie hat Schwind auf die Durchführung dieser Composition gewendet, Alles, was an poetischem Zauber in feiner 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 Cyclus den letzten Pinselftrich gethan; 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 Aeuserungen der schöpferischen Kraft gewaltfam aus dem Innern losringen, die mit dem Characteristischen beginnen und es fortschreitend zum Allgemeinen erhöhen. Schwind's Erstlingsarbeiten tragen vielmehr, wie wir bemerkten, einen ziemlich conventionellen Character. Früher, als bei jenen tieferen und mächtigeren Naturen, entwickelte sich bei ihm das rein Formale des künstlerischen Talents; 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 Productionen jener schwerkörnigen Naturen begleitet, zeigt sich bei ihm von Anfang eine entschiedene Leichtigkeit des künstlerischen Ausdruckes, und das Anmuthige erscheint als die eigentliche Blüthe feiner 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 Verfündigung 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 entchlüpfte, eine Form, die mehr gefällig, als inhaltvoll 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 Schwind's leichtlebigen Naturell. Die Luft am Fabuliren kann man einen Grundzug seines künstlerischen Characters nennen. Seine überaus beredtfame Phantasie bedurfte in der Regel, um sich vollständig aussprechen zu können, einer gewissen epischen Breite; die cyclische Art der Composition, 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 Formenpiel der Ornamentik, in der freien, gleichsam nur musikalischen Bewegung der Linie. In Schwind's Entwürfen zu kunstgewerblichen Arbeiten war es bezeichnend, daß das Ornament sich nicht, wie in der Antike und zum Theil auch in der Renaissance, unmittelbar an die vom praktischen Zweck des Gegenstandes gebotenen

Formen anlehnte; der classischen Strenge gegenüber zeigt es eine Art romantischer Willkür. Die profaische 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 subjectiv poetischen Auffassung des Gegenstandes entspringt, hat im Verhältniß zum letzteren ein eigenthümlich 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 Verfinnlichung 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 Schwind's sogleich eine eigenthümlich lösende Wirkung. Die erste oberflächliche Berührung mit dem heiteren Geist dieses Künstlers beschwingt das Gefühl und erweckt eine Stimmung, in der uns die anmuthige 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 Colorit erzielte er um so glücklichere Wirkungen, je einfacher er dasselbe behandelte. Die Oeltechnik 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 eigenthümlichsten Reize seiner Darstellung. Die Frescomalerei, 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 Niedererschlag 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 Bildercyclus der letzteren beruht das Wirkungsvolle im Contrast und Wechsel der Stimmungen und zugleich das Harmonische ihres Zusammenklanges wesentlich mit auf der Kunst des Colorits.

Indem aber Schwind den Character des Märchenhaften in der Behandlung solcher Stoffe künstlerisch wiedergab, liefs 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 abstracten Ritter, Räuber und Burgfräuleins, 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 befeelt der lebendige Hauch einer frischen und wahren Empfindung, die nichts an sich trägt von der Kränklichkeit einer trüben Romantik. Eben darin bestand das Geheimniß des Künstlers, daß er den phantastischen Zauber der Märchenstimmung mit dem Reiz der lebensvollen Erscheinung innig zu verbinden und mit der Phantasie auch das Gemüth für seine Fabel zu gewinnen wufte. Die Seele der Märchendichtung, ihren menschlich rührenden Gehalt liefs er in heller Anmuth an's Licht treten und ward durch seine stumme Kunst oft zum beredeten 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 Volksgemüth ihn gehegt und gebildet. Geistvoll verknüpft er das Märchen vom Afschenbrödel mit der Geschichte der Psyche und Dornröschens, um durch diese beziehungsreiche Zusammenstellung die Idee der Fabel, das Glück und den endlichen Sieg demüthiger Unschuld und Schönheit nach den Leiden der Zurücksetzung und Prüfung, um so eindringlicher und poetisch bedeutfamer 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 Compositionen 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 Eigenthümlichkeit der Stoffe angemessen gewesen. Immer behält seine Kunst, wie es die Natur dieser Stoffe erheischt, den Character eines poetisch heiteren Spiels, das den schweren Ernst der Empfindung nicht aufkommen läßt. Was uns in der anmuthreichen 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 eigenthümlich musikalischen Eindruck dieser Compositionen; wenn man versucht, das Characteristische ihrer Wirkungen mit dem unzulänglichen Mittel der Worte zu schildern, so ist in der That der Vergleich mit der Musik gar nicht zu umgehen. Die Bewegung der Linien und die Farbestimmung, auf die man vornehmlich musikalische Prädikate anzuwenden pflegt, scheinen hier aber nicht für sich allein zu solchem Vergleiche aufzufordern. Beides, die Rhythmik der Linie, das harmonisch gestimmte Colorit, kann man auch bei Werken bewundern, für deren Gesamteindruck die Bezeichnung musikalisch nichts besonders Characteristisches 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 cyclischen Compositionen, der Ausdruck und die Geberde der Affecte, zuweilen die eigenthümlich fluthende und rauschende Bewegung großer figurenreicher Gruppen hat etwas Musikalisches. Das Schlussbild zu den Sieben Raben ist in der That mit nichts treffender zu vergleichen, als mit dem jubelnden Finale einer Symphonie, während die Scene, wo Melusine sich mit den Schwestern dem freien Spiel ihres bewegten Elementes überläßt, den Eindruck eines glanzvollen Scherzo erweckt. Gewisse Bewegungen der Gestalten Schwind's denkt man sich unwillkürlich von Gefang begleitet, das gesprochene Wort würde zu ihnen nicht stimmen; und in vereinzelt Fällen kann man vielleicht fogar versucht sein, den Ausdruck opernartig mit einem leichten tadelnden Accent auf seine Darstellungen anzuwenden, so entschieden ist das musikalische Element in ihnen vorwaltend.

Dem romantisch märchenhaften Character dieser Compositionen gefeßt sich nun aber zuletzt eine Eigenschaft, die zu dem entarteten Wesen der Romantik wieder einen tiefen bedeutungsvollen Gegensatz bildet. Aehnlich wie Uhland muß man auch Schwind einen Claffiker unter den Romantikern nennen. Unberührt von den verschiedenartigen Richtungen jenes feltfamen Manierismus, in dem sich die Darstellung romantischer Stoffe so häufig gefeßt, von der grillenhaften Künstlichkeit einer alterthümlichen Behandlungsweise ebenso frei, wie von phantastischer Verzerrung der Natur und sentimentaler Zerfloffenheit der Gestalten, tragen die besten seiner Werke vielmehr den vollen Stempel jener Formenschönheit, die man mit einer gewissen folennen 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 Abfichtlichkeit getrübtten künstlerischen Sinnes, sie deutet zugleich auf die Beziehung Schwind's 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 claffische 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 anmuthigen 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 mitzutheilen und doch zugleich eine Fülle des frischesten Lebens über sie zu verbreiten, ihre Fabel in vollkommener Formklarheit vorzutragen, ohne doch den Duft der Romantik von ihr abzutreiben, sie malerisch zu erzählen in einer claffisch lauterer Sprache, die zugleich echt deutschen Character 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, erlöst 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 Schwind's zu Theil wird, nicht als ein völlig vereinzelttes 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 gelüftet nicht mehr nach jenem Taumel romantischer Willkür, in welchem die Phantasie zuletzt nur noch phantastisch und ihr ganzes Thun 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 Leichtfinn 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.

DER BILDER-CYCLUS

ZUM

MÄRCHEN VOM ASCHENBRÖDEL.

Die Darstellungen zum Märchen vom Aschenbrödel sind als Wand schmuck eines heiteren, im Renaissancestil ausgeführten Gemaches gedacht; innerhalb ihrer prächtigen, mit der reichsten Eleganz verzierten, architektonischen Umrahmung sind sie der Art vertheilt, daß die Hauptscenen vier große, überhöhte Felder füllen, während die Mitte der Seiten- und Zwischenfelder den Nebenscenen eingeräumt ist; über den letzteren befinden sich in Form kleiner Vignetten die Darstellungen zur griechischen Psychefabel, unter ihnen in Medaillonform die Darstellungen zum Märchen vom Dornröschen. (S. das Uebersichtsblatt). — Das Originalgemälde ist im Besitz des Freiherrn von Frankenstein in München; die hier veröffentlichten Holzschnitte wurden nach den Thäterschen Stichen von der Hand bewährter Künstler (Günther, Käseberg, Oertel, Roth und Zimmermann) ausgeführt; der vorzügliche Druck ist aus der C. Grumbach'schen Officin in Leipzig hervorgegangen.

Aehnlich, wie in der „Symphonie“, die kurz vor dieser kunstreichen Composition zum Aschenbrödel entstand, scheint auch hier in der Reihenfolge der Hauptbilder eine bestimmte musikalische Regel zu walten. Das erste Hauptbild mit den dazu gehörigen kleineren Darstellungen ist die Introduction.

DAS ERSTE NEBENFELD

zeigt im Mittelbild die Vorbereitungen zu dem festlichen Ball. Aschenbrödel im dürrtigen Hausgewand kniet vor der einen ihrer hochmüthigen Stiefschwestern, um ihr den zierlichen Ballschuh anzulegen, während die andere, die vor dem Spiegel beschäftigt ist, ihren Dienst gleichfalls begehend, sich mit ungeduldiger Miene nach ihr umblickt. Zwischen den Vorhängen des Putzzimmers schiebt der Stiefvater sehmunzelnd herein und scheint zur Eile zu mahnen.

Die Vignette oberhalb dieses Bildes enthält die Scene, wo Psyche, deren Schönheit alle Welt zwar bewunderte, um die aber noch kein sterblicher Freier zu werben gewagt hat, unter dem Hohn der vermählten Schwestern aus dem elterlichen Haufe verstoßen wird. — Natürlich ist weder in den Bildern zu der griechischen Fabel, noch in denen zu Dornröschen in jedem einzelnen Zug eine Parallele zu den Hauptdarstellungen zu suchen; die Verknüpfung mit diesen beruht vorwiegend nur in dem allgemeinen Gedanken der Fabeln. Beide stimmen mit dem Märchen vom Aschenbrödel sinnreich zusammen, indem auch sie erzählen, wie durch die Liebe leidende Unschuld und Schönheit Erlöfung findet.

Das Medaillon unter dem Mittelbild zeigt die Schickfalschwestern an Dornröschens Wiege. Den Fluch der bösen Fee kann die gute nicht völlig abwenden, nur mildern; nicht dem Tod soll die Königstochter verfallen, sondern nur einem tiefen, hundertjährigen Schlaf.

ERSTES HAUPTBILD.

In dem reizenden Hofraum des Haufes stehen die von stattlichen Mauthieren getragenen Sänften für die vornehme Gesellschaft bereit. Der galante Papa, Schoofshund und Fächer haltend, geleitet die festlich geschmückten Töchter, von denen die eine ihr kokettes Füßchen eben auf den Tritt der Sänfte setzt. Die gestrenge Frau Mutter ist noch zurück; wir sehen sie oben auf der Gallerie des ersten Stockwerkes, wo sie das verhasste Afchenbrödel zu niederer Mägdarbeit in die Küche sperrt. Der wackere Reitknecht, der unten im Hofe das Pferd hält, ist der Einzige, der an dem Loos der Armen Antheil nimmt, er stampft unmuthig mit dem Fusse, wie er sieht, welch' harte Zurücksetzung sie auf's Neue zu erdulden hat. Die andern Dienstleute oben auf der Plattform des Haufes warten nur auf den Augenblick, wo die Herrschaft sich entfernt hat, um sich dann gleichfalls, bei der Musik des verdeckt gehaltenen Tamburins, zu erlustigen.

ZWEITES NEBENFELD.

Mittelbild. Gefenkten Hauptes sitzt Afchenbrödel an dem einsamen Heerd, in trauriges Sinnen verloren, träumend von dem Glanz des Festes und den Freuden, die ihrem Herzen verfast sind. Aber die Stunde des Glückes ist nahe. Geschäftig umflattern die hilfreichen Tauben die Betrübte, und, von ihr noch unbemerkt, ist die gütige Fee erschienen, die sich ihres Geschickes erbarmen will. Edles Geschmeide und kostbare Gewänder hält sie bereit, mit denen Afchenbrödel alsbald das Kleid ihrer Niedrigkeit vertauschen soll. — Glücklicher, als die Einfame, träumt Psyche in dem oberen Bild; Eros, der eben von ihrem Lager aufschwebt, hat an ihrer Seite geruht. — Auf dem unteren Bild ist Dornröschen in das Gemach der alten Spinnerin eingedrungen und finkt, von der verhängnißvollen Spindel verwundet, in Schlaf.

ZWEITES HAUPTBILD.

Ein rauschendes Allegro folgt auf die Introduction. Glänzend bewegt sich durch den festlich prangenden Saal das bunte Gewühl des Maskenfestes, in dessen Mitte Afchenbrödel, zauberisch geschmückt, plötzlich erschienen ist; alle Blicke weilen staunend auf der anmuthstrahlenden Gestalt, und der Prinz, geblendet von ihrer Schönheit, finkt ihr huldigend zu Füßen. Die Schwestern, zwischen denen die Siegreiche lächelnd hervortritt, weichen betroffen mit schlecht verhehlter Eiferfucht zur Seite, ihre stolzen Absichten auf das Herz des Prinzen sind vereitelt, und die Mutter, von der Afchenbrödel zwar ebensowenig, wie von den Schwestern erkannt wird, blickt mit dem Ausdruck ingrimmigsten Aergers; selbst die Huldigung des jungen, maurisch gekleideten Pagen an ihrer Seite, der die bezaubernde Erscheinung mit schwärmerischem Entzücken begrüßt, erregt ihren Groll. Der Narr hat sich dem pedantischen Hofmeister des Prinzen kecklich auf die Schulter geschwungen, um des reizenden Anblicks bequemer genießen zu können, und von dem reichgeschmückten Thron schaut auch das Königspaar staunend auf das anmuthige Wunder, das sich vor seinen Augen begibt. Ueber den Häuptern der Glücklichen schwärmen im Cirkeltanz, mit den jubilirenden Klängen der Musik, pfeilefendende Amoretten, während zur Seite, in leichte Schatten gehüllt, die Fee vorüberfliehet, die ihren schönen Schützling geheimnißvoll, wie sie ihn hergeleitet, mit dem Schlag der Mitternachtsstunde wieder entführen wird.

DRITTES NEBENFELD.

Mittelbild. Die Stunde der Mitternacht zu verkündigen, steht der Thurmwächter auf seiner hohen Warte schon bereit. Tief unter ihm schlummert im Mondlicht die schweigende Stadt, und kaum dringen vom Königsschloß vereinzelte Laute des Festjubels zu ihm herauf. — Die geheimnißvoll nächtliche Stimmung klingt hinüber in die andern Bilder. In dem oberen schleicht sich Psyche mit der Lampe an das Lager des schlummernden Eros heran, das untere zeigt Dornröschen und ihre Umgebung vom Zauberschlaf befangen. Auch die beiden Spielleute ganz unten, die in den zwei ersten Nebefeldern so lustig musizirten, sind in Schlummer gesunken.

DRITTES HAUPTBILD.

Eine Stimmung, träumerisch wie die eines weichen, fehnfüchtigen Adagio, schwebt über der Scene. In den tiefen Schatten des Parks ruht die süße Stille der Nacht, der Glanz des Mondes spielt in dem Wasser

der raufchenden Fontaine und erhellt die Marmorfäulen des hohen Palaſtes. Der Zauber iſt vollbracht, die Fee hat Afchenbrödel dem glänzenden Feſt entrückt und trägt ſie ſchlafend, in ihren wallenden Mantel gehüllt, durch die dunkeln Lüfte wieder heim. — Während der Page des Prinzen vergeblich in den Gängen des Parkes die plötzlich Entſchwundene ſucht, hat der Hofmeiſter unter dem Portal Afchenbrödels Schuh gefunden, den ſie im Fluge verloren. Mit Entzücken betrachtet der Prinz, der ſchon im Begriff war, dem Pagen nachzueilen, den köſtlichen Fund, den der alte ernſthafte Herr mit ſichtlicher Verlegenheit in Händen hält.

VIERTES NEBENFELD.

Mittelbild. Von Schlaf und Ruhe geflohen, überläßt ſich der Prinz, den zierlichen Schuh in der Hand, feinen fehnfüchtigen Gedanken. Der verſtändige Mentor gibt über die Schwärmerei keine entſchiedenſte Mißbilligung zu erkennen, während der Narr offenbar einen klugen Einfall hat und dem Prinzen räth, den Schuh von allen Schönen des Landes anprobiren zu laſſen, um ſo, da die reizende Form doch nur der Einzigen paſſen könne, die holde Verſchwundene ausfindig zu machen. — In dem oberen Bild erduldet Psyche die Strafe der Venus, während in dem unteren der fremde Königsſohn von der Fee zu Dornröſchens Schloß geleitet wird.

VIERTES HAUPTBILD.

Das prachtvolle Finale. Dichtes Volksgewühl umdrängt den königlichen Herold, der hoch zu Roß eben vor Afchenbrödels Wohnung hält. Auf dem Schilde feines blumengeſchmückten Stabes ſind die Worte zu leſen:

Die Schönſte iſt entflohn,
Nichts blieb von ihr zurück,
Als ihrer holden Füße Maafs,
Ihr Schuh! Verſuch' ihn Jede!
Die ihn als eig'nen trägt,
Sei des Landes und der Herzen Königin!

Die Stieffchweſtern haben ſich eilig zur Probe gemeldet, aber nur, um Spott und Beſchämung zu ernten; nach ihnen iſt nun auch Afchenbrödel in ihrem ſchlichten Gewande hervorgetreten, der Schuh, der ihr auf goldgeſticktem Kiſſen dargereicht ward, ſchmiegt ſich ihrem Fuß auf das zierlichſte an; ſie iſt die Gefuchte. Der Prinz, der dem Herold ungeduldig gefolgt war, ſieht aus dem Gewühl der Menge trunkenen Blicks auf die holde Geſtalt. Der Hofmeiſter, den der Narr brüderlich umſchlungen hat, drängt ſich neugierig und hocheſtaunt herbei, während der treue Diener der nun königlich Erhöhten, der wackere Reitknecht, jauchzend ſeine Mütze ſchwingt. Voll bitterer Eiferſucht aber, die kleine Fauſt zornig geballt, blickt die eine der Stieffchweſtern auf die beſcheidene Siegerin, indeß die andere ſich grollend in das Dunkel der Hausflur zurückzieht. Von dem hohen Altan ſieht der Papa in ſprachloſem Erſtaunen weit vorgebeugt herunter, während in entgegengeſetzter Richtung fein eheliches Gemahl in Ohnmacht ſinkt. Schon aber bewegt ſich von dem Königſchloß im Hintergrund, unter jubelndem Poſaunenſchall, ein prächtiger Feſtzug die breite Treppe herab, um die neue Königin feierlich zu empfangen.

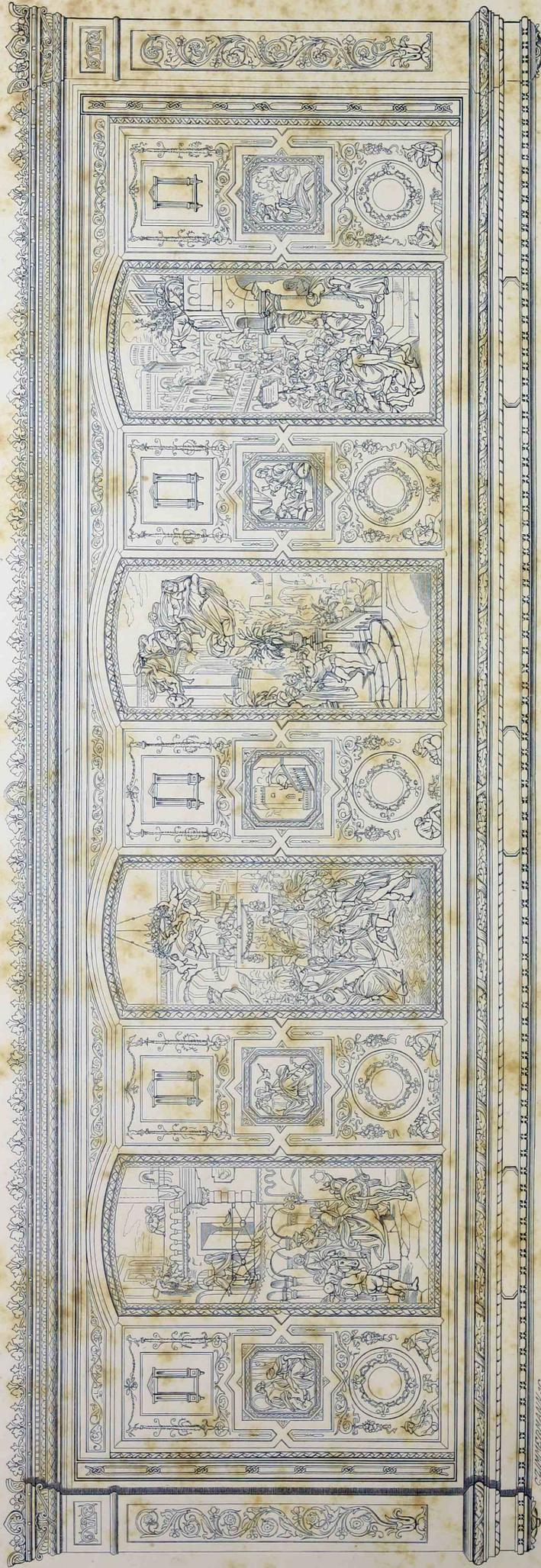
FÜNFTES NEBENFELD.

Das Mittelbild zeigt die Liebenden in der Abendſtille einer freundlichen Landſchaft, in der Ferne die gütige Fee, die von ihnen Abſchied genommen und nun für Andere auf Heil und Rettung ſinnt. — In den andern Bildern ſchließen die Paralleldarstellungen gleichfalls verſöhnend ab; in dem oberen ruft Amor die ohnmächtige Psyche wieder ins Leben, in dem unteren wird Dornröſchen von dem Königsſohn aus ihrem Zauberschlaf befreit. — Die beiden Spielleute hatten ſchon im vorigen Nebenfeld ihr Muſiciren wieder begonnen; hier hat den Platz des einen der Narr eingenommen, der Afchenbrödels Schuh in der Hand hält und ſich über das kleine reizende Ding ſchalkhafte Gedanken macht, die nicht ſchwer zu errathen ſind.



ASCHEBRÖDEL.

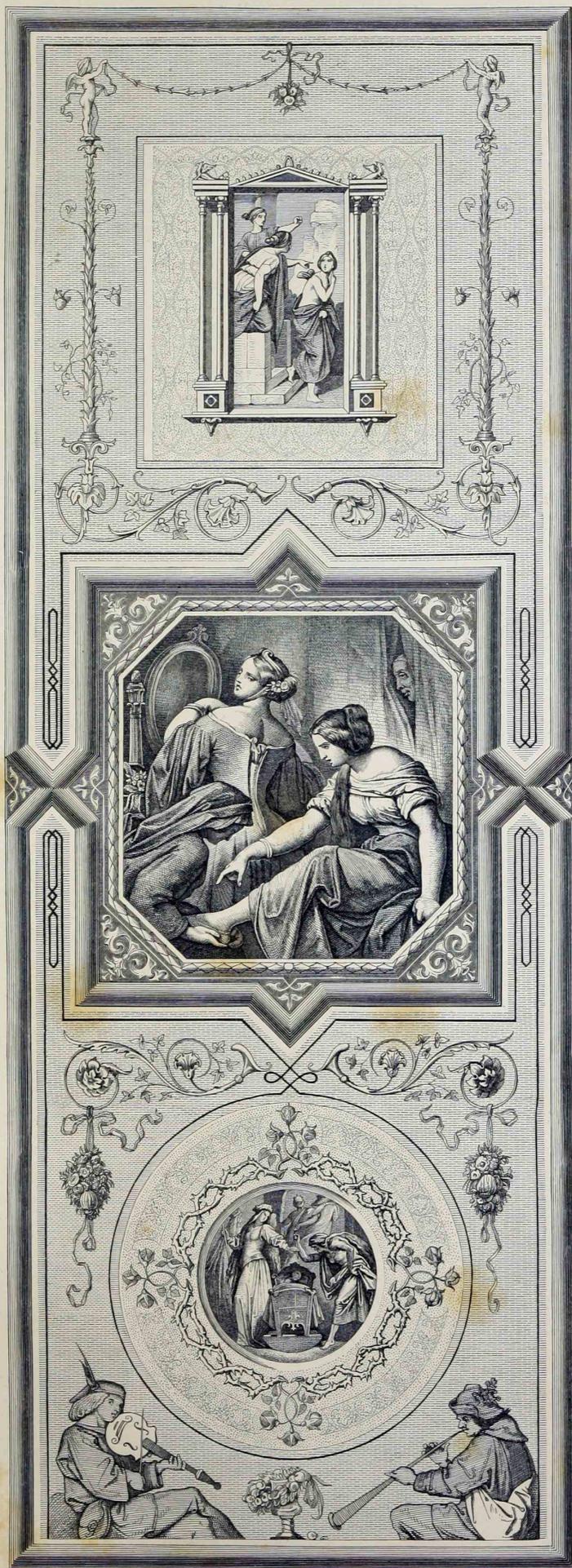
ÜBERSICHTSBLATT DES VOLLSTÄNDIGEN CYCLUS.



MIT SPECIELLER ERLAUBNISS DER KÖNIGL. BAYR. PRIV. KUNSTANSTALT VON PILOTY & LOEHLE ZU MÜNCHEN NACH DEN THAETERISCHEN KUPFERSTICHEN IN HOLZSCHNITT AUSGEFÜHRT VON C. ZIMMERMANN.

Mit gesetzlichem Schutze gegen Nachbildung.

Druck von G. Gumbach in Leipzig.



H. GUNTHER, sc.

MIT SPECIELLER ERLAUBNISS DER KÖNIGL. BAYR. PRIV. KUNSTANSTALT VON PILOTY & LOEHLE ZU MÜNCHEN
NACH DEN THAETER'SCHEN KUPFERSTICHEN IN HOLZSCHNITT AUSGEFÜHRT VON H. GUNTHER.

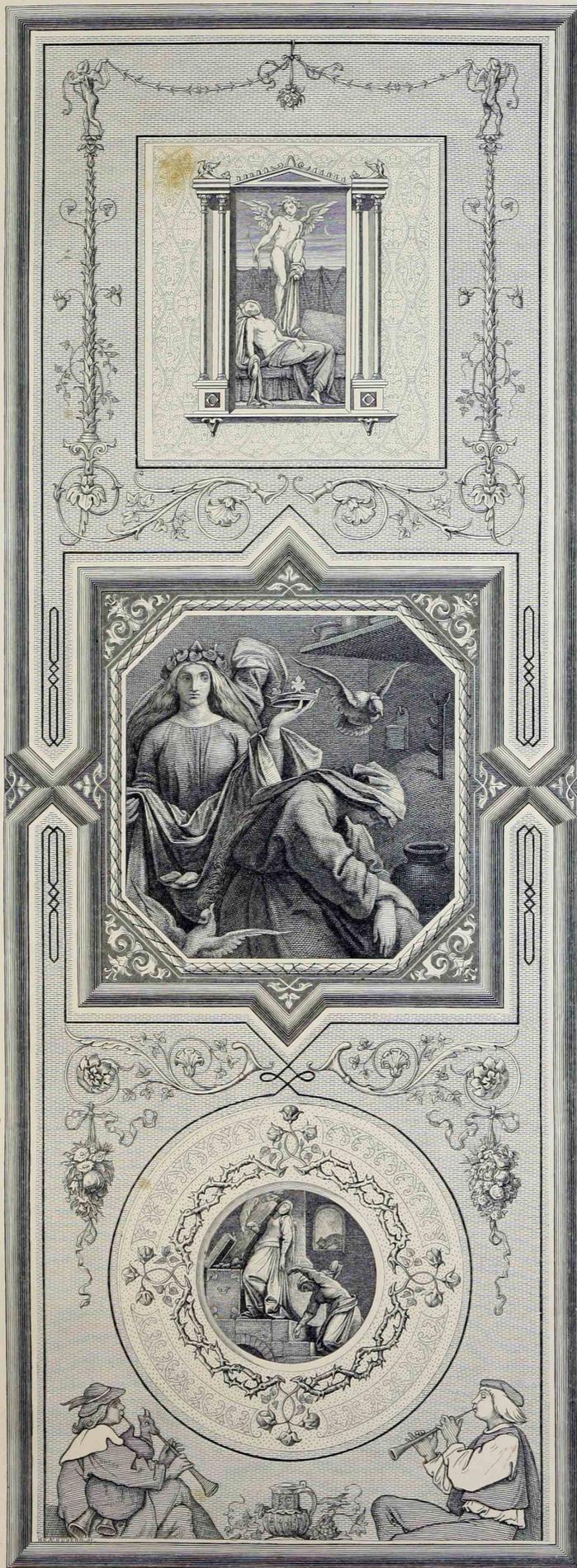
Mit gesetzlichem Schutze gegen Nachbildung.



H. GÜNTHER. 22

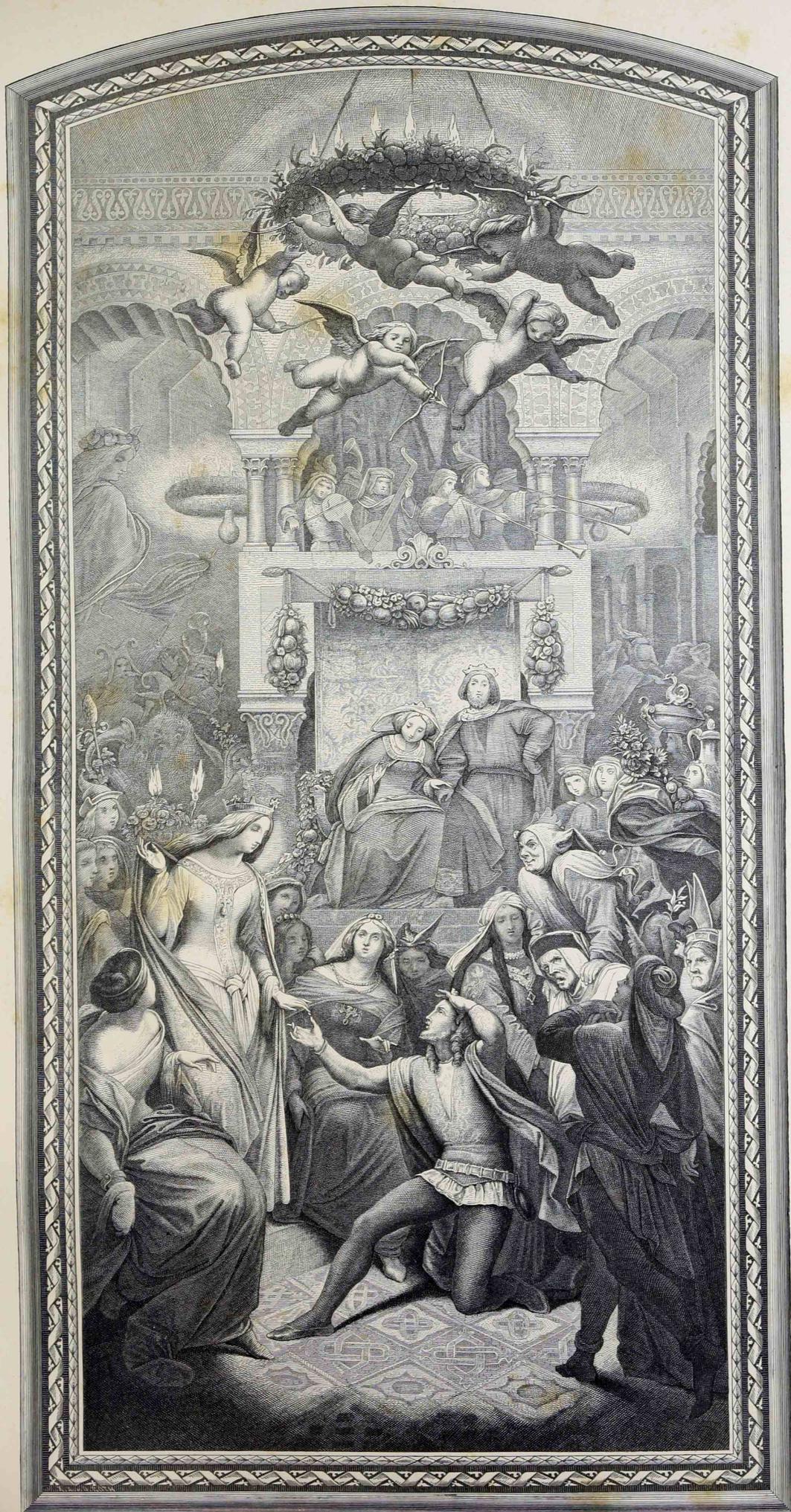
MIT SPECIELLER ERLAUBNISS DER KÖNIGL. BAYR. PRIV. KUNSTANSTALT VON PILOTY & LOEHLE ZU MÜNCHEN
NACH DEN THAETER'SCHEN KUPFERSTICHEN IN HOLZSCHNITT AUSGEFÜHRT VON H. GÜNTHER.

Mit gesetzlichem Schutze gegen Nachbildung.



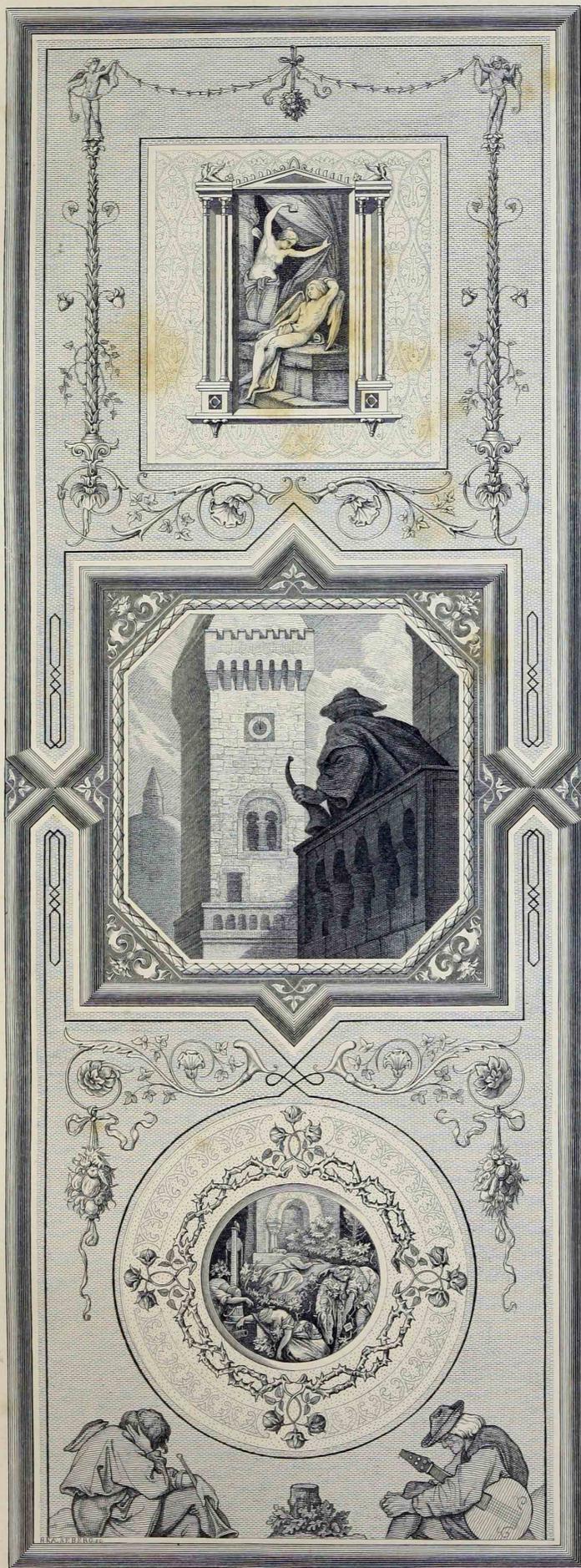
MIT SPECIELLER ERLAUBNISS DER KÖNIGL. BAYR. PRIV. KUNSTANSTALT VON PILOTY & LOEHLE ZU MÜNCHEN
NACH DEN THAETER'SCHEN KUPFERSTICHEN IN HOLZSCHNITT AUSGEFÜHRT VON H. KAESBERG.

Mit gesetzlichem Schutze gegen Nachbildung.



MIT SPECIELLER ERLAUBNISS DER KÖNIGL. BAYR. PRIV. KUNSTANSTALT VON PILOTY & LOEHLE ZU MÜNCHEN
NACH DEN THAETER'SCHEN KUPFERSTICHEN IN HOLZSCHNITT AUSGEFÜHRT IN DER XYLOGRAPH. ANSTALT VON O. ROTH.

Mit gesetzlichem Schutze gegen Nachbildung.



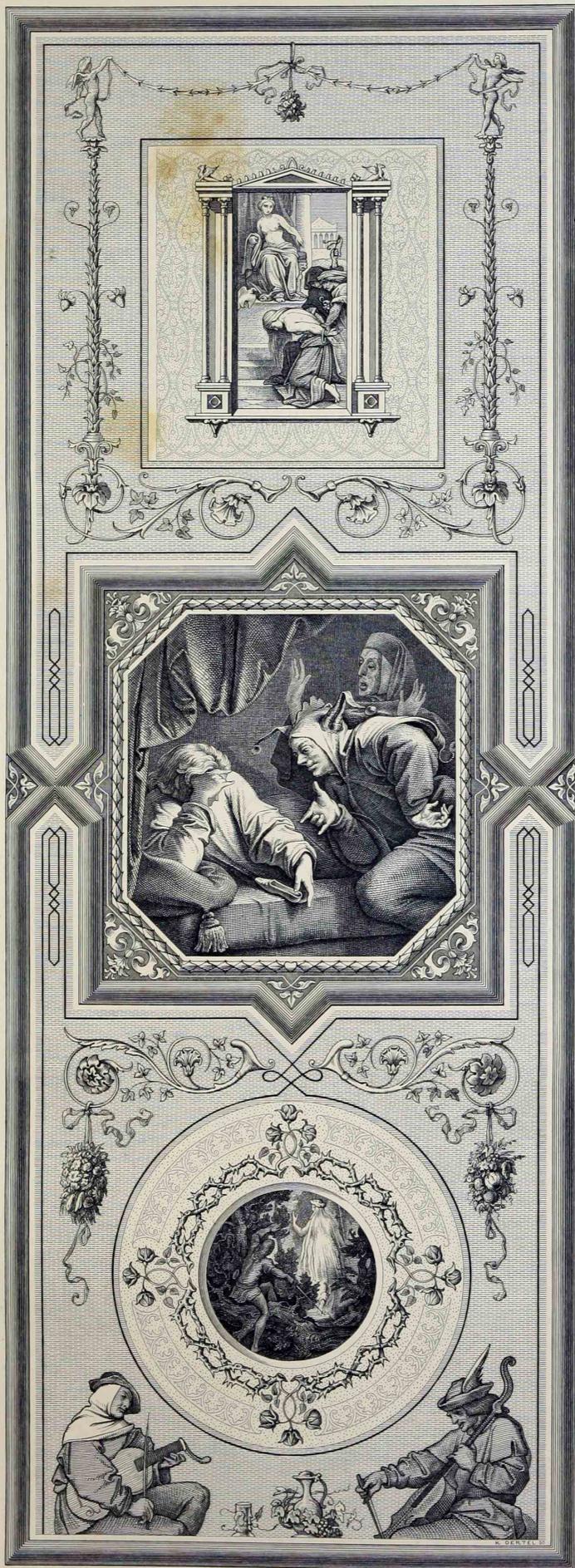
MIT SPECIELLER ERLAUBNISS DER KÖNIGL. BAYR. PRIV. KUNSTANSTALT VON PILOTY & LOEHLE, ZU MÜNCHEN
NACH DEN THAETER'SCHEN KUPFERSTICHEN IN HOLZSCHNITT AUSGEFÜHRT VON H. KAESBERG.

Mit gesetzlichem Schutze gegen Nachbildung.



MIT SPECIELLER ERLAUBNISS DER KÖNIGL. BAYR. PRIV. KUNSTANSTALT VON PILOTY & LOEHLE ZU MÜNCHEN
NACH DEN THAETER'SCHEN KUPFERSTICHEN IN HOLZSCHNITT AUSGEFÜHRT VON H. KAESBERG.

Mit gesetzlichem Schutze gegen Nachbildung.



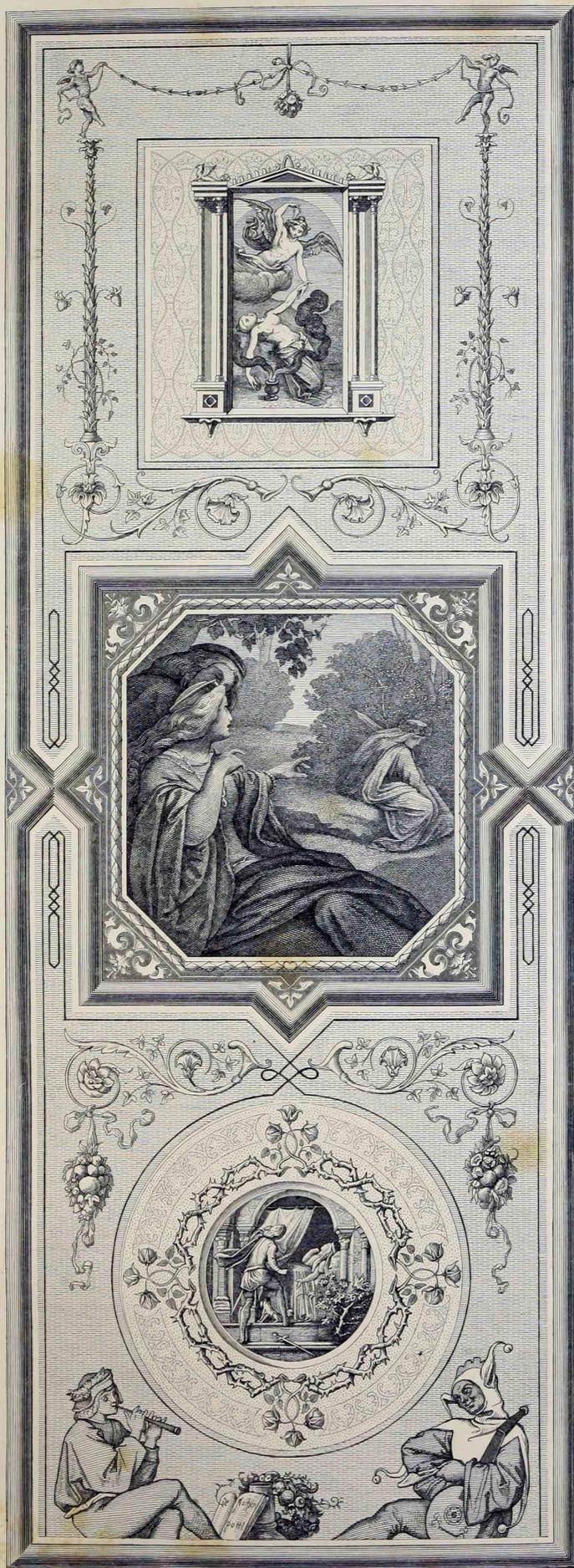
MIT SPECIELLER ERLAUBNISS DER KÖNIGL. BAYR. PRIV. KUNSTANSTALT VON PILOTY & LOEHLE ZU MÜNCHEN
 NACH DEN THAETER'SCHEN KUPFERSTICHEN IN HOLZSCHNITT AUSGEFÜHRT VON K. OERTEL.

Mit gesetzlichem Schutze gegen Nachbildung.



MIT SPECIELLER ERLAUBNISS DER KÖNIGL. BAYR. PRIV. KUNSTANSTALT VON PILOTY & LOEHLÉ ZU MÜNCHEN
 NACH DEN THAEFER'SCHEN KUPFERSTICHEN IN HOLZSCHNITT AUSGEFÜHRT VON K. OERTEL.

Mit gesetzlichem Schutze gegen Nachbildung.



H. GUNTHER. sc.

MIT SPECIELLER ERLAUBNISS DER KÖNIGL. BAYR. PRIV. KUNSTANSTALT VON PILOTY & LOEHLE ZU MÜNCHEN
 NACH DEN THAETER'SCHEN KUPFERSTICHEN IN HOLZSCHNITT AUSGEFÜHRT VON H. GUNTHER.

Mit gesetzlichem Schutze gegen Nachbildung.

Verlagshandlung von Alphons Dür in Leipzig.

Empfehlenswerthe Festgeschenke.

Nachverzeichnete Werke sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen und befinden sich in den meisten derselben zur Ansicht vorrätzig.

Der Einzug Alexander des Grossen in Babylon.

Marmorfries von B. Thorwaldsen.

Nach Zeichnungen von F. OVERBECK, gestochen von S. AMSLER.

Neue Ausgabe mit erläuterndem Text herausgegeben von Dr. H. Luecke.

22 Kupfertafeln. Quer-Folio.

In farbigen Umschlag gebunden. Preis 6 Thlr.

Aus dem Leben eines Künstlers.

24 Compositionen

von

Buonaventura Genelli.

In Kupfer gestochen von J. Burger, K. v. Gonzenbach,
H. Merz und H. Schütz.

Größtes Querfolio in eleganter Mappe.

Preis 24 Thlr.

Satura.

Compositionen

von

Buonaventura Genelli.

In Kupfer gestochen von H. MERZ, H. SCHÜTZ und
A. SPIESS.

Mit erläuterndem Text herausgegeben von

Dr. MAX JORDAN.

Qu.-Folio. In farbigen Umschlag elegant gebunden.

Preis 6 Thlr.

Buonaventura Genelli,

Umriss zu

Dante's Göttlicher Komödie.

Neue Ausgabe

mit erläuterndem Text versehen in deutscher, italienischer und französischer Sprache.

Herausgegeben von

Dr. Max Jordan.

36 Kupfertafeln. Quer-Folio. In farbigen Umschlag gebunden.

Preis 5 Thlr.

CARSTENS' WERKE.

In ausgewählten Umrissstichen

von

Wilhelm Müller.

43 Kupfertafeln. Zweite Auflage.

Herausgegeben und mit erläuterndem Text versehen

von

Herman Riegel.

Quer-Folio. In farbigen Umschlag elegant gebunden.

Preis 6 Thlr.

Thomas von Kempfen,

Vier Bücher von der Nachfolge Christi.

Illustrirte Prachtausgabe mit Original-Zeichnungen

von

Joseph Ritter von Führich.

In Holzschnitt ausgeführt von R. Oertel.

Gr. 4. Eleg. brosch. Preis 6 Thlr. 20 Ngr.

Prachtband mit Goldschnitt: Leinwand 8 Thlr., Leder 10 Thlr.

Der Bethlehemitische Weg.

12 Holzschnitte nach Original-Compositionen

von

Joseph Ritter von Führich.

In farbigen Umschlag elegant gebunden.

Preis 2 Thlr.

„Er ist auferstanden!“

15 Holzschnitte nach Original-Compositionen

von

Joseph Ritter von Führich.

In farbigen Umschlag elegant gebunden.

Preis 3 Thlr. 20 Ngr.

HOMER'S ODYSSEE.

VOSSISCHE UEBERSETZUNG.

Mit vierzig Original-Compositionen

von

FRIEDRICH PRELLER.

In Holzschnitt ausgeführt von R. Brend' amour und K. Oertel.

In farbigen Umschlag, nach einer Zeichnung von TH. GROSSE, elegant cartonnirt.

Preis 8 Thlr. 22 $\frac{1}{2}$ Ngr.

In Prachtband mit Goldschnitt: Leinwand 11 Thlr., Leder 17 Thlr. 15 Ngr.

Die Insel Capri

von

F. GREGOROVIVS.

Mit achtzehn Illustrationen nach Original-Zeichnungen

von

K. Lindemann-Frommel.

Imperial 4. Elegant cartonnirt. Preis 4 Thlr. Prachtvoll gebunden mit Goldschnitt 6 Thlr.

Sicilien in Wort und Bild

von

G. F. von Hoffweiler.

Mit sechsunddreissig Holzschnitten nach Original-Zeichnungen von A. Metzener.

Gr. 4. Preis 5 Thlr. 10 Ngr. Prachtvoll gebunden mit Goldschnitt 7 Thlr.

Die Wandgemälde des Landgrafensaales auf der Wartburg

von

Moritz von Schwind.

In Holzschnitt ausgeführt von A. Guber.

Text von B. von Arnswald, Commandant auf Wartburg.

Zweite Auflage.

Du. 4. In farb. Umschlag geb. Preis 2 Thlr. 20 Ngr.

Die amtlichen Kriegsberichte der Jahre 1870 und 1871.

Pracht-Ausgabe

mit Terrahmen von A. Gottschalk in Chemnitz, einem Titelblatte von H. Wislicenus in Düsseldorf und sinnbildlichen Zeichnungen von M. v. Schwind und J. Naue in München.

Zum Besten der Deutschen Invaliden-Stiftung.

Ausgabe I. In farbigen Umschlag cart. 2 Thlr.
Ausgabe II. In Leinwand geb. 3 Thlr. 15 Ngr. Ausgabe III. Kupfer-
druckpapier in Leder geb. 6 Thlr.

Verlag der Kgl. Bayr. priv. Kunstanstalt von Piloty & Loehle zu München.

Kupferstich-Ausgabe

von

Moritz von Schwind's Bilder-Cyclus „Aschenbrödel“.

In Linienmanier gestochen von Prof. Julius Thæter, nebst Text von Prof. Eduard Ille.

3 Blätter, inclusive Papierrand 74 auf 102 Centimeter.

1 Exemplar, 3 Blätter vor der Schrift auf chinef. Papier 36 Thlr. 1 Exemplar, 3 Blätter mit der Schrift auf weissem Papier 27 Thlr. 1 Exemplar mit der Schrift I. Auflage, zusammengestellt und elegant aufgezogen zum Zusammenlegen, in einer Prachtmappe von Saffian-Chagrin-Leder mit reicher Goldverzierung. (Zum Auflegen auf einem Salontische.) 40 Thlr.

Neueste photographische Ausgabe dieses Werkes.

Nach den Originalzeichnungen photographirt von Jos. Albert.

1 Exemplar, 3 Blätter (inclusive Cartonrand 52 auf 66 Centimeter) nebst Text 9 Thlr.

Dasselbe, Photographie kleineren Formates,

incl. Cartonrand 25 auf 65 Centimeter, als fortlaufendes Ganzes zusammengestellt, zum Zusammenlegen, in Pracht-Mappe von Sarfenet mit Goldverzierung, nebst Text 4 Thlr. 15 Sgr.

