



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

„Moritz von Schwind (1804–1871).
Strategien der Bilderfindung und Popularisierung seines
Werkes“

verfasst von / submitted by

Ursula Drahoss BA MA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

UA 792 315

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Werner Telesko, Privatdoz.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
EINLEITUNG	2
Aufbau der Arbeit	4
Die Definition zentraler Begriffe in der vorliegenden Arbeit.....	6
Methodische Überlegungen zum Forschungsstand	12
Quellsituation und der Umgang mit Briefen des Künstlers in der vorliegenden Arbeit	15
1 KUNSTSCHAFFEN UNTER VORGABEN AKADEMISCHER	
AUSBILDUNGSSTÄTTEN	19
1.1 Ausbildung in Wien. Falsche Zeit – falscher Ort?	20
1.1.1 Schwinds erstes Ausstellungsbild für die k. k. Akademieausstellung 1826.....	23
1.1.2 Ausbildung in München. Auftragsvergabe in der frühen Ära Ludwigs I. von Bayern .	29
1.2 Der Münchner Kunstverein als Pendant zur Akademie.....	34
1.2.1 Schwinds erstes Ausstellungsbild für den Münchner Kunstverein 1831	35
1.3 Karriere im Vergleich: Josef Danhausers Genrebilder	38
1.4 Zusammenfassung	41
2 AKTIVITÄTEN AUSSERHALB DER AKADEMIE: DRUCKGRAFIK (bis um	
1835).....	44
2.1 Bezugnahmen auf prominente Vorbilder in Schwinds Druckgrafik	46
2.1.1 Reproduktion und Abwandlung: Der Umgang mit der Historienmalerei.....	46
2.1.2 Anlehnung und Neugestaltung: Der Umgang mit „vaterländischen“ Themen.....	53
2.2 Freie Bilderfindung	56
2.2.1 Schwinds erste Genrebilder. Alltag und Überformung durch Fantasie	57
2.3 Die Anbindung an der zeitgenössischen Belletristik	63
2.3.1 Epigrammatische Bilder: Der Umgang mit Theaterzitaten (nach August Kotzebue) ...	65
2.3.2 Epigrammatische Bilder: Der Umgang mit Romanhandlungen (nach Carl Spindler) ..	68
2.4 Karriere im Vergleich: Ludwig Richters „Volkskunst“ im Holzschnitt	73
2.5 Zusammenfassung	77
3 EIGENPOPULARISIERUNG: BILDER OHNE AUFTRAG (1847–1871).....	81
3.1 Zeigen und Verkaufen.....	81
3.1.1 Schwinds Professur an der Münchner Akademie	82
3.1.2 Bildpräsentation im Künstleratelier.....	84
3.1.3 Beteiligung an Ausstellungen.....	92
3.1.4 Exkurs: Die begleitende Ausstellungspublizistik	96
3.2 Der Umgang mit der eigenen Bilderfindung	98
3.2.1 Die Anfertigung von Einzelbildfassungen	99
3.2.2 Die Anfertigung von Replik und Variation	103
3.2.3 Die Übernahme von Bildmotiven in der „populären Druckgrafik“	109
3.3 Zusammenfassung	116
4 ÜBERSCHNEIDUNGEN VON EIGEN- UND FREMDPOPULARISIERUNG ...	119
4.1 Die Kupferstichkunst. Schwind und der Reproduktionsstecher Julius Thaeter	119
4.1.1 Die Anfertigung von Nachstichen	123
4.1.2 Schwind als Mitherausgeber von Fotoreproduktionen	127
4.2 Mäzenatentum: Kunstförderung und Auftrag	129
4.2.1 Schwind und der Großherzog Leopold I. Friedrich von Baden.....	130
4.2.2 Institutionelle Kunstförderung: Das Städelsche Kunstinstitut.....	136
4.2.3 Schwind und König Ludwig I. von Bayern.....	138
4.2.4 Schwind und der Kunstsammler Adolf Friedrich von Schack	142

4.3	Zusammenfassung	146
5	DIE POSTHUME FREMDPOPULARISIERUNG (1871 – um 1920).....	151
5.1	Das Aufgreifen von Projekten nach dem Tod des Künstlers.....	152
5.1.1	Der Tempel der Melusine als Schwinddenkmal	155
5.2	Wieder in Wien – Schwindrezeption in der Geburtsstadt des Künstlers.....	158
5.2.1	Erinnerungskult und Popularisierung.....	159
5.3	Die Anbindung an der Schubertzeit	160
5.4	Die Rezeption von Bildmotiven aus Schwinds „Melusine“	163
5.5	Schwinds Schüler Julius Naue als Akteur der posthumen Popularisierung.....	166
5.6	Ein neuer Zugang zum Künstler – Schwinds Handzeichnungen.....	170
5.6.1	Kunstauktionen, Grafikforschung und das Zugänglichmachen von Zeichnungen.....	173
5.7	Ausblick: Schwindrezeption in der zeitgenössischen Zeichnung	175
5.8	Schwindbiografien im 19. und 20. Jahrhundert	176
5.8.1	Patriotische Ansätze im 19. Jahrhundert – Rezeption in der NS-Zeit	178
5.9	Zusammenfassung	179
6	Fazit.....	183
7	Literatur.....	191
7.1	Primärquellen	191
7.2	Sekundärliteratur	199
8	Abbildungsnachweis	215
9	Abbildungen	232
10	Anhang	321
10.1	Transkription.....	323
11	Abstract	326

Vorwort

Die Idee, das Phänomen der Popularisierung am Œuvre von Moritz von Schwind (1804–1871) zu untersuchen, entstammt aus meiner wissenschaftlichen Tätigkeit an der Albertina. Bei einem Forschungs- und Digitalisierungsprojekt befasste ich mich mit unzähligen Druck- und Reproduktionsgrafiken von Künstler*innen aus dem 15. bis zum 19. Jahrhundert. Im Verlauf meiner Projektmitarbeit konnte ich mich zunehmend auf die Werke österreichischer Künstler*innen des 19. Jahrhunderts konzentrieren. Diese entscheidende Förderung meiner Forschung danke ich Mia Metzler, der Leiterin der Sammlungsdienste der Albertina. Nach einer umfassenden Vorarbeit zum Werk Schwinds suchte ich das Gespräch mit Werner Telesko. Es entstand das Konzept einer Behandlung des Themas mit dem Fokus auf Strategien der Bilderfindung und Popularisierung von Kunst. Herr Telesko war bereit, meine Forschungsarbeit zu begleiten. Ich danke ihm für Anregungen, Hilfe und kritische Diskussionen. Die Dissertation hätte nicht entstehen können ohne die ideenreiche und umsichtige Betreuung meines Doktorvaters. Mein Dank geht auch an Maren Gröning, der ehemaligen Kuratorin für u. a. österreichische Kunst des 19. Jahrhunderts der Albertina, die mich mit dem Werk Schwinds vertraut machte. Wohlwollend unterstützt haben mich zudem Roswitha Reisinger, Axel Schwind, Felix Mayrhofer-Grünbühel, Herbert W. Rott, Hausreferent der Sammlung Schack, Ralf Peters vom Fotoarchiv der Staatlichen Graphischen Sammlung in München (SGSM), Andreas Strobl, Hausreferent für Kunst des 19. Jahrhunderts (SGSM), Heinz Lukas-Kindermann vom Österreichisch-Bayerischen Forum, Ursula Rohringer vom Dorotheum Wien, Oliver Widmer und die Kolleg*innen der Albertina. Ihnen sowie Brigitte Willinger, die mir beim Korrekturlesen geholfen hat, gilt mein aufrichtiger Dank. Nicht zuletzt danke ich meiner Familie, die mir die notwendige Kraft für meine Arbeit gab. Ich widme die Dissertation Julia, Elisabeth und Heinz.

***„[...] Bürgerlich betrachtet was bin ich denn
ein Handwerker wenn es hoch geht ein Kaufmann der mit seinen
eigenen Producten handelt. [...]“¹***

EINLEITUNG

In der vorliegenden Dissertation befasse ich mich mit dem spätrömantischen Maler und Zeichner Moritz von Schwind (1804–1871). Ich untersuche sein Werk vor dem Hintergrund, dass im 19. Jahrhundert die Kunst nicht mehr an Hof und Kirche gebunden war. Der Einfluss der bürgerlichen Gesellschaft auf die Kunst und damit verbunden die Institutionalisierung von Ausstellungen oder die Gründung von Kunstvereinen brachten neue Möglichkeiten für Künstler*innen mit sich. Martin Warnke sieht die Ablösung des „Hofkünstlers“² von einer an den Adel gebundenen Gesellschaft bereits seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eintreten und versteht sie als eine Begleiterscheinung oder Folge der neuen gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Situation. Oskar Bätschmann spricht daran anknüpfend sogar vom „Ausstellungskünstler“³ als einem neuen führenden Künstlertypus.

In meiner Forschungsarbeit wird von beiden Künstlertypen ausgegangen, was sich bei Schwind besonders gut darstellen lässt: Der Künstler malte Fresken, schuf monumentale Ölgemälde und Aquarellzyklen und zeichnete darüber hinaus auch Bildvorlagen für die Druck- und Reproduktionsgrafik. Er richtete seine Werke an Herrscherhäuser, den Adel und das Bürgertum. Zudem waren sie einem Ausstellungspublikum zugänglich, ebenso Besuchern von (halb)öffentlichen Gebäuden (wie einem Museum, einer Oper, einem Sitzungssaal, der Wartburg) sowie einer unbestimmten Käuferschaft diverser Buch-, Kunst- und Zeitschriftenverleger. Ich knüpfe in meiner Arbeit auch an Wolfgang Rupperts Anmerkung an, wonach sich noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts „Künstler gegenüber den Monarchen in den mentalen Verhaltensmustern von Hofkünstlern zu bewegen hatten“⁴ – ein Umstand, der sich in München unter König Ludwig I. von Bayern besonders deutlich beobachten lässt. Schwind war kein Hofkünstler, kam aber Aufträgen von Herrscherhäusern in München und Wien nach.

¹ Brief von Moritz von Schwind an Anton von Spaun, 14. Juni 1835; siehe die erstmalige Veröffentlichung des Briefes im Anhang der Dissertation.

² Warnke 1985.

³ Bätschmann 1997, S. 9–11.

⁴ Ruppert 1998, S. 82.

Gleichzeitig wirkte er außerhalb von höfischen Aufträgen in einem zunehmend vom Bürgertum getragenen Kunst- und Ausstellungsbetrieb. Er musste quasi als autonomer Künstler mit seiner „Ungebundenheit“⁵ umgehen können, die auf der einen Seite eine Zunahme an Möglichkeiten für ihn bedeutete (zum Beispiel freie Themenwahl bei der Ausführung von Bildern ohne Vorliegen eines Auftrags), aber zugleich auch die Unsicherheit zur Kehrseite hatte, ob sich die Bilder gut verkaufen würden. Gerade diese „Kehrseite“ kann ein Ausdruck dafür sein, dass die Kunst sich möglicherweise in die Abhängigkeit des Kunst- und Ausstellungsbetriebs begab.

Die Loslösung der Kunst von ihrer bisherigen Funktion übte einen regelrechten Leistungszwang auf Künstler*innen aus, ihre Karrieren aktiv (mit)zu gestalten, um voranzukommen. Ausgehend von der Thematisierung dieser Situation im 19. Jahrhundert wird in der vorliegenden Dissertation der Frage nachgegangen, welche Strategien der Bilderfindung und welche Formen der Popularisierung im Zusammenhang mit dem Werk Schwinds zu beobachten sind. Das Werk des Künstlers wird dabei in unterschiedlichen Kontexten untersucht: Mit dem Begriff „Eigenpopularisierung“ beschreibe ich Schwinds strategisch motiviertes Kunstschaffen sowie das Bekanntmachen und den Verkauf seiner Werke in Eigenregie. Parallel dazu werden „Überschneidungen von Eigen- und Fremdpopularisierung“ besprochen, die sich ergeben, wenn neben dem Künstler auch andere Personen im Prozess der Popularisierung wirken, wie etwa bei der Anfertigung von druckgrafischen Reproduktionen nach Schwinds Werken oder im Zusammenhang mit der Erteilung von Aufträgen durch Mäzen*innen. Unter dem Begriff „Fremdpopularisierung“ werden schließlich jene Kontexte untersucht, die darauf verweisen, dass der Künstler ausgeschlossen und sein Werk fremdbestimmt war; dies betrifft auch den posthumen Umgang mit seiner Kunst und die Schwindrezeption nach dem Tod des Künstlers.

Mein Ansatz im Verhältnis zu den bisherigen Schwind-Monografien liegt darin, bereits bekannte kunsthistorische Phänomene, etwa Variationen von Bildthemen oder Nachstiche von Bildern unter dem Aspekt der Popularisierung neu zu beleuchten. Ich bespreche meine Forschungsfrage entlang der künstlerischen Laufbahn Schwinds und untersuche dabei sein Wirken und Vorankommen an akademischen Ausbildungsstätten, in Kunstvereinen, im Verlags- und Ausstellungssektor sowie im Zusammenhang mit dem Mäzenatentum des 19. Jahrhunderts.

⁵ Ruppert 1998, S. 81. im

Dem gegenüber stelle ich die „posthume Fremdpopularisierung“ vor und betrachte Ereignisse, die erst nach Schwinds Tod Einfluss auf den Umgang mit seiner Kunst genommen und diesen möglicherweise verändert haben. Als eine sinnvolle Eingrenzung erachte ich hier die „Jahrhundertausstellung“ in Berlin 1906, zumal hier die Kunst des 19. Jahrhunderts aus der Perspektive der Moderne neu bewertet wurde und sie ganz allgemein Veränderungen in der Kunstbetrachtung mit sich brachte. Auch auf weitere Entwicklungen in der Schwindrezeption, die zum Beispiel in der NS-Zeit oder in der zeitgenössischen Zeichnung zu beobachten sind, gehe ich in der vorliegenden Arbeit – wenn auch nur ansatzweise – ein. Es bietet sich an, diese zu einem späteren Zeitpunkt umfassender zu erforschen.

Aufbau der Arbeit

Die Dissertation gliedert sich in sechs große Themenabschnitte. Nach einem einleitenden Kapitel zur Begriffsdefinition, der Vorstellung des Aufbaus und der Quellsituation folgt eine Beschreibung des Umgangs mit den Briefen des Künstlers. Anschließend werden der Forschungsstand und die angewandte Methodik erörtert.

Die Themenabschnitte (1, 2) sind chronologisch aufgebaut, sodass die Forschungsfrage zunächst entlang des Studiums und der frühen Schaffensjahre Schwinds gestellt werden kann. Daran anknüpfend wird die Eigenpopularisierung (3) vor dem Hintergrund einer bereits ausgereiften Karriere des Künstlers besprochen. Im Zentrum stehen Bilder, die Schwind ohne Auftrag schuf, und die er durch Ausstellungen oder Präsentationen im Atelier bekannt machte und verkaufte. In einem nächsten Schritt werden Überschneidungen von Eigen- und Fremdpopularisierung in Hinblick auf die Kupferstichkunst und das Mäzenatentum diskutiert (4). Mit dem Thema Mäzenatentum verbunden sind Fragen zur Kunstförderung, zu Aufträgen und Bildbestellungen. Die Untersuchung setzt mit der posthumen Fremdpopularisierung fort (5) und fasst schließlich die Ergebnisse in einem Fazit zusammen (6).

Aufbau der Arbeit im Detail:

(1) Schwinds Studium in Wien und München, sowie seinem Kunstschaffen und seiner Positionierung im akademischen Umfeld gilt der erste Themenabschnitt. Ausgehend von seiner Ausbildung in Wien und dem Umstand, dass die k. k. Akademie bis zur Genehmigung des „Vereins zur Beförderung der bildenden Künste“ 1830 das Monopol für Ausstellungen innehatte, wird Schwinds erstes Ausstellungsbild in Hinblick auf das Bildthema und die künstlerische Ausführung untersucht und den Vorgaben der Akademie gegenübergestellt.

In einem nächsten Schritt wird Schwinds Ausbildung in München und sein Kunststudium in der Ära von König Ludwig I. von Bayern ab 1828 hinsichtlich der Auftragsvergabe von monumentalen Ausstattungsprogrammen für Ludwig I. besprochen und mit seinen Aktivitäten im Münchner Kunstverein verglichen. Abschließend wird nochmals ein Blick auf Wien geworfen. Hier etablierte sich in den 1830er Jahren die Genremalerei als zeitgenössische Kunstströmung außerhalb der Akademie. Schwinds Studienkollege Josef Danhauser spezialisierte sich auf dieses Gebiet. Wie popularisierte dieser Künstler seine Bilder?

(2) Im zweiten Themenabschnitt steht Schwinds Druckgrafik bis um 1835 im Mittelpunkt, darunter die sogenannten Brotarbeiten, die der Kunststudent unabhängig von der Akademie für Lithografie- oder Buchverlage ausführte. Mit seinen an der Akademie gemalten Bildern verdiente er noch kein Geld, sodass ihm Lithografien und Buchillustrationen eine zuverlässige Einnahmequelle boten. Mit diesen Werken finanzierte er sich auch das Studium. Wie gestaltete und verbreitete er diese Werke? Wie und für welchen Zweck hat er sie in Umlauf gebracht? Lassen sich Bezugnahmen auf prominente Vorbilder erkennen? Wurden Bildthemen frei erfunden? Gab es bestimmte Bildmotive, die besonders verbreitet waren? Wie stellt sich die Anbindung an der zeitgenössischen Belletristik in Schwinds Illustrationen dar? In welchem Verhältnis steht der Text zum Bild? Der Schwerpunkt der Untersuchung seiner Illustrationen zur Belletristik liegt auf zwei unterschiedlichen Literaturgattungen: Dem „bürgerlichen Rührstück“ von August Kotzebue und dem „Roman“ im Taschenbuch „Vergißmeinnicht“ von Carl Spindler. Abschließend wird ein Vergleich zwischen Schwind und dem Dresdner Maler und Zeichner Ludwig Richter (1803–1884) hinsichtlich ihrer Tätigkeiten als Illustratoren gezogen.

(3) Im dritten Themenabschnitt wird die Eigenpopularisierung vor dem Hintergrund einer bereits ausgereiften Karriere des Künstlers ab 1847 bis zu seinem Tod 1871 behandelt. Untersucht werden Bilder, die Schwind ohne Auftrag schuf. Der Fokus liegt dabei auf der Zeit seiner Professur im Historienfach an der Akademie in München. Welche Möglichkeiten der Präsentation und des Verkaufs nützte er damals? Schwind zeigte Bilder u. a. in seinem eigenen Atelier. Warum tat er das? Bei welchen Ausstellungen war er beteiligt? In einem Exkurs wird die begleitende Ausstellungspublizistik hinsichtlich ihrer Vor- und Nachteile für die Öffentlichkeitswirkung seines Werkes in die Untersuchung miteinbezogen. Schwind hat manche seiner Bilder eigenhändig wiederholt, wodurch die Frage nach der Art der Wiederholung aufkommt.

Es werden Strategie und künstlerische Herangehensweise des Künstlers beschrieben, bei denen er entweder parallel zu umfangreichen und lang andauernden Arbeiten oder erst Jahre später auch Werke für den schnellen Verkauf ausführte. Dazu zählt das Anfertigen von Einzelbildfassungen sowie das Wiederholen und Abwandeln einer bereits erfundenen Darstellung als Variation eines Themas oder als Replik. Exemplarisch gezogene Vergleiche mit anderen Künstlern des 19. Jahrhunderts zeigen ähnliche Herangehensweisen.

(4) Der vierte Themenabschnitt gilt den Überschneidungen von Eigen- und Fremdpopularisierung. Zu Überschneidungen kommt es, wenn neben dem Künstler auch andere Personen im Prozess der Popularisierung beteiligt sind, wobei jeder dabei eigene Interessen verfolgen kann. Innerhalb von zwei Bereichen lassen sich Überschneidungen von Eigen- und Fremdpopularisierung besonders beobachten. Das sind die Kupferstichkunst, wo Maler und Stecher die Akteure der Popularisierung sind und das Mäzenatentum. Bei Letzterem wird der Frage nachgegangen, wie sich die Kunstförderung, das Ausführen von Aufträgen und Bildbestellungen innerhalb der Beziehungen zwischen Schwind und seinen Mäzen*innen darstellt.

(5) Im fünften Themenabschnitt wird die Fremdpopularisierung nach dem Tod des Künstlers im Jahr 1871 bis in die 1920er Jahre, als die erste Publikation zu Schwinds Handzeichnungen erschien, untersucht. Folgende Fragen begleiten diesen Abschnitt: Wie wurde Schwinds Werk in seiner Geburtsstadt Wien und dem Wirkungs- und Sterbeort München (erneut) bekannt gemacht und rezipiert?

Wer sind die Akteure der posthumen Fremdpopularisierung? Wie wollte man den Künstler in Erinnerung halten? Wann zeichnet sich ein neuer Blick auf den Künstler und sein Werk ab? Gibt es Schwind-Epigonen?

Die Definition zentraler Begriffe in der vorliegenden Arbeit

Da der Begriff „Popularisierung“ mit den Wörtern „Popularität“ und „populär“ verwandt ist und dies verwirren kann, soll zunächst ein Überblick über die Bedeutung dieser einzelnen Wörter und Begrifflichkeiten geben werden. Andreas Daum hat 2018 in Bezug auf die Wissenspopularisierung im 19. Jahrhundert auf das Fehlen einer Begriffsgeschichte hingewiesen.⁶

⁶ Daum 2018, S. 33.

Sicherlich bedürfte es hier einer umfassenden Auseinandersetzung, die jedoch im Rahmen der Dissertation nicht geleistet werden kann. Vielmehr soll der Begriff Popularisierung und seine Bedeutung im 19. Jahrhundert herangezogen werden, um damit zu veranschaulichen, wie Kunst bekanntgemacht, ausgestellt, verkauft, reproduziert und rezipiert wurde und welche Bilder in diesen Zusammenhängen entstanden.

In dem folgenden Abriss einer historischen Begriffsgeschichte erörtere ich, wie sich die Bedeutung des Begriffs Popularisierung für die vorliegende Arbeit anwenden lässt. Ich stütze mich dabei auf deutschsprachige Lexika und Nachschlagwerke des 18. und 19. Jahrhunderts. In diesen sind, je nach Auflage und Ausgabe, die Begriffe und Wörter in ihrer zeitgenössischen Bedeutung erfasst. Zudem beziehe ich theoretische Abhandlungen zum Thema Popularität im 18. und frühen 19. Jahrhundert mit ein. Sie geben grundsätzlich ein Verständnis über Prozesse der Popularisierung der Aufklärung. Auch Kunstkritiken und Briefe des Künstlers sind für meine Begriffsgeschichte relevant, da hier bestimmte Formen der Popularisierung von Kunst (etwa das Ausstellen von Bildern, die Reproduktion von Bildern) aus der Sicht von Kritikern und des Künstlers herausgelesen werden können.

In den historischen Nachschlagwerken und Lexika findet man zumeist das Substantiv Popularität verzeichnet. Im Handlexikon „A la Mode-Sprach der Teutschen“⁷ (1727) wird es aber auch als Verb, also als Tätigkeit, beschrieben. Popularisierung wird hier als „Studium placendi populo“⁸ erklärt, womit gemeint war, dass sich Personen „durch allerhand Künste des gemeinen Volckes Gunst zu erwerben“⁹ bemühen. Demnach wurde Popularisierung als eine Aktivität erachtet, die darauf ausgerichtet war, eine bestimmte Bevölkerungsschicht zu überzeugen. Diese Auslegung leitet sich von der Herkunft des Begriffs ab. Das lateinische Wort „popularitas“ stand nämlich ursprünglich für die Einflussnahme der Cäsaren auf die Bevölkerung des alten Roms. Die römischen Herrscher strebten bewusst eine Sprache an, die der Mundart der Bevölkerung gerecht wurde, um die breite Masse zu begeistern. Im 18. Jahrhundert übernahm man diesen Ansatz. Das Adjektiv „populär“ bekam dabei jedoch zunehmend einen negativen Anstrich, der in den Lexika mit „gemein, schlecht und poebelhaftig“¹⁰ umschrieben wurde.

⁷ Gladov 1727, S. 483.

⁸ Zedler 1741, Band 28, S. 1542.

⁹ Gladov 1727, S. 483.

¹⁰ Gladov 1727, S. 483.

In der Rede- und Dichtkunst wurde Popularisierung begrifflich sogar mit Personen zusammengebracht, die man als „populare talente“¹¹ bezeichnete und eine besondere Fähigkeit hätten, sich in der breiten Masse wirksam zu machen. Die Auslegung hierfür stammte von Jacob und Wilhelm Grimm, die exemplarisch die Schriftsteller August Wilhelm Iffland (1759–1814) und August von Kotzebue (1761–1819) nannten. Die Bedeutung des Begriffs Popularisierung im Zusammenhang mit der Dichtung ist für die vorliegende Arbeit insofern relevant, als Schwind auch zeitgenössische Literatur und Belletristik u. a. von August Kotzebue illustrierte (siehe Kapitel 2.3.1).

Bezeichnend für das 19. Jahrhundert war es, dass der Begriff Popularität nun auch synonym zur Bezeichnung „Volksmäßigkeit“¹² verwendet wurde. Zu popularisieren bedeutete in diesem Zusammenhang, dass Inhalte „gemeinverständlich“ gemacht werden, um sie den vermeintlich „gemeinen“ Leuten, also dem „Volk“, verständlich zu machen.¹³ Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob der Prozess des Gemeinverständlichmachens damals eine abwertende Bedeutung hatte, im Sinne eines hierarchischen Gefälles vom vermeintlich guten Höheren zu einem schlechteren Niederen. Vermutlich kann man diese Frage immer nur für einzelne Bereiche beantworten. Betrachtet man zum Beispiel philosophische Abhandlungen im 19. Jahrhundert, so ging man beim Prozess des Gemeinverständlichmachen von einem hierarchischen Gefälle aus und vertrat dabei die Meinung, dass dies zur geistigen Erhöhung des Menschen führen würde. Eine Erhöhung wurde demnach dann erreicht, wenn der Gelehrte in seiner Rede nicht zur „Gemeinheit herabsinken“¹⁴ würde. Er durfte keine sprachliche Mundart verwenden, um sich anzupassen, sondern hatte die Aufgabe, in einer einfachen und klaren Sprache oder mit nachvollziehbaren Beispielen die „Gemeinen zu sich heraufzuziehen“¹⁵. In der Philosophie wurde Popularisierung noch bis ins 19. Jahrhundert im Sinne der Aufklärung verstanden. Sie (die Popularisierung) sollte den Menschen belehren und erbauen. Ähnlich deutete 1805 der Theologe der Universität Jena, Johann Christoph Greiling, die Popularisierung als einen Prozess, bei dem „höhere Begriffe und Grundsätze [...] zum Gemeingut für jedermann“¹⁶ gemacht werden. Christoph Asmuth wies 2015 darauf hin, dass der Ausgangspunkt für jegliche Diskussionen rund um die Frage der Popularität im 18. und

¹¹ Grimm 1854, Sp. 2003.

¹² Brockhaus 1831, S. 713.

¹³ Brockhaus 1831, S. 714.

¹⁴ Brockhaus 1831, S. 714.

¹⁵ Brockhaus 1831, S. 714.

¹⁶ Greiling 1805, S. 122 und 150.

19. Jahrhundert, Immanuel Kants Werk „Kritik der reinen Vernunft“ (1781) war.¹⁷ Kant erachtete die Philosophie als eine Wissenschaft und versuchte sich dabei von der sogenannten Populärphilosophie seiner Zeit abzugrenzen. Er definierte Popularität als „eine zu allgemeiner Mittheilung hinreichende Versinnbildlichung“¹⁸ und stellte fest, dass sie (die Popularität) ein „sinnliches Moment“¹⁹ habe, sein eigenes Werk aber „unsinnlich sei und daher nicht populär werden kann“²⁰. Der philosophische Diskurs wirkte sich zunehmend auf andere Disziplinen aus. Auch der Dichter Johann Wolfgang von Goethe ging 1828 im Zusammenhang mit seinen eigenen Werken auf die Eigenschaft der Popularität ein, wenn beispielsweise meinte:

„Meine Sachen können nicht popular werden; wer daran denkt und dafür strebt, ist in einem Irrtum. Sie sind nicht für die Masse geschrieben, sondern nur für einzelne Menschen, die etwas Ähnliches wollen und suchen und die in ähnlichen Richtungen begriffen sind.“²¹

Der hier von Goethe beschriebene Ansatz, Kunst nicht an die „Massen“ zu verbreiten, sondern nur an Personen, die eine „ähnliche Richtung“ suchten, lässt sich auch bei Moritz von Schwind beobachten. Dieser äußerte sich oftmals kritisch über das Publikum und erwähnte in Briefen, dass er seine Kunst am liebsten nur einem auserwählten Kreis vorstellen würde („Wie freue ich mich, meine Sachen unter Freunden zu machen, die sie verstehen und einem auch etwas raten können!“²²). Dementsprechend wird in der vorliegenden Dissertation die Popularisierung von Kunst auch mit der Frage nach den Adressat*innen verbunden. An wen richtete Schwind seine Kunst? Wer war an seinem Werk interessiert?

Heute steht der Begriff Popularisierung ganz allgemein für die Möglichkeit der „kollektiven Adressierung“²³. Gemeint ist damit die Verbreitung von Inhalten an ein nicht differenziertes Publikum. Diese Auslegung des Begriffs lässt sich meines Erachtens nicht auf die Kunst des 19. Jahrhunderts anwenden. Zwar verfolgt man ab Ende des 19. Jahrhunderts (auch) Popularisierungsmodelle einer kollektiven Adressierung, wie etwa der deutsche Kunstkritiker Friedrich Pecht, der ab 1885 mit der Herausgabe der Zeitschrift „Kunst für Alle“ versuchte, Bilder offenbar an „Alle“ zu verbreiten. Es zeigt sich jedoch, dass mit der Bezeichnung „alle“ im 19. Jahrhundert im Grunde ganz unterschiedliche Adressat*innen anzusprechen waren. Die Bevölkerungsstruktur war damals sehr unterschiedlich, so wurden im Prozess der Popularisierung immer nur einzelne Menschen oder Zielgruppen angesprochen.

¹⁷ Asmuth 2015, S. 101.

¹⁸ Kant, Akad.-Ausg. VI, 206 (A VI), zitiert nach: Asmuth 2015, S. 102.

¹⁹ Asmuth 2015, S. 101.

²⁰ Asmuth 2015, S. 103.

²¹ Zitiert nach: Mandelkow 1980, Goethe I.

²² Brief von Schwind an Ludwig Schaller, 26. Dezember 1846, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 208.

²³ Blaseio/Pompe/Ruchatz 2005, S. 13-21.

Neben der Hocharistokratie und dem Adel gab es verschiedene „Schichten des Bürgertums“²⁴ sowie jene, die nicht zum Bürgertum zählten, wie etwa die „untersten Schichten der Bevölkerung in Stadt und Land, einschließlich der Arbeiterschaft“²⁵. Betrachtet man Kunstpopularisierung im Zusammenhang mit demokratischen Unternehmungen wie zum Beispiel den „Sozialreformen“²⁶ in Österreich gegen Ende des 19. Jahrhunderts, wurde etwa nur die ärmste Bevölkerungsschicht adressiert. Der Begriff der Popularisierung kann daher grundsätzlich nur vor dem Hintergrund der Verschiedenartigkeit der Adressat*innen im Zeitkontext definiert werden. Stets muss auch mitbedacht werden, dass sich je nach der wirtschaftlichen Lage eines Lands, die infolge der Napoleonischen Kriege im 19. Jahrhundert stark geschwächt sein konnte, im Laufe des Jahrhunderts entweder früher oder später ein emanzipiertes Bürgertum herausbildete. Zum Bürgertum zählten u. a. „Kaufleute, Fabrikanten und Bankiers, die Kapitalbesitzer, Unternehmer und Direktoren“²⁷ sowie das sogenannte Bildungsbürgertum: das waren „Ärzte, Rechtsanwälte“ und Personen aus „anderen Freien Berufen“, wie „Gymnasiallehrer und Professoren“, „Richter und höheren Verwaltungsbeamte, [...] Naturwissenschaftler, Diplom-Ingenieure und qualifizierte Experten [...], also Personen, die durchweg höhere, tendenziell akademische Bildung besaßen und sie beruflich verwerteten“²⁸.

Der Begriff Popularisierung wirft zudem die Frage nach dem Verhältnis zwischen Künstler und Publikum auf. Schwind tendierte zu einer Idealvorstellung von Kunst und Publikum. Ihm zufolge würde der Mensch das „Schöne“²⁹ bei einer Kunsterfahrung in sich aufnehmen. Dieser Ansatz der Kunsterfahrung war bereits in der Weimarer Klassik, etwa bei Friedrich Schiller, verhaftet, wie Frank Büttner 1990 in seinen Überlegungen zu Bildung und Kunst ausführte:

„Im Kunstwerk ist gegeben, was der Mensch sein soll. Kunstwerk und Mensch werden, wenigstens der Idee nach, als einander analog gesehen. Diese Analogie war von grundlegender Bedeutung für die Vorstellung vom Vorgang der Bildung durch die Kunst.“³⁰

²⁴ Cassis 1988, S. 10.

²⁵ Kocka 1988, S. 11.

²⁶ Vöcelka 2014, S. 83 ff.

²⁷ Kocka 1988, S. 11.

²⁸ Kocka 1988, S. 12 und 13, Ab Mitte des 19. Jahrhunderts stieg das sogenannte Wirtschafts- und Bildungsbürgertum generell als starke und einflussreiche Bevölkerungsschicht auf. Es vereinnahmte gewissermaßen den Begriff des Bürgers für sich, wodurch alle niedriger gestellten Schichten nunmehr als „kleinbürgerlich“ und „mittelständisch“ bezeichnet und „an den Rand des Bedeutungsfeldes vom Bürgertum“ gedrängt wurden.

²⁹ Brief von Schwind an Bernhard Schädel, 2. Jänner 1858, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 385.

³⁰ Büttner 1990, S. 272.

Bei Schwind gehe ich von einem Popularisierungsmodell aus, das zwischen einem idealisierten Publikum variiert, also gleichgesinnten Personen, die seine Kunst ansprechend finden würden, auf der einen Seite und den tatsächlichen Forderungen des Publikums („und dann sollen wir Wunder tun, ein Publikum entzücken, das den Kopf voll Forderungen hat,“³¹) auf der anderen Seite. Schwind musste mit beidem umgehen. Um dies in der vorliegenden Dissertation herauszuarbeiten, bezeichne ich jenes Publikum, dass im Sinne Schwinds nicht ein gleichgesinntes Publikum darstellt, sondern vom Künstler kritisch u. a. „Kunstrubel“³² genannt wurde, als kunstinteressierte Öffentlichkeit. Sie umfasst in meiner Arbeit das individuelle Ausstellungs- und Museumspublikum sowie Kunstkritiker und Journalisten. Ich beziehe mich dabei auf den Begriff der „Öffentlichkeit“ von Jürgen Habermas, dessen Auslegung des Begriffs von Personen ausgeht, die „in Massen“ wirkten und dabei das „Übergewicht“³³ ausmachten. Von der Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert ausgeschlossen waren Habermas zufolge „die untersten Volksklassen [...], weil sie unter dem Druck von Mangel an Arbeit weder Muße noch Gelegenheit haben [...], sich um Dinge, die ihre körperlichen Bedürfnisse nicht zunächst betreffen, zu bekümmern“³⁴.

Schwind trat der kunstinteressierten Öffentlichkeit ambivalent gegenüber. Einerseits strebte er nach ihrer Anerkennung, andererseits verachtete er die Reaktionen des Publikums und der Kritiker, wie so oft in seinen Briefen zu lesen war. Seine Ablehnung stand dabei im Zusammenhang mit bestimmten Kunstströmungen des 19. Jahrhunderts, insbesondere des Realismus in der Historienmalerei. Schwind lehnte also nicht nur bestimmte Kunstströmungen ab, sondern auch das Publikum, wenn es sich an Bildern dieser Strömungen in Museen oder Ausstellungen ergötzte. Diese ablehnende Haltung des Künstlers gegenüber dem Publikum oder Publikumsbeschimpfungen („Lumpenpack“³⁵) können grundsätzlich als eine Tendenz beschrieben werden, die im Zusammenhang mit der Institutionalisierung des Ausstellungswesens im 19. Jahrhundert zu beobachten war.³⁶

³¹ Brief von Schwind an Bonaventura Genelli, 29. Oktober 1843, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 163.

³² Brief von Schwind an Marianne von Frech, 11. August 1849, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 245.

³³ Habermas 1962, S. 118.

³⁴ C. M. Wieland, Sämtliche Werke, Leipzig 1857, Bd. 81, S. 198, zitiert nach: Habermas 1962, S. 118.

³⁵ Brief von Schwind an Ludwig Schaller, 29. Februar 1844, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 169.

³⁶ Bättschmann 1997, S. 165.

Methodische Überlegungen zum Forschungsstand

Erste Überlegungen zur massenhaften Bilderverbreitung kommen aus den Kultur- und Sozialwissenschaften. In den 1970er-Jahren untersuchte und katalogisierte Wolfgang Brückner Bilder der „populären Druckgrafik“ bzw. „imagerie populaire“³⁷ vom 15. bis zum 19. Jahrhundert. Er stellte die Frage nach dem „Volkstümlichen“ der Werke und analysierte sie anhand der Kategorien Bildsujet, Funktion und Verbreitung. Brückners Untersuchung bot einen Überblick über die Verbreitung von Bilderbögen, die zumeist durch Kolporteurs in die untersten Bevölkerungsschichten gelangten. Einer anderen Art der sogenannten populären Druckgrafik widmete sich Christa Pieske.³⁸ Sie untersuchte Wandbilddrucke des 19. und 20. Jahrhunderts und stellte dabei fest, dass diese Drucke vorwiegend nur in der „Oberschicht und im gehobenen Bürgertum“³⁹ Verbreitung fanden, da sie für Raumdekorationen verwendet worden sind. Ansätze zur Erforschung der Bildverbreitung in Büchern im 19. Jahrhundert finden sich auch in der Mediengeschichte: Werner Faulstich widmete sich Medienkulturen in Deutschland im Zusammenhang mit der Entwicklung einer Massengesellschaft und der Industrialisierung technischer Erfindungen im Zeitraum 1830-1900. Beispielhaft führt er die Institutionalisierung des Buches auf Grund der Entwicklung eines neuen Literatursystems im „bürgerlichen Zeitalter“⁴⁰ an.

Zur Verdeutlichung der Popularisierung als Prozess der Übertragung der Malerei in die „Sprache der Massenkunst“,⁴¹ also in die sogenannte populäre Druckgrafik, verwendete Henning Pahl den Begriff der Vereinfachung. Pahl bringt das Beispiel der Reproduktion von religiösen Inhalten, die in der Technik des Holzstichs als „Volks- oder Bilderbibeln“ verbreitet wurden. Die Vereinfachung lag ihm zufolge in der künstlerischen Übertragung von Malerei in die Technik des Holzschnitts und in der Art und Weise, wie die Bildinhalte vermittelt wurden. Pahl kategorisiert die Art der Vereinfachung dabei systematisch anhand unterschiedlicher Bildmerkmale, wie etwa die Verkleinerung des Bildausschnitts oder die Beschränkung des Bildmotivs.⁴² Mit dem Prozess der Vereinfachung in Hinblick auf die Popularisierung von Kunst befassten sich auch die Musik- und Literaturwissenschaften.

³⁷ Brückner 1969, S. 5.

³⁸ Pieske 1988, S. 18.

³⁹ Pieske 1988, S. 25.

⁴⁰ Faulstich 2004, S. 255; Vgl. Kaspar Masse 1997, Der Aufstieg der Massenkultur im Sinne eines „grenzenlosen Vergnügens“.

⁴¹ Pahl 2003, S. 259, Fußnote 6.

⁴² Pahl 2003, S. 258.

Die „Trivialliteraturforschung“⁴³, die u. a. nach Unterscheidungskriterien zwischen hoher und niederer Literatur fragt, geht bei dem Begriff der Vereinfachung von einer Art der Umgestaltung aus. Untersucht wurde, wie anspruchsvolle Textsorten, also die sogenannte hohe Literatur, in eine einfache Struktur und leicht verständliche Sprache übertragen werden. Wolfgang Büttner befasste sich mit einzelnen Ausprägungen der Popularisierung im Zusammenhang mit der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts in Europa. Er geht von einem zunehmenden Interesse der Öffentlichkeit an Themen aus der Geschichte aus und sieht darin die Tendenz der Trivialisierung von Bildsujets in der Historienmalerei.⁴⁴

Aus diesen knappen Hinweisen lassen sich methodische Anhaltspunkte in der Forschung erkennen: die Verbreitung von „populärer Druckgrafik“ und der Adressatenbezug sowie die Tendenz zur Vereinfachung und Trivialisierung in verschiedenen Kunstgattungen (Literatur, bildende Kunst) stellen sich dabei als Hauptkriterien der Kunstpopularisierung dar. Die Popularisierung wird dabei auch als ein Prozess beschrieben, bei dem Inhalte an ein Publikum vermittelt werden. Carsten Kretschmann richtete in seiner Beschäftigung mit Wissensvermittlung einen neuen und kritischen Blick auf die Popularisierung. Er geht davon aus, dass man in der älteren Forschung die Vermittlung von Wissen zumeist noch als „eine Form von hierarchischem Wissenstransfer“⁴⁵ erachtete. Die Vermittlung beginnt demnach beim Wissenschaftler bei der Wissenschaftlerin (er/sie generiert Wissen) und endet beim Empfänger bei der Empfängerin (er/sie konsumiert Wissen). Diesem traditionell hierarchisch ausgerichteten Prozess der Popularisierung stellt er das Modell der „Expository Science“⁴⁶ von Terry Shinn und Richard Whitley entgegen, bei dem der Ansatz vertreten wird, dass bei der Wissensvermittlung die beteiligten Akteure, also Wissenschaftler*innen und Empfänger*innen, in eine Wechselbeziehung treten.⁴⁷

Ein wichtiger methodischer Zugang für die Frage der Popularisierung in der vorliegenden Dissertation ist die Auseinandersetzung mit der beruflichen und sozialen Stellung des Künstlers im Zusammenhang mit Bildanalysen. Stefan Germer untersuchte beispielsweise den Wandel der sozialen Stellung des französischen Malers der Spätromantik Eugène Delacroix (1798–1863) und die damit verbundenen Auswirkungen auf „Gattung [...] Form und Inhalt

⁴³ Bürger 1982.

⁴⁴ Büttner 1990.

⁴⁵ Kretschmann 2003, S. 9.

⁴⁶ Kretschmann 2003, S. 21.

⁴⁷ Whitley 1985, S. 4.

eines Kunstwerkes“⁴⁸. Thomas Schmitz analysierte das „Verhältnis von bildender Kunst und bürgerlicher Gesellschaft“⁴⁹ in Deutschland im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Er untersuchte die Bedeutung deutscher Kunstvereine, ihre Mitgliederstruktur, ihr politisches System und ihre Auswirkung auf den bürgerlichen Kunstkonsum. Die Ansätze von Germer und Schmitz zeigen, wie Kunstwerke im Zusammenhang mit Künstlerkarrieren im 19. Jahrhundert untersucht werden können.

Im Anschluss an die obigen Ausführungen wird deutlich, dass die Behandlung der Frage der Popularisierung in unterschiedlichen Forschungsdisziplinen wie etwa in der Sozial- und Kulturgeschichte oder der Mediengeschichte präsent ist. Kunstgeschichtliche Arbeiten widmen sich zumeist nur einzelnen Kunstwerken im Zusammenhang mit der Popularisierung. In der vorliegenden Dissertation wird in Form einer Schwind-Monografie ein konkretes Künstlerœuvre im Zusammenhang mit der Popularisierung näher beleuchtet.

Die Arbeit knüpft zudem an der aktuellen Tendenz in der Schwind-Forschung an, interdisziplinär zu arbeiten. Bereits 1977 rückte Colin J. Bailey den Künstler erneut in das Zentrum der Aufmerksamkeit, als er seine Dissertation über Schwinds Illustrationen zu Werken der deutschen Literatur abgeschlossen hat.⁵⁰ Damit setzt das große Interesse der Forschung an Einflüssen von Literatur und Musik im Werk Schwinds ein. Seither nannte man den Künstler gerne einen Maler und Poeten.⁵¹ Andrea Gottdang forschte zu „musikalischer Formenwahrnehmung“⁵² am Beispiel von Bildern des Künstlers und verwendete zudem den Begriff „Mehrfeldbild“⁵³ für das Werk Schwinds, den Werner Hofmann 1998 geprägt hatte. Ulrike Olbrich befasste sich mit der Illustration zum Märchen „Melusine“ und verwies auf verschiedene Literaturvorlagen, an denen sich Schwind orientierte und die er teilweise mit eigenen Erfindungen erweiterte.⁵⁴ Stephanie Jacobs untersuchte die Beziehung zwischen Literatur und Malerei im 19. Jahrhundert. Dabei betrachtete sie u. a. auch Schwinds Illustrationen zu Gedichten von Eduard Mörike im Kontext der Entwicklung einer Kunst,

⁴⁸ Germer 1991, S. 94.

⁴⁹ Schmitz 2001, S. 13.

⁵⁰ Bailey 1977.

⁵¹ Gerhard Pommeranz-Liedtke 1974.

⁵² Gottdang 2004, S. 273.

⁵³ Hofmann 1998, S.168; vgl. Gottdang 2019, S. 35-55.

⁵⁴ Olbrich 2003, S. 193.

die in erster Linie für den „häuslich-familiären Gebrauch“⁵⁵ gedacht war. 2002 betrachtete Anette Falkenberg das Œuvre Schwinds von einem kulturgeschichtlich-psychologischen Standpunkt aus und stellte die Frage nach archetypischen Bildern im Werk des Künstlers.⁵⁶

Quellsituation und der Umgang mit Briefen des Künstlers in der vorliegenden Arbeit

Gegenstand der Untersuchung sind Schwinds Werk und Reproduktionen danach. Da die Werke in Hinblick auf ihre Bilderfindung und im Zusammenhang der Popularisierung untersucht werden, ist es notwendig, mit unterschiedlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert zu arbeiten. Sie lassen auf zeitgenössische Kunstströmungen schließen und dokumentieren den damaligen Kunstmarkt oder Ausstellungen, sowie die Situation an Akademien und Kunstvereinen und diverse mäzenatische Aktivitäten. Zudem schließe ich Quellen wie Künstlerbiografien, Kunstkritiken, Zeitschriften und Zeitungsberichte, sowie belletristische Texte aus dem 19. Jahrhundert in die Untersuchung mit ein.

Einen wichtigen Zugang zum Thema stellen die Briefe des Künstlers dar. Sie enthalten oft spezifische Informationen zu Kunstwerken. Mein Interesse gilt der privaten Korrespondenz des Künstlers, die ich im Zeitkontext betrachte. Da das Material umfangreich ist – allein der Kalliope-Verbund zählt rund 400 Schwindbriefe –, war es nicht möglich, alle verfügbaren Briefe zu lesen. Ich habe daher anhand der Adressat*innen eine für das Thema relevante Auswahl getroffen, die ein aussagekräftiges Teilbild über Schwinds Kunst und den Umgang mit seiner Kunst ergibt. In der Korrespondenz zeigt sich, dass der Künstler bestimmte Inhalte in unterschiedlichen Briefen wiederholt aufgegriffen und je nach Adressat*in teils ausführlicher, teils nur am Rande besprochen hat. Diese Art der Kommunikation bringe ich in meiner Arbeit mit dem Begriff „Briefnetzwerk“ in Verbindung, den Rainer Baasner 1999 als eine Form des Briefschreibens im 18. Jahrhundert vorstellte, die „an ganze Empfängergruppen“⁵⁷ gerichtet war. Im 19. Jahrhundert veränderte sich die Form des sogenannten Briefnetzwerks, da man individualisierter vorging und das Schreiben nicht mehr an ganze Gruppen auf einmal richtete. Vielmehr adressierte man mehrere Briefe mit gleichem Inhalt an einzelne Personen aus der Gruppe.

⁵⁵ Jacobs 2000, S. 15.

⁵⁶ Anette Falkenberg 2002.

⁵⁷ Baasner 1999, S. 22.

Im Folgenden soll ein Überblick über Schwinds Korrespondenz gegeben werden, um anschließend auf die Relevanz der Briefe für die vorliegende Arbeit hinzuweisen. Schwinds Briefe sind heute sowohl im Privatbesitz als auch auf mehrere öffentliche Institutionen verteilt. Die zentrale Datenbank der Bundesrepublik Deutschland für Nachlässe, Autografen und Archive (Kalliope-Verbund) listet, wie oben erwähnt, rund 400 Briefe des Künstlers. In Wien zählt die Wienbibliothek im Rathaus rund 130 Schwindbriefe, aber auch kleinere Kultureinrichtungen in Österreich, Deutschland und in der Schweiz sammeln die Korrespondenz des Künstlers. Schon kurz nach Schwinds Tod 1871 stellten die Erben die private Korrespondenz des Künstlers für Publikationen zur Verfügung. Der österreichische Kunsthistoriker Lukas von Führich war einer der ersten, der Briefe in die Biografie des Künstlers miteinbezog. Ihm folgte 1873 der Münchner Kunst- und Literaturhistoriker Hyacinth Holland, der sich auch mit jenen Korrespondenzen befasste, die ihm Franz von Schober, ein Freund des Künstlers aus dem Schubertkreis, zur Verfügung stellte. Die Briefausgaben Schwinds aus dem 19. Jahrhundert sind durch ihre Personenbezogenheit charakterisiert, texteingriffe in Briefeditionen im Dienst einer retrospektiven, vermeintlich richtiggestellten Sichtweise auf den Verstorbenen sind hier nicht zu beobachten.

Einen ersten systematischen Überblick über die einzelnen im 19. Jahrhundert publizierten Briefe Schwinds leistete der österreichische Kunsthistoriker Alois Trost 1902 in einer Festschrift anlässlich des 70. Geburtstags des Philosophen und Philologen Theodor Gomperz. Er erwähnte u. a. Briefausgaben Schwinds, die die Grillparzer Gesellschaft in Wien 1896 oder der Wiener Männergesang-Verein 1898 edierten; in Deutschland wurden Briefe u. a. in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ in Leipzig ab 1876 herausgegeben.⁵⁸ Neben Vereinen oder Kunstzeitschriften veröffentlichten auch Freunde des Künstlers ihre Korrespondenzen. Zu nennen sind hier die Ausgabe aus dem Jahr 1880 von dem Musiker Johann Bernhard Schädel, einem Freund Schwinds aus seinen Frankfurter Jahren, sowie der Briefwechsel zwischen Eduard Mörike und Schwind in der Ausgabe von 1885 von Jakob Baechtold. Letztere Edition war bald vergriffen und wurde in überarbeiteter Form von Hannes Wolfgang Rath 1912 erneut herausgegeben.

Durch Schwinds Beziehungen zu namhaften Vertreter*innen der Wiener Salonkultur des 19. Jahrhunderts und nicht zuletzt zum Schubertkreis sind die Korrespondenzen des Künstlers auch in Nachlässen seines engsten Freundeskreises vorhanden. Schwinds Briefe von und an

⁵⁸ Trost 1902.

die Wiener Salonière Josephine von Wertheimstein, geb. Gomperz galten bis 1912 als verschollen.⁵⁹ 1929 wurden sie im Nachlass von Elise Sichrovsky, der Witwe von Josephines Bruder Theodor Gomperz, wiederaufgefunden. An die Öffentlichkeit gelangten diese Schwindbriefe erst in einer 1981 erfolgten Bearbeitung von Robert A. Kann.⁶⁰ 1924 publizierte Otto Stoessl für das Bibliographische Institut in Leipzig zum ersten Mal Schwindbriefe als Sammelausgabe und erweiterte dabei die Korrespondenzen.⁶¹ Aus Stoessls Ausgabe beziehe ich die meisten meiner Informationen. 2022 sichtete und transkribierte ich im Rahmen einer Tätigkeit für das österreichische Bundesdenkmalamt einige Schwindbriefe im Original. Auf diese Weise konnte ich die Originale mit den publizierten Briefen der Ausgabe Stoessls von 1924 abgleichen, die sich dabei als getreue Quelle in Bezug auf die Vollständigkeit der Texte darstellte.

Für die vorliegende Dissertation waren vor allem Schwinds Briefe an Künstlerfreunde wie zum Beispiel Bonaventura Genelli oder Ludwig Schaller relevant. Mit Schaller lebte Schwind während seines Studiums in München zusammen. Die beiden kommunizierten über Jahre hinweg über den Verlauf ihrer Karrieren: Erfolg, Enttäuschung, Mäzenatentum, Auftragslage, um nur einiges zu nennen, waren die Themen, um die ihre Korrespondenz kreiste. Die Briefe zeigten zudem, dass Schwind nicht nur bemüht war, seine eigene Kunst voranzutreiben, sondern auch Freunde in ihrem eigenen Künstlertum zu unterstützen. Zum Beispiel empfahl er Genellis Werkzyklus *Aus dem Leben einer Hexe*⁶² (um 1847) an den Kunsthändler J. Veit in Zürich. Die Briefe verraten auch, dass es Kunstangelegenheiten gab, die Schwind nur unter diesen beiden Freunden besprochen haben wollte:

„Sie werden nichts davon sagen, denn es liegt mir daran, daß die Sache geheimbleibt. Ich rede auch nur mit Ihnen und Schaller davon [...]“⁶³

Wichtige Personen in Schwinds sogenanntem Briefnetzwerk waren auch seine Wiener Jugendfreunde, die Dichter Franz von Schober und Eduard von Bauernfeld. Letzterer war eine Art briefliches Sprachrohr nach Wien, als Schwind in Karlsruhe, Frankfurt oder München lebte. Er sollte Informationen an die anderen Mitglieder des Freundeskreises weiterleiten. Ausführlich berichtet Schwind in diesen Briefen über aktuelle Kunstbelange.

⁵⁹ Eggert-Windegg 1919.

⁶⁰ Kann 1981.

⁶¹ Stoessl 1924, S. 508–541.

⁶² Brief von Schwind an Bonaventura Genelli, 25. Mai 1843, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 151; vgl. Nielsen 2005, Abb. 69–78, S. 302–311.

⁶³ Brief von Schwind an Bonaventura Genelli, 20. Dezember 1846, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 206.

Zudem schien er selbst äußerst interessiert am Kunstgeschehen in Wien oder an den jeweiligen Aufenthaltsorten seiner Freunde gewesen zu sein. Schwind forderte von seinem Briefnetzwerk auch so Manches ein. Zum Beispiel formulierte er direkte Anfragen zur Beurteilung seiner Kunst oder fragte nach Möglichkeiten der Ausstellung oder des Verkaufs seiner Werke. Durch die briefliche Kommunikation erhielt Schwind Reaktionen von Personen, die seiner Kunst grundsätzlich nicht abgeneigt waren, die sich aber dennoch nicht scheuten, sich kritisch zu äußern und dazu auch aufgefordert waren. Gerade im Hinblick auf das Briefnetzwerk zeichnen sich meines Erachtens auch Strategien der Eigenpopularisierung von Kunst ab, die nach einem bestimmten Schema erfolgten: Gefiel ein Bild zum Beispiel Josephine von Wertheimstein, könnte es Schwind zufolge Erfolg haben. Zwei Faktoren sprachen dafür. Erstens war Josephine von Wertheimstein eine hervorragende Gesellschafterin, die das Werk in den Kreisen der Wiener Salons und darüber hinaus empfehlen konnte, wodurch sich in der Folge auch andere nützliche Geschäfte rund um seine Kunst hätten ergeben können; zweitens, erachtete Schwind seine Vertraute als exemplarische Figur einer ganzen Zielgruppe bzw. potenziellen aristokratischen Käuferschaft, für die er ohne Auftrag malte.

Hinsichtlich neu erprobter Bildformen forderte Schwind ebenfalls per Brief Reaktionen ein. So versandte er an Franz von Schober Skizzen seiner Illustration für den Bilderbogen *Von der Gerechtigkeit Gottes*⁶⁴ (1851) samt einer Art Anleitung für die Leseart der Bildform. Die Darstellung war in drei längsrechteckigen Friesen angeordnet. Schober sollte die drei Frieze ausschneiden, aneinanderfügen, prüfen, ob der Fries seine volle Wirkung entfalten würde, und in einem Retourbrief Schwind Rückmeldung machen.⁶⁵

Briefe dokumentieren nicht nur das Kunstschaffen, sondern sie begleiteten auch Werke, die Schwind versandte. Der Künstler gab zum Beispiel den Entwurf zu dem Gemälde *Das Märchen vom Aschenbrödel*⁶⁶ (1854) seinem Freund Eduard van der Nüll persönlich mit, damit er ihn nach Wien bringe.⁶⁷ Dort wurde der Entwurf offenbar an Eduard von Bauernfeld übergeben, der seine Meinung zu dem Werk in einem Retourbrief an den Künstler kundtun und zusätzlich dafür sorgen sollte, dass Freund*innen aus dem Schubertkreis wie „Resi (Theresia) Guthertz(-Höning), Retti Mayerhofer und die Frau von Wertheimstein“⁶⁸

⁶⁴ Münchener Bilderbogen Nr. 63, 1851, Albertina, Inv. Nr. DG1951/306/7; vgl. Halm 1961, S. 164.

⁶⁵ Brief von Schwind an Franz von Schober, München, 27. Juli 1853, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 335.

⁶⁶ Rott 2019, Abb. S. 57.

⁶⁷ Brief von Schwind an Franz von Schober, 24. Oktober 1852, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 297.

⁶⁸ Brief von Schwind an Eduard von Bauernfeld, 25. Oktober 1852, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 299.

die Zeichnung ebenfalls sehen würden. Diskretion stand dabei an oberster Stelle, denn es war Schwind offenbar wichtig, dass der „geringste Grad von Öffentlichkeit“⁶⁹ vermieden wurde. Diese Herangehensweise spiegelt den Grundsatz vieler Künstler*innen wider, eine Komposition vor ihrer Fertigstellung vor der Öffentlichkeit geheim zu halten. Zudem hatte Schwind im Umgang mit der öffentlichen Präsentation von Entwurfszeichnungen auch schon negative Erfahrungen gemacht. Ein Beispiel dafür ist die Vorstellung seiner Zeichnung *Eine Symphonie*⁷⁰ (1849), die er in einem Brief an Schober 1852 folgendermaßen beschrieb:

„Vier Jahre lang hat alle Welt die Zeichnung gesehen und gelobt, aber niemand hat mir auch nur sechs Kreuzer dafür gezahlt. Das kann man nicht malen, hieß es. Man kann’s freilich nicht malen, aber ich kann’s.“⁷¹

Heute wissen wir, dass Schwind trotz einer scheinbar erfolglosen Präsentation der Zeichnung (wie hier im Brief vom Künstler angemerkt) das dazugehörige Ölbild *Die Symphonie*⁷² (1852) malte, welches schließlich König Otto I. von Griechenland, der Sohn von König Ludwig I. von Bayern, erwarb.

1 KUNSTSCHAFFEN UNTER VORGABEN AKADEMISCHER AUSBILDUNGSSTÄTTEN

Dieser Themenabschnitt widmet sich Schwinds Kunstschaffen im akademischen Umfeld in Wien und München von 1821 bis um 1835. Ausgehend von seiner Jugendzeit im Schubertkreis wird Schwinds Kunststudium an der klassizistisch geprägten k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien unter dem Protektorat von Staatskanzler Metternich beleuchtet. Die Wiener Akademie hatte bis zur Genehmigung des Vereins zur Beförderung der bildenden Künste⁷³ ab 1830 durch Kaiser Franz I. das Monopol für Ausstellungen inne. Sie veranstaltete regelmäßig Ausstellungen als eine Art öffentliche Leistungsschau mit dem Ziel, die Entwicklungen in der Kunst der Habsburgermonarchie zu präsentieren.⁷⁴ Die Akademie war in Wien damals der wichtigste Ort, um zeitgenössische Kunst auszustellen.

⁶⁹ Brief von Schwind an Eduard von Bauernfeld, 25. Oktober 1852, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 299.

⁷⁰ Museum der bildenden Künste Leipzig, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Karton-Slg. Nr. 40; vgl. Holsten 1997, Nr. 290, S. 188.

⁷¹ Brief von Schwind an Franz Schober, 24. Oktober 1852, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 297.

⁷² Neue Pinakothek München, Inv. Nr. WAF 1017; vgl. Holsten 1997, Abb. 2, S. 79; Vgl. Gott dang 2004, S. 263.

⁷³ Aichelburg 2003, S. 27.

⁷⁴ Statuten Akademie 1812, MSZ II/3, LII, S. 13.

Studenten und Künstler, die mit der Akademie verbunden waren, konnten hier mit ihren Werken an die Öffentlichkeit treten. Vor diesem Hintergrund wird Schwinds Ausstellungsbild *Käthchen von Heilbronn*⁷⁵ (1826) untersucht und die Bilderfindung den künstlerischen Vorgaben der Akademie gegenübergestellt. Zudem werden mögliche Einflüsse von Peter Krafft, einem bedeutenden Historienmaler des Klassizismus und Korrektor im Historienfach der Akademie, auf Schwind besprochen. Des Weiteren wird Schwinds Studium in München ab 1828 beleuchtet. Die Akademie stand damals unter dem Protektorat von König Ludwig I. von Bayern. Anders als in Wien herrschte an der Münchner Akademie ein idealistisch-nazarenisches Kunstideal. Peter von Cornelius, ein bedeutender Historienmaler seiner Zeit und Leiter der Akademie, prägte es maßgeblich mit. Die Ausbildung stand ganz im Zeichen monumentaler Freskenausstattungen für den Monarchen. In der Untersuchung wird die Freskenmalerei im Zusammenhang mit Schwinds akademischer Ausbildung besprochen und nach Möglichkeiten gefragt, die er als Student damals hatte, innerhalb von königlichen Großprojekten voranzukommen und sein individuelles Talent einzusetzen. Im Anschluss daran widme ich mich dem Münchner Kunstverein (gegr. 1823).⁷⁶ Er trug wesentlich dazu bei, dass in München nicht nur die an der Akademie geförderte Freskenmalerei und das Historienfach unterstützt wurden, sondern auch andere Kunstgattungen wie die Landschafts- und Genremalerei. Abschließend wird ein Vergleich zwischen Schwind und dem Wiener Maler Josef Danhauser gezogen. Ausgehend vom gemeinsamen Kunststudium in Wien werden die Entwicklung ihrer beider Karrieren gegenübergestellt.

1.1 Ausbildung in Wien. Falsche Zeit – falscher Ort?

Schwinds Jugendzeit in Wien wurde durch die Politik Kaiser Franz' I. von Österreich geprägt, die nach dem Wiener Kongress von 1814/15 anachronistische Muster hervorbrachte. Das Wirken des Staatskanzlers Clemens Wenzel von Metternich und die strengen Zensurvorschriften schränkten Künstler dabei massiv ein. Dennoch zog es Literaten, Maler und Philosophen damals nach Wien, wo das kulturelle und geistige Leben nicht nur von den alten aristokratischen Familien und Herrscherhäusern geprägt wurde, sondern auch von der sich neu etablierenden Bourgeoisie und dem Finanz- und Beamtenadel. Zu dieser Zeit (ab 1818) begann Schwind sein Philosophiestudium an der Wiener Universität.⁷⁷

⁷⁵ Weigmann 1906, S. 51; vgl. Holsten 1997, Nr. 64, S. 111.

⁷⁶ Aichelburg 2003, S. 28.

⁷⁷ Weigmann 1906, S. XIII.

Gemeinsam mit seinem Freund, dem späteren Wiener Dichter Eduard von Bauernfeld, soll er Vorträge des Philosophen und Religionswissenschaftlers Vincenz Weindridt besucht und in diesem Umfeld vermutlich den Komponisten Franz Schubert kennengelernt haben.⁷⁸

Weindridt war bekannt dafür, dass er seine Studenten auch zu Landpartien und Abendgesellschaften mitnahm, um philosophische Abhandlungen auch außerhalb der Universität zu diskutieren und dadurch der Zensur zu entgehen.⁷⁹ Probleme mit der Zensur waren auch ein Thema im Schubertkreis, da sie ein unabhängiges Arbeiten und das Veröffentlichen von gewissen Inhalten erschwerte. So wurde Bauernfelds Libretto zu Schuberts Oper „Der Graf von Gleichen“ aus dem Jahr 1826 aufgrund seines „freigeistigen Inhaltes“⁸⁰ und insbesondere wegen des Motivs der Doppelehe des Grafen zensiert. Das musikalisch-literarische Umfeld der Schubertianer prägte Schwind. Vermutlich löste es in ihm auch den Wunsch aus, selbst Künstler zu werden.

Von 1821 bis 1827 war Schwind für einzelne Sommer- und Wintersemester an der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien inskribiert.⁸¹ Er war dort mit einem ganz anderen Zugang zur Kunst konfrontiert, als er es bisher im Schubertkreis erlebt hatte. Staatskanzler Metternich (amt. 1810–1848) leitete damals die Akademie und förderte den Klassizismus. Dementsprechend stand im Unterricht die Antikenrezeption und das Erlernen von klassizistischen Kompositionsstrukturen sowie das Kopieren und Nachzeichnen von Werken klassizistischer Meister an oberster Stelle. Vermutlich haben diese Strukturen die Künstler in ihrer Individualität eingeengt, denn es wurden Gegenstimmen laut. Eine der wichtigsten Oppositionen zum Klassizismus stellte der 1810 in der frühen Ära von Staatskanzler Metternich in Wien gegründete Lukasbund dar. Die Lukasbrüder oder Nazarener vertraten die Meinung, dass das Fach Zeichnen im Kunststudium in einer zu mechanischen Art und Weise gelehrt würde, bei der „Gefühl“ und „Empfindung“⁸² zu kurz kämen. Sie strebten eine (religiöse) Erneuerung der Kunst an und knüpften dabei stilistisch an den altdeutschen Meistern (z. B. Albrecht Dürer) und den frühen Italienern (z. B. Raffael) an. Es war ihnen jedoch nicht gelungen, sich an der Akademie zu behaupten; einige von ihnen gingen daher nach Rom, um dort zu arbeiten.

⁷⁸ Bauerfeld 1873, S. 11.

⁷⁹ Vöcelka 2014, S. 74–83.

⁸⁰ Deutsch 1964, S. 381.

⁸¹ Studienverlauf: SS 1821; WS 1821/22 – SS 1822; SS 1823; SS 1824 – WS 1824/25; SS 1827 (ohne Klassifikation), Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien: Auszüge aus Matr. Bd. 17, Matr. Bd. 19, Matr. Bd. 28, Matr. Bd. 29.

⁸² Ziemke 1977, S. 41.

Ihre Kunst sollte weite Kreise ziehen und die Menschen belehren. Doch die Nazarener und ihre Werke waren in Wien zu dieser Zeit nicht überall erwünscht und schon gar nicht an der Wiener Akademie gefördert. Daher suchten sie nach Lösungen, um ihre Bilder zu verbreiten und fanden diese nur außerhalb der Akademie, u. a. bei Wiener Verlegern von Druckgrafik. Ein Beispiel für die Verbreitung nazarenischer Landschaftszeichnungen ist die Bildfolge *Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden*⁸³ (1815/25) von Ferdinand Olivier. Die Serie erschien im Verlag der „Wiener Lithographischen Anstalt“ von Adolph Friedrich Kunike. Dieser Verlag war neben dem „Lithographischen Institut“ bis in die 1820er-Jahre – und noch vor dem Verlag von Trentsensky – der einzige Lithografieverlag, der namhafte Künstler beschäftigte und nicht nur bebilderte Tageschroniken oder Porträts als Lithografien herausgab, sondern auch die Landschaftskunst der Nazarener.⁸⁴

Als Schwind an der Wiener Akademie studierte, stellte die Kunst der Nazarener und der Romantik noch immer eine Randposition in Wien dar. Für Schwind mag das ein Problem gewesen sein, denn er selbst betonte immer wieder, dass er sein „Augenmerk ganz auf das Romantische“⁸⁵ in der Kunst zu legen versuchte. Zunehmend hegte er Zweifel über seine Ausbildung in Wien, wo er keinen Lehrer fand, an dem er sich künstlerisch hätte orientieren können. In Briefen bezeichnete er sich sogar als „ein Fremder in der Kunstwelt“⁸⁶. Doch als er 1825 im Historienfach bei Peter Krafft zu malen anfang, ⁸⁷ ergaben sich für den jungen Kunststudenten offenbar neue Möglichkeiten. Krafft wirkte damals als Korrektor für Anton Petter, der das Historienfach an der Akademie leitete. Offiziell assistierte Krafft zwar nur im Unterricht Petters, doch war er als Künstler bereits so einflussreich, dass sich einige Studenten sogar als seine Schüler sahen. Krafft war damals ein bedeutender Historienmaler des Klassizismus und führte zahlreiche Staatsaufträge aus. Er stellte jedoch eine Historienmalerei in Wien vor, die nach dem Vorbild der französischen Malerei, insbesondere seines eigenen Lehrers Jacques-Louis David, auch Themen der Gegenwart miteinbezog. Krafft war zudem einer der Ersten in Wien, der auch die zeitgenössische Literatur in seine Malerei aufnahm. Man sah Kraffts Kunst als Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Kunstströmungen, vor allem zu jener der Nazarener. Der Wiener Chronist Franz Weidmann 1825 äußerte in diesem Zusammenhang Folgendes:

⁸³ Prange 2015, Nr. 61, S. 144-153.

⁸⁴ Schwarz 1988, S. 44. Durch Expansion büßte der Verlag später qualitativ ein und endete schließlich als „Massenbetrieb“.

⁸⁵ Brief von Schwind an Franz von Schober, 2. Januar 1830, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 65.

⁸⁶ Brief von Schwind an Josef Kenner, 2. April 1825, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 43.

⁸⁷ Brief von Schwind an Josef Kenner, 17. November 1825, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 513.

„Hier [im Bild von Krafft] ist durchaus keine Annäherung, kein Anklang an jene Manier der Altdeutschtümlerey, welche uns an vielen, sonst ehrenswerthen Schöpfungen der neuersten Malerschule so störend entgegen tritt“.⁸⁸

Mit dem Zitat spricht der Autor mit der Charakterisierung „Manier der Atdeutschtümlerey“ auf die Kunst der Nazarener an, die damals eine Randposition in Wien innehatten. Kunstkritiken dieser Art festigten diese Anschauung in der Öffentlichkeit und schadenen indirekt auch all jenen Künstlern und Künstlerinnen, die sich an der Kunst der Nazarener orientierten.

1.1.1 Schwinds erstes Ausstellungsbild für die k. k. Akademieausstellung 1826

Schwind nahm insgesamt fünf bis sechs Semester lang an Kursen im Fach Historienzeichnung und Historienmalerei an der Wiener Akademie teil.⁸⁹ Der Ehrgeiz trieb ihn an, ein Bild bei einer Akademieausstellung zu präsentieren. Die Akademie war damals der wichtigste Ort für Ausstellungen zeitgenössischer Kunst in Wien (abgesehen von den eigenen Künstlerateliers, wo man ebenfalls Bilder präsentieren konnte.) Seit 1774 veranstaltete die Akademie Ausstellungen, die zunächst in größeren Abständen und später jährlich im Akademiegebäude bei St. Anna stattfanden. Ab 1830, als der Verein zur Beförderung der bildenden Künste von Kaiser Franz I. von Österreich genehmigt wurde,⁹⁰ der die Vorstufe zum späteren Wiener Kunstverein darstellte, veranstaltete man auch in diesem Rahmen Ausstellungen zeitgenössischer Kunst. Der Verein zur Beförderung der bildenden Künste war für Schwind jedoch nicht relevant, da die Gründung nicht in die Zeit seines Wiener Studiums fiel. So stellte die Akademieausstellung damals die einzige Möglichkeit für Schwind dar, Bilder in der Öffentlichkeit zu präsentieren und sich als angehender Maler zu positionieren. Schwind führte während seines Studiums in Wien nur wenige Ölgemälde aus.⁹¹ Grund dafür konnte gewesen sein, dass man an der Wiener Akademie zunächst mehrere Kurse im Fach der Historienzeichnung zu absolvieren hatte, ehe man die Ölmalerei erlernte. Zudem führte er zahlreiche Nebenarbeiten, sogenannte Brotarbeiten aus, um sich das Studium zu finanzieren. Dies mag ihn zeitlich eingeschränkt haben, denn die Realisierung eines Ausstellungsbildes benötigte ausreichend Zeit.

⁸⁸ Weidmann 1825, S. 498.

⁸⁹ Studienverlauf: SS 1821; WS 1821/22 – SS 1822; SS 1823; SS 1824 – WS 1824/25; SS 1827 (ohne Klassifikation), Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien: Auszüge aus Matr. Bd. 17, Matr. Bd. 19, Matr. Bd. 28, Matr. Bd. 29.

⁹⁰ Aichelburg 2003, S. 27.

⁹¹ Weigmann 1906.

Im Idealfall hatte man einen Mäzen, der diese Arbeit finanziell unterstützte.

Nachdem Schwind ab 1825 bei Peter Krafft zu malen begonnen hatte,⁹² schuf er das Gemälde *Käthchen von Heilbronn*⁹³ (1826) (Abb. 1) und zeigte es sogleich bei der Jahresausstellung der Akademie. Die Bilderfindung war demnach mit dem Ziel verbunden, sich im Rahmen der Akademie als Krafft-Schüler zu präsentieren. Krafft war beim österreichischen Kaiserhaus hoch angesehen. Seine monumentalen Historienzyklen, die zumeist Themen aus der österreichischen Geschichte behandelten, waren allesamt Auftragswerke. Der Künstler widmete sich in seinen Bildern auch Stoffen aus der zeitgenössischen Literatur und Dichtung. Besonders beliebt waren damals seine Darstellungen zu Lord Byrons romantischem Drama „Manfred“ (1817), das dem Geistergenre zuzuordnen ist. Kraffts sogenannte Manfred-Bilder⁹⁴ (1825) wurden sogar in der Akademie ausgestellt und in Rezensionen damals äußerst positiv wahrgenommen.⁹⁵

Kraffts Ansatz, die Literatur in der Malerei aufzunehmen, übernahm Schwind mit seinem Ausstellungsbild, indem er sich am historischen Ritterspiel „Käthchen von Heilbronn“⁹⁶ (1810) des Dichters der Romantik, Heinrich von Kleist orientierte. Dieses Ritterspiel war von Kleist vermutlich frei erfunden und handelt von der geheimnisvollen Liebe zwischen der Königstochter Käthchen und dem Ritter Graf Wetter vom Strahl. In Wien kannte man Kleists „Käthchen von Heilbronn“ bereits seit seiner Uraufführung am Theater an der Wien im Jahr 1810. Damals und insbesondere nach Kleists tragischem Selbstmord 1811 nannten Kritiker den damals fast mittellosen und teilweise durch Zensur und Aufführungsverbote geplagten Dichter einen „unheilbar kranken Wahnsinnigen“ der „berüchtigten romantisch-mystischen Schule“⁹⁷. Seine Stücke wurden erst akzeptiert, als sie für deutschsprachige Bühnen bearbeitet und gekürzt worden waren.⁹⁸ Dies war damals eine übliche Herangehensweise, um komplexe Inhalte der Romantik einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Es ist jedoch davon auszugehen, dass Schwind auf eine nicht gekürzte Version von Kleists „Käthchen von Heilbronn“ für die Ausführung seines gleichnamigen Ausstellungsbildes zurückgegriffen hatte. Er lehnte es nämlich ab, wenn sich ein Publikum scheinbar keine Zeit mehr für längere Theaterbesuche nehmen wollte, wie er in einem Brief an den Lustspieldichter Eduard von Bauernfeld schrieb:

⁹² Brief von Schwind an Josef Kenner, 17. November 1825, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 513.

⁹³ Weigmann 1906, S. 51; vgl. Holsten 1997, Nr. 64.

⁹⁴ Belvedere Wien Inv. Nr. 9440b; vgl. Grabner 2011 (1), Abb. 18, S. 30.

⁹⁵ Hormayr 1825, S. 362.

⁹⁶ <https://www.onb.ac.at/sichtungen/berichte/kleist-1a.html#pb1>, 6.5.2021, 8:30.

⁹⁷ Cotta 1811.

⁹⁸ Barthel 1981, S. 25 und 33.

„Was soll man mit den Leuten machen, wenn ihnen solche Stücke nicht gefallen? [...] Ich bin der Meinung, daß unsere Zeit, die zu nichts mehr Zeit hat, nur mit Gewalt dazu gebracht werden kann, sich vier Akte hindurch Zeit zu nehmen, sich zu unterhalten.“⁹⁹

Dennoch kommt die Frage auf, ob sich diese ablehnende Haltung Schwind's hinsichtlich der gekürzten Theaterstücke und ihrem Publikum auch in einen Zusammenhang mit seinem Kunstschaffen bringen lässt. Ging der Maler von einem Ausstellungspublikum aus, dass ebenfalls „zu nichts mehr Zeit“ hatte? Musste er hierfür Bildinhalte bearbeiten oder sogar vereinfachen, damit diese vom Publikum rasch aufgefasst und angenommen werden konnten? Für sein erstes Ausstellungsbild wählte Schwind mit Kleist's „Käthchen von Heilbronn“ jedenfalls einen komplexen Stoff aus der Literatur der Romantik. Er musste daher eine geeignete Szene finden, die gut darzustellen war und sofort den Bezug auf Kleist's Stück erkennen ließ. Dies mag für ihn die zweite Szene im vierten Akt gewesen sein:

„[E]r [der Graf] läßt sich auf Knien vor ihr [dem Käthchen] nieder und legt seine beiden Arme sanft um ihren Leib. Sie macht eine Bewegung, als ob sie erwachen wollte, liegt aber gleich wieder still.“¹⁰⁰

Der Textstelle entsprechend zeigt Schwind's Bild das am Boden schlafende Käthchen vor einer Mauer und einem Holunderbusch, der Graf im ritterlichen Gewand kniet neben ihr. Der Künstler hat auf die von Kleist geschilderte Umarmung verzichtet. Ihm war vermutlich die im Text geschilderte Stille wichtiger („liegt aber gleich wieder still“). Im Bild zu sehen sind daher das schlafende Käthchen und der Graf friedvoll eingebettet in die Kulisse einer von Pflanzen umwachsenen mittelalterlichen Burg. Würde man nicht wissen, dass sich Schwind auf Kleist's „Käthchen von Heilbronn“ bezog, könnte man bei diesem Bild von einem beliebigen ritterlichen Liebespaar ausgehen. Im Unterschied zu Kleist, bei dem sich das Thema Traum sprachlich und szenisch in unterschiedlichen mystischen Ausprägungen durch die ganze Käthchen-Erzählung zieht, hat Schwind meines Erachtens einen einfacheren Zugang zum Thema Traum geschaffen. Allein das schlafende Käthchen und die Stimmung der Stille vermitteln das Hauptmotiv, den Traum. Der Traum hatte Schwind schon in früheren Arbeiten in seiner Wiener Studienzeit fasziniert. Er griff ihn in unterschiedlichen Kontexten auf, etwa in der Tuschezeichnung *Der Traum des Ritters*¹⁰¹ (1822) (Abb. 2), wo ein schlafender Ritter zu sehen ist, der im Traum eine in Ketten gefesselte Prinzessin befreien möchte. Eine literarische Vorlage zu der Zeichnung gibt es meines Wissens nicht.

⁹⁹ Brief von Schwind an Eduard von Bauernfeld, März 1840, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 133.

¹⁰⁰ Kleist 1810, S. 148.

¹⁰¹ Weigmann 1906, S. 51; vgl. Holsten 1997, Nr. 19, S. 100.

Schwind übertrug diese Bilderfindung erst rund 35 Jahre später ohne Auftrag in die Fassung eines Ölgemäldes und verkaufte es an den Kunstsammler Arnold Otto Meyer.¹⁰²

Mit seinem ersten Ausstellungsbild *Käthchen von Heilbronn* (1826) hatte sich Schwind erstmals in einem Ölgemälde an ein Traummotiv herangewagt. Mit diesem Bild wollte er sich in eine Entwicklung einschreiben, die von Peter Krafft und seiner Innovation der Aufnahme von Stoffen aus der zeitgenössischen Literatur in die bildende Kunst ausging und als „neuere Malerei“ in Wien propagiert wurde. Jedoch orientierte sich Schwind dabei nicht an Kraffts klassizistischer Kunstausrichtung. Vielmehr erinnert sein Ausstellungsbild an die Kunst der Nazarener, die damals an der Wiener Akademie und in der Öffentlichkeit (in Rezensionen, Zeitungsberichten) negativ bewertet wurde. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass es für den jungen Schwind kaum möglich war, bei der Akademieausstellung zu reüssieren. Der ausgebliebene Erfolg mag auch seine Ursache darin gehabt haben, dass er sich in seinem Bild nicht der „vaterländischen“ Geschichte widmete. Denn gerade diese Bildthemen wurden an der Akademie besonders gefördert. Schwind hingegen wählte mit seinem *Käthchen von Heilbronn* eine fiktive weibliche Figur der Romantik, die als solche in Österreich kaum bedeutsam war. Dementsprechend wurde sein Ausstellungsbild in einem der Nebenräume ausgestellt. Die Hängung der Bilder und ihre Zuordnung zu Haupt- und Nebenräumen machte es möglich, Hauptströmungen wie auch Randpositionen der Kunst allgemein sichtbar zu machen. Das *Käthchen von Heilbronn* hing in einem Ausstellungsraum, der gemessen an der geringen Anzahl der dort gezeigten Bilder eher klein gewesen sein muss, befand es sich dort doch zusammen mit zehn weiteren Bildern, die allesamt eine Nähe zur Kunst der Nazarener oder zur Romantik verrieten. Gemessen an Künstlern in den Haupträumen, die jeweils mit bis zu zehn Werken vertreten waren, entspricht die Anzahl der Werke der Romantiker und Nazarener ihrem minderen Stellenwert zu dieser Zeit in Wien. Schwinds *Käthchen von Heilbronn* wurde gemeinsam mit Werken von Wilhelm Stieff (*Allegorie und Romantische Szene*), Joseph Schmutzer (*Scene aus dem Leben Ezzelins*), Josef Hempel (*Der heilige Georg*), Michael Eichholzer (*Erzengel Michael*), Therese Eissl bzw. Eißl (*Das Abendmahl*) sowie Josef August Stark (*Magdalena in der Wüste* und *Kaiser Maximilian I. auf der Martinswand*) ausgestellt.¹⁰³ Bei den Künstlern Eichholzer, Hempel und Stark war der Bezug zur Kunst der Nazarener besonders deutlich. Die Darstellung *Kaiser Maximilian I. auf der Martinswand* (1825) (Abb. 3) von Josef August Stark kann dabei als ein „typisches Beispiel

¹⁰² Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1971, S. 240; Vgl. Weigmann 1906, S. 407 (Eine Version des Bildes *Der Traum des Ritters* erwarb Graf von Schack 1863).

¹⁰³ Akademie Ausstellung 1826, Raum Nr. 7, Nr. 140.

für die nazarenische Betonung des Glaubens und der Hoffnung“¹⁰⁴ erachtet werden. Zu sehen ist hier ein Engel, der Maximilian I. zur Hilfe kommt.

Einen anderen Weg als Schwind ging damals sein Studienkollege Josef Danhauser, der ebenfalls bei der Akademieausstellung 1826 teilnahm. Danhauser war mit dem umfassenden Historienbildzyklus nach dem „vaterländischen“ Heldengedicht „Rudolph von Habsburg“¹⁰⁵ (1825–1832) von Johann Ladislaus Pyrker vertreten. Der mehrteilige Bilderzyklus wurde bei der Akademieausstellung in einem der Haupträume präsentiert. In dem Bild *Wallstein ersticht sich im Zelte des Königs Ottokar*¹⁰⁶ (1825) (Abb. 4) orientierte sich der junge Kunststudent besonders deutlich an Krafft. Er übernahm eine ausdrucksstarke Geste aus Kraffts berühmtem Gemälde *Manfreds Sterbestunde*¹⁰⁷ (1825) (Abb. 5) nach dem eingangs schon erwähnten Drama „Manfred“ von Lord Byron. Kraffts Bild stellt Manfred dar, der in seiner Todesstunde mit ausgestrecktem Arm auf einen Geist zeigt. Diese Geste übernahm Danhauser, sein Bild wurde positiv aufgenommen.

Für Schwind hingegen war die erste Teilnahme an einer Akademieausstellung enttäuschend, diesen Schluss lässt Bauernfelds Tagebucheintrag aus dem Jahr 1826 zu: „Der arme Moritz [...] findet keine Anerkennung in seiner Kunst.“¹⁰⁸ Im nachfolgenden Jahr inskribierte Schwind nur noch für den „Sommercurs“¹⁰⁹ an der Wiener Akademie; eine Leistungsbeurteilung blieb jedoch aus. Vermutlich hatte er den Kurs begonnen, aber nicht abgeschlossen. Damals reiste er nach München, um Fresken des Peter von Cornelius zu besichtigen. In einem Brief äußerte er schließlich, wie sehr er die Kunst „des göttlichen Cornelius“ dem „Krafft’schen Teufelszeug“¹¹⁰, der Kunst seines damaligen Wiener Lehrers, vorzog. Die Briefe dieser Reise dokumentieren zudem Schwinds erste Eindrücke von der Münchner Akademie, auf die er bald wechseln sollte. Sein Studienabbruch in Wien wird in den gängigen Biografien (fälschlicherweise) entweder bereits mit 1823¹¹¹ oder mit 1825¹¹² datiert. Das bezog sich vermutlich auf Unregelmäßigkeiten, die sich im Verlauf seines Studiums einstellten.

¹⁰⁴ Telesko 2008, S. 304.

¹⁰⁵ Grabner 2011 (1), S. 30.

¹⁰⁶ Grabner 2011 (1), Abb. 17, S. 30.

¹⁰⁷ Frodl-Schneemann 1984, Nr. 139, S. 65.

¹⁰⁸ Bauernfeld 1873.

¹⁰⁹ Studienverlauf: SS 1827 (ohne Klassifikation), Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien: Auszug aus Matr. Bd. 29.

¹¹⁰ Brief von Schwind an Franz von Schober, 3. September 1827, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 60.

¹¹¹ Holsten 1997, S. 6.

¹¹² https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_S/Schwind_Moritz_1804_1871.xml, 3.2.2021, 10:30.

Aufgrund der heutigen Quellenlage muss jedoch festgehalten werden, dass Schwind nachweislich bis 1827 in den Matrikelbüchern der Wiener Akademie genannt wird.¹¹³

Trotzdem dem *Käthchen von Heilbronn* (1826) in der Akademieausstellung offenbar kaum Interesse entgegengebracht wurde, war Schwind einer der Ersten gewesen, der sich diesem schwer fassbaren Stoff in der Malerei gewidmet hatte. 1836, rund zehn Jahre später, schuf der Düsseldorfer Maler Wilhelm Nerenz einen fünfteiligen monumentalen Bilderzyklus desselben Themas (Abb. 6)¹¹⁴. Anders als Schwind, der sich auf Kleists romantisch-mystisches Traummotiv konzentrierte und dies in einer vereinfachten Form vermittelte, schilderte Nerenz Kleists Stück in fünf Szenen und gestaltete einen auf Kostümen und Details aufgebauten Gemäldezyklus. Wie Schwind stellte auch Nerenz die Szene „Graf Wetter findet das schlafenden Käthchen“ dar. Doch dadurch, dass Nerenz diese Szene in einen umfangreichen Gemäldezyklus einbettete und die ganze Geschichte des Käthchens bildlich darstellte, konnte, im Gegensatz zu Schwinds Einzelbild, wo der Traum zum alleinigen Gegenstand gemacht wurde, das Traummotiv im gesamten Kontext erfasst werden. Nerenz schuf seinen Gemäldezyklus ebenfalls als Student, jedoch an der Düsseldorfer Kunstakademie. Dort leitete Wilhelm von Schadow das Historienfach. Dieser orientierte sich an den Kunstströmungen der Nazarener und Romantik und trat damit die Nachfolge Peter von Cornelius’ an, der bereits nach München gegangen war. Von da an unterschied man zwischen einer Düsseldorfer Schadow-Schule für „Staffelbildmalerei“¹¹⁵ (Ölmalerei) und einer Münchner Cornelius-Schule, die sich der Freskenmalerei verschrieb.

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts schlägt die Käthchen-Rezeption eine andere Richtung ein. Das Käthchen bekommt in Deutschland eine stärkere lokalhistorische Bedeutung. Das zeigt sich vor allem in der Gebrauchsgrafik, zum Beispiel in Form regionaler Grußkarten aus Heilbronn. Das Käthchen von Heilbronn wurde in allerlei Varianten zu einem eigenständigen und massenhaft verbreiteten Bildsujet.¹¹⁶ Durch die Trivialisierung des Sujets begegnete man in der Folge auch Nerenz’ Gemäldezyklus mit einer eher ablehnenden Haltung. Rudolf Wiegmann, ein Professor der Düsseldorfer Kunstakademie, bezeichnete es 1856 als Beispiel

¹¹³ Studienverlauf: SS 1821; WS 1821/22 – SS 1822; SS 1823; SS 1824 – WS 1824/25; SS 1827 (ohne Klassifikation), Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien: Auszüge aus Matr. Bd. 17, Matr. Bd. 19, Matr. Bd. 28, Matr. Bd. 29.

¹¹⁴ <https://www.stiftung-volmer.de/artist/92>, 10.05.2023, 12:34.

¹¹⁵ Mai 2010, S. 122.

¹¹⁶ Goethezeitportal, www.goethezeitportal.de/index.php?id=6515, 1.7.2021, 22:35.

einer vermeintlich „süßlichen Taschenbuchromantik“, die dazu beitrug, die Kunst der Romantik generell in „Mißkredit“¹¹⁷ zu bringen.

1.1.2 Ausbildung in München. Auftragsvergabe in der frühen Ära Ludwigs I. von Bayern

In München begann für Schwind eine Zeit, in die er viel Hoffnung setzte. Immerhin galten die Stadt und ihre Akademie unter König Ludwig I. von Bayern als ein bedeutendes Kunstzentrum in Europa und boten darüber hinaus auch Möglichkeiten der künstlerischen Entfaltung für Nazarener. Peter von Cornelius, der von König Ludwig I. nach München berufen worden war, leitete damals die Kunstakademie. Er scharte eine große Schülerschaft um sich, die bei den monumentalen Ausstattungsprojekten für Ludwig I. mitwirkte.

Cornelius' Ansatz der Popularisierung von Kunst war es, die Monumentalmalerei, der er sich zuvor noch in Rom im Kreis der Nazarener gewidmet hatte, nun auch in Deutschland zu einer größeren Öffentlichkeit zu verhelfen. Generell strebten die Nazarener danach, u. a. die Wandmalerei zu nützen, um ihre eigene Auffassung von Kunst und die damit verbundenen religiösen und patriotischen Inhalte den Menschen näher zu bringen. In den monumentalen Ausstattungsprojekten der öffentlich-repräsentativen Bauten König Ludwigs I. sah Cornelius offenbar die Möglichkeit der Verwirklichung dieses Ansatzes. Der Monarch war zwar ein Förderer der Nazarener und beauftragte Cornelius und seine Schülerschaft etliche dieser Bauten (Museen, Kirche) ausmalen, doch gab er dabei auch Bildprogramme in Auftrag, die ihn als großen deutschen Kunstmäzen in Öffentlichkeit darstellen ließen.¹¹⁸

1827 reiste Schwind zum ersten Mal nach München, um die Wandmalereien von Cornelius in der Glyptothek zu besichtigen. Gleichzeitig bemühte er sich um einen Studienplatz an der Akademie. Das Empfehlungsschreiben von seinem Freund, dem Schriftsteller Franz Grillparzer, soll dabei geholfen haben.¹¹⁹ Doch schon bei seinem ersten Besuch der Münchner Akademie äußerte sich Schwind kritisch über die dortigen Großprojekte und betonte, dass hier die Devise „fertig oder nicht fertig“ mehr gelten würde als „gut oder schlecht“¹²⁰. Er sprach auch von „Fabriksmäßigkeit“ und fragte sich, ob es von Vorteil für ihn wäre, das „Freskomalen mühsam zu erlernen, Kalkdampf zu schlucken und das Ölmalen

¹¹⁷ Wiegmann 1856, S. 238.

¹¹⁸ Spickernagel 1977, S. 257.

¹¹⁹ Brief von Schwind an Franz von Schober, 3. September 1827, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 52.

¹²⁰ Brief von Schwind an Franz von Schober, 11. September 1827, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 59.

aufzugeben“¹²¹. Da die akademische Ausbildung ganz auf Großprojekte, also auf die königlichen Freskenausstattungen ausgerichtet war, ging es hier weniger um die Förderung des Einzelnen, sondern mehr um die Ausbildung einer ganzen Schülerschaft im Hinblick auf eine bestimmte Kunstausrichtung. Das Problem, sich als junger Künstler zu früh auf eine Kunstgattung zu spezialisieren und eine andere dadurch zu vernachlässigen und daher vom „Weg abzukommen“, lässt sich auch bei Ludwig Richter (1803–1884) beobachten. Dieser Künstler wollte in seinen Anfängen (um 1830) eigentlich Landschaftsmaler werden. Zeitgleich schuf er aber auch zahlreiche Buchillustrationen (zum Broterwerb) und fürchtete, er könnte zu vielen Aufträgen von Buchhändlern nachkommen und daher kein Bild mehr zu Ausstellungen einreichen.¹²² Am Beispiel von mehreren Künstler-Karrieren des 19. Jahrhunderts lässt sich das hier geschilderte Problem bei der Spezialisierung von Kunst auf unterschiedliche Art und Weise beobachten. Zumeist klagen die Künstler über eine fehlende finanzielle bzw. mäzenatische Unterstützung, die es ihnen ermöglichen würde, mit Werken an die Öffentlichkeit zu treten, deren Ausführung sie als ihre Hauptaufgabe oder ihr künstlerisches Metier erachteten. Viele wollten sich vor allem mit großformatigen Ausstellungsbildern einen Namen machen, wie etwa der französische Maler Gustave Courbet (1819–1877) Mitte des 19. Jahrhunderts:

„Wenn man keine Reputation hat, ist es schwierig zu verkaufen und alle, diese kleinen Bilder bringen einem keine Reputation. Das ist der Grund, warum ich [...] ein großes Bild machen muss, das wirklich zeigt, was ich kann, denn ich will alles oder nichts. [...] Ich wünsche mir Malerei mehr im Großen, ich möchte große Bilder malen.“¹²³

Exemplarisch für ein großformatiges Werk Courbets, soll hier das Gemälde *Un enterrement à Ornans*¹²⁴ (1849–1850) genannt werden, welches der Künstler am Pariser Salon 1850 ausstellte. Da es auf Grund seiner Monumentalität jedoch „für den damaligen Publikumsgeschmack hässliche lebensgroße Menschen zeigte“¹²⁵ und zudem fern von einer idealisierten Darstellung einer Landschaft und der dort lebenden Bevölkerung war, löste es einen Skandal in Paris aus. Dennoch sorgte das Bild – zwar auf eine sehr spezielle Art, für die Bekanntheit des Künstlers.

¹²¹ Brief von Schwind an Franz von Schober, 11. September 1827, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 59.

¹²² Hoff 1877, Vorwort von Hermann Steinfeld, S. XVII.

¹²³ Correspondance de Courbet, Petra ten-Doesschate Chu (Hg.), Paris 1996, Nr. 45-3, zitiert nach: Küster 2014, S. 21,

¹²⁴ Küster 2014, S. 21, Format: 315 x 668 cm, Musée d’Orsay.

¹²⁵ Küster 2014, S. 25.

Die meisten Studenten von Cornelius waren bereits in Freskenprojekte des Königs involviert. Schwind zufolge war die Auftragsvergabe ungleich. Er stellte fest, dass langjährige Studenten mehr Projekte erhalten würden als die „jungen Leute“¹²⁶, die kaum zum Zug kamen. Zu Letzteren zählte er sich selbst. Er klagte zum Beispiel, dass König Ludwig I. zwar „12 Säle in der Residenz ausmalen“¹²⁷ ließ, jedoch die Aufträge schon an andere vergeben gewesen wären. Die Situation an der Akademie stellte sich offenbar als belastend für Schwind dar und war vermutlich auch mit existenziellen Sorgen verbunden. Orientiert man sich an seinen Briefen, verlor er damals das Vertrauen in die eigene Arbeit; er stellte sogar sein Fortkommen im „Beruf“¹²⁸ des Künstlers in Frage. Um einen Auftrag an der Akademie zu erhalten, war es notwendig, mit einer entsprechenden Arbeitsprobe den Leiter der Akademie, Peter von Cornelius, zu überzeugen. Erst dadurch konnte man als Künstler zu König Ludwig I. durchdringen. Zunächst mussten die Arbeitsproben der Prüfung von Cornelius standhalten und seine Korrekturen durchlaufen. Schwierig für Schwind war dabei sicherlich, dass Cornelius zwar das zeichnerische „Talent“ des Schülers erkannt haben mag, jedoch gleichzeitig eine „zu große Leichtigkeit“ in der Strichführung bemängelte; zum Beispiel waren ihm die Faltenwürfe der Gewänder von Schwinds Figuren nicht „streng genug, zu gewöhnlich, fast schon Manier“.¹²⁹ Vor diesem Hintergrund muss betont werden, dass die Cornelius-Schule „idealistisch-nazarenisch“¹³⁰ ausgerichtet war und man hier auf eine ganz besondere Art der Linienführung in der Zeichnung Wert legte, die Schwind offenbar nicht ganz erfüllte. Dies mag ein Grund für eine gewisse Scheu des jungen Kunststudenten gewesen sein, an Cornelius heranzutreten. Schwind bat seinen Studienkollegen Wilhelm von Kaulbach, „die Sachen zu Cornelius zu tragen“, da er sich „endlich einmal ein aufmunterndes Wort“¹³¹ von seinem Lehrer wünschte, den er sehr schätzte. Schwind zufolge soll Cornelius ihn „die ganze Zeit sichtlich gemieden [haben], wie einen, auf den er nichts hält.“¹³² Erst die Vorgangsweise Kaulbach zu bitten, brachte Schwind seinen ersten königlichen Freskenauftrag in München ein. Es handelt sich dabei um die sogenannten *Tieck-Fresken*¹³³ (1834) in der Bibliothek der Residenz. Schwind entwarf Bilder zu Werken des Dichters Ludwig Tieck, eines bedeutenden Vertreters der Romantik, und setzte die Entwürfe auch selbst

¹²⁶ Brief von Schwind an Franz von Schober, 27. November 1830, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 68.

¹²⁷ Brief von Schwind an Franz von Schober, 27. November 1830, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 68.

¹²⁸ Brief von Schwind an Franz von Schober, 29. September 1832, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 77.

¹²⁹ Brief von Schwind an Franz von Schober, 11. September 1827, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 56.

¹³⁰ Kohle 2008, S. 44.

¹³¹ Brief von Schwind an Franz von Schober, 29. September 1832, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 76.

¹³² Brief von Schwind an Franz von Schober, 29. September 1832, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 76.

¹³³ Weigmann 1906, S. 91-103; vgl. Rommé 1996, Abb. 1, S. 20.

in Freskomalerei um. Die Vorbereitung und Ausführung dauerten zwei Jahre.¹³⁴ Mit diesem ersten Auftrag begann eine engere Zusammenarbeit mit Cornelius und damit verbunden eine stärker werdende Kritik des Schülers gegenüber seinem Lehrer. Schwind beklagte zum Beispiel, dass die „ganze Arbeit wie ein Schulelaborat“ betrachtet werden würde, welches nur den Zweck habe, „von ihm [Cornelius] korrigiert zu werden“¹³⁵. Exemplarisch dafür kann Schwinds monumentaler Karton *Prinzessin Agrippina raubt dem Fortunat den Säckel*¹³⁶ (1833/34) (Abb. 7) zu Tiecks Fortunat-Zyklus für die Münchner Residenz genannt werden. Zu sehen ist eine idealisierte und auf die Umrisslinien betonte Darstellung der Figuren und Faltenwürfe. Die Zeichnung weist an einzelnen Stellen Überarbeitungen auf (z. B. links im Bild, an der Ferse der Figur). Bei einer Korrektur von Schwinds Entwürfen soll Cornelius sogar gemeint haben: „Die Wiener Akademie sind Sie los“¹³⁷, um den Studenten auf die künstlerische Richtung einzuschwören, die an der Münchner Akademie vorherrschte. Er ließ Schwind offenbar spüren, dass dieser „nur durch seine [Cornelius'] Mitwirkung etwas zustande bringen“¹³⁸ würde, was verdeutlicht, dass sich der Kunststudent an den Vorgaben der Akademie, also an der Cornelius-Schule, zu orientieren hatte, um voranzukommen. Man könnte sicherlich noch weitere Briefe anführen, welche das Verhältnis zwischen Schwind und Cornelius schildern. Natürlich müssen die Briefstellen immer mit dem Wissen gelesen werden, dass Korrespondenzen im 19. Jahrhundert grundsätzlich eine direkte Wiedergabe von Gedanken ihrer Verfasser waren. Situationen wurden also so aufgeschrieben, wie sie gedacht wurden.¹³⁹ Wie bereits im Methoden-Kapitel der Dissertation angesprochen, kann aufgrund der Auswahl von einzelnen Briefen nur ein Teilbild der damaligen Situation skizziert werden. Neben den stilistischen Korrekturen gab es auch bauliche Beschränkungen, nämlich die Deckenkonstruktion von Leo von Klenze, mit der Schwind bei der Ausführung seiner *Tieck-Fresken* umgehen musste. Die Strukturierung des Tonnengewölbes in der königlichen Bibliothek war durch Klenzes „pompejische Dekoration“¹⁴⁰ bereits in Form unterschiedlich großer Bildfelder vorgegeben. Mit dieser Vorgabe konnte Schwind offenbar besser zurecht kommen, denn er meinte sogar, dass er die Einteilung der Deckenfläche „zu seinem Vorteil benutzen“¹⁴¹ werde.

¹³⁴ Brief von Schwind an Franz von Schober, 28. November 1832, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 78.

¹³⁵ Brief von Schwind an Franz von Schober, 28. November 1832, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 78.

¹³⁶ Albertina Wien, Inv. Nr. 28550.

¹³⁷ Brief von Schwind an Franz von Schober, 2. April 1833, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 83.

¹³⁸ Brief von Schwind an Franz von Schober, 2. April 1833, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 83.

¹³⁹ Baasner 1999, S. 3.

¹⁴⁰ Rommé 1996, S. 19.

¹⁴¹ Brief von Schwind an Franz von Schober, 2. April 1833, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 83.

Das Befüllen der Bildfelder wurde von ihm als Herausforderung erachtet, die *Tieck-Fresken* so anzuordnen, dass sie ein überzeugendes Programm abgeben würden. In dem kreativen Umgang mit Bildfeldern zeigte sich Schwinds Talent, das ihm bei unterschiedlichsten Gelegenheiten nützlich war. So war er zum Beispiel auch im kleinen Format einer Buchillustration, geübt darin, sich an vorgegebene Bildfelder (z. B. Vignetten, Kartuschen, Ovale) anzupassen (siehe Kapitel 2).

Nach der Vollendung seiner *Tieck-Fresken* im Jahr 1834 blieben weitere Aufträge des bayerischen Königshauses zunächst aus. Schwind spielte sogar mit dem Gedanken, „hier alles aufzugeben“ und wieder nach Wien zu gehen.¹⁴² Zunehmend kritisch erachtete Schwind die werkstattmäßige Freskomalerei an der Münchner Akademie, bei der das Kunstschaffen in einzelne Schritte getrennt wurde. Dieses Vorgehen ermöglichte zwar die Bewältigung vieler Großprojekte in kurzer Zeit, doch konnte es auch dazu kommen, dass sich Freskomaler mit fremden Ideen schmückten, da sie die Entwürfe anderer ausführten. Schwind bringt das Problem in einem späteren Brief in Bezug auf den Auftrag von Hohenschwangau besonders deutlich zu Geltung:

„Dieses traurige Komponieren und von anderen ausführen lassen schneidet dem Gedeihen der Kunst die Sehne ab. Es wird so weit kommen, daß die lächerliche Lage zur Tagesordnung wird, in der ich mich befunden, als ich für Hohenschwangau Kompositionen liefern sollte, um sie von Leuten, denen nichts einfiel, verballhornen zu lassen, und in München Schwanthalerische Kompositionen ausführen sollte.“¹⁴³

In diesem Zitat spielte Schwind auf seine eigene Situation an. Er lieferte die Entwürfe (1834/36) zur Ausmalung von Schloss Hohenschwangau,¹⁴⁴ und ein anderer führte sie aus. Eine Möglichkeit, innerhalb werkstattmäßig ausgeführten Freskenaufträgen mit den eigenen Entwürfen an die Öffentlichkeit zu treten, bot das Kartonzeichnen. Der Karton war die Bildvorlage zu einer Freskenarbeit, zumeist in der originalen Größe. Durch die florierende Freskenmalerei in der Ära Ludwigs I. in München entwickelte sich der Karton im 19. Jahrhundert zu einem beliebten Ausstellungs- und Sammelobjekt.

Auch wenn nach Schwinds erstem königlichem Freskenauftrag unmittelbar kein zweiter folgte, war er nun als Freskenmaler bekannt. In der Folge versuchte er sich mit Märchen- und Mythenstoffen selbstständig in diesem Metier weiterzuentwickeln und fand private Auftraggeber aus dem Bürgertum.

¹⁴² Brief von Schwind an Franz von Schober, 20. Dezember 1835, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 119.

¹⁴³ Brief von Schwind an Bonaventura Genelli, 17. März 1845, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 187.

¹⁴⁴ Weigmann 1906, S. 113-139.

1838 entstand beispielsweise der monumentale Bilderzyklus zum antiken Märchen der Prinzessin Psyche für den Tanzsaal in der Orangerie des Gutsherrn Wilhelm Crusius in Rüdigsdorf bei Altenburg.¹⁴⁵ Bei dieser Freskendekoration gab der Auftraggeber Gutsherr Crusius „die Wahl und Reihenfolge der Bilder“¹⁴⁶ vor. Schwind schuf die Fresken hier gemeinsam Leopold Schulz, wobei jeder der Beiden seine Bilder „für sich unabhängig erfunden und ausgeführt“¹⁴⁷ haben soll. Ein weiteres Beispiel ist der Auftrag des Kunstmäzens Rudolf von Arthaber, der sich von Schwind das Stiegenhaus seiner Villa in Wien-Döbling¹⁴⁸ mit *Allegorischen Figuren*¹⁴⁹ (1838/39) ausmalen ließ. Die Villa und ihre Fresken wechselten noch zu Lebzeiten des Künstlers ihren Besitzer. 1867 kaufte Leopold von Wertheimstein Arthabers Villa, die fortan zu einem Ort der Wiener Salonkultur des 19. Jahrhunderts wurde. Josephine von Wertheimstein veranstaltete hier regelmäßig musikalisch-literarische Gesellschaften,¹⁵⁰ wodurch Schwinds Fresken nun eine größere Öffentlichkeit erhielten. Josephine von Wertheimstein war eine wichtige Mäzenin und förderte Künstler*innen; mit Schwind war sie schon vor dem Ankauf der Villa bekannt.¹⁵¹

1.2 Der Münchner Kunstverein als Pendant zur Akademie

In Schwinds akademischer Ausbildung in München lag der Schwerpunkt auf der Freskenmalerei, sodass er während seines Studiums verhältnismäßig wenige Ölgemälde schuf, wie aus dem Werkverzeichnis von Otto Weigmann von 1906 hervorgeht. Aus den Briefen des Künstlers lässt sich sogar herauslesen, dass er fürchtete, die Ölmalerei zu vernachlässigen.¹⁵² Auch König Ludwig I. gab damals keinerlei Gemälde bei ihm in Auftrag. Daher war Schwind bei der Bekanntmachung seiner wenigen Ölbilder auf den Münchner Kunstverein angewiesen. Dort konnte er seine Bilder, die er ohne Auftrag schuf, nicht nur ausstellen, sondern auch verkaufen. Mit der Gründung des Münchner Kunstvereins 1823 wollten einige Künstler auch andere Kunstströmungen und Gattungen, wie den Realismus in der Malerei und die Landschaftskunst stärken, die nicht von der Akademie gefördert

¹⁴⁵ Weigmann 1906, S. 157-166; vgl. Holsten 1997, Nr. 170-174, S. 150.

¹⁴⁶ Schwind 1840, in: Morgenblatt für gebildete Stände, Kunst-Blatt, Nr. 45, 4. Juni 1840, S. 188.

¹⁴⁷ Schwind 1840, in: Morgenblatt für gebildete Stände, Kunst-Blatt, Nr. 45, 4. Juni 1840, S. 188.

¹⁴⁸ https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Villa_Wertheimstein, 11.06.2023, 17:21.

¹⁴⁹ Weigmann 1906, S. 167.

¹⁵⁰ Vgl. Peham 2013, S. 146 und 147. Bereits in den frühen 1840er-Jahren gehen in Josephines früherer Wohnung Frauen und Männer aus und ein, die dem Liberalismus anhängen, künftige Achtundvierziger, z. B. Carl von Lewinsky und Anton von Schmerling.

¹⁵¹ Kann 1981, S. 9.

¹⁵² Brief von Schwind an Franz von Schober, 11. September 1827, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 59.

wurden.¹⁵³ Die Förderung der Landschaftsmalerei durch den Kunstverein stand damals auch im Zusammenhang mit der Pensionierung Wilhelm von Kobells, der bis 1827 Professor für Landschaftsmalerei an der Akademie war.¹⁵⁴ Da man die Stelle nicht nachbesetzte, bildete Landschaftskunst im Münchner Kunstverein eine Art Gegenströmung zur akademischen geförderten Historienmalerei.¹⁵⁵ Der Kunstverein wurde somit zu einer wichtigen Institution für die zeitgenössische Kunst. Manche Künstler brachen sogar ihr Studium ab, da sie im Rahmen des Münchner Kunstvereins besser vorankamen, wie beispielsweise der Maler Kaspar Kaltenmoser, der die königliche Akademie verließ, um sich der Landschaftskunst zu widmen, die vom Kunstverein gefördert wurde.¹⁵⁶ Kaltenmoser malte u. a. Landschaften rund um den Schwarzwald und verband sie mit idyllische Genreszenen aus dem Leben der dortigen bäuerlichen Bevölkerung. Das Gemälde *Der Besuch einer Wahrsagerin bei einer Schwarzwälder Bäuerin*¹⁵⁷ (1834) (Abb. 8) wurde vom Münchner Kunstverein erworben. Es gelangte danach in den Besitz des Kunsthändlers Franz Bolgiano, der selbst Maler war und sowohl eigene Werke anbot als auch solche, die er vom Kunstverein erwarb.¹⁵⁸ Bolgiano verkaufte Kaltenmosers Bild 1837 an Fürst Maximilian Karl von Thurn und Taxis für seine rund 150 Werke umfassende Gemäldesammlung, die auf zeitgenössische Kunst mit dem Schwerpunkt Münchner Schule ausgerichtet war.¹⁵⁹ Das Beispiel Bolgianos zeigt, wie eng die An- und Verkäufe des Münchner Kunstvereins damals mit dem privaten Galeriewesen verbunden waren.

1.2.1 Schwinds erstes Ausstellungsbild für den Münchner Kunstverein 1831

Kunstvereine als Orte der Popularisierung von Kunst wurden in ganz Europa gegründet. Sie stellten nicht nur ein Pendant zur Akademie dar, sondern auch zum Mäzenatentum, das zumeist von einzelnen Personen geprägt war. Kunstvereine wirkten als Institutionen, die Ankäufe, Ausstellungen und Reproduktionen durchführten. Die französische „Société des Amis des Arts“ organisierte bereits 1790 Ausstellungen und förderte Kunstankäufe, die direkt im Atelier der Künstler stattfanden und zwischengeschaltete Akteure, wie etwa Kunsthändler

¹⁵³ Vergoossen 2011, S. 201.

¹⁵⁴ <https://matrikel.adbk.de/lehrer/kobell-wilhelm-von>, 1.10.2022, 17:31.

¹⁵⁵ Vergoossen 2011, S. 201.

¹⁵⁶ Staudinger 1990, S. 167.

¹⁵⁷ Staudinger 1990, S. 169.

¹⁵⁸ Staudinger 1990, S. 169.

¹⁵⁹ Staudinger 1990, S. 7.

ausschlossen.¹⁶⁰ In London wiederum setzte sich die 1837 gegründete „Art Union of London“ für die Herstellung von Kunstwerken und ihrem Handel ein.¹⁶¹

Schwinds erstes Ölgemälde, das er 1831 im Münchner Kunstverein ausstellte, war, soweit ich feststellen konnte, das biblische Thema *Abigail vor David*¹⁶² (1830) (Abb. 9). Das Bild zeigt, wie sich Abigail vor König David verbeugt, die Frauen im Hintergrund bringen das Brot für die Soldaten. Mit diesem Bild positionierte sich Schwind als Cornelius-Schüler. Sowohl stilistisch als auch thematisch (die Hinwendung zur religiösen Malerei), nicht jedoch im Kolorit, erinnert es an die frühen Werke Cornelius', etwa an sein Bild *Die drei Marien am Grab*¹⁶³ (um 1815/22) (Abb. 10). Das Werk wurde nach seiner Präsentation vom dortigen Kunstverein angekauft. Für den Ankauf verantwortlich war ein Ausschuss, der sich damals aus zehn Personen, darunter Künstler und Kunstliebhaber, zusammensetzte.¹⁶⁴ Es wurde erworben, um es unter den Mitgliedern des Vereins zu verlosen. Diese Vorgangsweise war im Kunstverein üblich, denn dadurch wurde nicht nur der Künstler gefördert, sondern der Verein gewann auch an Attraktivität für seine Mitglieder, die etwas gewinnen konnten. Die Verlosung fand am 16. Februar 1831 statt; Schwinds Bild ging laut Jahresbericht des Kunstvereins an Oberleutnant Freiherr von Berger.¹⁶⁵

Die jährlichen Berichte machten die An- und Verkäufe sowie die Verlosungen von Kunstwerken öffentlich und förderten die Bekanntheit der Künstler und ihrer Werke. Zudem wurde das Publikum über den Vertrieb und die Preise informiert und konnte daher die Entwicklungen auf dem Kunstmarkt besser einschätzen. Kunstvereine übernahmen hier Strukturen, die zuvor nur den Akademien vorbehalten waren. Friedrich Koch stellte fest, dass die Veröffentlichung von Katalogen und Verzeichnissen zu den wichtigsten Innovationen zählte, welche Akademieausstellungen bereits im 17. Jahrhundert geleistet hatten.¹⁶⁶

Die Aktivitäten im Kunstverein wurden auch in Zeitungen dokumentiert. Jene Ausstellung im Kunstverein, bei der man auch Schwinds Bild *Abigail vor David* präsentierte, wurde zum Beispiel in der „Damen-Zeitung. Morgenblatt für die elegante Welt“¹⁶⁷ rezensiert.

¹⁶⁰ Guichard 2008.

¹⁶¹ Sperling 2002.

¹⁶² Holsten 1997, Abb. 89, S. 120.

¹⁶³ Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Neue Pinakothek München, Inv. Nr. FV 8; vgl. Metzger 2003, S. 60.

¹⁶⁴ Münchner Kunstverein, Bericht von 1832.

¹⁶⁵ Münchner Kunstverein, Bericht von 1832, S. 49 und S. 57, Bild Nr. 309.

¹⁶⁶ Koch 1967, S. 257.

¹⁶⁷ Damen-Zeitung, 20. September 1830, Nr. 224, S. 894.

Der Herausgeber dieser Zeitung war Carl Spindler, für den Schwind damals auch Buchillustrationen schuf, worauf ich im Kapitel 2.3.2. der Dissertation näher eingehen werde. Spindler lobte Schwinds im Kunstverein ausgestellt Werk folgendermaßen:

„In meinen Berichten über den Kunstverein erwähnte ich bisher nur solche Bilder, die schon angekauft sind, und ich glaubte auch diesem Systeme treu bleiben zu können, bis ich das [...] Bild ‚Abigail und David‘ von Schwind zu Gesicht bekam. Ich kann mir unmöglich die Freude versagen, bei der Gelegenheit sowohl von diesem Bild als auch von den übrigen Leistungen des ausgezeichneten jungen Künstlers zu sprechen.“¹⁶⁸

Schwinds erste Bildpräsentation im Münchner Kunstverein zeigt deutlich die Anbindung an Cornelius. Doch gab es auch Gemälde, die der junge Kunststudent während seines Studiums in München schuf und die er als seine „eigenen Sachen“¹⁶⁹ bezeichnete, woraus man schließen kann, dass Werke gemeint waren, die seiner individuellen Kunstauffassung entsprachen. Bei der Akademie und ihrer Künstlerschaft stießen diese Bilder jedoch auf kein Interesse, wie in einem Brief des Künstlers zu lesen ist: „Meine eigenen Sachen finden nur bei wenigen an Wert. Cornelius, Schnorr und Heß haben nur den David [*Abigail vor David*] gesehen“¹⁷⁰. Um die sogenannten „eigenen Sachen“ bekannt zu machen, wählte Schwind damals den gleichen Weg, wie bei seinen akademischen Bildern, nämlich über den Kunstverein. Ein Beispiel dafür ist das Bild *Der Traum des Gefangenen*¹⁷¹ (1836) (Abb. 11), das ein vermutlich von Schwind frei erfundenes Sujet zeigt. Zu sehen ist ein Gefangener in einer Zelle, dem im Traum eine Fee erscheint. Die Fee schenkt Wein oder einen Zauberspruch ein, und Zwerge kommen zur Hilfe. Sie versuchen, mit einer Säge die Gitterstäbe aufzubrechen, um den Gefangenen aus seinem Verlies zu befreien. Das Bild mag eine Anspielung auf Schwinds eigene Situation darstellen, der sich in der Ausführung oder Förderung seiner „eigenen Sachen“ an der Akademie eingeengt gefühlt haben mag. Allein der Münchner Kunstverein bot Schwind damals eine Alternative, um sich auch mit Werken, die nicht der stilistischen oder inhaltlichen Doktrin der Cornelius-Schule entsprachen, einen Namen zu machen und dafür Käufer zu finden. Im Grunde wäre es auch möglich gewesen, dass König Ludwig I. eines dieser Bilder über den Kunstverein erwarb, was jedoch nicht erfolgt ist. Ludwig I. war nämlich nicht nur Protektor des Kunstvereins, sondern besuchte auch selbst Ausstellungen, um Bilder zu kaufen, wie zum Beispiel das Gemälde *Griechische Landleute am Meeresstrand*¹⁷² (1838) (Abb. 12) von Peter Hess, das er 1839

¹⁶⁸ Damen-Zeitung, 20. September 1830, Nr. 224, S. 894.

¹⁶⁹ Brief von Schwind an Franz von Schober 1830, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 68.

¹⁷⁰ Brief von Schwind an Franz von Schober 1830, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 68.

¹⁷¹ Münchner Kunstverein, Bericht von 1838, S. 57, Bild Nr. 309; vgl. Rott 2009, S. 157.

¹⁷² Rott 2003, S. 204.

erwarb. Es zeigt eine Landschaft in Verbindung mit der Darstellung der dort lebenden bäuerlichen Bevölkerung.

Mitte des 19. Jahrhunderts hat sich auch die „Künstlergenossenschaft“ in München etabliert. Sie war ein institutioneller Zusammenschluss von Künstlern, die ab 1845 ein Ausstellungsgebäude am Königsplatz bespielten und ab 1854 Ausstellungen im sogenannten Glaspalast organisierten, bei denen die Münchner Akademie nur noch eine beratende Funktion innehatte.¹⁷³ Die Kunstvereine existierten parallel zur Genossenschaft. Mit der Zeit wurden aber auch kritische Stimmen von Seiten der Künstler gegenüber den Vereinen laut. Man war der Meinung, dass die dortigen Anforderungen die Künstler einschränken würden, wie zum Beispiel der deutsche Maler Adolph Schroedter 1845 bemerkte:

„[M]ehr oder minder müssen sich alle bequemen, dessen Anforderungen zu entsprechen [...], da der Kunstverein vorzugsweise viele Bilder zur Verlosung braucht [...]. So sind viele gezwungen, gegen ihre Neigung [und] ihren Beruf kleine Kabinetttstücke zu machen, deren Inhalt sie selbst nicht tief berührt hat.“¹⁷⁴

Das Zitat zeigt exemplarisch, wie sich die Aktivitäten bzw. Forderungen eines Kunstvereins auf die Form von Kunstwerken auswirken konnten. Offenbar förderte dieser Verein ein bestimmtes Bildformat, welches von seiner Klientel besonders erwünscht war bzw. sich gut verkaufen oder verlosen ließ. Schroedter kritisiert hier die Tendenz, dass der Kunstverein das Bildformat vom Künstler indirekt einfordern würde und bezieht sich insbesondere auf kleine, sogenannte Kabinetttstücke.

1.3 Karriere im Vergleich: Josef Danhausers Genrebilder

Josef Danhauser studierte gemeinsam mit Schwind an der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. Im Unterschied zu Schwind hatte er bereits bei seiner ersten Akademieausstellung (1826) Erfolg (siehe Kapitel 1.1.1). Er präsentierte monumentale Illustrationen zum Heldengedicht „Rudolph von Habsburg“ von Johann Ladislaus Pyrker. Der Auftrag kam von Pyrker selbst, der ein katholischer Geistlicher, Dichter und Kunstförderer war. Nach dieser Ausstellung finanzierte er Danhauser eine Reise nach Venedig. Pyrkers mäzenatische Unterstützung umfasste neben der Einladung nach Venedig und dem Auftrag der Illustrationen zum Heldengedicht auch Aufträge für Porträts sowie diverse an Bildern

¹⁷³ Koch 1967, S. 251.

¹⁷⁴ Schroedter 1845, zitiert nach: Memmel 2013, S. 290.

vorzunehmende Restaurierungsarbeiten. Diese Zuwendung war für Danhauser notwendig, da er nach dem Tod des Vaters zunächst mit der Übernahme von dessen verschuldeter Möbelfabrik beschäftigt war und die Malerei erst wieder um 1830 aufnehmen konnte.¹⁷⁵

Danhauser soll beizeiten sogar versucht zu haben, in seinen Bildern die Erzeugnisse der Möbelmanufaktur bekannt zu machen. Darauf weist jedenfalls Veronika Birke hin, die in manchen seiner Bilder Möbel oder Dekorelemente zu erkennen glaubt, die auf die eigene Manufaktur schließen lassen.¹⁷⁶

Der Künstler widmete sich der Malerei erst wieder in einer Zeit, als die Romantiker wie Schwind oder Ferdinand Olivier Wien verlassen hatten und nach München gegangen waren. In Wien repräsentierten damals bestimmte Genremaler wie Peter Fendi, Ferdinand Waldmüller oder Danhauser selbst bei Akademieausstellungen und im Verein zur Beförderung der bildenden Künste die zeitgenössische Malerei. Sabine Grabner geht davon aus, dass das Gemälde *Der reiche Prasser* (1836) (Abb. 13) den Künstler schlagartig berühmt gemacht habe.¹⁷⁷ Der Erfolg des Bildes lag in der genrehaften Umsetzung der bekannten biblischen Parabel vom reichen Mann und vom armen Lazarus. Das Bild wurde bei der Akademieausstellung 1836¹⁷⁸ präsentiert und von Peter Krafft für die k. k. Gemädegalerie im Belvedere angekauft.¹⁷⁹ Zudem ließ es der Verein zur Beförderung der bildenden Künste 1838 in Form eines Kupferstichs (Abb. 14) reproduzieren, die Ausführung dieses großformatigen Kunstvereinsblattes lag bei dem Stecher Franz Stöber. Das Blatt leitete eine ganze Reihe von Kunstvereinsblättern ein, die vom Verein zur Beförderung der bildenden Künste nun regelmäßig nach Danhausers Genrebildern gestochen wurden. Beispiel dafür sind *Die Klostersuppe* (1839), *Die Testamentseröffnung* (1843), *Dichterliebe* (1848), *Brautwerber* (1851) und *Romanlektüre* (1852).¹⁸⁰ Die Verbreitung der Vereinsblätter reichte über Wien hinaus, wie das Schabblatt *Mutterliebe*¹⁸¹ (1840) (Abb. 15) zeigt, das Vincenz Georg Kininger für den Kunstverein in Pest schuf. Manche Reproduktionen gelten heute sogar als wichtiges bildliches Dokument von Danhausers verschollenen Gemälden, wie etwa das Werk *Die Dichterliebe*, das (vermutlich nur noch) als Reproduktion *Die Dichterliebe* (um 1848) im

¹⁷⁵ Grabner 2011 (1), S. 19.

¹⁷⁶ Birke 19XX, S. 144.

¹⁷⁷ Grabner 2011 (1), S. 62.

¹⁷⁸ Nr. 256. Kunstwerke, öffentlich ausgestellt im Gebäude der Österreichisch-kaiserlichen Akademie der bildenden Künste bei St. Anna im Jahre 1836, S. 21.

¹⁷⁹ Albrecht Krafft, Verzeichnis der Kais. Kön. Gemälde-Galerie im Belvedere zu Wien, Wien 1837.

¹⁸⁰ Albertina ÖK/Danhauser Klebeband, p. 12, p. 13, p. 14, p. 15 und p. 17; die Stiche sind teilweise in Grabner 2011 (1) publiziert.

¹⁸¹ Albertina ÖK/Danhauser Klebeband, p. 10.

Stahlstich von Josef Axmann erhalten ist.¹⁸² Die Kunstvereinsblätter lassen auf die große Beliebtheit von Danhausers Genrebildern ab den 1830er-Jahren bis Mitte des 19. Jahrhunderts schließen. So gesehen förderte die rege Reproduktionstätigkeit des Vereins zur Beförderung der bildenden Künste die Genremalerei in Wien, wie auch Beispiele von anderen Künstlern dieser Zeit zeigen. 1835 wurde etwa das Bild *Die Rückkehr von der Arbeit*¹⁸³ von Ferdinand Waldmüller als Vereinsblatt von Franz Stöber gestochen oder auch 1844 Peter Fendis Bild *Das Dachstübchen*¹⁸⁴ von Tommaso Benedetti, um nur zwei weitere Beispiele zu nennen. Die Förderung der Genremalerei erfolgte nicht nur über den Verein zur Beförderung der bildenden Künste und seiner Reproduktionstätigkeit, sondern auch über die Aktivitäten Peter Kraffts. Als Direktor der k. k. Galerie im Belvedere (amt. 1828–1856) war es seine Aufgabe, die von Joseph Rebell initiierten Restaurierungsmaßnahmen zu einem Abschluss zu bringen. Darunter fielen sowohl bauliche Veränderungen und die Sichtung und Zählung der Sammlung als auch die Neuhängung der Gemälde nach Schulen.¹⁸⁵ Wie Sabine Grabner feststellte, spielte Krafft für die Förderung der zeitgenössischen Kunst eine wichtige Rolle, da er Werke der „Modernen Schule“¹⁸⁶ in den Beständen der Sammlung etablierte und den Bildern eigene Räume für eine permanente Ausstellung einrichtete. Hierfür erwarb er Werke sowohl vom Verein zur Beförderung der bildenden Künste als auch aus den jährlich veranstalteten Akademieausstellungen. Präsentiert wurden die Werke in einem eigens eingerichteten Flügel in vier Räumen im Oberen Belvedere, um den „gegenwärtigen Zustand der Kunst in der österreichischen Monarchie und besonders in Wien“¹⁸⁷ zu beleuchten. Bei dieser Neuhängung der Gemälde nach Schulen galt grundsätzlich der Vorsatz, die Kunst (aller Schulen) in der permanenten Schausammlung allgemein zugänglich zu machen. Der Galerieführer „Das Kleine Belvedere oder der Mignon-Bilder-Galerie“¹⁸⁸ (1840) unterstützte dieses Vorhaben: Dem Besucher wurden die Bilder hier vorgestellt, zudem gab es kurze Anmerkungen zum Leben der Künstler und ein fantasievoll gestaltetes aufstellbares Modell der Galerie.

¹⁸² Albertina ÖK/Danhauser Klebeband, p. 14; vgl. Birke 1983, Kat. 34, S. 53.

¹⁸³ Albertina Wien, Deutsch nach Sektionen I Klebeband 60, p. 32.

¹⁸⁴ Albertina Wien, Deutsch nach Sektionen I Klebeband 62, p. 71.

¹⁸⁵ Grabner 2014, S. 376.

¹⁸⁶ Grabner 2014, S. 376.

¹⁸⁷ Krafft 1837.

¹⁸⁸ Leopold Chimani, 1840, Galerieführer mit aufstellbarem Modell der Galerie. Wienbibliothek im Rathaus, Druckschriftensammlung.

1.4 Zusammenfassung

Bei Schwinds akademischer Ausbildung kam es nicht nur darauf an, das Handwerkliche (Malerei, Fresko) zu erlernen, sondern auch, sich von Beginn an Überlegungen für das eigene Fortkommen zu machen. Die Möglichkeit der Entfaltung einer künstlerischen Individualität war jedoch begrenzt, da die stilistischen Vorgaben der Akademie den Studenten im Kunstschaffen einschränkten. Im Wien der 1820er-Jahre war das Kunststudium mit regelmäßig veranstalteten Akademieausstellungen verbunden, diese waren (neben der Ausstellung im eigenen Atelier, sofern man als Student bereits über eines verfügte) der einzige Ort zur Popularisierung von zeitgenössischer Kunst. Schwind nahm nur einmal bei einer Ausstellung teil (1826), da sein Studium von Unregelmäßigkeiten geprägt war, und er neben seinem Studium auch sogenannte Brotarbeiten schuf, die ihm kaum Zeit ließen, Ausstellungsbilder zu malen. Um sich mit seinem Wiener Ausstellungsbild *Käthchen von Heilbronn* (1826) an der Akademie einen Namen zu machen, versuchte der junge Schwind die Innovationen seines Lehrers Peter Krafft für seine eigene Kunst fruchtbar zu machen, indem er ebenfalls Stoffe aus der zeitgenössischen Literatur in die Malerei aufnahm, was in Wien damals neu war. Anders als Krafft orientierte sich Schwind jedoch nicht an dem an der Akademie geförderten Klassizismus. Seine stilistische Anbindung galt der Kunst der Nazarener und der Romantik, wodurch ihm der Erfolg an der Akademieausstellung verwehrt blieb. In Wien betrachtete man diese beiden Kunstausrichtungen als anachronistische Strömungen und bezeichnete sie sogar als störend gegenüber der von Krafft repräsentierten neueren Malerei. Trotzdem er an Erfolgskonzepten seines Lehrers (die Aufnahme der zeitgenössischen Dichtung in die Malerei) angeknüpft hatte, zeigte es sich, dass es dennoch nötig gewesen wäre, den an der Akademie propagierten Klassizismus zu übernehmen. Mit Schwinds Ausstellungsbild ging die Vereinfachung eines komplexen literarischen Stoffs der Romantik einher: Im Gegensatz zu Kleists Ritterspiel vermittelt Schwinds Darstellung keine übernatürlichen Erscheinungen und Traumvisionen, sondern zeigt die Hauptprotagonisten, das schlafende Käthchen und den Ritter, in Form einer leichter fassbaren Szene. Die Vereinfachung von Inhalten ist ein kunsthistorisches Phänomen, dass sich in der weiteren Rezeptionsgeschichte des Käthchen Stoffes vor allem in der Druckgrafik und in der Buchillustration zeigte.

Schwinds Randposition als Spätromantiker in dieser Zeit wurde durch die Hängung seines Bildes in einem der Nebenräume der Akademieausstellung öffentlich sichtbar.

Da er unter diesen Rahmenbedingungen in seiner Kunst nicht mehr vorankam, brach Schwind das Studium in Wien 1828 ab. Die in München herrschende Kunstausrichtung an der von dem Nazarener Peter von Cornelius geleiteten Akademie erachtete der junge Kunststudent als vorteilhafter für sich. Gleichzeitig sah er die Situation der Auftragsvergabe an der Akademie hier als problematisch an, weil sie mit den großen Ausstattungprojekten für König Ludwig I. von Bayern und mit einem werksattmäßigen Arbeiten verbunden war. Dabei ging es weniger um die Förderung individueller Talente, sondern mehr um die Prägung einer ganzen Schülerschaft auf eine bestimmte Kunstausrichtung, die Cornelius-Schule.

Cornelius selbst war bestrebt darin, den programmatischen Ansatz der Nazarener fortzuführen, die ältere italienische Malerei mit der Kunst der Dürerzeit zu vereinen, und dabei die Kunst in den Dienst der Region zu stellen. Die Monumentalmalerei war für ihn das geeignete Mittel, um seine Auffassung von Kunst auch in der Öffentlichkeit zu präsentieren. Gleichzeitig stellte er seine Kunst in den Dienst König Ludwigs I. und seine Kunstprojekte, um den Monarchen als großen Kunstförderer zu propagieren. Schwind hingegen war in seinem Streben nach Öffentlichkeit weniger daran interessiert, Cornelius' Kunstideal zu propagieren oder den Monarchen zu verherrlichen. Vielmehr wollte er seine eigene Kunstausrichtung, die er erst im Begriff war zu entwickeln, öffentlich machen. Die Popularisierung von Kunst hatte für ihn daher eine ganz andere Bedeutung als für seinen damaligen Lehrer Cornelius.

Möglichkeiten der Popularisierung waren für Schwind an der Münchner Akademie nur über die Auftragsvergabe für königliche Projekte vorhanden. Eine Weichenstellung stellte dabei sein erster königlicher Großauftrag (*Tieck-Fresken*, 1834) dar, bei dem es Schwind trotz der künstlerischen Vorgaben der Akademie möglich war, zum Teil auch sein individuelles Talent einzusetzen. Er konnte selbst eine geeignete Auswahl der einzelnen Märchenstoffe für die Fresken treffen (der Dichter Ludwig Tieck war vom Auftraggeber vorgegeben, die Märchenauswahl nicht) und die Darstellungen innerhalb von architektonisch vorgegebenen Bildfeldern an der Decke sinnvoll anordnen. Dieser erste königliche Auftrag förderte Schwinds Reputation. Sein damit erworbener Ruf erleichterte es ihm, aus der Märchenmalerei ein eigenes Metier zu schaffen und Freskenaufträge auch außerhalb der Akademie u. a. vom gehobenen Bürgertum zu erhalten.

Die Münchner Akademie bot Schwind aber nur beschränkte Möglichkeiten für die Entwicklung seiner Karriere. Er führte verhältnismäßig wenige königliche Projekte aus.

Aus den Briefen des Künstlers erfährt man, dass er während seines Studiums bei Cornelius offenbar auch Bedenken hatte, sich zu sehr auf die Freskenmalerei zu spezialisieren und dadurch die Ölmalerei zu vernachlässigen. Das Thema der Spezialisierung in der Kunst und damit verbunden die Sorge junger Künstler, sich zu früh oder zu einschränkend auf eine einzige Kunsttechnik festzulegen und dadurch eine andere zu vernachlässigen und gewissermaßen vom Weg abzukommen, lässt sich auch bei dem deutschen Maler Ludwig Richter (1803–1884) im Zusammenhang von Buchillustrationen oder bei dem französischen Maler Gustave Courbet (1819–1877) im Zusammenhang mit der Salonmalerei beobachten.

Gelegenheit, sich in seiner Malerei auf Märchen und frei erfundene Sujets zu spezialisieren und Werke dieser Art bekannt zu machen, fand Schwind zur Zeit seiner Ausbildung in München nur im Rahmen des Münchner Kunstvereins (gegr. 1823), wo er seine Ölgemälde ausstellte und verkaufte. Kunstvereine stellten für viele Künstler in Frankreich, Großbritannien oder Österreich eine Alternative zu den Akademien dar und können auch als Alternative zur Kunstförderung durch das Mäzenatentum erachtet werden. In Kunstvereinen wurden die zeitgenössische Kunst und ihre im 19. Jahrhundert unterschiedlichen Strömungen und Gattungen durch Ausstellungen, Vorlesungen und An- und Verkäufe gefördert. Zudem wurden Bilder in begleitenden Katalogen gelistet oder in Form von Reproduktionen vervielfältigt und so dem Publikum vermittelt. Zunächst präsentierte und verkaufte Schwind im Münchner Kunstverein Bilder, die eine stilistische Nähe zu Cornelius zeigten (z. B. *Abigail vor David*, 1830); später präsentierte er auch seine eigenen Bildfindungen, die sogenannten „eigenen Sachen“¹⁸⁹ (z. B. *Der Traum des Gefangenen*, 1837).

Wie ein Künstler seine Karriere in Wien vorantrieb, während sich Schwind in München aufhielt, zeigt ein Vergleich mit Schwinds ehemaligen Studienkollegen Josef Danhauser. Anders als in München war es Schwind während seiner Studienzeit in Wien nicht möglich gewesen, Bilder über den hiesigen Kunstverein bekannt zu machen, da dieser erst 1830 gegründet wurde. In Wien hatte sich Danhauser bei der eingangs genannten Akademieausstellung (1826) als Krafft-Schüler positioniert und sich im Gegensatz zu Schwind auch bei seinen Bildfindungen an den künstlerischen Vorgaben der klassizistisch ausgerichteten Akademie orientiert. Danhauser präsentierte bei dieser Ausstellung ein Werk, das der österreichischen Geschichte gewidmet war. Dabei handelte es sich um einen Themenbereich, der von der Akademie besonders gefördert wurde.

¹⁸⁹ Brief von Schwind an Franz von Schober 1830, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 68.

Später spezialisierte sich Danhauser auf die Genremalerei, die er sowohl in Akademieausstellungen als auch im Kunstverein in Wien ausstellen und verkaufen konnte. Er profitierte vor allem von der Reproduktionstätigkeit des Wiener Kunstvereins: Die Verbreitung seiner Genrebilder erfolgte bis Mitte des 19. Jahrhunderts in Form sogenannter Kunstvereinsblätter, die als Druckgrafik vervielfältigt und unter den Mitgliedern verlost wurden. Zudem erwiesen sich für Danhauser auch die Aktivitäten von Peter Krafft als förderlich, der in seiner damaligen Funktion als Direktor der k. k. Gemäldegalerie im Belvedere (amt. 1828–1856) Ankäufe von Werken der „Modernen Schule“ (zeitgenössischen Kunst) tätigte und solchen Bildern die notwendigen Räumlichkeiten zur permanenten Ausstellung widmete. Vor diesem Hintergrund war es möglich, dass Danhauser mit Genrebildern, auf die er sich spezialisiert hatte, bereits sehr früh (ab 1836) in eine öffentlich zugängliche Sammlung (k. k. Gemäldegalerie im Belvedere) aufgenommen wurde. Schwind war zu dieser Zeit in München und aufgrund seiner akademischen Ausbildung ganz auf die Freskenmalerei ausgerichtet, wodurch er noch mit keinem Gemälde in einer derartigen Sammlung vertreten war.

2 AKTIVITÄTEN AUSSERHALB DER AKADEMIE: DRUCKGRAFIK (bis um 1835)

Neben seinem Kunststudium schuf Schwind Druckgrafiken als sogenannte Brotarbeiten für diverse Kunst- und Buchverleger. Sie sind in Hinblick auf ihre Bildthemen und Drucktechniken sehr unterschiedlich. Manche Druckgrafiken führte er eigenhändig aus. Manche wurden von einem Kupferstecher oder Lithografen finalisiert, nachdem Schwind die Bildvorlage bzw. den Entwurf geliefert hatte. Gemeinsam ist Schwind's sogenannten Brotarbeiten, dass der Auftrag zumeist aus seinem sozialen Umfeld hervorgegangen war. Bei seinen frühen Wiener Arbeiten lassen sich zum Beispiel Bekanntschaften zu Lithografieverlegern wie etwa Matthias Trentsensky beobachten, in dessen Verlag Schwind in den 1820er-Jahren mitarbeitete.¹⁹⁰ Trentsensky kann man insofern zum Bekanntenkreis des Künstlers zählen, als er im Stück „Die Verwiesenen: Parodie auf Schwind, Schober, Schubert“¹⁹¹ von Eduard von Bauernfeld mitwirkte.

¹⁹⁰ Schwarz 1988, S. 49f.

¹⁹¹ Eduard Bauernfeld, Die Verwiesenen: Parodie auf Schwind, Schober, Schubert (1825), zitiert nach: Deutsch 1964, S. 331–341.

Diese Satire führten die Schubertianer (darunter auch Schwind) am Silvesterabend 1825 im privaten Rahmen pantomimisch auf, Matthias Trentsensky soll einen Schauspieldirektor gespielt haben.¹⁹² Ein weiterer Lithografieverslag, bei dem ein persönlicher Bezug zum Künstler bestanden haben mag, war das „Lithographische Institut“ in Wien, es soll sich laut Hyacinth Holland in den 1820er-Jahren vorübergehend im Besitz von Franz von Schober, einem Freund aus dem Schubertkreis, befunden haben.¹⁹³ Jüngere Arbeiten zur Lithografie zweifeln Schobers Tätigwerden für das Institut an: Schwarz geht 1988 davon aus, dass die „Besitzverhältnisse zwischen Schober und dem „Lithographischen Institut“ nicht belegbar“¹⁹⁴ sind. Ich meine, es kann gut möglich sein, dass Holland Quellen aus dem Nachlass von Schober zur Verfügung standen, die Schwarz später nicht mehr zugänglich waren, und er daher von einer nicht gesicherten Angabe ausgeht.

Anders als in Wien schuf Schwind in seiner frühen Münchner Zeit kaum Lithografien als Brotarbeiten. Hier spezialisierte er sich in der Druckgrafik mehr auf in Stahlstich ausgeführte Buchillustrationen zur Belletristik und lieferte hierfür Bildvorlagen – ansatzweise hatte er das auch schon in Wien gemacht. In München kann im Zusammenhang mit der Buchillustration auch ein persönlicher Bezug zum Auftrag beobachtet werden, weil Schwind mit dem Autor (beispielsweise Carl Spindler) bekannt war, dessen Texte er illustrierte. Ich untersuche daher Schwinds Druckgrafiken, die er neben dem Studium in Wien und München schuf, nicht nur in Hinblick auf Bildthema, Kunsttechnik und Verbreitung, sondern auch hinsichtlich der Verleger und Auftraggeber. Dabei ordne ich die Druckgrafiken in drei Gruppen, die in separaten Kapiteln besprochen werden. Im ersten Kapitel frage ich nach den Bezugnahmen auf prominente Vorbilder in Schwinds Druck- und Reproduktionsgrafik, im zweiten beleuchte ich die Ausführung frei erfundener Bilder (z. B. Genre- und Alltagsszenen), und im dritten Kapitel widme ich mich dem Verhältnis zwischen Text und Bild in den Illustrationen zur Belletristik (Unterhaltungsliteratur), die im 19. Jahrhundert eine neue Kunstform darstellt. Abschließend wird in einem Vergleich der Dresdner Maler und Zeichner Ludwig Richter in Bezug auf seine Tätigkeit als Illustrator vorgestellt.

¹⁹² Eduard Bauernfeld, Die Verwiesenen: Parodie auf Schwind, Schober, Schubert (1825), zitiert nach: Deutsch 1964, S. 331–341. Bauernfeld spielte den Schauspieler, Schwind den Harlekin und Schubert den Pierrot.

¹⁹³ Holland 1873, S. 19; vgl. Wurzbach 1876, S. 63; vgl. Weigmann 1906, S. 535.

¹⁹⁴ Schwarz 1988, S. 51. Schwarz geht davon aus, dass die Angaben bei Holland 1873 bezüglich Schobers Kauf des Lithographischen Instituts nicht gesichert wären.

2.1 Bezugnahmen auf prominente Vorbilder in Schwinds Druckgrafik

Während seiner akademischen Ausbildung hatte sich Schwind in der Malerei an seine Lehrer orientiert, um Bilder bzw. Ölgemälde bei Ausstellung zu präsentieren (siehe Kapitel 1). Nicht immer führte dies zum gewünschten Erfolg. Daran anknüpfend wird in diesem Kapitel Schwinds Druckgrafik beleuchtet, die er als Kunststudent neben seiner Ausbildung für diverse Lithografie- und Buchverleger schuf. Es lassen sich folgende Fragen formulieren: Wie bezog sich Schwind in dieser Kunsttechnik auf Werke anderer zeitgenössischer Künstler? Welche Formen der Bezugnahme lassen sich beobachten?

2.1.1 Reproduktion und Abwandlung: Der Umgang mit der Historienmalerei

Schwinds Lithografie *Zriny's Ausfall aus der Festung Szigeth*¹⁹⁵ (um 1825) (Abb. 16), bei der er sich auf das gleichnamige Historiengemälde seines damaligen Lehrers Peter Krafft bezog, entstand in dem Jahr, als er begann, bei Krafft zu malen. Der Student schuf sie für den Verlag Trentsensky in Wien. Das Blatt ist heute rar. Im biografischen Lexikon von Constantin Wurzbach von 1877 wird hinterfragt, ob es „eine Arbeit ist, die Schwind selbst ausführte“.¹⁹⁶ Otto Weigmann geht 1906 davon aus, dass es sich hier sehr wohl um eine Künstlergrafik handelt, also um ein Blatt, das Schwind eigenhändig ausführte.¹⁹⁷ Ich gehe mit Weigmann bei der betreffenden Lithografie ebenfalls von einer Künstlergrafik aus. Es existieren zwei Zeichnungen, die auf die Auseinandersetzung des Künstlers mit der Komposition und dem Bildthema schließen lassen. Eine Zeichnung befindet sich seit jeher im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien. Aufgrund ihrer Provenienz kann man annehmen, dass Schwind die Zeichnung vermutlich im Rahmen des Unterrichts schuf.¹⁹⁸ Das andere Blatt, die Tuschezeichnung *Zriny's letzter Ausfall aus Szigeth*¹⁹⁹ (um 1825) (Abb. 17) befindet sich heute im Stadtmuseum in München. Sie kann als Entwurf für Schwinds Lithografie erachtet werden, bezeichnend dafür sind die Weißhöhungen und das Lavieren der Tusche, wodurch malerische Effekte und räumliche Tiefen erzeugt wurden, die dann in die Lithografie übernommen werden konnten.

¹⁹⁵ Weigmann 1906, S. 35.

¹⁹⁶ Wurzbach 1877.

¹⁹⁷ Weigmann 1906, S. 35.

¹⁹⁸ Akademie bildenden Künste Wien, Kupferstichkabinett, Inv. 6681. (Rückseite: *Sohn der Niobe*, um 1822/23).

¹⁹⁹ Münchner Stadtmuseum, Inv. Nr. G-MIV/1778.

Die Lithografie ist ein druckgrafisches Verfahren, das auch eine der Gattung Malerei gerecht werdende Reproduktionstechnik darstellt, zumal sich mit ihr der Charakter eines Gemäldes nachempfinden lässt. Schwinds Vorbild war in diesem Fall das über sechs Meter hohe Gemälde *Zriny's Ausfall vor der Festung Szigeth*²⁰⁰ (1825) (Abb. 18), welches sein damaliger Lehrer, der Historienmaler Peter Krafft, als Staatsauftrag für das österreichische Kaiserhaus ausführte. Das Gemälde gehörte zu einem mehrteiligen Bilderzyklus und wurde für das Nationalmuseum in Pest in Ungarn in Auftrag gegeben.²⁰¹ Mit dem Bildthema widmete sich Krafft einem Ereignis aus der ungarischen Geschichte des 16. Jahrhunderts. Es handelt vom Ausfall des Grafen Nikolaus Zriny, eines Feldherrn Kaiser Maximilians II., aus der belagerten Festung Szigeth während der Türkenkriege im Jahr 1566. In der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts wählte man das Thema in erster Linie zur „Veranschaulichung der engen Verbundenheit des österreichischen Kaiserhauses mit Ungarn“²⁰². Der Stoff wurde in zeitgenössischen Geschichtswerken verbreitet, darunter im „Oesterreichischen Plutarch“²⁰³ (1807) des österreichischen Historikers Josef von Hormayr (1781–1848). Doch anders als im Geschichtswerk überformte Krafft in seinem Bild, wie einige zeitgenössische Stimmen kritisch berichteten, das historische Ereignis mit dramatischen Effekten, wodurch damals die Frage aufkam, „ob das tragisch Effectvolle auch historisch richtig sey?“²⁰⁴. Die Kritiker waren der Auffassung, dass Kraffts Bild nicht „geschichtlich“ sei und dadurch an seinem „Werthe“ verliere, da der Geschichtsschreibung zufolge Zriny nicht „zu Pferde in den Todeskampf“ gestürzt (wie Kraffts Bild zeigt), sondern „vielmehr zu Fuß, aus Szigeths Schutt und Flammen hervorgeschritten“²⁰⁵ sei. Ein starker Befürworter von Kraffts Bild war hingegen Josef von Hormayr. Scheinbar störte es den Historiografen nicht, dass Krafft als Maler eine andere Auffassung vom Historienfach hatte. Hormayr lobte in seiner Zeitschrift „Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunde“ die Art und Weise, wie das historische Ereignis von Krafft dargestellt wurde. Er meinte, dass es in einem Kunstwerk nicht darauf ankäme, ob Zriny „zu Fuß oder zu Pferde den letzten Gang gethan“ habe; vielmehr solle sich die „Mahlerey“ ganz auf das „Mahlerische“ orientieren in ihrer Aufgabe, geschichtliche Stoffe „auf einem nationalen Bilde“²⁰⁶ darzustellen. Offenbar musste ein „nationales Bild“ nicht historisch „richtig“ sein, um seinen Zweck zu erfüllen, sondern durfte

²⁰⁰ Frodl-Schneemann 1984, S. 153.

²⁰¹ Frodl-Schneemann 1984, S. 153.

²⁰² Telesko 2006, S. 380.

²⁰³ Hormayr 1807.

²⁰⁴ 1825, Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunde, Heft 50. S. 360f.

²⁰⁵ 1825, Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunde, Heft 50. S. 360f.

²⁰⁶ 1825, Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunde, Heft 50. S. 361.

oder sollte sogar effektiv dargestellt werden. Die Historienmalerei bzw. das Ausführen von Staatsaufträgen wurde damals als eine Art politische Angelegenheit erachtet, die der Allgemeinheit nützlich sein sollte. So wurde Kraffts Gemälde 1825 noch vor der Überführung nach Ungarn dem Wiener Publikum präsentiert; die kaiserliche Familie ließ eigens dafür ein provisorisches Gebäude errichten, wie der zeitgenössische Chronist Franz Weidmann in der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode“²⁰⁷ erwähnte. Die „Städtische Preßburger Zeitung“ nannte Kraffts Bild in einer Rezension sogar „eines der erhabensten Beispiele heroischer Aufopferung für König und Vaterland“ und propagierte es als Aufgabe der bildenden Kunst, „die Darstellung großer, der Nationallehre angehöriger Handlungen [...] im lebendigen und allgemeinen Andenken zu erhalten“²⁰⁸. So konnte das Bild dazu beitragen, das historische Ereignis überzeugend zu schildern, indem es die Darstellung dramatischer und grauenhafter erscheinen ließ, als in den Quellen bzw. Geschichtswerken berichtet wurde. Schwind zählte offenbar zu jenen Rezipienten von Kraffts Bild, die diese Auffassung von der Historienmalerei nicht teilten. Zwar bezieht sich der junge Kunststudent in seiner Lithografie auf das prominente Vorbild seines Lehrers und übernahm im Großen und Ganzen auch die Komposition, wie Georg Michael Hafner 1977 in seinen ikonografischen Studien bereits bemerkte.²⁰⁹ Der Bildvergleich zeigt aber auch, dass Schwinds Reproduktion keine originalgetreue Wiedergabe von Kraffts Bild darstellt, sondern eine Abwandlung des Bildthemas. Schwind schildert den Ausfall nämlich nicht wie Krafft als eine Pferdeschlacht, sondern er lässt den Feldherren und die Soldaten zu Fuß aus der Burg hinausstürzen. Offenbar war der Kunststudent daran interessiert gewesen, seine (eigene) Auffassung vom Historienfach in der Lithografie bekannt zu machen. Aus Briefen wissen wir, dass Schwind im Verlauf seines Studiums Krafft zunehmend kritisch gegenüberstand.²¹⁰ Möglicherweise orientierte sich der junge Kunststudent an Theodor Körners gleichnamigem Bühnenstück, das in Wien seit seiner Uraufführung 1812²¹¹ im Schauspielhaus bekannt war. Hafner merkte an, dass Schwind in seiner Lithografie von Körners Schilderung des Feldlagers und dem großen Hungerleiden der Soldaten ausgegangen sei.²¹² Körner beschreibt den heldenhaften Ausfall Zriny's nämlich nicht als heroische Schlachtendarstellung mit Pferden, sondern vor dem Hintergrund des Hungerleidens der Soldaten.²¹³

²⁰⁷ Weidmann 1825, S. 497.

²⁰⁸ Städtische Preßburger Zeitung 17. Mai 1822, S. 466.

²⁰⁹ Hafner 1977, S. 162f.

²¹⁰ Brief von Schwind an Franz von Schober, 3. September 1827, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 60.

²¹¹ Österreichischer Beobachter 1812, 30. Dezember 1812, Nr. 365, Spalte 1676, Rubrik Schauspiele.

²¹² Hafner 1977, S. 163.

²¹³ Körner 1824, S. 141.

Der Grund, warum Schwind das Bildthema in seiner Lithografie abwandelte, kann auch mit der Art und Weise zu tun gehabt haben, in welchem Kontext die Lithografie verbreitet wurde. Im Verkaufsverzeichnis des Verlags Trentsensky erschien Schwinds *Zriny* nicht in der Rubrik der historischen Ereignisse, sondern in der Rubrik „Das große Theater“²¹⁴ gemeinsam mit anderen Grafiken zu Theaterstücken, darunter eine Lithografie zu *Wilhelm Tell* (nach Schiller) und zu *Götz von Berlichingen* (nach Goethe). Dies und der Bezug zu Körners Bühnenstück verdeutlichen, dass diese Reproduktion mehr als Theaterillustration verbreitet wurde und weniger als Nachbildung eines berühmten Historienbildes. Dennoch gehe ich davon aus, dass Schwind die Wiedererkennung von Kraffts Bild anstrebte, um sich gleichzeitig davon abzugrenzen. Auch der Verlag mag es als förderlich erachtet haben, eine Lithografie von einem prominenten Gemälde anzubieten, selbst wenn es aufgrund der fehlenden Pferde vom Original abwich. Er zielte mit Schwinds *Zriny* nicht nur auf ein erwachsenes Publikum ab, sondern die Lithografie wurde auch in einem Verkaufsverzeichnis gelistet, mit dem sich Trentsensky an die Jugend wandte („Gegenstände zur angenehmen und nützlichen Beschäftigung für die Jugend“²¹⁵).

Die Präsentation von Kraffts Gemälde 1825 in Wien trieb seine Reproduktion voran. Der Maler selbst förderte die Vervielfältigung seiner Bilderfindung und schuf 1826 sogar eine kleinere Version des Gemäldes, um diese druckgrafisch reproduzieren zu lassen.²¹⁶ Diese wurde jedoch im Zweiten Weltkrieg zerstört und ist heute nur mehr durch einen Kupferstich aus Kraffts Nachlass bekannt, der sich heute im Belvedere befindet.²¹⁷ Im Unterschied zu Schwinds Lithografie handelt es sich bei diesem Kupferstich um eine Kopie des Gemäldes. In den sogenannten Wiener Kunstvereinsblättern wurde Kraffts Bild 1836 von Franz Stöber als großformatige Druckgrafik (Abb. 19)²¹⁸ für die Mitglieder des Kunstvereins ebenfalls originalgetreu reproduziert. Kraffts Historiengemälde hatte das Publikum vor allem durch seine Monumentalität überzeugt, was die Druckgrafiken nicht leisten konnten, weil die Darstellung in ein kleineres Format gebracht wurde. Da bei jeder Übertragung von einer Kunsttechnik in eine andere sich grundsätzlich der Charakter des Werkes verändert, bleibt letztendlich die Frage offen, ob das Abwandeln des Bildthemas in Schwinds Lithografie vielleicht doch (bloß) der Übersetzung vom Großen ins Kleine geschuldet war.

²¹⁴ Trentsensky 1845.

²¹⁵ Trentsensky 1843.

²¹⁶ Frodl-Schneemann 1984, S. 155.

²¹⁷ Belvedere Wien, Nachlass Johann Peter Krafft, um 1825.

²¹⁸ Albertina Wien, ÖK/Krafft Klebeband, p. 12.

Schwinds künstlerische Herangehensweise würde dann (bloß) die Vereinfachung einer Komposition auf Grund einer Verkleinerung darstellen. Das Weglassen der Pferde wäre in diesem Fall dann nicht inhaltlich begründet, sondern der Verkleinerung geschuldet. Die Motivation des Künstlers wäre dann nicht die Verbreitung von eigenen Ansätzen im Historienfach gewesen. Von einer Übersetzung, die nur die Veränderung des Maßstabes ins Auge fasste, gehe ich jedoch nicht aus, die Vereinfachung der Komposition hatte, wie erwähnt, inhaltliche Gründe.

Es gibt unterschiedliche Möglichkeiten, wie die Komposition eines Vorbildes in der Druckgrafik vereinfacht werden kann, zum Beispiel durch das Reduzieren der dargestellten Personen, das Weglassen von Tiefenraum oder das Verändern des Bildausschnittes, um nur einige zu nennen. Die Vereinfachung einer Komposition kann auch ein bewusstes Hervorheben einer bestimmten Szene erwirken, wie der um 1844 ausgeführte verkleinerte Nachdruck (Abb. 20)²¹⁹ von Schwinds Lithografie *Zrinys Ausfall aus der Festung Szigeth (um 1825)* eines anonymen Künstlers zeigt. Bei diesem Nachdruck handelt es sich um eine Vereinfachung von Schwinds Lithografie, bei der allein der Zweikampf zwischen dem Feldherrn Zriny und einem Soldaten hervorgehoben wird. Der Rest der Komposition ist – wie in Nebelschwaden gehüllt – ausgeblendet. Die Lithografie eignete sich aufgrund ihrer malerischen Komponente gut für diese Art der Hervorhebung. Die Figur des Zriny erscheint hier sehr klein, wodurch die Ausführung schemenhaft wirkt, was wiederum die künstlerische Qualität des Blattes schmälert. Dieser Nachdruck eines unbekannten Künstlers wurde für den Verlag Trentsensky ausgeführt. Es gibt es viele Blätter bei Trentsensky, die sich (heute) keinem Künstler zuordnen lassen. Dies mag daran liegen, dass der Verleger manche Entwürfe von seinen eigenen Zeichnern kopieren ließ, ohne dabei den Namen des Bilderfinders anzugeben. Der Verlag geriet 1822 und auch noch später wegen „unbefugten Nachstichs in Stein von fremden Druckwerken“²²⁰ sogar mit der Behörde in einen Konflikt.

Schwinds Bezugnahmen auf prominente Vorbilder der Historienmalerei stellen sich unterschiedlich dar. Der junge Kunststudent schuf neben seinem Studium Druckgrafiken für mehrere Verleger und beschränkte sich dabei nicht nur auf eine bestimmte Drucktechnik. Für Buchillustrationen, die im Stahlstich oder als Radierung herauskamen, zeichnete Schwind oft nur die Bildvorlage, die dann ein Stecher technisch umsetzte. Diese Druckgrafiken wurden in Geschichtsbüchern verbreitet, welche die Namen des Zeichners und des Stechers anführten.

²¹⁹ Wienmuseum Inv. Nr. 158.467.

²²⁰ Schwarz 1988, S. 50.

Bei den Illustrationen zu Geschichtsbüchern war das Thema je nach Inhalt des Buches schon grob vorgegeben. Bei Eduard Dullers Geschichtswerk „Erzherzog Carl von Österreich“²²¹ (1847) lag beispielsweise mehr oder weniger auf der Hand, welcher Inhalt vom Künstler gefragt war: Schwind sollte für Dullers Geschichtswerks „allegorische Dinge“ zur „Geschichte des Erzherzog Karl“²²² zeichnen. Bemerkenswert ist hier, dass Duller als Verfasser nicht nur das Thema (das Leben und Wirken Erzherzog Carls von Österreich) vorgab, sondern auch die Kunstform der „Allegorie“, mit der das Thema bildlich vermittelt werden sollte.

Nicht immer wissen wir, wie sehr Verfasser und Herausgeber von Büchern Vorgaben hinsichtlich der Ausführung der Inhalte machte, und wie frei der Künstler in seiner Bilderfindung war. Grundsätzlich bestand die Aufgabe des Illustrators darin, geeignete Bilder zu liefern, um die im Buch beschriebenen (historischen) Ereignisse bestmöglich zu vermitteln. Vermutlich ging man davon aus, dass ein Kunststudent des Historienfaches über ein umfassendes Bildwissen verfügte und es verstand, dieses in seinen Illustrationen anzuwenden. Ein Beispiel dafür ist Schwinds Illustration *Venturia fordert Coriolan auf, die Stadt zu verschonen*.²²³ (1833) (Abb. 21), die er während seiner Studienzeit in München für das „Lehrbuch der Weltgeschichte für Töcherschulen und zum Privatunterricht heranwachsender Mädchen“²²⁴ von Friedrich Nösslet, dem Gründer der Schule schuf. Für dieses Lehrbuch, das Inhalte, ausgehend von den „ersten Menschen“ bis zur Geschichte des spanischen Konquistadors, dem Dominikanermönch Bartolomé de Las Casas (1484/85–1566) sonst nur in Textform vermittelt,²²⁵ war eine Darstellung verlangt, die ein Ereignis aus der römischen Geschichte (Titus Livius) zur Schau bring. Schwind zeichnete für Nösslet die Bildvorlage, der Kupferstecher Adolf Dworžák führte sie in der Druckgrafik aus. Schwind bezog sich dabei auf das Historiengemälde *Venturia fordert Coriolan auf, die Stadt zu verschonen*.²²⁶ (um 1805) (Abb. 22) von Heinrich Friedrich Füger, einem bedeutenden Maler des Klassizismus und ehemaligen Direktor der Wiener Akademie und k. k. Gemäldesammlung. Fügers Bild zeigt eine prominente Szene: Venturia möchte ihren Sohn, den römischen Feldherren Coriolan davon abhalten, die eigene Heimatstadt Rom einzunehmen. Dem akademischen Klassizismus entsprechend sind die beiden Protagonisten in heroischer Pose dargestellt.

²²¹ Buchnachweis, <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV007726588>, 28.12.2022, 16:59.

²²² Brief von Schwind an Bonaventura Genelli, 17. März 1845, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 187.

²²³ Albertina Wien, ÖK/Schwind Klebeband, p. 30; vgl. Hafner 1977, Tafel XVI.

²²⁴ Nösslet 1833.

²²⁵ Nösslet 1833, S. 1-343.

²²⁶ Städtische Museen Heilbronn, Inv. Nr. B 2302; vgl. Keil 2009, WV 561, S. 383.

Das Bild wirkt durch seine strenge Komposition, das Kolorit und die dramatische Lichtregie. Die gängigen zeitgenössischen druckgrafischen Reproduktionen von Fügers Gemälde gaben die Komposition originalgetreu wieder. Man versuchte die klassizistische Strenge, das Malerische und die Lichteffekte Fügers, bestmöglich wiederzugeben, wie etwa das Schabblatt von Vincenz Kininger von 1809 zeigt (Abb. 23). Schwind hingegen veränderte Fügers Komposition für seine Buchillustration. Er schuf keine Kopie des Originals. Im Vergleich zum monumentalen Gemälde gestaltet Schwind die Komposition für seine kleinere Illustration naturgemäß viel kompakter. Er passt die Darstellung, die bei Fäger im Querformat konzipiert wurde, dem Hochformat der Buchausgabe an. Schwind stellt anstelle der Landschaft sämtliche Figuren im Hintergrund dar, die bei Fäger im Vordergrund entlang des Querformats in locker angeordneten Gruppen erscheinen. Er übernimmt nahezu alle Figuren aus Fügers Gemälde (Soldaten, Frauen, Kinder), die für die Schilderung des historischen Ereignisses scheinbar wichtig waren. Aufgrund des kleinen Hochformats, das der Größe des Buches geschuldet war, wirkt Schwinds Komposition jedoch gedrängter und flächiger. Seine künstlerische Herangehensweise das Fäger-Bild zu reproduzieren, brachte keine inhaltliche Abwandlung des Bildthemas mit sich, sondern nur stilistische und kompositorische Veränderungen: Schwind zeigt Coriolan und Venturia in ihrer heroischen Pose verhaltener. Anders als bei Fäger, bei dem Coriolan seine Mutter an den Schultern fest umfasst, berühren bei Schwind die beiden einander nicht. Die Handlung wird inhaltlich nur angedeutet, kompositorisch ist sie jedoch ins Zentrum des Bildes gesetzt, um die Grundaussage (Venturia möchte ihren Sohn Coriolan davon abhalten die Stadt Rom einzunehmen) hervorzuheben. Schwinds Illustration fügt sich gut in das „Mädchenlehrbuch“ ein, schreibt doch Nösslet in seinem Vorwort, dass er (Nösslet) in seinem Buch „die Persönlichkeiten der Hauptpersonen recht heraushebt“, um „viel Interesse für die Geschichte zu erwecken“; Er war zudem der Meinung, dass man den Mädchen „die Geschichte der Kriege möglichst abkürze“ und „sie [die Mädchen] nicht mit Jahreszahlen überhäufe“, dagegen sind neben den „Hauptbegebenheiten“ aus der Geschichte, „besonders Handlungen merkwürdiger Frauen herauszuheben“. ²²⁷ Insofern ist die Wahl der Darstellung eines Feldherrn, der auf Bitten seiner Mutter den Kampf gegen Rom abbrach, ein an Nösslet orientierter Zugang zum historischen Stoff. Die Illustration erscheint als „Frontispiz“²²⁸ am Beginn des Buches eingebunden, sie ist das einzige Bild in diesem Geschichtswerk.

²²⁷ Nösslet 1833, Vorwort von 1822 zum ersten Teil der vierten Auflage von 1833, S. V-VI.

²²⁸ Dem Titelblatt gegenüberliegende Seite mit Kupferstich, <https://d-nb.info/gnd/4155493-0>, 16.05.2023, 09:32.

2.1.2 Anlehnung und Neugestaltung: Der Umgang mit „vaterländischen“ Themen

Als Schwind für den Verlag Trentsensky in Wien die Serie *Oesterreichs Sagen und Heldenmahle* (um 1822) schuf, nahm er auf eine weitere Art auf ein Vorbild Bezug. Er fand es in dem Maler Karl Russ, der kein Lehrender an der Wiener Akademie war, sondern ab 1821 als Kustos in der k. k. Gemäldegalerie Belvedere wirkte. Bei Russ konnten Studenten sich an altdeutschen Meistern orientieren oder sich mit der Kunst der Romantik auseinandersetzen, was an der Akademie zu dieser Zeit nicht möglich war. Bereits der österreichische Kunsthistoriker Eduard Melly stellte 1844 rückblickend fest, dass Russ als Kustos es damals sehr förderte, die altdeutsche Malerei sowie auch seine eigenen Bilder den Studenten der Historienklasse der Akademie nahezubringen.²²⁹ Für Schwind war vor allem Russ' Auslegung des Historienfachs und sein Umgang mit „vaterländischen“ Themen, also Inhalten aus der Geschichte der Habsburger, der frühen Kaiser des Heiligen Römischen Reiches sowie der Babenberger relevant. Damals wurden auch „Legenden der Heiligen, die als Landespatrone oder sonst in näherer Beziehung zu den Ländern des österreichischen Kaiserstaats stehen“²³⁰, in die bildende Kunst aufgenommen; durch ihre Verbreitung sollte eine politische Ausrichtung unterstützt werden. Ein Beispiel dafür ist Russ' Bild *Die Auffindung des Schleiers der Markgräfin*²³¹ (1822) (Abb. 24), bei dem sich der Maler auf eine mittelalterliche Legende bezog. Sie handelt von der Auffindung des Brautschleiers der Agnes von Waiblingen, der Frau des Babenberger Markgrafen Leopold III. von Österreich, dem Landesheiligen. Vermutlich orientierte sich Russ bei seiner Darstellung an den zwei gotischen Tafelbildern *Auffindung des Schleiers*²³² (1505) und *Ausritt zur Jagd*²³³ (1505) von Rueland Frueauf d. J. und kombinierte die beiden Szenen. Er schuf dabei ein Bild der sogenannten Schleiersage, das sich von der bisher bekannten Darstellungsweise unterschied. Die Anwesenheit der Agnes bei der Auffindung des Schleiers und das Weglassen der Marienerscheinung entsprachen zum Beispiel nicht der Geschichtsschreibung des frühen 19. Jahrhunderts, etwa in Sigmund Ferdinand von Pergers Publikation „XVI Szenen aus der Vaterlands Geschichte. Epoche der Babenberger Markgrafen von Oesterreich“²³⁴ (1813). Russ orientierte sich in der Art und Weise, wie er diese mittelalterliche Legende zur Darstellung brachte, vielmehr an den Romantikern, vor allem am Dichter Ludwig Tieck, der ihn sogar in

²²⁹ Melly 1844.

²³⁰ Hormayr 1825, S. 823.

²³¹ Böck 1993, Nr. 17.1, S. 177.

²³² Stift Klosterneuburg, Inv. Nr. GM 83; vgl. Rollig und Blauensteiner 2017, Kat. 13/3, S. 186.

²³³ Stift Klosterneuburg, Inv. Nr. GM 81; vgl. Rollig und Blauensteiner 2017, Kat. 13/1, S. 184.

²³⁴ Perger 1813.

seinem Atelier besucht haben soll.²³⁵ Für Russ war Tiecks Auslegung mittelalterlicher Legenden von besonderer Bedeutung. Der Dichter „romantiserte“ nämlich historische Stoffe, indem er sie sprachlich ganz anders zur Darstellung brachte: Umso „unglaublicher“ und „umständlicher“²³⁶ diese alten Legenden geschildert wurden, umso mehr entsprachen sie offenbar der Auffassung des Romantikers. So heißt es in der Einleitung von Tiecks Bearbeitung der „Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter“ (1803):

„Gläubige sangen vom Glauben und seinen Wundern, Liebende von der Liebe, Ritter beschrieben ritterliche Thaten und Kämpfe [...]. Der Frühling, die Schönheit, die Sehnsucht, die Fröhlichkeit waren die Gegenstände, welche nie ermüden konnten, grosse Waffenthaten und Zweikämpfe musten alle Hörer hinreissen, um so mehr, um so unglaublicher und umständlicher sie geschildert waren [...].“²³⁷

Jutta Voorhoeve befasste sich 2010 mit dem Begriff „Romantisieren“ am Beispiel von Ludwig Tiecks Erzählung „Franz Sternbalds Wanderung“ und geht hier von einer „Doppelstruktur“ in Tiecks Erzählung aus, bei der sich „*historia* und *storia*“²³⁸ im Text verdichten würden. Voorhoeve spricht in dieser Hinsicht auch von einem Darstellungsmodus:

„Romantisieren ist eine Verfahrensweise mit Dingen in der Sprache oder allgemeiner formuliert ein Darstellungsmodus, der die Dinge nicht neu erfindet, sondern anders zur Darstellung bringt – ein Konstruktionsprinzip also.“²³⁹

Man könnte Russ' Art und Weise der Darstellung des Wunders vom wiedergefundenen Schleier auch als ein „Romantisieren“ nennen. Der Maler stützte sich auf die „*historia*“ der alten Legende und legte den historischen Kern ganz anders aus, indem er u. a. die traditionelle Marienerscheinung weglässt und das Wunder dadurch anders zum Ausdruck kommt. Russ' Bild *Die Auffindung des Schleiers der Markgräfin* (1822) hatte scheinbar auch den jungen Schwind inspiriert. Er schuf die bildhaft ausgeführte Federzeichnung *Die Auffindung des Schleiers der Markgräfin* (1822/23) (Abb. 25)²⁴⁰ nach Russ' Gemälde. Zu sehen ist im Vordergrund Markgraf Leopold, der vor dem Holunderbaum kniet; im Hintergrund erscheint Agnes zu Pferde. Erstaunlich ist jedoch, dass Schwind diese Russ' Bild nachahmende Zeichnung nicht als Vorlage für seine Lithografie-Serie *Oesterreichs Sagen und Heldenmahle* wählte, die er im selben Jahr für den Verlag Trentsensky schuf. Hierfür erfand der junge Kunststudent eine ganz eigenwillige Komposition, auf die Werner Telesko 2008 aufmerksam

²³⁵ Melly 1844, S. 25.

²³⁶ Tieck 1803, Vorwort, S. X.

²³⁷ Tieck 1803, Vorwort, S. X.

²³⁸ Voorhoeve 2010, S. 22.

²³⁹ Voorhoeve 2010, S. 24.

²⁴⁰ Albertina Wien, Inv. Nr. 31438r.

gemacht hat.²⁴¹ Es handelt sich dabei um das Blatt *Der Markgräfin Schleyer*²⁴² (1822) (Abb. 26) aus der genannten Serie. Der Fokus liegt hier auf dem Jagdausritt von Leopold und Agnes, die Darstellung des Holunderbaums mit dem verloren gegangenen Schleier der Agnes erscheint hier ganz nebensächlich. Neu ist zudem, dass Agnes diejenige ist, die als Reiterin im Vordergrund zu sehen ist und auf den Schleier verweist.

Die „Schleiersage“ galt als ein bedeutendes Thema aus der „vaterländischen“ Geschichte. Bereits im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts regte dieser Stoff Künstler und Künstlerinnen in anderen Kunstgattungen an, die Legende anders auszulegen. Ein Beispiel dafür ist das Gedicht „Der Markgräfinn Schleyer“²⁴³ von Caroline Pichler (geb. Greiner). Es wurde im „Taschenbuch für die Vaterländische Geschichte“ von Josef von Hormayr 1812 verbreitet. Die Auffindung des Schleiers schilderte die Dichterin sehr ausschweifend als Wunder, wobei hier weniger die historischen Einzelheiten im Vordergrund standen, sondern mehr sprachliche Raffinessen. Zum Beispiel nannte Caroline Pichler nicht den traditionell überlieferten Holunderbaum,²⁴⁴ bei dem der Schleier wiedergefunden wurde, sondern einen Fliederstrauch, der sich im Text besser reimte:

„Jetzt wird das Gebüsch freyer – Und oh sieh! Am Fliederstrauch, Leichts sich bewegt vom Morgenhauch, Schwebt der lang vermisste Schleyer! Staunend bleiben Alle stehn – Unversehrt nach so viel Jahren, Hier den Schleyer zu gewahren. Kann durch Wunder nur geschehen!“²⁴⁵

Die Dichterin ging ähnlich frei wie Schwind in ihrer Auslegung der Legende vor und man stellt sich die Frage, wen Caroline Pichler mit diesem Gedicht ansprechen wollte. Die Verbreitung von Schwinds Lithografie erfolgte jedenfalls über den Verlag Trentsensky und wurde im Verkaufsverzeichnis „Für die vaterländische Jugend“²⁴⁶ gelistet. Damit zielte man auf ein jüngeres Publikum ab und verbreitete Bilder, die einen patriotischen Kern hatten, diesen aber relativ frei wiedergaben. In dieser Hinsicht passte Schwinds Serie in das Programm des Verlegers. Ein Charakteristikum der hier verbreiteten Bilder war das Romantisieren von „vaterländischen Themen“, wie etwa Schwinds Lithografie der Schleiersage zeigte. Diesen Zugang zur Kunst fand Schwind letztlich über das Werk von Karl Russ. Im Jugendprogramm von Trentsensky verbreitet wurden auch andere Lithografieserien

²⁴¹ Telesko 2008, S. 200: „[...] im Märchenton – als idyllischer Ritt durch den Wald.“

²⁴² Telesko 2008, S. 200; vgl. Albertina Wien, ÖK/Schwind Klebeband, p. 42.

²⁴³ Pichler 1812, S. 10.

²⁴⁴ Vgl. Holunderstücke in der Schatzkammer Stift Klosterneuburg. https://austria-forum.org/af/Heimatlexikon/Stift_Klosterneuburg, 29.12.2022, 18:02.

²⁴⁵ Pichler 1812, S. 10.

²⁴⁶ Trentsensky 1840.

Schwinds wie zum Beispiel der *Ritterspiegel*²⁴⁷ (1824) oder *Scenen aus Deutschen Dichtern*²⁴⁸ (1824). Diesen Arbeiten ist gemeinsam, dass sie ein Ritterbild der Romantik vermittelten, dass jenem ähnlich war, wie man es bei Tieck und seiner Auslegung alter Legenden vorfand. Schwinds Darstellungen handeln demnach von ritterlichen Zweikämpfen, vom Glauben und seinen Wunder, sowie von der Liebe in ihren unterschiedlichen Ausprägungen. Aufgrund der großen Verbreitung dieser Arbeiten durch den Verlag kann man davon ausgehen, dass Schwind damit recht erfolgreich war. Da es sich hier aber um Brotarbeiten handelte, war dieser Erfolg für seinen Werdegang als Maler vermutlich weniger relevant. Seine frühen Wiener Ölbilder, die ebenfalls dem romantischen Rittergenre zuzuordnen sind, wie zum Beispiel *Der Brotschneider*²⁴⁹ (1823) oder *Ritterliches Liebespaar*²⁵⁰ (1824), wurden damals nicht bekannt gemacht. In den 1820er-Jahren wurden diese Werke in keiner einzigen Akademieausstellung präsentiert. Erst Jahre später erwarb sie der private Hamburger Kunstsammler Arnold Otto Meyer.

2.2 Freie Bilderfindung

Für das „Lithographische Institut“ in Wien führte Schwind auch Druckgrafiken aus, deren Bildinhalt der Künstler frei erfand. Auch sie waren Brotarbeiten, die er neben seinem Studium ausführte. Die Bezeichnung freie Bilderfindung soll in der vorliegenden Untersuchung verdeutlichen, dass es sich um eine Neuschöpfung von Bilddarstellungen handelt. In den folgenden Kapiteln wird der Frage nachgegangen, wie sich Schwinds sogenannte frei erfundenen Bilder darstellen und woraus sich ihre Sujets speisen. Wurden Szenen aus dem Alltag in den Bildern aufgenommen und durch die Fantasie des Künstlers überformt? Gibt es autobiografische Bezüge? Wie wurden die Druckgrafiken verbreitet? Eine Besonderheit dieser Bilder war es, dass sie von einem (frei erfundenen) kurzen Text begleitet wurden, wodurch auch die Frage nach dem Verhältnis zwischen Text und Bild aufkommt.

²⁴⁷ Albertina Wien, Inv. Nr. DG2017/1/6562; vgl. Holsten 1997, Nr. 14-15, S. 97.

²⁴⁸ Albertina Wien, Inv. Nr. DG2017/1/6558; vgl. Holsten 1997, Nr. 6, S. 95.

²⁴⁹ Holsten 1997, Nr. 24, S. 101.

²⁵⁰ Weigmann 1906, S. 34.

2.2.1 Schwinds erste Genrebilder. Alltag und Überformung durch Fantasie

Die Serie *Verlegenheiten*²⁵¹ (1824), die vom „Lithographischen Institut“²⁵² in Wien herausgegeben wurde, steht am Beginn dieses Kapitels. Sie besteht aus 17 Einzelblättern und war eine Gemeinschaftsarbeit zwischen Schwind und seinem damaligen Studienkollegen Josef Danhauser; elf Blätter schuf Schwind, die restlichen sechs Blätter Danhauser.²⁵³

Dargestellt sind humoristisch-peinliche Szenen, die das Thema der Freizeitgestaltung in den unterschiedlichsten Kombinationen aufnehmen. Man kann davon ausgehen, dass sowohl die Darstellungen der Serie als auch die knappen Texte, die mit den Bildern mitgedruckt wurden, von den beiden Kunststudenten selbst erdacht wurden. Die Serie handelt von Ungeschicklichkeiten und Peinlichkeiten, die jeder einmal erlebt haben könnte. Im Gegensatz zu Schwind setzte Danhauser bei seinen Darstellungen mehr auf außergewöhnliche Ereignisse, die von ihm leicht karikiert wiedergegeben wurden. So zeigt das Blatt *In der Menagerie*²⁵⁴ (1824) (Abb. 27), wie ein Elefant eine kleine Gruppe von Besuchern im Stall erschreckt. In einer späteren Lithografie mit dem Titel *Die Neugierigen. Die Giraffe im Zoo*²⁵⁵ (1828/29), die nicht zur betreffenden Serie gehörte, widmete sich Danhauser sogar der „Sensationslust“²⁵⁶ der Menschen. Der Titel verweist darauf, dass offenbar nicht nur die aufsehererregende Giraffe das Thema der Darstellung war, sondern vor allem die sich sensationsgierig drängelnde Menschenmenge vor dem Käfig.

Die künstlerische Herangehensweise Schwinds in seinen Blättern der Serie *Verlegenheiten* war eine etwas andere. Er nahm von Sensationen und karikierenden Elementen Abstand. Schwinds Bilderfindungen können mit der Vorgangsweise eines Schauspielers verglichen werden, der bei einem Improvisationsstück immer wieder zu neuen Ideen gelangt. Möglicherweise entwickelte Schwind seine erfinderische Fähigkeit tatsächlich durch die Übung im Improvisieren, fällt doch die Ausführung dieser Lithografieserie in die frühe Schubertzeit in Wien. Damals hatte er im Freundeskreis gemeinsam Improvisationsstücke vorgetragen und lebte seine Fantasie in kleinen humoristischen Szenen aus. In einer ähnlich fantasievollen Herangehensweise fand Schwind seine Szene auch in der Lithografieserie,

²⁵¹ Weigmann 1906, S. 535.

²⁵² Holland 1873, S. 19; vgl. Wurzbach 1876, S. 63; vgl. Weigmann 1906, S. 535.

²⁵³ Grabner 2011 (1), S. 32.

²⁵⁴ Albertina Wien, ÖK/Danhauser Klebeband, p. 6; vgl. Birke 1983, Kat. 9.1, S. 21 vgl. Grabner 2011 (1), Abb. 22, S. 32.

²⁵⁵ Birke 1983, Abb. 2, S. 22; Grabner 2011 (1), Abb. 24, S. 33.

²⁵⁶ Grabner 2011 (1), S. 33.

indem er mit dem Text die Neugier des Betrachters schürte und sie mit der Illustration stillte. Man könnte das Verhältnis zwischen Text und Bild auch als eine Art Frage- und Antwortspiel bezeichnen. Betrachten man zum Beispiel das Blatt Nr. 1 der Serie, so ist im beigelegten Zitat zu lesen: „Ich bin von Ihren Reizen so überrascht! Je suis enchanté – de vos charmes!“²⁵⁷ (1824) (Abb. 28). Das Zitat erweckt beim Betrachter Neugierde. Er mag sich die Frage stellen, um welche „Reize“ es sich handelt. Die Antwort liefert das Bild. Es vergegenwärtigt die Situation, die Personen und den Raum. Es befriedigt gewissermaßen die Neugierde des Betrachters und zeigt einen Mann im Frack, der beim Anblick einer demaskierten Frau leicht unangenehm überrascht ist. Die Szene spielt im Nebenraum eines Maskenballs, einer damals beliebten Freizeitgestaltung. Der Raum ist vermutlich eine *Chambre séparée* und vermittelt amouröse Intimität. Schwind schuf hier keine karikierten Figuren. Er stellte die Demaskierte nicht fratzenhaft dar, sondern mit einem leicht unvoreilhaften Gesicht. Erst im Verhältnis zur schönen Maske wirkt die demaskierte Frau hässlich. Ein weiteres Bildbeispiel zeigt ebenfalls das Verhältnis zwischen Text und Bild als eine Art Frage- und Antwortspiel. Ausgangspunkt ist folgendes Zitat: „Es ist wahrhaftig nicht gerne geschehen! Ce n’ était vraiment pas mon intention“²⁵⁸ (1824) (Abb. 29). Durch den knappen Text erfährt man freilich nichts über das Missgeschick. Beim Lesen wird man aber vermutlich neugierig darauf, was im Bild dargestellt wird. Es zeigt eine Szene beim Schlittschuhlaufen. Auch hier wurde das Thema der Verlegenheiten mit einer beliebten Freizeitgestaltung verbunden. Zu sehen ist ein Mann, der auf sehr ungeschickte Weise den Schlitten seiner Begleitung gegen einen Schneehaufen lenkt, sodass ein kleiner Unfall passiert, bei dem die Frau aus dem Schlitten fällt. Der Mann schlägt die Hände vor seinem Gesicht zusammen, was als Geste der Entschuldigung gedeutet werden kann. Boshafte Schadenfreude wie bei einem Spottbild wird hier nicht vermittelt. Die für die Serie gewählte Drucktechnik der Lithografie hatte damals sehr wohl auch in der Karikatur ihre Tradition, da man rasch Abzüge von Bildern gemeinsam mit Texten produzieren konnte, wie zum Beispiel die Spottblätter von Alfred Forrester zeigen. Forrester war ein Dilettant, der unter dem Pseudonym Alfred Crowquill in den 1830er-Jahren in London lithografierte Spottbilder schuf.²⁵⁹ Die meisten seiner Bilder wirkten durch die fratzenhaft dargestellten Figuren und die mitgedruckten zeitpolitischen Texte. Schwinds Bilder der Serie *Verlegenheiten* sind hingegen nicht politisch ausgerichtet. Im Grunde stellen sie ganz unbedeutende Situationen dar, die, wie erwähnt, zumeist mit der Freizeitgestaltung der bürgerlichen Gesellschaft verbunden sind.

²⁵⁷ Albertina Wien, ÖK/Schwind Klebeband, p. 10; vgl. Weigmann 1906, S. 28.

²⁵⁸ Albertina Wien, ÖK/Schwind Klebeband, p. 10; vgl. Weigmann 1906, S. 28.

²⁵⁹ Vgl. Alfred Crowquill, *Mistake* (1830), British Museum, Registration number 1939,0726.41.

Die Pointe ist eine fantasievoll überformte Szene einer Peinlichkeit, die in einem knappen Zitat angekündigt wird. Diese künstlerische Herangehensweise ermöglichte es, die unterschiedlichsten Situationen miteinander zu kombinieren. Auf diese Art entstanden immer wieder neue Bilder. Beliebt waren zum Beispiel Kombinationen von Freizeitgestaltung mit Wind- und Wetterszenen; Letztere waren als Thema in der bildenden Kunst natürlich nicht Neues. Doch in ihrer Kombination mit einer Peinlichkeit oder einem Missgeschick als Pointe ergaben sich neue Bilder. Ein Beispiel dafür ist Schwinds Szene mit dem Zitat „Ach! Wenn ich nur die Schachtel nicht hätte“²⁶⁰ (1824) (Abb. 30). Sie zeigt eine junge Frau, die mit aller Kraft versucht, den Wind abzuwehren. Sie umfasst ihre Pakete vom Einkauf, darunter eine große Hutschachtel; der Hut selbst wird ihr vom Sturm vom Kopf gefegt. Wind- und Wetterszenen, vermutlich ein Garant für Erfolg, findet man in vielen humoristischen Bildern dieser Zeit. Sie waren leicht zu verstehen und sorgten für Dramatik. Dabei setzte man gerne bestimmte Bildmotive wie etwa den Regenschirm ein, der sich nicht bändigen oder nicht aufspannen lässt. Unabhängig davon, in welchem Kontext das Motiv eingesetzt wird, seine Aussage erschließt sich unmittelbar. Ein Beispiel dafür ist Schwinds Bild *Die Heimkehr*²⁶¹ (1825) (Abb. 31) aus seiner Lithografieserie *Die Landpartie auf dem Leopoldsberg*. Zu sehen sind Ausflügler, die bei ihrer Heimkehr vom Berg in ein Unwetter geraten. Eine Frau streckt bereits den Arm in die Luft, um zu prüfen, ob Regen kommen wird, und ein Mann versucht krampfhaft, seinen Schirm aufzuspannen. Der freie Umgang mit diesen Bildmotiven und ihre Einbindung in unterschiedliche Kontexte ließen sehr individuelle Bilder entstehen, die etwas Bekanntes und zugleich Neues zeigten. So schuf Johann Christian Schoeller ein aquarelliertes Spottbild mit dem Titel *Parapluie. Fatalitäten in Vindobona*²⁶² (Unliebsame Zwischenfälle bei einem plötzlichen Windstoß) (1844) (Abb. 32), auf dem gleich drei Personen mit ihren Schirmen kämpfen. Die Pointe besteht darin, dass der Frau nicht nur Schirm und Hut vom Wind weggerissen werden, sondern auch der Rock hochgehoben wird, und sie ohne Unterwäsche dasteht. Grotesk wird die Szene durch den am Boden liegenden kleinen Mann, der unter den Rock der Frau sieht. Ganz anders baute der Dresdner Maler und Zeichner Ludwig Richter seine Pointe in Wind- und Wetter Szenen auf. Seine Illustration *Verunglückte Landparthie*.²⁶³ (1858) (Abb. 33) zeigt einen sommerlichen Familienausflug, bei dem die Personen von einem Unwetter überrascht werden. Die Pointe der Darstellung liegt in der Schilderung, wie dem Familienvater der Wind das Haartoupet vom Kopf reißt.

²⁶⁰ Albertina Wien, ÖK/Schwind Klebeband, p. 13.

²⁶¹ Albertina Wien, Inv. Nr. DG2017/1/6488; vgl. Weigmann 1906, S. 43.

²⁶² Wienmuseum, Inv. Nr. 140471.

²⁶³ Albertina Wien, Inv. Nr. DG2017/7/2/6.

Die Situation ist lieblich-humoristisch wiedergegeben. Die Beispiele von Schoeller und Richter zeigen, dass Ungeschicklichkeiten, Missgeschicke und Peinlichkeiten von Menschen ein beliebtes Thema in der Grafik waren, sowohl als Genredarstellung als auch als Karikatur. Schwinds Illustrationen der oben vorgestellten lithografierten Serie *Verlegenheiten* (1824) können als die ersten Genrebilder des Künstlers bezeichnet werden. In der Malerei hingegen widmete sich der Künstler der Genredarstellung erst Mitte des 19. Jahrhunderts. Zumeist stellen sie eine Kombination aus Erfindung, Poesie und Erinnerungen aus dem Leben des Künstlers dar. Ein Beispiel dafür ist das Gemälde *Eine Symphonie*²⁶⁴ (1852) (Abb. 34). Schwind erzählt hier in vier szenischen Abfolgen über die Liebe eines jungen Mannes zu der (vom Künstler selbst sehr verehrten) Sängerin Caroline Hetzenecker. Das Gemälde ist auf den Höhepunkt dieser Liebe ausgerichtet, die in die Hochzeitsfahrt der beiden mündet, die im oberen Teil des Bildes zu sehen ist. Inhaltlich wird diese genrehaft wirkende Liebesgeschichte mit allegorischen, mythologischen und christlichen Themen (z. B. Amor und Psyche, Ganymed, hl. Cäcilie, vier Tageszeiten) verbunden.²⁶⁵ So kann der Betrachter sowohl ein mehrschichtiges Programm als auch die einzelnen Phasen der Liebe der beiden Hauptfiguren im Sinn von Genrebildern erfassen. Der Bildtitel *Die Symphonie* verweist zudem auf Schwinds Inspiration an der Musik Beethovens; der Musiker ist ebenfalls dargestellt. Betrachtet man das Gemälde in seinen einzelnen Bildteilen, so spielt das als Genredarstellung aufgefasste Hauskonzert, welches in der untersten Bildtafel zu sehen ist, auf die bürgerliche Salonkultur im 19. Jahrhundert an; der Maskenball im oberen Teil des Bildes ist als zeitgenössischer Ort des Amüsements wiedergegeben. Hingegen entspricht das zivilisationsferne Motiv des Waldes der Naturphilosophie eher der Romantik und weniger dem Modus des Genrebildes. Schwind wählt den Wald als Ort des Kennenlernens der Liebenden. Das Gemälde wurde 1856 unter der Leitung von Julius Thaeter von Julius Ernst als Kupferstich für die Mitglieder des Münchner Kunstvereins reproduziert.²⁶⁶ Später wurden auch Nachstiche einzelner Bildteile angefertigt. Besonders beliebt war dabei die Darstellung der Hochzeitsfahrt der beiden Liebenden aus dem Gemälde, die als Gebrauchsgrafik bis ins 20. Jahrhundert verbreitet wurde, wie eine Postkarte zeigt (Abb. 35).

Im Folgenden wird Schwinds lithografische Serie *Die Landpartie auf den Leopoldsberg* (1825) hinsichtlich der Frage beleuchtet, ob diese frühen Genredarstellungen autobiografische

²⁶⁴ Holsten 1997, Abb. 2, S. 79; vgl. Busch 1998, Fig. II.I, S. 256; vgl. Gott dang 2019, Nr. 2, S. 37.

²⁶⁵ Busch 2013, S. 233-237.

²⁶⁶ Bildnachweis: https://www.beethoven.de/de/s/catalogs?opac=bild_de.pl&dokid=bi:i100512, 31.12.2022, 13:22; vgl. Holsten 1997, Nr. 291, S. 189.

Bezüge aufweisen. Die Serie entstand ein Jahr nach den *Verlegenheiten* (1824) und wurde ebenfalls vom „Lithographischen Institut“ in Wien herausgegeben.²⁶⁷ Das Institut soll damals im Besitz von Franz von Schober gewesen sein, der ein guter Freund Schwinds aus dem Schubertkreis war. Als enger Freund und (vermutlicher) Leiter des „Lithographischen Instituts“ könnte Schober dem Künstler bei der Wahl der Bildthemen einen größeren Spielraum gelassen haben. Die Serie *Die Landpartie auf den Leopoldsberg* (1825) besteht aus sechs einzelnen Bildern. Das Grundthema ist der Ausflug einer kleinen Gesellschaft, die mit dem sogenannten Zeiselwagen in den nahegelegenen Wienerwald fährt. Die Serie wird in einzelnen Episoden geschildert: *Die Ausfahrt*, *Der Aufstieg auf den Leopoldsberg*, *Das Mittagsmahl*, *Die Nachmittagsruhe*, *Die Pfändung* und *Die Heimkehr*.

Im 19. Jahrhundert war die Landpartie eine beliebte Freizeitgestaltung der Wiener und Wienerinnen. Sie wurde in der bildenden Kunst in unterschiedlichen Zusammenhängen dargestellt. In Wien des Vormärz nahm zum Beispiel der k. k. Hofmaler Sigmund Ferdinand von Perger in seiner Serie *Wiener Scenen aus dem gemeinen Leben nach der Natur gezeichnet*²⁶⁸ (1820) (Abb. 36) das Sujet der Landpartie auf. Die Serie erschien in kolorierten Radierungen und hatte den Zweck, eine patriotische Vorstellung vom Wiener Leben zu verbreiten. Es ging hier offenbar darum, eine Typisierung vorzunehmen. Alles, was man damals als wienerisch erachtete, wurde in dieser Serie bildlich verbreitet. Die Landpartie wurde dabei als typische Wiener Freizeitgestaltung dargestellt. So nahm Perger die Darstellung vom *Wiener Zeiselwagen* (1820), mit dem man traditionellerweise derartige Landpartien unternahm, als ein wienerisches Fuhrwerk in seiner Serie auf. Mitte des 19. Jahrhunderts widmete sich auch Adalbert Stifter dem Sujet der Landpartie und machte es u. a. zum Gegenstand seiner Erzählung „Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben“²⁶⁹ (1844).

Schwinds Lithografieserie *Die Landpartie auf den Leopoldsberg* (1825) liegt zeitlich kurz nach Perger, aber lange vor Stifter. Es scheint, dass Schwind das Sujet autobiografisch auslegte, wodurch individuelle Bilder entstanden, die ich daher nicht als Typisierung des Sujets erachte. Eine starke persönliche Bindung zum Thema stellen nämlich Schwinds eigene Ausflüge dar, die er mit seinem Freundeskreis rund um Franz Schubert unternahm. Erich Deutsch erwähnte bereits ganz allgemein die gemeinsamen Landpartien der Schubertianer, die oftmals auch Inspiration zu Kunstwerken lieferten.²⁷⁰

²⁶⁷ Holland 1873, S. 19; vgl. Wurzbach 1876, S. 63; vgl. Weigmann 1906, S. 535.

²⁶⁸ Wien Museum, Inv. Nr. 111366/2.

²⁶⁹ Adalbert Stifter, Carl Langer, Wien und die Wiener, in: *Bildern aus dem Leben Stifter*, Pest 1844.

²⁷⁰ Deutsch 1964, S. 636 (Atzenbrugg).

Es ist also gut möglich, dass die eigenen Ausflüge des Künstlers zu dieser Serie angeregt haben, denn im selben Jahr schuf Schwind gemeinsam mit Franz von Schober und Ludwig Mohn auch die Radierung *Landpartie in Atzenbrugg*²⁷¹ (1825) (Abb. 37). Dargestellt ist das gemeinsame Ballspielen der Schubertianer vor einer Schlossanlage. Die Personen, darunter auch Schwind, Schober und Schubert, um nur einige zu nennen, sind hier porträthaft wiedergegeben.²⁷² Diese Druckgrafik war im Unterschied zur lithografischen Serie nicht für eine kommerzielle Vervielfältigung gedacht. Sie war ein Stück privater im Thema als die Serie, die keine porträthaft dargestellten Schubertianer beim Ballspielen zeigt. Ich gehe davon aus, dass diese Radierung auf Grund der stärkeren autobiografischen Auslegung des Sujets weniger für eine große Verbreitung gedacht war. Dementsprechend rar ist das Blatt heute. Neben dem Exemplar aus der Albertina gibt es meines Wissens nur noch eine kolorierte Version, die aus dem Nachlass von Franz von Schober von der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde 1885 angekauft wurde.²⁷³ Der Ankauf der Radierung durch die Gesellschaft der Musikfreunde ist zudem ein Beispiel dafür, dass man im Zusammenhang mit der posthumen Schubertrezeption sich offenbar für dieses Sujet interessierte und es als eine Art zeithistorisches Dokument der Aktivitäten der Schubertianer erachtete.

In einem weiteren Blatt der Serie *Die Landpartie auf den Leopoldsberg* lassen sich autobiografische Bezüge erkennen. In dem Blatt *Die Pfändung*²⁷⁴ (1825) (Abb. 38) treffen eine junge Frau und ein Mann bei der Landpartie auf ihren Gläubiger. Diese Situation würde man bei einer traditionellen Darstellung eines Ausflugs vermutlich nicht erwarten. Schwind kombinierte hier ein sozialkritisches Thema, nämlich die Geldnot junger Leute, mit der Darstellung der Freizeitgestaltung. Durch Briefe des Künstlers wissen wir, dass er in seinen Jugendjahren selbst immer wieder über Geldknappheit klagte. Das Pfandhaus aufzusuchen oder Franz von Schober um einen Vorschuss zu bitten, der im Übrigen auch ein wichtiger Unterstützer des damals oft mittellosen Komponisten Franz Schubert war, kannte Schwind damals aus eigener Erfahrung.²⁷⁵ Vor diesem Hintergrund erscheint es gut möglich, dass diese Bezüge zum Leben des Künstlers in die freie Bilderfindung des Blattes *Die Pfändung* einfließen. Später, in den 1830er- und 1840er-Jahren, war die Darstellung einer Pfändung in der Wiener Genremalerei allgemein sehr verbreitet, wie die Gemälde *Die aufgehobene*

²⁷¹ Albertina Wien, ÖK/Schwind Klebeband, p. 2; vgl. Holsten 1997, S. 10.

²⁷² Woog 2018, S. 21.

²⁷³ Woog 2018, S. 21.

²⁷⁴ Albertina Wien, ÖK/Schwind Klebeband, p. 15.

²⁷⁵ Brief Schwind Franz von Schober, 5. November 1828, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 62.

*Zinspfändung*²⁷⁶ (1844) von Josef Danhauser oder *Die Pfändung*²⁷⁷ (1840) von Peter Fendi zeigen. Einige dieser Bilder wurden durch Reproduktionen des Wiener Kunstvereins vervielfältigt. Im Unterschied zu den Wiener Genremalern dieser Zeit (z. B. Fendi, Danhauser) widmete sich Schwind, der in den 1830er- und 1840er-Jahren in München, Karlsruhe und Frankfurt am Main wirkte, kaum sozialkritischen Themen in seiner Malerei, sondern spezialisierte sich auf das Märchengenre.

2.3 Die Anbindung an der zeitgenössischen Belletristik

Die Belletristik wurde im 19. Jahrhundert als eine eigene, generell beliebte Kunstgattung erachtet. Viele Übersetzungen englischer oder französischer Romane ins Deutsche hatten schon im 18. Jahrhundert zu einem Aufschwung der Buchherausgaben geführt und sich auf die bildende Kunst, insbesondere auf die Buchillustration, ausgewirkt. Schwind schuf bereits in seinen frühen Studienjahren in Wien Illustrationen neben seiner akademischen Tätigkeit, was ihm als sogenannte Brotarbeiten ein breites Betätigungsfeld bot. Als erstes Schlüsselwerk können dabei seine Rahmenvignetten *Tausend und eine Nacht*²⁷⁸ (um 1825) gelten, die in der Öffentlichkeit positiv aufgenommen wurden. Mit diesen Bildern erhielt der junge Kunststudent eine erste Anerkennung für sein erfinderisches Talent – eine Begabung, die sich durch sein ganzes Werk hindurch zieht und vor allem in der Illustration eine notwendige künstlerische Herangehensweise darstellt. So äußerte sich Johann Wolfgang von Goethe in seinem sechsten Band von „Kunst und Alterthum“ zum Märchen „Tausend und eine Nacht“ und zu Schwinds Vignetten folgendermaßen:

„Der Künstlerfreund erblickt hier merkwürdige durch besondere Aufmerksamkeit des Verlegers zugefügte Titelblätter, gezeichnet von Herrn von Schwind in Berlin. In Holz geschnitten von dem Engländer Watts. Es möchte schwer seyn, die guten Eigenschaften dieser Arbeiten in wenige Worte zu fassen. [...] Wie mannigfaltig=bunt die Tausend und eine Nacht selbst seyn mag, so sind auch diese Blätter überraschend abwechselnd, gedrängt ohne Verwirrung, rätselhaft aber klar, barok mit Sinn, phantastisch ohne Carricatur, wunderbar mit Geschmack, durchaus originell, daß wir weder dem Stoff noch der Behandlung nach etwas Aehnliches kennen.“²⁷⁹

Das Zitat zeigt, wie sehr die Buchillustration und ihre Qualitäten damals in erster Linie im Kreis von Literaten besprochen wurden. Goethe hob Schwinds Vignetten hervor und nannte

²⁷⁶ Grabner 2011 (1) WV Nr. 389, Abb. 147, S. 139.

²⁷⁷ Belvedere Inv. Nr. 5129; vgl. Schröder und Sternath 2007, Nr. 83, S. 111; Variante des Bildthemas: The Princely Collections Lichtenstein Inv. Nr. GE25199.

²⁷⁸ Weigmann 1906, S. 45–47.

²⁷⁹ Goethe 1827, S. 413f.

sie „originell“, wobei er auch meinte, dass das Charakteristikum „originell“ bereits in der Literaturgattung selbst, also im Märchenstoff lag („wie mannigfaltig=bunt die Tausend und eine Nacht selbst seyn mag“). Dennoch war es notwendig, dass der Illustrator das in der Literatur bereits angelegte Charakteristikum „mannigfaltig=bunt“ in ein Bild übertrug. Dies war Schwind bei den Vignetten *Tausend und eine Nacht*²⁸⁰ (1825) offenbar gelungen. Daraus lässt sich schließen, dass es Literaturgattungen gibt, die sich aufgrund ihrer eigenen Beschaffenheit gut zur Illustration eignen. Dieser Ansicht war jedenfalls Schwind, als er mit dem Dichter Eduard Mörike korrespondierte. Mörike wandte sich beispielsweise 1863 an Schwind, als er eines seiner Gedichte illustriert haben wollte.²⁸¹ In einem Antwortschreiben erklärte Schwind dem Dichter die Möglichkeiten und Grenzen der Illustration:

„Dass ich ihr unvergleichliches Gedicht immer wieder gelesen, daß mir die zarte, kränkliche, sinnige Griechin ganz ans Herz gewachsen ist, können Sie sich denken. Daß es an und für sich kein übles Bildchen wäre, [...] und wenn Ihnen damit gedient ist, will ich mich gleich mit allem Eifer dranmachen. Aber es wird aus dem Bilde nie zu lesen sein, was in Ihrem Gedichte geschrieben steht. [...] Ganz abgesehen von dem kleinen Format, das solche äußerste Feinheiten im Ausdruck so gut als unmöglich macht, halte ich es für unmöglich, das Unheimliche, das sie [die Griechin] in ihrem Auge bemerkt, und ihr Stutzen darüber zugleich sichtbar zu machen. [S]o gibt es Gedichte, die so fein sind, daß sich ein Maler sicherlich blamiert, wenn man meint, dergleichen Hauche von Empfindungen ließen sich sichtbar machen. Haben sie denn gar nichts, wo irgendetwas vor sich geht?“²⁸²

Schwind verweist darauf, dass es einen Unterschied machen würde, welche Art Text er illustrieren würde. Er war der Meinung, dass er gewisse sinnliche Inhalte, die Mörike in seiner Dichtung zu beschreiben vermochte, in Bildern nicht sichtbar machen konnte. Die Illustration würde nämlich nicht dieselbe Qualität leisten, die in dem Gedicht zum Ausdruck käme. Schwind erbat von Mörike einen literarischen Stoff, der eine Handlung nachvollziehen lässt („wo irgendetwas vor sich geht“). Die hier zitierte Briefstelle bietet dahingehend Anhaltspunkte, wie Schwind selbst das Verhältnis zwischen Text und Bild in Hinblick auf seine Tätigkeit als Illustrator eingeschätzt haben mag. Auch in Fachzeitschriften zur Belletristik des 19. Jahrhunderts befasste man sich mit den Qualitäten der Illustration. Dabei wurden der Schreibstil, der dichterische Inhalt und die Bilder besprochen. Die folgenden zwei Kapiteln sind Schwinds Illustrationen zur zeitgenössischen Belletristik gewidmet, die er neben dem Studium für Buchverleger ausführte. Es wird der Frage nachgegangen, wie sich der Künstler auf die literarische Vorlage bezog, welche Inhalte die

²⁸⁰ Vgl. Holsten 1997, Nr. 42-53, S. 108.

²⁸¹ Brief von Eduard Mörike an Schwind, 9. November 1863, zitiert nach: Rath 1914, S. 14.

²⁸² Brief von Schwind an Eduard Mörike, 17. Dezember 1863, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 409.

Bilder vermitteln und wie sie verbreitet wurden. Was muss eine Illustration leisten, um erfolgreich zu sein? Gab es Kriterien, um die Qualität von Illustrationen zu messen? Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf Illustrationen zu zwei unterschiedlichen Textgattungen.

2.3.1 Epigrammatische Bilder: Der Umgang mit Theaterzitaten (nach August Kotzebue)

1854 nahmen Jacob und Wilhelm Grimm den deutschen Dichter August von Kotzebue in ihr „Deutsches Wörterbuch“ auf und nannten ihn posthum ein „Talent“²⁸³, das sich in der breiten Masse wirksam machen konnte und verweisen dabei auf seine Popularität. Kotzebue war eine Art Mundartschreiber, dessen Werk in Deutschland allgemein bekannt war. Besonders die Literatur- bzw. Theatergattung „Das bürgerliche Rührstück“, das bereits im 18. Jahrhundert in Paris und London aufkam und von seinen Stoffen her, u. a. Geschichten aus dem bürgerlichen Familienleben schildert, wurde gerne auf Bühnen gespielt oder in Theateralmanachen verbreitet. Zu Lebzeiten war Kotzebue aufgrund seiner reaktionären Ansichten, die sich in seinen Texten niederschlugen, am Berliner Hof sehr angesehen. Doch gerade dieser Erfolg machte Kotzebue auch zu einem eher umstrittenen Bühnenautor seiner Zeit. Wegen seiner antiliberalen Ansichten wurde er 1819 von einem Burschenschafter ermordet. Nach Kotzebues Tod und der darauffolgenden Unterdrückung nationaler und liberaler Ideen (Karlsbader Beschlüsse) betrachtete die Nachwelt den Dichter je nach politischer Gesinnung entweder als Hass- oder als Heldenfigur.

Kotzebue prägte wie kaum ein anderer seiner Zeit mit seinen Dramenfiguren die Vorstellung von einer bürgerlichen Gesellschaft im 19. Jahrhundert und thematisiert in seinem Werk ihren Normen, Aufgaben und Werte. Eine wichtige Rolle nahm dabei die Familie ein, insbesondere ihr Oberhaupt, der sogenannte „Hausvater“²⁸⁴, den der Dichter in allen seinen sozialen Bezugsrahmen beschreibt. So handelte das „bürgerliche Rührstück“ zumeist von den Pflichten, Sorgen und Geschäften des Familienoberhauptes. Die Literatur, die unterschiedliche Handlungen und Situationen wiedergibt, bot somit eine gute Ausgangsbasis für die Illustration. Stilistisch verfasste Kotzebue seine Texte gerne so, dass es zu einem „rührseligen

²⁸³ Grimm 1854, Sp. 2003, „populare talente“.

²⁸⁴ Glaser 1969, S. 59. Vgl. zum Begriff „Hausvater“ und zu familiären Normen in Stücken von Iffland: „Die Weise, in der Iffland seinen Gegenstand behandelt, belegt die These Habermas’, daß die Privatautonomie des Bürgers auf dem Markt in der Familie zur Autorität des Hausvaters sich wandelte.“

dramatischen Schlusseffekt“²⁸⁵ bzw. zum Happy End kommt. Das Besondere dabei war, dass das Happy End immer in einer längeren Episode vorbereitet wurde. Horst Glaser meinte 1968 sogar, dass sich bei Kotzebue das Happy End schon früh anbahnt, „das Publikum braucht den glücklichen Ausgang nicht zu erwarten, sondern kann den Weg zum glücklichen Ausgang gleichsam genießen“.²⁸⁶

Schwinds Illustrationen zu Kotzebue entstanden rund sieben Jahre nach dem Tod des Dichters, als sich die politische Aufregung rund um die Ermordung bereits gelegt hatte. Er schuf die Bilder für die Buchreihe „Erheiterungs-Bibliothek für Freunde romantischer Lectüre“, die im Wiener Verlag Kaulfuß und Krammer erschien. Seine Aufgabe als Illustrator lag zunächst darin, sich mit der Literaturgattung auseinanderzusetzen. Dabei war es von Vorteil, Kotzebues Umgang mit dem Happy End zu kennen, galt doch diese Art des Aufbaus von Spannung im Text als Erfolgsrezept der Literaturgattung des „bürgerlichen Rührstücks“. Wieder stellt sich also die Frage nach dem Verhältnis zwischen Text und Bild.

Mein erstes Beispiel hierfür ist Schwinds Illustration *Der häusliche Zwist*²⁸⁷ (1826) (Abb. 39) nach Kotzebues Stück „Der häusliche Zwist – Lustspiel in einem Aufzuge“²⁸⁸. Das Theaterstück handelt von einem Ehepaar, das einen Streit bezüglich der Verwendung des gemeinsamen Ersparten vom Zaun bricht; ein Nachbar intrigiert bei dem Streit. Kotzebue verfasste das Streitgespräch in Wechselreden des Ehepaars, die sich über mehrere Textpassagen erstrecken. Dem Streit folgt dann, ebenfalls in längeren Wechselreden, die Versöhnung. Das Stück endet gemäß der begleitenden und mitgedruckten Regieanweisung in einer Umarmung, dem Happy End. Die Regieanweisungen unterstreichen szenisch die Textpassagen: Das Paar sollte sich im Streit nicht ansehen, sondern erst wieder bei der Versöhnung. Dies wird auch in einem Zitat, welches gemeinsam mit Schwinds Illustration abgedruckt wurde, festgehalten: „Versuchen nach und nach – sich wieder anzusehen.“²⁸⁹ Dem Zitat entsprechend stellt Schwind in seinem Bild die Annäherung des Ehepaars dar.

Zu sehen ist die Frau in einer leichten Hinwendung zum Mann, der mit Ausfallschritt auf einem gekippten Sessel sitzt. Die beiden sind in ausdruckstarken bzw. den Wechselreden des Stücks entsprechenden Bewegungen wiedergegeben. Schwind stellt kein sich umarmendes Paar dar.

²⁸⁵ Glaser 1969, S. 11.

²⁸⁶ Glaser 1969, S. 64.

²⁸⁷ Albertina Wien, ÖK/Schwind Klebeband, p. 30; vgl. Hafner 1977, Tafel XXI.

²⁸⁸ Kotzebue 1826 (1).

²⁸⁹ Kotzebue 1826 (1), S. 90.

Er verbildlichte also nicht das Happy End selbst, sondern den Prozess des Näherkommens der beiden. Zudem wirkt die Versöhnung in diesem Bild natürlich, das Verhalten des Ehepaars ist nachvollziehbar. Auch in der Ausführung der Figuren orientierte sich Schwind an der Literaturgattung. Denn bei Kotzebue handeln und sprechen die Personen wie aus dem Alltag gegriffen, wodurch die Versöhnung keinen künstlichen Charakter hat, sondern als gewöhnlicher Bestandteil der Ehe betrachtet werden kann. Die Szene erscheint in Schwinds Bild in einem Oval. Sie wirkt im Unterschied zu einem traditionellen Bühnen- oder Szenenbild, als würde man durch ein Guckloch in die privaten Räume der Protagonisten blicken. Die Wohnung lässt alles sehr lebensnahe wirken.

Im Vergleich mit anderen Theaternalmanachen dieses Stücks zeigt sich, dass es keinen Bilderkanon gab, der sich für Darstellungen zu Kotzebues Literatur entwickelt hätte. Je nach Ausgabe wurden unterschiedliche Illustrationen zu den jeweils gleichen Stücken gewählt. In einer früheren Ausgabe zu Kotzebues Stück „Der häusliche Zwist“²⁹⁰ aus dem Jahr 1810 beispielsweise, die von einem unbekannten Künstler illustriert wurde, ist ein ganz anderes Bild zu sehen (Abb. 40). Gezeigt ist hier das Rollenporträt der Figur des Nachbarn, der gewissermaßen aus seiner Szene herausgenommen ist und mit folgendem Theaterzitat erscheint: „Auf Rosen schläft man ein, und man erwacht dann auf Nessel.“²⁹¹. Dem beigefügten Zitat entsprechend soll die Figur als hinterlistiger Intrigant wahrgenommen werden, der durch seine Ratschläge den Streit des Ehepaars auslöste. Der Zeigegestus im Bild verstärkt diesen Charakter. Die Illustration spiegelt meines Erachtens die damals übliche Auffassung von Kotzebues Stück wider, das in zeitgenössischen Theaterrezensionen als „oberflächlich angelegte Intrige“²⁹² bezeichnet wurde. Gleichzeitig findet man aber auch Almanache von anderen Verlagen, die dasselbe Stück überhaupt nicht bebildert herausgaben. So erschien zum Beispiel „Der häusliche Zwist“²⁹³ 1821 in einer Prager Ausgabe eines Theaternalmanachs gänzlich unillustriert.

Schwind schuf mehrere Illustrationen zu Kotzebues Theaterstücken. Wie erwähnt, greift er Kotzebues Motiv vom sogenannten Hausvater auf und stellt ihn in seinen sozialen Bezugsrahmen. Dabei überzeugen die Figuren durch eine natürliche Mimik und Gestik und treten in einfachen, allgemein nachvollziehbaren Handlungs- oder Stimmungsräumen auf.

²⁹⁰ Kotzebue 1810.

²⁹¹ Kotzebue 1810.

²⁹² Iris. Unterhaltungsblatt 1827, S. 97.

²⁹³ Kotzebue 1821.

In diesem Zusammenhang möchte ich Schwind's Illustration *Ubaldo*²⁹⁴ (1826) (Abb. 41) als ein weiteres Beispiel anführen. Das Bild zeigt die von Kotzebue erfundene Figur des Fürsten Ubaldo, eines königlichen Oheims und Feldherrn, der seine Frau und Tochter liebevoll in den Armen hält. Die Darstellung bezieht sich auf eine Szene aus dem vierten Akt, die von Kotzebue folgendermaßen geschildert wird: „Also Einigkeit, Gottlob! Was vermag den Mann kräftiger zu stärken, wenn die Welt ihn verkennt, als die Gewissheit: im engen Kreise meiner Lieben werd' ich nicht verkannt! [...] Jetzt ist alles gut. Meine Gattin! Meine Tochter. (Er schließt beyde in seine Arme.)“²⁹⁵ Auch hier wird deutlich, dass die Hauptfigur, Fürst Ubaldo, in seiner Rolle als Hausvater im engeren Familienkreis bereits im Stück angelegt war und von Schwind daran anknüpfend zum Bildthema gemacht wurde. Wie oben erwähnt, kamen Schwind's Illustrationen zu Kotzebue's Stücken in der Buchreihe „Erheiterungs-Bibliothek für Freunde romantischer Lectüre“ heraus. Die Verbreitung der Bilder war also mit der Herausgabe der Buchreihe verbunden. Die Bücher konnten entweder käuflich erworben oder auch in Leihbibliotheken ausgeben werden, wie zum Beispiel in der öffentlichen Leihbibliothek von „Armbruster's sel. Witwe und Friedrich Gerold“²⁹⁶ in Wien. Aufgrund ihrer inhaltlichen und stilistischen Nähe zu Kotzebue's Stücken kamen Schwind's Bilderfindungen abseits ihrer Funktion als Illustrationen nicht über die Verwendung als Frontispiz eines Theater Almanachs hinaus. Zu Lebzeiten des Künstlers hat sich keine andere Form der Verbreitung oder Verwendung dieser Bilder ergeben.

2.3.2 Epigrammatische Bilder: Der Umgang mit Romanhandlungen (nach Carl Spindler)

Schwind lernte Carl Spindler während seiner Studienzeit in München kennen. Er beschrieb den Schriftsteller als „gemütlich, derb und lustig und auf der anderen Seite fast berechnend und imponierend“.²⁹⁷ Spindler, dessen Dichtung nicht umgangssprachlich war, einen historischen Kern hatte und im Sinne einer Erbauungsliteratur auch moralisch belehrend sein sollte, war damals bereits über den deutschsprachigen Raum hinaus als Schriftsteller bekannt. In seiner Dichtung gibt es Fremdwörter und Ausdrucksformen, die vermutlich nur mit einem gewissen Bildungshintergrund verstanden wurden. Er wirkte aber nicht nur als Literat, sondern leitete ab 1829 auch die Redaktion der Zeitschrift „Damen-Zeitung: ein Morgenblatt

²⁹⁴ Albertina Wien, ÖK/Schwind Klebeband, p. 30; vgl. Hafner 1977, Tafel XXII.

²⁹⁵ Kotzebue 1826 (2), S. 76.

²⁹⁶ Haupt-Catalog 1842.

²⁹⁷ Brief von Schwind an Franz von Schober, 27. November 1830, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 68.

für die elegante Welt“²⁹⁸. Schwind schuf Illustrationen zu Spindlers „Vergißmeinnicht: Taschenbuch der Liebe, der Freundschaft und dem Familienleben des deutschen Volkes“²⁹⁹ neben seinem Studium in München von 1831 bis 1834 als Brotarbeit. Zu den ersten Illustrationen kam es kurz nachdem er sein erstes Münchner Ausstellungsbild *Abigail vor David* (1830) im dortigen Kunstverein präsentierte (siehe Kapitel 1.2.1). Offenbar war Spindler auf ihn aufmerksam geworden. Jedenfalls erwähnt er in der oben genannten „Damen-Zeitung“ das Ausstellungsbild und kündigte gleichzeitig Schwinds Illustrationen im „Vergißmeinnicht“ an:

„Unseren Leserinnen ist der Name zweifelsohne aus Spindlers „Vergißmeinnicht“ bekannt, indem Herr von Schwind die Zeichnungen zu den Stahl- und Kupferstichen lieferte, auch sind so viele Vignetten, Lithographien u. f. w. von seiner Hand, daß Wenigen von denen, welche sich mit den Erscheinungen der Kunstwelt beschäftigen, der Name ganz entgangen seyn sollte, besonders da sich alle diese Bildchen durch Phantasie und humoristische Auffassung auszeichnen, und sehr viele von ihnen durch die geniale Composition ganz hervorstechen.“³⁰⁰

Mit der Bebilderung von Spindlers Taschenbuch hatte sich Schwind nun auch einen Namen als Illustrator gemacht. Er zeichnete etliche Bildvorlagen, die dann die diversen Kupferstecher (z. B. Friedrich Fleischmann, Leopold Beyer, Wilhelm Hessloehl, Johann Nepomuk Passini, Georg Franz Jaquemot und Josef Axmann) technisch ausführten. Sowohl Schwind als Zeichner als auch der jeweilige Stecher wurden auf der Illustration namentlich genannt. Spindlers „Damen-Zeitung“ ist ein Zeugnis dafür, dass in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Belletristik (Unterhaltungsliteratur) als eigene Kunstgattung anerkannt und auch von Rezensionen begleitet wurde. Das oben angeführte Zitat zu Schwinds Illustrationen hebt besonders hervor, dass sich der junge Kunststudent „durch Phantasie und humoristische Auffassung“ auszeichnen würde und dass sehr viele von seinen Illustrationen „durch die geniale Composition ganz hervorstechen“. Offenbar wurde die Qualität einer Illustration anhand der Kriterien Fantasie, Humor und Komposition gemessen. Zudem sollten sie neue Ideen beinhalten. Auf Spindlers Taschenbücher „Vergißmeinnicht“ und ihre Illustrationen machte nicht nur die vom Dichter selbst mitherausgegebene „Damen-Zeitung“ aufmerksam. Mehrmals im Jahr wurden die Taschenbücher auch in der Fachzeitschrift „Blätter zur literarischen Unterhaltung“ angepriesen, die 1826 erstmals in Leipzig bei Heinrich Brockhaus herauskam. Hier galt Schwind als ein „Vertreter einer echt künstlerischen Richtung, welche

²⁹⁸ <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV017685676>, 26.12.2022, 20:57.

²⁹⁹ Schwinds Illustrationen zum „Vergißmeinnicht“ erschienen bis 1834 in dem 1831 gegründeten Verlag von Ludwig Hallberger.

³⁰⁰ Damen-Zeitung, 20. September 1830, Nr. 224, S. 894-895.

von Ideen weiß und sie herausbildet“ und stellte grundsätzlich die Frage nach dem „Bildnerischen“ in den Taschenbüchern.³⁰¹ Dabei wurden jene Illustrationen gering geschätzt, die abgedroschen waren und nichts Neues boten. Sie galten als „gemeine Copie(n) mit ideenloser Glätte“³⁰² und stellten das Gegenteil zur künstlerischen Illustration dar. Besonders hervorgehoben wurde nicht nur das Neue und Originelle einer Bilderfindung, sondern es wurden damals auch „Nachstiche anerkannter, aber bei uns noch unbekannter Kunstwerke“³⁰³ gewürdigt. Diese Nachstiche galten aufgrund ihres Seltenheitswerts ebenfalls als neu oder originell und waren daher als Illustrationen beliebt. In den „Blättern zur literarischen Unterhaltung“ diskutierte man grundsätzlich die Bedeutung der Belletristik. Man ging davon aus, dass diese Kunstgattung den Menschen „erbauen“, das Leben „verschönern“ und dem Leser und der Leserin einen Zugang zu einer „anderen Welt“³⁰⁴ ermöglichen sollte. Wenn hier von der Erbauung des Menschen gesprochen wurde, liegt es nahe, dass sich die Belletristik bzw. Unterhaltungsliteratur mit der Erbauungsliteratur vermischen würde. Zur Erbauungsliteratur zählte man jene Erzählungen, die „der Stärkung des Glaubens und der Frömmigkeit“³⁰⁵ dienten. In dieser Hinsicht bot Spindlers „Vergißmeinnicht“ eine große Auswahl an Stoffen. Geschildert wurden hier nämlich Sittenbilder über das Leben in mittelalterlichen oder frühneuzeitlichen Städten, die mit einem historischen Kern und erbaulichen Inhalten verwoben waren, sowie Erzählungen, die im Zusammenhang der Französischen Revolution standen und von der Zeit Napoleons handelten. Ein Beispiel für eine belletristische Erzählung, die auf einem historischen Kern beruht und einen erbaulichen Inhalt vermitteln möchte, ist Spindlers „Haus der Frommen“³⁰⁶ (1832), welche Schwind illustrierte. Die Geschichte spielt zurzeit von Prinz Eugen von Savoyen und der Schlacht bei Höchstädt. Sie wird von einem Leutnant erzählt, der in das Haus einer gläubigen Familie aufgenommen wird und miterlebt, wie diese sich für die verwaisten Kinder (Konrad und Salome) von Verwandten sorgt. Spindlers Erzählung ist inhaltlich umfangreich. In mehreren Nebengeschichten wird das Leben der Protagonisten in allen ihren Lebensphasen geschildert. Die Handlung verläuft also auf gleich mehreren Zeitebenen. Eine solche Textform konnte grundsätzlich eine Herausforderung für den Illustrator bedeuten, eine geeignete Aussage für sein Bild zu finden.

³⁰¹ Blätter für literarische Unterhaltung 1831, Nr. 337.

³⁰² Blätter für literarische Unterhaltung 1831, Nr. 337.

³⁰³ Blätter für literarische Unterhaltung 1831, Nr. 337.

³⁰⁴ Blätter für literarische Unterhaltung 1829, Nr. 286.

³⁰⁵ <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/erbauungsliteratur>, 6.11.2022, 11:51.

³⁰⁶ Spindler 1832.

Einerseits musste man sich mit den komplexen Erzählsträngen auseinandersetzen und eine Auswahl treffen. Andererseits bestand ein Vorteil darin, dass viel Erzählstoff für die Bilderfindung zur Verfügung stand. Für Schwind war es scheinbar wichtig, dass der zu illustrierende Text eine Handlung vorgibt, wie er in einem Brief an Eduard Mörike in einem anderen Zusammengang äußerte: „Haben Sie denn gar nichts, wo irgendetwas vor sich geht?“³⁰⁷ (siehe Kapitel 2.3). Bei der Illustration von Spindlers „Vergißeinnicht“ konzentrierte sich Schwind auf die Romanhandlung. Es galt eine Auswahl von Inhalten zu finden, die sich besonders gut zur Darstellung eignen würde. Die Bilder sollten zugleich aber auch den Charakter der ganzen Erzählung deutlich machen. Immerhin gab es nur eine Illustration pro Erzählung, die dann als Titelpuffer am Beginn des Buches eingebunden wurde. Für seine Illustration *Das Haus der Frommen* (Abb. 42)³⁰⁸ wählte Schwind jene Passage aus dem Taschenbuch, die von den beiden verwaisten Kindern handelt, die sich im Wald verlaufen haben. Der Erzählung nach verspricht ein böser Mann den Kindern einen Schatz. Um diesen zu bekommen, müssten sie jedoch in ein dunkles Loch steigen. Die Kinder widerstehen (den bösen Verführungen des Lebens), und ein Engel kommt zur Hilfe.³⁰⁹ Schwinds Illustration zeigt der Erzählung entsprechend zwei Kinder in einer Landschaft mit karger Architekturkulisse. Hinter ihnen steht ein furchteinflößender Mann mit Hut. Dieser zeigt auf eine dunkle Maueröffnung, in die er die Kinder hineinlocken möchte. Im Vordergrund erscheint ein Engel, der eine Mauer um die Kinder legt und schützend in das Leben der beiden eingreift. Im Grunde schuf Schwind hier eine Schutzengeldarstellung, welche die erbaulichen Inhalte Spindlers aufgreift. Die Darstellung der sich im Wald verlaufenen Kinder kann als Metapher für Das-vom-Weg-Abkommen im Leben eines Menschen betrachtet werden, während der Mann mit Hut, der die Kinder in das Loch locken möchte, für die teuflische Blendung stehen mag. Der Schutzengel versinnbildlicht wiederum die gute Lebensführung im Sinne der Religiosität und ihrer Tugenden. Somit vermittelt Schwinds Bebilderung der Romanhandlung auch den erbaulichen Charakter der Erzählung. Die Betonung der Religiosität in Form des Schutzengelmotivs war im 19. Jahrhundert auch in der Kunst der Nazarener anzutreffen. Als Beispiel dafür kann das Gemälde *Kleines Mädchen mit Schutzengel*³¹⁰ (1827) (Abb. 43) von Joseph von Führich genannt werden, auf dem zu sehen ist, wie der Engel über ein kleines Mädchen wacht, das am Abgrund sitzt und Blumen pflückt. Führich schuf das Bild noch vor seiner Romreise in Wien. Julius Hübner, ein Schüler

³⁰⁷ Brief von Schwind an Eduard Mörike, 17. Dezember 1863, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 409.

³⁰⁸ Albertina Wien, ÖK/Schwind Klebeband, p. 57.

³⁰⁹ Spindler 1832, S. 209.

³¹⁰ The Princely Collections Lichtenstein Inv. Nr. GE 2493.

an der Düsseldorfer Kunstakademie, widmete sich in seinem Gemälde *Der Schutzengel*³¹¹ (1836) ebenfalls diesem Motiv, das in diesem Fall sogar ein Auftragsbild war. Es zeigt zwei schlafende Kinder im Wald, die von Engeln bewacht werden. Darstellungen mit dem Motiv des Schutzengels waren damals sowohl als kleine Andachtsbilder für den privaten Gebrauch im Umlauf, als auch als monumentale Gemälde, die in Ausstellungen präsentiert wurden. Christa Pieske zeigte 1988 zudem auf, wie Schutzengeldarstellungen in unterschiedlichen Varianten dann ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis in das 20. Jahrhundert hinein als Reproduktionen in Farbdrucken verbreitet wurden.³¹² Schwinds Buchillustration lag zeitlich betrachtet zwischen Führich und Hübner und vor der von Pieske beschriebenen Kommerzialisierung des Motivs. In der Malerei widmete sich Schwind keinen Schutzengelbildern.

Um Illustrationen zu Spindlers vielschichtigen Texten zu gestalten, war es notwendig, eine geeignete Auswahl einer Handlung oder ein Motiv aus der Erzählung zu treffen. Schwind schuf sowohl Szenen als auch Porträts. Ein Porträt bot sich vor allem dann an, wenn die Hauptfigur bildlich hervorzuheben war. Ein Beispiel dafür ist Schwinds Illustration *Engel-Lieschen*³¹³ (1831) (Abb. 44), die er für Spindlers gleichnamige Erzählung³¹⁴ schuf. Die Illustration zeigt das Bildnis einer jungen Frau in Männerkleidung, die einen Zeichengriffel hält. Im Hintergrund ist eine Staffelei zu erkennen. Das Porträt erschließt sich eigentlich nur, wenn man die Erzählung kennt. Ansonsten bleibt einem nur, sich zu wundern, warum ein Porträt des besagten „Engel-Lieschens“ ein Mädchen als Burschen zeigt. Spindlers „Engel-Lieschen“ verläuft in mehreren parallel laufenden Geschichten. Sie handeln vom Leben eines Verlegers und seiner Bekanntschaft mit einem Künstler („Nazarener“³¹⁵) und von dessen Beziehung zu einem jungen Mädchen, dem Engel-Lieschen. In einer der Geschichten wird das Leben des Engel-Lieschens geschildert und darauf eingegangen, wie es sich als Bursche verkleidete, um dem Künstler zu helfen. Immer wieder schlüpft das Mädchen in die Rolle des Burschen, was Schwind offenbar motivierte, diese Episode aus Spindlers Erzählung zum Motiv seiner Illustration zu machen.

³¹¹ Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr. WS 94, vgl. Beschreibung von Birgit Verwiebe, <https://smb.museum-digital.de/object/143040>, 16.05.2023, 12:37.

³¹² Pieske 1988, S. 102f.

³¹³ Albertina Wien, ÖK/Schwind Klebeband, p. 57.

³¹⁴ Spindler 1831, S. 228. „Engel-Lieschen“ war ein für das Rhöngebirge gebräuchlicher Namen, der sich aus Angelica und Elisabetha zusammensetzte.

³¹⁵ Spindler 1831, S. 216.

2.4 Karriere im Vergleich: Ludwig Richters „Volkskunst“ im Holzschnitt

Ähnlich wie Schwind war auch Ludwig Richter (1803–1884) ein äußerst fruchtbarer Illustrator, der im Unterschied zu Schwind jedoch die Illustration zu seinem Hauptmetier machte. In diesem Kapitel wird Richter in dieser Tätigkeit näher beleuchtet. Der Künstler schuf vor allem Landschaften, die er mit Darstellungen aus dem Leben der ländlichen Bevölkerung verband. Vor dem Hintergrund von nationalistischen und patriotischen Ideologien des 19. Jahrhunderts wurden diese Bilder zunehmend mit dem Begriff der Volkstümlichkeit verbunden. Man erachtete sie sogar als identitätsstiftend. Der heute umstrittene Volkskundler Wilhelm Heinrich Riehl (1823–1897) kann in diesem Zusammenhang genannt werden. Riehl war Professor an der Münchner Universität, wo er seine soziokulturelle Forschung über das „Volksleben“ als eine „Hilfswissenschaft der Staatskunde“³¹⁶ etablierte. Er befasste sich dabei u. a. mit Richters Holzschnitten, die offenbar seiner Auffassung vom „Volksleben“ entsprachen. All das, was Riehl in seinen Studien „in trockenen Worten“ niederschrieb, habe Richter – so Riehl, „im lebendigen Bild dargestellt“³¹⁷. Nach Richters Tod verstärkt sich diese Sicht auf seine Kunst, insbesondere durch die Publikation „Ludwig Richters Volkskunst“ von Carl Budde (o. J.) im Leipziger Verlag von Georg Wigand. 2003 setzte sich Heinz Demisch als einer der Ersten kritisch mit der Frage nach dem „Volkstümlichen“ in Richters Bildern auseinander. Demisch befasst sich auch mit Ego-Dokumenten und geht davon aus, dass die Bemerkung „Kunst ist fürs Volk – was nützt sie sonst“³¹⁸, die Richter 1825 gemacht haben soll, in sämtlichen Biografien programmatisch auf seine Kunst übertragen wurde. Demisch entgegnet dem, dass Richters „volkstümliche Holzschnitte“³¹⁹ auch oder vor allem für die Aristokratie, das wohlhabende Bürgertum und das Königshaus attraktiv waren. Die Schilderung der ländlichen oder bürgerlichen Bevölkerung in ihren Lebensräumen galt auch in diesen Kreisen als begehrtes Bildsujet. Gerade in der Wahl der Themen unterscheidet sich Richter deutlich von Schwind, der sich als Illustrator kaum der ländlichen Bevölkerung, sondern mehr dem städtischen Bürgertum und seinem sozialen Umfeld widmete (siehe Kapitel 2.2.1). In Bezug auf die Frage nach dem „sozialen Wirklichkeitsgehalt“³²⁰ in Richters Bildern erkannte Demisch, dass seine Alltagsszenen zwar einen Gegenwartsbezug haben, aber in einer idealisierten Realität

³¹⁶ Weber-Kellermann 1969, S. 30.

³¹⁷ W. H. Riehl, Kulturgeschichtliche Charakterköpfe, S. 417.

³¹⁸ Tagebuch Richter 1825, zitiert nach: Demisch 2003, S. 69.

³¹⁹ Demisch 2003, S. 50.

³²⁰ Demisch 2003, S. 48.

wiedergegeben wurden. Darin lag Friedrich Pecht 1877 zufolge der Erfolg Richters, dessen Illustrationen im Holzschnitt eben keine reale Alltagswelt der Bevölkerung zeigen, sondern eine idealisierte Wirklichkeit, die dem Betrachter wohl „Trost und Erhebung“³²¹ gewesen war. Pecht ging zudem davon aus, dass Richters Bilder sowie grundsätzlich Illustrationen zur deutschen Dichtung der Bevölkerung vor allem in Krisenzeiten Mut, Selbstachtung und auch die Freude am „nationalen Leben“³²² wiedergegeben hätten.

Im Unterschied zu Richter erachtete Schwind den Holzschnitt und generell die Illustration in der Druckgrafik immer nur als eine Art Brotarbeit und nicht als sein Hauptmetier. Vor allem in seinen späten Schaffensjahren hatte er zum Zeichnen von Bildvorlagen für den Holzschnitt ein ambivalentes Verhältnis. Der Künstler erkannte jedoch die Notwendigkeit von Brotarbeiten, da sich seine Bilder offenbar schlecht verkauften, wie in einem Brief des Jahres 1846 zu lesen ist, als er bereits die Professur für das Historienfach an der Münchner Akademie angenommen hatte:

„Meine Bilder verkaufen sich schwer. Zeuge dessen ich keine einzige Bestellung habe, ein schäbiges Deckenstück abgerechnet. Mit Holzschnittzeichnungen mich abzugeben ist mir zur Last, da meine Augen es nicht mehr recht aushalten wollen.“³²³

Ausgehend von dieser kurzen Darstellung der zentralen Unterschiede zwischen Richter und Schwind hinsichtlich der Bedeutung des Holzschnitts in ihrer Kunst soll im Folgenden näher auf die Entwicklung von Richters Karriere eingegangen werden. Folgende Fragestellungen begleiten dabei die Ausführung: Welche Entwicklungen in der künstlerischen Laufbahn zieht seine Spezialisierung auf den Holzschnitt nach sich? Wer war daran beteiligt? Wie wurden die Bilder verbreitet?

Ludwig Richter stammte aus einer Dresdner Zeichner- und Kupferstecherfamilie und radierte bereits im Knabenalter Landschaften. Sein Vater war ein Schüler des berühmten Landschaftskünstlers Adrian Zingg und bekannt für seine Ansichten von Dresden und Umgebung. Die frühe Sozialisierung Richters in einer Künstlerfamilie hatte Vorteile. Johann Christoph Arnold, der Kunsthändler des Vaters, finanzierte dem jungen Richter beispielsweise einen Italienaufenthalt.³²⁴ Dort geriet er unter den Einfluss der Nazarener, die ihm den Weg wiesen, die Landschaftsmalerei zu erneuern und sie als bildliche Einheit von

³²¹ Pecht 1877, S. 57.

³²² Pecht 1877, S. 57.

³²³ Brief von Schwind an Ludwig Schaller, 26. Dezember 1846, zitiert nach: Stoessl 1924, 207.

³²⁴ Hoff 1877, Vorwort von Hermann Steinfeld, S. XII.

Religion, Familie und Arbeit wiederzugeben. Nach seiner Rückkehr aus Italien verarbeitete Richter zahlreiche Skizzen von seinem Italienaufenthalt zu Ölbildern, doch verkaufte er zunächst kaum etwas. Erst mit Hilfe des sächsischen Kunstvereins und des Kunstsammlers Johann Gottlob von Quandt kam es zu einem ersten größeren Bilderankauf. Quandt erwarb in seiner Funktion als Mitbegründer des sächsischen Kunstvereins sämtliche frühen Landschaften Richters, wie die Bilder *Civitella*, *Ariccia*, *Rocca di Mezzo im Sabinengebirge* und *Palestrina*.³²⁵ Später konzentrierte sich Richter mehr auf heimatliche Ansichten, darunter, das als Schlüsselwerk geltende Gemälde *Die Überfahrt am Schreckenstein*³²⁶ (1837). Zu dieser Zeit hatte Richter bereits den Lehrstuhl für die Landschaftsklasse an der Akademie in Dresden inne. Die Anstellung war für ihn eine existenzielle Notwendigkeit. Ähnlich wie Schwind führte Richter neben seinen Verpflichtungen an der Akademie auch sogenannte „Leistenarbeit“³²⁷ aus, um den Lebensunterhalt der Familie zu sichern. Für Richter wurde die Buchillustration jedoch zunehmend attraktiver, insbesondere durch die Zusammenarbeit mit dem Leipziger Buchhändler Georg Wigand. Man könnte sogar meinen, dass Wigand den Künstler in dieser Hinsicht entdeckt hatte. Dennoch soll Richter seine Tätigkeit als Buchillustrator anfangs hinterfragt haben, scheinbar wollte er sich diesem Metier nicht gleich vorbehaltlos zuwenden. Er fürchtete, zu vielen Aufträgen von Buchhändlern nachkommen zu müssen und sich somit als Maler keinen einschlägigen Ruf verschaffen zu können. Seine größte Sorge war es, „nie ein Bild auf eine auswärtige Ausstellung schicken“³²⁸ zu können.

Den Beginn einer fruchtbaren Geschäftsbeziehung zwischen Wigand und Richter markiert das mehrbändige Werk *Das malerische und romantische Deutschland*³²⁹ (1837/42), das Landschaften mit der dortigen Bevölkerung zeigt. Wigand hatte als Besitzer der Druckstöcke damals das Recht, diese mehrfach zu drucken und herauszugeben. Je nachdem, wer der Eigentümer der Druckstöcke war – ob der Künstler oder der Verleger –, konnte rechtmäßig Nachdrucke anfertigen. So wurde beispielsweise Richters illustriertes Liederheft *Alte und neue Studentenlieder*³³⁰ (1843), das ursprünglich im Verlag Mayer und Wigand erschien, rund 70 Jahre nach deren Erstausgabe von den späteren Eigentümern der Druckstöcke Alphons Dürr und Georg Scherer erneut publiziert.

³²⁵ Rüfenacht 2018, S. 6–45; vgl. Günzel 1997, S. 199.

³²⁶ Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. Nr. 2229; vgl. Spitzer und Bischoff 2004, Nr. 26, S. 201.

³²⁷ Hoff 1877, Vorwort von Hermann Steinfeld, S. XVII.

³²⁸ Hoff 1877, Vorwort von Hermann Steinfeld, S. XVII.

³²⁹ <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10804099-3>, 11.05.2023, 13:12.

³³⁰ Budde (o. J.), S. 21.

Im Vorwort der Ausgabe erwähnten sie, dass sie es sowohl dem Künstler als auch dem Publikum gegenüber für ihre „Pflicht“³³¹ hielten, von den Druckstöcken nochmals Abzüge vorzunehmen. Diesmal erschien das Liederheft mit verkürztem Text und in einer gebundenen Ausgabe. Mit dem Verkauf der Druckstöcke hatte Richter bereits zu Lebzeiten das Recht der Reproduktion vergeben und demnach keinen Einfluss auf die Verbreitung seiner Bilder. Größere Bekanntheit erlangte der Künstler dann durch das sogenannte *Richter-Album*³³², das auf Eigeninitiative Wigands entstand. Der Verleger gab auf Basis der von Richter rechtmäßig erworbenen Druckstöcke die Bilder des Künstlers in einer freien Zusammenstellung heraus. Im Vorwort erwähnte Wigand, dass er mit der Veröffentlichung der Bilder nicht nur seinem Freund Richter „eine Freude bereitet, sondern auch wesentlich dazu beigetragen [habe], die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde in erhöhtem Maße auf ihn [Richter] zu lenken“³³³. Mit dem Titel *Richter-Album* wurde die Kunst des Holzschnitts explizit mit der Person Richters verbunden. Zu großer Beliebtheit gelangte das *Richter-Album* auch durch seine Vorstellung in Zeitschriften, wo es u. a. in der Rubrik „Geschenke für Herren und Damen“³³⁴ als Weihnachtsgeschenk angepriesen wurde, sodass man davon ausgehen kann, dass die anlassgebundene Bekanntmachung den Verkauf förderte. Das Werk gelangte als Weihnachtsgeschenk vielleicht sogar an einen anderen Personenkreis als bisher. Auf den Erfolg des *Richter-Albuns* baute der Künstler Mitte des 19. Jahrhunderts auf: 1856 gründete sein Sohn Heinrich gemeinsam mit Richters Schwager August Gaber, einem renommierten deutschen Holzschneider, den Verlag Gaber & Richter.³³⁵ In diesem familiären Verlag erschien u. a. die mehrbändige Ausgabe *Fürs Haus*, die ausgehend vom Dreikönigstag bis zum Weihnachtsfest Illustrationen zur Dichtung und Unterhaltung sowie christliche Sujets im Jahreskreislauf bot. Im Vorwort führte Ludwig Richter aus, dass er „das Leben in Bildern schlicht und treu“ wiederzugeben versuche und hier zeigen wollte, „was jeder einmal erlebte“³³⁶.

³³¹ Dürr und Scherer 1875.

³³² Hoff 1922, S. 207.

³³³ Georg Wigand 1851, Vorwort „Richter-Album“, 30. April 1851, in: Wigand 1864.

³³⁴ Das Interessante Blatt, 18. Dezember 1884, Nr. 51, S. 13.

³³⁵ <https://d-nb.info/gnd/122432479>, 2.10.2022, 20:03.

³³⁶ Ludwig Richter 1858, Vorwort, „Fürs Haus – im Winter“, Dresden 1858.

2.5 Zusammenfassung

Schwind führte neben seinem Kunststudium in Wien und München sogenannte Brotarbeiten aus. Er schuf Druck- und Reproduktionsgrafiken für diverse Verleger, die er entweder selbst in einer Drucktechnik ausführte oder für die er die Vorzeichnung lieferte, die dann ein Kupferstecher oder Lithograf drucktechnisch realisierte. Die Aufträge zu diesen Arbeiten ergaben sich zumeist aus seinem sozialen Umfeld.

Anhand drei von mir erstellten Gruppen, die jeweils unterschiedliche künstlerische Herangehensweisen zur Realisierung von Bildern in Schwinds Druckgrafik repräsentieren, ließen sich mehrere Strategien der Bilderfindung herausarbeiten.

Die erste Gruppe umfasst Schwinds Bezugnahmen auf prominente Vorbilder in der zeitgenössischen Historienmalerei. Schwind strebte u. a. die Wiedererkennung des Bildthemas an, wandelte es aber gleichzeitig ab, indem er das im Vorbild dargestellte historische Ereignis anders auslegte. Dadurch, dass er das Original nicht getreu reproduzierte, sondern das Bildthema abwandelte, wollte er seine eigene Auffassung vom Historienfach verbreiten, die sich vom akademischen Ansatz (Klassizismus) unterschied. Es konnte gezeigt werden, dass in der Lithografie Schwinds Bezugnahmen auf ein Historiengemälde, dessen Stoff auch im Theater beliebt war, bei Lithografieverlegern Anklang fanden, welche sie nicht in der Rubrik „Historie“ zum Verkauf anpriesen, sondern in der Rubrik „Theater“. Die Verbreitung von Bildern in der Lithografie ist allerdings kein Schwind-spezifisches Phänomen, sondern stellte bereits für die Nazarener eine Möglichkeit dar, die eigene Auffassung von Kunst zu popularisieren. Diese Künstler konnten sich im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts nicht an der Wiener Akademie behaupten, sehr wohl aber bei Wiener Lithografieverlagen.

Bezugnahmen auf Vorbilder aus der Historienmalerei lassen sich bei Schwind auch in der im Stahlstich ausgeführten Buchillustration beobachten. Die Illustrationen sind in Büchern eingebunden und vermitteln die im Buch beschriebenen historischen Ereignisse. In einzelnen Fällen war der Autor eines Geschichtswerkes auch der Auftraggeber der Illustration. Dieser gab naturgemäß nicht nur die Themen seines Geschichtswerkes vor, sondern gelegentlich auch die Kunstform (z. B. Allegorie).

Im Rahmen der Auseinandersetzung mit Schwinds Druckgrafik wurde auch sein Umgang mit „vaterländischen“ Themen beleuchtet, die er in der Lithografie zu Darstellungen zur österreichischen Geschichte schuf.

Hier stellt sich die künstlerische Herangehensweise in der Ausführung von Druckgrafiken in Abgrenzung zur Akademie besonders deutlich dar. Schwind wandte sich nämlich der Kunst des Malers Karl Russ zu, der kein Lehrender an der Wiener Akademie, sondern Kustos in der k. k. Gemäldegalerie im Belvedere war. Dies ermöglichte Schwind nach altdeutschen Meistern (z. B. Albrecht Dürer) zu zeichnen oder sich an der Kunst der Romantik zu orientieren, was an der Akademie damals nicht möglich war. Es konnte beobachtet werden, dass Schwind Inhalte romantiserte, zum Beispiel im Kontext historischer Legenden (*Schleiersage*, 1822). Beim Begriff „romantisieren“ richte ich mich nach der neueren Literaturwissenschaft, in der das „Romantisieren“ als eine Art Darstellungsmodus beschrieben wird, bei dem der Inhalt mit bestimmten Qualitäten wiedergegeben wird. So spielen bei Schwinds Lithografie auch das Ritterbild der Romantik und Qualitäten wie Treue, Minne, Liebe und Natur eine Rolle, die er mit „vaterländischen“ Themen verwob. Diese Blätter wurden in den 1820er-Jahren durch den Lithografieverlag Trentsensky in Wien sehr erfolgreich verbreitet, wobei die Verkaufsverzeichnisse des Verlegers zeigen, dass mit diesen Bildern vor allem die Jugend angesprochen werden sollte.

Die zweite Gruppe betrifft Schwinds Druckgrafiken, deren Bildinhalt der junge Kunststudent frei erfunden hatte. Es handelt sich dabei um seine ersten Genredarstellungen, die in den 1820er-Jahren als lithografische Serien in Wien herauskamen. In diesen Blättern stellte Schwind alltägliche Szenen zu Themen der Freizeitgestaltung der bürgerlichen Gesellschaft dar, die er humoristisch überformte. Die Drucktechnik der Lithografie war dazu besonders geeignet, diese Bilder malerisch zu gestalten und sie gemeinsam mit knappen Bildtexten zu drucken. Am Beispiel der Serie *Verlegenheiten* (1824) konnte aufgezeigt werden, dass der knappe Text erst im Bild die Pointe fand.

Der Vergleich mit anderen Künstlern zeigte, dass die Darstellung von Missgeschicken oder Peinlichkeiten in der zeitgenössischen Grafik äußerst beliebt war. Die freie Bilderfindung beförderte grundsätzlich die Kombination unterschiedlicher Themen und ließ sehr individuelle Bilder entstehen. Teilweise wurden einzelne Bildmotive (z. B. ein nicht zu bändigender Regenschirm) wiederholt eingesetzt, um Pointen zu erzielen.

Eine freie Bilderfindung war auch durch die Einbeziehung autobiografischer Inhalte möglich. Dies fand in Schwinds ersten Genrebildern, wie beispielsweise der Serie *Die Landpartie* (1825) seinen Niederschlag, die eine persönliche Nähe zu eigenen Ausflügen des Künstlers im Schubertkreis im Sujet anklingen lassen. Dabei nahm er auch sozialkritische Themen wie die Geldnot junger Leute (*Die Pfändung*, 1825) in sein Themenrepertoire auf, allerdings nicht in

der Malerei, wie dies die Wiener Genremaler Josef Danhauser und Peter Fendi in den 1830er- und 1840er-Jahren taten. Da Schwinds Lithografieserie *Die Landpartie* einen starken Bezug zum Leben des Künstlers darstellt und individuelle Bilderfindungen beinhaltet, gehe ich nicht davon aus, dass bei Schwind eine Typisierung des Sujets der Landpartie zu beobachten ist. Im Vergleich mit anderen Werken zeigt sich hingegen, dass das Sujet der Landpartie in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts u. a. verwendet wurde, um diese Freizeitgestaltung als typisch „wienerisch“ zu präsentieren.

Gegenstand der dritten und letzten Gruppe sind Schwinds Druckgrafiken zur zeitgenössischen Belletristik (Unterhaltungsliteratur). Es handelt sich dabei um druckgrafische Bilder, die der junge Kunststudent auf Basis eines belletristischen Textes schuf. Hierfür fertigte er nur die Vorzeichnung an, die dann von einem Stecher im Stahlstich und in der Radierung ins entsprechende Medium (Buch) übertragen wurden. An Hand der zwei unterschiedlichen Autoren August Kotzebue und Carl Spindler, deren Bücher in mehreren Auflagen erschienen und daher als beliebte Lesestoffe im 19. Jahrhundert galten, wurde die Anbindung von Schwinds Illustrationen an den belletristischen Inhalt thematisiert.

Am Beispiel von Schwinds Illustrationen zu Theaterzitaten nach August Kotzebues „bürgerlichem Rührstück“ wurde gezeigt, dass sich Schwind nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch an der Literaturgattung orientierte. Dabei wurde schwerpunktmäßig die Darstellung des sogenannten „Hausvaters“ in seinem sozialen Bezugsrahmen herausgegriffen und Schwinds Auseinandersetzung mit Kotzebues Stilmerkmal des Happy End untersucht. Die im Text mitgedruckte Regieanweisung gab die Handlung der Bilder vor. Hierin unterscheiden sich Schwinds Illustrationen zur Belletristik von seinen frei erfundenen Genrebildern, bei denen er, wie erwähnt, mitgedruckte Bildtexte in einer sehr freien Art und Weise als Ausgangspunkt für seine Darstellungen nahm; möglicherweise verfasste Schwind selbst die knappen Bildtexte. Die Verbreitung der Illustrationen zu Kotzebues Stücken erfolgte durch Theatralmanache; eine andere Funktion dieser Bilder ließ sich nicht beobachten. Allgemein wurde in diesem Teil des Kapitels festgehalten, dass die Bebilderung zu Kotzebues Stücken nicht einheitlich war. Für ein und dasselbe Stück wurden je nach Ausgabe unterschiedliche Szenen illustriert oder sogar ohne Bild veröffentlicht. Die Illustrationen wurden in der Tradition eines Titelpupfers eingebunden.

Im Unterschied zu Kotzebue war die Dichtung von Carl Spindler nicht umgangssprachlich. Spindlers Texte im Taschenbuch „Vergißmeinnicht“ hatten einen historischen Kern und waren im Sinne einer Erbauungsliteratur auch moralisch belehrend. Die Illustrationen zum Taschenbuch wurden nicht mit vorgegeben Zitaten abgedruckt.

Dem Illustrator stand somit viel Erzählstoff zur Verfügung. Schwind konnte es sich sozusagen aussuchen, welche Handlung er für eine Verbildlichung als besonders geeignet erachtete. Teilweise griff er in seinen Bildern auf bereits etablierte Motive wie zum Beispiel Schutzengeldarstellungen zurück, um die Aussage der Illustration deutlich zu machen. Durch das Hinzuziehen von Briefen des Künstlers konnte Schwinds Auswahlprinzip der zu illustrierenden Handlung nachvollzogen werden. So forderte er beispielsweise von Eduard Mörike ein Gedicht ein, dessen Text über eine Handlung verfügte, damit er daraus ein Bild machen könne.

Die Belletristik wurde im 19. Jahrhundert als eigene Kunstgattung erachtet, deren Werke u. a. in einschlägigen Fachzeitschriften rezensiert wurde. Vor dem Hintergrund von Rezensionen war es möglich, Schwinds Illustrationen zur Belletristik aus dem Zeitkontext heraus zu untersuchen. Demnach gab es gewisse Kriterien, anhand derer die Qualität der Illustration gemessen bzw. bewertet wurde. Illustrationen, die abgedroschen waren und nichts Neues boten, wurden geringgeschätzt. Schwinds Illustrationen zu Spindlers Taschenbuch „Vergißmeinnicht“ galten damals als „künstlerische“ Bilder und wurden als solche in den Zeitschriften rezensiert. Dadurch machte sich der junge Kunststudent relativ früh einen Namen als Illustrator, wobei er aber selbst das Metier Buchillustration nicht als Hauptaufgabe eines bildenden Künstlers erachtete. Hierin unterschied sich Schwind grundsätzlich von dem Dresdner Maler und Zeichner Ludwig Richter, der, nachdem auch er die Illustration zunächst nur als Leistenarbeit ansah, sich zunehmend in seiner Laufbahn auf den Holzstich spezialisierte und als Illustrator äußerst erfolgreich wurde.

Erfolgreich wurde Richter vor allem durch die Zusammenarbeit mit dem Leipziger Buchhändler und Verleger Georg Wigand, der mit der Gestaltung des sogenannten *Richter-Albums* den Namen des Künstlers mit der Holzstichillustration verband. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts knüpfte der Künstler mit einer familiären Verlagsgründung an diesen Erfolg an. Im Unterschied zu Schwind spezialisierte sich Richter auf die Landschaft, die er mit idealisierten Szenen aus dem Leben der lokalen Bevölkerung wiedergab und teils auch mit religiösen Inhalten festhielt. Im 19. Jahrhundert wurden seine Illustrationen auch nationalistisch und patriotisch ausgelegt, wie beispielsweise von dem heute umstrittenen „Volkskundler“ Wilhelm Heinrich Riehl oder von dem Kunsthistoriker Friedrich Pecht.

3 EIGENPOPULARISIERUNG: BILDER OHNE AUFTRAG (1847–1871)

Dieser Themenabschnitt widmet sich Schwind's Bildern, die er zur Zeit seiner Professur als Maler im Historienfach an der Münchner Akademie von 1847 bis zu seinem Tod 1871 ohne einen konkreten Auftrag schuf. Die Anstellung an der Akademie und das regelmäßige Einkommen erlaubten es ihm, sich auch fern von Aufträgen seiner Kunst zu widmen. Diese so entstandenen Bilder wurden vom Künstler in Eigenregie bekannt gemacht, ausgestellt und verkauft. Neben einer umfassenden Darstellung von Bildpräsentationen im Künstleratelier und Schwind's Teilnahme an Ausstellungen werden einzelne seiner Werke hinsichtlich kunsthistorischer Phänomene besprochen, die sich im Zusammenhang der Popularisierung beobachten lassen. Folgende Fragen begleiten dabei die Bildanalysen: Wiederholte Schwind seine eigenen Darstellungen, um auf deren Basis weitere Werke zu schaffen? Ist die Variation eines Themas als eine ideenlose Übernahme der Darstellung einzuschätzen? Vereinfachte der Künstler elitäre Themen der Romantik für Darstellungen in der sogenannten populären Druckgrafik? Was sind elitäre Themen der Romantik im Zusammenhang mit dem Märchengenre?

3.1 Zeigen und Verkaufen

Ausgehend von der Darstellung der Situation von Schwind's Professur an der Münchner Akademie, wird in den nachfolgenden Kapiteln erörtert, wie der Künstler seine Bilder im eigenen Atelier ausstellte, sich bei Ausstellungen bewarb und Käufer für seine Kunst suchte. Dabei lässt sich u. a. beobachten, dass Schwind zwischen einem Publikum, das seiner Kunst zugeneigt war, und den Erwartungen, die eine allgemeine kunstinteressierte Öffentlichkeit an aktuelle Strömungen in der Kunst hatte, unterschied. Letzteres kritisierte er in seinen Briefen vor allem in Bezug auf den Realismus, der sich in der zeitgenössischen Historienmalerei damals bemerkbar machte.³³⁷ Um der Öffentlichkeit auszuweichen, suchte Schwind bei Bildpräsentationen im eigenen Atelier das Publikum einzugrenzen, was nicht immer möglich war. Gleichzeitig war er aber als freischaffender Künstler darauf angewiesen, dass sein Werk von Museen angekauft wurde. Der Ankauf von Bildern durch Museen bedeutete für die Maler

³³⁷ Brief von Schwind an Marianne von Frech, 11. August 1849, zitiert nach: Otto Stoessl 1924, S. 245.

grundsätzlich einen Prestigegewinn, für den es sich manches Mal sogar lohnen konnte, Werke unter ihrem Preis zu verkaufen oder zu verschenken.

3.1.1 Schwinds Professur an der Münchner Akademie

Die Professur an der Akademie in München (1847–1871) bot Schwind trotz seiner Bindung an eine Institution die Möglichkeit, freischaffend tätig zu sein. Damals gab es für den Künstler ganz andere Möglichkeiten, sich künstlerisch zu entwickeln, als noch zu seiner Münchner Studienzeit von 1828 bis um 1830. Wie bereits im Kapitel 1.1.2 der Dissertation ausgeführt, war die Akademie in München damals idealistisch-nazarenisch ausgerichtet. Alle Kunstbelange gingen zentral vom damaligen Direktor Peter von Cornelius aus, der bestrebt war, eine Schülerschaft aufzubauen, die seinen stilistischen Anforderungen entsprach. Cornelius' Vorgaben ermöglichten kaum eine Individualität im akademischen Kunstschaffen. Aus diesem Grund ging Schwind von München weg, zog vorübergehend nach Karlsruhe und Frankfurt am Main und kehrte erst mit seiner Berufung 1847 an die Akademie wieder zurück. Während seiner Abwesenheit waren an der Akademie in München Reformen durchgeführt worden, die im Zusammenhang mit dem Diskurs um die sogenannten belgischen Bilder standen, wie etwa die Werke *Abdankung Karls V. zu Gunsten seines Sohnes Philipp II. zu Brüssel am 25. Oktober 1555*³³⁸ (1842) von Louis Gallait oder *Der Kompromiß des niederländischen Adels im Jahre 1566*³³⁹ (1849) von Edouard de Bièfve. Die genannten Werke waren damals bei Ausstellungen in ganz Deutschland zu sehen. In München erachtete man sie als erfolgreiche Gegenströmung zur hiesigen akademischen Historienmalerei.³⁴⁰ Die belgischen Bilder zeichneten sich durch ihren Realismus und ein starkes Kolorit aus. Auch König Ludwig I. öffnete sich dieser neuen Tendenz in der Malerei und erwarb Bilder von belgischen Künstlern. Die Cornelius-Schule hingegen, hatte damals ihren Höhepunkt bereits überschritten, jedenfalls, was den Geschmack von König Ludwig I. anging, der die neuesten Fresken von Peter von Cornelius in der Münchner Ludwigskirche kritisiert haben soll; 1841 legte Cornelius den Posten als Leiter der Münchner Akademie zurück und ging nach Berlin.³⁴¹ Nach dem Weggang von Cornelius leitete Wilhelm von Kaulbach ab 1849 die Akademie.

³³⁸ Kleine Version: Städel Museum Frankfurt am Main, Original Version: Musées royaux de Beaux-Arts de Belgique, Eberle 2017, Nr. 32, S. 89.

³³⁹ Kleine Version: Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Original Version: Palais de la Justice, Brüssel, Eberle 2017, Nr. 33, S. 89.

³⁴⁰ Igelsheimer 1844, zitiert nach: Ebertshäuser 1983, S. 60–68.

³⁴¹ Brief von Cornelius an König Ludwig I., Jänner 1841, zitiert nach: Cassirer 1923, S. 151f.

Hubertus Kohle erachtet den Wechsel an der Münchner Akademie von „Nazarenertum zum Realismus“³⁴² als Reaktion auf den damaligen Kunstmarkt, der vor allem von den Kunstvereinen und Künstlervereinigungen getragen wurde und nicht von der Akademie. Eine der wichtigsten Veränderungen an der Münchner Akademie bestand darin, dass nun anstatt des „Stildiktats“³⁴³ eines einzigen Akademiedirektors (Cornelius-Schule) die Entfaltung unterschiedlicher Stile und Kunstrichtungen ermöglicht wurde. Das Historienfach sollte künftig aus vier Malerschulen bestehen, die unter dem Namen des jeweiligen Professors geführt werden sollen. Vor diesem Hintergrund berief man schließlich auch Schwind 1847 von Frankfurt am Main an seine ehemalige Ausbildungsstätte nach München zurück. Man wählte Schwind also deshalb, weil man aufgrund der Reform bestrebt war, unterschiedliche Kunstentwicklungen an der Akademie zuzulassen, wie im „Protokoll der Wahl Moritz von Schwinds zum Akademieprofessor“ von 1846 zu lesen ist:

„Es war bei der Wahl auch darauf Rücksicht zu nehmen, daß nicht eine zu große Gleichmäßigkeit der Bestrebungen und Richtungen an der Akademie Platz greife. Bei aller Harmonie und Übereinstimmung des Grundprinzips sollen vielmehr die verschiedenen Gattungen und Richtungen der Kunst an der Akademie gepflegt werden und den Schülern Gelegenheit gegeben werden, sie alle kennen zu lernen, um durch Versuch und Übung zu erfahren, wohin sie sich zu wenden haben und wozu sie die meiste Neigung und Anlage besitzen.“³⁴⁴

Seine Professur an der Akademie in München verpflichtete Schwind, eine Lehrtätigkeit zu übernehmen. Dabei war ihm offenbar recht frei überlassen, wie er das Historienfach lehren wollte. Ein Beispiel für Schwinds originellen Umgang mit diesem Fach ist sein Gemälde *Das Märchen vom Aschenbrödel*³⁴⁵ (1854) (Abb. 45), das aus mehreren Haupt- und Nebenbildern besteht, auf die im nachfolgenden Kapitel 3.1.2 näher eingegangen wird. In einem Nebenbild nahm er die Fee Perachta (Abb. 46), eine Figur aus einer alten germanischen Sage auf. Seine künstlerische Herangehensweise erklärte Schwind folgendermaßen:

„Sie [die Fee] wird in mondhellen Nächten gesehen, fliehend und an Haselbüschen ausruhend. Dem Nichtwissenden wird mit dem Bilde nichts zugemutet als zu erkennen, daß das durch die Hilfe der gütigen Fee vereinigte Paar durch den Anblick in schöner Mondnacht angeregt wird.“³⁴⁶

³⁴² Kohle 2008, S. 49.

³⁴³ Revidierte Verfassung der Akademie vom 14. August 1846, zitiert nach: Ebertshäuser 1983, S. 100.

³⁴⁴ Aus dem Protokoll der Wahl Moritz von Schwinds zum Akademieprofessor 1846, zitiert nach: Ebertshäuser 1983, S. 103.

³⁴⁵ Rott 2019, S. 57; vgl. Freyberger 2007, S. 51, Freyberger erwähnt (ohne Quellenverweis) eine „Munich Art Exhibition (1855)“, bei der Schwind das Bild gezeigt haben soll.

³⁴⁶ Brief von Schwind an Eduard von Bauernfeld, 25. Oktober 1852, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 298.

Inhaltlich spielte der Künstler mit der Darstellung der Fee Perachta vermutlich auf die Schriften des deutschen Prähistorikers Ludwig Lindenschmit an, der davon ausging, dass „sich Völker wie die Germanen gegen jüngere Migranten verteidigen mussten“. ³⁴⁷ Lindenschmit begründete damit einen Mythos über den Ursprung des „deutschen Volkes“, den Schwind in seinem Bild durch die Darstellung der Fee Perachta indirekt aufgriff.

3.1.2 Bildpräsentation im Künstleratelier

Sein erstes Atelier bezog der Künstler bereits 1844 in Frankfurt am Main. Die Vergabe des Ateliers bedeutete eine mehrjährige Bindung an das Kunstinstitut (Städel) und war mit einem Großauftrag verbunden. Schwind sollte für das Städel das großformatige Auftragswerk *Der Sängerkrieg auf der Wartburg* ³⁴⁸ (1846) ausführen. Als er drei Jahre später von König Ludwig I. von Bayern an die Münchner Akademie berufen wurde, um hier als Professor für das Historienfach zu wirken, bekam er ebenfalls ein eigenes Atelier zur Verfügung gestellt, dessen Vergabe allerdings nicht mit einem Auftrag oder einer Bildbestellung verbunden war. Hier präsentierte der Künstler seine Werke, die ohne einen Auftrag entstanden. Ein Beispiel dafür ist das bereits im vorigen Kapitel erwähnte Gemälde *Das Märchen vom Aschenbrödel* ³⁴⁹ (1854) (Abb. 45), welches heute als eines der ersten monumentalen Märchengemälde im deutschsprachigen Raum erachtet wird. Im *Aschenbrödel*-Gemälde nahm Schwind das Märchengenre in die zeitgenössische Historienmalerei auf und gab ihr dabei eine idealistisch-poetische Ausrichtung. Das Werk besteht aus insgesamt 19 Einzelbildern, die in einen mit Ornamenten verzierten längsrechteckigen Goldrahmen eingesetzt wurden. Der monumentale Goldrahmen misst insgesamt 152 x 480 Zentimeter. Zwischen den vier großen Hauptbildern zum Märchen *Aschenbrödel – Aufbruch der bösen Schwestern zum Ball, Aschenbrödel erscheint im königlichen Ballsaal, Aschenbrödel wird von der Fee durch die Lüfte entführt, während der Prinz auf der Treppe den Schuh findet, Aschenbrödel probiert den Schuh und wird vom Prinzen und vom Volk als Königin begrüßt* – sind kleine Nebenbilder mit anderen Szenen aus diesem Märchen sowie kleine Nebenbilder mit Szenen aus dem Märchen *Dornröschen* und der Geschichte von *Amor und Psyche* angebracht. Die Zusammenstellung der Bildthemen war eine völlig freie Erfindung des Künstlers. Ursprünglich wollte er das Märchen als Freskendekoration eines Tanzsaals umsetzen.

³⁴⁷ Sommer 2009, S. 225.

³⁴⁸ Städel Museum, Frankfurt am Main, Inv. Nr. 921; Vgl. Holsten 1997, S. 177.

³⁴⁹ Rott 2019, S. 57; vgl. Freyberger 2007, S. 51, Freyberger erwähnt (ohne Quellenverweis) eine „Munich Art Exhibition (1855)“, bei der Schwind das Bild gezeigt haben soll.

Dieses Vorhaben konnte er jedoch nicht realisieren. Er änderte die Art der Ausführung und dachte sich „in Ermangelung eines Tanzsaals“ nun eine „Ausstellungsweise“ aus, die ihm „über diese Not“ hinweghelfen würde, „erst ein Gebäude abzuwarten müssen, das so gefällig ist, sich ausmalen zu lassen“.³⁵⁰

Mit der Bezeichnung „Ausstellungsweise“ meinte der Künstler die Zusammenstellung der einzelnen Bilder. Es ging ihm darum, für den Märchenstoff die optimale Bildform zu finden. Schwind entwickelte aus der Idee der Raumausstattung einen Gemäldefries mit vergoldetem Holzrahmen, der in seiner Form auch als eine Art langgestreckte Wand wahrgenommen werden konnte. Diese Form ermöglichte es dem Künstler, seine Idee zu realisieren und das Werk in der Folge auch zu verkaufen. Doch bereits bei der Konzeption des Bildes erkannte Schwind, dass es in München eine Randposition einnehmen würde. 1853 äußerte er in diesem Zusammenhang: „So was ist nicht in der Mode, da kauft es auch niemand.“³⁵¹ Er schuf also ein Werk mit dem Wissen, dass es nicht dem Zeitgeist entsprach. Aus Briefen lässt sich schließen, dass Schwind zunächst damit spekulierte, das Bild an Ludwig I. zu verkaufen.³⁵² Durch einen Ankauf des Königs wäre es in die Sammlung zeitgenössischer Kunst des Monarchen in der Neuen Pinakothek (Museum) eingegliedert worden und der Öffentlichkeit zugänglich gewesen. Dazu kam es nicht. 1854 verkaufte Schwind das Werk an Johann Karl von und zu Franckenstein, einen „Privaten“³⁵³, wie Schwind meinte, der es in seinem Schloss in Ullstadt für den häuslichen Kunstgenuss vorsah. Viele Künstler erachteten es als einen Vorteil, das eigene Werk schon zu Lebzeiten einem Museum zu überlassen. So hatte der französische Maler François-Louis Français beispielsweise 1872 sein „historisches Landschaftsgemälde“³⁵⁴, für das ihm zuvor ein privater Sammler eine gewisse Summe geboten hatte, für weniger Geld an die Pariser Kunstverwaltung verkauft, um es im Musée du Luxembourg permanent ausstellen zu können. Schwind hingegen erachtete den Verkauf seines *Aschenbrödels* an einen Privatsammler als Erfolg. Er teilte dies jedenfalls seinem Freund Bauernfeld in einem Brief mit und erwähnte zudem, das Werk nicht günstiger hergegeben zu haben, sondern „teurer“, als es „König Ludwig bekommen hätte“.³⁵⁵ Welchen Verkaufspreis Schwind damals Ludwig I. vorschlug, ist nicht bekannt. Er soll dem Monarchen jedenfalls zu hoch gewesen sein („Da werden Sie keinen Käufer bekommen, Liebster, Bester! Das waren die aufmunternden Worte, mit denen er [Ludwig I.] mich

³⁵⁰ Brief von Schwind an Franz von Schober, 26. April 1852, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 290.

³⁵¹ Brief von Schwind an Franz von Schober, 27. Juli 1853, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 335.

³⁵² Brief von Schwind an Eduard von Bauernfeld, 6. März 1853, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 311.

³⁵³ Brief von Schwind an Eduard von Bauernfeld, 2. April 1854, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 344.

³⁵⁴ Sfeir-Semler 1992, S. 245.

³⁵⁵ Brief von Schwind an Eduard von Bauernfeld, 2. April 1854, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 344.

[Schwind] verließ.“³⁵⁶). Ebenso offen bleiben die Kriterien, die Ludwig I. dazu bewogen, das Werk nicht zu dem von Schwind gewünschten Preis zu erwerben. Wir wissen jedoch, dass er 1854/55 das Historienbild *Überfall bei Dachau im Dreißigjährigen Krieg bzw. Der schwedische General Wrangel auf der Jagd vom Feinde überrascht (bei Dachau)*³⁵⁷ (1854) von Eugen Hess zum Preis von 890 Gulden und das Historienbild *Seni vor der Leiche Wallensteins*³⁵⁸ (1855) von Carl Theodor von Piloty (Carl Piloty) für 3.000 Gulden erwarb, um nur zwei Beispiele seiner damaligen Kunstankäufe zu nennen.

Schwind berichtet in seinen Briefen ausführlich über den Verkauf vom *Aschenbrödel*. Für die Frage der Bekanntmachung seiner Kunst ist relevant, dass der Künstler die Bedingung stellte, das Gemälde in „Berlin und Wien auszustellen“,³⁵⁹ bevor es nach Ullstadt geliefert wurde. Hier erkennt man ein strategisches Handeln, denn das Gemälde sollte noch vor seiner Eingliederung in eine Privatsammlung ausgestellt werden. Zum Zeitpunkt des Verkaufs war das Werk allerdings noch nicht vollendet. Schwind hatte demnach noch Zeit, sich zu überlegen, wo er es ausstellen würde. In einem Brief an Emilie, die Tochter des Malers Julius Schnorr von Carolsfeld, äußerte Schwind, dass er sein *Aschenbrödel* lieber in Dresden ausstellen möchte als in Berlin. Er versuchte hierfür eine Lokalität ausfindig zu machen:

„[E]rgebenst [frage ich an], ob ein Lokal existiert, wo man das tun kann. Mir wär's das liebste, es stellte es einer in seinem Atelier auf, ließ' einige zwanzig Leute hinein [...]. Bitte also um Auskunft, wie man das einrichten kann.“³⁶⁰

Dieses Schreiben erachte ich als Hinweis für ein elitäres Popularisierungsmodell, das der Künstler für die Präsentation des Werkes anstrebte. Immerhin wollte er es in Dresden im Atelier eines Kollegen zeigen und dabei nur ein geladenes Publikum zulassen. Wiederholt erwähnte er, wie gerne er das *Aschenbrödel* bei einer auswärtigen Ausstellung nur im Atelier eines befreundeten Künstlers präsentieren wollte, wo es nur die Künstlerschaft und einige wenige Auserwählte sehen könnten:

„Wenn mir meine Freunde versprechen, daß es [das *Aschenbrödel*] einer in seinem Atelier ausstellt und niemand hineinlässt als die Künstlerschaft und ein paar Auserwählte, so ist die Sache abgemacht. Ich habe alle Ausstellungen herzlich satt. Man kauft mir nichts ab [...]. Ich mach meine Sachen so gut ich kann, gefällt es meinen Freunden und findet sich auch noch ein bescheidener Käufer, so bin ich

³⁵⁶ Brief von Schwind an Eduard von Bauernfeld, 6. März 1853, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 311.

³⁵⁷ Kassenbuch 64, 1854/55, S. 7, Nr. 3, zitiert nach: Rott 2003, S. 196.

³⁵⁸ Kassenbuch 64, 1854/55, S. 9, Nr. 18, zitiert nach: Rott 2003, S. 267.

³⁵⁹ Brief von Schwind an Eduard von Bauernfeld, 2. April 1854, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 344.

³⁶⁰ Brief von Schwind an Emilie Schnorr von Carolsfeld, 2. Dezember 1854, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 358.

zufrieden. Die ganze Zibebenwirtschaft der Öffentlichkeit geht mich nichts an, ich geize nicht nach ihrem Lob und noch weniger nach ihren Zurücksetzungen.“³⁶¹

Das Zitat lässt schließen, dass Schwind zwischen Bildpräsentationen für „die Künstlerschaft und ein paar Auserwählte“ und für die „Öffentlichkeit“ unterschied. Letzteres schätzte er offenbar weniger. Hier wird eine intime Bildpräsentation beschrieben, die zwar ganz typisch für Schwind ist, aber auch nicht unüblich für diese Zeit. Im 19. Jahrhundert erachtete man das Atelier sowohl als Rückzugsort als auch als Ort der Repräsentation eines Künstlers. Mit der Nutzung von Künstlerateliers im 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum befasste sich Wolfgang Ruppert und nannte ein prächtig mit Kunst ausgestattetes Atelier eine „Inszenierungsform“³⁶², die dazu beitrug, die eigene Kunst zu bewerben und dem Publikum zu imponieren. Eine spezielle Form dessen war sicherlich auch Franz von Lehnbachs (1836–1904) sogenanntes Schauatelier. Der Künstler soll es genossen haben, wenn die Öffentlichkeit ihm beim Kunstschaffen zusah.³⁶³ Hans Makart (1840–1884) forderte sein „repräsentatives Atelier“ regelrecht ein, als er 1869 vom österreichischen Kaiserhaus nach Wien berufen wurde.³⁶⁴ Auch Carl Piloty öffnete an bestimmten Tagen sein Atelier im Münchner Akademiegebäude für die Öffentlichkeit. Schwind, dessen Atelier sich ebenfalls dort befand, war über diesen Trubel scheinbar nicht erfreut. Als sich vor Pilotys Atelier wieder einmal Menschenmengen zusammengefunden hatten, soll er zu seinen Schülern spöttisch gesagt haben: „Schaut’s doch amal da droben, was in der Piloty-Schul wieder für a Unglück passirt is.“³⁶⁵ Über die Größe oder die bauliche Beschaffenheit von Schwinds Atelier im Gebäude der Akademie wissen wir nicht viel. Hinsichtlich seiner Nutzung kann jedoch festgehalten werden, dass der Künstler hier sein *Aschenbrödel* zum ersten Mal präsentierte. Meines Erachtens war dies auch die einzige Ausstellung des Gemäldes zu Lebzeiten des Künstlers. Entgegen seinem Wunsch, das Werk nur einem kleinen Publikumskreis zu zeigen, fand die Präsentation im Künstleratelier schlussendlich als öffentliches Ereignis statt. Die Ankündigung erfolgte über Zeitungen wie zum Beispiel 1854 im „Münchener Boten für Stadt und Land“ zu lesen ist:

³⁶¹ Brief von Schwind an Emilie Schnorr von Carolsfeld, 24. Dezember 1854, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 359.

³⁶² Ruppert 1998, S. 319.

³⁶³ Althaus 2009, S. 41.

³⁶⁴ Jooss 2009, S. 58.

³⁶⁵ Felix Dahn, Erinnerungen 1892, zitiert nach: Ebertshäuser 1983, S. 119; vgl. <https://matrikel.adbk.de/lehrer/piloty-karl-von>, 12.06.2023, 17:10.

„Herr von Schwind wird dem Vernehmen nach diesen Kunstschatze [Aschenbrödel] in nächster Zeit auch dem größeren Publikum offenhalten und zwar in seinem Atelier im Gebäude der Akademie.“³⁶⁶

Die Tageszeitung „Neue Münchner Zeitung“ kündigte 1854 ebenfalls an, dass Schwinds *Aschenbrödel* im Atelier im Akademiegebäude „zu allgemeinem Besuch des Publikums ausgestellt“³⁶⁷ würde. Die Ankündigungen in den Zeitungen legen nahe, dass eine Präsentation im eigenen Künstleratelier eine Angelegenheit von öffentlichem Interesse war. Freilich muss mitbedacht werden, dass Schwind als Professor an der Akademie in München keine private Person war und das Atelier ein halböffentlicher Raum. Sein Bild stand nun im Interesse der Öffentlichkeit. Er selbst war dadurch mit einem indifferenten Publikum konfrontiert. Georg Friedrich Koch erachtet das Publikum im 19. Jahrhundert allgemein als eine zunehmend „anonyme Menge“, die in erster Linie ihren Gefallen an Kunst über „Sensationswerte der Ausstellung“ gewann.³⁶⁸ Die von Koch beschriebene Tendenz lässt sich auch bei Schwind beobachten. Der Künstler war zum Beispiel überzeugt, dass sein Gemälde *Das Märchen vom Aschenbrödel* (1854) nicht dem Geschmack des Publikums entsprechen würde, weil es keine Sensationen darstellte, wie in einem Brief zu nachzulesen ist:

Die schöne Sage von der Aschenbrödel ist gegenwärtig in vollem Gang. Leider aber enthält es weder Mordtat noch Hurerei, und [...] in Deutschland wird man es nicht brauchen können. Im Vorbeigehen lass dich auf einen neuen Zug unseres holden Publikums aufmerksam machen. Dasselbe Lumpenpack, das sich mit schamloser Vornehmheit von den Leichen auf Donners *Körner* weggewendet hat, als einen kunstwidrigen Gegenstand, adoriert jetzt die Kopfabseiderei auf Gallaits *Egmont*.“³⁶⁹

Der Künstler beschrieb hier die Neigung des zeitgenössischen Publikums, sich an den Bildern des belgischen Malers Louis Gallait zu ergötzen, da diese Sensationen liefern würden, die Schwind überspitzt als „Mordtat“, „Hurerei“ und Kopfabseiderei“ vorstellte. Er spielt dabei auf den Realismus in der belgischen Historienmalerei an. Betrachtet man die Briefstelle im Zeitkontext, reagierte Schwind vor allem auf die Entwicklung einer „realistischen Historienmalerei“³⁷⁰ in München, die eine Art Gegenströmung zu Schwinds idealistisch-poetischer Auslegung vom Historienfach war.

³⁶⁶ Münchener Bote für Stadt und Land, Nr. 297, 15.12.1854, S. 1319.

³⁶⁷ Neue Münchener Zeitung, Beilage zu Nr. 298, 15.12.1854, S. 3251.

³⁶⁸ Koch 1967, S. 258.

³⁶⁹ Brief von Schwind an Bernhard Schädel, 12. Dezember 1852, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 301; Im angeführten Briefzitat wird u. a. folgendes Bild genannt: *Die Lützower an der Leiche Körners* (1851) von Otto Donner von Richter, einem Schwind-Schüler, Bildnachweis: Goethezeitportal, <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=3816>, 12.3.2022.

³⁷⁰ Eberle 2017.

Konkret verglich er in diesem Brief sein eigenes Gemälde *Das Märchen vom Aschenbrödel* (1854) mit Gallaits Gemälde *Die Brüsseler Schützengilde erweist den Grafen Egmond und Hoorn die letzte Ehre*³⁷¹ (1851) (Abb. 47). Gallait schilderte auf Basis der „Histoire de la ville de Bruxelles“³⁷² (1845) sehr wirklichkeitsnah die Aufbahrung der sterblichen Überreste, also von Kopf und Rumpf der Grafen Egmond und Hoorn, bei der Totenandacht in einem Franziskanerkloster. Die Interpretation des historischen Stoffs in Form der Darstellung der beiden als Opfer des „spanischen Terrors“ war in Deutschland äußerst beliebt gewesen, da die Grafen vor allem im gebildeten Bürgertum als „Vorkämpfer für die eigenen Freiheitsideale“³⁷³ erachtet wurden. Das Werk feierte 1854, als Schwind gerade sein *Aschenbrödel* vollendete, großen Erfolg auf Ausstellungen in ganz Deutschland.³⁷⁴ Vor diesem Hintergrund – der besonderen Beliebtheit realistischer Historienmalerei in deutschen Ausstellungen – entwickelte Schwind eine starke Ablehnung gegenüber dem zeitgenössischen Ausstellungspublikum. In mehreren Briefen erwähnte er, dass er sein Kunstschaffen lieber in seinem Atelier oder an seine Freunde richtete, wie beispielsweise an die Gebrüder von Spaun oder an Josef Kenner, als an ein öffentliches Publikum, das er undifferenziert als „Kunsttrübel“³⁷⁵ beschrieb oder als „Lumpenpack“³⁷⁶ beschimpfte. Zur Öffentlichkeit hinzugezählt wurde von Schwind in dieser Hinsicht aber nicht nur das Publikum, sondern auch Kritiker. Ausstellungen waren ein wichtiger Ort für die Kunstkritik. Georg Friedrich Koch geht generell von Kunstkritikern aus, die im 19. Jahrhundert ihre Kunstbetrachtung zunehmend als „Beruf“ ausübten und dabei ein Gegenmodell zur Tradition des 18. Jahrhunderts darstellten, nach der ein „Kenner“ aus „seiner Erfahrung mit Kunst zur Kritik autorisiert“ war.³⁷⁷ Schwinds Verhältnis zu sogenannten Berufskritikern, darunter auch Journalisten, die in Kunstzeitschriften publizierten, stellt sich ambivalent dar. Einerseits lehnte er es ab, seine Kunst beurteilen zu lassen, andererseits wollte er auch vor den Kritikern bestehen. Es ist zu beobachten, dass Schwind, noch bevor er ein Bild öffentlich präsentierte, oftmals die Meinung nicht nur von seinen Freunden, sondern auch von auserwählten Kritikern in Erfahrung bringen wollte. Die Beurteilung seiner Kunst sollte dann natürlich unter Ausschluss der Öffentlichkeit und vor jeglicher Reaktion der offiziellen Kunstpublizistik

³⁷¹ Eberle 2017, Abb. 89, S. 195.

³⁷² Eberle 2017, S. 196.

³⁷³ Eberle 2017, S. 195 und 196.

³⁷⁴ Deutsches Kunstblatt, 26. Jänner 1854, Nr. 4, S. 33-34.

³⁷⁵ Brief von Schwind an Marianne von Frech, 11. August 1849, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 245.

³⁷⁶ Brief von Schwind an Bernhard Schädel, 12. Dezember 1852, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 301.

³⁷⁷ Koch 1967, S. 260.

passieren. Ein Beispiel dafür ist das Gemälde *Der Ritt Kunos von Falkenstein*³⁷⁸ (1843/44), welches Schwind in seiner Karlsruher Zeit nach München versandte, um es dort von dem Maler Wilhelm von Kaulbach und dem Kritiker Ernst Förster beurteilen zu lassen.³⁷⁹ Damals hegte Schwind im Übrigen noch eine gewisse Bewunderung für Kaulbach und sein Kunsturteil. Später, als dieser zurzeit von Schwinds Münchner Professur als Akademiedirektor vorgeschlagen wurde, soll es von Schwinds Seite eine laute Gegenstimme hinsichtlich der Postenbesetzung gegeben haben.³⁸⁰ Auch zum oben genannten Kritiker Ernst Förster änderte sich Schwinds Beziehung im Laufe der Zeit. In einem Brief, den der Künstler 1848 an seinen Freund Eduard von Bauernfeld schrieb, wird seine Abneigung gegenüber den sogenannten Berufskritikern, die Schwind als „Lohnbediente“³⁸¹ bezeichnete, besonders deutlich. Diese „verdienten“, so Schwind, „ihr Trinkgeld mit ihrem Geschwätz von unseren Werken“³⁸²; im selben Atemzug nannte er den Kritiker Förster.

Die Fertigstellung und Präsentation von Schwinds *Aschenbrödel* wurde in Zeitungen angekündigt und rezensiert. Auch in Wien berichtete zum Beispiel die Zeitung „Österreichische Blätter für Literatur und Kunst“ 1855 von der Vollendung. Hier kündigte man nicht nur die Bildpräsentation im Künstleratelier in München an, sondern stellte auch in Aussicht, das Bild in Wien zu zeigen:

„Da sie auch in Wien bald Gelegenheit haben werden, diese reizende Produktion zu bewundern, so ist es umso passender, im Voraus ihr Publikum auf dem ihm bald gebotenen Genuß aufmerksam zu machen.“³⁸³

In Wien war man scheinbar nicht auf dem neuesten Stand, dass dieses Werk nicht auswärtig ausgestellt werden würde. Vermutlich stützten sich die Zeitungen auf Ankündigungen, die der Künstler immer wieder anklingen ließ, die sich aber nicht realisierten. Anfang März 1855 kamen schließlich alle Überlegungen hinsichtlich einer Ausstellung außerhalb des Münchner Akademiegebäudes zum Erliegen. Der Grund war die Vergoldung, die bei einem Transport Schaden genommen hätte. Nach jedem Transport hätte ein Vergolder Ausbesserungsarbeiten am Holzrahmen vornehmen müssen. Offenbar wollte keiner diese Kosten übernehmen. Schwind musste demnach alle seine Angebote, das *Aschenbrödel* in „Wien, Berlin, [und]

³⁷⁸ Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. 528; vgl. Holsten 1997, Nr. 248, S. 172.

³⁷⁹ Brief von Schwind an Ludwig Schaller, 15. Jänner 1844, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 168.

³⁸⁰ Mai 2010, S. 141.

³⁸¹ Brief von Schwind an Julius Thaeter, 9. Dezember 1848, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 236.

³⁸² Brief von Schwind an Julius Thaeter, 9. Dezember 1848, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 236.

³⁸³ Österreichische Blätter für Literatur und Kunst, Nr. 5, 29.01.1855.

Karlsruhe“³⁸⁴ auszustellen, zurückziehen. Es gab aber noch einen weiteren Grund, warum das *Aschenbrödel* zu keiner auswärtigen Ausstellung gelangte: Im April 1855 wurde dem Künstler angeboten, das Werk in Frankfurt am Main auszustellen. Anders als bisher wäre man sich diesmal sogar über den Transport und die Vergoldung einig gewesen.³⁸⁵ Schwind musste in diesem Fall absagen, weil er damals bereits einen „Kontrakt“ mit dem Kupferstecher Julius Thaeter zwecks Reproduktion des Gemäldes eingegangen war und man schon an den „nötigen Verkleinerungen“³⁸⁶ für die Übertragung in die Druckgrafik gearbeitet hatte. Der Auftrag der Reproduktion machte es unmöglich, das Werk für die Ausstellung zu versenden.

Der Verkauf von Bildern im eigenen Atelier als eine Form der Eigenpopularisierung von Kunst lässt sich auch bei dem jungen Carl Piloty beobachten. Ein Beispiel dafür ist sein Bild *Seni vor der Leiche Wallensteins*³⁸⁷ (1855) (Abb. 48), welches er ohne Auftrag schuf.³⁸⁸ König Ludwig I. kaufte ihm das Bild im Künstleratelier ab; er soll sogar den ganzen Entstehungsprozess des Bildes im Atelier mitverfolgt und dem Künstler die Requisite des im Bild dargestellten Leichentuchs zurechtgelegt haben.³⁸⁹ Das Atelier als Verkaufsraum zu nutzen war nichts Unübliches. Viele Kunstsammler fanden auf diesem Weg zu ihren Werken. So besuchte zum Beispiel Adolf Friedrich Graf von Schack den Maler Eugen Neureuther in seinem Atelier und erwarb dort das Gemälde *Die Blüte der Kunst in München*³⁹⁰ (1856/61), welches der Künstler ohne einen Auftrag ausführte.³⁹¹ Es bot sich auch an, den potenziellen Käufer*innen oder Mäzen*innen durch eine Vorbesichtigung im Atelier eine stärkere Exklusivität zu bieten. Vermutlich verkaufte Schwind auf diese Art sein *Aschenbrödel* noch unvollendet im Atelier. Aus Briefen geht hervor, dass der Künstler nicht nur vor einer öffentlichen Bildpräsentation, sondern auch danach im Atelier exklusive Besichtigungen seines Werkes ermöglichte. So soll er das bereits verkaufte *Aschenbrödel* Königin Therese von Bayern, der Frau Ludwigs I., gezeigt haben.³⁹² Für Königin Therese hatte Schwind in seinen Jugendjahren die sogenannten *Tieck-Fresken* in der Münchner Residenz geschaffen.

³⁸⁴ Brief von Schwind an Konrad Jahn, 7. März 1855, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 364.

³⁸⁵ Brief von Schwind an Bernhard Schädel, 11. April 1855, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 366.

³⁸⁶ Brief von Schwind an Bernhard Schädel, 11. April 1855, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 366.

³⁸⁷ Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München, Inv. Nr. WAF 770; vgl. Rott 2003, Nr. 18, S. 267; vgl. Eberle 2017, Nr. 97, S. 211.

³⁸⁸ Otmarova 2003, S. 166.

³⁸⁹ Otmarova 2003, S. 167.

³⁹⁰ Rott 2009, S. 130.

³⁹¹ Busch/Maisak 2013, S. 223.

³⁹² Brief von Schwind an Emilie Schnorr von Carolsfeld, 24. Dezember 1854, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 359.

Die Besuche aus dem bayerischen Herrscherhaus zeichneten den Künstler sicherlich aus, waren jedoch nicht unüblich. Vor allem König Ludwig I. besuchte auch andere Künstler im Atelier, etwa den Bildhauer Bertel Thorvaldsen oder Carl Piloty, um nur einige zu nennen.³⁹³

Wie bereits erwähnt, war es für Schwind eher schwierig, ein Werk unter Ausschluss der Öffentlichkeit in seinem Atelier im Akademiegebäude zu präsentieren. Um sich tatsächlich von der Öffentlichkeit zurückzuziehen, nutzte der Künstler vor allem das private Atelier in seinem Wohnhaus am Starnberger See. Hier arbeitete er in den Sommermonaten, wenn die Akademie geschlossen war. Der Künstler schien es ganz anders als der oben genannte Franz Lenbach genossen zu haben, unter Ausschluss der Öffentlichkeit zu malen. Aus einem Brief von 1850 wissen wir, dass Schwind beispielsweise bereits zeitig in der Früh in sein privates Atelier ging und es offenbar schätze, hier nicht von seinen Schülern oder Akademiekollegen gestört zu werden. Nach den Sommermonaten schien es dem Künstler schwergefallen zu sein, wieder in den Alltag an der Akademie hineinzufinden: „Ich zittere bei dem Gedanken, daß ich wieder in die Akademie werde hineinmüssen. [...] Ich wollte ich wär's wieder los.“³⁹⁴

3.1.3 Beteiligung an Ausstellungen

Eine Ausstellung, die für Schwind eine wichtige Weichenstellung darstellte, war die „Erste deutsche allgemeine und historische Kunstausstellung“ von 1858, die von der Münchner Künstlergenossenschaft gemeinsam mit der Akademie zum fünfzigjährigen Jubiläum der renommierten Kunstschule organisiert wurde. Die Genossenschaft etablierte sich als starke Ausstellungsveranstalterin, hingegen wirkte die Akademie bei Ausstellungen nur noch unterstützend.³⁹⁵ Zum Jubiläumseignis 1858 waren Künstler aus den damals fünf großen deutschen „Kunststädten [...] Berlin, Düsseldorf, Dresden, München und Wien“³⁹⁶ vertreten, wie der historische Ausstellungskatalog offenbart. Der Fokus lag auf unterschiedlichen Positionen der deutschen Kunst. Schwind nahm bei dieser Ausstellung eine Randposition ein, die gemessen an den berühmten sogenannten belgischen Bildern nicht dem Zeitgeschmack entsprach. Um dem Ausstellungsmotto, die Entwicklungen in der deutschen Kunst zu präsentieren, Genüge zu tun, fand jedoch auch die Spätromantik Eingang.

³⁹³ Putz 2014, S. 30.

³⁹⁴ Brief von Schwind an Bernhard Schädel, 27. April 1850, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 269.

³⁹⁵ Langenstein 1983, S. 182.

³⁹⁶ Katalog der Kunstausstellung in München 1858.

Schwind präsentierte *Das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester*³⁹⁷ (1857) (Abb. 49), einen monumentalen Aquarellzyklus in Friesform. Ich gehe davon aus, dass er beim dem Werk *Das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester* das Aquarell als Technik wählte, um seine zeichnerischen Vorzüge bei dieser Ausstellung in den Vordergrund zu rücken. In dieser Technik vermeinte er seinen Umgang mit der Farbe besser zu zeigen als in der Ölmalerei. Gerade vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Diskussionen um die Farbigkeit in der Kunst, die damals in Deutschland in Hinblick auf die sogenannten belgischen Bilder geführt wurden, war der gekonnte Einsatz von Farbe essenziell. Schwind hatte bereits die Erfahrung gemacht, dass einzelne Kritiker das Kolorit seiner Ölgemälde nicht schätzten.³⁹⁸ In diesem Zusammenhang äußerte er: „Jedenfalls hoffe ich, dem dummen Geschwätz ein Ende zu machen, daß ich von Farbe nichts verstehe – woran mir nie etwas gelegen war.“³⁹⁹ Möglicherweise führten Kritiken über seinen Umgang mit der Farbe dazu, dass Schwind sein monumentales Ausstellungsbild *Das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester* (1857) als Aquarell ausführte, um, wie bereits erwähnt, seine zeichnerische Stärke zu zeigen. Die begleitende Kunstpublizistik reflektierte jedenfalls das Vorhaben und empfahl, Schwind als „einen geschickten Zeichner gelten [zu] lassen“.⁴⁰⁰ Auf die Rolle der Kunstpublizistik bei Ausstellungen werden ich im Exkurs 3.1.4 später näher eingehen.

Das Werk sollte im Rahmen der Ausstellung auch zum Verkauf angeboten werden, wie im Ausstellungskatalog durch eine entsprechende Kennzeichnung ersichtlich ist.⁴⁰¹ Großherzog Carl Alexander von Weimar, offenbar ein Besucher der „Allgemeinen deutschen und historischen Kunstausstellung“, erwarb es.⁴⁰² Schwind ging davon aus, dass es im „Salon“ des Großherzogs „zugänglich sein werde“⁴⁰³, ebenso wie das Goethe- und das Schillerzimmer, die vom Großherzog regelrecht inszeniert wurden. Gemeint sind die „Dichterzimmer“ im Wittumspalais in Weimar, die, hübsch eingerichtet, an die Zeit von Herzogin Anna Amalia und ihre berühmten Künstlergäste der Weimarer Klassik erinnerten sollten.⁴⁰⁴ Neben der Öffnung besagter Dichterzimmer führte Carl Alexander von 1863 bis 1869 auch den Plan durch, seine Kunstsammlung öffentlich zu machen und hier in Weimar ein Museum im Sinne

³⁹⁷ Petit Palais (Hg.) 2019, Nr. 135-136, S. 211-215.

³⁹⁸ Quelle.

³⁹⁹ Brief von Schwind an Julius Thaeter, Juni 1848, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 230.

⁴⁰⁰ Grosse 1858, S. 122f.

⁴⁰¹ Nr. 560, Katalog der Kunstausstellung in München 1858, S. 25.

⁴⁰² Nr. 64–66, Catalog des Grossh. Museums zu Weimar, ca. 1885, S. 89.

⁴⁰³ Brief von Schwind an Konrad Jahn, 15. Dezember 1858, zitiert nach Stoessl 1924, S. 390.

⁴⁰⁴ Ranft 1964, S. 10.

einer „nationalen Kunstförderung“ zu stiften. Mit dem Museum kam er den Berlinern zuvor, die ihre „Nationalgalerie“ erst zwischen 1867 und 1876 erbauten.⁴⁰⁵ Durch die Öffnung der großherzoglichen Kunstsammlung in Weimar wurde Schwinds Bild *Das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester* (1857) ausgestellt, diesmal ohne das Einwirken des Künstlers.

Schwinds Randposition als Vertreter der Spätromantik in der zeitgenössischen deutschen Kunst mag in einigen Fällen die Teilnahme an Ausstellungen erschwert haben, doch boten einzelne Ausstellungsformate auch in dieser Hinsicht gute Chancen gezeigt zu werden. Neben der oben genannten „Ersten deutschen allgemeinen und historischen Kunstausstellung“ von 1858, bei der Schwind vor allem durch die begleitende Kunstpublizistik mehr Bedeutung in der Kunstwelt erlangte (wie im Exkurs 3.1.4 erörtert wird), können auch internationale Ausstellungen genannt werden, die im Ausland stattfanden. Sie boten dem Künstler insofern eine Möglichkeit, Bilder einzureichen, als hier auch die zeitgenössische deutsche Kunst vertreten war und man zumeist daran interessiert war, diese möglichst umfassend darzustellen. Ein Beispiel ist die zweite Weltausstellung in Paris 1867 („Exposition universelle d’Art et d’industrie“), bei der ein eigener bayerischer Pavillon („Royaume de Bavière“) eingerichtet wurde. Die Leitung des Pavillons hatte damals Schwinds Kollege an der Akademie, der Historienmaler Carl Piloty inne.⁴⁰⁶ Schwind war laut „Catalogue général“⁴⁰⁷ mit acht Gemälden und den Kartonzeichnungen zum Elisabethzyklus seiner Wartburgfresken vertreten. Vermutlich spekulierte der Künstler bei der Ausstellung auf eine Auszeichnung seiner Werke, wozu es aber nicht kam, wie er in einem Brief zynisch festhielt:

„In Paris waren Bilder von mir, die glänzend durchgefallen sind, was mich eigentlich freut, denn ich möchte diesen Hanswurst nicht gefallen.“⁴⁰⁸

Einige der Bilder, die Schwind bei der Pariser Weltausstellung 1867 zeigte, waren Leihgaben des Kunstsammlers Graf von Schack.⁴⁰⁹

1867 organisierte man auch in München eine internationale Ausstellung, bei der Schwind jedoch nicht dabei war. Hier wurden neben Münchner Künstlern Vertreter aus ganz Europa gezeigt. Der Schwerpunkt der Ausstellung lag vor allem auf der Schule von Barbizon und auf

⁴⁰⁵ Ziegler 2010, S. 370.

⁴⁰⁶ Wurst/Streppelhoff 2003, S. 81.

⁴⁰⁷ Nr. 38 und Nr. 173–180, Catalogue général 1867, S. 130 und S. 133.

⁴⁰⁸ Brief von Schwind an Eduard Mörike, 26. Dezember 1867, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 457.

⁴⁰⁹ Nr. 173 und 174, Catalogue général 1867, S. 130

Werken von dem französischen Maler des Realismus Gustave Courbet (1819–1877).

Friedrich Pecht bemerkte 1894 rückblickend, dass diese Münchner Ausstellung den Rückgang von Bildern der „romantisch-klassizistischen Richtung“⁴¹⁰ zugunsten der Darstellung internationaler Kunstströmungen markierte.

Bei einigen Ausstellungen lässt sich nicht genau sagen, warum Schwind nicht teilnahm: ob er abgelehnt wurde oder einfach kein entsprechendes Bild fertig hatte. Bei der ersten Weltausstellung in Paris von 1855 („Allgemeine Pariser Ausstellung“⁴¹¹) hatte Schwind im Unterschied zu der zweiten von 1867 beispielsweise nicht teilgenommen. In einem deutschen Kunstbericht zur Pariser Weltausstellung von 1855 machte man auf Schwinds Fehlen sogar aufmerksam und kritisierte, dass bei der Darstellung der zeitgenössischen deutschen Kunst in Paris nicht auf Vollständigkeit geachtet wurde: Man vermisste Künstler „der älteren Generation“ wie Johann Friedrich Overbeck, Philipp Veit, Wilhelm Schadow, Julius von Schnorr Carolsfeld und Heinrich Heß sowie Künstler „der späteren Generation“, darunter auch „Moritz von Schwind aus Wien“.⁴¹² Hingegen legte man den Schwerpunkt auf die großen Namen unter den deutschen Künstlern wie etwa auf Peter von Cornelius, der mit seinen monumentalen Kartonzeichnungen die zeitgenössische deutsche Kunst repräsentierte.

In Paris war der „Salon“ als regelmäßig veranstaltete Kunstaussstellung der zentrale Ort für Maler des 19. Jahrhunderts, um sich einen Namen zu machen und Käufer für ihre Werke zu finden. Der Verkauf von zeitgenössischer Kunst gestaltete sich in hier insofern neu, da Künstler vor allem Werke anboten, die ohne einen konkreten Auftrag entstanden sind.⁴¹³ Insbesondere freischaffende Künstler waren in dieser Hinsicht auf den Salon angewiesen. Durch die Teilnahme am Salon, der von einer Jury geleitet wurde, konnten Künstler ihr Vorankommen fördern und ihren Salonbildern eine Art „Qualitätssiegel“⁴¹⁴ verschaffen, wenn diese vor der Jury bestanden. Diese Bilder wurden vermutlich auch zu einem besseren Preis verkauft. Allein der Umstand ein Salonmaler zu sein, konnte vielleicht sogar den Preis anderer Werke steigern, die nicht im Salon gezeigt wurden. Interessanterweise wurde die Ablehnung von Bildern am Salon nicht immer als ein Mangel erachtet, sondern wirkte auch als Ansporn für Künstler, sich erneut oder mit anderen Werken zu bewerben; eine Ablehnung

⁴¹⁰ Pecht 1894, S. 207. Pecht spricht bei dieser Ausstellung vom „Kultus der Häßlichkeit“.

⁴¹¹ Amtlicher Bericht 1856, S. 691.

⁴¹² Amtlicher Bericht 1856, S. 691.

⁴¹³ Cleve 1996, S. 113.

⁴¹⁴ Sfeir-Semler 1992, S. 213.

konnte daher auch den Beginn einer „Musterkarriere“⁴¹⁵ eines französischen Malers des 19. Jahrhunderts dargestellt haben.

Doch nicht alle Künstler deuteten eine Ablehnung positiv: 1855 organisierte Gustave Courbet seine eigene Ausstellung im eigens dafür errichteten Pavillon „Du Realisme. G. Courbet. Exposition de quarante tableaux des ses Œuvres“⁴¹⁶, um quasi der Jury des Salons zu entgehen. Er zeigte vierzig seiner Bilder, darunter jene drei, die von der Jury für den Salon desselben Jahres abgelehnt wurden, wobei elf seiner Werke damals bestanden haben und im Salon gezeigt wurden.⁴¹⁷ Courbet warb um das Publikum mit dieser Personale, für die er sogar Eintritt verlangte. Ausstellungen, die von Künstlern selbst als eine Art Gegenpart zum Salon organisiert wurden, sind kein Einzelphänomen im 19. Jahrhundert; auch Edouard Manet stellte 1867 in einer eigenen Ausstellung seine Werke aus.⁴¹⁸

3.1.4 Exkurs: Die begleitende Ausstellungspublizistik

Die Ausstellungspublizistik war im 19. Jahrhundert ein wichtiges Ausdrucksmittel der kunstinteressierten Öffentlichkeit. Anhand von zwei Ausstellungsrezensionen werden im Folgenden exemplarisch die Vor- und Nachteile von Kritiken für den Künstler erörtert. Vieles spricht dafür, dass negative Beurteilungen von Schwinds Ausstellungsbildern die Ablehnung des Künstlers gegenüber Kritikern schürte. Anscheinend machte es einen Unterschied, ob ein Auftragswerk negativ rezensiert wurde oder eines, das ohne Auftrag entstanden war und bei einer Ausstellung verkauft werden sollte. 1856 wandte sich die Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst, die nicht nur als Auftraggeberin, sondern auch als Ausstellungsveranstalterin auftrat an Schwind. In dieser Verbindung schlossen sich die deutschen Kunstvereine zusammen, um durch Auftragserteilungen und Ausstellungen die sogenannte vaterländische Geschichtsmalerei in ganz Deutschland zu fördern. Schwind wurde beauftragt, ein Ölgemälde zu einem historischen Stoff zu malen. Der Künstler kam diesem Ansinnen nach, wobei es ihm grundsätzlich widerstrebt haben mag, ein historisch ausgerichtetes Auftragswerk auszuführen, wie aus einem Brief hervorgeht:

„Das Bild [*Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe*] für den gescheiten Verein für historische Kunst ist Gott sei Dank komponiert und auf der Leinwand angefangen. Daran ist zu erkennen, daß ich etwas altere, daß mir so viel Ärger macht, eine Arbeit anzupacken, die mir nicht recht zu Gesicht steht. Ich finde es impertinent, daß ein anderer, weil er

⁴¹⁵ Sfeir-Semler 1992, S. 230.

⁴¹⁶ Küster 2014, S. 52; vgl. Lobstein 2007, S. 433.

⁴¹⁷ Küster 2014, S. 51.

⁴¹⁸ Bättschmann 1997, S. 138.

ein paar Taler zu vergeben hat, mir sagen kann, jetzt machst du das, und das laßt du sein.“⁴¹⁹

Schwind schuf das Gemälde *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe*⁴²⁰ (1857) (Abb. 50). Es zeigt Kaiser Rudolf von Habsburg in einer Art Prozession, umgeben von seinem Gefolge und der trauernden Bevölkerung. Das Gemälde wurde nach seiner Vollendung in den Fachblättern der Kunstvereine „Deutsches Kunstblatt“ und „Die Dioskuren“ vorgestellt und in der Folge in Kunstvereinen in ganz Deutschland ausgestellt.⁴²¹ In den Fachblättern löste es Diskussionen aus. Man kritisierte, dass Schwinds Bild „keine wirkliche Handlung“ zeigen würde, „sondern, nur eine Situation eines historisch berühmten Mannes“.⁴²² Das Bild vermittelte den Kritikern zufolge nicht, dass Kaiser Rudolf von Habsburg nach Speyer geritten sei, um dort, wo seine Vorfahren ruhten, selbst zu sterben. Es wäre dem Künstler also nicht gelungen, die Bildidee fassbar zum Ausdruck zu bringen. Einzelne Kritiker verbreiteten ihre ablehnende Haltung gegenüber dem Werk hier pauschalierend, gewissermaßen im Namen der Künstlerschaft und des Publikums, die als eine gemeinsame Gruppe angeführt wurden:

„Es herrscht darüber hier nur eine Stimme unter den Künstlern wie im Publikum, daß es von Herrn Prof. Schwind unverzeihlich ist, ein solches Machwerk abzuliefern.“⁴²³

Auf das Werk selbst hatte diese negative Rezension jedoch kaum Einfluss genommen, es zirkulierte im Rahmen der Ausstellungen des Kunstvereins und wurde schließlich 1860 durch Verlosung dem Schleswig-Holsteinischen Kunstverein in Kiel einverleibt.⁴²⁴

Eine andere Rolle spielte für Schwind die Kunstpublizistik bei der „Deutschen allgemeinen und historischen Kunst-Ausstellung“ 1858 in München. Der Künstler stellte hier seinen monumentalen Aquarellzyklus *Das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester* (1857) (Abb. 49) aus – ein Werk, das er ohne Auftrag schuf (siehe Kapitel 3.1.3.). Die Ausstellung zielte darauf ab, dem Publikum die unterschiedlichen Strömungen der zeitgenössischen deutschen Kunst vorzustellen, wie auch in der Einleitung der Rezension von Julius Grosse von 1858 zu lesen ist:

„Dem Beschauer mußte bei allen Verschiedenheiten der Composition, des Colorits, der Manier und des Styles und auch der Stoffe, zu denen die verschiedenen Schulen sich mit Vorliebe hinneigten, doch das Bild eines großen Zusammenhangs aufgehen [...], zudem war nicht nur das Historienfach, sondern eine Vielfalt an Themen

⁴¹⁹ Brief von Schwind an Bernhard Schädel, 28. November 1856, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 374.

⁴²⁰ Holsten 1997, Nr. 346, S. 214; vgl. Vergoossen 2011, Abb. 140, S. 160.

⁴²¹ Deutsches Kunstblatt, 21. Mai 1857, Nr. 21, S. 184.

⁴²² Deutsches Kunstblatt, 2. Juli 1857, Nr. 27, S. 232.

⁴²³ Die Dioskuren, 2. Juli 1857, Nr. 13, S. 120.

⁴²⁴ Busch 1991, S. 175.

erwünscht, also „Ereignisse der Geschichte und Sage, der Natur und des gewöhnlichen Lebens.“⁴²⁵

Aufgrund der Ausrichtung dieser Ausstellung wurde Schwind in seiner isolierten Stellung als Spätromantiker erstmals positiv rezipiert. Die Rezension mit dem Titel „Studien zur Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts“⁴²⁶ warf einen neuen Blick auf den Künstler.

Grosse war einer der Ersten, der der Ansicht war, dass man Schwinds Kunst unvoreingenommen, mit „den Augen des Kindes“⁴²⁷ betrachten und daher mehr sinnlich als intellektuell wahrnehmen müsse. Das Ausstellungsbild *Das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester* (1857) wurde in seiner Rezension unter der Rubrik „Die Poeten der Malerei“ besprochen. Hier galt es als „Perle der Ausstellung“ und stand beispielhaft für eine positive Bewertung der Kunst der Spätromantik („Siegeszug der romantischen Richtung“⁴²⁸). In Grosses Besprechung wurde nicht nur auf Schwinds aktuelles Ausstellungsbild eingegangen, sondern man befasste sich auch ganz allgemein mit dem Werk des Künstlers. In der Rubrik „Die Historiker“ stellte man die Frage, wie die idealistische und romantische Richtung in der Kunst, die ja eine poetische Erfindung voraussetzt, in Zukunft weitergeführt werden sollte. Konnte sie überhaupt weitergeführt werden, oder überstrahlte der Realismus in der Malerei alles? Grosse eröffnete Mitte des 19. Jahrhunderts einen Zugang zu Schwinds Kunst, der die isolierte Position des Künstlers erstmals in einem positiven Sinn zulässt. Er schlägt vor, Schwind „als ein einzelnes Originalgenie, das seinen eigenen Gesetzen folgt“ und als „einen geschickten Zeichner gelten [zu] lassen“.⁴²⁹

3.2 Der Umgang mit der eigenen Bilderfindung

Dass sich Künstler über Jahre hinweg mit bestimmten Themen beschäftigen bevor sie (die Themen) die konkrete Gestalt eines Bildes annehmen, ist nichts Außergewöhnliches. Zumeist gingen einem Gemälde zahlreiche Studien, Skizzen und Entwürfe voraus, in denen man sich der endgültigen Komposition in mehreren Schritten näherte. Auch Schwind entwickelte ein Bild oftmals aus mehreren Erwägungen, die er in Gedanken über einen längeren Zeitraum mit sich „herumtrug“⁴³⁰, ehe es zur Verwirklichung kam. Wie ist es jedoch einzuschätzen, wenn

⁴²⁵ Grosse 1858, Vorwort VII.

⁴²⁶ Grosse 1858, Titelblatt.

⁴²⁷ Grosse 1858, S. 115.

⁴²⁸ Grosse 1858, S. 116.

⁴²⁹ Grosse 1858, S. 122f.

⁴³⁰ Brief von Schwind an Eduard von Bauernfeld, 15. April 1851, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 279.

der Künstler die eigene Bilderfindung wiederholt aufgriff und auf deren Grundlage ein neues Bild kreierte, welches sich besser oder schneller verkaufen ließ?

In den folgenden Kapiteln wird dargestellt, wie der Künstler seine eigenen Bilder erneut aufgriff, um auf deren Basis ein neues Werk auszuführen. Es werden unterschiedliche künstlerische Herangehensweisen vorgestellt, die sich bei Schwind im Umgang mit der eigenen Bilderfindung beobachten lassen. Dazu zählt das Anfertigen von Einzelbildfassungen, die auf Basis der Wiederholung von Darstellungen aus einem „Mehrfeldbild“⁴³¹ oder einem mehrteiligen Bilderzyklus entstanden sind – die Wiederholung stellt sich hier als einer Art des Herauslösens eines Teils aus einem größeren Ursprungswerk dar. Besprochen wird zudem die Schaffung von Repliken oder das Ausführen von Variationen eines Themas sowie die Übernahme einzelner Motive, die in einem neuen Bild in einem ganz anderen Kontext erscheinen. Lassen sich diese künstlerischen Herangehensweisen auch bei anderen Künstlern seiner Zeit beobachten?

3.2.1 Die Anfertigung von Einzelbildfassungen

Betrachtet man Schwinds Gesamtwerk, zeigt sich, dass der Künstler von seinen umfangreichen Bilderzyklen, monumentalen Fresken oder einem „Mehrfeldbild“⁴³² auch Einzelbildfassungen anfertigte. Der Künstler schuf sie parallel zu diesen bestehenden Werken, die auf Grund ihrer Monumentalität aufwendig in ihrer Ausführung waren und ihn über einen längeren Zeitraum blockierten. Es bot sich daher aus praktischen Gründen an, begleitend zu diesen größeren Werken auch Einzelbildfassung anzufertigen. Dies lässt sich beispielsweise im Zusammenhang mit Schwinds großformatigem Mehrfeldbild in Friesform *Das Märchen vom Aschenbrödel* (1854) (Abb. 45) beobachten. Gleichzeitig zu diesem großen Mehrfeldbild schuf er mehrere themennahe Einzelbilder. Er bezeichnete sie auch als „Nebenarbeiten“⁴³³, die u. a. für den (schnellen) Verkauf bestimmt waren. Eine Sepiazeichnung zum Märchen vom Aschenbrödel soll von Schwind beispielsweise an einen Bekannten seines Freundes Bernhard Schädel veräußert worden sein, vermutlich an Eduard von Reichenbach („deinen jungen Grafen“⁴³⁴). Zumeist wusste Schwind bereits bei der Ausführung einer sogenannten Nebenarbeit, an wen er sie verkaufen würde. Manche schuf er auch als Geschenk für

⁴³¹ Hofmann 1998, S.168; vgl. Gottdang 2019, S. 35-55.

⁴³² Hofmann 1998, S.168; vgl. Gottdang 2019, S. 35-55.

⁴³³ Brief von Schwind an Bernhard Schädel, 26. März 1853, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 313.

⁴³⁴ Brief von Schwind an Bernhard Schädel, 26. März 1853, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 313.

Familienmitglieder, oder er behielt sie. Letzteres kann vielleicht als eine Art Erinnerung an die eigene Arbeit (*ricordo*) erachtet werden.

Das Anfertigen von Einzelbildfassungen bot sich bei seinem *Aschenbrödel* besonders an, da dieses monumentale Gemälde, wie oben erwähnt, aus mehreren einzelnen Haupt- und Nebenbildern besteht. Mehrere Episoden aus dem Märchen *Aschenbrödel* sind gemeinsam mit dem Märchen vom Dornröschen und der Geschichte der Psyche innerhalb eines friesartigen Rahmens angeordnet. In einem relativ einfachen Arbeitsschritt konnte er auf Grundlage des Gemäldes parallel zu dessen Ausführung gleich mehrere Einzelbildfassungen anfertigen. Er brauchte nur bei Bedarf eines der vier Hauptbilder und/oder eines der fünfzehn Nebenbilder zu replizieren, mit dem praktischen Nebeneffekt, dass die Farbpigmente bereits gewählt, die Farben schon angerührt waren und die Komposition vorlag. Auf diese Art entstand die Einzelbildfassung *Entführung des Aschenbrödels durch die Fee*⁴³⁵ (1854) (Abb. 51). Zu sehen ist die schwebende Fee mit dem Aschenbrödel in den Armen, deren Darstellung eine Wiederholung eines der Hauptbilder des großen Gemäldes ist; ebenso wiederholte Schwind eines der Nebenbilder aus besagtem Gemälde, es zeigt, wie der Königsohn von der Fee zu Dornröschens Schloss geleitet wird (Abb. 52). Es entstand die Einzelbildfassung *Erscheinung im Walde* (um 1858) (Abb. 53), welche die Fee aus dem Märchen Dornröschen als Rückenfigur im Wald zeigt, die einem jungen Mann erscheint. Aufgrund der Datierung (um 1858) muss man in der zuletzt genannten Einzelbildfassung davon ausgehen, dass Schwind diese Bild erst vier Jahre nach der Vollendung des großen Gemäldes (1854), also nicht parallel ausführte. 1863 verkaufte er die Einzelbildfassung an den Kunstsammler Graf von Schack.⁴³⁶ Das genannte Ankaufsdatum beweist im Übrigen, dass es nicht als Auftragswerk entstanden war. Schwind schuf noch eine zweite Fassung mit dem Titel *Erscheinung im Walde*⁴³⁷ (vor 1858) (Abb. 54), deren Entstehungskontext mir jedoch nicht bekannt ist.

Im Folgenden wird der Frage nachgegangen, ob das Anfertigen von Einzelbildfassungen auf Basis monumentaler Bilderzyklen auch als kreativer Umgang mit der eigenen Bilderfindung gewertet werden kann. Eines der Nebenbilder des *Aschenbrödel*-Gemäldes zeigt, wie die gute Fee dem Aschenbrödel ein prächtiges Gewand und eine Krone überbringt, auf die das Mädchen in gebeugter Haltung wartet (Abb. 55). Das Bildthema besteht hier im Herannahen

⁴³⁵ Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München, Inv. Nr. 9122; vgl. Holsten 1997, Nr. 321, S. 200.

⁴³⁶ Schack 1889, S. 43–45.

⁴³⁷ Städel Museum, Frankfurt am Main, Inv. Nr. SG 620.

der Fee und im Warten Aschenbrödels. In seiner Funktion als Nebenbild verweist es darauf, dass das Mädchen in der Folge von der Fee für den Ball geschmückt wird.

Auf Basis dieses Nebenbildes schuf Schwind ein neues Werk, bei dem sich ein kreativer Umgang mit der eigenen Bilderfindung beobachten lässt. Der Künstler hat die Darstellung adaptiert. Es entstand die Einzelbildfassung *Aschenbrödel wird von der Fee geschmückt*⁴³⁸ (um 1852) (Abb. 56), die das Schmücken zum eigentlichen Thema macht. Das neue Werk hat keine hinweisende Funktion innerhalb eines großen Märchenzyklus, sondern ist eine thematisch eigenständige Darstellung. Es zeigt eine konkrete Handlung, nämlich das Schmücken des Aschenbrödels. Die Fee hält die Krone über das Haupt des Mädchens, das bereits prunkvoll eingekleidet ist. Diese Handlung macht die Darstellung verständlich und eindeutig lesbar. Zudem lassen die Details wie das prächtig gemusterte Gewand und das zurechtgemachte Aschenbrödel diese Einzelbildfassung besonders dekorativ erscheinen. Das Bildformat ist hier ebenfalls ein Quadrat und entspricht darin dem Nebenbild aus dem Gemälde. Diese Einzelbildfassung war jedoch nicht für den Verkauf bestimmt, sondern dem Werkverzeichnis Weigmann 1906 zufolge vermutlich ein Geschenk von Schwind an seine Tochter.⁴³⁹

Ähnlich wie bei seinem *Aschenbrödel* (1854) ging Schwind auch bei seinem mehrteiligen Aquarellzyklus *Das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester* (1858) vor. Auf Basis des größeren Zyklus bzw. eines Bildmotivs aus dem ersten Teil des Zyklus (Abb. 57) entstand das kleinere Ölbild *Die treue Schwester*⁴⁴⁰ (1857/58) (Abb. 58) als Einzelbildfassung. Es wäre möglich, dass Schwind diese Einzelbildfassung ebenfalls für seine Tochter malte; die Provenienz des Bildes laut Werkverzeichnis Weigmann 1906 spricht auf jeden Fall dafür.⁴⁴¹ Es zeigt die Schwester der sieben Raben in einem hohlen Baum, wo sie sechs Jahre schweigend lebte und sieben Hemden spann, um ihre Brüder, die verzauberten Raben, zu erlösen. Der Künstler wechselte hier technisch vom Aquarell zur Ölmalerei. Das Anfertigen von Einzelbildfassungen in einer anderen Technik als das Ursprungswerk bot sich vor allem auch bei Fresken an, die ja grundsätzlich an den Ort gebunden waren. Ein Beispiel dafür sind Schwinds Fresken zu Mozarts Zauberflöte in der ehemaligen Hofoper in Wien (Abb. 59)⁴⁴², die er von 1864 bis 1868 ausführte. Schwind wiederholte das Motiv der Königin

⁴³⁸ Museum Folkwang, Inv. Nr. 175; vgl. Weigmann 1906, S. 325.

⁴³⁹ Weigmann 1906, S. 325.

⁴⁴⁰ Kunstmuseum Basel, Inv. Nr. 1601; vgl. Holsten 1997, Nr. 368, S. 216.

⁴⁴¹ Weigmann 1906, S. 409.

⁴⁴² Hauptner 2004, Abb. 12, S. 97.

der Nacht und schuf das gleichnamige Aquarell (1865) (Abb. 60)⁴⁴³, welches die Königin der Nacht als Einzelfigur zeigt, die aus der betreffenden Opernszene des Freskos entnommen wurde. Schwind schuf das Aquarell für den Kunstsammler Arnold Otto Meyer, der ein großer Verehrer von Schwinds Kunst war und laut Werkverzeichnis Weigmann 1906 insgesamt rund 22 Werke vom Künstler erwarb.⁴⁴⁴ Die Fresken zu Mozarts Zauberflöte waren Teil eines Großauftrags, den Schwind für das österreichische Kaiserhaus ausführte. Im Rahmen dieses Auftrags schuf der Künstler parallel zu den Fresken bildhaft ausgeführte Aquarelle, ohne dazu beauftragt worden zu sein, wie in einem Brief zu lesen ist:

„Ich habe für die Fresken im Opernhaus in Wien [...] sämtliche Kompositionen gemacht, die ich in Aquarell auszuführen gedenke. Das dürfte etwas sein für eine zukünftige Ausstellung.“⁴⁴⁵

Auch für König Ludwig II. von Bayern soll Schwind Blätter mit Motiven der Zauberflöte-Fresken in Aquarelltechnik ausgeführt haben, wie einem Brief sowie dem Werkverzeichnis Weigmann 1906 zu entnehmen ist.⁴⁴⁶ Die oben genannten Beispiele stellen eine Art Herauslösung einzelner Motive aus mehrteiligen monumentalen Kunstwerken dar, um auf deren Grundlage eine neue Einzelbildfassung anzufertigen. Dabei entstanden Bilder unterschiedlicher Kunsttechniken zu Märchen, Literatur oder Musik, die entweder Hauptfiguren oder knappe, aussagekräftige Szenen aus einem von Schwinds mehrteiligen Bilderzyklen oder Freskenprogrammen abbilden.

Auch im Werk des deutschen Historienmaler Leopold Bode lässt sich diese Art der Herauslösung von einzelne Motiven oder ganzen Darstellung aus eigenen Bilderzyklen beobachten. Im Unterschied zu Schwind bewerkstelligte Bode dies im Auftrag. Er soll den Grafen von Schack eine Skizze von seinem siebenteiligen Aquarellzyklus mit Bildern aus dem Sagenkreis Karls des Großen (1873/74) gezeigt haben, den der Künstler bereits zuvor im Auftrag von Wilhelm von Erlanger für dessen Villa in Ingelheim ausgeführt hatte.⁴⁴⁷ Besagter Zyklus ist heute nur noch in Form von Fotografien Johann Schäfers überliefert, sie zeigen die einzelnen Bildteile des Aquarellzyklus, die in Gruppen angeordnet und gerahmt waren (Abb. 61). Auf Basis dieses Aquarells Erlangers bestellte Schack ein neues Werk.

⁴⁴³ Albertina, Wien, Inv. 31108, Restitution der Sammlung Lederer, GZ 16.616/179-IV/2/99 an Dr. Thomas Lederer am 6.9.2000; vgl. Hauptner 2004, Abb. 7, S. 60.

⁴⁴⁴ Weigmann 1906, S. 581.

⁴⁴⁵ Brief von Schwind an Jan Swerts, 1. Juli 1864, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 413.

⁴⁴⁶ Brief von Schwind an Eduard Mörike, Oktober 1867, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 452; Weigmann 1906, S. 582f.

⁴⁴⁷ Rott 2019, S. 168.

In seiner Autobiografie ist diesbezüglich folgendes zu lesen:

„Ich bat ihn eine größere Composition, deren Skizze er mir vorlegte, die Geburt Karls des Großen, für mich auszuführen.“⁴⁴⁸

Bode kam Schacks Wunsch nach. In seinem Triptychon *Die Sage von Pippin und Bertha*⁴⁴⁹ (1876) (Abb. 62) wiederholte er die ersten drei Szenen aus Wilhelm von Erlangers Aquarellzyklus.

Das Anfertigen von Einzelbildfassungen lässt sich auch bei dem französischen Maler Louis-Léopold Boilly beobachten, der Anfang des 19. Jahrhunderts in Paris wirkte. Boilly war für seine Genrebilder bekannt, die er auch im Pariser Salon präsentierte. Im Salon von 1804 stellte er zum Beispiel sein Ölgemälde *Arrivée d'une diligence dans la cour des Messageries à Paris*⁴⁵⁰ (1803) (Abb. 63) aus.⁴⁵¹ Das Bild zeigt die Ankunft einer Postkutsche im Posthof in Paris. In der Mitte hat der Künstler sich selbst als Abreisenden im Kreis seiner Familie als Hauptmotiv dargestellt. Neben diesem Salonbild schuf der Künstler zeitgleich zwei kleinere Einzelbildfassungen, die jeweils ein Hauptmotiv bzw. ein Detail aus dem größeren Ursprungswerk zeigen. Ein Bild *La Descente de la diligence*⁴⁵² (1803) (Abb. 64), stellt das oben genannte Hauptmotiv mit der Verabschiedung des Künstlers von seiner Familie dar. Die Figuren sind vor einem neutralen grauen Hintergrund zentral in die Bildmitte gesetzt. Ebenso zeigt das andere Bild, *Une marchande de fleurs*⁴⁵³ (1803) (Abb. 65), eine Blumenverkäuferin aus dem Salonbild als Einzelfigur.

3.2.2 Die Anfertigung von Replik und Variation

Lag im vorigen Kapitel der Fokus auf der Wiederholung als eine Art des Herauslösen von einzelnen Darstellungen aus einem größeren mehrteiligen Werk („Mehrfeldbild“, Bilderzyklus, Fresken), wird im Folgenden die Wiederholung als Anfertigung von Replik und Variation untersucht. Das Ursprungswerk ist dabei ein zumeist gleichgroßes Einzelwerk. Begrifflich unterscheide ich zwischen Replik und Variation. Der Unterschied liegt in der Art und Weise wie ein Vorbild wiederholt wird: Bei der Anfertigung einer Replik wird vom

⁴⁴⁸ Schack 1881, S. 179.

⁴⁴⁹ Rott 2019, Nr. 10, S. 171.

⁴⁵⁰ Fabre 2022, Cat. 19, S. 72.

⁴⁵¹ Fabre 2022, S. 19.

⁴⁵² Fabre 2022, Cat. 21, S. 75.

⁴⁵³ Fabre 2022, Cat. 26, S. 79.

Künstler die eigene Bilderfindung originalgetreu wiederholt, bei einer Variation hingegen werden auch Veränderungen vorgenommen.⁴⁵⁴

Das Wiederholen von eigenen Bildern kann grundsätzlich als ein kunsthistorisches Phänomen in der bildenden Kunst beschrieben werden und lässt sich auch schon vor dem 19. Jahrhundert in der Frühen Neuzeit vor allem in großen Werkstätten beobachten.⁴⁵⁵ Im 19. Jahrhundert wird damit u. a. die Arbeitsweise der Nazarener in Verbindung gebracht. Einzelne Künstler wie zum Beispiel die Gebrüder Franz und Johannes Riepenhausen schufen zahlreiche Wiederholungen eigener Bilder. Im Unterschied zu Werkstätten der Frühen Neuzeit führten im 19. Jahrhundert nicht Mitarbeiter die Wiederholungen aus, sondern die Künstler selbst. Manche Zeitgenossen kritisierten die Herangehensweise der Gebrüder Riepenhausen, wobei sich das Unverständnis nicht darauf bezog, dass Motive über längere Zeiträume neu bearbeitet wurden, zumal man die künstlerische Motivation dahinter würdigte. Man kritisierte vielmehr das (vermeintlich) einfallslose schematische Kopieren einzelner Motive und fragte, ob dies überhaupt noch ein Kunstschaffen sei. Dazu äußerte sich zum Beispiel Ludwig Hermann Friedländer, der in Rom die Kunst der Nazarener kennenlernte, darunter auch die Arbeit der Gebrüder Riepenhausen, in seinem Reisebericht aus Italien 1815/16:

„Ihren eigenen Weg im Leben wie in der Kunst wandeln die Brüder Riepenhausen. [...] Voll Talent und Geschmack befleißigen sie sich leider eines Verfahrens, welches den höheren Forderungen der Kunst nicht genügt. Zufrieden, einige ansprechende Kompositionen hervorgebracht zu haben, deren Zyklus jetzt geschlossen scheint, gefallen sie sich nun in beständigen Wiederholungen derselben, wobei denn das Fabrikmäßige der Arbeit schwer zu vermeiden ist.“⁴⁵⁶

Franz und Johannes Riepenhausen befassten sich in ihrer Kunst umfassend mit dem Leben des Malers Raffael, was sich u. a. in ihrer Serie „Leben Raphael Sanzios von Urbino in zwölf Bildern“⁴⁵⁷ (1816) widerspiegelt. Später entwickelten die Brüder aus dieser Serie das Bildmotiv Raffaels Vision beim Malen der Sixtinischen Madonna, welches sie in der Folge häufig wiederholten. Zum Beispiel schuf Johannes Riepenhausen 1821 in Rom das Aquarell mit dem (heutigen) Titel *The Virgin and the Child Reveal to Raphael in his Dream*⁴⁵⁸ (1821) (Abb. 66) mit diesem Motiv. Dargestellt ist der Maler Raffael vor seiner Staffelei schlafend, während ihm im Traum die Sixtinische Madonna erscheint.

⁴⁵⁴ Lexikon der Kunst 2004, Bd. 6, Stichwort: Replik; Koschatzky 1972, S. 25.

⁴⁵⁵ Vgl. Ropposch 2011.

⁴⁵⁶ Friedländer 1820, S. 315.

⁴⁵⁷ Albertina K.S.D-15 Ill. Buch Riepenhausen; vgl. Fasching 2013, Abb. 3-25, S. 116-127.

⁴⁵⁸ Hübner und Thiemann 2018, Nr. 12 und Nr. 13, S. 20 und 21.

Die Brüder bezogen sich inhaltlich vermutlich auf die Erzählung „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (1797) Wilhelm Heinrich Wackenroders (Novalis). Neben dem genannten Blatt entstanden auch zwei eigenhändig wiederholte Ölgemälde als Repliken des Motivs.

Ein Gemälde erwarb der Kunstsammler Graf Athanasius Raczyński in Rom, wie das historische „Verzeichnis der Gräfllich Raczyński’schen Kunstsammlungen in der Königlichen National-Galerie“ belegt.⁴⁵⁹ Es handelt sich dabei um das Gemälde *Der Traum Raffaels* (1821) (Abb. 67), welches sich heute in der Raczyński Foundation im Nationalmuseum in Poznań befindet. Das zweite Gemälde *Die Vision Raffaels* (um 1830) (Abb. 68) führten die Gebrüder Riepenhausen einige Jahre später, nämlich um 1830, für Martin Johann Jenisch aus, der – wie aus seinem „Reisetagebuch“⁴⁶⁰ hervorgeht – ebenfalls nach Rom gereist war. Im Zusammenhang mit der Kunst der Nazarener könnte der Aspekt der Wiederholung von Bildern und ihrer Verbreitung sicherlich noch umfassender dargestellt werden. Diese Form der Popularisierung von Kunst verbanden die Nazarener sicherlich auch damit, die religiöse Erfahrung, die eine Grundlage für ihr Kunstschaffen darstellte, durch die Verbreitung der Werke auch für andere erlebbar zu machen. Vor diesem Hintergrund bekommt die Anfertigung von Repliken vermutlich eine ganz andere Bedeutung als bei Schwind, der seine Bilder nicht aus religiösen Gründen wiederholte und verbreiten ließ.

Carl Piloty malte sein berühmtes Gemälde *Seni vor der Leiche Wallensteins*⁴⁶¹ (1855) (Abb. 48) beispielsweise ebenfalls ohne einen Auftrag und verkaufte es in seinem Atelier an König Ludwig I. von Bayern.⁴⁶² Eine Replik des Gemäldes schuf er erst rund dreißig Jahre später, nämlich für seinen Freund und Arzt Wilhelm Olivier von Leube. Es handelt sich dabei um das gleichnamige Gemälde des Jahres 1884 mit der Widmung: „Seinem verehrten Freund und Arzt Prof. Leube in Dankbarkeit 1884 C. Piloty“ (Abb. 69)⁴⁶³. Piloty wiederholte nicht nur ohne Auftrag entstandene Bilder, sondern auch Auftragswerke.

⁴⁵⁹ Nr. 156. (62), „Der Traum Raphaels“, Donop 1886, S. 91.

⁴⁶⁰ Jenisch 1838/39. Im Altonaer Museum befindet sich ein Reisetagebuch des Martin Johan Jenisch, transkribiert von Karl-Heinz Schult. Es ist nur intern veröffentlicht, d. h. in der Bibliothek einzusehen.

⁴⁶¹ Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Neue Pinakothek München, Inv. Nr. WAF 770; vgl. Eberle 2017, Nr. 97, S. 211.

⁴⁶² Otmarova 2003, S. 166.

⁴⁶³ Würzburg, Städtische Galerie, Inv. Nr. 02944; vgl. Holsing/Lauter/Piezonka 2018, Kat. Nr. 6, S. 41.

Ein Beispiel dafür ist sein Gemälde *Thusnelda im Triumphzug des Germanicus*⁴⁶⁴ (1873), ein Auftragswerk für König Ludwig II. von Bayern. Das Werk wurde nach seiner Vollendung bei der Wiener Weltausstellung 1873 präsentiert, wie im Ausstellungskatalog nachzulesen ist.⁴⁶⁵ Danach fertigte Piloty die etwas kleinere Replik *Thusnelda im Triumphzug des Germanicus*⁴⁶⁶ (um 1874) an. Der Künstler schuf sie für den amerikanischen Unternehmer Alexander Turney Stewart.⁴⁶⁷ Ob der Unternehmer das Gemälde König Ludwigs II. auf der Wiener Weltausstellung gesehen hatte und aus diesem Grund eine Replik in Auftrag gab, kann nicht gesagt werden. Über den Ankauf ist nicht Näheres bekannt, vielleicht schuf Piloty die Replik, ohne dass ihm ein Auftrag vorlag. Andere Beispiele verdeutlichen ebenfalls, dass Werke, die auf Ausstellungen präsentiert wurden, im Anschluss dessen oder einige Jahre später als Replik mitunter als Auftragsarbeit ausgeführt wurden: Der akademische französische Historienmaler Alexandre Cabanel stellte sein damals aufsehenerregendes Gemälde *Naissance de Vénus*⁴⁶⁸ (1863) im Pariser Salon 1863 aus, welches in der Folge von Kaiser Napoleon III. für seine Kunstsammlung erworben wurde. Einige Jahre später, 1875, wurde der Künstler von dem amerikanischen Sammler John Wolfe beauftragt, eine etwas kleinere Replik⁴⁶⁹ für ihn auszuführen. Der französische Impressionist Claude Monet stellte beispielsweise im Pariser Salon 1866 das Gemälde *Camille, ou La Femme à la robe verte*⁴⁷⁰ (1866) aus, welches er im selben Jahr als kleinere Replik⁴⁷¹ im Auftrag für die Kunsthändler und Verleger Alfred Cadart und Jules Luquet schuf, von wo es an seinen späteren Besitzer Georges de Bellio gelangte.⁴⁷² Auch Schwinds ehemaliger Studienkollege, der Wiener Genremaler Josef Danhauser wiederholte seine Bilderfindungen, etwa im Fall seines Gemäldes *Die Testamentseröffnung*⁴⁷³ (1839) (Abb. 70). Das Bild zeigt, wie ein Geistlicher ein Testament verliest und verkündet, dass nicht die vermögenden, sondern die armen Familienmitglieder erben werden. Rechts im Bild ist die Gruppe der armen Verwandten zu sehen.

⁴⁶⁴ Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München, Inv. Nr. WAF 771; vgl. Steinhardt-Hirsch 2003, Nr. 16, S. 319.

⁴⁶⁵ Nr. 758, Wiener Weltausstellung 1873.

⁴⁶⁶ New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 87.2; vgl. Steinhardt-Hirsch 2003, S. 347.

⁴⁶⁷ Steinhardt-Hirsch 2003, S. 347.

⁴⁶⁸ Bildnachweis: Paris, Musée d'Orsay, <https://www.artrenewal.org/artworks/alexandre-cabanel/the-birth-of-venus/10891>, 20.05.2023, 17:45.

⁴⁶⁹ Bildnachweis: New York, The Met, Inv. Nr. 94.24.1, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435831>, 20.05.2023, 17:45.

⁴⁷⁰ Bildnachweis: Bremen, Kunsthalle Bremen, Inv. Nr. 298.1906/1; vgl. Wildenstein 1997, Vol. II, Abb. 65, S. 35.

⁴⁷¹ Bildnachweis: Bukarest, Muzeul National de Artă al României, Inv. Nr. 8268/302; vgl. Wildenstein 1997, Vol. II, Abb. 66, S. 35.

⁴⁷² Wildenstein 1997, S. 36.

⁴⁷³ Belvedere Wien, Inv. Nr. 2086; vgl. Birke 1983, Nr. 37, S. 62.

Als Danhauser das Thema dieses Gemäldes später in einer Variation erneut aufgriff, veränderte er diese Personengruppe. Sein neues Werk *Die Testamentseröffnung*⁴⁷⁴ (1844) (Abb. 71) zeigt nun nicht mehr einen armen alten Mann, umgeben von seinen Verwandten, sondern einen bedürftigen jungen Familienvater, wodurch sich die Bildaussage veränderte. Danhauser schuf das Werk für Graf Franz von Beroldingen, einen österreichischen Politiker. Warum der Künstler die Veränderung seiner Bilderfindung vorgenommen hatte, wissen wir nicht.

Im Folgenden möchte ich eine Variation vorstellen, die Schwind von einem Bild aus seiner Serie *Reisebilder*⁴⁷⁵ bzw. seiner „Sammlung lyrischer Bilder“⁴⁷⁶ schuf. Diese Serie wurde vom Künstler als eine Sammlung von Bildern erachtet, die „ein zusammengehöriges Ganzes bilden“ und „Modernes, Antikes, Romantisches durcheinander“ darstellen würde.⁴⁷⁷ Sie war zunächst nicht für die Öffentlichkeit gedacht, sondern sollte erst, wenn eine gewisse Stückzahl erreicht würde, ausgestellt werden. 1861 hatte Schwind dazu erste Überlegungen angestellt, wie aus einem Brief hervorgeht:

„Dazwischen ist die Sammlung der Reisebilder [...] bis auf achtundzwanzig Stück angewachsen. Kann sein, ich bringe es bis zur allgemeinen Ausstellung, die dieses Jahr in Köln statthat, bis auf sechsunddreißig, dann könnte ich ausstellen.“⁴⁷⁸

Die Briefstelle lässt darauf schließen, dass Schwind bereits 1861 mit dem Gedanken spielte, seine *Reisebilder* in naher Zukunft auszustellen. Scheinbar erachtete er damals diese Werke nicht (mehr) als private Malerei. Bis 1862 hat sich die Stückzahl der *Reisebilder* abermals vergrößert. Es lagen nun bereits vierzig Bilder vor – nur noch „drei bis vier“ Bilder sollten, so der Künstler, gemalt werden, um die Serie abzuschließen.⁴⁷⁹ Hierfür hat Schwind sogar die Rahmen bezahlt.⁴⁸⁰ Trotzdem der Künstler die Serie *Reisebilder* als „ein zusammengehöriges Ganzes“⁴⁸¹ erachtete, schuf er Variationen zu einzelnen Bildern daraus. Offenbar ließen sich die Einzelwerke besser verkaufen. Betrachtet man zum Beispiel das Bild *Die Morgenstunde*⁴⁸² (um 1860) (Abb. 72) aus der Serie *Reisebilder*, so zeigt es eine junge Frau, möglicherweise die Tochter des Künstlers,⁴⁸³ als Rückenfigur in einem bescheiden

⁴⁷⁴ Lichtenstein, *The Princely Collections*; vgl. Schröder und Kräftner 2019, Nr. 87, S. 300.

⁴⁷⁵ Vgl. Gottdang 2004, S. 253; Vgl. Rott 2009, 168.

⁴⁷⁶ Brief von Schwind an Bernhard Schädel, 3. November 1862, zitiert nach: Stoessl 1924 S. 405.

⁴⁷⁷ Brief von Schwind an Eduard Mörike, 17. Dezember 1863, zitiert nach: Rath 1914, S. 19.

⁴⁷⁸ Brief von Schwind an Bernhard Schädel, 5. Februar 1861, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 399.

⁴⁷⁹ Brief von Schwind an Bernhard Schädel, 3. November 1862, zitiert nach: Stoessl 1924 S. 405.

⁴⁸⁰ Brief von Schwind an Bernhard Schädel, 3. November 1862, zitiert nach: Stoessl 1924 S. 406.

⁴⁸¹ Brief von Schwind an Eduard Mörike, 17. Dezember 1863, zitiert nach: Rath 1914, S. 19.

⁴⁸² Rott 2009, S. 175.

⁴⁸³ Lukas R. v. Führich, *Eine Lebensskizze*, Leipzig 1871, S. 90.

engerichteten Zimmer, die aus dem Fenster blickt. „Dem schlichten Interieur haftet nichts von den repräsentativen Zimmerbildern an, die Rudolf von Alt in den 1830/40er-Jahren u. a. im Auftrag der Familie Liechtenstein in Aquarelltechnik ausführte. *Die Morgenstunde* erweckt vielmehr den Eindruck, dass Schwind vom Repräsentativen innehalten wollte.“⁴⁸⁴ Auch die Malweise unterstützt die hier beschriebene Stimmung des Bildes. Es wurde weniger auf eine bildhaft-brillante Ausführung geachtet als auf ein flüchtiges Festhalten einer möglichen Erinnerung des Künstlers. Von diesem Bild existiert eine gleichnamige Variation (Abb. 73)⁴⁸⁵. Variation deshalb, weil leichte Veränderungen zum Ursprungsbild zu beobachten sind. Es ist präziser gemalt und zeigt ein bildhaftes Wiederholen eines Werks, das ursprünglich eher flüchtig ausgeführt wurde. Schwind fügte seiner Variation noch das Bildelement Vogelkäfig hinzu, der vielleicht als Metapher für ein eingeschränktes Leben gelesen werden kann. Das Beispiel zeigt, dass es für den Künstler offenbar kein Problem darstellte, ein einzelnes Bild aus einer Serie zu wiederholen und es ohne den Kontext der anderen Bilder zu verkaufen. Spräche das nicht gegen sein Prinzip, die Serie nur in ihrer Gesamtheit präsentieren zu wollen? Werner Busch meint in Bezug auf die Reisebilder allgemein, dass das einzelne Bild in dieser Serie nicht die Kraft zu haben scheint, für sich selbst allein zu stehen, das Bild beginnt erst im Kontext der Serie einen Sinn zu ergeben:

“Yet even the series 'Reisebilder' has synthetic quality; the individual picture seems not to have the power to be able to stand alone. It only begins to make sense in context of the series.”⁴⁸⁶

Ich gehe davon aus, dass durch Schwinds Veränderung im Malduktus, sowie durch das Hinzufügen des Bildmotivs Vogelkäfig nun ein neues Werk geschaffen wurde, das gegenüber der Serie eigenständig war. Schwind verkaufte besagte Variation jedenfalls dem Frankfurter Bankier und Kunstsammler Johann Gustav Adolf von Neufville. Das Verkaufsjahr ist nicht bekannt. Aus dem Werkverzeichnis Weigmann 1906 wissen wir jedoch, dass das Werk bis ins 20. Jahrhundert im Besitz Neufvilles war, der als Zeitgenosse Schwinds auch andere Werke des Künstlers erwarb.⁴⁸⁷

Noch weitere Bilder zeigen, auf welche Art und Weise Schwind seine Bilderfindungen wiederholte. Es ist zu beobachten, dass der Künstler Darstellungen aufgriff und sie in einem ganz anderen Kontext wiederverwendete.

⁴⁸⁴ Drahoss 2021, Zimmer mit Aussicht: Zum 150. Todesjahr des Moritz von Schwind (1804–1871), VöKK Journal 1/2021, S. 16.

⁴⁸⁵ Holsten 1997, Nr. 377, S. 220.

⁴⁸⁶ Busch 1998, S. 255.

⁴⁸⁷ Weigmann 1906, S. 395 und S. 579.

Ein Beispiel dafür ist Schwinds Buchillustration (Abb. 74)⁴⁸⁸ zu Eduard Dullers Geschichtswerk „Erzherzog Carl von Österreich“ (1847) (das Buch selbst wurde bereits im Kapitel 2.1.1 kurz angesprochen). Die Illustration zeigt eine weibliche Figur als Allegorie der Schweiz mit dem entsprechenden Wappenschild. Diese Frauengestalt wiederholte Schwind später in seinem Ölgemälde *Die Jungfrau*⁴⁸⁹ (1863) (Abb. 75). Das neue Bild entspricht mit Ausnahme des Wappenschildes der Buchillustration. Zu sehen ist eine in Untersicht gegebene Frauengestalt, die auf dem Gipfel eines hohen Berges sitzt, der wie ein Thron geformt ist. Geschmückt ist diese Jungfrau mit einer Krone. Zu ihren Füßen fliegt ein schwarzer Vogel. Wie bereits Herbert W. Rott bemerkt hat, orientierte sich der Künstler bei diesem Bild (auch) an dem „Berglied“ Friedrich Schillers, insbesondere an folgenden Versen:

„Es sitzt die Königin hoch und klar. // Auf unvergänglichem Throne, // Die Stirn
umkränzt sie sich wunderbar, // Mit diamantener Krone. // Drauf schießt die Sonne die
Pfeile von Licht, // Sie vergolden sie nur und erwärmen sie nicht.“⁴⁹⁰

Das Gemälde *Die Jungfrau* ist eines von Schwinds vier sogenannten Liebesbildern, die in einem losen Zusammenhang stehen und die unterschiedlichen Ausprägungen von Liebe darstellen. *Die Jungfrau* versinnbildlicht dabei eine unerreichbare Liebe.

Ein und dieselbe Darstellung erscheint in zwei unterschiedlichen Kontexten, einmal zur Illustration eines Geschichtswerks und einmal als Teil einer Gruppe von Liebesbildern. Die weibliche Figur als Allegorie für das Land Schweiz steht in der Buchillustration in einem bestimmten Zusammenhang mit dem Wirken Erzherzog Carls. Die Jungfrau im Gemälde stellt hingegen ein Sinnbild für die unerreichbare Liebe dar. Die Bildaussage steht auch hier nicht alleine da, sondern ist als ein Teil der Gruppe der Liebesbilder aufzufassen.

3.2.3 Die Übernahme von Bildmotiven in der „populären Druckgrafik“

In diesem Kapitel wird Schwinds Umgang mit der eigenen Bilderfindung in Hinblick auf die sogenannte populäre Druckgrafik besprochen. Mit den Begriffen „populäre Druckgrafik“, „imagerie populaire“⁴⁹¹ oder „Populargrafik“⁴⁹² werden heute im europäischen Sprachgebrauch druckgrafische Werke vom 15. bis zum 19. Jahrhundert bezeichnet, um auf ihre spezielle Käuferschaft hinzuweisen. Es handelt sich dabei um Druckmedien, die zumeist in hohen Auflagen entweder über Verleger oder Kolporteure breite Bevölkerungsschichten

⁴⁸⁸ Albertina Wien, ÖK/Schwind Klebeband, p. 56a; vgl. Weigmann 1906, S. 236.

⁴⁸⁹ Rott 2009, S. 184.

⁴⁹⁰ Rott 2009, S. 184.

⁴⁹¹ Brückner 1969, S. 5.

⁴⁹² Pieske 1988, S. 12.

erreichten. Dazu zählen Kalender, Flugblätter, Bildpostkarten, Bilderbögen und Bildgeschichten sowie diverse Tages- Wochen- und andere periodische Zeitungen und Zeitschriften. Ab den 1840er-Jahren setzten sich der Holzstich und die Lithografie in diesen Bildmedien durch. Diese Kunsttechniken verdrängten teilweise den Kupfer- und Stahlstich sowie die Radierung. Die Radierung kam dann wieder ab den 1860er-Jahren in Mode. Jedoch wurde sie weitgehend zur Ausführung von Künstlergrafiken und weniger für „populäre Druckgrafiken“ herangezogen. Künstlerisch betrachtet konnten in der Radierung Qualitäten erreicht werden, die in der Lithografie oder im Stahlstich nicht möglich waren. In der Lithografie und im Stahlstich konnten jedoch mehr Abzüge gemacht werden als in der Radierung. Eine hohe Auflage erzielte zudem der Holzstich zum Beispiel im Verfahren der „Schnelldruckpresse“⁴⁹³. Schwind schuf während seiner gesamten Laufbahn immer wieder Bildvorlagen für die sogenannte populäre Druckgrafik. Mit diesen Arbeiten insbesondere für den „Münchner Bilderbogen“ wurde der Künstler auch einem breiteren Publikum bekannt und laut Friedrich Pecht 1877 soll Schwind überhaupt (erst) durch dieses Medium vom Publikum geschätzt worden sein.⁴⁹⁴ Der „Münchner Bilderbogen“ erschien von 1848 bis 1898 im druckgrafischen Verfahren des Holzstichs im Verlag Braun & Schneider in München in mehreren Auflagen. Bei der Erstauflage von Schwinds Märchen zum gestiefelten Kater 1850 wurden beispielsweise rund 10.000 Blätter gedruckt.⁴⁹⁵

Im Folgenden wird sich dem Märchengenre als literarischem Stoff der Romantik gewidmet, der zunächst nur auf einen kleinen Leserkreis ausgerichtet war und daher in Bezug auf die Rezipienten als „elitär“ im Sinne von auserlesen erachtete werden kann. Ich bespreche das Märchen „Der gestiefelte Kater“ von Ludwig Tieck und untersuche, wie Schwind es in seinen Freskenbildern für König Ludwig I. von Bayern aufnahm. In einem Vergleich widme ich mich der Wiederholung dieser Bilder für den „Münchner Bilderbogen“ und gehe der Frage nach, ob es zu einer Vereinfachung des Märchens bzw. des Bildthemas kam.

Bereits Ende des 18. Jahrhundert fand das Märchengenre in der Literatur der Romantik seinen Niederschlag. Die zeitgenössischen Dichter widmeten sich ihm und interpretierten alte Märchen neu, die dann gebunden in Büchern herauskamen und zunächst kaum bebildert waren. Das Märchengenre richtete sich zu dieser Zeit vor allem an ein lesendes Publikum und man mag sich fragen, warum die Märchen in der Romantik zunächst nicht bebildert waren.

⁴⁹³ Griffiths 2016 S. 494–497.

⁴⁹⁴ Pecht 1877, S. 195–237.

⁴⁹⁵ <https://digital.deutsches-museum.de/de/digital-catalogue/collection-object/6756T1/>, 7.9.2022, 11:23.

Die Dichter fürchteten, dass die Illustration den Inhalt verfremdet wiedergeben würde. Clemens Brentano widmete sich dem Märchen als Literaturform und illustrierte teilweise selbst, um die Dichtung möglichst authentisch wiederzugeben. Auch die Gebrüder Grimm ließen ihre „Kinder- und Hausmärchen“⁴⁹⁶ in der Erstausgabe von 1812 unebildert publizieren. Dort erschien auch ihre Version vom „Gestiefelten Kater“, wie erwähnt, ohne Bilder. Erst die 1825 publizierte „Kleine Ausgabe“ von Grimms Märchen war mit sieben Kupfern illustriert. Der „Gestiefelte Kater“ war in dieser Ausgabe jedoch nicht mit dabei. Ludwig Tiecks davor in Buchform erschienene Komödie „Der gestiefelte Kater“⁴⁹⁷ (1797) (Abb. 76) zeigte hingegen bereits ein Bild. Mitgedruckt wurde ein Titelpuffer von dem deutschen Kupferstecher Wilhelm Jury, der auf Buchillustrationen spezialisiert war und u. a. nach Bildvorlagen von Daniel Chodowiecki arbeitete, einem der bekanntesten deutschen Kupferstecher des 18. Jahrhunderts. Jurys Illustration zu Tiecks „Der gestiefelte Kater“ spielt auf den Titel des Märchens an. Dementsprechend ist der Kater dargestellt, wie ihm gerade Maß für die Anfertigung seiner Stiefel genommen wird.

Vergleicht man Tiecks Version des Märchens vom Kater, so ist sie viel umfassender verfasst als die Version des Märchens der Gebrüder Grimm. Bei beiden handelt das Märchen von dem schlaun sprechenden Kater Hinze, der Gottlieb, dem jüngsten Sohn eines armen Müllers, zu seinem Glück verhilft. Tiecks Anspruch war es jedoch, eine „Mischung des Wunderbaren mit der alltäglichen Erfahrung“⁴⁹⁸ zu vermitteln. Als das Wunderbare kann sicherlich die Klugheit des sprechenden Katers erachtet werden, der einen durchdachten Plan verfolgt, um dem armen Gottlieb zu seinem Glück zu verhelfen, und dabei sogar seine eigenen Triebe beherrscht. Der vom Kater verfolgte Plan zum Glück umfasst inhaltlich Themen, die einen Bezug zum Lebensalltag herstellen. Zum Beispiel ist die Armut des Müllersburschen ein zentrales Thema im Stück. Die Tyrannei eines willkürlich handelnden Popanzes, den Tieck „das Gesetz“ nennt und der den bösen Gegenpart zur „gnädigen“ Regentschaft des Königs darstellt, ist auch ein Thema im Märchen.⁴⁹⁹

In den 1830er-Jahren war Tieck „deutschlandweit bis in die allerhöchsten Kreise“⁵⁰⁰ ein beliebter Dichter. Trotz seiner kritischen Haltung gegenüber der Restauration bevorzugte er stets das „Adelsmilieu“⁵⁰¹ als Publikum. Durch seine poetische Sprache grenzte sich Tieck bewusst von den einfachen Romangeschichten ab, die ihrerseits ebenfalls, jedoch in einer

⁴⁹⁶ Grimm, Kinder- und Hausmärchen, Band 1, 1812/15, S. 147–155.

⁴⁹⁷ Tieck 1797.

⁴⁹⁸ Ribbat 1978, S. 191.

⁴⁹⁹ Tieck 1797.

⁵⁰⁰ Dingersdissen 2018, S. 191.

⁵⁰¹ Ribbat 1978, S. 20.

ganz anderen Art und Weise, auf eine Mittelalterrezeption setzten. Auch König Ludwig I. von Bayern und seine Frau, Königin Therese, interessierten sich für den Dichter. Vor diesem Hintergrund entstanden Schwinds *Tieck-Fresken* (1832/34) für die Bibliothek der Königin in der Residenz in München.⁵⁰² Schwinds *Tieck-Fresken* sind ein frühes Beispiel für die Aufnahme von Tiecks Dichtung in die Malerei. Zum Bildprogramm der Fresken gehörte auch das Märchen „Der gestiefelte Kater“, das seit Tiecks Erstausgabe von 1797⁵⁰³ bis zur Uraufführung am Berliner Theater 1844 primär ein Lesestück gewesen war. Der Dichter bezeichnete es als „Kindermärchen“ und forderte ein literarisch gebildetes Publikum auf, sich unvoreingenommen – wie ein Kind – der Illusion hinzugeben, dass ein Kater in Stiefeln zu sprechen vermochte. Gleich im Prolog seines Stücks stellte Tieck die rhetorische Frage, warum ein Kindermärchen im Theater für Erwachsene aufgeführt wird. Der Dichter ging davon aus, dass ein Kind in seinem Wesen ganz anders ist als ein erwachsener Mensch. Der Erwachsene würde die Welt mit dem Verstand und weniger mit den Sinnen erfassen. Auch die Gebrüder Grimm bezogen sich im Titel ihres Sammelbandes „Kinder- und Hausmärchen“ (1812/15) auf den unvoreingenommenen Blick des Kindes.

Als ein elitäres Thema der Romantik kann Tiecks „Gestiefelter Kater“ vor allem auch deswegen gelten, weil hier nicht nur die Geschichte vom Kater erzählt wird. In eingeschobenen Zwischenspielen werden Diskurse zur Dichtung per se geführt.⁵⁰⁴ Diese Zwischenspiele vermengen sich mit der Handlung des Märchens, sodass der Text bzw. der Inhalt das Publikum verwirren konnte. In der Szene, in der der Kater den Hasen fängt, wird beispielsweise in einem eingeschobenen Zwischenspiel diskutiert, wie diese Szene authentisch gestaltet werden soll. Vor diesem Hintergrund kann es für den Illustrator eine Herausforderung gewesen sein, sich nach Tiecks Auslegung des Märchens zu orientieren. Schwind schien die geeignete Person gewesen zu sein „den Tieck zu machen“⁵⁰⁵, wie sein Lehrer Peter von Cornelius bei der Auftragsvergabe der Fresken gemeint haben soll. Cornelius habe in Schwinds Entwürfe zwar stilistisch eingegriffen, die Auswahl der Märchen soll der Student jedoch selbst entschieden haben.⁵⁰⁶ Die Felder für die Darstellungen waren an der Decke durch die Architektur vorgegeben (siehe Kapitel 1.1.2). Für den „Gestiefelten Kater“ hatte Schwind zwei kleine längsrechteckige Felder vorgesehen, die heute nur in

⁵⁰² Rommé 1996, S. 19; Schwinds Fresken sind heute nur mehr in alten Photographien erhalten, da das bemalte Tonnengewölbe der Bibliothek durch Bombenangriffe des Zweiten Weltkriegs zerstört wurde.

⁵⁰³ Tieck 1797.

⁵⁰⁴ Ribbat 1978, S. 191.

⁵⁰⁵ Brief von Schwind an Franz von Schober, 29. September 1832, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 76.

⁵⁰⁶ Brief von Schwind an Josef Kenner, 14. März 1833, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 79.

Abbildungen im Werkverzeichnis Weigmann 1906 erhalten sind, da die Freskendekoration im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde.⁵⁰⁷ Die Abbildung *Hinze lauert auf Beute* (Abb. 77) zeigt, dass Schwind im Grunde wie ein Buchillustrator vorging. Er setzte die Szene ohne perspektivischen Tiefenraum in die Fläche und betonte dabei die Umrisse der Figuren, den Hintergrund ließ er dunkel. Offenbar ging es ihm darum, den Inhalt der Darstellung möglichst klar zu schildern, wofür ihm die Betonung der Linie dabei geholfen haben mag. Die Darstellung bezieht sich inhaltlich auf die Szene „Freies Feld“⁵⁰⁸ aus Tiecks Märchen. Am linken Bildrand ist Hinze zu sehen, der entspannt auf der Lauer liegt und wartet, dass ihm das Kaninchen als Beute in den Sack hüpfet. In der Mitte des Bildes ist der Baum mit der Lerche zu erkennen, das ein Element aus einem Zwischenspiel ist. Der Baum mit der Lerche verweist darauf, dass Hinze seine Triebe beherrscht, indem er den Vogel nicht frisst. Im betreffenden Zwischenspiel wird ausführlich diskutiert, wie man die (menschliche) Klugheit des Katers auslegen könnte. Rechts vom Baum treten in Schwinds Darstellung zudem noch die Liebenden auf. Dieses Figurenpaar ist abermals ein Thema aus dem Zwischenspiel. Die Liebenden diskutieren über die Poesie als Sprache der Liebe in der Kunst. Durch die Aufnahme der Liebenden und des Baumes mit der Lerche in Schwinds Fresko wird deutlich, dass der Maler auf die (intellektuellen) Diskurse in den Zwischenspielen einging. Vor diesem Hintergrund kann bereits die Frage vorweggenommen werden, ob die Zwischenspiele auch in Schwinds Darstellungen für den „Münchner Bilderbogen“ Thema sein werden.

In seinem zweiten Freskobild bezog sich Schwind auf die Märchenszene „Große Audienz“⁵⁰⁹. Zu sehen ist, wie Hinze dem König ein Kaninchen als Geschenk überreicht (Abb. 78). Das Kaninchen kommt nur in Tiecks Version des Märchens vor. Die Gebrüder Grimm wählten Rebhühner als Beute, wie eine Illustration aus Otto Speckters Serie *Der gestiefelte Kater* (1843) (Abb. 79) aus dem Verlag Brockhaus zeigt. Zu sehen ist dort, wie Hinze dem König gemäß der Grimm'schen Version von 1812 „Rebhühner“⁵¹⁰ als Geschenk überreicht. Mit der Darstellung des Kaninchens als Beute verwies Schwinds eindeutig auf Tieck und auf besagtes Zwischenspiel, in dem auch diskutiert wurde, wie der Kater das Kaninchen tragen sollte, damit die Szene möglichst authentisch wirkte: nämlich an seinen Ohren, wie ein Mensch (ein Jäger) es tun würde. Die Darstellung vom gestiefelten Kater, der den Hasen an den Ohren hält, hat Schwind weiterverwendet, zum Beispiel als Hauptmotiv eines kunstgewerblichen

⁵⁰⁷ Weigmann 1906, S. 91.

⁵⁰⁸ Tieck, *Der gestiefelte Kater: ein Kindermärchen in drey Akten mit Zwischenspielen* 1797, S. 58–64.

⁵⁰⁹ Tieck, *Der gestiefelte Kater: ein Kindermärchen in drey Akten mit Zwischenspielen*, 1797, S. 66.

⁵¹⁰ Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*. Band 1, 1812/15, S. 147–155.

Entwurfs für ein Brüstungsbrett einer Balustrade (Abb. 80). Der Entwurf war vermutlich für den Frankfurter Bankier Johann Gustav Adolf von Neufville bestimmt, wie das Werkverzeichnis Weigmann 1906 verrät.⁵¹¹ Eine Ausführung des Entwurfs ist nicht bekannt. Schwind wiederholte dieses Motiv auch als Scherenschnitte in dunkelbraunem Samt (Abb. 81). Die Werke gehörten Josephine und Anton Brentano und befinden sich heute im Städel Museum in Frankfurt am Main.⁵¹² Aus Briefen wissen wir, dass Schwind in seiner Frankfurter Zeit mit den Brentanos befreundet war.⁵¹³ Vermutlich hatte der Künstler die Scherenschnitte dem befreundeten Paar geschenkt. Der Scherenschnitt bzw. das Anfertigen von Silhouetten galt in der bildenden Kunst und im Kunsthandwerk als eigenes Metier, wie Julia Steinheider 2013 ausgeführt hat. Hinsichtlich der Verbreitung einzelner Stücke geht Steinheider allgemein davon aus, dass „eine einmal geschnittene Silhouette“ von den Künstlern mehrmals vervielfältigt wurde, um sie „Freunden und Verwandten zu schicken und zu verschenken“.⁵¹⁴ Es ist also gut möglich, dass Schwind die oben genannten Scherenschnitte vom gestiefelten Kater als Geschenke verbreitete. Auch im „Münchner Bilderbogen“ *Der Gestiefelte Kater*⁵¹⁵ (1850) nahm Schwind dieses Motiv in Form einer längsrechteckigen verzierten Titelvignette (Abb. 82) auf, die am oberen Bildrand erscheint. Zu sehen ist der Schriftzug mit dem Titel des Märchens und darunter die Szene, in der Hinze den Hasen an den Ohren hält und ihn dem König überreicht. Im Bilderbogen übernahm Schwind auch andere Motive aus seinen Fresken, die er teilweise jedoch abwandelte. Zum Beispiel tauscht er die Figur des „Hofhistoriographen“⁵¹⁶, die im Fresko zu sehen war, gegen die Figur des „Hanswurst“⁵¹⁷ aus. In Tiecks Text tritt der Hanswurst gemeinsam mit Hinze in einer Szene im königlichen Speisesaal auf. Er klagt über seine traurige Bestimmung, Leute zu unterhalten. Der Hanswurst passte offenbar besser in die für einen humoristisch ausgerichteten Bilderbogen bestimmte Darstellung als ein Hofhistoriograph. Die Theaterfigur des Hanswursts war besonders auf Volksbühnen (z. B. Stehgreifbühnen auf Jahrmärkten) aufgrund ihrer freien, vulgären und satirischen Rede beliebt. Im Bilderbogen verzichtete Schwind in mancher Hinsicht auf die Darstellung von Personen, die in Tiecks Zwischenspielen auftraten. Ein Beispiel dafür ist das kleine rechteckige Bild am oberen Rand des Bilderbogens. Es zeigt den Kater auf der Lauer, doch anders als im Fresko für König Ludwig I. treten die Liebenden hier nicht auf.

⁵¹¹ Weigmann 1906, S. 459.

⁵¹² <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/der-gestiefelte-kater-1>, 11.8.2022, 17:32.

⁵¹³ Vgl. Stoessl 1924, S. 544.

⁵¹⁴ Steinheider 2013, S. 55.

⁵¹⁵ Albertina Wien, Inv. Nr. DG1951/306/5; vgl. Holsten 1997, Nr. 311, S. 196.

⁵¹⁶ Tieck 1797, S. 72.

⁵¹⁷ Tieck 1797, S. 74.

Der Maler war offenbar nicht daran interessiert, das Publikum mit den Themen aus Tiecks Zwischenspielen zu konfrontieren, nachdem auch bei der Uraufführung des Märchens 1844 in Berlin die Zwischenspiele das Publikum verwirrten, wie in zeitgenössischen Theaterrezensionen zu lesen war.⁵¹⁸

Für seinen Bilderbogen übernahm Schwind nicht nur Motive aus den Fresken, sondern schuf auch eine neue Komposition. Diese ist meines Erachtens das eigentliche Thema im Bilderbogen. Sie stellt die Entmachtung des Popanzes dar, einer Figur, die Tieck in seinem Märchen vom gestiefelten Kater auch „Gesetz“⁵¹⁹ nennt. Der Popanz bzw. das Gesetz repräsentiert einen willkürlich handelnden Herrscher und tritt bei Tieck als Gegenpart zum König auf, der, wie bereits erwähnt, eine besonders gnädige Regentschaft führte. Der Popanz wird bei Tieck gleich im ersten Akt in der Szene „Vor einem Wirtshause“ dem Publikum vorgestellt. Ein Wirtshausgast spricht: „Ich stehe doch lieber unter einem König, ein König ist doch vornehmer. Man sagt, der Popanz sei ein sehr ungnädiger Herr.“⁵²⁰ Der Dichter beschreibt den Popanz als menschliche Figur, die unterschiedliche Gestalt annehmen und zum Beispiel als furchteinflößend großes Tier wie ein „Rhiunozeros“⁵²¹ oder „Löwe“⁵²² oder als kleines Tier wie eine „Maus“⁵²³ erscheinen kann, die unerkannt still in einer Ecke sitzt und alles beobachtet. Schwind zeigt den Popanz als einen Riesen, der vom Kater überlistet wurde, sich in eine Maus zu verwandeln, und sodann vom Kater gefressen wird. Triumphierend rief bei Tieck der Kater danach auch noch: „Freiheit und Gleichheit! – Das Gesetz ist aufgefressen!“⁵²⁴ und Gottlieb der Müllersbursche soll anstelle des Popanzes regieren, der Kater wird zum Dank in den „Adelstand“ erhoben.⁵²⁵ In Tiecks Zwischenspiel wird an dieser Stelle auch diskutiert, ob das Märchen ein „Revolutionsstück“⁵²⁶ sei. Zurzeit von Tiecks Erstausgabe 1797 bezog es sich vermutlich auf die damaligen politischen Verhältnisse (Französische Revolution). Werner Busch meint, dass man Schwinds Darstellung im Bilderbogen (1850) allerdings weniger politisch, sondern eher als „Gesellschaftssatire“⁵²⁷ lesen könne und spielt dabei auf das aktuelle Zeitgeschehen an.

⁵¹⁸ Der Humorist, 6. Mai 1844, S. 435.

⁵¹⁹ Tieck 1797, S. 3.

⁵²⁰ Tieck 1797, S. 45.

⁵²¹ Tieck 1797, S. 130.

⁵²² Tieck 1797, S. 133.

⁵²³ Tieck 1797, S. 131.

⁵²⁴ Tieck 1797, S. 134.

⁵²⁵ Tieck 1797, S. 138.

⁵²⁶ Tieck 1797, S. 134.

⁵²⁷ Busch 2013, S. 256.

Aus Schwinds Briefen lässt schließen, dass der Künstler die Revolution von 1848 distanziert betrachtete und demokratischen Tendenzen eher ablehnend gegenüberstand. Mit dem Revolutionsjahr einher ging auch eine Pause an größeren „Bestellungen“⁵²⁸, wodurch Schwind auf das Zeichnen von Bildvorlagen für die sogenannte Populäre Druckgrafik angewiesen war.

3.3 Zusammenfassung

Von 1847 bis 1871 hatte Schwind an der Münchner Akademie eine Professur im Historienfach inne. Er profitierte von den Reformen der 1840er-Jahre an der Akademie, die nun unterschiedliche Kunstströmungen zuließen. Im Unterschied zu seiner früheren Tätigkeit an der Kunstschule am Städel in Frankfurt am Main, war diese Anstellung nicht mit der Ausführung eines Auftrags verbunden. Jetzt schuf Schwind Bilder, ohne dass ihm ein Auftrag vorlag. Anders als während seines Studiums in den 1830er-Jahren in München konnte er nun seine eigene künstlerische Ausrichtung im akademischen Umfeld verwirklichen. Er spezialisierte sich dabei auf das Märchengenre innerhalb der monumentalen Historienmalerei. Bilder dieses Genres präsentierte er entweder im eigenen Atelier im Akademiegebäude oder in Ausstellungen. Eine Bildpräsentation im eigenen Atelier galt als ein öffentliches Ereignis, das in Zeitungen angekündigt und rezensiert wurde, sodass auch ein breites Publikum daran teilhaben konnte. Auch andere Künstler stellten ihre aktuellsten Bilder unmittelbar nach deren Vollendung im Atelier vor und verkauften sie dort auch. Schwind unterschied sich von seinen Zeitgenossen vor allem darin, dass er bei Bildpräsentationen im eigenen Atelier versuchte, das Publikum einzugrenzen oder eine Auswahl zu treffen, was ihm nicht gelang. Andere hingegen öffneten ihr Atelier für ein Publikum auch zusätzlich an bestimmten Tagen während des Jahres und inszenierten das Kunstschaffen als Sensation.

Unter Einbeziehung von Schwinds Briefen konnte aufgezeigt werden, wie der Künstler seine Freunde in die Planung von Bildpräsentationen miteinband, die außerhalb von München stattfinden sollten. Oftmals erkundigte er sich nach der Möglichkeit, seine eigenen Bilder im Atelier eines anderen Künstlers zu zeigen, jedoch immer mit dem Gedanken, das Publikum dadurch einzugrenzen oder zu steuern. Schwinds Neigung, seine Bilder am liebsten nur einem gleichgesinnten Publikum und nicht der breiten Öffentlichkeit zu zeigen, wurde in der vorliegenden Arbeit im Zeitkontext beleuchtet.

⁵²⁸ Brief von Schwind an Julius Thaeter, Juni 1848, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 230.

Dabei konnte Schwinds Ablehnung einer kunstinteressierten Öffentlichkeit u. a. als eine Reaktion auf das Aufkommen sogenannter Berufskritiker im 19. Jahrhundert beschrieben werden. Die Beurteilung von Kunst wurde nämlich zunehmend auch von Journalisten in Tageszeitungen vorgenommen und nicht nur von sogenannten Kennern, die durch ihre lange Erfahrung mit Kunst gewissermaßen autorisiert waren, Kritiken zu verfassen. Auch spielten die Entwicklungen in der Kunst, etwa die Etablierung des Realismus in der Malerei des 19. Jahrhunderts, eine Rolle für Schwinds ablehnende Haltung gegenüber dem Publikum. In einer Auseinandersetzung mit Schwinds Beteiligungen an Ausstellungen wurden seine Kunstwerke den jeweiligen Ausstellungsformaten des 19. Jahrhunderts gegenübergestellt. Es konnte aufgezeigt werden, dass der Künstler von Ausstellungen profitierte, die darauf ausgerichtet waren, unterschiedliche Strömungen in der zeitgenössischen Kunst vor Augen zu führen. Hier konnte Schwind sich in seiner damaligen Randposition als Spätromantiker präsentieren. In München ist in dieser Hinsicht das Ausstellungsformat der „Ersten deutschen allgemeinen und historischen Kunstaussstellung“ des Jahres 1858 zu nennen. Auf internationalen Ausstellungen war Schwind erst bei der zweiten Pariser Weltausstellung von 1867 im sogenannten „Bayerischen Pavillon“ vertreten. Darüber hinaus konnten unterschiedliche Gründe dargestellt werden, warum der Künstler bei Ausstellungen abgelehnt wurde. Am Beispiel Frankreichs und des in Paris regelmäßig veranstalteten „Salon de Paris“, der im 19. Jahrhundert der zentrale Ort der Popularisierung von Kunst war, konnte exemplarisch aufgezeigt werden, dass eine Ablehnung Künstler entweder motivierte erneut Bilder bei dieser Kunstschau einzureichen, oder eine eigene Ausstellung zu veranstalten, wie dies u. a. Gustave Courbet (1819–1877) tat.

Der Exkurs zur begleitenden Kunstpublizistik als Form der Fremdpopularisierung bei Ausstellungen führte vor Augen, wie durch Rezensionen Schwinds Öffentlichkeitswirkung von anderen gesteuert wurde. Aus der wohlwollenden bzw. negativen Beurteilung seiner Kunst ergaben sich dabei sowohl Vor- als auch Nachteile für den Künstler.

Es folgte eine umfassende Untersuchung des Werkes Schwinds hinsichtlich der Frage, wie der Künstler die eigene Bilderfindung wiederholt darstellt. Dabei wurden Werke anhand unterschiedlicher Formen der Wiederholung bzw. bestimmter Merkmale in 1.)

Einzelbildfassungen, 2.) Repliken und Variationen und 3.) in Bilder, die eine Übernahme von Motiven aus Fresken in die sogenannte populäre Druckgrafik zeigen, eingeteilt.

(1) Die Einzelbildfassungen entstanden zumeist zeitgleich zu einem „Mehrfeldbild“, zu Bilderzyklen in Friesform oder Fresken im Hinblick auf einen schnellen Verkauf oder als

Geschenk. Die Wiederholung ist hier eine Form der Herauslösung von Darstellungen aus anderen größeren und/oder mehrteiligen Werken von seiner Hand. Es entstanden zahlreiche Einzelbilder in unterschiedlichen Kunsttechniken (Grafik, Malerei) mit wiederkehrenden Darstellungen von Hauptfiguren oder eindrucksvollen Szenen zu Märchen, Literatur oder Musik. Das Anfertigen von Einzelbildfassungen wurde auch bei anderen Künstlern beobachtet, wie zum Beispiel bei dem deutschen Maler Wilhelm von Bode oder dem französischen Genremaler Louis-Léopold Boilly.

(2) Die Repliken und Variationen von (Bild)Themen stellen ebenfalls eine Wiederholung eines bereits ausgeführten eigenen Werks dar, jedoch mit dem Unterschied zur oben genannten Einzelbildfassung, dass die Wiederholung keine Herauslösung von Darstellungen aus einem größeren Werk ist. Die Wiederholung wird auf Basis eines Werkes mit ähnlichem Format ausgeführt. Das eigene Ursprungswerk, welches vom Künstler dabei wiederholt wird, kann auch ein Bild einer Serie sein, wie beispielsweise ein Einzelwerk aus der Serie *Reisebilder*. Diese so entstandenen neuen Werke (Replik und Variation) wurden zumeist von Privatsammlern sehr geschätzt. In einzelnen Fällen führte Schwind sie auch als Geschenk für Freunde und Familie aus. Auch das Anfertigen von Repliken und Variationen ist kein Phänomen, dass nur bei Schwind zu beobachten war, denn auch andere Künstler seiner Zeit schufen derartige Werke, etwa der deutsche Historienmaler Carl Piloty oder die Nazarener Johann und Franz Riepenhausen.

(3) Die Übernahme von Motiven aus Schwinds Fresken in die sogenannte populäre Druckgrafik wurde am Beispiel von Schwinds Bildern zum Märchenstück „Der gestiefelte Kater“ von Ludwig Tieck untersucht. Der Vergleich zwischen seinen Freskenbildern *Gestiefelter Kater* (1834), die er als Student für König Ludwigs I. von Bayern private Räumlichkeiten ausführte und seiner druckgrafischen Märchendarstellung für den „Münchner Bilderbogen“ (1850) zeigt, dass Schwind seine Märchendarstellungen den jeweiligen Adressaten anpasste. Die Wiederholung einzelner Bildmotive stellte sich im „Münchner Bilderbogen“ teilweise als eine Vereinfachung oder Weglassung elitärer Themen der Romantik dar. Diese Themen betrafen Tiecks sogenannte Zwischenspiele, die zwar mit dem Inhalt des Märchens verwoben waren, jedoch damals als intellektuell anspruchsvolle Diskurse galten, die eigentlich mehr die Gattung der Dichtung betrafen. Schwind übernahm zum Beispiel kaum Personen oder Handlungen aus seinen Fresken in den Bilderbogen, die auf Tiecks Zwischenspiele verweisen. In der Folge wiederholte der Künstler ein prominentes Motiv (Kater mit Hase), dass sich eindeutig auf Tiecks Auslegung des Märchens bezog in unterschiedlichen Kunstformen (angewandte Kunst, Scherenschnitt).

4 ÜBERSCHNEIDUNGEN VON EIGEN- UND FREMDPOPULARISIERUNG

Zu Überschneidungen von Eigen- und Fremdpopularisierung kommt es, wenn nicht nur Schwind selbst, sondern auch andere mit seiner Kunst befasste Personen das Bekanntmachen, die Verbreitung, den Verkauf oder die Rezeption von seinen Bildern vorantreiben, wobei jeder seine eigenen, mitunter unterschiedlichen Interessen verfolgt. In den folgenden Kapiteln werden Überschneidungen im Hinblick auf die Kupferstichkunst beobachten, insbesondere am Beispiel der Zusammenarbeit zwischen Schwind und dem Kupferstecher Julius Thaeter, der die Bilder des Malers reproduzierte sowie im Hinblick auf das Mäzenatentum. Daran anknüpfend wird die Frage erörtert, welche Rolle die jeweiligen Mäzene bei der Vergabe von Aufträgen oder in Kunstförderung spielen und wie sich das entlang von Schwinds Laufbahn darstellt. Im Zusammenhang mit dem Mäzenatentum befasste ich mich mit Großherzog Leopold I. Friedrich von Baden, der durch die Erbauung der Kunsthalle und des Ständehauses (Regierungsgebäude) in Karlsruhe ein wichtiger Auftraggeber für Schwind war, sowie mit dem Kunstsammler Graf von Schack, der Gemälde des Künstlers im großen Umfang erwarb. Zudem setze ich mich damit auseinander, wie das Kunstinstitut Städel in Frankfurt am Main mit seiner institutionellen Kunstförderung eine mäzenatische Rolle für den Künstler übernahm. Schließlich gilt mein Interesse der Ankaufspolitik von König Ludwig I. von Bayern und dem mäzenatischen Verhältnis zwischen Schwind und dem Monarchen. Folgenden Frage stehen dabei im Zentrum meiner Überlegungen: Wie passt Schwinds Kunstschaffen mit den Aktivitäten Ludwigs I. als Kunstförderer zusammen? Wie unterstützte der Monarch andere Künstler? Kam es zu einer Mitsprache bei der Auftragsvergabe?

4.1 Die Kupferstichkunst. Schwind und der Reproduktionsstecher Julius Thaeter

In diesem Kapitel werden Druckgrafiken von Julius Thaeter (1804–1870) untersucht, die er nach Schwinds Werken ausführte und die ein Beispiel für die Überschneidung von Eigen- und Fremdpopularisierung darstellen. Schwind und Thaeter kannten einander vom Studium in München; zuvor hatte der junge Kupferstecher bereits in Dresden, Nürnberg und Berlin gewirkt. In München wurde er ein Schüler des renommierten Kupferstechers und Akademieprofessors Samuel Amsler⁵²⁹.

⁵²⁹ Friedrich 1942, S. 53.

Als Thaeter wieder nach Dresden zurückkehrte, schuf er eine seiner ersten Reproduktionen nach der Zeichnung Schwind's *Ritter Kurts Brautfahrt*⁵³⁰ (1835) (Abb. 83) nach Goethes gleichnamiger Ballade. Sie war nach Dresden in den Besitz des Bildhauers Ernst Rietschel gelangt, wodurch sie vermutlich auch Thaeter zugänglich wurde. Schwind soll erfreut gewesen sein, dass seine Zeichnung nachgestochen werden sollte, wie in seinem Brief an Thaeter zu lesen ist:

„Daß du an dem Ritter Kurt arbeitest, setzt mich in das größte Erstaunen, ich dachte, er hielte in Rietschels Cahier Hochzeit, nun er aber gestochen wird, freut es mich wieder etwas mehr, zu leben.“⁵³¹

Den Kupferstich empfand der junge Schwind als Bestätigung der eigenen Arbeit. Vergleicht man den Stich mit der Zeichnung, fällt jedoch auf, dass nur die untere Hälfte der Komposition wiedergegeben wird (Abb. 84)⁵³². Zu sehen ist das Marktgeschehen in einer gotischen Kleinstadt. Der obere Teil der Zeichnung hingegen mit den spitz ausladenden Dächern, dem Wald und der Burg oben am Berg fehlt. Thaeter ging es offenbar nicht um die Wiedergabe der gesamten Komposition, sondern er konzentrierte sich nur auf einen Teil. Schwind konnte darauf keinen Einfluss nehmen. Die Arbeit ging allein vom Kupferstecher aus, und darüber hinaus war die Zeichnung damals gar nicht mehr in Schwind's Besitz.⁵³³ Der Stich existierte bereits im 19. Jahrhundert nur mehr in wenigen Abzügen, was dafürspricht, dass er nicht für kommerzielle Zwecke ausgeführt worden war. Im Werkverzeichnis Weigmann 1906 ist er in Form einer Abbildung erfasst, in Alois Appels Handbuch für Kupferstichkunde von 1880 ohne Abbildung. Letzterer vermerkt auch, dass die Platte Thaeters unvollendet geblieben wäre und der Ätzdruck daher nur den unteren Teil der Zeichnung wiedergibt.⁵³⁴ Für Schwind stellte die Tatsache, dass der Kupferstich unvollendet geblieben war und seine Komposition damit nicht voll und ganz zur Geltung kam, damals offenbar kein Problem dar, vermutlich deshalb, weil die Druckgrafik nicht kommerziell verbreitet wurde. Die Zusammenarbeit zwischen Schwind und Thaeter änderte sich jedoch im Lauf ihrer beiden Karrieren. Es lässt sich feststellen, dass Schwind die künstlerische Ausführung der Reproduktionen seiner Werke zunehmend zu steuern wünschte.

⁵³⁰ Albertina Wien, Inv. Nr. 25071; vgl. Holsten 1997, Nr. 144, S. 141.

⁵³¹ Brief von Schwind an Julius Thaeter, 1. April 1832, zitiert nach: Friedrich 1942, S. 180.

⁵³² Weigmann 1906, S. 64; Apell 1880, S. 427, Nr. 27; vgl. Holsten 1997 Nr. 145, S. 141 (eine gleichnamige Radierung von Hermann Schütz nach Schwind 1831/32, Münchner Stadtmuseum, Graphische Sammlung Inv. Nr. M II/3162).

⁵³³ Brief von Schwind an Julius Thaeter, 1. April 1832, zitiert nach: Friedrich 1942, S. 180.

⁵³⁴ Weigmann 1906, S. 64; Apell 1880, S. 427, Nr. 27; vgl. Holsten 1997 Nr. 145, S. 141, eine gleichnamige Radierung von Hermann Schütz, Münchner Stadtmuseum, Graphische Sammlung Inv. Nr. M II/3162.

Ein Beispiel dafür ist seine großformatige Bleistiftzeichnung *Ritter Kurts Brautfahrt*⁵³⁵ (1844) in ihrer zweiten Fassung. 1844/45 wurde die Zeichnung vom Dresdner Kunstverein angekauft, der Thaeter mit einer Reproduktion beauftragte.⁵³⁶ Schwind war in diesen Auftrag zwar nicht involviert, dennoch machte er sich in Eigeninitiative als eine Art Leiter der Reproduktion bemerkbar. Er machte Vorgaben, wie Thaeter die Reproduktion ausführen sollte und schickte diesbezüglich eine zusätzliche „Federzeichnung“⁵³⁷ als Bildvorlage. Schwind beteiligte sich hier am Prozess der Popularisierung, der meines Erachtens bereits bei der Ausführung der Reproduktion beginnt. Da das Blatt vom Kunstverein verbreitet wurde, war es Schwind wichtig, dass die Reproduktion in seinem Sinne ausgeführt wird. Grundsätzlich war es nicht unüblich, dass es eine Person gab, die die Ausführung einer druckgrafischen Arbeit leitete. In den meisten Fällen übernahm diese Rolle ein renommierter Kupferstecher, der die Herstellung der Druckplatte begleitete, die zumeist ein Schüler oder ein nicht so renommierter Stecher ausführte.⁵³⁸ Die leitende Person wurde am unteren Rand der Druckgrafik mit der Bezeichnung *direxit* namentlich in ihrer Funktion genannt, wie im Fall der Druckgrafik *Die Einweihung des Münsters zu Freiburg*⁵³⁹ (nach 1855) (Abb. 85). Hier leitete der Kupferstecher Julius Thaeter die druckgrafische Arbeit, die Julius Ernst nach einem Fresko Schwinds stach, wie am unteren Rand des Blattes zu lesen ist.

Bei der Reproduktion der Zeichnung *Ritter Kurts Brautfahrt* (1844) in ihrer 2. Fassung sah sich offenbar Schwind selbst in einer leitenden Rolle und versuchte, die einzelnen Arbeitsschritte in privaten Zusammentreffen mit Thaeter zu steuern. Rein technisch erfolgt die Ausführung einer Druckgrafik in mehreren Schritten, an denen auch mehrere Personen beteiligt sind. 1846 erkundigte sich Schwind in einem Brief über den Fortgang der Arbeit und fragte nach, wann es einen „Ätzdruck“⁵⁴⁰ geben würde. Ein Ätzdruck ist eine Radierung, die noch einen unvollendeten Zustand der Druckgrafik zeigt. Dieser kann zum Beispiel nur die Kontur der Zeichnung wiedergeben. In einem weiteren Arbeitsschritt werden dann andere Bildelemente und Details der Kupferplatte hinzugefügt. Abschließend wird die Platte mit dem fertig gravierten Bild begutachtet und wenn nötig nochmals überarbeitet. Der Umstand, dass Schwind einen Ätzdruck von Thaeter verlangte, zeigt, dass er bei der Ausführung mitsprechen wollte. Im Oktober 1847 reiste Thaeter samt Platte schließlich zu Schwind, der mit der

⁵³⁵ Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv. Nr. 1956-77; vgl. Holsten 1997, Nr. 149, S. 141.

⁵³⁶ Jahresbericht des Sächsischen Kunst-Vereins 1844/45, S. 7.

⁵³⁷ Brief Schwind an Julius Thaeter, 13. April 1846, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 198 und 199.

⁵³⁸ Koschatzky 1973, S. 18, Koschatzky übersetzt „*direxit*“ mit „die Leitung eines Meisters“.

⁵³⁹ Albertina Wien, ÖK/Schwind Klebeband, p. 47.

⁵⁴⁰ Brief von Schwind an Julius Thaeter, 13. April 1846, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 198 und 199.

Ausführung zufrieden gewesen sein soll.⁵⁴¹ Auch Thaeter soll gemeint haben, dass ihm diese Arbeit gelungen sei, zumal er alles ganz in Schwinds Sinne gehandhabt habe.⁵⁴² Das Beispiel von *Ritter Kurts Brautfahrt* macht deutlich, dass der Maler eine aktive Rolle bei der Herstellung einer zur Verbreitung angedachten Reproduktion spielte, auch wenn er nicht der Auftraggeber und die Bildvorlage nicht mehr in seinem Besitz war. Das ist bis zu einem gewissen Grad auch in seinen Briefen dokumentiert, in denen der Künstler des Öfteren darauf hinweist, dass er bei einer Reproduktion nach seinem Werk „dreinreden“ wird:

„[...] so hab' ich Dir nur zu sagen, daß wer immer meine Sachen sticht, sich gefallen lassen muß, daß ich dreinrede und daß ich es tun werde, ohne daß sich jemand unterstehen darf, mir von Anmaßungen zu reden oder zu verlangen, daß ich es von unten herauf tue.“⁵⁴³

Der Kupferstecher sollte in seiner Tätigkeit dem Maler gerecht werden. Theaters Leistung lag darin, dass er es vermochte, das Vorbild, etwa Schwinds Gemälde *Das Märchen vom Aschenbrödel* (1854) (Abb. 87), so in die Druckgrafik (Abb. 86) zu übersetzen, dass die Reproduktion als Bildvermittlerin von Schwinds Kunst galt. Gleichzeitig aber war auch wichtig, die Bildvorlagen als schöpferische Eigenleistung in die Druckgrafik zu übersetzen. In der Grafiktheorie des 19. Jahrhunderts erachtete man Reproduktionen als „Originalgrafik“ wenn der Stecher seine schöpferische Kunstfertigkeit unter Beweis stellte, also wenn er entweder „unmittelbar nach der Natur oder aus dem Kopf sogleich auf seine Platte übertragen hat“, oder aber, wenn er in der Qualität der Ausführung nach einer Bildvorlage eine besondere Leistung hervorbrachte.⁵⁴⁴ Dabei galt laut Adam von Bartsch (1821) auch „derjenige [Kupferstich], welcher nach einem Gemälde oder einer Zeichnung“ gestochen wurde, als ein „original Kupferstich“.⁵⁴⁵ Folgt man Bartsch, dann können Thaeters Reproduktionen im 19. Jahrhundert als originale Kupferstiche erachten werden. Für seine Zeitgenossen galt Thaeter als der „letzte bedeutende Vertreter der Cartonstecherei“, man war auch der Meinung, dass sich seine Stiche durch „Treue der Auffassung, liebevolles Eingehen in den Geist der Vorbilder [...] und meisterhafte Führung des Stichels“⁵⁴⁶ auszeichnen würden, allesamt Qualitäten, die ihn als einen bedeutenden Kupferstecher seiner Zeit beschreiben.

⁵⁴¹ Brief von Schwind an Bernhard Schädel, 14. Oktober 1847, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 220.

⁵⁴² Thaeter 1887, S. 122.

⁵⁴³ Brief von Schwind an Julius Thaeter, 16. Juni 1855, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 366f.

⁵⁴⁴ Adam von Bartsch, *Anleitung zur Kupferstichkunde*, Bd. 1, Wien 1823, S. 100; Prozesse der Transformation im Medium Grafik, vgl. Beyer 2010.

⁵⁴⁵ Adam von Bartsch, *Anleitung zur Kupferstichkunde*, Bd. 1, Wien 1823, S. 100.

⁵⁴⁶ Lier, Hermann Arthur, "Thäter, Julius Cäsar" in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 37 (1894), S. 655-659 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118995758.html#adbcontent>, 14.05.2023, 9:26.

Ab 1849 war Thaeter Professor für das Fach Kupferstichkunst an der Münchner Akademie der bildenden Künste.⁵⁴⁷ Er arbeitete nach Werken von mehreren zeitgenössischen Malern und Bildhauern, darunter Peter von Cornelius, Wilhelm von Kaulbach, Julius Schnorr von Carolsfeld und Christian Rauch. Er präsentierte seine Reproduktionen auch in Ausstellungen, wie zum Beispiel die Radierungen *Die Sieben Werke der Barmherzigkeit der heiligen Elisabeth*⁵⁴⁸ (1856) (Abb. 88), die er nach den Kartons von Schwinds Wandgemälde der Elisabeth-Galerie der Wartburg schuf. Es handelt sich dabei um sieben einzelne Druckgrafiken, die jeweils ein Werk der Barmherzigkeit der heiligen Elisabeth aus einem von Schwinds Rundbildern zeigen. 1858 wurden die Stiche in München⁵⁴⁹ und 1867 auf der Weltausstellung in Paris⁵⁵⁰ präsentiert. Die Ausstellungsrezensionen dokumentieren sie damals im Sinne einer schöpferischen Eigenleistung des Kupferstechers, da sie in der Rubrik des Künstlerwerkes Thaeters gelistet wurden.⁵⁵¹ Gleichzeitig verbreiteten die Stiche die Bilderfindungen eines anderen. Schwind präsentierte bei dieser Ausstellung die entsprechenden Kartons der Wandgemälde der Elisabeth-Galerie der Wartburg,⁵⁵² sodass in diesem Fall die Bilderfindung gleich in zwei unterschiedlichen Medien (Karton, Stich) bekannt gemacht wurde. Thaeter rückte seine künstlerischen Qualitäten bei der Ausstellung in Paris 1867 insofern in den Vordergrund, als er nicht nur Druckgrafiken nach Schwind, sondern auch nach anderen Künstlern bzw. Kunstwerken ausstellte, darunter eine Reproduktion nach einem alten Meister wie das Blatt *Die Predigt des Paulus zu Athen*⁵⁵³ nach Raffaels Kartons der Bildteppiche für die Sixtinische Kapelle.

4.1.1 Die Anfertigung von Nachstichen

In den grafischen Künsten ist ein „Nachstich“⁵⁵⁴ eine „Wiederholung eines Kunstwerkes von fremder Hand“ und wird synonym als „Kopie“⁵⁵⁵ bezeichnet. Er gilt als ein kunsthistorisches Phänomen, dass sich in allen grafischen Gattungen beobachten lässt.

⁵⁴⁷ <https://matrikel.adbk.de/lehrer/theater-julius>, 8.1.2023, 23:14.

⁵⁴⁸ Albertina Wien, ÖK/Schwind Klebeband, p. 36; vgl. Goethezeitportal, <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=6845>, 15.05.2023, 12:14.

⁵⁴⁹ Nr. 563–569, Katalog zur Kunstaussstellung in München 1858, S. 25.

⁵⁵⁰ Nr. 8, Catalogue général 1867, S. 136.

⁵⁵¹ Nr. 563–569, Katalog zur Kunstaussstellung in München 1858, S. 25.

⁵⁵² Nr. 38, Catalogue général 1867, S. 133.

⁵⁵³ Nr. 9, Catalogue général 1867, S. 136.

⁵⁵⁴ Bois-Reymond 1983, S. 178.

⁵⁵⁵ Bois-Reymond 1983, S. 153.

Als „Copie“ galt im 19. Jahrhundert auch die originalgetreue Übertragung eines Bildes in derselben Drucktechnik, wie der Grafikforscher Adam von Bartsch 1821 ausführte:

„Copie nennt man eigentlich nur denjenigen Kupferstich, welcher nach einem anderen Kupferstiche in allen seinen Theilen ist nachgestochen worden.“⁵⁵⁶

Vor dem Hintergrund, dass bei der Entstehung einer Druckgrafik oftmals mehrere Personen beteiligt waren, kam es in manchen Fällen zu Problemen mit Nachstichen. Ein Beispiel hierfür sind die oben genannten Radierungen des Kupferstechers Julius Thaeter nach den Kartons von Schwind's *Sieben Werken der Barmherzigkeit der heiligen Elisabeth* (1856) der Wandgemälde in der sogenannten Elisabeth-Galerie der Wartburg. Die Radierungen gab der Leipziger Verleger Georg Wigand in Auftrag. Thaeter soll für die Ausführung dieser Reproduktion 350 Taler bekommen haben und Schwind für das Verkaufen des „Stichrechts“⁵⁵⁷ an Wigand 250 Taler. Mit dem „Stichrecht“ gestattete Schwind dem Verleger, dass dieser seine Kartons zu den Fresken *Die sieben Werke der Barmherzigkeit der heiligen Elisabeth* als Druckgrafik reproduzieren lassen durfte. Es regelte gewissermaßen die Produktion der Druckgrafik. Was aber nicht geregelt wurde, waren Nachstiche dieser druckgrafischen Erzeugnisse, die nicht vom Kupferstecher Thaeter ausgeführt wurden. Wigand ließ nämlich auch einen Nachstich durch einen seiner Holzstecher anfertigen, der bei Breitkopf & Härtel in Leipzig gedruckt wurde. Wigands Holzstecher kopierte Thaeters Rundbilder und brachte sie in ein viel kleineres Format, sodass nun alle sieben Rundbilder, mit dekorativen Schriftzügen und Verzierungen versehen, gemeinsam auf einem Blatt abgebildet waren (Abb. 89). Der Titel des Nachstiches lautete „Die sieben Werke der Barmherzigkeit der heiligen Elisabeth. Wandgemälde auf der Wartburg. Ausgeführt von Moritz von Schwind“ und erschien oberhalb der Darstellung. Wigand führte Schwind als Maler der Wandgemälde an, er erwähnte aber nicht, dass sich sein Holzstecher eigentlich an Thaeters Radierungen orientiert hatte. In diesem Zusammenhang könnte man die Frage aufwerfen, ob Wigands kompakte Neukonzeption im Holzstich ein gesetzeswidriger Nachstich war. Wie oben erwähnt, hatte Wigand zwar das „Stichrecht“⁵⁵⁸ von Schwind erworben. Ob Schwind dem Verleger damit auch die Genehmigung der Nachstiche durch andere Stecher erteilt hatte, kann vor dem Hintergrund der Quellenlage nicht gesagt werden. Die Ausführung von Nachstichen stellt eine Art Graubereich dar. Damals galt lediglich der Grundsatz, dass „jede Nachbildung von Kupferstichen, Lithographien und anderen ähnlichen

⁵⁵⁶ Bartsch 1821, S. 100.

⁵⁵⁷ Friedrich 1942, S. 187.

⁵⁵⁸ Friedrich 1942, S. 187.

durch den Druck vervielfältigten Werke der bildenden und zeichnerischen Künste dem gesetzlichen Verbote gegen den Nachdruck unterstellt [ist], wenn sie ohne Genehmigung dessen, der das zuerst erschienene Kunstwerk hervorgebracht hat, hergestellt worden ist“.⁵⁵⁹ Man kann davon ausgehen, dass auch Nachstiche existierten, für die keine Genehmigung erteilt wurde. In Hinblick auf die Verbreitung von Nachstichen stellt sich mir die Frage, ob es für Schwind von Vorteil war, dass es sie gab. Wie erwähnt, ließ Wigand die sieben Rundbilder mit Schwinds Darstellungen erneut im Holzstich ausführen. Der Verleger wechselte in diesem Fall das Druckverfahren. Mit einem Holzstich konnte man grundsätzlich höhere Auflagen erzielen als bei einer Radierung, wie Eva-Maria Hanebutt-Benz 1983 in einer Studie zum Holzstich allgemein festgestellt hat.⁵⁶⁰ Da in Wigands Nachstich das Format verändert und die Rundbilder neu zusammengestellt wurden, handelte es sich eigentlich um eine Neukonzeption des Verlegers. Es entstand ein kompakter Holzstich, der alle sieben Rundbilder auf einem Blatt gemeinsam abbildet.

Vergleicht man den Holzstich mit Thaeters Radierungen, geht aufgrund des kleinen Bildformats und der Reproduktionstechnik (Holzstich) der ursprünglich zeichnerische Charakter der Radierung verloren. Thaeters Kunstfertigkeit, die von den Zeitgenossen u. a. als ein „liebevolles Eingehen in den Geist der Vorbilder“⁵⁶¹ charakterisiert wurde und mit der Intention verbunden war, eine Druckgrafik ganz im Sinne Schwinds auszuführen, wurde im Holzstich freilich nicht übernommen. Der Holzstich wirkt schemenhaft, was wiederum die Frage aufwirft, ob ein Nachstich, wenn zu schemenhaft ausgeführt wurde, dem Werk Schwind geschadet haben könnte? Vermittelt der Nachstich das Werk Schwinds authentisch? Bei Thaeters Radierung hatte Schwind, wie gezeigt wurde (siehe Kapitel 4.1), noch einen gewissen Einfluss auf die künstlerische Qualität der Ausführung genommen. Beim Nachstich war das nicht mehr der Fall. Man kann sich die Frage stellen, ob die Verbreitung der Nachstiche dem Werk Schwinds Abbruch taten? Bei den Rezipienten bzw. den Käufern dieser Nachstiche konnte sich ein ganz anderer Eindruck vom Werk Schwinds festigen. Andererseits konnten Nachstiche auch einen Vorteil für das Werk Schwinds darstellen, weil sie Bilderfindungen des Künstlers in einem weiten Kreis verbreiteten. Die Qualität der Ausführung bzw. die künstlerische Nähe zum Vorbild war dabei eher zweitrangig.

⁵⁵⁹ Sächsisches Mandat vom 10. August 1831, zitiert nach: Volkmann 1856, S. 27.

⁵⁶⁰ Hanebutt-Benz 1983, S. 768.

⁵⁶¹ Lier, Hermann Arthur, "Thäter, Julius Cäsar" in: Allgemeine Deutsche Biographie 37 (1894), S. 655-659 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118995758.html#adbcontent>, 14.05.2023, 9:26.

Von den zeitgenössischen Kunstkritikern wurden druckgrafische Reproduktion nach Schwinds Werken grundsätzlich als für den Künstler vorteilhaft erachtet. Friedrich Pecht ging 1877 zum Beispiel davon aus, dass das Publikum Schwind erst anfing „zu lieben, als es ihn gestochen oder in seinen Aquarellen kennenlernte“.⁵⁶² Darüber hinaus vermerkt Constantin von Wurzbach 1877, dass Schwind ähnlich wie Peter von Cornelius, Wilhelm von Kaulbach und Ludwig Richter in seinen „einzelnen Werken und in größeren zusammenhängenden Suiten so oft und in verschiedenartiger Form nachgebildet“ worden sei wie kein anderer unter den „modernen Künstlern“ seiner Zeit.⁵⁶³ Im Konkreten haben sich die beiden genannten Verfasser vermutlich nicht mit Nachstichen befasst, sondern bezogen ihre Aussagen auf Reproduktionen namhafter Kupferstecher wie etwa auf Julius Thaeter. Insbesondere Wurzbach erfasste in seinem Künstlerverzeichnis keine Nachstiche, sondern Künstlergrafiken, die entweder von Schwind selbst oder von namhaften Stechern ausgeführt wurden.⁵⁶⁴

Das Problem der Verbreitung von Nachstichen kann auch bei anderen Künstlern beobachtet werden. Zum Beispiel soll der genannte Verleger Georg Wigand vorhandene Radierungen, die Richter eigentlich für den Verleger Johann Christoph Arnold ausführte, ohne Richters Einverständnis in England von einem anderen Stecher im Stahlstich kopiert haben lassen.⁵⁶⁵ Auch Richters Beispiel zeigt, dass ein Nachstich von einer Künstlergrafik in einer kommerziellen Kunsttechnik, nämlich dem Stahlstich, angefertigt und damit kopiert worden war, konnte man doch mit dem Stahlstich höhere Auflagen erzielen als bei einer Radierung. Beim Stahlstich, der 1820 in England erfunden wurde, hat man die Kupferplatte „mit einer Stahlschicht überzogen“⁵⁶⁶, um die Oberfläche härter zu machen und sie vor einer Abnutzung zu schützen. Dieses druckgrafische Verfahren hat sich im 19. Jahrhundert für die Reproduktionskunst und bei Buchillustrationen durchgesetzt. Erst als andere technische Möglichkeiten perfektioniert wurden – wie zum Beispiel das „Lichtdruckverfahren“ von Joseph Albert (1825–1886) –, wurde in der Folge auch der Stahlstich abgelöst.

⁵⁶² Pecht 1877, 213.

⁵⁶³ Wurzbach 1877, S. 167f.

⁵⁶⁴ Wurzbach 1877, S. 167f.

⁵⁶⁵ Richter 1885, S. 339.

⁵⁶⁶ Koschatzky 1973, S. 124.

4.1.2 Schwind als Mitherausgeber von Fotoreproduktionen

Das Werk Schwinds wurde nahezu mit allen im 19. Jahrhundert verfügbaren Reproduktionstechniken vervielfältigt. Wie bereits gezeigt wurde, orientierte sich dabei die Technik am Bildthema und an der Funktion der Druckgrafik (z. B. Lithografien für Bilder mit „vaterländischen“ Themen für die Jugend oder für frei erfundene Genreszenen). Schwind profitierte davon, dass damals mehrere Reproduktionstechniken nebeneinander existierten. Als die frühe Fotografie, insbesondere Alberts Lichtdruckverfahren, auch die Funktion der Reproduktion von Kunstwerken übernommen hatte, war Schwind jemand, der dieses Verfahren befürwortete. Erstaunlicherweise war Schwind, der in seiner Kunst einen eher anachronistischen Ansatz vertrat (zum Beispiel hatte er „romantische Motive historisierend fortgesponnen“⁵⁶⁷), bei der Wahl der Reproduktionstechnik für seine Bilder den zeitgenössischen Fortschritten gegenüber aufgeschlossen. Er ließ sein Gemälde *Das Märchen vom Aschenbrödel* (1854) nicht nur im traditionellen Kupferstich durch Thaeter reproduzieren (Abb. 90)⁵⁶⁸, sondern auch durch Alberts fotografisches Verfahren vervielfältigen.⁵⁶⁹ Alberts Abzüge vom *Aschenbrödel*, die bei Piloty & Loehe erschienen sind, waren meines Wissens die frühesten fotografischen Reproduktionen, die von Schwinds Bildern gemacht wurden. Später, bei seinem Aquarellzyklus *Von den sieben Raben und der treuen Schwester* (1858), trat Schwind gemeinsam mit dem Fotografen Albert sogar als Mitherausgeber der Fotos auf und hielt dies auf dem Titelblatt der Ausgabe fest.⁵⁷⁰

Für die Münchner Künstler war es von Vorteil, dass Joseph Albert, der schon in Augsburg ein Atelier betrieben hatte, sich 1858 in München niederließ. Albert fotografierte als Hoffotograf von König Ludwig II. u. a. die Gemälde aus der Neuen Pinakothek. Beispielhaft ist hier das berühmte Gemälde *Seni vor der Leiche Wallensteins* (1855) des jungen Carl Piloty zu nennen. Das Werk hing damals in der permanenten Schausammlung der Neuen Pinakothek, seine fotografische Wiedergabe wurde (zeitgleich) bei der „Ersten deutschen allgemeinen und historischen Kunstausstellung“ von 1858 gezeigt.⁵⁷¹ Schwind, der mit seinen Werken nicht in der Neuen Pinakothek vertreten war, sorgte im Sinne der Eigenpopularisierung selbst für die fotografische Reproduktion seiner Bilder.

⁵⁶⁷ Scholl 2012, S. 57.

⁵⁶⁸ Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, Inv. Nr. PK 3644.

⁵⁶⁹ Morin 1865, S. 213.

⁵⁷⁰ Albert (nach Schwind): *Von den sieben Raben und der treuen Schwester*, 1877, (Titelblatt von einem Mappenwerk mit Lichtdruck), Universitätsbibliothek Heidelberg, Heidelberger historische Bestände, Signatur der Vorlage: C 7103-2-4 Gross RES.

⁵⁷¹ Nr. 545, Katalog der Kunstausstellung in München 1858, S. 24.

Er schrieb sich damit in eine damals neue Entwicklung ein. Im 19. Jahrhundert beauftragten nahezu alle bedeutenden Gemäldesammlungen in Europa die fotografische Kunstreproduktion ihrer Bestände, wie Sabine Pénot und Hanna Schneck 2023 erwähnen.⁵⁷² Diese Reproduktionen hatten unterschiedliche Funktionen. Für Eduard von Engerth (1818–1897), den Direktor der kaiserlichen Sammlung in Wien, dienten die Aufnahmen der Dokumentation der Bestände. Die Fotos kamen in Sammelbänden heraus, später wurden sie in einem weitaus kostengünstigeren Reproduktionsverfahren in kleinen kompakten Museumsführern veröffentlicht.⁵⁷³ Für die Verleger waren Fotografien damals auch ein neuer wichtiger Erwerbszweig. Der Münchner Verlag Piloty & Loehe bot seine fotografischen Erzeugnisse in regelrechten Verkaufspräsentationen an, die er in den diversesten Zeitschriften für ein internationales Publikum bewarb, etwa auch in dem Münchner Reiseführer, dem „Taschenbuch der Haupt- und Residenzstadt“⁵⁷⁴. Ab den 1870er-Jahren lässt sich in ganz Deutschland ein deutlicher Anstieg von fotografischen Reproduktionen in verschiedenen Verlagshäusern feststellen. Besonders beliebt waren damals Mappen- oder Galeriewerke, die zumeist als gebundene Ausgabe mit kommentierten Textbeilagen herauskamen, etwa Wilhelm von Kaulbachs sogenannte *Goethe-Galerie*⁵⁷⁵ (1895), die, von Joseph Albert fotografiert, im Verlag Bruckmann zu kaufen war.

Wie erwähnt, ließ Schwind in Eigenregie seine beiden großen Märchenzyklen, *Das Märchen vom Aschenbrödel* (1854) und *Das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester* (1858), in den 1850er-Jahren in München von Joseph Albert abfotografieren. Die fotografische Reproduktion seines letzten Zyklus *Die schöne Melusine* (1869) erlebte der Künstler nicht mehr. 1870 präsentierte er das Werk unmittelbar nach seiner Vollendung im Atelier im Münchner Akademiegebäude. Die Bildpräsentation wurde in Zeitungen angekündigt und man erwähnte sogar den Wunsch des Publikums, dass auch dieser Märchenzyklus des Künstlers „photographisch vervielfältigt“⁵⁷⁶ werden sollte. 1871 starb Schwind an den Folgen einer Erkrankung, der Zyklus *Die schöne Melusine*⁵⁷⁷ (1869) wurde

⁵⁷² Pénot/Schneck 2023, S. 15 und S. 46.

⁵⁷³ Abbildungsnachweis: Lichtdruck in: Löwy 1890, zitiert nach: Pénot/Schneck 2023, S. 22f.

⁵⁷⁴ Morin 1865, Anhang S. 213.

⁵⁷⁵ Albertina Wien, Signatur 603758-D; vgl. Goethezeitportal, <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=4185>, 12.05.2023, 12:17, (hier sind einzelne Fotografien des sog. Goethe-Albums publiziert).

⁵⁷⁶ Der Volksbote für den Bürger und Landmann, 02.02.1870, S. 112.

⁵⁷⁷ Zur Provenienz: <https://sammlung.belvedere.at/objects/7905/die-schone-melusine-i-fontes-melusinae>, 12.05.2023, 12:33.

zwei Jahre später von der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien angekauft und daraufhin als fotografisches Mappenwerk reproduziert (Abb. 91)⁵⁷⁸.

4.2 Mäzenatentum: Kunstförderung und Auftrag

Aus Schwinds Briefen lässt sich immer wieder der Wunsch des Künstlers herauslesen, von einem Mäzen gefördert zu werden. Interessant sind dabei die Zusammenhänge, in denen er seinen Wunsch äußert. Schwind hatte eine idealisierte Vorstellung vom Mäzenatentum. Für ihn bedeutete eine optimale Kunstförderung durch einen Mäzen, dass der Künstler unabhängig arbeiten konnte. Der Mäzen würde seine Aktivitäten unterstützen und fördern, ohne dabei Ansprüche an die Arbeit zu stellen. Dass sich ein mäzenatisches Verhältnis in der Realität mitunter ganz anders darstellte, zeigen wiederum seine negativen Äußerungen in einzelnen Briefen. Offenbar fühlte er sich zu wenig gefördert. Schwind betonte zudem, dass er entschlossen war, seine Kunst auch ohne Mäzene voranzutreiben:

„Den Mäzenen gegenüber, die sich um mich auch gar nicht kümmern, hätte ich es gegönnt zu erfahren, daß man ohne Derselben gnädigen Schütz auch noch zu Ehren kommen kann.“⁵⁷⁹

In manchen Fällen macht Schwind die fehlende mäzenatische Unterstützung für sein schlechtes Fortkommen verantwortlich, wie ein anderer Brief zeigt:

„Ein beliebter, gar ein glänzend bezahlter Künstler werde ich nie, also bin ich zu Tode froh, daß ich so weit bin, ziemlich meinen eigenen Mecän machen zu können.“⁵⁸⁰

Das Ideal von Mäzenatentum und die Realität der Kunstförderung scheinen bei Schwind weit auseinanderzuliegen. Vor diesem Hintergrund soll an konkreten Beispielen der Frage nachgegangen werden, wie sich die Förderung von Kunst und die Erteilung von Aufträgen darstellen. Dabei wird in einem ersten Schritt die Rolle des Großherzogs Leopold I. Friedrich von Baden beleuchtet, zu einer Zeit, als Schwind kurz nach seiner Münchner Ausbildung zur Ausmalung der Kunsthalle nach Karlsruhe gerufen wurde. Danach wird die institutionelle Kunstförderung in Frankfurt am Main beleuchtet, wo der Künstler nach seiner Zeit in Karlsruhe wirkte. Anschließend frage ich, wie sich das mäzenatische Verhältnis zwischen Schwind und König Ludwig I. von Bayern darstellt, als der Künstler an die Münchner Akademie berufen wurde. War die Berufung mit einem Großauftrag verbunden? Gab es Bildbestellungen? Wie stellt sich das Mäzenatentum Ludwigs I. bei andern Künstlern dar?

⁵⁷⁸ Kunsthistorisches Museum Wien, Archiv, Inv. Nr. 14533.

⁵⁷⁹ Brief von Schwind an Peter von Cornelius, 20. September 1862, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 403.

⁵⁸⁰ Brief von Schwind an Eduard von Bauernfeld, 25. Februar 1847, zitiert nach Stoessl: 1924, S. 84f.

Abschließend werden die Aktivitäten des Kunstsammlers und Mäzens Adolf Friedrich von Schack im Zusammenhang mit Schwind untersucht.

4.2.1 Schwind und der Großherzog Leopold I. Friedrich von Baden

Großherzog Leopold I. Friedrich von Baden spielte bei der Popularisierung von Kunst insofern eine Rolle, als er in Karlsruhe ein Museum für seine Gemäldegalerie (Kunsthalle) errichten ließ. 1837 wurde der Bau der Kunsthalle vom Landtag beschlossen, die ursprünglich auch als Ausbildungsstätte („Akademie“ samt „Arbeits- und Unterrichtsräumen“⁵⁸¹) geplant war, wobei ein Lehrbetrieb nie realisiert wurde. Mit der Ausmalung des Museums beauftragte man den jungen Schwind, der nach seinem Studium in München 1838 in die badische Hauptstadt Karlsruhe übersiedelte. Vieles spricht dafür, dass der badische Baubeamte und Architekt Heinrich Hübsch den Künstler vorgeschlagen hatte, da Hübsch Beziehungen zum Kreis der Nazarener unterhielt, darunter auch zu Schwinds ehemaligem Lehrer Peter von Cornelius und zu Julius Schnorr von Carolsfeld.⁵⁸² Zu den ersten Kunstankäufen für die Karlsruher Kunsthalle gehörten zum Beispiel Julius Schnorr von Carolsfelds Kartons zur Ausmalung der Münchner Residenz sowie die Kartons zum sogenannten *Kinderfries*⁵⁸³, die Schwind damals als eigene Komposition für den Saal Rudolf von Habsburg in Schnorrs Projekt in München einbringen durfte.⁵⁸⁴ Durch den Ankauf dieser Kartons wurde Heinrich Hübsch auf den jungen Schwind aufmerksam.⁵⁸⁵ Der Künstler musste eine Arbeitsprobe übersenden, damit man neben dem bereits erworbenen *Kinderfries* einen weiteren Eindruck von seinem Werk bekommen würde. Schwind ließ seine Arbeitsprobe vorab von Schnorr begutachten und korrigieren, um für Karlsruhe bestmöglich vorbereitet zu sein, wie in einem Brief zu lesen ist:

„Danke schön für die gütige Aufnahme, die Du meiner Arbeit hast widerfahren lassen. Sie wird hoffentlich noch mehr Fehler enthalten als die bemerkten, aber am Ende bleibt bei der Ausführung so kein Stein auf dem anderen.“⁵⁸⁶

⁵⁸¹ Beringer 1915, S. 141.

⁵⁸² Beringer 1915, S. 140.

⁵⁸³ Weigmann 1906, S. 143–153; vgl. Rommé 1996, Abb. 5, S. 23.

⁵⁸⁴ Beringer 1915, S. 141.

⁵⁸⁵ Brief von Schwind an J. Schnorr von Carolsfeld, 23. Februar 1838, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 131.

⁵⁸⁶ Brief von Schwind an J. Schnorr von Carolsfeld, 11. Februar 1838, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 129.

Es handelt sich dabei um das Aquarell *Der Sängerkrieg auf der Wartburg*⁵⁸⁷ (1837). Das Blatt stellt ganz allgemein Schwinds Fähigkeiten vor, eine Komposition auszuführen; das Bildthema selbst kam in der Kunsthalle nicht zur Ausführung. Der Großherzog erwarb die Arbeitsprobe jedoch für seine Kunstsammlung. Für die Kunsthalle wurde das Thema „Die Einweihung des Freiburger Münsters unter Herzog Berthold“ vorgegeben.⁵⁸⁸ Schwind sollte es mit lebensgroßen Figuren als Fresko im Treppenhaus ausführen. Vorgegeben war zudem, dass sich Schwind vor der Ausführung des Bildthemas mit der Geschichte des Münsters auseinandersetzen musste, um auch eine Porträtähnlichkeit von Herzog Berthold im Fresko garantieren zu können. Die entsprechenden Kartons zum Fresko waren bis zum Folgejahr vorzulegen, damit die Ausmalung 1840 begonnen werden konnte. 1842 wurde Schwind mit weiteren kleinen Fresken beauftragt, die das große Hauptbild flankieren oder darüber erscheinen sollten. Dem Vertrag von 1842 ist zu entnehmen, dass sich der Künstler „das alleinige Recht zur Publikation der Bilder durch Kupferstich oder Lithographie“⁵⁸⁹ vorbehielt. Er nützte die Möglichkeiten reproduktionstechnischer Vervielfältigung im Zusammenhang mit diesem Großauftrag. Schwinds großes Hauptbild *Die Einweihung des Freiburger Münsters* (1844) wurde von Julius Thaeter nachgestochen und danach von Julius Ernst für den Österreichischen Kunstverein in Wien lithografiert, wie das Blatt *Die Einweihung des Münsters zu Freiburg* (1857) zeigt (Abb. 85). Zudem existiert eine Reproduktion eines einzelnen Bildmotives, nämlich jenes der fünf Sängerknaben, die im großen Fresko in der rechten Bildhälfte an den Stiegen zur Kirche stehen (Abb. 92). Diese Reproduktion wurde für die Zeitschrift „Das neue Europa: mit Modebildern, Lithographien u. Stahlstichen, Chronik der gebildeten Welt“⁵⁹⁰ (1845) von Johannes Kaspar Eissenhardt für den Verlag Artistisches Institut Gutsch & Rupp ausgeführt.

Nach der Ausmalung der Kunsthalle wurde Schwind mit der Ausstattung des Karlsruher Ständehauses beauftragt. Großherzog Leopold war ein Parlamentarier, da er mit seinem Amtsantritt 1818 eine Verfassung im Großherzogtum Baden einführte, wonach das Parlament durch „Landesstände“ geregelt und in „zwey Kammern“⁵⁹¹ unterteilt war. Zur ersten Kammer zählten die Vertreter des großherzoglichen Hauses, also der Hochadel, sowie die Geistlichkeit

⁵⁸⁷ Kunsthalle Karlsruhe, Inv. VIII 2467; Holsten 1997, Nr. 166, S. 148.

⁵⁸⁸ Beringer 1915, S. 141–143.

⁵⁸⁹ Vertrag vom 10. November 1842, zitiert nach: Beringer 1915, S. 153.

⁵⁹⁰ Das neue Europa: mit Modebildern, Lithographien u. Stahlstichen; Chronik der gebildeten Welt, hrsg. von August Lewald, Karlsruhe: Gutsch & Rupp, 1845, Band 1.

⁵⁹¹ Verfassungsurkunde für das Großherzogtum Baden vom 22. August 1818, <http://www.documentarchiv.de/nzjh/verfbaden.html>, 30.10.2022, 10:41.

und Gelehrte; den Saal der ersten Kammer sollte Schwind ausmalen. Trotz der Einführung eines Parlaments behielt der Adel im badischen Staat während des gesamten Vormärz seine Vorrangstellung, zumal zentrale Beamtenpositionen weitgehend aus dem hohen Adel besetzt wurden. Im Parlament gab es unterschiedliche politische Strömungen, darunter „liberale Parteigänger“ ebenso wie „katholisch-konservative“ und „liberal-konservative“, aber auch Anhänger des „Metternich’schen absolutistischen Systems“⁵⁹² wie den badischen Staatsminister Friedrich von Blittersdorf.

Mit der Einführung der Verfassung waren in Karlsruhe alle Kunstbelange keine Angelegenheit des Hofes mehr. Der Staat sprach beim Bau der Kunsthalle sowie beim Einrichten eines Fonds für die Anschaffung von Kunstgegenständen mit. Der Karlsruher Großauftrag brachte dem jungen Schwind eine finanzielle Sicherheit, die er in Wien und München in diesem Ausmaß damals nicht erwarten konnte. Trotz des wirtschaftlichen Vorteils war der Künstler scheinbar nicht ganz zufrieden. Laut einem Brief von 1842 empfand er die neue Arbeit im Ständehaus zunehmend als „langweilig“:

„[...] ich habe oft das Heimweh nach Wien, daß ich glaube, es nicht auszuhalten. Aber was ist zu tun? In Wien kann ich nichts Rechtes verdienen, in München geht’s auch talab – ich muß froh sein, daß ich hier mit respektablen Arbeiten etwas zusammenbringen kann. [...] Im Augenblick mache ich das letzte Bild für den Saal der Ersten Kammer [...], langweilig, aber nicht zu umgehen. Bis ich an dem großen Bilde wieder anfangen kann, habe ich zwei Monate für mich und schon eine Privatarbeit vorbereitet. Ritter Kurt ist für die Galerie gekauft.“⁵⁹³

An dieser Briefstelle nennt Schwind neben dem „Bild für den Saal der Ersten Kammer“, welches er vertraglich ausführen musste, auch eine „Privatarbeit“, die er neben dem großherzoglichen Auftrag schuf. Diese Arbeit ist nicht näher zu identifizieren. Als eine weitere Privatarbeit ist auch das im Brief erwähnte Gemälde *Ritter Kurts Brautfahrt*⁵⁹⁴ (1841) (in seiner 2. Fassung) nach Goethes gleichnamiger Ballade zu nennen, das von Schwind ebenfalls ohne einen Auftrag ausgeführt wurde. Der Künstler erweiterte in seiner Bilderfindung Goethes Erzählung und gab sie als „kontinuierende Darstellung“⁵⁹⁵ wieder, sodass der Ritter gleich mehrmals in Schwinds Bild szenisch auftrat. Das Gemälde unterschied sich von seiner ersten Fassung (siehe Kapitel 4.1) ganz allgemein in der Ausführung einzelner Figuren- und Häusergruppen und kompositorischen Elementen, auf die ich hier nicht näher eingehe.

⁵⁹² Zang 1998, S. 77.

⁵⁹³ Brief von Schwind an Eduard von Bauernfeld, 23. Februar 1842, zitiert nach Stoessl 1924, S. 143.

⁵⁹⁴ Weigmann 1906, S. 154; vgl. Wolf 1931. Das Werk kam 1931 als Leihgabe in eine Ausstellung im Münchner Glaspalast und verbrannte dort; vgl. Holsten 1997, S. 143.

⁵⁹⁵ Vgl. Katalogteil, in: Moritz von Schwind, Meister der Stpätromantik, Ostfildern-Ruit 1997, S. 143.

Aus einem Brief von 1841 geht hervor, dass es für Schwind nicht von Beginn an klar war, dass der Großherzog das Gemälde vom Ritter Kurt für die Kunsthalle erwerben würde:

„Beifall habe ich mit dem Ritter Kurt übrigens genug, aber es kauft ihn niemand. Wenn das nicht bald ein Ende nimmt, so werf’ ich ihn ins Feuer.“⁵⁹⁶

Offenbar kaufte der Großherzog das Bild erst Jahre nach seiner Vollendung und ließ es ab 1846 in der permanenten Ausstellung seiner neu eröffneten Galerie (Kunsthalle) präsentieren. Damals leitete der Maler Carl Ludwig Frommel die Galerie, der die Monumentalmalerei und Kartonzeichnung vor allem nazarenischer Künstler durch Ankäufe förderte, wie aus dem Beispiel der oben genannten Kartons von Schnorr und Schwind hervorgeht. Erst mit der späteren Berufung von Carl Friedrich Lessing als Leiter der Galerie gab es eine Umorientierung, bei der die Bestände u. a. um zeitgenössische Historien- und Landschaftsmalerei erweitert wurden.⁵⁹⁷

Schwind erachtete das Ausführen der Arbeiten im „Saal der Ersten Kammer“ des Ständehauses als „langweilig“⁵⁹⁸. Für den Künstler waren es „Staatsarbeiten“⁵⁹⁹, deren Ausführung im Gegensatz zu den „Privatarbeiten“ (z. B. *Ritter Kurts Brautfahrt*) ihm wenig Freude bereiteten. Eine dieser sogenannten Staatsarbeiten war das Gemälde *Allegorie der vier Stände und Huldigung an Großherzog von Baden*⁶⁰⁰ (1841/42) (Abb. 93), welches das Bildnis des Großherzogs als Profilbüste in einem Medaillon, umgeben von Personifikationen der vier Stände, zeigt. Das Gemälde wurde im Sitzungssaal an der Rückwand in eine fixierte Rahmung eingesetzt, sodass die Abgeordneten der ersten Kammer auf das Bild blickten.⁶⁰¹ Schwind wählte hier die Form der Allegorie zur Herrscherverehrung.

Obwohl der Großauftrag in Karlsruhe unterschiedliche Möglichkeiten der Kunstpopularisierung bot, zum Beispiel die Ausführung von Fresken in der Kunsthalle, die Reproduktion von Bildelementen aus den Fresken sowie die Ausführung von „Privatarbeiten“, die im Museum ausgestellt wurden, empfand Schwind die Zeit in Karlsruhe zunehmend als Einengung. In einem Brief von 1844 stellt er seine Situation, die er als eintönig empfand, besonders drastisch dar:

⁵⁹⁶ Brief von Schwind an die Damen von Frech, 17. Dezember 1841, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 138.

⁵⁹⁷ Voigt 2005, S. 32.

⁵⁹⁸ Brief von Schwind an Eduard von Bauernfeld, 23. Februar 1842, zitiert nach Stoessl 1924, S. 143.

⁵⁹⁹ Brief von Schwind an Eduard von Bauernfeld, 23. Februar 1842, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 145.

⁶⁰⁰ Holsten 2017, Nr. 236, S. 167.

⁶⁰¹ Wunder 1998, S. 134, Kat.-Nr. 149; zu den vier Ständen zählen: „Bauerstand“, „Adelsstand mit badischer Fahne“, „Bürgertum“ und „Gelehrtenstand“.

„Jetzt aber führe ich ein Leben, wie ich es noch nie ausgeführt habe. Ich arbeite wie im Tagelohn und habe gar keinen Umgang außer meiner Frau, die eben gar gut und heiter ist.“⁶⁰²

Zudem berichtete er über seinen privaten Rückzug, der im Zusammenhang mit Veränderungen in seinem engsten Umfeld stand: 1843 verließ der eingangs erwähnte antiliberal eingestellte Staatsminister Friedrich von Blittersdorf, einer seiner Förderer, Karlsruhe. Der Künstler konnte im Haus von Blittersdorf ein „Leben nach Schober“⁶⁰³ führen, was als eine hohe Auszeichnung zu verstehen ist, war doch Franz von Schober einer von Schwinds Jugendfreunden aus dem Wiener Schubertkreis und eine wichtige Persönlichkeit in der Wiener Salonkultur des 19. Jahrhunderts. Schober hatte den Schubertianern die Aufenthalte in Atzenbrugg ermöglicht, wo sie Landpartien, mehrtägige Feste und Aufenthalte mehrmals im Jahr pflegten.⁶⁰⁴ „Ein Leben nach Schober“ zu führen bedeutete für Schwind demnach, von gleichgesinnten Gönnern nahezu bedingungslos unterstützt zu werden. Doch so ganz „bedingungslos“ stellt sich die Verbindung zu Blittersdorf meines Erachtens nicht dar. Der Staatsminister bat nämlich Schwind um Karikaturen, die seine politischen Gegner, die Abgeordneten der zweiten badischen Kammer, in Bildern verspotten sollten. Dies konnte für Schwind ein Problem dargestellt haben. Personen zu karikieren, denen im Parlament u. a. die Genehmigung der Finanzen oder die Regelung des Kunstfonds oblag, wäre sicherlich nicht ohne Folgen geblieben. Zudem wollte Schwind nicht den Anschein vermitteln, sich durch die Ausführung von Karikaturen bei den höhergestellten Regierungsbeauftragten der ersten Kammer einzuschmeicheln, wie in einem Brief zu lesen ist:

„Die badische Kammer betreffend bin ich in einer etwas genierten Lage. Ich kenne die meisten Deputierten persönlich recht gut, und in Blittersdorfs Haus habe ich ein Leben nach Schober. Ich weiß, ich [täte] ihm den größten Gefallen mit einigen Karikaturen, ich mag aber nicht. Denn die Teufelskerle [der zweiten Kammer] müssen das Geld bewilligen, von dem ich lebe, und es hätte den Anschein, als wollte man sich höhere Orte einschmeicheln. [...] Der Tag ist nicht mehr fern, an dem Welcker und Itzstein als lächerliche Personen dastehen werden.“⁶⁰⁵

In dieser Briefstelle nennt Schwind zwei Namen von Personen aus der zweiten Kammer des Ständehauses, die eine politische Opposition zu Blittersdorfs „Metternich’schem absolutistischem System“⁶⁰⁶ bildeten und die er karikieren sollte. Das waren der liberale Jurist Karl Theodor Welcker und der Publizist und Politiker Adam von Itzstein.

⁶⁰² Brief von Schwind an Bonaventura Genelli, 15. Jänner 1844, zitiert nach: Stoessl, S. 167.

⁶⁰³ Brief von Schwind an Eduard von Bauernfeld, 23. Februar 1842, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 142.

⁶⁰⁴ Woog 2020, S. 12.

⁶⁰⁵ Brief von Schwind an Eduard von Bauernfeld, 23. Februar 1842, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 142.

⁶⁰⁶ Zang 1998, S. 77.

Rund einen Monat später erwähnte Schwind seinen Interessenkonflikt in einem Brief an Bauernfeld erneut. Allerdings geht er nun mehr auf den Inhalt der Karikaturen ein, die er selbst Blittersdorf vorgeschlagen hat:

„Blittersdorf kann was ertragen und plagt mich eigentlich um Karikaturen. Ich habe ihm eine Szene gezeichnet, wo man ihm die Fenster einwerfen will, das gefällt ihm sehr gut, und er will es herausgegeben haben. Ich will es nicht abgelehnt haben und vor allem nicht, bis ich die Sache kenne.“⁶⁰⁷

Offenbar wollte Schwind sichergehen, wie die Herausgabe seiner Karikatur erfolgen würde. Es sollten keine Bilder verbreitet werden, die für den Künstler in irgendeiner Form einen Nachteil darstellen könnten. Schlussendlich schuf er sechs Karikaturen als Federzeichnungen, die Abgeordnete der zweiten Kammer zeigen. Sie sind so ausgeführt, dass sie als Pendants zu seinen Figuren in den Freskenbildern für die erste Kammer des Ständehauses zu lesen waren, die als Sinnbilder der Tugenden dargestellt sind. So bildet der genannte Karl Theodor Welcker in Schwinds Karikatur mit der Umschrift *Sapientia*⁶⁰⁸ (Weisheit) (Abb. 94) das Gegenstück zu Schwinds Figur der Tugend *Sapientia*⁶⁰⁹ (Weisheit) im Sitzungssaal der ersten Kammer (Abb. 95). Bei den Karikaturen handelt es sich um Federzeichnungen, die meines Wissens damals nicht druckgrafisch verbreitet wurden.⁶¹⁰

Politische Umwälzungen in Karlsruhe führten dazu, dass Blittersdorf keine Unterstützung des Großherzogs mehr genoss und daher nach Frankfurt ging. Auch Schwind zog sich, wie er selbst erwähnte, immer mehr zurück („Das Ministerhaus ist fort, und mit ihm das einzige, das ich außer der Familie besuchte, findet sich aber in Frankfurt wieder“⁶¹¹).

Als auch Schwind nach Frankfurt ging, war er wieder Gast im Haus des Blittersdorf. Hier entstand zum Beispiel die humorvolle Zeichnung *Ach armes Kind! Er ist kaum zu erkennen!*⁶¹², welche Maximiliane von Blittersdorf (geb. Brentano) mit ihrem an Röteln erkrankten Sohn zeigt, der als eine Bachforelle mit roten Punkten dargestellt ist (Abb. 96). Die Darstellung lässt auf ein familiäres Verhältnis zwischen dem Künstler und der Familie Blittersdorf schließen.

⁶⁰⁷ Brief von Schwind an Eduard von Bauernfeld, 4. April 1842, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 144f.

⁶⁰⁸ Holsten 1997, Nr. 240, S. 169.

⁶⁰⁹ Innenansicht ehemaliger Saal der Ersten Kammer im Ständehaus: Rommé 1996, Nr. 23, S. 46; vgl. Rundbild als Druckgrafik ÖK/Schwind Klebeband, p. 33.

⁶¹⁰ Simon 1940, S. 29. Von den Karikaturen soll es Lithografien geben, die sich in Frankfurter Privatbesitz befinden. Ohne Bezeichnung des Künstlers, mit der späteren Beschriftung „Originallithographie von Mor. v. Schwindt (!)“ und „Sammlung E. G. May“. Simon geht davon aus, dass es sich hier um Unikate handelt, also Blätter, die nicht herausgegeben wurden.

⁶¹¹ Brief von Schwind an Frau von Frech, 17. Dezember 1843, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 166.

⁶¹² Holsten 1997, Nr. 232, S. 166.

Schwinds Nähe zu dieser Familie erachte ich ebenfalls als eine Art mäzenatisches Verhältnis zwischen Künstler und Gönner, bei dem jedoch nicht das Finanzielle im Vordergrund stand. Auf diese spezielle Beziehung des Künstlers mit der Familie verweist Schwind auch in seinem Gemälde *Eine Symphonie* (1852) (Abb. 34). Hier ist im unteren Teil des Bildes Maximiliane von Blittersdorf als Klavierspielerin im Profil dargestellt und neben ihr Schwind, der ihr als Notenwender assistiert.⁶¹³

4.2.2 Institutionelle Kunstförderung: Das Städel'sche Kunstinstitut

Das Städel'sche Kunstinstitut in Frankfurt am Main spielte für die Popularisierung von Kunst insofern eine Rolle, als es als die „älteste Museumsstiftung“ Deutschlands bereits nach 1815 der Öffentlichkeit zugänglich war. Das Kunstinstitut wurde durch eine Stiftung des Frankfurter Bankiers und Mäzens Johann Friedrich Städel ins Leben gerufen. Sie umfasste das Gebäude, die Kunst- und Büchersammlung sowie das gesamte Vermögen des Bankiers und war mit der testamentarischen Verfügung verbunden, als Kunsthochschule und öffentliches Museum von mehreren Administratoren geführt zu werden.⁶¹⁴ Dementsprechend wurde nach dem Tod des Stifters 1816 aus der Frankfurter Bürgerschaft eine Gruppe von Administratoren für das Kunstinstitut bestimmt. Das waren der Politiker und Kaufmann Philipp Jakob Passavant, der Kunstsammler und Kaufmann Heinrich Cornill d'Orville, der Arzt und Autor des Buches *Struwwelpeter* Heinrich Hoffmann und der Arzt Gustav Adolph Spiess sowie der Jurist und Politiker Friedrich Schlemmer.⁶¹⁵ Die Administratoren bestellten anerkannte zeitgenössische Künstler entweder als Schüler oder als Lehrende an das Institut. Sie vergaben Aufträge und stellten Ateliers bzw. „Arbeitszimmer“⁶¹⁶ im Städel zur Verfügung, um Künstler über einen längeren Zeitraum zu beschäftigen und an das Kunstinstitut zu binden. Auch Schwind nahm diese Art des institutionellen Mäzenatentums in Anspruch. Er kam im Frühjahr 1844 von Karlsruhe nach Frankfurt, um für das Städel'sche Kunstinstitut ein Auftragswerk auszuführen.⁶¹⁷ Er hatte bereits geheiratet und sah seine Rolle im Leben nun offenbar nicht nur als die eines Künstlers. Er nannte sich jetzt humorvoll einen „Hausvater“ und erachtete Frankfurt als optimale Stadt, „die Geld hat“ und „angenehm“ war,

⁶¹³ Brief von Schwind an Konrad Jahn, 2. März 1850, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 261.

⁶¹⁴ König 1995, S. 6.

⁶¹⁵ Bericht über das Städel'sche Kunstinstitut 1849, S. 18.

⁶¹⁶ Bericht über das Städel'sche Kunstinstitut 1849, S. 8.

⁶¹⁷ Bericht über das Städel'sche Kunstinstitut 1849, S. 5.

und wo er Fuß fassen konnte.⁶¹⁸ Die Voraussetzungen schienen optimal. Mit Philipp Veit als erstem Leiter des Instituts hatten die Administratoren ab 1830 einen Nazarener an die Spitze der Städelschule geholt.⁶¹⁹ Veit setzte auf Künstler und Werke aus den großen Kunstzentren Düsseldorf oder München, die er für Frankfurt gewinnen wollte. Von der Düsseldorfer Akademie kamen zum Beispiel 1836 der spätromantische Maler Alfred Rethel und die Landschaftsmaler Heinrich Funk und Andreas Aschenbach.⁶²⁰ Letzterer schuf das Gemälde *Ein Seesturm an der norwegischen Küste*⁶²¹ (1837) (Abb. 97) und erhielt als ausführender Künstler ein Atelier zur Verfügung gestellt. Die Werke stehen beispielhaft für die Bindung eines Künstlers an die Institution als Form der Kunstförderung in Frankfurt. Schüler der Kunstschule im Städel, die ein großformatiges Gemälde ausführen wollten, wurden etwa dadurch unterstützt, indem man ihnen „den Verkauf desselbigen [Gemäldes] garantierte und demgemäß ihnen während und nach der Arbeit, eine entsprechende Summe ausbezahlen ließ, welches als dann später verrechnet wurde.“⁶²² 1842 erwarben die Administratoren das Gemälde *Jan Hus zu Konstanz*⁶²³ (1842) des Düsseldorfer Malers Carl Friedrich Lessing, das den Reformator Jan Hus darstellt, der seine Lehre beim Konzil von Konstanz 1415 verteidigt. Da das Bildthema damals als eine Art „Heroisierung des religiösen Widerstands“⁶²⁴ erachtet wurde, stieß der Ankauf des Werkes auf Kritik. Für den Leiter des Städel-Museums war er sogar Anlass für seinen Rücktritt, wodurch man ab 1843 den Düsseldorfer Künstlern in Frankfurt eine starke Position einräumte. 1844 wurde auch Schwind, ähnlich wie Andreas Aschenbach oder andere, mit einem Auftrag an das Städel berufen.⁶²⁵ Gewünscht war ein großformatiges Gemälde für das Museum, welches eine „Begebenheit aus der deutschen Geschichte“⁶²⁶ darstellen sollte. Schwind konnte Vorschläge machen und Entwürfe vorlegen. Er präsentierte eine Zeichnung mit der Darstellung König Konrads, der den heiligen Bernhard von Clairvaux aus dem Frankfurter Dom trägt, eine Studie zum Vater Rhein mit seinen Nebenflüssen sowie einen Entwurf zum Sängerkrieg auf der Wartburg; Letzterer wurde schließlich angenommen.⁶²⁷

⁶¹⁸ Brief von Schwind an Frau von Frech, 25. Mai 1843, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 154.

⁶¹⁹ Suhr 1995, S. 25

⁶²⁰ Mendelssohn 1995, S. 59.

⁶²¹ Holzinger 1972, Tafel 46.

⁶²² Bericht über das Städelsche Kunstinstitut 1849, S. 8.

⁶²³ Städel Museum, Frankfurt am Main, Inv. 901; vgl. Eberle 2017, Nr. 26, S. 72.

⁶²⁴ Mendelssohn 1995, S. 59.

⁶²⁵ Bericht über das Städelsche Kunstinstitut 1849, S. 6.

⁶²⁶ Rumpf-Demmer 1982, S. 307.

⁶²⁷ Rumpf-Demmer 1982, S. 307.

Für die Ausführung des monumentalen Gemäldes *Der Sängerkrieg auf der Wartburg*⁶²⁸ (1846) (Abb. 98) bekam auch Schwind ein Atelier zur Verfügung gestellt. Das Werk sollte im ersten Stock im Stiegenhaus nahe dem Eingang der Museumsräume fix angebracht werden. Nach der Vollendung präsentierte er es der Öffentlichkeit zunächst (noch) im Atelier, doch fand es dem Künstler zufolge es kaum Anklang:

„Mein Sängerkrieg ist seit acht Wochen ausgestellt, und die Zeitungen in Frankfurt schweigen – eine kurze Anzeige abgerechnet. Ein früher ausgestellt Bild, das sehr gefiel, blieb gleichfalls ohne Erwähnung. Sie wollen nicht loben und trauen sich nicht zu schimpfen [...].“⁶²⁹

Schwind konnte die Frankfurter von seiner Kunst nur schwer überzeugen. Auch sein im Brief genanntes „früher ausgestellt Bild“, das Gemälde *Elfentanz im Erlenhain*⁶³⁰ (1844), hatte in Frankfurt offenbar nur eine schwache Resonanz erfahren. Es entsprach damals nicht mehr den Kunstströmungen, die am Städel gefördert wurden. Man bevorzugte den Realismus in der Malerei, wie zum Beispiel das Gemälde *Der vom Blitz erschlagene Schäfer*⁶³¹ (1844) (Abb. 99) von Jakob Becker zeigt; dieses Werk wurde ebenfalls im Rahmen eines Auftrags vor Ort ausgeführt. Die Zuversicht, mit der Schwind nach Frankfurt gekommen war, schlug in Enttäuschung um. Für den Künstler ergaben sich hier keine weiteren Aufträge. Zudem konnte er aufgrund seiner verhältnismäßig kurzen Zeit am Städel keine eigene Schule heranbilden, die sein Wirken bzw. seine Kunstausrichtung in Frankfurt oder anderswo nachhaltig hätte prägen können.

4.2.3 Schwind und König Ludwig I. von Bayern

Als Schwind noch ein Student in München war, bestand bereits ein indirektes Verhältnis zum König, der in seiner Rolle als Protektor an der Akademie wirkte. Zunächst erhielt Schwind Aufträge, die nicht direkt vom König an ihn vergeben, sondern durch den Leiter der Akademie, Peter von Cornelius vermittelt wurden. Anders war es bei dem deutschen Architekten Leo von Klenze, der bereits als junger Künstler persönlich von Ludwig I. gefördert wurde. Das zeigt sich zum Beispiel durch Einladungen zu gemeinsamen Kunstreisen. Klenze begleitete den Monarchen in den Jahren 1818 und 1823/24 nach Rom.⁶³² Diese Reisen förderten nicht nur das Prestige des jungen Künstlers in der Öffentlichkeit,

⁶²⁸ Holsten 1997, S. 177.

⁶²⁹ Brief von Schwind an Ludwig Schaller, 5. November 1846, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 205.

⁶³⁰ Beck 1972, Bd. I., S. 364, Bd. II, Taf. 78.

⁶³¹ Städel Museum, Frankfurt am Main, Inv. Nr. 910; vgl. Holzinger 1972, Tafel 65, im Textband, S. 14.

⁶³² Putz 2014, S. 82.

sondern begünstigten generell sein Fortkommen in München. Die Kunstförderung Ludwigs I. war oftmals damit verbunden, dass der Monarch in den „Prozess der Entstehung neuer Werke“⁶³³ eingriff. Auf diese Art steuerte er die Kunstentwicklung in München, da er aktiv mitentschied, welche Werke gefördert wurden und welche nicht. Klenze schien in dieser Hinsicht kooperativ gewesen sein. Zwar hat er sich in seinen Briefen kritisch gegenüber der Mitsprache des Monarchen bei der Entstehung von Kunstwerken geäußert, blieb aber gegenüber seinem Mäzen loyal, was zu seiner Karriere in München wesentlich beitrug. Auch in der Malerei gibt es Beispiele für die Mitsprache Ludwigs I. bei der Ausführung von Bildern. Carl Piloty schuf das Gemälde *Seni vor der Leiche Wallensteins* (1855) (Abb. 48) zwar ohne einen Auftrag, jedoch soll Ludwig I. die Entstehung des Bildes mitverfolgt und dem Künstler sogar die Requisite des im Bild dargestellten Leichentuchs drapiert haben.⁶³⁴ Das Gemälde wurde von Ludwig I. angekauft und in die Neue Pinakothek, die öffentlich zugängliche Kunstsammlung des Monarchen, eingegliedert.⁶³⁵ Die Mitsprache des Monarchen bei der Entstehung von Kunstwerken, die Schwind als störend empfand, war meines Erachtens der wesentliche Grund, warum Schwind von Ludwig I. kaum gefördert wurde.⁶³⁶ Als der Künstler noch in Frankfurt wirkte, plante er beispielsweise seinen Karton *Der Rhein mit seinen Nebenflüssen*⁶³⁷ (1842/43) (Abb. 100) „in München auszustellen“⁶³⁸. Der Karton zeigt die Personifikation des Flusses Rhein, die inhaltlich an die Sagengestalt Volker mit der Fiedel aus der Nibelungensage angelehnt war.⁶³⁹ Einer historischen Anmerkung von Otto Stoessl 1924 zufolge soll Ludwig I. die Verbindung der Fiedel Volkers mit der Gestalt des Rheins widerstrebt haben.⁶⁴⁰ Der König hätte die Figur lieber mit einer Leier gesehen, worauf Schwind offenbar gar nicht einging. Vielmehr soll er spöttisch gemeint haben: „Wenn Majestät befehlen, will ich den Vater Rhein Klavier spielend malen.“⁶⁴¹ Dieser Karton ist ein treffendes Beispiel für die Beharrlichkeit des Künstlers, von seiner Bilderfindung nicht abzuweichen.

Jahre später malte Schwind ohne einen Auftrag ein Ölgemälde dieses Themas für den Kunstsammler Graf Athanasius von Raczyński (Abb. 101)⁶⁴². Er wiederholte sogar das

⁶³³ Putz 2014, S. 52.

⁶³⁴ Otarova 2003, S. 167.

⁶³⁵ Kassenbuch 64, 1854/55, S. 9, Nr. 18, zitiert nach: Rott 2003, S. 267.

⁶³⁶ Vgl. Gottdang 2004, S. 254.

⁶³⁷ Hosten 1997, Nr. 241, S. 170.

⁶³⁸ Brief an Bonaventura Genelli, Karlsruhe, 25. Mai 1843, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 151.

⁶³⁹ Holsten 1997, S. 170.

⁶⁴⁰ Stoessl 1924, S. 521, Fußnote 178.

⁶⁴¹ Stoessl 1924, S. 521, Fußnote 178.

⁶⁴² The Raczyński Foundation at the National Museum in Poznań, Inv. Nr. MNP FR 537.

Hauptmotiv aus dieser Darstellung für seine Einzelbildfassung mit dem Titel *Der Vater Rhein, die Fidel Volkers spielend*⁶⁴³ (um 1865) (Abb. 102) für Graf von Schack. Schwinds künstlerische Eigenständigkeit könnte den Monarchen unzulässig erschienen sein, sodass er sich von dessen Werk abwandte. Grundsätzlich kann also das Mäzenatentum Ludwigs I. nicht mit einer Kunstförderung gleichgesetzt werden, die eine Autonomie der Künstler gestärkt hätte. Hannelore Putz hatte 2014 festgestellt, dass König Ludwig I. seine mäzenatische Macht den Künstlern gegenüber herausstrich und darauf hinwies, dass ihre „schöpferische Tätigkeit und Ideen“ allein durch einen „zahlungskräftigen Förderer“⁶⁴⁴ verwirklicht werden konnten. Ein Ausdruck von Ludwigs I. Mäzenatentum waren auch Ankäufe von Kunst, die bereits „etabliert und en vogue war“⁶⁴⁵. In den 1840er-Jahren, als die zeitgenössische belgische Kunst in Ausstellungen in Deutschland Erfolge feierte, war Ludwig I. einer der ersten, der ihre Werke für seine Kunstsammlung erwarb. Beispiele dafür sind u. a. Louis Gallaits Gemälde *Ein Mönch, Arme speisend*⁶⁴⁶ (1845) (Abb. 103) und Hendrik Leys' Gemälde *Holländische Dorfgasse*⁶⁴⁷ (1841) (Abb. 104), um nur einige zu nennen. Diese Werke markieren das Ende der Vorrangstellung der Cornelius-Schule in München zugunsten einer auf Farbe und Realismus ausgerichteten Kunst.

Um der zeitgenössischen Malerei eine permanente Ausstellungsmöglichkeit in München zu verhelfen, errichtete Ludwig I. die Neue Pinakothek. Der Museumsbau und die Ausmalung des Gebäudes in den Jahren von 1846 bis 1853 zogen viele Maler aus ganz Europa nach München, um daran mitzuwirken.⁶⁴⁸ Der neunzehnteilige Bilderzyklus an den Außenwänden der Neuen Pinakothek in München, den Wilhelm von Kaulbach von 1847 bis 1854 als Bildvorlage (Abb. 105) für den Freskenmaler Friedrich Christoph Nilson entwarf, ist ein Beispiel dafür. Kaulbachs Bildprogramm zielt auf die Verherrlichung der Ära Ludwigs und seiner Kunstförderung ab. Zu sehen sind Künstler aller Gattungen, die ihren königlichen Aufträgen nachkommen und sich um ihren Mäzen scharen. Auf diese Weise wurde der königliche Kunstbetrieb der Öffentlichkeit präsentiert. Schwind war an der Ausmalung der Neuen Pinakothek nicht beteiligt.

⁶⁴³ Rott 2009, S. 192.

⁶⁴⁴ Putz 2014, S. 12.

⁶⁴⁵ Putz 2014, S. 51.

⁶⁴⁶ Rott 2003, S. 180.

⁶⁴⁷ Rott 2003, S. 242.

⁶⁴⁸ Rott 2003, S. 43.

Er erfuhr 1844, als er noch in Frankfurt war, vom Bau des Museums und spekulierte auf die „Bestellung“⁶⁴⁹ eines Bildes. Die historischen Ankaufverzeichnisse der Neuen Pinakothek zeigen jedoch, dass unter Ludwig I. kein einziges Gemälde bei Schwind bestellt oder von ihm erworben wurde.⁶⁵⁰ Nur für seine königliche Privatbibliothek erwarb Ludwig I. Grafiken des Künstlers, darunter die Entwürfe für die Fresken von Schloss Hohenschwangau und Aquarelle, die der Vorbereitung der Ausmalung des Wiener Opernhauses dienten.⁶⁵¹ Die desinteressierte Haltung des Monarchen gegenüber Schwinds Malerei ließ den Künstler zunehmend zynischer werden, wenn es um das Thema Neue Pinakothek ging, wie aus einem Brief des Jahres 1859 hervorgeht:

„Nebenbei ist es mir lieber, es bleibt eine Arbeit von mir in der Kirche als in dem lumpigen Magazin von Pinakothek [...].“⁶⁵²

Der oben genannte Brief muss vor dem Hintergrund gelesen werden, dass Schwind damals gerade an den Entwürfen⁶⁵³ (1860/61) für den neugotischen Hochaltar in der Münchner Frauenkirche arbeitete. Dies war ein königlicher Auftrag unter der Leitung des Münchner Dombau-Komitees unter Matthias Berger.⁶⁵⁴ Schwinds Vergleich zwischen der Möglichkeit, seine Kunst in einem Kirchenraum zu verewigen oder im Ausstellungsraum der Neuen Pinakothek, ist demnach nicht Ausdruck einer prinzipiellen Haltung, sondern nimmt Bezug auf seine aktuelle Stimmung. Dennoch klagte Schwind damals grundsätzlich auch in anderen Briefen über seine Auftragslage und über den Umstand, dass er in keiner der „hiesigen [Münchner] Sammlungen“⁶⁵⁵ vertreten war. Im Zusammenhang mit der Eingliederung seiner Kunst in ein Museum, spielt Schwind auch immer wieder auf das Publikum und die damalige Tendenz an, Sammlungen über ihren ursprünglich engeren Interessentenkreis hinaus, zu öffnen. Dieser Tendenz stand der Künstler eher kritisch gegenüber. Er sah den Sinn in seinem Kunstschaffen vielmehr in der Adressierung eines bestimmten Publikumskreises. Schwind hatte schon bei Bildpräsentationen im eigenen Atelier versucht, den Besucherkreis zu steuern (siehe Kapitel 3.1.2). Dem stand die Tendenz, Museen für ein breiteres Publikum zu öffnen nun gegenüber. Man veränderte beispielsweise die Öffnungszeiten der bereits öffentlich zugänglichen Museen, um eine höhere Besucherfrequenz zu erzielen.

⁶⁴⁹ Brief von Schwind an Ludwig Schaller, Karlsruhe, 15. Jänner 1844, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 168.

⁶⁵⁰ 1868 Verzeichnis der Gemälde in der neuen königlichen Pinakothek zu München, zitiert nach: Rott 2003, S. 359; vgl. Bilder-Chronik, Joseph Maillinger 1876, Vorwort.

⁶⁵¹ Weigmann 1906, S. 582f.

⁶⁵² Brief von Schwind an Ernst Julius Hähnlel, 1. Juni 1859, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 394.

⁶⁵³ Bildnachweis: Weigmann 1906, S. 412–418.

⁶⁵⁴ Maier-Albang 2008, S. 31.

⁶⁵⁵ Brief von Schwind an Johann Manschgo, 23. Jänner 1959, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 391.

Hingegen war die Öffnung einzelner vormals privater Sammlungen keine Errungenschaft des 19. Jahrhunderts, sondern hatte bereits im 18. Jahrhundert eingesetzt.

Die Veränderung der Öffnungszeiten der Museen im 19. Jahrhundert war offenbar mit keiner besonderen Regelung in Hinblick auf das Verhalten des Publikums im Einklang. Daher wollten manche Museumsdirektoren dieser Tendenz wieder entgegenwirken. Ein Beispiel dafür ist der Bericht von Heinrich Füger, dem Direktor der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien 1813. Füger wollte die Anzahl der Besuchertage wieder reduzieren und schilderte den Grund dafür folgendermaßen:

„[...] Tagwerker und Kellnerburschen, Wäscher- und Kuchelmenschen mit ihren Galanen sowie die gemeinsten Weiber mit halbnackten Kindern gingen aus und ein. Kindergeschrei und Unreinlichkeiten beleidigten öfter die Sinne der Anwesenden. Kurz, die Gallerieräume seien zu einem öffentlichen Spaziergange geworden.“⁶⁵⁶

Fügers Zitat spiegelt eine allgemeine Situation wider: Das angeblich unpassende Verhalten der Besucher wurde als eine Folge der verlängerten Öffnungszeiten und als ein Grund gesehen, Gegenmaßnahmen zu veranlassen. Mitte des 19. Jahrhunderts machten sich jedoch wieder Stimmen für eine Öffnung von Museen stark. So forderte zum Beispiel 1851 der deutsche Kunsthistoriker Friedrich Eggers eine Erweiterung der Öffnungszeiten.⁶⁵⁷

4.2.4 Schwind und der Kunstsammler Adolf Friedrich von Schack

Dem Kunstsammler, Dichter und Literaturhistoriker Adolf Friedrich von Schack (1815–1894) wurde 1854 durch König Maximilian II. von Bayern der Maximiliansorden für Wissenschaft und Kunst verliehen. Dies veranlasste Schack nach München zu gehen, wo er als eine wichtige Persönlichkeit im Umkreis eines Monarchen wirkte, der das Ziel verfolgte, Bayern zum Mittelpunkt von „Wissenschaft und Kunst“⁶⁵⁸ in Deutschland zu machen. Schack soll auf Schwind durch dessen Fresko *Sängerkrieg auf der Wartburg* (1843) aufmerksam geworden sein, welches der Künstler damals für das Städel-Museum gemalt hatte.⁶⁵⁹ Ein erstes Zusammentreffen fand in München statt, als der Kunstsammler Schwind in seinem Atelier aufsuchte und bei dem es zu einem ersten Kunstankauf gekommen sein soll.

⁶⁵⁶ Heinrich Füger 1813, zitiert nach: Lhotsky 1941, S. 488.

⁶⁵⁷ Deutsches Kunstblatt, 27. Jänner 1851, Nr. 4, S. 25.

⁶⁵⁸ Pophanken 1995, S. 66.

⁶⁵⁹ Schack 1889, S. 41.

Schack erwähnte ganz allgemein „zahlreiche Skizzen und halb vollendete Bilder“⁶⁶⁰, die er im Atelier zu Gesicht bekam, und berichtete, dass ihm der Künstler von der thüringischen Sage „Der Graf von Gleichen“ als einer seiner „Lieblingscompositionen“⁶⁶¹ erzählt habe, die er gerne als Ölgemälde ausführen wollte. Auf diese Art kam die Bildbestellung des Gemäldes *Die Rückkehr des Grafen von Gleichen*⁶⁶² (1864) (Abb. 106) zustande, die der Künstler auch in einem Brief bestätigte:

„[...] der langliegende Graf von Gleichen, der bis aufs Leimen fertig ist, bestellt von einem Herrn v. Schack, der hier ein Bildersammelsurium anlegt.“⁶⁶³

Schwind hatte sich bereits in seiner Studienzeit in Wien mit dem literarischen Stoff auseinandergesetzt. Damals vertonte Franz Schubert das Libretto „Der Graf von Gleichen“ Eduard Bauernfelds, das aufgrund seines „freigeistigen Inhaltes“⁶⁶⁴ und besonders wegen der Schilderung der Doppelehe des Grafen 1826 zensiert wurde. Später schuf Schwind dann in München die themennahe Zeichnung *Der Graf von Gleichen geleitet seine muslimische Gemahlin*⁶⁶⁵ (1833/34). Zudem gibt es in seinen Briefen immer wieder Hinweise, dass er sich diesem Thema widmete, wie etwa im Sommer 1848:

„Zu Hause und ganz heimlich arbeite ich an dem Grafen von Gleichen mit seinen beiden Frauen, ein Bild nicht so groß als die Musikanten, aber mit größeren Figuren.“⁶⁶⁶

In diesem Zitat ist bereits 1848 von der Ausführung eines Bildes zum Thema der Graf von Gleichen die Rede. Die Datierung des oben genannten von Schack erworbenen Gemäldes *Die Rückkehr des Grafen von Gleichen* (1864) lässt jedoch schließen, dass dieses Werk erst durch dessen Bestellung finalisiert oder ausgeführt wurde. Diese erste Bildbestellung ist eher untypisch für das mäzenatische Verhältnis zwischen Schwind und Schack, der zumeist bereits vollendete Werke des Künstlers kaufte. Grundsätzlich überlegte Schack bei seinen Ankäufen abhängig vom Künstler, ob er bereits ausgeführte Bilder erwerben sollte oder ob er das Risiko eingehen konnte, auf Basis eines Entwurfs den Auftrag zu einem Werk zu erteilen.⁶⁶⁷ Im zweiten Fall konnte es, so der Kunstsammler, zweifelhaft sein, ob die Bilder „nach Wunsch ausfallen würden“⁶⁶⁸.

⁶⁶⁰ Schack 1889, S. 41.

⁶⁶¹ Schack 1889, S. 42.

⁶⁶² Rott 2009, S. 190.

⁶⁶³ Brief von Schwind an Konrad Jahn, 12. Juni 1864, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 412.

⁶⁶⁴ Deutsch 1964, S. 381.

⁶⁶⁵ Schröder und Reiter 2015, Abb. 122, S. 234.

⁶⁶⁶ Brief von Schwind an Julius Thaeter, Juni 1848, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 229.

⁶⁶⁷ Vgl. Schack 1889, S. 42.

⁶⁶⁸ Schack 1889, S. 42.

Im Fall von Schwind hatte Schack offenbar das „Talent“⁶⁶⁹ des Künstlers erkannt. Er vertraute darauf, dass das von ihm bestellte Bild der vorgelegten Skizze entsprechen würde. Schwind war damals bereits ein etablierter Künstler. Daher fiel auch der Aspekt einer mäzenatischen Kunstförderung weg, die einen unbekannten Künstler bekannt machen würde. Schwind war zudem kein mitteloser Künstler, der allein durch die Hilfe eines Mäzens existieren konnte. Dies traf bis zu einem gewissen Grad auf die von Schack geförderten Maler Hans von Marées und Bonaventura Genelli zu. Hans von Marées hatte es in München beispielsweise finanziell schwer gehabt. Er lernte Schack kennen, als dieser 1864 sein Gemälde *Die Schwemme*⁶⁷⁰ (1864) (Abb. 107) vom Münchner Kunstverein erwarb.⁶⁷¹ Schack half dem Künstler auch dadurch finanziell, indem er ihm Aufträge zur Ausführung von Kopien nach alten Meistern erteilte. Marées wollte aber auch in seiner eigenen Kunst unterstützt werden und nicht ausschließlich nur Kopierarbeiten nach anderen Künstlern für seinen Mäzen ausführen, wie aus einem Brief von 1865 hervorgeht:

„Dann freilich gelehrtester Baron, liegt es mir sehr am Herzen, mich wieder den eigenen Arbeiten zuzuwenden, um auch zu beweisen, daß dieses erste Jahr in Italien nicht ohne großen Nutzen für mich gewesen ist.“⁶⁷²

Das Zitat verweist auf Marées' Bemühen, sein Kunstschaffen unter Beweis zu stellen, um den Mäzen davon zu überzeugen, dass dessen Kunstförderung Früchte trug. Verglichen mit Schwind war Marées damals kein berühmter Künstler. Vielmehr musste er sich um die Gunst seines Förderers stets bemühen.⁶⁷³ Auch Bonaventura Genelli war auf Schacks mäzenatische Unterstützung angewiesen, wie Andrea Pophanken 1995 feststellte.⁶⁷⁴

Schack spezialisierte sich mit seiner Sammlung auf die zeitgenössische Malerei. Er bevorzugte ähnlich wie König Ludwig I. dabei den direkten Kontakt zu den Künstlern. Um am Werdegang der Werke teilzuhaben, besuchte er sie im Atelier. Hierfür reiste er viel, u. a. auch nach Wien, um „viele Stunden“ bei Joseph von Führich im Atelier zu verbringen, ehe es zu einer Auftragserteilung kam.⁶⁷⁵ Die Skizze war dabei ein wichtiges Mittel für die Anbahnung des Ankaufs von Kunstwerken. Die Werke Schwinds wurden von Schack entweder bereits vollendet erworben oder „bestellt“, nachdem er die „Skizzen gesehen und

⁶⁶⁹ Schack 1889, S. 42.

⁶⁷⁰ Lenz 1987, Nr. 25, S. 215; Rott 2009, S. 124.

⁶⁷¹ Lenz 1987, S. 327.

⁶⁷² Brief von Hans von Marées an Schack, 24. Juli 1865, zitiert nach: Lenz 1987, S.330.

⁶⁷³ Brief von Hans von Marées an Schack, 24. Juli 1865, zitiert nach: Lenz 1987, S.330.

⁶⁷⁴ Pophanken 1995, S. 103.

⁶⁷⁵ Schack 1889, S. 80.

gebilligt“⁶⁷⁶ hatte. Manche Künstler schienen hingegen sehr bemüht, den Mäzen bei der Entstehung ihrer Werke einzubinden. Das Kunstschaffen stellte sich dann als eine Art der Zusammenarbeit dar, wie beispielsweise bei Eduard von Steinle zu beobachten ist. Steinle und Schack sicherten sich gewissermaßen ab, damit es bei der Erfüllung des Auftrags zu keiner bösen Überraschung kam.⁶⁷⁷ Zu einer Mitsprache Schacks soll es auch bei einem Auftrag an den Landschaftsmaler Carl Morgenstern gekommen sein. Aus einem Brief des Mäzens an den Künstler geht hervor, dass Schack künstlerische Vorgaben erteilte:

„Ich wünsche, daß Sie dasselbe ungefähr in dem Colorit von Tassos Haus halten möchten – bei Sonnenuntergang, nicht bei voller Tagesbeleuchtung; ich wünsche tiefe satte Farben, dunkles Blau des Meeres und starken Wellenschlag [...].“⁶⁷⁸

Die genannte Briefstelle bezieht sich auf das Gemälde *Das Haus des Tasso in Sorrent*⁶⁷⁹ (1861) (Abb. 108), welches den Anforderungen des Mäzens schlussendlich entsprach, da er es 1861 erworben hatte. Das Mäzenatentum stellt sich hier weniger als Förderung der Autonomie eines Künstlers dar, sondern war strategisch motiviert und diente dem Aufbau einer Kunstsammlung, die dem Geschmack des Sammlers folgte. Schwinds Kunst und ihre Nähe zur Musik und zur Literatur faszinierten Schack offenbar, der selbst auch Dichter war.⁶⁸⁰ Trotz der erkennbaren persönlichen Motivation Schacks, Kunst zu erwerben, die ihm selbst gefiel, hob Schack in seinen autobiografischen Texten hervor, dass er mit seinen Ankäufen nicht „blos einer Liebhaberei fröhnen“⁶⁸¹, sondern „die Kunst selbst fördern“ wollte. Zwischen 1863 und 1870 erwarb Schack die meisten seiner Werke.⁶⁸² Von Schwind kaufte er im selben Jahr seiner ersten Bestellung (1864) auch die vier sogenannten *Liebesbilder*, sowie sechs Jahre später 25 Gemälde aus der Serie *Reisebilder*.⁶⁸³ In Schack fand Schwind einen Gönner, der im Sinne eines gleichgesinnten Kunstsammlers bereits vollendete Werke erwarb, was seiner Vorstellung von Mäzenatentum entsprach. Durch den Ankauf u. a. ganzer Werkgruppen war es notwendig, dass Schack die Räumlichkeiten seiner Galerie ab 1865 veränderte. 1871 erfolgte ein großer Umbau, nachdem die Sammlung nicht mehr nur in den Wohnräumen angebracht, sondern ab 1874 sogar auf neu geschaffenen Ausstellungsflächen öffentlich zugänglich war.⁶⁸⁴

⁶⁷⁶ Schack 1889, S. 43.

⁶⁷⁷ Pophanken 1995, S. 57.

⁶⁷⁸ Brief von Schack an Morgenstern, 9. Jänner 1862, zitiert nach: Eichler 1975, S. 153.

⁶⁷⁹ Bayerische Staatsgemäldesammlungen 1969, Abb. 102.

⁶⁸⁰ Schack 1889, S. 57.

⁶⁸¹ Schack 1881, S. 117.

⁶⁸² Pophanken 1995, S. 161.

⁶⁸³ Schack 1889, S. 45.

⁶⁸⁴ Pophanken 1995, S. 162 und 168.

Den Umbau der Sammlung Schack erlebte Schwind nicht mehr. Ein größeres Publikum erreichten seine Werke in der Sammlung Schack also erst posthum, als die Galerie zu einer der wichtigsten Sehenswürdigkeiten Münchens geworden war. Ab 1871 wurde beispielsweise der Besuch der „Privatsammlung“⁶⁸⁵ Schacks als touristischer Programmpunkt in einem zeitgenössischen Reiseführer empfohlen.

4.3 Zusammenfassung

Am Beginn dieses Kapitels wurde gezeigt, dass Schwind bei der druckgrafischen Reproduktion seiner Bilder durch den Kupferstecher Julius Thaeter eine aktive Rolle einzunehmen wünschte. Der Maler versuchte die künstlerische Ausführung zu beeinflussen und betrachtete die zu reproduzierende Bildvorlage als sein künstlerisches Eigentum, selbst wenn sie sich rein physisch gar nicht mehr in seinem Besitz befand, weil er sie etwa an einen Verleger verkauft hatte.

Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Grafiktheorien des 19. Jahrhunderts galten Reproduktionsgrafiken nach dem Werk eines Malers als Künstlergrafiken, also als Werke, welche die Leistung des Kupferstechers veranschaulichen sollten, vor allem, wenn es sich um einen namhaften Stecher handelte. Julius Thaeter war ein bedeutender Reproduktionsgrafiker seiner Zeit, der das Kupferstichfach an der Akademie in München lehrte. Er stellte Reproduktionen nach Bildern von zeitgenössischen Künstlern wie Peter von Cornelius oder Wilhelm von Kaulbach her und präsentierte sie in Ausstellungen. In Ausstellungen wurden die Grafiken Thaeters oftmals zeitgleich (zwar in einem anderen Raum) mit den Werken der Maler präsentiert, sodass letztlich beide Künstler – der Bilderfinder und der Reproduktionsgrafiker – mit ihrer jeweiligen künstlerischen Leistung bei der Popularisierung profitierten.

Meine Untersuchung galt zudem Nachstichen, indem ich Kopien von Thaeters Reproduktionsgrafiken nach Schwinds Bildern einer näheren Betrachtung unterzog. Nachstiche werden zumeist als Stahl- oder Holzstich ausgeführt, da mit diesen Kunsttechniken höhere Auflagen erzielt werden können.

Anhand eines Vergleichs von Thaeters Reproduktionsgrafiken von Werken Schwinds mit Nachstichen von einem unbekannten Künstler konnte exemplarisch gezeigt werden, wie durch

⁶⁸⁵ Trautwein 1871, S. 156; vgl. Rott 2009, S. 21.

Nachstiche Reproduktionsgrafiken kopiert wurden und welche Bildformen sich dabei ergaben.

Allgemein lässt sich feststellen, dass die Nachstiche gegenüber den Künstlergrafiken an Qualität eingebüßt haben, nicht zuletzt deshalb, weil sie sich als schemenhafter ausgeführt erweisen. Ob Schwind die Anfertigung von Nachstichen gestattet hatte, konnte nicht immer festgestellt werden. Nachstiche entstanden offenbar in einem gewissen Graubereich: Der Verleger erwarb vom Maler ein sogenanntes Stichrecht für die Anfertigung einer Reproduktion, wobei aber die Frage aufkommt, ob der Verleger damit auch das Stichrecht für nachfolgende Kopien beanspruchen konnte, auch wenn dies möglicherweise gar nicht mit dem Maler vereinbart gewesen war. Das Problem für einen Maler lag u. a. darin, dass die Verbreitung von Nachstichen, die seinem Schaffen qualitativ nicht entsprachen, mehr schaden als helfen konnte. Da der Nachstich einen anderen künstlerischen Eindruck als das Original oder die Reproduktionsgrafik vermittelt, ist es oftmals dieser Eindruck, der jenen in Erinnerung blieb, die Schwinds Kunst – also das Original – nicht kannten. So mag die Kunst Schwinds beispielsweise (zu Unrecht) als Massenware angesehen worden sein, auf die der Maler keinerlei Einfluss nehmen konnte. Die Verbreitung von Nachstichen stellte keine Besonderheit dar, sondern war auch eine bei anderen Künstlern übliche Praxis, wie am Beispiel Ludwig Richters aufgezeigt werden konnte. Bei der Verbreitung unterscheidet sich Richters Werk aber von jenem des Moritz von Schwind, indem es vor allem in einer Technik, nämlich in der des Holzstiches reproduziert wurde, während das von Schwind in einer großen Vielfalt an unterschiedlichen Reproduktionstechniken verbreitet wurde.

Schwind war den technischen Innovationen seiner Zeit gegenüber aufgeschlossen und ließ seine Gemälde in Eigenregie fotografisch vervielfältigen, deren Fotos er dann in Zusammenarbeit mit einem Verleger herausgab. Schwind reihte sich in dieser Hinsicht als Einzelperson in eine Entwicklung ein, die vorerst von königlichen Galerien und Museen als Initiatoren fotografischer Reproduktionen von Kunstwerken vorangetrieben wurde. Im 19. Jahrhundert entstanden beispielsweise im Auftrag von König Ludwig I. von Bayern zahlreiche Galeriewerke, welche die königliche Gemäldesammlung in der Neuen Pinakothek in Form von fotografischen Reproduktionen abbildeten. Weil aber Schwind mit seinen Gemälden nicht in der Sammlung Ludwigs I. vertreten war, konnte er von der Möglichkeit einer (kollektiven) Fremdpopularisierung nicht profitieren. Die Werke jener Künstler, die in der königlichen Galerie vertreten waren, wurden im Gegensatz zu den seinen, im Zuge der Initiativen der Galerieleiter abfotografiert und im Verband von Mappenwerken verkauft.

In einem weiteren Abschnitt dieses Kapitels wurde die Rolle des Mäzenatentums beleuchtet und in diesem Zusammenhang erörtert, wie Aufträge und Bildbestellungen zustande kamen und wie sie sich von der Eigenpopularisierung Schwinds unterscheiden.

Aufträge und Bildbestellung betreffen Werke, die entweder auf Basis bereits vorhandener Entwürfe oder Skizzen beauftragt wurden. Der Käufer hatte die der Bestellung zugrundeliegende Darstellung oder Bildidee des Künstlers bereits vorab gesehen oder wurde darüber mündlich aufgeklärt. Ein Auftrag konnte aber auch auf Basis einer Arbeitsprobe erteilt werden, die mitunter eine ganz andere Darstellung zeigte, oder ohne dass der Mäzen eine konkrete Vorstellung von der Komposition und Ausführung hatte.

Schwind stand im Laufe seiner Karriere in mehreren unterschiedlichen mäzenatischen Verbindungen; jede von ihnen hatte ihre Eigenheiten, denen sich Schwind teilweise nur schwer fügte. Darin unterschied er sich etwa von Künstlern wie dem Architekten Leo Klenze, der (als Hofkünstler Ludwigs I.) im Umfeld eines einzigen Mäzens wirkte und dadurch seinem Auftraggeber entsprechende Mitsprachemöglichkeiten einräumen musste.

Ich habe das Mäzenatentum aus der Perspektive des Künstlers durch Hinzuziehung seiner Briefe skizziert und dies den zeitgenössischen Rahmenbedingungen seines Kunstschaffens gegenübergestellt: Schwind schien (generell) eine idealistische Auffassung von Mäzenatentum vertreten zu haben. Er erhoffte sich eine Art bedingungslose Unterstützung für seine Kunst, die damals aber nur eine Randposition im zeitgenössischen Kunstschaffen einnahm. Der Künstler war nicht gewillt, sich neuen Strömungen in der Kunst anzupassen, um mehr Bilder ausstellen oder verkaufen zu können. Darüber hinaus habe ich die Kunstförderung im privaten Umfeld des Künstlers als eine (andere) Art Mäzenatentum skizziert, das nicht auf Ankäufen, sondern auf Freundschaften oder (losen) Gesinnungsgemeinschaften basierte, die der Künstler als eine wichtige treibende Kraft für sein Kunstschaffen empfand. Dazu habe ich wichtige Erkenntnisse in einer kritischen Analyse seiner Briefe gewonnen. Sie stützen meine Überlegungen, dass Schwind ein elitäres Popularisierungsmodell vertrat, wonach sich seine Kunst, die nicht an den Kunstströmungen seiner Zeit orientiert war, vor allem an Gleichgesinnte wandte und er sich durch die Förderung von Mäzenen in seiner freischaffenden Arbeit verwirklichen konnte. Die mäzenatischen Verhältnisse bei Schwind habe ich chronologisch und entlang der Laufbahn des Künstlers untersucht, beginnend mit den ersten Jahren nach Schwinds Studium in München in den 1830er-Jahren, als sich der junge Künstler vom Großherzog Leopold von

Baden quasi abwerben ließ. Der Großherzog spielte als Mäzen für Schwind insofern eine Rolle, als er dem Künstler mehrere Großaufträge erteilte, darunter die Ausmalung der Räumlichkeiten der Kunsthalle in Karlsruhe. Der junge Künstler fügte sich aufgrund seiner Nähe zum Kreis der Nazarener wie Julius Schnorr von Carolsfeld und Peter von Cornelius in die damalige badische Kunstpolitik des Großherzogs.

Am Beispiel des Karlsruher Großauftrags lassen sich mehrere Herangehensweisen des Künstlers im Zusammenhang mit der Popularisierung beobachten. Dazu zählt das strategisch motivierte Ausführen einer Arbeitsprobe, um den Auftrag zu erhalten. Das Bildthema war vertraglich festgelegt, Schwind ließ seine Arbeitsprobe (die ein anderes Thema darstellte) von Schnorr von Carolsfeld korrigieren, von dem der Großherzog bereits Werke angekauft hatte. Durch diese künstlerische Verbindung zu Schnorr versprach sich Schwind höhere Chancen, den Auftrag zu erhalten. Schwinds Fresken in der Karlsruher Kunsthalle, dem Museum des Großherzogs, stellten im Prinzip eine Form der Bekanntmachung seiner Kunst im halböffentlichen Raum dar. Zusätzlich sicherte sich Schwind mit diesem Auftrag das Recht auf die druckgrafische Reproduktion der Fresken. Zudem schuf er Arbeiten, ohne dass ein Auftrag vorlag, welche der Großherzog für die Kunsthalle ankaufte. Die mehrjährige Bindung an einen einzigen Mäzen wurde vom Künstler zunehmend als „langweilig“⁶⁸⁶ empfunden, wie Schwind einem Brief bekannte. Dies betraf vor allem „Staatsarbeiten“, darunter den auf die Freskierung der Kunsthalle folgenden Auftrag das Regierungsgebäude auszumalen mit Berücksichtigung eines allegorischen Porträts des Großherzogs.

Nicht alle an Schwind herangetragenen Wünsche von Mäzenen fanden damals das Wohlwollen des Künstlers: Die von dem hohen Staatsbeamten und Anhänger des Metternich'schen absoluten Systems, Friedrich von Blittersdorf beauftragten Karikaturen seiner politischen Mitbewerber kamen zu Lebzeiten des Künstlers nicht über das Stadium der Federzeichnung hinaus. Trotzdem zählte die Familie Blittersdorf zum unmittelbaren sozialen Umfeld des Künstlers. Ihr privates Mäzenatentum äußerte sich anders: Es standen nicht Aufträge, Kunstankäufe oder der finanzielle Aspekt im Mittelpunkt, sondern ganz allgemein die Befürwortung und Wertschätzung von Schwinds Kunstschaffen, die ihn motivieren würden.

In Frankfurt spielten weniger Angehörige eines Herrscherhauses, Staatsmänner oder adelige Familien als Mäzene eine Rolle für Schwind, sondern die Struktur eines Kunstinstituts, das mit Administratoren aus dem Bürgertum besetzt war. Das 1815 gegründete Kunstinstitut

⁶⁸⁶ Brief von Schwind an Eduard von Bauernfeld, 23. Februar 1842, zitiert nach Stoessl 1924, S. 143.

Städel gilt als die älteste Museumsstiftung Deutschlands und war bereits kurz nach seiner Gründung für die Öffentlichkeit zugänglich. Das Städel bestellte bei Schwind ein großformatiges Gemälde, dessen Themenstellung aus der deutschen Geschichte zwar grob vorgegeben war, dem Künstler aber erlaubte, Vorschläge zu machen und Entwürfe nach seinen eigenen Vorstellungen zu liefern. Zudem bekam Schwind ein eigenes Atelier im Städel, das er nutzte, um auch Werke abseits des Auftrages der Öffentlichkeit zu präsentieren, wie etwa das Bild *Elfentanz im Erlenhain* (1844). Trotz der scheinbar idealen Rahmenbedingungen hatte Schwind in Frankfurt aber kaum Erfolg. Seine Bilder entsprachen nicht den neueren Kunstströmungen, die man damals bevorzugte, wozu u. a. der Realismus in der Malerei von belgischen Künstlern zählte. Schwind suchte daher nach neuen Möglichkeiten, seine Kunst zu propagieren und witterte eine Chance, als König Ludwig I. von Bayern die Neue Pinakothek in München errichtete.

1847 wurde Schwind vom bayerischen König nach München berufen, um gemeinsam mit drei weiteren Malern anderer, unterschiedlicher Kunstströmungen an der Akademie das Historienfach zu unterrichten. Die Berufung führte jedoch zu keinem direkten mäzenatischen Verhältnis zwischen dem Monarchen und Schwind, zumal sich aus der Berufung an die Akademie auch kein Auftrag bzw. keine Bildbestellung ergab. Warum das Mäzenatentum, das Ludwig I. Schwind angedeihen ließ, über einzelne Ankäufe von Aquarellen und Entwürfen nicht hinausging, kann u. a. anhand der Briefe Schwinds nachvollzogen werden: Der Monarch griff mitunter entscheidend in die Gestaltung von neuen Kunstwerken ein, was Schwind ablehnte, indem er auf seine Autonomie als Kunstschaffender beharrte. Abgesehen von offenbar weit auseinander liegenden Preisvorstellungen, die der Monarch und der Künstler bei Kunstankäufen hatten, strebte Ludwig I. den Erwerb der sogenannten belgischen Bilder an, die u. a. durch ihre Farbigkeit und ihrem realistischen Ansatz für eine neue Kunstströmung standen, die nun in München Einzug gehalten hatte und die sich deutlich von Schwinds Werk unterschied.

Man kann annehmen, dass Schwind, weil er zu Lebzeiten nicht in der königlichen Galerie (der Neuen Pinakothek) vertreten war, zunehmend eine ablehnende Haltung gegenüber einem Publikum entwickelte, das einem Museumsbetrieb mit zeitgenössischen Kunstströmungen gegenüber aufgeschlossen war. Diese Haltung gegenüber dem Museumspublikum würde meine Überlegungen zu einem von Schwind bevorzugten elitären Popularisierungsmodell stützen. Die elitäre Haltung, die Schwind dem Publikum aber auch dem Mäzen abverlangte,

offenbart sich ebenfalls in München am Beispiel des mäzenatischen Verhältnisses zwischen Schwind und dem Kunstsammler Graf Adolf Friedrich von Schack. Die Verbindung der beiden entsprach am ehesten Schwinds idealisierter Vorstellung von Mäzenatentum, wie vergleichende Bildanalysen und die autobiografische Schrift von Schack über seine Kunstsammlung verdeutlichen.⁶⁸⁷ Schack wurde zu einem der wichtigsten Schwind-Sammler. Er erwarb vor allem bereits vollendete Werke des Künstlers. Seltener bestellte er ein Bild, das er nur im Entwurf- oder Skizzenstadium gekannt hatte, bedeutete doch dies für den Mäzen ein gewisses Risiko zumal er nicht sicher sein konnte, ob das vollendete Bild seinem Geschmack entsprechen würde. Bei Werken anderer Künstler, die Schack angekauft hat, lässt sich hingegen beobachten, dass dem Mäzen während des Entstehungsprozesses ein gewisses Recht auf Mitsprache eingeräumt wurde. Durch den Ankauf bereits vollendeter Bilder und ganzer Werkgruppen stellt sich Schacks Mäzenatentum für Schwind als eine beinahe bedingungslose Unterstützung und in Hinblick auf die Entwicklung der Karriere des Künstlers noch einen Höhepunkt rund zwei Jahre vor seinem Tod dar. Schacks Vertrauen in Schwind und das kongeniale Zusammenwirken des Künstlers mit einem Mäzen, der Schwinds Werke in seinen privaten Räumlichkeiten zur Schau stellte, kann man als Idealfall einer Überschneidung von Eigen- und Fremdpopularisierung ansehen. Ein größeres Publikum erreichten Schwinds Bilder in der Sammlung Schack jedoch erst posthum: 1871 erfolgte ein großer Umbau der Galerie, wodurch die Werke nicht mehr in den Wohnräumen des Sammlers präsentiert wurden, sondern auf neu geschaffenen Ausstellungsflächen.

5 DIE POSTHUME FREMDPOPULARISIERUNG (1871 – um 1920)

Diese Kapitel befasst sich mit der posthumen Fremdpopularisierung. Es wird der Frage nachgegangen, wie Schwind und sein Werk in Erinnerung gehalten und rezipiert wurden. Welche Formen der Popularisierung im Umgang mit dem Künstler und seinem Werk lassen sich dabei beobachten und welche Interessen stehen dahinter?

Dabei beleuchte ich zunächst Schwinds zu Lebzeiten nicht realisierte Projekte, die erst nach seinem Tod durch andere Akteure aufgegriffen wurden. Besonderes Interesse gilt öffentlichen Gedenk- und Jubiläumsfeiern sowie seinem ehemaligen Schüler Julius Naue, der als wichtiger Akteur der posthumen Fremdpopularisierung vorgestellt wird.

⁶⁸⁷ Adolf Friedrich von Schack, ein halbes Jahrhundert. Erinnerungen und Aufzeichnungen, 3 Bde., 1888

Daran anschließend untersuche ich die Schwindrezeption in Wien, der Geburtsstadt des Künstlers. Ich befasse ich mich dabei mit der Aufnahme seiner Bildmotive durch die Nachwelt und frage zudem nach der Bedeutung der Schubert-Ausstellung von 1897 für die posthume Popularisierung von Schwinds Werk. Ansatzweise beschäftige ich mich mit im 19. Jahrhundert erschienenen Biografien des Künstlers. Welche Formate gibt es? Welche Zuschreibungen von Charakteristika an Kunst und Künstler wurden verbreitet? Im Zusammenhang mit den Künstlerbiografien beleuchte ich zudem die Schwindrezeption in der NS-Zeit. Abschließend widme ich mich Schwind als Zeichner und frage, ob sich hier ein neuer Blick auf den Künstler und sein Werk beobachten lässt.

5.1 Das Aufgreifen von Projekten nach dem Tod des Künstlers

Schwinds nicht realisierte Projekte waren zu seinen Lebzeiten der Öffentlichkeit oftmals nicht bekannt, nur Freunde, Schüler und enge Künstlerkollegen wussten davon. Es handelt sich dabei entweder um Ideen oder Entwurfsarbeiten, die vom Künstler entweder gar nicht oder bloß in einem anderen Medium als ursprünglich angedacht ausgeführt wurden. Von der Existenz dieser Projekte zeugen neben Entwürfen auch Briefe des Künstlers. In diesen ist überliefert, wie Schwind damit umging, wenn er eine Idee nicht nach seinen Vorstellungen umsetzen konnte. In vielen Fällen suchte der Künstler nach anderen Möglichkeiten der Realisierung und wich darauf von der ursprünglichen Idee ab. Dabei entstanden auch kreative Bildlösungen. Zum Beispiel entwickelte Schwind aus der Idee einer Raumausstattung ein Gemälde. In einem Brief erwähnt er diesbezüglich, dass er sich „in Ermangelung eines Tanzsaals“, den er eigentlich hatte ausmalen wollen, eine „Ausstellungsweise“ ausgedacht habe, die ihm „über diese Not“ hinweghelfen würde, „erst ein Gebäude abzuwarten müssen, das so gefällig ist, sich ausmalen zu lassen“⁶⁸⁸. Mit „Ausstellungsweise“ meinte er die (spätere) Bildform für sein Gemälde *Aschenbrödel* (1854). Wenige Jahre nach Vollendung des Gemäldes überlegte Schwind erneut, einen „Tanzsaal“⁶⁸⁹ mit Darstellungen des Märchens Aschenbrödel auszumalen. Allerdings kam es auch diesmal nicht dazu. Es hätte sich um den Ballsaal in der Villa des deutschen Kunstverlegers Hermann Härtel gehandelt.⁶⁹⁰ Erst nach Schwinds Tod griff sein ehemaliger Schüler Julius Naue die Idee der Raumausstattung auf. Er schuf für Georg Friederici, den späteren Besitzer der Villa Hermann Härtels, mehrere

⁶⁸⁸ Brief von Schwind an Franz von Schober, 26. April 1852, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 290.

⁶⁸⁹ Brief von Schwind an Josef Kenner, 11. August 1865, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 424.

⁶⁹⁰ Vogel 1903, S. 1 und S. 72.

„Enkaustik-Wandbilder“⁶⁹¹ (1873/74), wie jenes (Abb. 109) nach der Vorlage eines Hauptbildes (Abb. 110) von Schwind's Gemälde *Das Märchen vom Aschenbrödel* (1854). Naue trat hier als Schwind-Epigone auf. Da die Ausmalung für einen privaten Ballsaal erfolgte, hatten Naues Wandbilder jedoch keine große Wirkung in der Öffentlichkeit. Heute sind nur zwei dieser Wandbilder erhalten.⁶⁹²

Ein anderes Projekt Schwind's, welches man posthum aufgreifen wollte, war der sogenannte Tempel der Melusine. Über dieses Vorhaben informieren ebenfalls Briefe des Künstlers. Schwind wollte ihn am Starnberger See in München errichten und mit Freskenbilder zum Märchen „Die schöne Melusine“ ausmalen. Der Tempel sollte auf einem frei zugänglichen Grundstück stehen und nach allen Seiten hin offen sein, sodass die Bilder von außen gut einsehbar gewesen wären. Es existiert sogar eine Zeichnung von der Idee des Rundtempels, die sein Schüler Julius Naue nach einer Vorlage Schwind's schuf (Abb. 115)⁶⁹³. Die Zeichnung zeigt den Tempel sowie Schwind, der auf dem Gerüst steht und mit der Ausführung seiner Melusine-Fresken beschäftigt ist. Dargestellt ist auch ein Publikum, das die Ausmalung mitverfolgt. In dieser Zeichnung wird die Idee der Bekanntmachung von Kunst im öffentlichen Raum deutlich. Ein wenig erinnert Schwind's Tempel der Melusine auch an den Monopteros im Englischen Garten in München (Abb. 116), der von Leo von Klenze 1831/36 auf einer Anhöhe, die man übrigens extra dafür aufschütten ließ, errichtet worden war. Klenze stand im Dienst von König Ludwig I. und trug mit seinen Bauwerken dazu bei, die Kunstpolitik des Monarchen zu popularisieren und die Architektur in München den Vorlieben Ludwigs I. entsprechend klassizistisch umzugestalten. Schwind, der damals als Professor an der Münchner Kunstakademie wirkte, wollte mit seinem Tempel der Melusine vermutlich das Fortleben der romantischen Schule im öffentlichen Raum propagieren. Oder wollte er mit dem Bau des Tempels sich selbst ein Denkmal setzen?

Vielleicht hat er beides angestrebt. Schwind wäre bei diesem Projekt jedenfalls der Architekt des Tempels, der Bilderfinder und der Maler der Fresken gewesen. Mit dem Bauwerk hätte er sich einen Bildträger im halb-öffentlichen Raum geschaffen, um seine Malerei zu präsentieren. Das Tempelprojekt würde auch seine künstlerische Unabhängigkeit am Höhepunkt seines Schaffens zum Ausdruck bringen und dabei eine Art Gegenmodell zur künstlerischen Tätigkeit seiner Jugendjahre darstellen, war er doch damals immer wieder

⁶⁹¹ Boetticher 1941, Bd. 2, Teil 2, 708.

⁶⁹² Sie befinden sich als Dauerleihgabe des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig im Foyer des Verlagshauses der Leipziger Volkszeitung.

⁶⁹³ Weigmann 1906, S. XLIII.

Kompromisse mit Architekten eingegangen, um seine Fresken zu malen, wie bereits am Beispiel der *Tieck-Fresken* (1834) in der Münchner Residenz, seinem ersten königlichen Großauftrag, exemplarisch gezeigt wurde (siehe Kapitel 1.1.2).

Seinen Tempel konnte Schwind nicht realisieren. In einem Brief berichtete er seinem Freund Josef Kenner, dass er sich dem Märchen von der schönen Melusine widmen möchte, doch habe er es bisher nur auf den „Rand einer Waschschüssel komponiert“⁶⁹⁴. Tatsächlich existiert in der Albertina ein Entwurf für eine solche Schüssel (Abb. 111).⁶⁹⁵ Der Künstler stellte das Märchen der Melusine als Bildergeschichte in einer geschlossenen Rundkomposition dar. Diese Entwürfe sind ein Beispiel für Schwinds kreative Bildlösungen: Da er das Märchen von der Wasserfrau Melusine nicht als Freskenmalerei in einem Rundtempel am Starnberger See realisieren konnte, schuf er (zunächst) u. a. einen Entwurf für den Dekor einer runden Waschschüssel. Die Form der Schüssel würde sich optimal für die Aufnahme eines Friesbildes eignen. Ob der Entwurf tatsächlich zur Ausführung kam, kann nicht gesagt werden. Mir ist keine mit den Märchenbildern bemalte Waschschüssel bekannt. Letztendlich malte Schwind seinen monumentalen mehrteiligen Aquarellfries *Die schöne Melusine*⁶⁹⁶ (1869) (Abb. 112), der sich heute im Belvedere in Wien befindet und als letztes großes Hauptwerk des Künstlers gilt.

Fügt man alle Teile aneinander, würde die rundumlaufende Bildergeschichte bei einer Höhe von knapp 0,80 Metern insgesamt ca. 12 Meter lang sein. Der Durchmesser des Kreisumfangs ergibt wiederum eine Bodenfläche von ca. 12 Quadratmetern. Aufgrund seiner Maße würde das Werk demnach in einem kleinen Rundtempel Platz finden. Sein Fries könnte somit eine doppelte Funktion erfüllt haben, nämlich als mögliches Ausstellungswerk und als repräsentatives Modell, das zu einer Fortführung des Tempelprojekts hätte anregen können. Neben dem hier genannten Fries des Belvedere gibt es auch eine kleinere Version, die sich heute im Linzer Stadtmuseum Nordico befindet. Im Werkverzeichnis Weigmann 1906 wird die Linzer *Melusine*⁶⁹⁷ (1865/69) (Abb. 113) als Entwurfsarbeit für den Wiener Zyklus angesehen. Die Linzer Arbeit ist im Format kleiner und besteht aus drei länglich zugeschnittenen Blättern, die in ihrer Gesamtheit ebenfalls einen Fries ergeben.

Die beiden Fassungen unterscheiden sich leicht voneinander. Daran erkennt man, dass Schwind das Bildthema kontinuierlich weiterentwickelt hat. Vergleicht man die beiden Fries miteinander, zeigt sich beispielsweise, dass Schwind allein im monumentalen Fries das

⁶⁹⁴ Brief von Schwind an Josef Kenner, 11. August 1865, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 425.

⁶⁹⁵ Albertina, Wien Inv. Nr. 43428.

⁶⁹⁶ Holsten 1997, Nr. 454, S. 244-245.

⁶⁹⁷ Weigmann 1906, S. 499; Gärtner 1999, Nr. 1a-1c, S. 174-175.

Doppelporträt mit sich und seiner Frau in die Bildtafel *Das Liebesglück* (Abb. 114) hineingemalt hatte; die beiden erscheinen hier im historischen Kostüm im Hintergrund der thronenden Melusine. 1870 präsentierte der Künstler das Werk in seinem Atelier im königlichen Akademiegebäude in München; die Ausstellung war ein öffentliches Ereignis und wurde in Zeitungen angekündigt.⁶⁹⁸ Danach wurde die *Melusine* in Ausstellungen in vielen Städten Deutschlands, darunter Mannheim, Heidelberg und Frankfurt sowie in Wien gezeigt.⁶⁹⁹ Das Publikum wusste allerdings nicht, dass Schwind das Märchen von der Wasserfrau eigentlich als Freskenausstattung eines kleinen Rundtempels am Starnberger See in München hätte malen wollen.

5.1.1 Der Tempel der Melusine als Schwinddenkmal

1871 starb Schwind an den Folgen einer Krankheit unerwartet in seinem Haus am Starnberger See in München. Die Erinnerung an die Idee vom Tempel der Melusine hat sich innerhalb seines Freundeskreises erhalten. Auf Anregung von Schwinds „intimstem Freund“ Franz Lachner aus dem Wiener Schubertkreis wurde ein Komitee gebildet, das sich für die Errichtung eines „Schwind=Denkmals“ in „Form einer Rotunde“ in München einsetzte.⁷⁰⁰ Man griff Schwinds nicht realisiertes Projekt vom Tempel der Melusine posthum auf und verband damit das Vorhaben einer Denkmalsetzung. Der Diplomat August von Wendland soll in seinem Park bei Bernfried einen Hügelabhang für das Denkmal zur Verfügung gestellt haben.

Besagter Park lag auf einer in den Starnberger See hineinreichenden Landzunge gegenüber von Schwinds Anwesen; es soll der „Lieblingsaufenthalt des Meisters“⁷⁰¹ gewesen sein. Das Denkmal würde im halb-öffentlichen Raum stehen, es wäre sowohl für die Besitzer des Parks und ihren Gästen als auch für die auf Booten auf dem See fahrenden Personen sichtbar gewesen. Die Form der posthumen Popularisierung ist in diesem Fall das öffentliche Sichtbarmachen von Bildern, verbunden mit einer Denkmalsetzung:

„Der Bau ist ein Rundbau mit einer Kuppel, die Oberlicht hat. Getragen von 12 Säulen. Zwischen der Kuppel und den Säulencapitälen befindet sich der Fries, der den Cyklus aufnehmen soll. Die Bilder sind gegen jeden Witterungswechsel geschützt, und obwohl sie sich im Innern befinden, doch von außen sichtbar. Dieselben werden von den mitunterzeichneten Schülern Schwinds al fresco ausgeführt, die sich bestreben

⁶⁹⁸ Der Volksbote für den Bürger und Landmann, 02.02.1870, S. 112.

⁶⁹⁹ Brief von Schwind an Eduard Mörike, 7. Juni 1870, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 503.

⁷⁰⁰ Landshuter Zeitung, 09.08.1871, Nr. 190, S. 835.

⁷⁰¹ Landshuter Zeitung, 09.08.1871, Nr. 190, S. 835.

werden, mit aller Liebe die letzte große Schöpfung ihres Meisters würdig wiederzugeben.“⁷⁰²

Die Zeitungen erwähnten zudem, dass man den Künstler in seinem Werk weiterleben lassen wolle – der „Tod“ habe dem Künstler „die Ausführung seines Planes aus der Hand gerissen“ und „Freunde und Schüler des Meisters“ haben ihn wieder „aufgenommen“.⁷⁰³ Neben Schwinds Freunden und Schülern waren auch ehemalige Auftraggeber im Denkmal-Komitee, ebenso die Direktion des Österreichischen Kunstvereins, das Direktorium des Albrecht-Dürer-Vereins in Nürnberg, der Kunsthändler Ernst Arnold, der Kunsthistoriker Ernst Förster und andere; der Großherzog von Weimar, für den Schwind u. a. die Wartburgfresken schuf, hatte die Schirmherrschaft über das Projekt übernommen.⁷⁰⁴ Auch Vertreter aus den allerhöchsten Herrscher- und Fürstenhäusern, darunter der preußische und der bayerische König sowie Franz Joseph I., Kaiser von Österreich und König von Ungarn, setzten sich mit Spenden für die Errichtung des Melusinentempels ein. Umso erstaunlicher ist es, dass trotz mehrerer Initiativen dennoch kein Tempel errichtet wurde. Schlussendlich enthüllte man am 4. Juli 1893⁷⁰⁵ ein von Ernst Julius Hähnel entworfenes Schwinddenkmal (Abb. 117)⁷⁰⁶. Es hatte die Form einer auf einem hohen Steinsockel thronenden Büste, flankiert von zwei allegorischen Figuren und einem Relief, das ein Harfe spielende Muse zeigt. Heute ist nur mehr die Schwindbüste erhalten. Die weibliche Gestalt im Relief (Abb. 118), die noch in alten Fotografien zu sehen ist, erinnert an Hähnels Standbild einer Muse (Abb. 119), das er 1867–1872 für die Loggia der ehemaligen Wiener Hofoper schuf. Das Denkmal knüpft zwar nicht in seiner Form an den Tempel der Melusine an, jedoch verband man den Aufstellungsort thematisch damit, wie in einer zeitgenössischen Rezension zu lesen ist:

„So steht denn das Denkmal, umlaubt von schattigem Gezweig, am Ufer der Isar, aus deren grünen Fluthen die schöne Melusine in mondbeglänzten Zaubernächten zu geheimer Zweisprach mit dem Liebling deutscher Poesie aufsteigen mag.“⁷⁰⁷

Seinen Platz fand das Denkmal auf der sogenannten Praterinsel an der Maximiliansbrücke, am schattigen Ufer der Isar, wodurch die Beziehung zur Wasserfrau Melusine gegeben war. Diese bebaute Flussinsel war im 19. Jahrhundert ein eine Art öffentlicher Erholungsort mit Gastwirtschaft. Im Beisein von Vertretern der Stadt München und der Akademie sowie von

⁷⁰² Neue Freie Presse, 01.01.1872, Nr. 2642, S. 7.

⁷⁰³ Neue Freie Presse, 07.02.1872, Nr. 2642, S. 7.

⁷⁰⁴ Neue Freie Presse, 07.02.1872, Nr. 2642, S. 7.

⁷⁰⁵ Allgemeine Zeitung, Nr. 183, 04.07.1893, S. 2.

⁷⁰⁶ Holsten 1997, S. 21.

⁷⁰⁷ Allgemeine Zeitung, Nr. 183, 04.07.1893, S. 2.

Freunden, Schülern und anderen Persönlichkeiten hielt Julius Naue als Vorstand des Denkmalausschusses eine „Gedächtnisrede“⁷⁰⁸ auf Schwind und widmete das Denkmal feierlich der Stadt München. In Wien wurde erst 1909, einige Jahre nach der Jubiläumsfeier zum 100. Geburtstag des Künstlers 1904 ein Schwinddenkmal in einem kleinen Vorgarten am Eckrisalit des k. k. Kunsthistorischen Hofmuseums enthüllt.⁷⁰⁹ Dem war ein längerer Planungsprozess vorausgegangen. Vermutlich mit dem Wissen über das Schwind-Jubiläumsjahr 1904, stellte Karl Graf von Lanckoroński-Brzezic als Vizepräsident des Denkmalamtes bereits 1901 beim Ministerium für Kultus und Unterricht einen Antrag für ein Schwinddenkmal. Es wurde ein Komitee gebildet, das sich größtenteils finanziell für die Errichtung einsetzte. Das Monument stammte von dem Bildhauer Othmar Schimkowitz, dessen Entwurf bei einem Wettbewerb für das Schwinddenkmal überzeugte.⁷¹⁰ Das Denkmal ist heute nicht mehr erhalten, jedoch durch Fotografien dokumentiert.

Das Denkmal zeigte Schwind im reifen Alter auf einem Felsen sitzend und mit versonnenem Gesichtsausdruck. Der Künstler hielt ein Skizzenbuch und einen Stift. Aus dem Felsen, der eine Art Grotte bildete, blickten zwei weibliche Gestalten (Nixen) zum Künstler hinauf. In einer zeitgenössischen Rezension wurde dem Bildhauer vorgeworfen, dass er den Maler zu sehr als „gemütlichen Hausvater“ dargestellt habe und hier mit seiner Charakterisierung des „alltäglich=Realistischen“⁷¹¹ zu weit gegangen sei. Tatsächlich lässt das Denkmal diese Interpretation zu. In besagter Rezension ist man vor allem auf die Künstlerfigur eingegangen, die zwei weiblichen Nixen vernachlässigte man in der Beschreibung. Erst mit dem Wissen um Schwinds Aquarellzyklus *Die schöne Melusine* (1869) wird klar, dass es sich bei den Nixen wohl um eine Art Bildzitat aus Schwinds mehrteiligem monumentalem Märchenzyklus handelt. Die beiden Nixen des Denkmals, die aus dem Felsen bzw. der Grotte herausblicken, erinnern nämlich an Schwinds Bildtafel *Fontes Melusinae* (Abb. 120). Diese zeigt die Wasserfrau Melusine in einem Felsenspalt schlummernd. Der Märchenerzählung zufolge wird sie gemeinsam mit ihren Schwestern aus dem Felsen hervorkommen und sich den Menschen zeigen.

Der Bildhauer mag diesen Moment in Gedenken an den Künstler ausgeführt haben. Das Denkmal spielte im Grunde auf Schwinds *Melusine* an, ein Werk, das bereits über Jahrzehnte als Inbegriff für die Erinnerung an den Künstler popularisiert worden war, wie im Kapitel 5.4. näher ausgeführt werden wird.

⁷⁰⁸ Allgemeine Zeitung, 04.07.1893, Nr. 183, S. 2.

⁷⁰⁹ Neue Freie Presse, 12.11.1909, Nr. 16246, S. 1.

⁷¹⁰ Dutz 2018, S. 365.

⁷¹¹ Neue Freie Presse, 12.11.1909, Nr. 16246, S. 1.

In Wien hatte man Schwind jedenfalls einen prominenten Platz gewidmet. Das Denkmal stand bis zu seiner Zerstörung 1945, wie bereits erwähnt, vor dem k. k. Kunsthistorischen Hofmuseum, wie auch zeitgenössische Postkarten des Verlags der Brüder Kohn (gegr. 1898) (Abb. 121) oder von Carl Angerer und Carl Göschl (gegr. 1870) zeigen. Durch den Standort des Denkmals und vor allem durch die Art der Aufnahme, die in den damaligen Postkarten variiert und mitunter auch die gesamte Rückfassade des Museums zeigt (Abb. 122), wurde das Denkmal später auch als eine Art Sehenswürdigkeit Wiens verbreitet (und bis in die NS-Zeit rezipiert, siehe Kapitel 5.8.1). Da die öffentliche Enthüllung des Schwinddenkmals 1909 offenbar nicht würdig genug gewesen war, veranstaltete man wenige Tage später eine „Schwindfeier“ mit geladenen Gästen im Gebäude der Wiener Secession; die Feier wurde mit Schuberts „B-Dur Trio“ begleitet und Gustav Glück, der Kustos und spätere Direktor am Kunsthistorischen Museum, hielt einen Vortrag „über Schwind und sein Verhältnis zu Wien [...] mit besonderer Betonung der Beziehungen des Künstlers zum Schubertkreis.“⁷¹²

5.2 Wieder in Wien – Schwindrezeption in der Geburtsstadt des Künstlers

Nachdem Schwind sein Studium 1828 in Wien abgebrochen hatte, lebte und wirkte er in Deutschland, insbesondere in München, wo er 1847 eine Professur als Historienmaler an der Akademie annahm und 1871 verstarb. Aufmerksam wurde man in seiner Geburtsstadt Wien auf Schwind Mitte des 19. Jahrhunderts. Das österreichische Kaiserhaus wollte den Künstler gemeinsam mit Carl Rahl für die Ausmalung der Ruhmeshalle im neu errichteten k. k. Hofwaffenmuseum im Arsenal gewinnen (1854/55).⁷¹³ Das Arsenal war damals ein politisch ausgerichtetes Bauwerk, das nach der Revolution von 1848 zum Zeichen der neoabsolutistischen Politik Franz Josephs I. errichtet wurde. Offenbar zählte man Schwind zu jenen Künstlern, die geeignet schienen, für diesen Zweck ein Bildprogramm zu entwerfen. Vielleicht sah man in ihm sogar einen Künstler, der selbst vom monarchischen Prinzip überzeugt war, verkehrte er doch im badischen Vormärz in Karlsruhe im Haus des Politikers Friedrich von Blittersdorf, eines Befürworters der absolutistisch ausgerichteten Politik Metternichs.⁷¹⁴ Sein künstlerisches Œuvre gibt jedoch zu erkennen, dass er überhaupt kein Maler war, der außergewöhnlich viele Bilder geschaffen hätte, die einem Monarchen oder Staatsmann zu Ruhm verholfen hätten. Im Endeffekt entschied man sich in Wien bezüglich

⁷¹² Neues Wiener Tagesblatt, 26.11.1909, Nr. 325, S. 9.

⁷¹³ Strobl 1961, S. 44.

⁷¹⁴ Rumpler 1997, 135.

der Ausmalung des Arsenal's für den österreichischen Historienmaler Carl von Blaas.⁷¹⁵ Schwind kam später einem anderen kaiserlichen Auftrag in Wien nach. Er entwarf die Fresken für das Foyer und die Loggia der k. k. Hofoper, die er gemeinsam mit seinem Schüler Otto Donner von Richter ausführte.⁷¹⁶ Schwind schuf für die Loggia einen Zyklus zu Mozarts Oper „Die Zauberflöte“ (1864/69) und integrierte ein Ereignis bzw. eine Anekdote aus der Lebensgeschichte Mozarts. In einem kleinen Rundbild am Plafond der Loggia ist der kleine Mozartknabe zu sehen, der auf dem Schoß von Kaiserin Maria Theresia sitzt (Abb. 123)⁷¹⁷. Durch das Sichtbarmachen der Bilder in der Loggia, dem nach außen hin offenen Balkon, war für deren Öffentlichkeitswirkung gesorgt. Schwind soll sogar mit Nachdruck darauf beharrt haben, die Loggia auszumalen.⁷¹⁸ Er wollte seine Fresken als Teil eines öffentlichen Gebäudes an der Ringstraße von einem zahlenmäßig nahezu unbegrenzten Publikum wahrgenommen wissen, wie in einem Brief von 1865 zu lesen ist:

„Da die Bilder auch von der Straße gesehen werden, werden täglich einige 50000 Wiener verurteilt sein, einen Blick auf die Kunstwerke zu werfen [...]“⁷¹⁹

Ein zeitgenössisches Aquarell von Franz Alt 1873 zeigt das Opernhaus an der damals neu errichteten Ringstraße (Abb. 124)⁷²⁰. Es ist zu erkennen, dass die Bögen der Balustrade der Loggia weit und hoch sind, sodass man von der Straße aus tatsächlich bis auf die dahinerliegende Wand mit Schwinds Fresken blicken konnte, die in den Bögen eingeschrieben sind. Die Loggia selbst liegt sehr tief. Im Zuge des Baus der Ringstraße wurde nämlich das Niveau der Straße erhöht. Das Verhältnis zwischen Straße und Gebäude war danach nicht mehr optimal.

5.2.1 Erinnerungskult und Popularisierung

Mit der Ausmalung des Opernhauses 1864–1869 war Schwind zum ersten Mal in seiner Geburtsstadt auch mit einem Hauptwerk vertreten, was seine Bekanntheit hier sicherlich förderte. Ein Jahr nach Vollendung der Opernfresken wurde 1870 sein Märchenzyklus *Die schöne Melusine* (1869) im Österreichischen Kunstverein ausgestellt. Nach dem Tod des Künstlers 1871 veranstaltete der Österreichische Kunstverein eine Gedenkausstellung mit

⁷¹⁵ Strobl 1961, S. 44; vgl. Telesko 2006, S. 407.

⁷¹⁶ Stoessl 1924, S. 545; vgl. Gottdang 2004, S. 256-263.

⁷¹⁷ Hauptner 2004, Nr. 22, S. 75.

⁷¹⁸ Kitlitschka 1972, S. 333.

⁷¹⁹ Brief von Schwind an Bernhard Schädel, 2. April 1865, zitiert nach Stoessl 1924, S. 420.

⁷²⁰ Kos und Rapp 2004, Abb. 3.1.6, S. 363.

einer „Totenfeier“.⁷²¹ Verglichen mit anderen Künstlern, die zwar keine gebürtigen Wiener waren, aber hier ein Atelier hatten, war Schwinds Tod kein großes Ereignis in Wien. Schwind wurde in Wien nicht so kultisch gefeiert wie etwa Hans Makart, der in Salzburg geboren war, jedoch in Wien und hier insbesondere bei der Ausgestaltung der Wiener Ringstraße wirkte. Makarts „Schauatelier“⁷²² war bereits zu Lebzeiten eine Form der Selbstinszenierung, mit der sich der Künstler an das Publikum wandte. In diesem Umfeld wollte man Makart nach seinem Tod 1884 in Erinnerung behalten. Freunde, Künstler und Gönner bildeten ein Komitee und veranlassten, dass der Leichnam des Künstlers in seinem Atelier aufgebahrt wurde, bevor man ihn auf den Friedhof brachte.⁷²³ Der Trauerzug zum Friedhof wurde von einer großen Menschenmenge begleitet, was man in Fotografien festhielt. Die Ereignisse rund um Makarts Tod wurden auch in anderen Bildmedien vermarktet. Ein Beispiel dafür ist ein Holzstich (Abb. 125)⁷²⁴, der die einzelnen Stationen der Begräbnisfeier zeigt. Die Technik des Holzstichs kommt einer massenhaften Vervielfältigung der Darstellung entgegen. Neben der Verbreitung von Ereignisbildern sollte auch eine Art Ort der Erinnerung an den Künstler geschaffen werden. Das Komitee wollte Makarts „Wohnhaus und Atelier samt Inventar“⁷²⁵ für die Nachwelt erhalten, was aber nicht verwirklicht wurde. Bei Schwind setzte das Inszenieren von Orten oder Räumen, die an den Künstler erinnern sollen, erst im 20. Jahrhundert ein und ist gemeinsam mit der Schubertrezeption zu betrachten. So richteten die Nachkommen aus dem Schubertkreis dem Komponisten Franz Schubert und seinen Freunden posthum ein Schlossmuseum in Atzenbrugg ein, dort, wo die Schubertianer im Wiener Vormärz und auch danach ihre gemeinsamen Ausflüge unternahmen. Hier erinnert das sogenannte „Schwind-Zimmer“⁷²⁶ an den Maler.

5.3 Die Anbindung an der Schubertzeit

Schwinds Wiener Jugendjahre im Schubertkreis spielten im 19. Jahrhundert eine wichtige Rolle im posthumen Umgang mit seiner Kunst. Den Beginn dieses langanhaltenden Rückgriffs markiert die „Schubert-Ausstellung“ 1897 im Wiener Künstlerhaus, die mit einer Präsentation von „Werken der Maler Moriz v. Schwind, Josef Danhauser und Leopold

⁷²¹ Neue Freie Presse, 30.03.1871, Nr. 2368, S. 7.

⁷²² Gleis 2011, S. 26.

⁷²³ Schaffer 2007, S. 44.

⁷²⁴ Schaffer 2007, S. 44.

⁷²⁵ Gleis 2011, S. 261.

⁷²⁶ Hilmar 2002, S. 61.

Kupelwieser“⁷²⁷ einherging. Der Titel der Ausstellung verweist auf die Bedeutung dieser Künstler, deren Werke den Kontext zum Leben und Wirken des Komponisten Schuberts veranschaulichen sollten. Die Ausstellung war in vier „Abtheilungen“⁷²⁸ gegliedert; neben Franz Schubert wurde jedem Maler ein eigener Raum gewidmet. Bei der Auswahl der Schwind-Werke setzte man verstärkt auf Bilder, die eine Stimmung der damaligen Zeit vermittelten. Dadurch prägte sich recht bald ein verklärter Blick auf das Schaffen Schwinds im Sinn einer Darstellung der (vermeintlich) guten alten Zeiten in Wien.

Es waren auch Bilder ausgestellt, die bis dahin kaum bekannt waren, zum Beispiel die Druckgrafik *Die Landpartie in Atzenbrugg*⁷²⁹ (1825) (Abb. 37), eine Gemeinschaftsarbeit von Schwind, Franz von Schober und Ludwig Mohn. Sie zeigt die Schubertianer beim Ballspielen vor Schloss Atzenbrugg. Das Blatt war zurzeit seiner Entstehung nicht für eine kommerzielle Vervielfältigung gedacht. Auch Schwinds großformatige Skizze *Ein Schubert-Abend bei Josef von Spaun*⁷³⁰ (um 1868) (Abb. 126) war ausgestellt. Dieses Blatt hat vermutlich den Künstler Julius Schmid zu seinem Auftragswerk *Ein Schubertabend in einem Wiener Bürgerhause*⁷³¹ (1897) (Abb. 127) angeregt, das eine ähnliche Komposition aufweist. Schmid wurde beauftragt, für die Schubert-Ausstellung ein entsprechendes Gemälde auszuführen, welches dann von der Stadt Wien erworben werden sollte.⁷³² Die Schubert-Ausstellung wirkte sich auch auf den Ankauf von Bildern Schwinds aus. Einige der in der Ausstellung gezeigten Bilder wurden in der Folge für die kaiserliche Sammlung im Belvedere erworben. Ein Beispiel dafür ist das Gemälde *Herren und Damen führen vor einem Landhaus ein Gesellschaftsspiel auf*⁷³³ (nach 1860) (Abb. 128), welches dem historischen Ausstellungsverzeichnis nach zu Schwinds Serie der *Reisebilder* gehörte und sich damals im Privatbesitz der Familie Schwind befand.⁷³⁴ Die Familie stellte das Bild als Leihgabe für die Schubert-Ausstellung zur Verfügung und verkaufte es in diesem Rahmen. Schwind hatte es in den 1860er-Jahren gemalt – vermutlich aus einer Erinnerung heraus. Vieles spricht dafür, dass es einen Bezug zu den Ausflügen nach Atzenbrugg gibt, zu sehen sind ein Schloss und eine vergnügte Gesellschaft bei einem Spiel.⁷³⁵

⁷²⁷ Schubert-Ausstellung 1897.

⁷²⁸ Schubert-Ausstellung 1897, Einführung, S. XI.

⁷²⁹ Nr. 187, Schubert-Ausstellung 1897, S. 58; vgl. Holsten 1997, S. 10.

⁷³⁰ Hauptner 2004, Abb. 1, S. 34.

⁷³¹ Kos und Rapp 2004, Nr. 6.1.5., S. 425.

⁷³² Schubert-Ausstellung, Wien, 1897, Vorbericht, S. V.

⁷³³ Woog 2020, Nr. 89, S. 49.

⁷³⁴ Nr. 522, Schubert-Ausstellung 1897, S. 124.

⁷³⁵ Woog 2020, S. 49.

Der Beginn der Popularisierung von Schwinds Werk im Zusammenhang mit seinen Wiener Jungendjahren nahm in Form eines Ausstellungskonzepts Ende des 19. Jahrhunderts seinen Anfang und wurde lange Zeit über die Grenzen Wiens hinaus bis ins 20. Jahrhundert rezipiert. Auch in Schwinds Wahlheimat München lassen sich Auswirkungen davon beobachten. So zeigte man bei der Jubiläumsausstellung zum 100. Geburtstag Schwinds in München 1904 sein Werk nun auch verstärkt im Kontext der Schubertzeit.

Man präsentierte hier u. a. sein Frühwerk, das eine Vorstellung von der „Alt-Wiener Gesellschaft“ geben sollte, wie in einer zeitgenössischen Ausstellungsrezension zu lesen war:

„Köstlich sind Jugendarbeiten, Lithographien, die z. B. in einer Suite von Blättern die Erlebnisse schildern, welche einer Alt-Wiener Gesellschaft anlässlich einer Landpartie widerfahren.“⁷³⁶

Auch wenn Schwind bereits in seinen Jugendjahren nach München ging, wurde er posthum von der Wiener Presse immer wieder als „Wiener Kind“ bezeichnet; seine Zeit in München beschrieb man im Todesjahr des Künstlers folgendermaßen:

„München hat ihn großgezogen, baierischen Fürsten gebührt der Ruhm, ihn in die Stellung und auf die Höhe des Lebens gehoben zu haben, auf der er steht.“⁷³⁷

Bis ins 20. Jahrhundert lassen sich thematische Bezüge zwischen der Künstlerfigur Schwind und dem vermeintlich guten alten Wien beobachten, wie beispielsweise die Publikation „Zu Gast im alten Wien. Erinnerungen an Hotels, Wirtschaften und Kaffeehäuser, an Bierkeller, Weinschenken und Ausflugslokale“⁷³⁸ (1989) zeigt. Hier verweist u. a. Schwinds autobiografische Zeichnung vom gemütlichen Weintrinken gemeinsam mit Franz Lachner und Franz Schubert (Abb. 129)⁷³⁹ auf das Thema der Heurigenbesuche in Wien. Schwind wurde auch im Zusammenhang mit seiner Schulzeit im Wiener Schottengymnasium posthum rezipiert. Im Sinne einer Vorbildwirkung für Kinder und Jugendliche der Nachkriegszeit verbreitete man beispielsweise in dem Schulbuch „Als unsere Großen noch jung waren. Berühmte Männer finden ihren Weg“⁷⁴⁰ (1951) (Abb. 130) eine Geschichte über die „Schottengymnasiasten“ des 19. Jahrhunderts. Hier wird erzählt, wie Schwind gemeinsam mit den Dichtern Eduard von Bauernfeld und Nikolaus Lenau seine Schulzeit verbrachte und, wie er bereits an dieser Lehranstalt (Schottengymnasium) seinen künstlerischen Weg einschlug.

⁷³⁶ Kunstchronik, N.F., Heft 15, 12.12.1904, S. 247–249.

⁷³⁷ Neue Freie Presse, 12.02.1871, Nr. 2322, S. 2.

⁷³⁸ Sinhuber 1989, S. 40.

⁷³⁹ Federzeichnung zur Abbildung: vgl. Holsten 1997, Nr. 401c, S. 227.

⁷⁴⁰ Dank an Frau Dr. Roswitha Reisinger für das Schulbuch.

Der von Magda Werner entworfene Bucheinband zeigt die drei Protagonisten, darunter den jungen Schwind als Zeichner.

5.4 Die Rezeption von Bildmotiven aus Schwinds „Melusine“

Neben der Schubert-Ausstellung 1897 in Wien war bereits der Ankauf des monumentalen Märchenzyklus *Die schöne Melusine* (1869) durch das österreichische Kaiserhaus 1874 eine wichtige Voraussetzung für Schwinds Bekanntheit in Wien. Den Ankauf selbst erachte ich als eine Art posthume Rückholung des Künstlers in seine Geburtsstadt, in der er zu Lebzeiten erst mit seinem Spätwerk, den Opernfresken (1864/69), bekannt war. In den zeitgenössischen Zeitungen wurde über den Ankauf ausführlich berichtet. Es wurde darauf hingewiesen, dass ein „Wiener Kunstfreund“⁷⁴¹ extra nach Stuttgart gereist sei, um dort bei einem Kunsthändler Schwinds *Melusine*, für die sich scheinbar auch die Münchner und Dresdner interessierten, zu besichtigen. Der Kunstfreund habe das Werk dem Wiener Hof respektive dem Direktor der Galerie Belvedere empfohlen, und Kaiser Franz Joseph I. erteilte seinem Kämmerer daraufhin die Vollmacht, Schwinds *Melusine* zu erwerben. Die in den Zeitungen berichtete Vorgangsweise entspricht auch der Ankaufspolitik des Galeriedirektors des Belvedere Eduard von Engerth, der ab 1871 eine Sammlung zeitgenössischer Malerei einrichtete. Ihm stand ein Budget für Kunstankäufe zur Verfügung, das zusammen mit gezielten Ankäufen verhindern sollte, „dass wichtige Bilder ins Ausland verkauft würden“.⁷⁴² Offenbar wollte man vermeiden, dass Schwinds *Melusine* nach München oder Dresden kommen würde. Im historischen Verzeichnis der k. k. Gemäldegalerie in Wien zählte man die 1874 erworbene *Melusine* zur „Modernen Schule“. Die Kategorie „Moderne Schule“ bestand dem Verzeichnis zufolge „meist aus Werken österreichischer Künstler“⁷⁴³, woraus hervorgeht, dass der Begriff „Schule“ hier nicht stilistisch, sondern im Hinblick auf den Geburts- und/oder Wirkungsort der Künstler aufgefasst wurde. Mit der Eingliederung von Schwinds *Melusine* in die kaiserliche Galerie sicherte man 1874 eines seiner Hauptwerke für Wien, der Geburtsstadt des Künstlers. Dadurch nahm eine wichtige Rezeptionsgeschichte des Werkes ihren Anfang. Im Hinblick auf das Bildthema konnten die Wiener an mehreren Kontexten der Vergangenheit anknüpfen. Schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war das Märchen von der schönen Melusine, das Schwinds monumentalem Bilderzyklus zugrunde liegt, durch die gleichnamige Oper von Conradin Kreutzer (1833) und das Libretto des Wiener Dichters aus dem

⁷⁴¹ Neue Freie Presse, 15.07.1874, Nr. 3550, S. 6.

⁷⁴² Sommer 2011, S. 113.

⁷⁴³ Verzeichnis der Gemälde Moderner Schule 1878, S. 30.

Schubertkreis, Franz Grillparzer, in Wien allgemein bekannt gewesen.⁷⁴⁴ Schwind orientierte sich inhaltlich sowohl an Grillparzers Libretto als auch an Ludwig Tiecks Märchenerzählung „Sehr wunderbare Historie von der Melusina“. Tiecks Text stellt eine Auseinandersetzung mit der Naturphilosophie der Romantik dar. Die Wasserfrauen Melusine oder Undine wurden in der Dichtung der Romantik als die Verkörperung einer reinen, unschuldigen Natur rezipiert, die durch den Eingriff des Menschen zerstört oder beseelt werden. Dieser Aspekt wird im Märchen durch das tragische Schicksal der Melusine veranschaulicht. Schwinds Bilderzyklus handelt vom Wasserwesen Melusine, das aus Liebe ihr Reich verlässt, um mit den Menschen zu leben. Melusine heiratet den Grafen Lusignan, ringt ihm aber zuvor das Versprechen ab, dass er sie niemals beim Baden beobachten dürfe. Der Graf bricht sein Versprechen, entdeckt ihr Doppelwesen, demgemäß ihr Körper beim Baden einen fisch- oder schlangenartigen Schwanz ausbildet, und Melusine muss für immer in ihr Wasserreich zurückkehren. Schwinds Bilderzyklus wurde im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts zu einem wichtigen Referenzwerk für die zeitgenössische künstlerische Auseinandersetzung mit dem Märchen Melusine. Ein Beispiel dafür ist die „Musikalische Illustration für Pianoforte zu zwei Händen“ (1882) der Komponistin und Konzertspielerin Stephanie Gräfin von Wurmbrand-Vrabely. Die Künstlerin entwarf ihr Musikstück nach den „bekannten hochpoetischen Bildern“ Schwinds.⁷⁴⁵ Die „Deutsche Kunst- und Musikzeitung“ rezensierte die Musikstücke, wodurch auch Schwinds Märchenzyklus erneut ins Gedächtnis der Rezipienten gerufen wurde. Das große Interesse an dem Märchenzyklus, der seit seinem Ankauf 1874 in der permanenten Sammlung im Belvedere ausgestellt war, wurde vor allem durch die „Feier des Namensfestes“⁷⁴⁶ von Kaiser Franz Joseph I. am 4. Oktober 1882 ausgelöst. Für dieses Fest inszenierte man nach dem Vorbild von Schwinds *Melusine* ein Ballett, das an der Wiener Hofoper erstaufgeführt wurde.⁷⁴⁷ Es handelt sich dabei um das Tanzstück „Melusine“⁷⁴⁸ (1882), für das Franz Adalbert Doppler die Musik komponierte. Die Rezension der „Deutschen Kunst- und Musikzeitung“ erwähnt ausdrücklich, dass das Ballett „nach dem bekannten, im Wiener Belvedere ausgestellten Bilder-Cyklus von Moriz v. Schwind“⁷⁴⁹ inszeniert war. Schwinds *Melusine* wurde damit in einer anderen Kunstgattung (Musik/Tanz) rezipiert; die Rezension verweist zudem auf den Ausstellungsort des Märchenzyklus im

⁷⁴⁴ https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Grillparzer_Franz.xml. Das Stück soll Felix Mendelssohn zur gleichnamigen Ouvertüre (1833) angeregt haben.

⁷⁴⁵ Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Heft 7, 1882, S. 72.

⁷⁴⁶ Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Heft 36, 1882, S. 374.

⁷⁴⁷ Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Heft 36, 1882, S. 374.

⁷⁴⁸ <https://archiv.wiener-staatsoper.at/performances/54076>, 12.03.2023, 19:10.

⁷⁴⁹ Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Heft 36, 1882, S. 374.

Belvedere. Eine derartige Bewerbung des Werks regte womöglich auch zum Museumsbesuch an. Auch einzelne Motive aus Schwinds Zyklus wurden in die Bühnenbilder des Balletts überführt. Der Bühnenbildentwurf *Der Teich*⁷⁵⁰ (1882) (Abb. 131) von Carlo Brioschi zeigt zum Beispiel die Kulisse eines Rundtempels, angelehnt an die Bildtafel *Das Heiligtum* (1869) (Abb. 132) aus Schwinds Zyklus. Eine direkte Motivübernahme aus dem Zyklus findet man beispielsweise in dem Bühnenbildentwurf *Garten vom ehelichen Glück*⁷⁵¹ (1882) von Hermann Burghart dem Älteren (Abb. 133). Hier wurde der kleine Rundtempel mit dem Bildrelief der Wasserfrau aus Schwinds Bildtafel *Die bösen Zungen* (1869) (Abb. 134) rezipiert. Nach seiner Uraufführung zur Feier des Namensfestes des Kaisers 1882 wurde das Ballett „Melusine“ bis 1889 in 76 weiteren Vorstellungen aufgeführt.⁷⁵² Die große Bekanntheit, die sich daraus für Schwinds *Melusine* ergab, mag auch dazu geführt haben, dass einzelne Bildtafeln aus dem Zyklus als sogenannte Tableaux vivants (lebende Bilder) nachgestellt und fotografiert wurden. Zum Beispiel gibt es eine Fotografie des Tableau vivant *Am Waldbrunnen* (1893) (Abb. 135) mit der nachgestellten Szene von Schwinds gleichnamiger Bildtafel (1869) (Abb. 136) aus dem Märchenzyklus. Sie zeigt Melusine und den Grafen am Brunnen sitzend sowie zwei Schwestern der Melusine, die davor warnen, sich mit einem Menschen einzulassen. Das Zusammentreffen am Waldbrunnen ist insofern eine Schlüsselszene, da hier das tragische Schicksal der Wasserfrau seinen Ausgang nahm. In entsprechender Pose nachgestellt, zeigt die Fotografie dieser Szene eine Gruppe von vier Frauen, darunter Anna von Lieben, die Tochter des Bankiers Eduard von Todesco, und einen Mann. Das Tableau vivant entstand 1893 in der Villa Todesco in Hinterbrühl.⁷⁵³ Vermutlich wurde es im Rahmen einer Salonunterhaltung oder eines Festes inszeniert, zumal Tableaux vivants im 19. Jahrhundert nicht nur am Theater beheimatet waren, sondern auch in „privaten Salons“ und ganz allgemein in der „Festkultur“.⁷⁵⁴ Anna von Lieben stellte 1893 u. a. auch die sogenannte Balkonszene von Hans Makarts Gemälde *Romeo und Julia*⁷⁵⁵ (um 1880) (Abb. 137) als Tableau vivant nach und nahm hier die Pose der Julia ein (Abb. 138).

⁷⁵⁰ Theaternmuseum Wien, Inv. Nr. HZ_BrioA_I_62.

⁷⁵¹ Theaternmuseum Wien, Inv. Nr. HZ_BrioA_IV_11.

⁷⁵² <https://archiv.wiener-staatsoper.at/search/work/566>, 12.03.2023, 19:24.

⁷⁵³ TGA 20129/6/7/1/5, <https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-20129-6-7-1-5/von-motesiczky-photograph-of-a-tableau-vivant-of-melusine-by-moritz-von-schwind-held-at>, 12.03.2023, 19:33.

⁷⁵⁴ Brandl-Risi 2013, S. 117.

⁷⁵⁵ Schaffer 2007, WV 289, S. 267.

Als eine weitere Form des posthumen Umgangs mit Schwinds Kunst nenne ich abschließend die Rezeption seiner *Melusine* im Kunstgewerbe. Es existiert eine undatierte „Kratervase“⁷⁵⁶ (Abb. 139) mit Darstellungen aus Schwinds *Melusine*, die nach dem Formenentwurf (Modell-Nr. G 117) von Ernst August Leuteritz, einem bekannten Modelleur der Porzellanmanufaktur Meissen, hergestellt wurde. In zwei Bildfeldern ist auf dieser Vase jeweils eine Szene aus Schwinds Märchenzyklus als monochrome Sepiamalerei ausgeführt. Es handelt sich dabei um die Szenen *Am Waldbrunnen* und *Das Liebesglück*. Leuteritz' 1865 entworfene Form der Kratervase war bis ins späte 19. Jahrhundert im Umlauf.⁷⁵⁷ Es ist gut möglich, dass die undatierte Vase mit den Schwind-Bildern erst posthum bemalt wurde, zumal der Märchenzyklus *Melusine* erst nach Schwinds Tod auf sehr unterschiedliche Art rezipiert wurde. Hingegen Julius Schnorr von Carlosfeld selbst nachweislich Entwürfe für Kratervasen schuf und so die gewerbliche Kunst für die Verbreitung seiner Bilder nützte; eine Leuteritz'sche Kratervase mit Dekorbildern nach Schnorrs Werk (Abb. 140) wurde sogar auf der Pariser Weltausstellung 1867 gezeigt.⁷⁵⁸ Diese Vase ist im historischen Ausstellungskatalog verzeichnet, wodurch sich in diesem Fall eindeutig sagen lässt, dass die Ausführung zu Lebzeiten des Künstlers erfolgte. In Hinblick auf die Kratervase mit Schwinds Darstellungen sind keine Hinweise dieser Art bekannt.

5.5 Schwinds Schüler Julius Naue als Akteur der posthumen Popularisierung

Schwind hatte nur wenige Schüler. Neben Otto Donner von Richter und Tobias Andreae⁷⁵⁹ war vor allem der Historienmaler und Archäologe Julius Naue (1833–1907) ein Schüler, der auch nach Schwinds Tod für die Weiterführung dessen Werkes relevant war. Naue selbst bezeichnete sich zeitlebens als Lieblingsschüler des Künstlers⁷⁶⁰ und übernahm wichtige Agenden im Zusammenhang mit der posthumen Errichtung des Schwinddenkmals in München. Er handelte dabei nicht uneigennützig. Zum Beispiel präsentierte er seine eigene Kunst bei einer Ausstellung im Münchner Kunstverein, deren Erlös der Errichtung des Schwinddenkmals zugutekommen sollte.⁷⁶¹ Welche anderen Betätigungsfelder ergaben sich

⁷⁵⁶ Nr. 896, Katalog zur Auktion Nr. 185. Internationale Kunst & Antiquitäten Schloss Ahlden September 2022, S. 303.

⁷⁵⁷ Dank an Frau Ursula Rohringer, Dorotheum, Wien.

⁷⁵⁸ Illustrierter Katalog der Pariser Industrie-Ausstellung von 1868, S. 4.

⁷⁵⁹ Rumpf-Demmer 1982, S. 310.

⁷⁶⁰ Naue 1904, S. 7.

⁷⁶¹ Allgemeine Zeitung, Nr. 142, 21.05.1872, S. 2158.

für Naue bei der posthumen Popularisierung des Werkes Schwinds? Übernahm er als Schwind-Epigone die ehemalige Klientel seines Lehrers?

Naue studierte zuerst an der Akademie der bildenden Künste in Nürnberg bei August von Kreling, einem ehemaligen Schüler von Peter von Cornelius. 1861 kam er zu Schwind nach München. Er soll aufgrund von Schwinds Aquarellzyklus *Das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester* (1858), den er bei der „Ersten deutschen allgemeinen und historischen Kunstausstellung“⁷⁶² gesehen hatte, auf seinen neuen Lehrer aufmerksam geworden sein. Bereits nach wenigen Jahren wurde Naue mit seiner eigenen Kunst als Schwind-Schüler in der Öffentlichkeit wahrgenommen. Zum Beispiel stellte man in einer illustrierten Zeitung sein neuestes Bild *Die Sage vom Krötenring* (1866) (Abb. 141) vor und erwähnte dabei, dass er das Bild ganz wie sein Lehrer Schwind gemalt habe.⁷⁶³

Besonders deutlich lassen sich Übernahmen von Bilderfindungen Schwinds in Naues Aquarellfries *Vom Kaiser Heinrich und der Prinzessin Ilse* (1867) erkennen. Die Darstellung von Naues schwebender Prinzessin Ilse im vierten Feld seines Frieses (Abb. 142), die der Sage nach das Land segnet, gleicht Schwinds Figur der Melusine in der Bildtafel *Das Heiligtum* (1869) (Abb. 143) aus dem Melusinenzyklus. Naue zeigte seinen Fries auch in einer Ausstellung, in deren begleitender Rezension der Fries als bedeutendes Werk eines „Schüler Schwinds“⁷⁶⁴ genannt wurde. Die Wahrnehmung Naues als Schüler Schwinds in der Öffentlichkeit, war aber auch damit verbunden, dass man seine Bilder (wie auch jene des Lehrers) als eine Randposition in der zeitgenössischen Kunst sah. Diese Wahrnehmung hatte auch Schwind immer wieder Probleme bereitet, Werke auszustellen oder entsprechende Käufer zu finden. Dies erschwerte vielleicht sogar die Entwicklung seiner Karriere. Seine Zeitgenossen waren aber der Meinung gewesen, dass es ihn dennoch nicht abhielt, seine Bilder – unabhängig des Standpunkts des zeitgenössischen Publikums –, inhaltlich oder motivisch an Themen der Romantik zu orientieren.

Diese hier kurz skizzierte Darstellung der zeitgenössischen Schwindrezeption in der Öffentlichkeit übertrug man auch auf seine Schüler, wurde doch bei der Rezension eines Bildes Naues ganz allgemein davon ausgegangen, dass es Schwinds Schülern scheinbar nicht wichtig war, „ob die Menge ihnen zujauchzt oder stumm und kalt an ihren Schöpfungen vorüber geht“.⁷⁶⁵

⁷⁶² Naue 1904, S. 7.

⁷⁶³ Illustrierte Zeitung, 46, Nr. 1179, 03.02.1866, S. 81.

⁷⁶⁴ Kunstchronik, Heft 15, 03.05.1868, Korrespondenzen Berlin, S. 127.

⁷⁶⁵ Illustrierte Zeitung, 46, Nr. 1179, 03.02.1866, S. 79.

Nach Schwinds Tod übernahm Naue die Klientel seines Lehrers. Er schuf für dieses Umfeld Werke nach Schwind, verkaufte aber auch seine eigenen Werke, die er noch als Schüler gemalt hatte. 1874 erwarb zum Beispiel Schwinds wichtigster Sammler Graf von Schack Naues Gemälde *Schwanenjungfrau*⁷⁶⁶ (1863) (Abb. 144). Das Gemälde verrät den deutlichen Einfluss des Lehrers. Zu sehen ist die Schwanenjungfrau, eine weibliche Sagengestalt mit bodenlangem Haar, am Wasser sitzend. Der Sage nach rettet ein Ritter die Jungfrau vor der Verwandlung in einen Schwan, indem er ihr aus Liebe eine Feder aus dem Gefieder entnimmt. Naue orientierte sich bei der Darstellung seiner Schwanenjungfrau an Schwinds Aquarellfries *Das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester* (1858). Er malte die Jungfrau mit bodenlangem Haar, ähnlich der Figur in Schwinds Gemälde *Die treue Schwester* (1857/58) (Abb. 57), die der Künstler auch als Einzelbildfassung des Märchens schuf. Aufgrund der Nähe seiner eigenen Bilder zum Werk Schwinds trug Naue nach dem Tod seines Lehrers dazu bei, die Kunst der Spätromantik fortzusetzen. Naue arbeitete jedoch nicht in Schwinds Atelier bzw. führte es nicht weiter wie zum Beispiel Eduard Charlemont, der als Schüler von Hans Makart posthum eine Vielzahl von Ausstattungsbildern schuf, die den Einfluss des Lehrers zeigten.⁷⁶⁷

Eine wichtige Form der posthumen Fremdpopularisierung des Werkes Schwinds durch Naue stellt auch das Publizieren bisher unveröffentlichter Werke in der Reproduktionsgrafik dar. Zum Beispiel erschien 1873 die Prachtausgabe *Die Historie von der schönen Lau* nach Eduard Mörikes gleichnamiger Erzählung, für die Naue eigenhändig die Umrissradierungen nach Schwinds Entwürfen schuf. Gemeinsam mit dem Verleger Alphons Dürr gab Naue darüber hinaus auch Schwinds Aquarellentwürfe für Schloss Hohenschwangau als Reproduktionsgrafik posthum heraus. Schwind soll Naue die Umrisse der heute verschollenen Aquarellentwürfe noch persönlich übergeben haben, die er dann mit der Erlaubnis der Witwe 1885 posthum reproduzierte.⁷⁶⁸

Schwind schuf die Entwürfe für Hohenschwangau bereits in den 1830er-Jahren; als Fresken ausgeführt wurden sie jedoch von einem anderen Künstler, was Schwind zeitlebens ärgerte.⁷⁶⁹ Naue stellte demnach sehr einzigartiges Material zur Verfügung, das in dieser Form noch nicht veröffentlicht worden war.

⁷⁶⁶ Bayerische Staatsgemäldesammlungen 1969, Abb. 63.

⁷⁶⁷ Frodl 1974, S. 53.

⁷⁶⁸ Simon 1997, S. 245f.

⁷⁶⁹ Brief von Schwind an Ludwig Schaller, 23. April 1835, zitiert nach: Stoessl 1924, S. 100.

Naues Aktivitäten im Zusammenhang der posthumen Popularisierung Schwinds sind vielseitig. Er selbst sah sich als jemand, der dem verstorbenen Künstler besonders nahestand und daher eine gewisse Exklusivität anbieten konnte. Er verfasste das autobiografische Werk „Worte und Wirken von Moritz von Schwind – Erinnerungen seines Schülers Prof. Julius Naue“⁷⁷⁰ (1904), welches seine Beziehung zu Schwind thematisiert. Das Buch kam im Jahr der 100-jährigen Erinnerungsfeier Schwinds heraus, die mit Ausstellungen in der „Königlichen National-Galerie“⁷⁷¹ und im „königlichen Kunstaustellungsgebäude am Königsplatz“⁷⁷² in München begleitet wurde. Mit diesem Buch wollte Naue als einer der letzten Zeitgenossen ein Bild des Künstlers vermitteln, das damals „nur noch einigen wenigen“⁷⁷³ bekannt war. Viele Menschen, die Schwind gekannt und über ihn geschrieben hatten, wie zum Beispiel der Kunstschriftsteller Friedrich Pecht, waren im Jubiläumsjahr 1904 nicht mehr am Leben. Einen Aspekt, den Naue verbreitete, war Schwinds Unzufriedenheit, was die Bekanntheit seiner Werke anging. Naue berichtet anekdotenhaft, dass Schwind zum Kunstkritiker Friedrich Pecht gesagt haben soll: „Warum behandeln Sie mich denn immer so nebenbei?“⁷⁷⁴ Diese Aussage, sofern sie Schwind tatsächlich tätigte, gibt einen einseitigen Eindruck von der damaligen Situation. Denn Schwinds Malerei war zu seinen Lebzeiten in diversen Kunstkritiken wie etwa den Dioskuren oder Ausstellungsrezensionen des Öfteren Gegenstand eingehender Betrachtung. Darüber hinaus listete der deutsche Kunsthistoriker Georg Kaspar Nagler das Werk Schwinds 1846, also noch zu Lebzeiten des Künstlers, in seinem Künstlerlexikon und nannte ihn einen „ausgezeichneten jetzt lebenden Meister“⁷⁷⁵. Epochal betrachtet, erreichte die Spätromantik mit Schwind einen Höhepunkt und gleichzeitig ihren Ausklang. Schwind prägte wie kaum ein anderer Künstler die Vorstellung von Romantik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Als man die Romantik bereits als eine „historisch abgeschlossene Bewegung“⁷⁷⁶ erachtete, hauchte er ihr quasi noch neues Leben ein, was jedoch nicht verhinderte, dass seine Malerei durch neue Kunstkonzepte der Moderne, welche die Farbe in den Mittelpunkt des Interesses rückten, rasch wieder an Bedeutung verlor und daher auch nicht in dem von ihm erwünschten Ausmaß Gegenstand der Kunstkritik war. Nach Schwinds Tod befassten sich u. a. Friedrich Pecht (1814–1903) oder Hyacinth Holland (1827–1918) kunsthistorisch mit seinem Werk.

⁷⁷⁰ Naue 1904.

⁷⁷¹ Ausstellungskatalog Nationalgalerie, Berlin 1904.

⁷⁷² Ausstellungskatalog, Kgl. Kunstaustellungsgebäude am Königsplatz, München 1904.

⁷⁷³ Naue 1904, S. 5.

⁷⁷⁴ Naue 1904, S. 38.

⁷⁷⁵ Nagler 1846, S. 145.

⁷⁷⁶ Scholl 2012, S. 296.

Die Autoren bewirkten jedoch nicht, dass Schwinds Werk stärkere Relevanz innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung erlangte, wie etwa am Beispiel der posthumen Auseinandersetzung des deutschen Kunsthistorikers Julius Meier-Graefe (1867–1935) mit dem Werk Hans von Marées (1837–1887) zu beobachten ist.⁷⁷⁷ Die Frage, ob man Schwind als einen verkannten Künstler bezeichnen kann, griff schließlich im 20. Jahrhundert Franz Roh ganz allgemein und in einem größeren Zusammenhang in seiner Publikation „Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens“ (1948) auf. Roh geht davon aus, dass man Schwind, dessen Malerei zu Lebzeiten „verhältnismäßig gute Zustimmung“ fand, aus seinem Zeitkontext heraus nicht als einen „Mißverstandenen hinstellen dürfe“.⁷⁷⁸

5.6 Ein neuer Zugang zum Künstler – Schwinds Handzeichnungen

Bis heute gibt es kein kritisches Werkverzeichnis für Schwinds Handzeichnungen, wie Andrea Teuscher 2010 in ihrem Artikel über Schwind in der „Neuen Deutschen Biographie“ hinwies.⁷⁷⁹ Als besonders wertvoll erweist sich daher das Archiv der Photothek der Staatlichen Graphischen Sammlung München. In den 1970er-Jahren legte die Kunsthistorikerin Rosel Gollek mit Abbildungen versehene Karteikarten des Werkes Schwinds an, die später, im Rahmen eines Projekts digitalisiert und in eine Datenbank eingespeist wurden.⁷⁸⁰ Im Zuge meiner Vorarbeit zur Dissertation habe ich die Digitalisierung und inhaltliche Erschließung von Schwinds Grafiken der Albertina vorgenommen. Sämtliche Werke sind über „Sammlungen Online“ verfügbar.

Zu Schwinds Lebzeiten lag der Fokus der kunsthistorischen Auseinandersetzung in erster Linie auf seiner Malerei und den Fresken. Nach seinem Tod befasste sich im 19. Jahrhundert der Kunstkritiker Friedrich Pecht auch mit Schwinds Buchillustrationen in der Technik des Holzstichs und bezeichnete diese Kunstgattung und vor allem den Holzstich grundsätzlich als deutsche Kunsttechnik, die durch die Cornelius-Schule und deren „Rückgriff“ auf alte Meister wie Albrecht Dürer und dessen Illustrationen florierte.⁷⁸¹

⁷⁷⁷ Lenz 1987, S. 9.

⁷⁷⁸ Roh 1948, S. 260.

⁷⁷⁹ Neue Deutsche Biographie 24, 2010, S. 85–87.

⁷⁸⁰ https://www.zikg.eu/photothek/sonderbestaende_inhalt/die-handzeichnungen-moritz-von-schwinds-fotoarchiv-rosel-gollek, 12.03.2023, 20:42.

⁷⁸¹ Pecht 1877, S. 58.

Der Beginn einer posthumen Auseinandersetzung mit Schwind als Zeichner ist bereits in den frühen Schwindbiografien des 19. Jahrhundert zu beobachten. Hier wird das Zeichnen als eine angeborene Fähigkeit des Künstlers gewissermaßen als außergewöhnliches Talent oder als eine „von Gott gegebene Gabe“ erachtet. Ein künstlerisches Talent bzw. der Geniebegriff als angeborene Fähigkeit oder Gottesgabe zu charakterisieren war seit dem 18. Jahrhundert eng mit der Geschichte des Künstlerberufes verwoben.⁷⁸² Neben Ausführungen der Philosophen Immanuel Kant oder Johann Gottfried Herder fand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch Charles Baudelaires Publikation „Le Peintre de la vie moderne“ (1863) im deutschsprachigen Raum Anklang, in der eine künstlerische Begabung wiederum als eine „freiwillig wiedergefundene Kindheit“⁷⁸³ beschrieben wird.

Der deutsche Kunst- und Literaturhistoriker Hyacinth Holland war 1873 einer der ersten, der Schwinds „wundersamen Genius“⁷⁸⁴ zu ergründen versuchte. Seine Auslegung des Geniebegriffs stützte sich auf die Idealisierung von speziellen Fähigkeiten des Künstlers, darunter die kreative Erfindungsgabe und das zeichnerische Können. Auch der Zeichenunterricht im Kindesalter war Thema in Schwinds Künstlerbiografie. In seinem Elternhaus gab es zwischen 1816 und 1819 eine „Art Mädchenschule“⁷⁸⁵, deren Zeichenlehrer ihn als Kind unterrichtet haben soll. Im 19. Jahrhundert war es nicht unüblich, einen Hauslehrer für die künstlerische Bildung im Rahmen der allgemeinen häuslichen Erziehung zu engagieren. Die deutsche Illustratorin und Malerin Alwine Schroedter bezeichnete 1853 den Zeichenunterricht als ein „ästhetisches Bildungsmittel“⁷⁸⁶, bei dem nicht die Ausbildung von mechanischen Fertigkeiten wie etwa das Kopieren von Vorbildern im Vordergrund stand, wie dies an der Akademie der Fall war. Vielmehr sollte der Hausunterricht laut Schroedter die Fantasie anregen und die Fähigkeit fördern, sich im Gedächtnis eine Sammlung an Formen zu bilden. Die Schüler durften demnach „nicht blos nachahmen [und] nachbilden lernen was Andere erfunden haben [...], sondern sie müssen [...], selbstthätig zur Theilnahme an der Kunstproduktion herangezogen werden“⁷⁸⁷. In der Betrachtung von Zeichenunterricht als ästhetischem Bildungsmittel im 19. Jahrhundert werden Charakteristika einer Zeichenkunst genannt, die grundsätzlich auch auf Beschreibungen von Werken künstlerischer Autodidakten dieser Zeit zutreffen.

⁷⁸² Vgl. Ruppert 1998, S. 267–276; Telesko 2010, S. 158–163.

⁷⁸³ Vgl. Ruppert 1998, S. 269.

⁷⁸⁴ Holland 1873, Einleitung.

⁷⁸⁵ Führich 1871, S. 5, Die Zeichenlehrer an der Mädchenschule waren „ein gewisser Lechner und später ein Mitglied der Kunstakademie: Waidele“.

⁷⁸⁶ Schroedter 1853.

⁷⁸⁷ Schroedter 1853, S. 7.

Einer der Ersten, der sich Schwinds Zeichenkunst widmete, war Constantin von Wurzbach, der 1877 neben Gemälden und Fresken auch Zeichnungen und Druck- und Reproduktionsgrafiken – zwar nicht vollständig, aber in einer nach Techniken geordneten Systematik in seinem Künstlerverzeichnis listete. Er war im Übrigen auch einer der Ersten, der auf die starke Reproduktion von Schwinds Werken hinwies:

„[U]nter den modernen Künstlern, etwa Cornelius, Kaulbach und Ludwig Richter ausgenommen, [ist] kein Anderer in seinen einzelnen Werken und in größeren zusammenhängenden Suiten so oft und in verschiedenartiger Form nachgebildet worden wie eben Schwind, was den glänzenden Beweis liefert, wie tief er selbst eben in den Geist des deutschen Volkes eingedrungen, wie dieses wieder begeistert seine Schöpfung aufgenommen hat.“⁷⁸⁸

Für Schwind interessierte sich auch die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ in Wien. Die Gesellschaft wurde „nach dem Vorbild der Pariser Société des graveurs“⁷⁸⁹ gegründet und unterstützte die grafischen Künste, indem sie zum Beispiel für ihre Mitglieder Künstlergrafiken oder Reproduktionen in Auftrag gab. In der eigenen Fachzeitschrift „Die graphischen Künste“ bot die Gesellschaft zudem fotomechanische Reproduktionen von Bildern an, berichtete über Ausstellungen und Künstler und erklärte grafische Techniken. Schon in ihrem Gründungsjahr 1879 kam in der ersten Ausgabe der Zeitschrift ein dreiteiliger Beitrag zu Schwind von Oskar Berggruen heraus.⁷⁹⁰ Der Kunsthistoriker befasste sich mit Schwinds Bildern aus der Münchner Galerie Schack und stellte sie in Form von Reproduktionen dem Wiener Publikum vor, etwa *Die Hochzeitsreise* in einer Radierung von Wilhelm Hecht. Berggruen erwähnte in seinen Erläuterungen zudem, dass Schwinds Stärke weniger in der Ölmalerei gelegen hätte, sondern vielmehr in jenen Arbeiten, die er in den grafischen Techniken „Stift, Feder und Wasserfarben“ ausgeführt hatte:

„Was in der Kunst gelernt werden muss, wie die Technik der Ölmalerei, das hat der Meister Zeit seines Lebens nicht ganz zu beherrschen vermocht. Die Technik des Malens al fresco hat Schwind sich später in München angeeignet; im Grunde genommen aber haben ihm Stift, Feder und Wasserfarben — die Ausdrucksmittel der künstlerischen Autodidakten und der Dilettanten — seit jeher und bis in die letzte Zeit am meisten zugesagt. Geradezu bewunderungswürdig ist schon in den Zeichnungen aus der ersten Zeit die Schärfe, Sicherheit und Kraft seines Striches — keine erlernte, sondern eine angeborene Eigenschaft.“⁷⁹¹

Der Verweis auf die grafischen Techniken als „Ausdrucksmittel der künstlerischen Autodidakten und der Dilettanten“ spielte womöglich auf Schwinds abgebrochenes

⁷⁸⁸ Wurzbach 1877, S. 167f.

⁷⁸⁹ Tröger 2011, S. 25.

⁷⁹⁰ Berggruen 1879, S. IV.

⁷⁹¹ Berggruen 1879, S. IV.

akademisches Studium in Wien an. Einige künstlerische Techniken wie zum Beispiel das Lithografieren hatte sich der junge Kunststudent tatsächlich selbst bzw. im Verlag Trentsensky in Wien angeeignet, wo er immer wieder nebenbei tätig war.

Die erste posthume Ausstellung, bei der Schwind nicht mit seiner Malerei, sondern allein mit Druck- und Reproduktionsgrafiken vertreten war, war die erste „Internationale Special-Ausstellung der graphischen Künste“ 1883 in Wien. Sie wurde von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst organisiert. Schwind galt hier gemeinsam mit u. a. Ludwig Richter und Adolph von Menzel als ein Vertreter der deutschen Illustration des 19. Jahrhunderts.⁷⁹² Der Fokus der Ausstellung bei Schwinds Werken lag auf der Darstellung unterschiedlicher Reproduktionsformen: Neben zwei „Original-Radierungen“ des Künstlers, dem *Dudelsackpfeifer beim Einsiedler* (um 1825) und dem *Einsiedler, einem Ritter seine Pferde tränkend* (um 1825), wurden rund 18 Reproduktionen nach seinen Werken gezeigt.⁷⁹³

5.6.1 Kunstauktionen, Grafikforschung und das Zugänglichmachen von Zeichnungen

Um eine von Schwinds Originalgrafiken oder Zeichnungen einem Publikum zeigen zu können, war grundsätzlich die Verfügbarkeit der Werke notwendig. Zahlreiche Zeichnungen, Entwürfe und Skizzenbücher befanden sich im 19. Jahrhundert noch im Privatbesitz. Sie wurden erst ab der Jahrhundertwende in größeren Konvoluten verkauft, wie zum Beispiel bei der Versteigerung von Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus in Berlin 1900.⁷⁹⁴ Das Wien Museum erwarb bei dieser Auktion, bei der rund 166 Katalognummern zu Schwinds Zeichnungen verzeichnet waren, rund ein Drittel davon, wie in einem Beitrag von Alois Trost in der Zeitschrift „Die graphischen Künste“ zu lesen war.⁷⁹⁵

1906 wurde Schwind zudem bei der „Jahrhundertausstellung deutscher Kunst (1775–1875)“ in der Berliner Nationalgalerie ausgestellt. Die Ausstellung stand ganz im Zeichen einer Revision von Künstlern, die im 19. Jahrhundert weniger in der zeitgenössischen Öffentlichkeit standen und mitunter als „Außenseiter“⁷⁹⁶ gegolten haben und bot einen dahingehend neuen Blick auf Schwind. Hatte man hier etwa Caspar David Friedrich wiederentdeckt und als bedeutenden Landschaftsmaler gefeiert, wurde Schwind weniger als Maler, sondern gemeinsam mit Ludwig Richter eher als Zeichner und Illustrator präsentiert.⁷⁹⁷

⁷⁹² Illustrierter Katalog 1883, S. 13 und Einleitung VI.

⁷⁹³ Illustrierter Katalog 1883, S. 130, „Original-Grafiken“ Nr. 363 und 364, Reproduktionen S. 64 ff.

⁷⁹⁴ Katalog Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus 1900, Nr. 1240.

⁷⁹⁵ Trost 1901, S. 37.

⁷⁹⁶ Scholl 2012, Einleitung, S. 2.

⁷⁹⁷ Scholl 2012, S. 596.

Im Rahmen der Jahrtausendausstellung, die eigentlich auf Gemälde fokussiert war, wurden eigene Ausstellungsräume den Zeichnungen gewidmet.⁷⁹⁸ Ferdinand Laban berichtete für die Zeitschrift „Die graphischen Künste“ über die dort ausgestellten Zeichnungen und erachtete es als eine Errungenschaft, dass sich nun der Radius der Zeichnung erweitert hatte. Denn mit Ausnahme der Kartonzeichnung, für die es bereits seit dem 19. Jahrhundert eine Ausstellungstradition gab, wurde die Handzeichnung bisher als „intime Kunst“ erachtet, „die der Liebhaber in seinem Kabinett von Zeit zu Zeit den wohlverwahrten Mappen entnimmt, um sich allein oder mit einem Gleichgesinnten in ihren Genuß zu versenken“.⁷⁹⁹ Laban deutete den Begriff „intime Kunst“ für die Zeichnung nicht nur im Sinne ihrer bisher traditionellen Präsentationsform in kleinen Sammlerkreisen, sondern auch im Sinn der Zeichnung als der „intimste[n] persönliche[n] Aussprache des Künstlers, den ungetrübtesten Hauch aus seiner Seele, wo Konzeption und Ausführung fast ein und dasselbe Ding ausmachen“.⁸⁰⁰ Das Ausstellungskonzept ermöglichte es, Schwind einem größeren Publikum zum ersten Mal als Zeichner vorzustellen. Er wurde gemeinsam mit Ludwig Richter präsentiert und repräsentativ für die deutsche Zeichnung genannt, wobei Laban darauf hinwies, dass Richter mit seinen grafischen Arbeiten schon zu Lebzeiten eine längere Zeit hindurch die „breitere Popularität“⁸⁰¹ zugefallen sei. Hingegen wurden Schwinds „unaufhörlich hervorsprudelnde Einfälle“⁸⁰² als eine spezifische Qualität seiner Zeichenkunst äußerst positiv hervorgehoben, die im Begriff ist, von der Allgemeinheit erkannt zu werden.

Später, als Otto Weigmann 1918 Direktor der Staatlichen Graphischen Sammlung in München wurde und hier Wechselausstellungen plante, wurde eine erste Einzelausstellung von Schwinds Zeichnungen organisiert.⁸⁰³ Zwei Jahre später erschien die erste Publikation zu Schwinds Zeichnungen von Willibald Franke, die eine Auswahl von Werken umfasste. Franke stellte gleich in der Einleitung einen Bezug zu Albrecht Dürer her, der hier als „das große Vorbild“ Schwinds genannt wurde.⁸⁰⁴ Auch der große Dürer-Forscher Josef Meder (1857–1934) und seine Nachfolger waren bestrebt, Zeichnungen Schwinds für die Graphische

⁷⁹⁸ Laban 1907, S. 3.

⁷⁹⁹ Laban 1907, S. 2.

⁸⁰⁰ Laban 1907, S. 2.

⁸⁰¹ Laban 1907, S. 27.

⁸⁰² Laban 1907, S. 16.

⁸⁰³ Michael Semff und Kurt Zeitler 2008.

⁸⁰⁴ Franke 1920, S. 3.

Sammlung Albertina in Wien zu erwerben; mit dem Ankauf von Skizzenbüchern hoffe man sogar den „Grundstein zu einer großen Schwind-Sammlung“ zu legen.⁸⁰⁵

Otto Benesch, der spätere Kustos der Graphischen Sammlung Albertina, rezensierte 1922 Frankes Publikation und bewertete ihre Herausgabe als verdienstvolles Unternehmen, das es sich zur Aufgabe gemacht hatte, „namentlich jene Künstler, die in ihrem zeichnerischen Schaffen am besten gewürdigt werden können, in populären Ausgaben der Allgemeinheit zu erschließen“.⁸⁰⁶ Benesch sah in dieser Form der Erschließung – also Schwinds Handzeichnungen der „Allgemeinheit“ näherzubringen – auch einen Nutzen für die „Wissenschaft“:

„Dieser Gedanke, konsequent durchgeführt, kann etwas nicht nur für weitere Kreise, sondern auch für die Wissenschaft sehr Bedeutsames durch Schaffung einer Handzeichnungenbibliothek leisten, die das gerade für das XIX. Jahrhundert so unerschöpflich reiche, aber völlig zerstreute Material in seinen wichtigsten Beispielen vereinigt.“

5.7 Ausblick: Schwindrezeption in der zeitgenössischen Zeichnung

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde aufgrund von Schwinds Orientierung an der altdeutschen Kunst Albrecht Dürers oder Matthias Grünewalds sein Schaffen von rückwärtsgewandten Ideologien vereinnahmt. Mit diesem Aspekt befasste sich der zeitgenössische Künstler Kai Althoff in der Ausstellung „Drawing Now: Eight Propositions“ im Museum of Modern Art in New York 2002. Der Künstler setzt sich in seiner Werkgruppe mit der Darstellung deutscher Volksmärchen in der sogenannten populären Illustration des 19. Jahrhunderts kritisch auseinander. Er untersucht kulturelle Traditionen und betrachtet dabei u. a. Schwinds Illustrationen unter dem Aspekt des um die Mitte des 19. Jahrhunderts aufkommenden Nationalismus („national culture – popular culture“⁸⁰⁷). In seinem Aquarell *Untitled* (2000) (Abb. 145) rezipiert der Künstler u. a. Schwinds Gemälde der Sagengestalt *Rübezahl*⁸⁰⁸ (1851) (Abb. 146) und begründet damit eine neue Auseinandersetzung mit alten Mythen.

⁸⁰⁵ Hempel 1925, S. 13.

⁸⁰⁶ Benesch 1922, S. 62f.

⁸⁰⁷ Hoptman 2002, S. 105.

⁸⁰⁸ Rolig und Hal'ák 2023, S. 58.

5.8 Schwindbiografien im 19. und 20. Jahrhundert

Das rege Interesse am Leben und Wirken von Künstlern zeigt sich im 19. Jahrhundert an der großen Anzahl publizierter Biografien und ihren Formaten und Inhalten sowie an der Herausgabe von Folgeauflagen.⁸⁰⁹ Im Folgenden möchte ich eine Auswahl von Schwind-Biografien näher betrachten und herausarbeiten, welche Aspekte als typisch für den Künstler oder sein Werk erachtet und daher fortlaufend rezipiert wurden. Auch die Frage, an wen Künstlerbiografien im 19. und frühen 20. Jahrhundert gerichtet waren, wird beleuchtet. Der österreichische Kunsthistoriker Lukas von Führich, Sohn des Wiener Malers und Akademieprofessors Joseph von Führich, publizierte 1871 als einer der Ersten eine „Lebensskizze“ Schwinds.⁸¹⁰ Führich berücksichtigte Briefe und Zeitzeugenberichte von Angehörigen und Freunden des Künstlers. Bezeichnend für die damalige Zeit ist es, dass Führich Schwinds Orientierung an der Romantik auch von der Kindheit des Künstlers ableitete. Viele Schwind-Biografien des 19. Jahrhunderts fanden einen Zugang zur Kunst über die Lebensgeschichte des Künstlers und setzten dabei bei der Kindheit an. Dies war grundsätzlich nichts Schwindspezifisches, denn man begegnet dieser Herangehensweise auch bei anderen Künstlerbiografien des 19. Jahrhunderts, wie beispielsweise bei dem von Johann Friedrich Hoff 1877 herausgegeben Werk „Adrian Ludwig Richter. Maler und Radierer“. Hier wurde der Einfluss der Großeltern auf den jungen Ludwig Richter für seine Kunst als maßgeblich erachtet.⁸¹¹

Führich beschrieb, wie Schwind als Siebenjähriger bei Verwandten väterlicherseits in Altgedein in Böhmen und später in Prag bei der Familie des Kommerzienrates Rösler, einem alten Freund des Vaters, gelebt hatte, und bezog diese biografische Situation auf das spätere Kunstschaffen.⁸¹² Die tiefen Wälder Böhmens und die mittelalterliche Stadtvedute Prags konnten dabei „auf den nachmaligen Romantiker nicht ohne Einfluss geblieben sein“; der Künstler mag, so Führich, bereits als Knabe „von Riesen und Zwergen, die tief im Bergschacht hausen, geträumt haben“. ⁸¹³ Führich hatte bei dieser Aussage vermutlich Schwinds Bild *Rübezahl*⁸¹⁴ (1851) (Abb. 146) vor Augen. Der Rübezahl ist eine Sagengestalt, eine Art Berggeist aus dem in Tschechien und Schlesien gelegenen Riesengebirge. Mit der Ausnahme einer Bleistiftzeichnung mit der Ansicht von Altgedein in der Gegend um die

⁸⁰⁹ Telesko 2010, S. 163.

⁸¹⁰ Führich 1871.

⁸¹¹ Hoff 1877, S. IX, Verfasser des Vorworts: Herman Steinfeld.

⁸¹² Führich 1871, S. 5.

⁸¹³ Führich 1871, S. 5.

⁸¹⁴ Rolig und Hal'ák 2023, S. 58.

Ruine Riesenberg (1822)⁸¹⁵ im heutigen Tschechien lassen sich im Werk Schwinds jedoch keine topografischen oder inhaltlichen Bezüge zur Kindheit in Böhmen beobachten. Nichtsdestotrotz übernahmen nahezu alle nachfolgenden Schwind-Biografien des 19. Jahrhunderts den Aspekt vom Einfluss der Kindheit des Künstlers in Böhmen auf das spätere Kunstschaffen, darunter die von Carl Albert Ragnet 1871⁸¹⁶, von Hyacinth Holland 1873⁸¹⁷ und von Friedrich Pecht 1877⁸¹⁸, bis hin zum ersten Werkverzeichnis von Otto Weigmann 1906⁸¹⁹. Der Eintrag von Andrea Teuscher in der „Neuen Deutschen Biographie“ von 2010 zeigt zudem, dass Aspekte aus Biografien des 19. Jahrhunderts – wenn auch abgeschwächt – bis heute rezipiert werden. Zu Schwinds Kindheit in Böhmen und dem davon abgeleiteten Bezug zum künstlerischen Wirken als Spätromantiker heißt es dort:

„Prägend für den vielseitig begabten Künstler der Spätromantik waren Eindrücke und Erlebnisse seiner Jugendjahre in Wien und Böhmen.“⁸²⁰

Um das Ende des 19. Jahrhunderts lässt sich eine starke Verbreitung von Schwind-Biografien beobachten. Beispiele dafür sind die Buchreihe „Künstler-Monographien“⁸²¹ von Friedrich Haack mit der Schwind-Monografie in Band Nr. 31 (1898) oder die späteren „Delphin-Kunstaber“, von denen ab 1915 von „25.000 bis zu 170.000 Exemplare“⁸²² auf den Markt kamen, darunter um 1920 auch die Publikation „Schwind – Briefe und Bilder“.

Das bis dato umfangreichste Werkverzeichnis Schwinds, welches als Erstes auch bebildert erschien, verfasste Otto Weigmann 1906 in seiner Buchreihe „Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben“: „Schwind – des Meisters Werke in 1265 Abbildungen“.⁸²³ Zeitgenossen kritisierten an dieser Buchreihe, die von 1904 bis 1937 in der Deutschen Verlags-Anstalt herauskam, das Format an sich. Man war der Meinung, dass die Veröffentlichung eines Gesamtwerks von Künstlern für Laien uninteressant wäre. Zudem, so hieß es, könnte die alles umfassende Zurschaustellung des Gesamtwerks dem Künstler mehr schaden als nützen, und man soll daher anstatt auf „Vollständigkeit“ lieber auf „vorbildliche Werke“ setzen, wie Karl Scheffer 1911 in einer Rezension meinte.⁸²⁴ Offenbar reagierte die Deutsche Verlags-Anstalt auf diese Kritik, denn ab 1921 erschien die Buchreihe „Klassiker der Kunst“ in einer

⁸¹⁵ Weigmann 1906.

⁸¹⁶ Ragnet 1871.

⁸¹⁷ Holland 1873.

⁸¹⁸ Pecht 1877.

⁸¹⁹ Weigmann 1906.

⁸²⁰ <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118612271.html#ndbcontent>, 01.11.2020, 11:57.

⁸²¹ Haack 1898.

⁸²² Kitschen 2021. S. 25.

⁸²³ Weigmann 1906.

⁸²⁴ Scheffer 1911, zitiert nach: Kitschen 2021, S. 89.

Ausgabe, die lediglich eine Werkauswahl bot. 1922 erschien in dieser Reihe dann die kleine Ausgabe mit 114 abgebildeten Werken Schwinds. Herausgeber Gustav Keyssner bezog sich im Vorwort auf die Gesamtausgabe von Otto Weigmann des Jahres 1906, die damals bereits „vergriffen“⁸²⁵ gewesen sein soll und deren Nachdruck scheinbar nicht angedacht war.

5.8.1 Patriotische Ansätze im 19. Jahrhundert – Rezeption in der NS-Zeit

Neben dem Aspekt der Kindheit, die in Biografien u. a. als Basis für Schwinds Kunstschaffen herangezogen wurde, tendierten einzelne Kunstschriftsteller im 19. Jahrhunderts auch zu patriotischen Interpretationen des Werkes Schwinds. So meinte Lukas von Fühlich 1871, dass Schwind alle „guten Charakterzüge“ aufweise, die man „seinen Landsleuten – den Wienern – nachzurühmen pflegt“, wie etwa „spiegelhelle Offenherzigkeit, tiefes Gemüth“⁸²⁶. Friedrich Pecht war 1877 im Zusammenhang mit dem Werk Schwinds der Meinung, dass man die Gesamtheit des „deutschen Volkscharakters“ nicht ohne den „liebenswürdigen, heiter sinnlichen, phantasievollen österreichischen Bestandtheil“⁸²⁷ verstehen würde.

Für das Werk Schwinds äußerst problematisch war dessen Rezeption während des NS-Regimes, auf die ich in meiner Arbeit nur kurz hinweise. Nationalistische Interpretationen des 19. Jahrhunderts wurden vereinnahmt und in die nationalsozialistische Kunstideologie überführt. Insbesondere der Ausdruck „deutscher Volkscharakter“, mit dem Friedrich Pecht 1877 das Werk Schwinds in Zusammenhang brachte, wurde übernommen. Pecht erachtete Schwind, sowie auch Ludwig Richter, als „feinsinnig genug“ gleichsam als wie geschaffen, das „germanische Leben“⁸²⁸ in Bildern zu schildern, da den beiden Künstlern der „deutsche Volkscharakter“⁸²⁹ als geistige Qualität oder seelischer Wesenszug eingeschrieben sei.

Ein „tiefes Gemüth“ oder „Tiefgründigkeit“ des „deutschen Wesens“⁸³⁰ galten im NS-Regime als Bedingung für künstlerischen Ausdruck. Unter Verwendung dieser Begriffe verfassten Autoren in der Zeitschrift „Kunst dem Volk“, einer populärwissenschaftlichen Kunstliteratur, die von 1939 bis 1944 bestand, ihre Aufsätze zum Werk Schwinds. Beispiele hierfür sind Konrad Praxmarers zu Schwinds 70. Todestag 1941 erschienener Beitrag sowie Albert Franks Aufsatz von 1942 zu Schwinds Gemälde *Das Märchen vom Aschenbrödel* (1854).⁸³¹

⁸²⁵ Keyssner 1922, XIII.

⁸²⁶ Fühlich 1871, S. 1.

⁸²⁷ Pecht 1877, S. 195.

⁸²⁸ Pecht 1877, S. 77.

⁸²⁹ Pecht 1877, S. 195.

⁸³⁰ Schedlmayer 2010.

⁸³¹ Praxmarer 1941, S. 37–42; Frank 1942, S. 1–9.

Einzelne Werke Schwinds wurden von den Nazis beschlagnahmt und sollten in das geplante „Führermuseum in Linz“⁸³² Eingang finden. Für die Malerei des 19. Jahrhunderts waren für Linz fünfzehn Räume angedacht, vertreten mit den Künstlern Adolph von Menzel, Arnold Böcklin, Ludwig Feuerbach, Eduard von Grützner, Franz Defregger, Hans Makart, Carl Piloty und Schwind.⁸³³ 1943 kam dann die Schwind-Biografie von Eugen Kalkschmidt heraus, deren Titel „Moritz von Schwind: Der Mann und das Werk“⁸³⁴ auf eine Verherrlichung der Person Schwinds verweist. Das Wiener Schwinddenkmal (enthüllt 1909), dessen Bild in einem NS-Lesebuch des Jahres 1943 für die ersten Klassen der Volksschule erschien, galt neben anderen „Sehenswürdigkeiten“ wie dem Schubertdenkmal, dem sogenannten Mozart-Brunnen oder dem Wiener Riesenrad damals sogar als identitätsstiftend (Abb. 147).

5.9 Zusammenfassung

Unmittelbar nach Schwinds Tod 1871 setzte die posthume Fremdpopularisierung des Künstlers ein. Freunde, Schüler und Mäzene Schwinds gründeten ein Komitee mit dem Ziel, eine öffentliche Gedenkfeier samt Ausstellung zu organisieren, um Gelder für die Errichtung eines Denkmals in München, dem Wirkungs- und Sterbeort des Künstlers, zu lukrieren. Schwinds künstlerische Randposition zu Lebzeiten und die damit einhergegangene geringere Beliebtheit seiner Kunst in der Öffentlichkeit ließen die Gedenkfeier im Vergleich zu ähnlichen Anlässen für andere Künstler der damaligen Zeit, wie beispielsweise jene für Hans Makart in Wien, weniger pompös ausfallen. Makarts Begräbnisfeierlichkeiten zogen sogar eine eigene Bildproduktion in Holzstichen nach sich, was bei Schwind nicht der Fall war. Als eine besondere Erscheinungsform der Fremdpopularisierung Schwinds stellte sich das Bestreben des Denkmal-Komitees dar, eine künstlerische Idee aufzugreifen, die der Künstler selbst noch zu Lebzeiten in Form eines Rundtempels realisieren wollte, wozu es aber letztlich nicht gekommen ist. Wie man aus seinen Briefen erfährt, hatte der Künstler mit der Idee der Errichtung eines kleinen Rundtempels gespielt, den er mit dem Märchenzyklus der Melusine ausmalen wollte. Mit dem Tempel wollte Schwind einen Bildträger im halböffentlichen Raum errichten, um am Höhepunkt seiner Karriere seine Ungebundenheit als Künstler zu markieren. Auch das als Rundtempel angedachte Denkmal wurde nicht verwirklicht, sodass sich schließlich das von Ernst Julius Hähnel entworfene Denkmal mit einer Büste des Künstlers

⁸³² <https://www.kunstdatenbank.at/objekt-suche/volltext/Schwind%20>, 12.03.2023, 21:45.

⁸³³ Mathieu 1997, S. 210.

⁸³⁴ Kalkschmidt 1943.

durchgesetzt hat, welches allenfalls durch seinen Aufstellungsort auf der Maximiliansinsel in der Isar auf das Märchen der Wasserfrau Melusine verweist.

In Wien stellte sich die Situation der Schwindrezeption in Form eines Denkmals anders dar. Im Unterschied zu München wurde hier nicht unmittelbar nach dem Tod des Künstlers ein Monument errichtet, sondern erst anlässlich der 100. Wiederkehr seines Geburtstags 1904. In Wien wurde auch nicht die Errichtung eines Tempels erwogen. Die Wasserfeen, die in das von Othmar Schimkowitz errichtete Wiener Schwinddenkmal in Reliefform angebracht waren, mögen an das Märchen der Melusine erinnert haben, spielten aber konkret nicht auf den von Schwind angedachten Tempel, sondern auf den Aquarellzyklus *Melusine* an, den Schwind 1869 ausgeführt hatte und der 1874 vom österreichischen Kaiserhaus posthum für das Belvedere in Wien erworben worden war. Das Wiener Schwinddenkmal wurde in unmittelbarer Nähe zum Kunsthistorischen Museum aufgestellt und eine Feier mit geladenen Gästen im Gebäude der Wiener Secession und ein von einem Museumskurator gehaltener Fachvortrag zum Schubertkreis begleiteten die offizielle Enthüllungsfeierlichkeit. Im Zweiten Weltkrieg wurde das Monument zerstört.

Der Ankauf von Schwinds Aquarellzyklus *Melusine* 1874 löste in Wien unterschiedliche Formen der Rezeption des Werkes aus. In der damaligen Presse wurde die Erwerbung des Melusine-Zyklus als eine Art posthume Rückholung eines Künstlers in seine Geburtsstadt angekündigt. Der Ankauf fiel in eine Zeit als der Galeriedirektor Eduard von Engert für die kaiserliche Galerie eine Sammlung zeitgenössischer Malerei aufbaute, wofür man Schwinds Hauptwerk unbedingt sichern wollte. Außerdem konnte gezeigt werden, dass die Rezeption des Werkes auch durch das Namensfest von Kaiser Franz Joseph I. am 4. Oktober 1882 bestärkt wurde, indem es einen neuen Umgang bei der Aneignung mit Motiven des Bildes auslöste: Schwinds *Melusine* wurde nicht nur zu einem wichtigen Referenzwerk für die Inszenierung eines Balletts, das zum Anlass des kaiserlichen Namensfestes an der Wiener Hofoper erstaufgeführt wurde, und für das man Bildmotive in Bühnenbildern rezipierte, sondern auch zum Gegenstand anderer Kunstgattungen wie Musik, Tanz, Kunstgewerbe. Darüber hinaus referenzierten Künstlerinnen und Künstler mit Tableaux vivants (nachgestellte Szenen aus Bildern, quasi „lebende Bilder“) auf Schwinds Werk, wodurch der Name des Künstlers immer wieder ins Gedächtnis der Menschen gerufen wurde und in Wien zu größerer Bekanntheit gelangte. Tableaux vivants galten im 19. Jahrhundert generell als eine beliebte Kunstform, die auch im Zusammenhang mit Bildern von Hans Makart zu beobachten war.

Einen weiteren Impuls erhielt Schwinds posthume Fremdpopularisierung in Wien durch die 1897 veranstaltete Schubert-Ausstellung. Diese Ausstellung war für die spätere Eingliederung von Werken Schwinds in Wiener Museen auch deshalb relevant, weil sich bis dahin einige der ausgestellten Bilder noch in Privatbesitz befanden und daher wenig bekannt waren. Im Zuge dieser Ausstellung wurde auch ein Bild bei einem zeitgenössischen Künstler in Auftrag gegeben, welches stark an Schwinds Werk erinnerte und die Anbindung an der Schubertzeit betonen sollte. Die Beziehung Schwinds zum Schubertkreis wurde zu einem wichtigen Konzept für weitere Schwind-Ausstellungen, die bis ins 20. Jahrhundert hinein in unterschiedlichen Kontexten thematische Bezüge zwischen der Künstlerfigur Schwind und dem vermeintlich guten alten Wien der Schubertzeit herstellten; für München traf dies erst 1904 anlässlich der Jubiläumsausstellung zum 100. Geburtstag des Künstlers zu.

Hinsichtlich der Frage, welche Betätigungsfelder sich bei der posthumen Fremdpopularisierung des Werkes Schwinds für die beteiligten Akteure ergaben, wurde in der vorliegenden Untersuchung sein ehemaliger Schüler Julius Naue näher beleuchtet.

Naue präsentierte beispielsweise seine eigene Kunst zum Zweck des Spendenaufrufs für das Schwinddenkmal in München. Er übernahm Schwinds Klientel und lieferte Ausstattungsbilder nach Entwürfen seines ehemaligen Lehrers oder verkaufte eigene Werke, die er als Schwind-Schüler gemalt hatte. Im Gegensatz beispielsweise zu Eduard Charlemont, der als Schüler Hans Makarts das Atelier seines Lehrers weiterführte und auch nach dessen Tod Ausstattungsbilder schuf, die den Einfluss des Lehrers zeigten, führte Naue Schwinds Studio nicht weiter. Naue selbst präsentierte sich insgesamt als jemand, der dem verstorbenen Künstler besonders nahestand und dahingehend eine gewisse Exklusivität bieten konnte: Er verbreitete Schwinds bisher unveröffentlichte Entwürfe und Zeichnungen, indem er sie in Form von Reproduktionsgrafiken herausgab. Naue publizierte in Schwinds Jubiläumsjahr 1904 auch biografisches Material über seinen ehemaligen Lehrer in Form von Anekdoten, die damals kaum mehr kursierten, da die meisten Zeitgenossen, die Schwind gekannt oder über ihn geschrieben hatten, bereits verstorben waren. Naue skizzierte Schwind als einen Künstler, der nicht in dem von ihm selbst gewünschten Ausmaß von der zeitgenössischen Kunstkritik gewürdigt worden wäre.

Durch meine Beschäftigung mit der Schwindrezeption in der Kunstkritik des 19. Jahrhunderts hat sich gezeigt, dass Schwind zu Lebzeiten in erster Linie wegen seiner damaligen Randposition als Spätromantiker einer Beurteilung seiner Kunst ausgesetzt war. Nach seinem Tod befassten sich einzelne Kunsthistoriker zwar verstärkt mit seinem Werk, jedoch nicht in

einem Ausmaß, durch das es innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung mehr Relevanz erlangt hätte – wie dies etwa bei Hans von Marées' der Fall war, mit dessen Werk sich der deutsche Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe posthum befasste.

Eine weitere Form der posthumen Fremdpopularisierung bestand im 19. Jahrhundert in der Verbreitung von Biografien über Moritz von Schwind. Dies ging mit der Tendenz einher, Biografien in Verbindung mit einer repräsentativen Auswahl von Werken herauszugeben. Solche Künstlerbiografien wandten sich mehr an Laien, die am Gesamtwerk eines Künstlers weniger interessiert waren, und worauf die Verleger mit entsprechenden Formaten reagierten. Die Analyse einzelner Schwind-Biografien hat zudem ergeben, dass bestimmte Themen aus dem Leben des Künstlers über eine längere Zeit wiederholt aufgegriffen und rezipiert wurden. Beispielhaft dafür ist etwa die Thematisierung von seiner Kindheit. Wie sehr bestimmte von diversen Autoren in Schwindbiografien des 19. Jahrhunderts geprägte nationalistische Begriffe oder patriotische Tendenzen von der NS-Ideologie überformt und tendenziös vereinnahmt wurden, das letztlich seiner Kunst schadete, wurde in einer knappen Erwähnung über die Schwind-Rezeption in der populärwissenschaftlichen NS-Zeitschrift „Kunst dem Volk“ festgehalten.

Anhand des Umgangs mit Schwinds Handzeichnungen und Druckgrafiken konnte gezeigt werden, dass sich im 19. Jahrhundert auch ein anderer Blick auf das Werk des Künstlers abgezeichnet hatte. Mehrere Faktoren spielten bei dieser Entwicklung eine Rolle. Erstens unterstützte die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien, die nach dem Vorbild der Pariser „Société des graveurs“ gegründet worden war, im 19. Jahrhundert ganz allgemein die grafischen Künste. Zum ersten Mal wurde Schwind 1883 in einer Ausstellung nicht mehr als Maler, sondern allein als Druck- und Reproduktionsgrafiker präsentiert. Zudem gelangten nun zunehmend Originalgrafiken und Handzeichnungen auf den Kunstmarkt, die sich vorher im Privatbesitz befunden hatten, und nun von der Öffentlichkeit wahrgenommen und u. a. vom Historischen Museum der Stadt Wien (heute Wien Museum) erworben wurden.

Einen neuen Blick auf das Werk Schwinds bescherte zudem die „Deutsche Jahrhundert-Ausstellung“ in Berlin 1906, die grundsätzlich im Zeichen einer Neubetrachtung von Künstlern stand, die im 19. Jahrhundert eine nur geringere Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit erfahren haben. Schwind und sein zeichnerisches Œuvre wurden hier gemeinsam mit jenem von Ludwig Richter vorgestellt. Bei dieser Ausstellung gelangten nicht nur seltene Grafiken der Künstler in das Blickfeld eines breiten Publikums, sondern es änderte sich die

Präsentationsform der Grafik insgesamt. Ganz bewusst wirkte man mit dieser Ausstellung dem vormals elitären Charakter dieser Kunstgattung entgegen, die einst bloß einem kleinen Kreis von Grafikliebhabern in oftmals privaten Kabinetten zugänglich gewesen war, und öffnete nun wertvolle Zeichnungsbestände einem breiteren Publikum. Ein wichtiger Akteur bei der Popularisierung von Schwinds Handzeichnungen war Otto Weigmann, der als Direktor der Staatlichen Graphischen Sammlung in München ab 1918 Wechselausstellungen plante und u. a. eine erste Einzelausstellung von Schwinds Zeichnungen organisierte. Die erste Publikation zu Schwinds Zeichnungen erschien 1922 im Format einer repräsentativen Werkauswahl. Otto Benesch, der spätere Direktor der Graphischen Sammlung Albertina, sah in der Erschließung von Handzeichnungen im Format von Populärpublikationen auch einen Nutzen für die Wissenschaft, die auf dem erschlossenen Material aufbauen konnte, und bezog sich dabei ausdrücklich auf die Ausgabe der Zeichnungen Schwinds. Wie trotz vieler genannter Vorurteile Schwinds Kunst wieder ein Interesse hervorrufen kann, zeigt die Schwindrezeption zeitgenössischer Künstler. Kai Althoff widmete beispielsweise dem in den 1930er Jahren von rückwärtsgewandten Ideologien vereinnahmten Künstler in der Ausstellung „Drawing Now: Eight Propositions“ im Museum of Modern Art in New York 2002 einen Beitrag und ließ damit auch eine Relevanz des Künstlers für die Gegenwart anklingen.

6 Fazit

Die vorliegende Arbeit hat sich zur Aufgabe gemacht, das Werk des Moritz von Schwind zu erforschen, die Rahmenbedingungen für sein Kunstschaffen (Akademie, Ausstellung, Kunstverein, Kunstverlag, Mäzene) zu untersuchen, und der Popularisierung von Kunst bei Schwind nachzugehen.

Im Vergleich zu den bisherigen Schwind-Monografien liegt nun erstmals eine Monografie vor, die viele bereits bekannte kunsthistorische Phänomene unter dem Aspekt der Popularisierung neu beleuchtet. Trotz der monografischen Behandlung des Themas, verweist die Forschungsarbeit mit konkreten Beispielen darauf, dass die Popularisierung von Kunst *per se* kein ausschließlich mit Schwind verbundenes Spezifikum ist, sondern ganz allgemein in der Kunstgeschichte zu beobachten ist. Schwind unterscheidet sich beispielsweise von seinem Antipoden, dem deutschen Maler und Zeichner Peter von Cornelius insofern, als dass Cornelius' Ansatz in Bezug auf die Popularisierung von Kunst bei der Monumentalmalerei lag, welcher er sich in Rom im Kreise der Nazarener widmete und welcher er auch in Deutschland zu einer größeren Öffentlichkeit verhalf.

Cornelius und die Nazarener strebten danach, die Wandmalerei zu nützen, um programmatische Auffassungen von Kunst und damit verbundenen religiöse und patriotische Inhalte den Menschen näher zu bringen. In den monumentalen Ausstattungsprojekten der öffentlich-repräsentativen Bauten König Ludwigs I. von Bayern sah Cornelius offenbar Möglichkeiten der Verwirklichung dieses Ansatzes, wobei Ludwig I. zunehmend auch Bildprogramme in Auftrag gab, die ihn selbst als großen deutschen Kunstmäzen der Öffentlichkeit präsentierten. Bei anderen europäischen Künstlerfiguren des 19. Jahrhunderts, etwa bei dem französischen Maler Gustave Courbet, zeigt sich die Popularisierung von Kunst u. a. im Zusammenhang mit großformatigen Ausstellungsbildern am Pariser Salon oder in Strategien, deren Mittel die Provokation oder Eigeninitiativen von Avantgardekünstlern waren, wenn die Salonjury ihre Bilder ablehnte. Der Salon stand im Mittelpunkt des französischen Kunstbetriebs, er erfüllte nicht nur eine politische Propagandafunktion, indem Bilder besonders gefördert wurden, die „Schlüsselszenen der nationalen Identität Frankreich“⁸³⁵ darstellen, sondern bot auch einen Unterhaltungswert und galt als das bedeutendste gesellschaftliche Ereignis in Paris. Die Teilnahme am Salon blieb „ausländischen“ Künstlern zunächst verwehrt; erst allmählich fanden auch sie Eingang in die Pariser Kunstszene, wie beispielsweise bei Präsentationen im Rahmen von Weltausstellungen, an denen auch Schwind teilnahm. In der vorliegenden Arbeit wird davon ausgegangen, dass die Frage nach Strategien der Bilderfindung methodisch durch eine kontextbasierte Bilduntersuchung erforscht werden kann, indem man die Bilder in Bezug auf ihre Entstehungsgeschichte, ihre Adressaten oder in Hinblick auf die Kunstförderung von Mäzenen betrachtet. Das Werk Schwinds eignet sich hierfür besonders gut. Der spätromantische Künstler kam Aufträgen von Herrscherhäusern nach und wirkte gleichzeitig in einem zunehmenden vom Bürgertum getragenen öffentlichen Kunst- und Ausstellungsbetrieb. Er sah sich gefordert seine Karriere aktiv (mit)zu gestalten und suchte nach Möglichkeiten der Bekanntmachung, Verbreitung und des Verkaufs seiner Werke. Ziel der Arbeit war es, mit den gewonnenen Erkenntnissen über ein konkretes Künstlerwerk des 19. Jahrhunderts, einen Beitrag zu einer größeren Debatte um die Popularisierung und ihren Einfluss auf Inhalt, Form und Funktion von Kunst zu leisten.

(1)

Während seiner Ausbildung an der klassizistisch ausgerichteten Akademie im Wien der 1820er-Jahre erhielt Schwind, anders als manche Zeitgenossen, wie beispielsweise Josef

⁸³⁵ Sfeir-Semler 1992, S. 26.

Danhauser, keine Aufträge. Er war darauf angewiesen, sich an den von der Akademie veranstalteten Ausstellungen einen Namen zu machen. Schwind orientierte sich mit seinem ersten Ausstellungsbild (strategisch) an den Innovationen seines damaligen Lehrers, dem Historienmaler Peter Krafft. Seinem Beispiel folgend, nahm er die zeitgenössische Literatur in seiner Malerei auf, vermied jedoch klassizistische Stilmerkmale. Seine stilistische Anbindung fand er in Wien in der Kunst der Nazarener und der Romantik, die damals als anachronistische Kunstströmungen erachtet wurden. Dies führte zu keinem Erfolg, sondern zu einem Studienabbruch.

Anhand einer Gegenüberstellung der Situation in Wien mit jener an der Akademie in München zeigte sich, dass Schwind auch in München in den späten 1820-er und frühen 1830er-Jahren seine Individualität nicht gefördert sah, sondern sich dem idealistisch-nazarenisch geprägten Stil der sogenannten „Cornelius-Schule“ fügen musste. An der Münchner Akademie war die Ausbildung zum Freskenmaler auf einen Werkstattbetrieb hin ausgerichtet, wo u. a. arbeitsteilig zwischen dem Entwurfzeichnen und der malerischen Ausführung unterschieden wurde, sodass es vorkam, dass sich Freskenmaler auch mit den (fremden) Ideen der Entwurfszeichner in der Öffentlichkeit einen Namen machten.

Verglichen mit anderen Studenten, wie beispielsweise Wilhelm von Kaulbach, erhielt Schwind verhältnismäßig wenige königliche Aufträge. Durch das Hinzuziehen der Briefe des Künstlers war festzustellen, dass Schwind die Ölmalerei der Freskenmalerei eigentlich vorzog und dass es für ihn schwierig war, sein individuelles Kunstschaffen in dieser Technik in München weiterzuentwickeln. Eine Alternative zum Akademieschaffen stellte jedoch der hiesige Kunstverein dar, wo Schwind seine ersten in München gemalten Ölbilder präsentieren konnte. Dabei reihte er sich zunächst noch in die prominente Schülerschaft des Cornelius' ein, um eine größere Akzeptanz seiner Kunst zu erzielen, später präsentierte er auch seine „eigenen Sachen“, also Bildsujets, die von ihm frei erfunden waren und keiner stilistischen Doktrin folgten.

(2)

Das Arbeiten in der Druckgrafik für Verleger von Buchillustrationen oder Lithografien bot dem jungen Kunststudenten einen individuelleren Zugang zu Bilderfindungen als das Kunstschaffen an der Akademie. Die Aufträge entstanden zumeist durch Kontakte aus seinem sozialen Umfeld. Aufgrund seiner kreativen Herangehensweise konnte sich Schwind relativ bald einen Namen als Illustrator machen. Es zeigte sich aber, dass der Student seine Illustrationen, die er selbst nur als sogenannte Brotarbeiten ansah, damals (gattungsmäßig)

nicht als eigentliche Kunstwerke erachtete, da sie nicht in Museen oder Ausstellungen Eingang fanden.

Schwinds Druckgrafiken wurden in meiner Arbeit anhand von unterschiedlichen Strategien der Bilderfindung in drei Gruppen eingeteilt:

I. Druckgrafiken, bei denen Schwind im Auftrag von Verlegern prominente Historienbilder anderer Künstler leicht verändert reproduziert hat oder sich auf „vaterländische“ Texte bezog. Der Kunststudent entwickelte Strategien, um nicht als Kopist zu gelten, legte die Reproduktion aber so an, dass das Vorbild – also das Gemälde eines bedeutenden Künstlers – noch zu erkennen war. Gleichzeitig strebte er aber, beispielsweise durch das Weglassen von Bildelementen oder durch die Straffung der Komposition, stilistische und formale Veränderung an, um sich vom akademischen Kunstschaffen zu distanzieren und, um sich in der Reproduktion mit einer eigenen Kunstausrichtung durchzusetzen. Sogenannte vaterländische Texte wurden von Schwind in einer romantisierenden Art und Weise neu interpretiert (Schleiersage).

II. Druckgrafiken, deren Bildinhalt Schwind frei erfunden hat.

Eine andere Strategie des jungen Künstlers war es, Alltagsszenen durch die eigene Fantasie zu überformen, um in der Darstellung Pointen zu erzeugen. In diesen Bildern lassen sich häufig Kombinationen von Themen beobachten, die eine Nachvollziehbarkeit zulassen und deren Darstellung mit knappen (vermutlich selbst verfassten) Bildtexten assoziativ verbunden waren; auch autobiografische Inhalte flossen in die Darstellung ein.

III. Buchillustrationen, die eine Anbindung an der Belletristik (Unterhaltungsliteratur) aufweisen.

Hier lag Schwinds Strategie darin, sich in der Illustration etwas zu eigen zu machen, was sich bereits in der Literaturgattung Belletristik als erfolgreich erwiesen hat. Die Belletristik umfasste im 19. Jahrhundert zahlreiche beliebte Lesestoffe, die sich u. a. wegen ihres Spannungsaufbaus im Text (z. B. das Stilmerkmal „Happy End“ vom Dichter August Kotzebue) optimal für die Umsetzung in Bildern eignete.

Um zu erforschen, wie sich die Popularisierung von Kunst entlang von Schwinds Karriere darstellt, war es u. a. notwendig, ihn mit seinen Zeitgenossen zu vergleichen. Junge Künstler standen oftmals vor dem Problem, vom Kunstschaffen leben zu müssen. Gab es keine entsprechende Kunstförderung für sie, machten einige ihre Brotarbeiten zu ihrem eigentlichen Metier und vernachlässigten dadurch die Ölmalerei, wie es bei Ludwig Richter zu beobachten ist. Auch Schwind klagte immer wieder über das Ausführen von Brotarbeiten und das Fehlen

von Aufträgen. Zudem hat die Lektüre seiner Briefe ergeben, dass Schwind am Anfang seiner Karriere seine Arbeitsproben durch ihm vertraute Künstlerfreunde überarbeiten ließ, um die eigenen Chancen auf Aufträge zu steigern; er ließ auch Entwürfe durch Freunde und Kunstkritiker vorab beurteilen, um einen möglichen Erfolg oder Misserfolg des Kunstwerkes besser einschätzen zu können.

(3)

Anhand einer ausgewählten Schaffenszeit Schwinds, wurden die Aktivitäten des Künstlers als etablierter Maler und Professor im Historienfach an der Münchner Akademie ab Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem Begriff der „Eigenpopularisierung“ in meiner Arbeit beschrieben.

Der Schwerpunkt der Untersuchung lag dabei auf Bildern, die Schwind schuf, ohne dafür einen Auftrag erhalten zu haben. Die sich ihm bietenden Formen der Popularisierung waren (öffentliche) Bildpräsentationen im eigenen Atelier oder bei Ausstellungen und der Verkauf seiner Bilder. Schwind unterschied dabei zwischen einem Publikum, das seiner Kunst in ihrer speziellen und in gewisser Hinsicht unzeitgemäßen Ausprägung zugeneigt war, und den Erwartungen einer Öffentlichkeit („Kunsttrubel“), die an den aktuellen Strömungen in der Kunst interessiert war. Letzteres kritisierte er in seinen Briefen vor allem in Bezug auf den Realismus in der zeitgenössischen Historienmalerei im Werk des belgischen Malers Louis Gallait. Um dem „Kunsttrubel“ zu entfliehen, suchte Schwind bei Bildpräsentationen im eigenen Atelier die Öffentlichkeit einzugrenzen. Hier unterschied er sich wesentlich von vielen seiner Zeitgenossen, die ihr Publikum umwarben, indem sie ihr Atelier öffneten und zur Schau stellten, wie zum Beispiel Carl Piloty oder Hans Makart.

Das Märchengenre und Bilder zu Musik und Dichtung bildeten dabei das Hauptwerk des Künstlers im genannten Zeitraum. Werke, die Schwind damals ohne einen Auftrag schuf, wurden anhand von unterschiedlichen Möglichkeiten der Bildproduktion im Umgang mit der eigenen Bilderfindung in drei Gruppen in der Arbeit eingeteilt:

I. Einzelbildfassungen, bei denen Darstellungen wiederholt aufgegriffen wurden. Die Wiederholung stellt sich als eine Art Herauslösung von Darstellungen aus den eigenen Monumentalwerken („Mehrfeldbild“, Bilderzyklus, Fresken) dar. Derlei Wiederholungen ließen sich auch bei anderen Künstlern seiner Zeit feststellen, wie zum Beispiel bei Leopold Bode oder Carl Piloty.

II. Replik und Variation, bei denen Bildsujets wiederholt und leicht abgewandelt ausgeführt wurden. Im Unterschied zur oben genannten Gruppe ist das Ursprungswerk hier ein Einzelwerk im ähnlichen Format.

III. Einzelne Bildmotive, die aus Fresken für die sogenannte populäre Druckgrafik übernommen wurden. Die Übernahme stellte teilweise eine Vereinfachung von komplexen Themen aus der Romantik dar.

(4)

Da sich Popularisierungsmodelle nicht einseitig als Aktivität eines Künstlers darstellen, habe ich in meiner Arbeit mit dem Begriff „Überschneidungen von Eigen- und Fremdpopularisierung“ auf Handlungsgeflechte mehrerer Personen aufmerksam gemacht. In zwei Bereichen, der Kupferstichkunst und dem Mäzenatentum im 19. Jahrhundert, ließ sich dies besonders gut darstellen: Reproduktionen nach dem Werk Schwinds durch den Kupferstecher Julius Thaeter erwiesen sich bei Ausstellungen als eigenständige Kunstwerke. Die Bekanntmachung der Kunstfertigkeit Thaeters und die Verbreitung seiner Reproduktionen überschritten sich hier mit Schwinds Wunsch der Vervielfältigung seiner Bilderfindung. In diesem Zusammenhang habe ich mich auch mit dem Problem der zum Teil ohne die Einwilligung des originären Künstlers hergestellten Kopien von (ursprünglich hochwertigen) Kupferstichen durch Verleger auseinandergesetzt: Zum einen habe ich auf das Problem hingewiesen, dass die künstlerisch oftmals in einer schlechten Qualität ausgeführten Nachstiche einen negativen Eindruck von Schwinds Werk vermitteln konnten, der sich bei starker Verbreitung im Gedächtnis der Käufer solcher Nachstiche festigen konnte. Zum anderen mag die Verbreitung der Nachstiche aber auch von Vorteil für Schwind gewesen sein, weil sie seine Bilderfindungen in weiteren Kreisen der Bevölkerung manifestierte.

Anhand von drei für Schwind unterschiedlich wichtigen Mäzenen (Großherzog von Baden, König Ludwig I. von Bayern und Graf von Schack) und einer von Administratoren geleiteten kunstfördernden Institution (Kunstinstitut Städel) konnten folgende Erkenntnisse über ein elitäres Popularisierungsmodell bei Schwind gewonnen werden: Schwind malte zwar Bilder für Geld und kam Bildbestellungen nach, die auf Grundlage eines Entwurfs erteilt wurden, bestand dabei aber auf seiner Autonomie als (kreativer) Künstler, die er je nach Auftrag jeweils anders definierte. Der Künstler ging dabei grundsätzlich von einer idealisierten Vorstellung von Mäzenatentum aus und forderte eine bedingungslose Förderung seiner Kunst. Dies erachtete er als notwendige Rahmenbedingung und als Voraussetzung für das (freie)

Kunstschaffen, welches er dem Publikum, das seiner Kunst besonders zugeneigt war, zuteilwerden lassen wollte. Schwind war als freischaffender Künstler zudem darauf angewiesen, dass sein Werk von Museen angekauft wurde, was ihm in Wien und München nicht gelungen war, jedoch aber in Frankfurt und Karlsruhe. Als Fremdpopularisierung erachte ich auch das schlagartige Zugänglichmachen von Werken, die sich vormals in Privatsammlungen befanden. Durch die Öffnung von Sammlungen wurden Schwinds Bilder ohne das Einwirken des Künstlers der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

(5)

Da sich die Popularisierung von Kunst als ein Prozess darstellt, der sich mit der Zeit verändert, habe ich auch die Zeit nach Schwinds Tod 1871 untersucht. Der Fokus liegt dabei auf der Situation in seiner Geburtsstadt Wien und dem Wirkungs- und Sterbeort München. Ich habe in meiner Arbeit festgestellt, dass mit Schwinds Tod in direktem Zusammenhang stehende Ereignisse wie etwa Erinnerungsfeiern, Gedächtnisausstellungen oder Denkmalsetzungen eine posthume Popularisierung des Künstlers auslösten und sich dabei Kontinuitäten im Umgang mit seinem Werk erkennen ließen. Das Aufgreifen von unvollendeten Projekten (Tempel der Melusine) des bereits verstorbenen Künstlers stellt hierfür eine Besonderheit dar. Wie es sich auch bei anderen Künstlern (z. B. bei Hans Makart in Wien) beobachten lässt, erfolgte die posthume Popularisierung zunächst durch ehemalige Zeitgenossen, die Schwind persönlich gekannt hatten. Dazu zählte beispielsweise Schwinds ehemaliger Schüler Julius Naue, der sich als Schwind-Epigone einen Namen machte. Wie bei anderen Künstlern wurde Schwinds Lebensgeschichte auch in Künstlerbiografien samt Werkauswahl bis in das 20. Jahrhundert tradiert. Ansatzweise habe ich aufgezeigt, welche Inhalte aus seinen Biografien über einen längeren Zeitraum verbreitet und u. a. während des NS-Regimes in Form einer zweifelhaften Vereinnahmung rezipiert wurden. Formen der posthumen Popularisierung umfassten im 19. und frühen 20. Jahrhundert besonders auch Ausstellungskonzepte, bei denen das Werk Schwinds zum Beispiel im Rahmen der Schubertrezeption behandelt wurde. Ein neuer Blick auf Schwind wurde vor allem durch seine zunehmende Wertschätzung als bedeutender Zeichner und durch die Beschäftigung mit seinen Handzeichnungen möglich. Seine Zeichnungen haben im 20. Jahrhundert Eingang in wichtige grafische Kabinette gefunden und wurden in einschlägigen Ausstellungen präsentiert.

Abschließend soll festgehalten werden, dass Schwinds Kunstschaffen im Zusammenhang mit der Popularisierung strategisch motiviert war: Zu seinen Lebzeiten suchte der Künstler sein Werk über ein elitäres Popularisierungsmodell gezielt an ein eingeschränktes, seiner Kunst zugeneigtes Publikum heranzutragen, um sich von der Öffentlichkeit abzugrenzen. Posthum entwickelte sich dann ein neuer Umgang mit dem Künstler und seinem Werk, das sich in mehreren Kontexten verbreitete, neue Betrachtungen zuließ und einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.

7 Literatur

7.1 Primärquellen

Ausstellungskataloge und -verzeichnisse

Akademie Ausstellung 1826

Kunstwerke, öffentlich ausgestellt im Gebäude der österreichisch-kaiserlichen Akademie der bildenden Künste bey St. Anna Im Jahre 1826, Wien 1826.

Amtlicher Bericht 1856

Amtlicher Bericht über die Allgemeine Pariser Ausstellung von Erzeugnissen der Landwirthschaft, des Gewerbefleißes und der schönen Kunst im Jahre 1855, Berlin 1856.

Budde (o. J.)

Carl Budde, Ludwig Richters Volkskunst. Sein Holzschnitt vom Keim bis zur Blüte, Leipzig (ohne Jahresangabe).

Catalog des Grossh. Museums zu Weimar, ca. 1885

Catalog des Grossh. Museums zu Weimar, Vierte Ausgabe, Weimar ca. 1885.

Catalogue général 1867

Exposition Universelle de 1867 à Paris, Œuvres d'art: groupe I, classes 1 a 5, publié par la Commission Impériale, Band 1, Paris 1867.

Donop 1886

Lionel von Donop, Verzeichnis der Gräfllich Raczynski'schen Kunstsammlungen in der Königlichen National-Galerie, Berlin 1886.

Grosse 1858

Julius Grosse, Die deutsche allegemeine und historische Kunts-Ausstellung zu München im Jahre 1858. Studien zur Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts, München 1858.

Illustrierter Katalog der Pariser Industrie-Ausstellung von 1868

Illustrierter Katalog der Pariser Industrie-Ausstellung von 1867, Leipzig 1868.

Illustrierter Katalog 1883

Illustrierter Katalog der Internationalen Special-Ausstellung der Graphischen Künste 1883 in Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst (Hg.) Wien 1883.

Katalog der Kunstaussstellung in München 1858

Katalog zur deutschen allgemeinen und historischen Kunstaussstellung in München 1858. Beigelegt ist eine: Preis-Liste der zu verkaufenden Werke, München 1858.

Katalog Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus 1900

Katalog Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin: Oelgemälde, Pastelle und Aquarelle erster Meister unserer Zeit; 1. Abtheilung, Dienstag, den 30. October 1900, Nr. 1240, Berlin 1900.

Krafft 1837

Albrecht Krafft, Verzeichniss der kais. kön. Gemälde-Galerie im Belvedere zu Wien, Wien 1837.

Schubert-Ausstellung 1897

Schubert-Ausstellung der K.K. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien: verbunden mit einer Ausstellung von Werken der Maler Moriz v. Schwind, Josef Danhauser und Leopold Kupelwieser, Wien 1897.

Trentsensky 1840

Matthias Trentsensky, Des Kriegers Laufbahn: ein Geschenk für die edle vaterländische militairische Jugend, für ihre Freunde und Erzieher, Wien 1840.

Trentsensky 1843

Matthias Trentsensky, Gegenstände zur angenehmen und nützlichen Beschäftigung für die Jugend, Wien 1843.

Trentsensky 1845

Matthias Trentsensky, Plastische Aufstellungen. Cartonirt, colorirt und ausgeschnitten in kleinen und grossen Cartons: Einzelne Aufstellungen in kleinen Kästchen, Wien 1845.

Verzeichnis der Gemälde Moderner Schule 1878

Verzeichnis der Gemälde Moderner Schule, welche zur K.K. Gemälde-Galerie im Belvedere zu Wien gehören, Anhang zu dem Haupt-Kataloge der K.K. Galerie, Wien 1878.

Wiener Weltausstellung 1873

Wiener Weltausstellung, Amtlicher Katalog der Ausstellung des Deutschen Reiches, Berlin 1873.

Kunstvereins- und Instituts- und Akademieberichte**Jahresbericht des Sächsischen Kunst-Vereins 1844/45**

Dresden 1845.

Bericht über das Städelsche Kunstinstitut 1849

Bericht über das Städelsche Kunstinstitut durch die Administration veröffentlicht, Frankfurt am Main 1849.

Die Dioskuren 2. Juli 1857, Nr. 13, 2. Jahrgang

Berlin 1857.

Münchner Kunstverein, Bericht von 1832.

Bericht über den Bestand und das Wirken des unter dem Allerhöchsten Protektorate Seiner Königlichen Hoheit des Prinz-Regenten Luitpold von Bayern stehenden Kunstvereines München während des Jahres 1831. München.

Münchner Kunstverein, Bericht von 1838.

Bericht über den Bestand und das Wirken des unter dem Allerhöchsten Protektorate Seiner Königlichen Hoheit des Prinz-Regenten Luitpold von Bayern stehenden Kunstvereines München während des Jahres 1837.

Wiegmann 1856

Rudolph Wiegmann, Die königliche Kunstakademie zu Düsseldorf, Düsseldorf 1856.

Belletristik, Märchen und Geschichtsliteratur**Grimm 1812/15**

Jacob und Wilhelm Grimm, Kinder- und Hausmärchen, Band 1, Berlin 1812/15.

Hormayr 1807

Josef von Hormayr, Oesterreichischer Plutarch oder Leben und Bildnisse aller Regenten und der berühmtesten Feldherren, Staatsmänner, Gelehrten und Künstler des österreichischen Kaiserstaates, Band 13, Wien 1807.

Hormayr 1825

Josef von Hormayr, Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst. 16. Jahrg. Wien 1825.

Kleist 1810

Heinrich von Kleist, Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe, Berlin 1810.

Kotzebue 1810

August von Kotzebue, Almanach dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande, 8. Jahrgang, Riga 1810.

Kotzebue 1821

August von Kotzebue, Theater: Der Harem. Der häusliche Zwist. Des Esels Schatten, oder der Prozeß in Krähwinkel. Pandorens Büchse. Der Hagestolz und die Körbe. Das arabische Pulver, Prag 1821.

Kotzebue 1826 (1)

August von Kotzebue, Erheiterungs-Bibliothek für Freunde romantischer Lectüre, Neue Folge, Theater: Der Harem. Der häusliche Zwist. Des Esels Schatten, oder der Prozeß in Krähwinkel. Pandorens Büchse. Das Hagestolz und die Körbe. Das arabische Pulver, Wien 1826.

Kotzebue 1826 (2)

August von Kotzebue, Erheiterungs-Bibliothek für Freunde romantischer Lectüre. Neue Folge, Theater: Ubaldo. Das Intermezzo, oder der Landjunker zum ersten Male in der Residenz, Kaulfuß und Krammer, Wien 1826.

Körner 1824

Theodor Körner, Zriny: Trauerspiel in 5 Akten, Wien 1824.

Nösslet 1833

Friedrich Nösslet, Lehrbuch der Weltgeschichte für Töchter Schulen und zum Privatunterricht heranwachsender Mädchen, erster Teil, 4. Auflage, Breslau 1833.

Perger 1813

Sigmund Ferdinand von Perger, XVI Szenen aus der Vaterlands Geschichte. Epoche der Babenberger Markgrafen von Oesterreich, Wien 1813.

Pichler 1812

Caroline Pichler, Der Markgräfinn Schleyer, in: Josef Freiherr von Hormayr (Hg.) Taschenbuch für die vaterländische Geschichte, Wien 1812.

Tieck 1797

Ludwig Tieck (alias Peter Lebrecht), Der gestiefelte Kater: ein Kindermärchen in drey Akten mit Zwischenspielen, Berlin 1797.

Tieck 1803

Ludwig Tieck, Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter, Berlin 1803.

Schönhuth 1854

Ottmar Friedrich Heinrich Schönhuth, Das Käthchen von Heilbronn. Eine wunderbare und anmuthige Historie. Mit schönen Figuren geziert. Neu erzählt für Alt und Jung, Reutlingen 1854.

Spindler 1831

Carl Spindler, Vergißmeinnicht: Taschenbuch der Liebe, der Freundschaft und dem Familienleben des deutschen Volkes. Stuttgart 1831.

Spindler 1832

Carl Spindler, Vergißmeinnicht: Taschenbuch der Liebe, der Freundschaft und dem Familienleben des deutschen Volkes, Dritter Jahrgang, Stuttgart 1831.

Werthers 1790

Friedrich August Clemens Werthes, Niklas Zrini oder die Belagerung von Sigeth, Wien 1790.

Briefausgaben, biografische und autobiografische Schriften**Baechtold 1885**

Jakob Baechtold, Briefwechsel Schwind – Briefwechsel zwischen Eduard Mörike und Moriz v. Schwind, Stuttgart 1885.

Bauernfeld 1873

Eduard von Bauernfeld, Aus Alt- und Neu-Wien, Wien 1873.

Führich 1871

Lukas von Führich, Moritz von Schwind eine Lebensskizze nach Mittheilungen von Angehörige und Freunden des verstorbenen Meister. Mit einem Holzschnitt und einer Radierung nach Schwind von Julius Naue, Leipzig 1871.

Haack 1898

Friedrich Haack, Moritz von Schwind, Band 31, in der Reihe: Hermann Knackfuß (Hg.) Künstler-Monographien, Bielefeld/Leipzig 1898.

Hoff 1877

Johann Friedrich Hoff, Adrian Ludwig Richter. Maler und Radierer, Dresden 1877.

Holland 1873

Hyazinth Holland, Moritz von Schwind - sein Leben und seine Werke, Stuttgart 1873.

Thaeter 1887

Anna Thaeter, Julius Thaeter: Das Lebensbild eines deutschen Kupferstechers:
Zusammengestellt aus schriftlichen Nachlaß von Anna Thaeter, Frankfurt am Main 1887.

Müller 1871

August Wilhelm Müller, Moritz von Schwind. Sein Leben und künstlerisches Schaffen
insbesondere auf der Wartburg, Eisenach/Leipzig 1871.

Melly 1844

Eduard Melly, Carl Russ. Umriß eines Künstlerlebens, Wien 1844.

Pecht 1894

Friedrich Pecht, Aus meiner Zeit: Lebenserinnerungen, Band 2, München 1894.

Regnet 1871

Carl Albert Regnet, Münchner Künstlerbilder, Leipzig 1871.

Richter 1885

Heinrich Richter, Ludwig Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers.
Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen, Frankfurt am Main 1885.

Schack 1889

Adolf Friedrich von Schack, Meine Gemäldesammlung, Stuttgart 1889.

Pecht 1877

Friedrich Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, Studien und Erinnerungen,
Nördlingen 1877.

Riehl 1891

Wilhelm Heinrich Riehl, Kulturgeschichtliche Charakterköpfe. Aus der Erinnerung
gezeichnet, Stuttgart 1891.

Theoretische und kunst- und kulturhistorische Schriften**Bartsch 1821**

Adam von Bartsch, Anleitung zur Kupferstichkunde, erster Band, Wien 1821.

Goethe 1827

Johann Wolfgang von Goethe, Über Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-
Gegenden. Band 6, Heft 1, Stuttgart 1827.

Greiling 1805

Johann Christoph Greiling, Theorie der Popularität. Magdeburg 1805.

Lindenschmit 1846

Wilhelm Lindenschmit, Der Vorwelt Räthsel oder: Sind die Deutschen eingewandert? Mainz
1846.

Pecht 1877

Friedrich Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen,
Nördlingen 1877.

Riehl 1891

Wilhelm Heinrich Riehl, Kulturgeschichtliche Charakterköpfe. Aus der Erinnerung gezeichnet, Stuttgart 1891.

Schroedter 1853

Alwine Schroedter, Das Zeichnen als ein ästhetisches Bildungsmittel, Frankfurt am Main 1853.

Volkmann 1856

Adalbert Wilhelm Volkmann, Die Werke der Kunst in den deutschen Gesetzgebungen zum Schutze des Urheberrechts: Mit besonderer Bezugnahme auf das königlich sächsische Recht, München 1856.

Lexika**Brockhaus 1831**

Friedrich Arnold Brockhaus, Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände: Conversations-Lexikon, Band 8, Reutlingen 1831.

Gladov 1727

Friedrich Gladov, A la Mode-Sprach der Teutschen, Oder Compendieuses Hand-Lexicon, Nürnberg 1727.

Grimm 1854

Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Band 13, Leipzig 1854.

Nagler 1846

Georg Kaspar Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, ect., Band 16, München 1846.

Wurzbach 1877

Constantin von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Band 33, Wien 1877.

Zedler 1741

Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständiges Universal-Lexikon Aller Wissenschafften und Künste Autoren unbekannt, Band 28, Leipzig 1741.

Reiseführer**Friedländer 1820**

Hermann Friedländer, Ansichten von Italien während einer Reise in den Jahren 1815 und 1816, Zweiter Theil, Leipzig 1820.

Jenisch 1838/39

Martin Johan Jenisch, Reisetagebuch 1838/39, transkribiert von Karl-Heinz Schult in der Bibliothek im Altonaer Museum.

Morin 1865

Friedrich Morin, München im Jahre 1865, Neuestes Taschenbuch für Einheimische und Fremde, 5. Auflage, mit Plan von München und Plan des englischen Gartens, München 1865.

Trautwein 1871

Theodor Trautwein, Ganz München für acht und vierzig Kreuzer, Neuester Wegweiser durch München und seine Umgebungen. Die Sehenswürdigkeiten und Sammlungen der baierischen Hauptstadt, achte Auflage der von Morin begründeten Wegweisers revidiert von Th. Trautwein, München 1871.

Zeitungs- und Zeitschriftenausgaben**Allgemeine Zeitung, Nr. 142, 21.05.1872**

Augsburg 1872.

Allgemeine Zeitung, Nr. 183, 04.07.1893

München 1893.

Berggruen 1879

Oscar Berggruen, Die Galerie Schack. Moriz von Schwind, Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst (Hrsg.), in: Die Graphischen Künste, Band 1. 1879, Wien 1879.

Blätter für literarische Unterhaltung 1829, Nr. 286

Blätter für literarische Unterhaltung, 12. Dezember 1829, Nr. 286. Leipzig 1829.

Blätter für literarische Unterhaltung 1831, Nr. 337

Blätter für literarische Unterhaltung, 3. Dezember 1831, Nr. 337. Leipzig 1831.

Damen-Zeitung, 20. September 1830, Nr. 224

Damen-Zeitung, Morgenblatt für die elegante Welt, 20. September 1830, Nr. 224, Zweiter Jahrgang, München 1830.

Das Interessante Blatt, 18. Dezember 1884, Nr. 51

Beilage des Interessanten Blattes vom 18. Dezember 1884, Nr. 51, Wien 1884.

Der Humorist, 6. Mai 1844

Der Humorist, 6. Mai 1844, Nr. 109, Wien 1844.

Der Volksbote für den Bürger und Landmann, 02.02.1870

Der Volksbote für den Bürger und Landmann, Nr. 173, 02.02.1870, München 1870.

Deutsches Kunstblatt, 27. Jänner 1851, Nr. 4

Friedrich Eggers, Die Zugänglichkeit der Museen, in: Deutsches Kunstblatt, Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunsthandwerk, Organ der Kunstvereine von Deutschland, 27. Jänner 1851, Jahrgang 2, Nr. 4, Stuttgart/Leipzig/Berlin 1851, S. 25-26.

Deutsches Kunstblatt, 26. Jänner 1854, Nr. 4

Friedrich Eggers, Louis Gallait und die Malerei in Deutschland, in: Deutsches Kunstblatt, Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunsthandwerk, Organ der Kunstvereine von Deutschland, 26. Jänner 1854, Nr. 4, 1854, Stuttgart 1854, S. 33-34.

Deutsches Kunstblatt, 8. Februar 1855, Nr. 6

Friedrich Eggers, Aschenbrödel. Gemälde von Moritz von Schwind, in: Deutsches Kunstblatt, Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunsthandwerk, Organ der Kunstvereine von Deutschland, 8. Februar 1855, Nr. 6, Stuttgart/Leipzig/Berlin, S. 47-49.

Deutsches Kunstblatt, 21. Mai 1857, Nr. 21

Deutsches Kunstblatt, Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunsthandwerk, Organ der Kunstvereine von Deutschland, 21. Mai 1857, Jahrgang 8, Nr. 21, Stuttgart/Leipzig/Berlin 1857.

Deutsches Kunstblatt, 2. Juli 1857, Nr. 27

Deutsches Kunstblatt, Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunsthandwerk, Organ der Kunstvereine von Deutschland, 2. Juli 1857, Jahrgang 8, Nr. 27, Stuttgart/Leipzig/Berlin 1857.

Deutsches Kunstblatt, 15. Oktober 1857, Nr. 42

Förster, Erich, M. v. Schwind's »Kaiser Rudolph«, in: Deutsches Kunstblatt, Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunsthandwerk, Organ der Kunstvereine von Deutschland, 15. Oktober 1857, Nr. 42, Stuttgart 1857.

Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Heft 7, 1882

Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Heft Nr. 7, Wien 1882.

Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Heft 36, 1882

Deutsche Kunst- und Musikzeichnung, Heft 36, Wien 1882.

Dürr und Georg 1875

Alphons Dürr und Georg Scherer, „Aus der Jugendzeit. Scherz und Ernst“, Holzschnitte von Ludwig Richter, Leipzig 1875.

Illustrierte Zeitung, 46, Nr. 1179, 03.02.1866

Leipzig 1866.

Iris. Unterhaltungsblatt 1827

Iris. Unterhaltungsblatt für Freunde des Schönen und Nützlichen, Band 2, Frankfurt am Main 1827.

Kunstchronik, N.F., Heft 15, 12. Februar 1904

Die Schwind-Ausstellung in München 1904, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, N.F. Heft 15, 12. Februar 1904, Leipzig 1904, S. S. 247–249.

Kunstchronik, Heft 15, 03.05.1868

Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Heft 15, 3. Mai 1868, Korrespondenzen Berlin, Leipzig 1868.

Landshuter Zeitung, 09.08.1871, Nr. 190

Landshuter Zeitung: niederbayerisches Heimatblatt für Stadt und Land, 09.08.1871, 23. Jahrgang, Nr. 190, Landshut 1871.

Münchener Bote für Stadt und Land 1854

Münchener Bote für Stadt und Land Nr. 297, 15.12.1854, München 1854.

Neue Freie Presse

01.01.1872, Nr. 2642, Wien 1872
12.2.1871, Nr. 2322, Wien 1872
12.11.1909, Nr. 16246, Wien 1872
30.03.1971, Nr. 2368, Wien 1871.
15.7.1874, Nr. 3550, Wien 1874.

Neue Münchener Zeitung 1854, Beilage zu Nr. 298, 15.12.1854

München 1854.

Neues Wiener Tagesblatt, 26.11.1909, Nr. 325

43. Jahrgang, Wien 1909.

Schwind 1840, in: Morgenblatt für gebildete Stände, Kunst-Blatt, Nr. 45, 4. Juni 1840

Stuttgart/Tübingen 1840.

Städtische Preßburger Zeitung, 17. Mai 1822

Jahrgang 58, Nr. 39. Preßburg 1822.

Österreichischer Beobachter 1812, 30. Dezember 1812

Wien 1812.

Österreichische Blätter für Literatur und Kunst, Nr. 5 29.01.1855

Beilage zur österreichisch - kaiserlichen Wiener Zeitung, Wien 1855.

Weidmann 1825

Franz Carl Weidmann, in: Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, Nr. 60, Wien 1825 am 19. Mai, Wien 1825.

7.2 Sekundärliteratur

Aichelburg 2003

Wladimir Aichelburg, Das Wiener Künstlerhaus 1861-2001. Band 1, Die Künstlergenossenschaft und ihre Rivalen Secession und Hagenbund, Wien 2003.

Althaus 2009

Karin Althaus, Franz von Lenbach - "einer der großen Künstler seiner Zeit", in: Künstlerfürsten. Liebermann, Lenbach, Stuck, Berlin 2009, S. 35-56.

Andree 1981

Rolf Andree, Kunstmuseum Düsseldorf: Die Gemälde des 19. Jahrhunderts. Mit Ausnahme der Düsseldorfer Schule, Malerei Band 1, Mainz am Rhein 1981.

Asmuth 2015

Christoph Asmuth, Von «Seichtigkeit» und «Pedanterie». Popularität und Öffentlichkeit in der Philosophie zwischen Kant und Fichte, in: Christoph Binkelman und Nele Schneidereit (Hg.) Denken fürs Volk? Popularphilosophie vor und nach Kant, Würzburg 2015, S. 97-112.

Baasner 1999

Rainer Baasner, Briefkultur im 19. Jahrhundert, Tübingen 1999.

Barthel 1981

Wolfgang Barthel, Kleists Kätchen von Heilbronn, Ausgewählte Daten zur Wirkung, in: Beiträge zur Kleist-Forschung, Frankfurt am Main 1981.

Bätschmann 1997

Oskar Bätschmann, Ausstellungskünstler: Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.

Bayerische Staatsgemäldesammlungen 1969

Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.) Gemäldekataloge, Schack-Galerie, Tafelband, München 1969.

Benesch 1922

Otto Benesch, Moritz v. Schwinds Zeichnungen. In Auswahl herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Willibald Frank, in: Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst (Hg.) Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Beilage der Graphischen Künste 1922, Nr. 2-3, Wien 1922, S. 62-63.

Beringer 1915

Joseph August Beringer, Moritz von Schwinds Karlsruher Zeit. Ein Beitrag zur badischen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, Neue Folge, Band 30, Heidelberg 1915, S. 137-200.

Beyer 2010

Andreas Beyer, Druckgraphik - Zwischen Reproduktion und Invention, Deutsches Forum für Kunstgeschichte / Passages - Centre allemand d'histoire de l'art, Band 31, Berlin/München 2010.

Birke 1983

Veronika Birke, Josef Danhauser 1805–1845. Gemälde und Zeichnungen, Graphische Sammlung Albertina, Wien 1983.

Blaseio/Pompe/ Ruchatz 2005

Gereon Blaseio, Hedwig Pompe, und Jens Ruchatz, „Popularisierung und Popularität, Forschungskolleg 427 »Medien und kulturelle Kommunikation«.“, Köln 2005.

Boetticher 1941

Friedrich von Boetticher Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts, Band 2, Teil 2, Hofheim am Taunus 1941.

Bois-Reymond 1983

Irena du Bois-Reymond, Die graphischen Künste. Techniken. Gattungen. Geschichte. Hauptmeister, Düsseldorf 1983.

Böck 1993

Susanne Böck (Hg.), Wiener Landschaften: Hermesvilla, Lainzer Tiergarten, 27. März 1993 bis 13. Februar 1994, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1993.

Brandl-Risi 2013

Bettina Brandl-Risi, BilderSzenen, Tableaux vivants zwischen bildender Kunst, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert, Freiburg/Berlin/Wien 2013.

Bringmann 1982

Michael Bringmann, Friedrich Pecht. Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850–1900, Berlin 1982.

Brückner 1969

Wolfgang Brückner, Populäre Druckgraphik Europas. Vom 15. bis zum 20. Jahrhundert, München 1969.

Busch 1991

Werner Busch, Adolph Menzels „Begegnung Friedrich II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769“ und Moritz von Schwind's „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe“, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Band 33, Berlin 1991, S. 173-183.

Busch 1998

Werner Busch, Conservatism and innovation in Moritz von Schwind, in: Andrew Hemingway (Hg.) Art in bourgeois society, Cambridge 1998, Chapter II, S. 252-267.

Busch und Maisak 2013

Werner Busch und Petra Maisak (Hg.) Verwandlung der Welt - die romantische Arabeske. Unter Mitarbeit von Sabine Weisheit, Petersberg 2013.

Bürger 1982

Christa Bürger, Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur, Baden-Baden 1982.

Büttner 1990

Frank Büttner, Bildungsideen und bildende Kunst in Deutschland um 1800, in: Koselleck, Reinhart (Hg.) Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil 2: Bildungsgüter und Bildungswissen, Stuttgart 1990, S. 259-285.

Cassirer 1923

Bruno Cassirer, Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert, Berlin 1923.

Cassis 1988

Youssef Cassis, Wirtschaftselite und Bürgertum. England, Frankreich und Deutschland um 1900, in: Jürgen Kocka (Hg.) Bürgertum im 19. Jahrhundert Deutschland im europäischen Vergleich, Band 2, München 1988, S. 9-35.

Cleve 1996

Ingeborg Cleve. Kunst in Paris um 1800. Der Wandel der Kunstöffentlichkeit und die Popularisierung der Kunst seit der Französischen Revolution, in: Francia Forschung zur westeuropäischen Geschichte, Bf. 22, 1995/96 Ostfildern 1996, S. 101-133.

Daum 2002

Andreas Daum, Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit 1848–1914, Berlin/Boston/Oldenburg 2002.

Demisch 2003

Heinz Demisch, Ludwig Richter eine Revision, Berlin 2003.

Deutsch 1913

Otto Erich Deutsch, Franz Schubert. Sein Leben in Bildern, München/Leipzig 1913.

Deutsch 1964

Erich Deutsch, Schubert. Die Dokumente seines Lebens, Leipzig 1964.

Deutsch 1966

Otto Erich Deutsch, Schubert - Die Erinnerungen seiner Freunde, Leipzig 1966.

Dingerdissen 2018

Ulf Dingerdissen, Genoveva von Brabant: Ein romantisches Schlüsselthema in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 2018.

Eberle 2017

Matthias Eberle, Im Spiegel der Geschichte. Realistische Historienmalerei in Westeuropa 1830–1900, München 2017.

Ebertshäuser 1983

Heidi C. Ebertshäuser, Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse - Manifeste - Kritiken zur Münchner Malerei, München 1983.

Eggert-Windegg 1919

Walther Eggert-Windegg, Künstlers Erdewallen. Briefe von Moritz von Schwind, München 1919.

Eichler 1975

Inge Eichler, Die Auftragsgemälde Carl Morgensterns für den Grafen Schack, in: Claus Gallwitz (Hg.) Stadel-Jahrbuch, Band 5, München 1975.

Fabre 2022

Come Fabre, L'Arrivée d'une diligence dans la cour des Messageries: un nouveau départ pour Boilly? in: Boilly, Chroniques parisiennes, Paris 2022, S. 19-25.

Falkenberg 2002

Anette Falkenberg, Archetypische Bilder im Werk Moritz von Schwinds, Kiel 2002.

Fasching 2013

Daniela K. Fasching, Diplomarbeit „Bildgeschichten vom Künstlerleben: Die Darstellung des Lebens Raffael Sanzios in zwei druckgraphischen Zyklen der Brüder Franz und Johannes Riepenhausen“, Wien 2013.

Fastert 1999

Sabine Fastert, Zwischen Romantik und Historismus. Das Geschichtsbild von Julius Schnorr von Carolsfeld, in: Stephan Seeliger (Hg.) Julius Schnorr von Carolsfeld, Aus dem Leben Karls des Grossen. Kartons für die Wandbilder der Münchner Residenz, Köln 1999, S. 48-110.

Frank 1942

Albert Frank, Der Aschenbrödelzyklus von Moritz Schwind - eine Blüte deutscher Romantik, in: Kunst dem Volk, Heft 12, Wien 1942, S. 1-9.

Franke 1920

Willibald Franke, Moritz von Schwinds Zeichnungen, Berlin und Wien 1920.

Freyberger 2007

Regina Freyberger, "Moritz von Schwind's Cinderella (1852–1854): The Beginning of Fairy Tale Painting and Aspects of Marketing Strategies in Germany's Arts Scene," Nineteen-Century Art Worldwide 6, no. 2., Autumn 2007.

Friedrich 1942

Karl Josef Friedrich, Julius Thaeter. Der Kupferstecher grosser deutscher Künstler, Leipzig und Hamburg 1942.

Frodl 1974

Gerbert Frodl, Hans Makart. Monographie und Werkverzeichnis, Salzburg 1974.

Frodl-Schneemann 1984

Marianne Frodl-Schneemann, Johann Peter Krafft, Wien 1984.

Gärtner 1999

Hannelore Gärtner, Fontes Melusinae – der Brunnen der Melusina, in: Gerd-Helge Vogel (Hg.) Die Kunst als Spiegel des Lebens. Romantik und Realismus. Festschrift für Hannelore Gärtner, Greifswald 1999, S. 167-179.

Germer 1991

Stefan Germer. Alte Medien - neue Aufgaben. Die gesellschaftliche Position des Künstlers im 19. Jahrhundert, in: Monika Wagner (Hg.) Moderne Kunst, Hamburg 1991, S. 94-115.

Glaser 1969

Horst Albert Glaser, Das bürgerliche Rührstück: Analekten zum Zusammenhang von Sentimentalität mit Autorität in der trivialen Dramatik Schröders, Ifflands, Kotzebues und anderer Autoren am Ende des achtzehnten Jahrhunderts, Stuttgart 1969.

Gleis 2011

Ralph Gleis, Phänomen Makart. Künstlerkult im 19. Jahrhundert, in: Ralph Gleis (Hg.) Makart. Ein Künstler regiert die Stadt, München/London/New York 2011, S. 20-32.

Gottdang 2004

Andrea Gottdang, Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780-1915, München/Berlin 2004, S. 251-272.

Gottdang 2019

Andrea Gottdang, Mehrfeldbilder - Vom Großprojekt zum Galeriebild, in: Herbert W. Rott (Hg.) Erzählen in Bildern. Edward Steinle und Leopold Bode, München/London/New York 2019, S. 35-55.

Gottdang 2021

Andrea Gottdang, Ironie und Idylle. Moritz von Schwind, Der wunderliche Heilige, Sonderdruck aus dem Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Band LXXXII, Köln 2021.

Grabner 2011 (1)

Sabine Grabner, Der Maler Josef Danhauser: Biedermeierzeit im Bild, Wien 2011.

Grabner 2011 (2)

Sabine Grabner, Die kaiserliche Gemäldegalerie von den Napoleonischen Kriegen bis zum Revolutionsjahr 1848, in: Das Belvedere. Genese eines Museums, Weitra 2011, S. 93-109.

Grabner 2014

Sabine Grabner, Vom "malenden" zum "wissenschaftlichen" Galeriedirektor, in: Gudrun Swoboda (Hg.) Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums, Band 2: Europäische Museumskulturen um 1800, Wien 2014, S. 358-383.

Griffiths 2016

Anthony Griffiths, The Print Before Photography: An Introduction to European Printmaking 1550–1820, London 2016.

Guichard 2008

Charlotte Guichard: Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle, Champ Vallon 2008.

Günzel 1997

Klaus Günzel, Romantik in Dresden. Gestalten und Begegnungen, Frankfurt und Leipzig 1997.

Habermas 1962

Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit, Neuwied 1962.

Hafner 1977

Georg Michael Hafner, Ikonographische Studien zum Werk Moritz von Schwind, München 1977.

Halm 1961

Peter Halm, Moritz von Schwind. Jugendgedanken und reifes Werk, in: Eberhard Ruhmer (Hg.) Festschrift für Eberhard Hanfstaengl zum 75. Geburtstag, München 1961.

Hanebutt-Benz 1983

Eva-Maria Hanebutt-Benz, Studien zum Deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1983.

Hansen 2009

Gerd Hansen, Warum Urheberrecht? Die Rechtfertigung des Urheberrechts unter besonderer Berücksichtigung des Nutzerschutzes, München 2009.

Hauptner 2004

Brigitte Hauptner (Hg.), Moritz von Schwind. Zauberflöte, Wien 2004.

Hempel 1925

Eberhard Hempel, Moritz von Schwind. Unbekannte Skizzenbücher des Meisters, in: Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst (Hg.) Die Graphischen Künste 48. Jahrgang, 1925, Heft 1, Wien 1925, S. 13-29.

Hilmar 2002

Ernst Hilmar, Schubert-Gedenkstätte, Tutzing 2002.

Hofmann 1998

Werner Hofmann, Die Moderne im Rückspiegel, München 1998.

Holländer 1988

Hans Holländer, Der modus illustrandi in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Regine Timm (Hg.) Buchillustration im 19. Jahrhundert, Wiesbaden 1988, S. 13-47.

Holsing/Lauter/Piezonka 2018

Henrike Holsing, Mariene Lauter, Beatrix Piezonka (Hg.) Herkunft und Verdacht. Provenienzforschung am Museum im Kulturspeicher Würzburg: die Zugangsjahre 1941 bis 1945, Würzburg 2018.

Holsten 1997

Siegmar Holsten, Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik, Ostfildern-Ruit 1997.

Holzinger 1972

Ernst Holzinger, Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts, Bildband, Frankfurt am Main 1972.

Hoptman 2002

Drawing Now: Eight Propositions, Laura Hoptman (Hg.) Exhibition Museum of Modern Art, New York 2002.

Hübner und Thimann 2018

Christine Hübner und Michael Thimann, Das Jahrhundert der Zeichnung. Positionen der Handzeichnung zwischen 1780 und 1900, in: Christine Hübner, Antje-Fee Köllermann und Michael Thimann (Hg.) Romantische Blicke. Deutsche Zeichnung des 19. Jahrhundert, Hannover 2018.

Hütsch 1980

Volker Hütsch, Der Münchner Glaspalast 1854–1931. Geschichte und Bedeutung, München 1980.

Jacobs 2000

Stefanie Jacobs, Auf der Suche nach einer neuen Kunst: Konzepte der Moderne im 19. Jahrhundert. Runge/Goethe - Grandville/Delord - Schwind/Mörke - Manet/Mallarmé, Weimar 2000.

Jooss 2009

Birgit Jooss, Das Atelier als Spiegelbild des Künstlers, in: Künstlerfürsten. Liebermann, Lenbach, Stuck, Berlin 2009, S. 57-66.

Kalkschmidt 1943

Eugen Kalkschmidt, Moritz von Schwind: Der Mann und das Werk, München 1943.

Kann 1981

Robert A. Kann, Briefe an, von und um Josephine von Wertheimstein, Wien 1981.

Keil 2009

Robert Keil, Heinrich Friedrich Füger 1751–1818. Nur wenigen ist es vergönnt das Licht der Wahrheit zu sehen, Wien 2009.

Keyssner 1922

Gustav Keyssner (Hg.) Klassiker der Kunst. Schwind. Eine Auswahl aus dem Lebenswerk des Meisters in 114 Abbildungen, Stuttgart/Berlin 1922.

Kitlitschka 1972

Werner Kitlitschka, Die Bildausstattung, in: Das Wiener Opernhaus, Wiesbaden 1972, S. 311-423.

Kitschen 2021

Friederike Kitschen, als Kunstgeschichte populär wurde. Illustrierte Kunstbuchserien 1860–1960 und der Kanon der westlichen Kunst, Berlin 2021.

Koch 1967

Georg Friedrich Koch, Die Kunstaussstellung, Berlin 1967.

Kocka 1988

Jürgen Kocka, Bürgertum im 19. Jahrhundert Deutschland im europäischen Vergleich, Band 2, München 1988.

Kohle 2008

Hubertus Kohle, Die Münchner Akademie in den Jahren 1849–1886 Glanzzeit und Krisenphänomene, in: Nikolaus Gerhart (Hg.) 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München, München 2008, S. 44-53.

Kos und Rapp 2004

Wolfgang Kos und Christian Rapp (Hg.), Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war, Wien 2004.

Koschatzky 1973

Walter Koschatzky, Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Malerei, Salzburg 1973.

König 1995

Kaspar König, Die Städelschule Frankfurt am Main von 1817 bis 1995, Mainz 1995.

Kretschmann 2003

Carsten Kretschmann. Wissenspopularisierung - ein altes, neues Forschungsfeld, in: Carsten Kretschmann (Hg.) Wissenspopularisierung. Konzepte der Wissensverbreitung im Wandel, Berlin 2003, S. 7-23.

Küster 2014

Ulf Küster, Gustave Courbet, Ostfildern 2014.

Laban 1907

Ferdinand Laban, Die Zeichnungen auf der deutschen Jahrtausendausstellung, in: Die Graphischen Künste 30.1907, Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst (Hg.) Wien 1907.

Langenstein 1983

York Langenstein, Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens. Neue Schriftreihe des Stadtarchivs München, Heft 122, München 1983.

Lauter und Holsing 2018

Marlene Lauter und Henrike Holsing, Herkunft & Verdacht: Provenienzforschung am Museum im Kulturspeicher Würzburg, die Zugangsjahre 1941 bis 1945, Würzburg 2018.

Lauterbach 2010

Iris Lauterbach, Die Kunst für Alle (1885–1944). Zur Kunstpublizistik vom Kaiserreich bis zum Nationalsozialismus, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Band 27, München 2010.

Lauts und Zimmermann 1971

Jan Lauts und Werner Zimmermann, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Katalog Neuere Meister 19. und 20. Jahrhundert, Karlsruhe 1971.

Lenz 1987

Christian Lenz, Marées und die Münchner Kopie des 19. Jahrhundert, in: Christian Lenz (Hg.) Hans von Marées, München 1987, S. 324-331.

Lexikon der Kunst 2004 (Hg.) Harald Olbrich, Band 6, Leipzig 2004.

Lhotsky 1941

Alfons Lhotsky, Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes, Teil 2: Die Geschichte der Sammlung, 2. Hälfte, Wien 1941.

Lobstein 2007

Dominique Lobstein, Chronologie, in: Musée d'Orsay (Hg.) Gustave Courbet, Paris 2007, S. 431-443.

Mai 2010

Ekkehard Mai, Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde, Köln/Weimar/Wien 2010.

Maier-Albang 2008

Monika Maier-Albang, Dem Himmel so nah - Die Frauenkirche, in: Joachim Käppner/Wolfgang Görl/Christian Mayer (Hg.) Die Geschichte der Stadt, München 2008.

Mandelkow 1980

Karl Robert Mandelkow, Goethe in Deutschland: Rezeptionsgeschichte eines Klassikers, Band I: 1773–1918, München 1980.

Mathieu 1997

Thomas Mathieu, Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus. Studien zu Adolf Hitler, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg, Baldur von Schirach, Heinrich Himmler, Albert Speer, Wilhelm Frick, Saarbrücken 1997.

Memmel 2013

Matthias Memmel, Deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts - Wirklichkeit im poetischen Realismus, München 2013.

Mendelssohn 1995

Gabriele Mendelssohn, Positionen des Realismus, in: Die Städelschule Frankfurt am Main von 1817 bis 1995, Mainz 1995, S. 59-95.

Metzger 2003

Christof Metzger, Neue Pinakothek : Katalog der Gemälde und Skulpturen, Köln 2003.

Naue 1904

Worte und Wirken von Moritz von Schwind - Erinnerungen seines Schülers Prof. Julius Naue, München 1904.

Neidhardt 1984

Hans Joachim Neidhardt, Ludwig Richters Werk und Wirkung, in: Heinz Demisch und Christa Lichtenstern (Hg.) Ludwig Richter. Eine Revision, Berlin 2003, S. 65-69.

Nielsen 2005

Eva Nielsen, Bonaventura Genelli. Werk und Kunstauffassung. Ein Beitrag zur Kunst des späten Klassizismus in Deutschland, München 2005.

Otmarova 2003

Otmarova, Jana. 2003. Seni vor der Leiche Wallensteins, in: Reinhold Baumstark und Frank Büttner (Hg.) Grosser Auftritt. Piloty und die Historienmalerei, München 2003, S. 163-179.

Pahl 2003

Henning Pahl, „Der Holzschnitt redet die Sprache des Volkes“- Das Bild als Popularisierungsmedium im Dienste der Religion, in: Carsten Kretschmann (Hg.) Wissenspopularisierung. Konzepte der Wissensverbreitung im Wandel, Berlin 2003, S. 257-280.

Pénot und Schneck 2023

Sabine Pénot und Hanna Schneck, Farbe in Schwarz-Weiß. Josef Löwys photographische Drehscheibe 1888–1891, Wien 2023.

Petit Palais (Hg.) 2019

Petit Palais (Hg.), L'Allemagne romantique 1780–1850, Exposition en collaboration avec la Klassik Stiftung Weimar, Paris 2019.

Pieske 1988

Christa Pieske, Bilder für Jedermann. Wandbilddruck 1840–1940, München 1988.

Pophanken 1995

Andrea Pophanken, Graf Schack als Kunstsammler. Private Kunstförderung in München 1857–1874, München 1995.

Praxmarer 1941

Konrad Praxmarer, Moritz von Schwind. Zum 70. Todestag des Künstlers, in: Kunst dem Volk, Heft 3, Wien 1941, S. 37-42.

Putz 2014

Hannelore Putz, Die Leidenschaft des Königs: Ludwig I. und die Kunst, München 2014.

Ranft 1964

Gertrud Ranft, Das Wittumspalais in Weimar: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur in Weimar, Weimar 1964.

Rath 1914

Hannes Wolfgang Rath, Briefwechsel zwischen Eduard Mörike und Moritz von Schwind, Stuttgart 1914.

Ribbat 1978

Ernst Ribbat, Ludwig Tieck, Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie, Kronberg 1978.

Rollig und Hal'ák 2023

Stella Rollig und Miroslav Hal'ák (Hg.), Grow. Der Baum in der Kunst, Köln 2023.

Rollig und Blauensteiner 2017

Stella Rollig und Björn Blauensteiner, Rueland Frueauf d. Ä. und sein Kreis, München/Wien 2017.

Rommé 1996

Barbara Rommé, Moritz von Schwind - Fresken und Wandbilder, Ostfildern-Ruit 1996.

Ropposch 2011

Silke Ropposch, Peter Paul Rubens und seine Rolle als Kopist, Graz 2011.

Rott 2003

Herbert W. Rott, Die Gemäldesammlung Ludwigs I. in der Neuen Pinakothek, in: Herbert W. Rott (Hg.) Ludwig I. und die Neue Pinakothek, München 2003, S. 123-359.

Rott 2009

Herbert W. Rott, Sammlung Schack: Katalog der ausgestellten Gemälde, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Ostfildern 2009.

Rott 2019

Herbert W. Rott, Erzählen in Bildern. Edward Steinle und Leopold Bode, München/London/New York 2019.

Ruppert 1998

Wolfgang Ruppert, Der moderne Künstler. Frankfurt am Main 1998.

Rumpf-Demmer 1982

Änne Rumpf-Demmer, Moritz von Schwind in seinen Beziehungen zu Frankfurt am Main: geschildert anhand meist unveröffentlichter Briefe von seiner Urenkelin, in: August Wiederspahn und Helmut Bode (Hg.) Die Kronberger Malerkolonie. Ein Beitrag zur Frankfurter Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1982, S. 307-317.

Rumpler 1997

Helmut Rumpler, Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie. Wien 1997.

Roh 1948

Franz Roh, Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens 1948.

Rüfenacht 2018

Andreas Rüfenacht, Die Gemäldesammlung des Johann Gottlob von Quandt (1787-1859) in Dresden. Rekonstruktion und tabellarische Übersicht, Heidelberg 2018.

Schaffer 2007

Nikolaus Schaffer, Biographie von Hans Makart, in: Salzburg Museum (Hg.) Hans Makart 1840–1884, Salzburg 2007, S. 9-51.

Scharf 1994

Franz Scharf, Oberösterreichisches Landesarchiv. Neuerwerbungen, Linz 1994.

Schedlmayer 2010

Christina Schedlmayer „Die Zeitschrift ‚Kunst dem Volk‘. Populärwissenschaftliche Kunstliteratur im Nationalsozialismus und ihre Parallelen in der akademischen Kunstgeschichtsschreibung“ Dissertation Wien 2010.

Schenda 1977

Rudolf Schenda, Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770-1910, Frankfurt am Main 1977.

Schmitz 2001

Thomas Schmitz, Die deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert: ein Beitrag zur Kultur-, Konsum- und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter, Neuried 2001.

Scholl 2012

Christian Scholl, Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der »neudeutschen Malerei« 1817–1906, in der Reihe: Ars et Scientia, Schriften zur Kunstwissenschaft 3, Berlin 2012.

Schröder und Sternath 2007

Klaus Albrecht Schröder und Maria Luise Sternath (Hg.), Peter Fendi und sein Kreis, Wien 2007.

Schröder und Reiter 2015

Klaus Albrecht Schröder und Cornelia Reiter (Hg.), Welten der Romantik, Ostfildern 2015.

Schröder und Kräftner 2019

Klaus Albrecht Schröder und Johann Kräftner (Hg.), Von Rubens bis Makart: die fürstlichen Sammlungen Liechtenstein, Wien 2019.

Schwarz 1988

Heinrich Schwarz, Die Anfänge der Lithographie in Österreich, Wien/Köln/Graz 1988.

Semff und Zeitler 2008

Michael Semff und Kurt Zeitler (Hg.), Künstler zeichnen - Sammler stiften: 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München, Band 1, Ostfildern 2008.

Sfeir-Semler 1992

Andrée Sfeir-Semler, Die Maler am Pariser Salon 1791-1880, Frankfurt/New York/Paris 1992.

Simon 1940

Karl Simon, Unbekannte lithographische Karikaturen von Moritz v. Schwind, in: Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst (Hg.), Die Graphischen Künste. N.F. 5.1940, Wien 1940, S. 28-34.

Simon 1997

Hans-Ulrich Simon (Hg.), Alphons Dürr «Hohenschwangau» nach Moritz von Schwind, in: Mörike im Spiegel seiner Briefe von Verlegern, Herausgebern und Redakteuren, Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft Band 48, Stuttgart 1997, 243-251.

Sinhuber 1989

Bartel F. Sinhuber, Zu Gast im alten Wien, Stadt im Bild. Dokumentationen zur neueren Stadtgeschichte, München 1989.

Sommer 2009

Ulrike Sommer. Der Vorwelt Räthsel und die moderne Nation, in: Grunwaldt/Koch/Mölders (Hg.) Festschrift Sabine Rieckhoff zum 65. Geburtstag, Bonn 2009, S. 215-229.

Sommer 2011

Werner Sommer, Die Sammlungspolitik in der Ära Engert und die Beziehung zum Ministerium für Cultus und Unterricht, in: Das Belvedere. Genese eines Museums, Wien 2011, S. 109-125.

Sperling 2002

Joy Sperling, "‘Art, Cheap and Good:’ The Art Union in England and the United States, 1840–60," Nineteenth-Century Art Worldwide 1, no. 1 (Spring 2002).

Spickernagel 1977

Ellen Spickernagel, Zur Monumentalmalerei der Nazarener in Deutschland, in: Die Nazarener, Frankfurt am Main 1977, S. 257-268.

Spitzer und Bischoff 2004

Gerd Spitzer und Ulrich Bischoff, Ludwig Richter. Der Maler, München/Berlin 2004.

Staudinger 1990

Ulrike Staudinger, Die "Bildergalerie" Maximilian Karls von Thurn und Taxis. Fürstliches Mäzenatentum im Bürgerlichen Zeitalter, Thurn und Taxis=Studien, Band 17, Kallmünz 1990.

Steinhardt-Hirsch 2003

Claudia Steinhardt-Hirsch. Thusnelda im Triumphzug des Germanikus, in: Reinhold Baumstark und Frank Büttner (Hg.) Grosser Auftritt. Piloty und die Historienmalerei, München 2003, S. 319-350.

Steinheider 2013

Judith Steinheider, Schattenbild und Scherenschnitt als Gestaltungsmittel der Buchillustration. Geschichte und Bibliographie, Kontext: Kuns, Vermittlung, kulturelle Bildung, Band 11, Marburg 2013.

Stoessl 1924

Otto Stoessl, Moritz von Schwind. Briefe, Leipzig 1924.

Strobl 1961

Alice Strobl, Das k. k. Waffenmuseum im Arsenal, Graz Köln 1961.

Strobl 1961

Alice Strobl, Das k. k. Waffenmuseum im Arsenal, Graz/Köln 1961.

Suhr 1995

Norbert Suhr, Der Nazarener – ein nachgetragener Anfang mit einem Unzeitgemäßen, in: Die Städelschule Frankfurt am Main von 1817 bis 1995, Mainz 1995.

Telesko 2006

Werner Telesko, Geschichtsraum Österreich: Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, Wien/Klön/Weimar 2006.

Telesko 2008

Werner Telesko, Kulturraum Österreich: Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, Wien 2008.

Telesko 2010

Werner Telesko, Das 19. Jahrhundert, Wien/Köln/Weimar 2010.

Trost 1901

Trost, Städtisches Museum. Zeichnungen von Schwind. (Alois Trost) S. 37. Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1901, Heft 4, Wien 1910, S. 33-56.

Trost 1902

Alois Trost, Briefe Moritz von Schwinds. Festschrift anlässlich zum 70. Geburtstags des Theodor Gomperz. Wien 1902.

Vergoossen 2011

Manuela Vergoossen, Kunstvereinskunst. Ökonomie und Ästhetik bürgerlicher Bilder im 19. Jahrhundert, Weimar 2011.

Vocelka 2014

Karl Vocelka, Österreichische Geschichte, München 2014.

Vogel 1903

Julius Vogel, Das Römische Haus in Leipzig. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1903.

Voigt 2005

Kristen Claudia Voigt, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, München/Berlin 2005.

Voorhoeve 2010

Jutta Voorhoeve, Romantisierte Kunstwissenschaft Franz Sternbalds Wanderungen von Ludwig Tieck und die Emergenz einer neuen Bildlichkeit, Paderborn 2010.

Wagner 1967

Walter Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Neue Folge Band 1, Wien 1967.

Waidelich 1999

Till Gerrit Waidelich, Und nimmer schreibst du... Unbekannter Schubert-Brief an Joseph von Spaun, in: Österreichische Musikzeitschrift 54, Wien 1999.

Warnke 1985

Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985.

Weber-Kellermann 1969

Ingeborg Weber-Kellermann, Deutsche Volkskunde zwischen Germanistik und Sozialwissenschaften, Stuttgart 1969.

Weigmann 1906

Otto Weigmann, Moritz von Schwind. Des Meisters Werke in 1265 Abbildungen, Stuttgart/Leipzig 1906.

Whitley und Shinn 1985

Richard Whitley und Terry Shinn, Expository Science: Forms and Functions of Popularisation, 1985.

Wolf 1931

Georg Jacob Wolf, Verlorene Meisterwerke deutscher Romantiker, München 1931.

Woog 2018

Oliver Woog, Franz Schubert und sein Freundeskreis in den Schlössern Atzenbrugg und Aumühle, Augsburg 2018.

Wunder 1998

Bernd Wunder, Großherzog Leopold von Baden, in: 1848/49 Revolution der deutschen Demokraten in Baden, Landesausstellung, Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hg.) Baden-Baden 1998.

Wurst und Streppelhoff 2003

Jürgen Wurst und Silke Streppelhoff, Carl Theodor von Piloty 1826-1886. Ein Künstlerleben, in: Reinhold Baumstark und Frank Büttner (Hg.) Grosser Auftritt. Piloty und die Historienmalerei, München 2003, S. 68-112.

Zang 1998

Gert Zang, Der badische Adel im Vormärz, in: 1848/49 Revolution der deutschen Demokraten in Baden, Landesausstellung, Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hg.) Baden-Baden 1998, S. 75-79.

Ziegler 2010

Hendrik Ziegler, Spleen des Fürsten oder Gebot der Staatsräson? Carl Alexanders Weimarer Kunstschul- und Museumsgründung, in: Hellmut Seemann (Hg.) Das Zeitalter der Enkel: Kulturpolitik und Klassikrezeption unter Carl Alexander, Göttingen 2010, S. 370-393.

Ziemke 1977

Hans-Joachim Ziemke, Die Anfänge in Rom, in: Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1977.

8 Abbildungsnachweis

Abb. 1

Schwind: *Käthchen von Heilbronn*, 1826, Öl auf Leinwand, 85 x 65,5 cm
©Kunstpalast, Düsseldorf, Foto: LVR-ZMB - Annette Hiller - ARTOTHEK
Inv. Nr. M4149

Abb. 2

Schwind: *Der Traum des Ritters*, 1822, Zeichnung, 43,9 x 27,9 cm
Kulturhistorisches Museum Rostock
Alte Inv. Nr. 1982

Abb. 3

Stark: *Kaiser Max auf der Martinswand, ein Engel hält den Kaiser an der Hand*, 1825, Öl auf Leinwand, 121,5 x 95 cm
Neue Galerie Graz Universalmuseum Joanneum
Foto: UMJ / N. Lackner
Inv. Nr. I/736

Abb. 4

Danhauser: *Wallstein ersticht sich im Zelte des Königs Ottokar*, 1825, Öl auf Leinwand, 60,3 x 76, 5 cm
Szépművészeti Múzeum/Museum of Fine Arts, Budapest, 2022
Inv. Nr. 151.B

Abb. 5

Krafft: *Manfreds Sterbestunde*, 1825, Öl auf Holz, 56,5 x 45,5 cm
Belvedere, Wien
Inv. Nr. 6642

Abb. 6

Nerenz: *Käthchen von Heilbronn*, 1836, Öl auf Leinwand, 350 x 138 cm
Stiftung Sammlung Volmer Wuppertal

Abb. 7

Schwind: *Prinzessin Agrippina raubt dem Fortunat den Säckel*, 1833/34, Kohle auf Karton, 52,2 x 82 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. 28550

Abb. 8

Kaltenmoser: *Der Besuch einer Wahrsagerin bei einer Schwarzwälder Bäuerin*, 1834, Öl auf Leinwand, 48 x 40 cm
Fürst Thurn und Taxis Kunstsammlungen StE 11033
Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv, Fotosammlung G.23.1

Abb. 9

Schwind: *Abigail vor David*, 1830, Öl auf Leinwand, 58,8 x 92,2 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München
Inv. Nr. 13363

Abb. 10

Cornelius: *Die drei Marien am Grab*, um 1815/22, Öl auf Leinwand, 63,2 x 75,2 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München
Inv. Nr. FV 8

Abb. 11

Schwind: *Der Traum des Gefangenen*, 1836, Öl auf Pappe, 53,0 x 42,5 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Sammlung Schack München
Inv. Nr. 11565

Abb. 12

Hess: *Griechische Landleute am Meeresstrand*, 1838, Öl auf Leinwand, 62,7 x 82,4 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München
Inv. Nr. WAF 357

Abb. 13

Danhauser: *Der reiche Prasser*, 1836, Öl auf Leinwand, 84 x 131 cm
Belvedere, Wien
Inv. Nr. 2087

Abb. 14

Stöber: *Der Prasser*, 1838, Stahlstich/Radierung, 62,5 x 57 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. 2022/2/16 (Klebeband ÖK/Danhauser/11)

Abb. 15

Kininger: *Mutterliebe*, 1840, Schabkunst, 48 x 61,7 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. 2022/2/15 (Klebeband ÖK/Danhauser/10)

Abb. 16

Schwind: *Zriny's Ausfall aus der Festung Szigeth*, um 1825, Lithographie, 35,5 x 46,5 cm
Foto: Weigmann 1906, S. 35.

Abb. 17

Schwind: *Zriny's letzter Ausfall aus Szigeth*, um 1825, Tusche auf Papier
Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik/Gemälde
Inv. Nr. G-MIV/1778

Abb. 18

Krafft: *Zriny's Ausfall aus der Festung Szigeth*, 1825, Öl auf Leinwand, 455 x 645 cm
Szépművészeti Múzeum/Museum of Fine Arts, Budapest, 2022
Inv. Nr. 137.B

Abb. 19

Stöber: *Zrínys Tod*, 1836, Stahlstich/Radierung, ca. 67,3 x 53,6 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. DG2022/2/193 (Klebeband ÖK/Krafft/12)

Abb. 20

Unbestimmter Künstler (nach Schwind): *Zriny's Ausfall*, um 1844, Lithographie
Wienmuseum
Inv. Nr. 158.467

Abb. 21

Dworžák: *Venturia fordert Coriolan auf, die Stadt zu verschonen.*, 1833,
Stahlstich/Radierung, 24,5 × 14 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. DG2017/1/6535 (Klebeband ÖK/Schwind/30)

Abb. 22

Füger: *Veturia bittet Coriolan, Rom zu verschonen.*, um 1805, Öl auf Leinwand, 97 x 127 cm
Städtische Museen Heilbronn
Inv. Nr. B 2302

Abb. 23

Kininger: *Venturia fordert Coriolan auf, die Stadt zu verschonen.*, 1809, Schabkunst,
46,7 x 34,7 cm
ÖNB, Österreichische Nationalbibliothek
Inv. Nr. Pk 511, 39

Abb. 24

Russ: *Die Auffindung des Schleiers der Markgräfin*, 1822, Öl auf Papier auf Leinwand,
47 x 59,5 cm
Wienmuseum
Inv. 117436

Abb. 25

Schwind: *Die Auffindung des Schleiers der Markgräfin*, 1822/23, Bleistift/Feder,
38,6 x 49,4 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. 31438r

Abb. 26

Schwind: *Der Markgräfin Schleyer (Oesterreichs Sagen und Heldenmahle)*, um 1822,
Lithographie, 34 × 44 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. DG2017/1/6560 (Klebeband ÖK/Schwind/42)

Abb. 27

Danhauser: *In der Menagerie (Verlegenheiten)*, 1824, Lithographie, 5,2 x 25,2 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. DG2022/2/9 (Klebeband ÖK/Danhauser/6)

Abb. 28

Schwind: *Ich bin von Ihren Reizen so überrascht! (Verlegenheiten)*, 1824, Lithographie,
5,2 × 25,2 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. DG2017/1/6474 (Klebeband ÖK/Schwind/10)

Abb. 29

Schwind: *Es ist wahrhaftig nicht gerne geschehen! (Verlegenheiten)*, 1824, Lithographie, 5,2 × 25,2 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. DG2017/1/6475 (Klebeband ÖK/Schwind/10)

Abb. 30

Schwind: *Ach! Wenn ich nur die Schachtel nicht hätte. (Verlegenheiten)*, 1824, Lithographie, 5,2 × 25,2 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. DG2017/1/6481 (Klebeband ÖK/Schwind/13)

Abb. 31

Schwind: *Die Heimkehr (Die Landpartie auf den Leopoldberg)*, 1825, Lithographie, 17,5 x 32,2 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. DG2017/1/6488

Abb. 32

Schoeller: *Parapluie. Fatalitäten in Vindabona (Unliebsame Zwischenfälle bei einem plötzlichen Windstoß)*, 1845, Aquarell, 11,4 × 14,3 cm
Wienmuseum
Inv. Nr. 140471

Abb. 33

Richter: *Verunglückte Landparthie. (Album Für's Haus: Sommer)*, 1858, Holzstich, 29,5 × 22,5 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. DG2017/7/2/6

Abb. 34

Schwind: *Eine Symphonie*, 1852, Öl auf Leinwand, 168,8 x 100,0 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Sammlung Schack München
Inv. Nr. WAF 1017

Abb. 35

Unbestimmt (nach Schwind): *Die Hochzeitsfahrt*, 1954
Foto: Verfasserin

Abb. 36

Zutz: *Wiener Zeiselwagen (Wiener Scenen)*, 1820, Kupferstich koloriert, 31 × 77,5 cm
Wienmuseum
Inv. Nr. 111366/2

Abb. 37

Schober/Schwind/Mohn: *Landpartie in Atzenbrugg*, um 1825, Radierung, 14 × 20 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. DG2017/1/6452 (Klebeband ÖK/Schwind/2)

Abb. 38

Schwind: *Die Pfändung (Die Landpartie auf den Leopoldberg)*, 1825, Lithographie, 17,5 × 32,2 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. DG2017/1/6485 (Klebeband ÖK/Schwind/15)

Abb. 39

Poratzky (nach Schwind): *Der häusliche Zwist (Vergißeinnicht)*, 1826, Stahlstich/Radierung, 14,3 × 9,5 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. DG2017/1/6534 (Klebeband ÖK/Schwind/30)

Abb. 40

Unbestimmt: *Der häusliche Zwist (Vergißeinnicht)*, 1810, Lithographie
Foto: Verfasserin

Abb. 41

Blaschke (nach Schwind): *Ubaldo (Vergißeinnicht)*, 1826, Stahlstich/Radierung, 14,5 × 8,6 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. DG2017/1/6533 (Klebeband ÖK/Schwind/30)

Abb. 42

Beyer (nach Schwind): *Das Haus der Frommen (Vergißeinnicht)*, 1832, Stahlstich/Radierung, 14 × 9,3 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. DG2017/1/6617 (Klebeband ÖK/Schwind/57)

Abb. 43

Führich: *Kleines Mädchen mit Schutzengel*, 1827, Öl auf Holz, 182 × 115 cm
©LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna, Inv. Nr. GE 2493

Abb. 44

Fleischmann (nach Schwind): *Engel-Lieschen (Vergißeinnicht)*, 1831, Stahlstich/Radierung, 14 × 9,3 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. DG2017/1/6624 (Klebeband ÖK/Schwind/57)

Abb. 45

Schwind: *Das Märchen vom Aschenbrödel*, 1854, Öl auf Leinwand, Holz, 152 x 480 cm (Gesamtmaß)
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München
Inv. Nr. L841

Abb. 46

Schwind: *Das Märchen vom Aschenbrödel*, 1854, Öl auf Leinwand, Holz, (Detail aus den achteckigen Feldern)
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München
Inv. Nr. L841

Abb. 47

Gallait: *Die Brüsseler Schützengilde erweist den Grafen Egmond und Hoorn die letzte Ehre*, 1851, Öl auf Leinwand, 230 x 328 cm
Musée des Beaux-Arts de Tournai

Abb. 48

Piloty: *Seni vor der Leiche Wallensteins*, 1855, Öl auf Leinwand, 312 x 365 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München
Inv. Nr. WAF 770

Abb. 49

Schwind: *Das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester*, Aquarell, 1857, 76 x 259 cm (Gesamtmaß)
Klassik Stiftung Weimar, Museen
Inv. Nr. KK 1259, 1-3

Abb. 50

Schwind: *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe*, 1857, Öl auf Leinwand, 150 x 295 cm
Kunsthalle zu Kiel
Inv. Nr. 35

Abb. 51

Schwind: *Entführung des Aschenbrödels durch die Fee*, 1854, Öl auf Leinwand, 109 x 51 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München
Inv. Nr. 9122

Abb. 52

Schwind: *Das Märchen vom Aschenbrödel*, 1854,
(Detail aus den Rundbildern zum Märchen Dornröschen)
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München
Inv. Nr. L841
bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Abb. 53

Schwind: *Erscheinung im Walde*, um 1858, Öl auf Leinwand, 42 x 63,9 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Sammlung Schack München
Inv. Nr. 11584

Abb. 54

Schwind: *Erscheinung im Walde*, vor 1858, Öl auf Holz, 41,7 x 52,8 cm
Städel Museum, Frankfurt am Main
Inv. Nr. SG 620

Abb. 55

Schwind: *Das Märchen vom Aschenbrödel*, 1854,
(Detail aus den achteckigen Feldern)
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München
Inv. Nr. L841
bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Abb. 56

Schwind: *Aschenbrödel wird von der Fee geschmückt*, um 1852, Öl auf Leinwand,
41 x 40,5 cm
Museum Folkwang
Inv. Nr. 175

Abb. 57

Schwind: *Das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester*, 1857
(Detail aus dem ersten Teil)
Klassik Stiftung Weimar, Museen
Inv. Nr. KK 1259, 1-3

Abb. 58

Schwind: *Die treue Schwester*, 1857/58, Öl auf Karton, 33,4 x 30,3 cm
Kunstmuseum Basel
Inv. Nr. 1601

Abb. 59

Schwind: *Königin der Nacht*, 1864/68,
(Fresken in der Wiener Staatsoper)
©Wiener Staatsoper Michael Pöhn

Abb. 60

Schwind: *Königin der Nacht*, 1864/68, Aquarell/Feder, 415 x 315 mm
Albertina Wien
Inv. Nr. 31108
Restitution der Sammlung Lederer, GZ 16.616/179-IV/2/99 an Dr. Thomas Lederer am
6.9.2000.

Abb. 61

Bode: *Aus dem Sagenkreis Karls des Großen*, 1873/74, Aquarell, 39 x 52 cm
(Reproduktion, Kunstverlag von Heinrich Keller Frankfurt am Main, 19. Jahrhundert)
Stadtverwaltung Ingelheim, Museum bei der Kaiserpfalz Ingelheim,
Leihgabe Historischer Verein Ingelheim
Foto: Albrecht Haag
Inv. Nr. H361-9

Abb. 62

Bode: *Die Sage von Pippin und Bertha*, 1876, Öl auf Leinwand, 111 x 164 cm,
(Triptychon, Mittelteil)
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Sammlung Schack München
Inv. Nr. 11591

Abb. 63

Boilly: *Arrivée d'une diligence dans la cour des Messageries à Paris*, 1803, Öl auf Holz,
62 x 108,5 cm
Paris, musée du Louvre
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Philippe Fuzeau
Inv. Nr. 2678

Abb. 64

Boilly: *La Descente de la diligence*, 1803, Öl auf Leinwand, 41 x 34 cm
Paris, Collection particulière

Foto: Verfasserin, Ausstellung: Boilly Chroniques parisiennes, Musée Cognacq-Jay, Paris 2022

Abb. 65

Boilly: *Une marchande de fleurs*, 1803, Öl auf Leinwand, 40 x 27 cm
Paris, Galerie Didier Aaron

Foto: Verfasserin, Ausstellung: Boilly Chroniques parisiennes, Musée Cognacq-Jay, Paris 2022

Abb. 66

Riepenhausen: *The Virgin and the Child Reveal to Raphael in his Dream*, 1821, Aquarell, 48 x 50 cm

Thorvaldsen's Collections, Collection of Drawings

Foto: Helle Nanny Brendstrup@Thorvaldsens Museum

Inv. Nr. D777

Abb. 67

Riepenhausen: *Der Traum Raphaels*, 1821, Öl auf Leinwand, 98 x 118 cm

The Raczyński Foundation at the National Museum in Poznań

Inv. Nr. MNP FR 520

Abb. 68

Riepenhausen: *Die Vision Raffaels*, um 1830, Öl auf Leinwand, 71 x 84 cm

SHMH-Altonaer Museum

Inv.-Nr. 1971-73

Abb. 69

Piloty: *Seni vor der Leiche Wallensteins*, 1884, Öl auf Leinwand, 47 x 55 cm

Würzburg, Museum im Kulturspeicher

Inv. Nr. 02944

Abb. 70

Danhauser: *Die Testamentseröffnung*, 1839, Öl auf Leinwand, 95 x 114 cm

Belvedere, Wien

Inv. Nr. 2086

Abb. 71

Danhauser: *Die Testamentseröffnung*, 1844, Öl auf Nadelholz, parkettiert, 96 x 112 cm

©LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz–Vienna, Inv. Nr. GE 2139

Abb. 72

Schwind: *Die Morgenstunde*, um 1860, Öl auf Leinwand, 34,8 x 41,9 cm

Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München

Inv. Nr. 11559

Abb. 73

Schwind: *Die Morgenstunde*, 1857/69, Öl auf Leinwand, 33,5 x 45,5 cm
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
Fotograf und Copyright: Wolfgang Fuhrmannek
Inv. Nr. GK 956

Abb. 74

Unbestimmt (nach Schwind): *Allegorie – Thronende weibliche allegorische Figur auf einem Felsen mit Schweizer Wappen und Adler*, 1847, Holzstich, 23,5 x 15,5 cm
(Buchillustration zu Eduard Düllers „Erzherzog Carl von Österreich“, Pest 1847)
Albertina, Wien
Inv. Nr. DG2017/1/6595 (Klebeband ÖK/Schwind/56a)

Abb. 75

Schwind: *Die Jungfrau*, 1863, Öl auf Leinwand, 109,5 x 58,5 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München
Inv. Nr. 11572

Abb. 76

Jury: *Der gestiefelte Kater, ein Kindermärchen in drey Akten mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge*, von Peter Leberecht (pseud.) Ludwig Tieck, 1797, Radierung
National Library of the Netherlands
Signatur der Vorlage: KW 785 G 2

Abb. 77

Schwind: *Der gestiefelte Kater I*, 1833/34,
(Fresken im Tieck-Saal, Residenz in München)
Foto: Weigmann 1906, S. 91

Abb. 78

Schwind: *Der gestiefelte Kater II*, 1833/34,
(Fresken im Tieck-Saal, Residenz in München)
Foto: Weigmann 1906, S. 91

Abb. 79

Speckter: *Zwölf Radierungen vom Gestiefelten Kater*, 1844
Albertina, Wien
Signatur der Vorlage: K.S.B-5 Ill. Buch Speckter

Abb. 80

Schwind: *Der gestiefelte Kater*, 19. Jahrhundert,
(Entwurf für Brüstungsbretter)
Foto: Weigmann 1906, S. 91

Abb. 81

Schwind: *Der gestiefelte Kater*, 19. Jahrhundert, 13,8 x 9 cm
(Scherenschnitt aus dunkelbraunem Samt)
Städel Museum, Frankfurt am Main
Inv. Nr. 7338

Abb. 82

Unbestimmt (nach Schwind): *Der gestiefelte Kater*, 1850, Holzstich
Albertina, Wien
Inv. Nr. DG1951/306/5

Abb. 83

Schwind: *Ritter Kurts Brautfahrt*, 1. Fassung, 1835, Feder, 41 x 51,5 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. 25071

Abb. 84

Thaeter: *Ritter Kurts Brautfahrt*, 1. Fassung, 1830, Unvollendeter Ätzdruck, 32,5 x 52,5 cm
Foto: Weigmann 1906, S. 64.

Abb. 85

Ernst: *Die Einweihung des Münsters zu Freiburg*, 1841/42, Lithografie, 45,7 × 73,6 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. DG2017/1/6568 (Klebeband ÖK/Schwind/47)

Abb. 86

Thaeter (nach Schwind): *Das Märchen vom Aschenbrödel*, nach 1854, Kupferstich,
57,2 x 157,0 cm
(Detail)
Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv
Inv. Nr. PK 3644

Abb. 87

Schwind: *Das Märchen vom Aschenbrödel*, 1854, Öl auf Leinwand, Holz,
(Detail)
Bayerische Staatsgemäldeesammlungen – Neue Pinakothek München
Inv. Nr. L841

Abb. 88

Thaeter: *Rundbilder der Elisabeth-Galerie: Die Müden beherbergen*, 1856,
Kupferstich/Radierung, 35 × 27,2 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. DG 2017/1/6548 (Klebeband ÖK/Schwind/36)

Abb. 89

Unbestimmt (nach Schwind): *Die sieben Werke der Barmherzigkeit der heiligen Elisabeth. Wandgemälde auf der Wartburg*, Holzstich, 38,5 × 27,2 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. DG2017/1/6463 (Klebeband ÖK/Schwind/8)

Abb. 90

Thaeter (nach Schwind): *Das Märchen vom Aschenbrödel*, nach 1854, Kupferstich,
57,2 x 157,0 cm
Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv
Inv. Nr. PK 3644

Abb. 91

Albert (nach Schwind): *Melusine*, nach 1869, Lichtdruck
Kunsthistorisches Museum Wien, Archiv
Inv. Nr. 14533

Abb. 92

Eissenhardt: *Gruppe von Saengerknaben, aus dem Frescobilde die Einweihung des Freiburger Münster*, 1845, Radierung, 20 × 28,5 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. DG2017/1/6567 (Klebeband ÖK/Schwind/46v)

Abb. 93

Schwind: *Allegorie der vier Stände und Huldigung an Großherzog Leopold von Baden*, 19. Jahrhundert, Öl und Sand auf Leinwand, 128 cm x 388 cm
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe
Inv. Nr. 2881

Abb. 94

Schwind: *Sapientia* (Karikatur auf Karl Theodor Welcker), 1842, Feder, 23,2 cm x 31,8 cm
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett
Inv. Nr. VIII 2551-6

Abb. 95

Langer: *Sapientia*, 1848, Kupferstich/Radierung, 33,6 × 28,2 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. DG2017/1/6543 (Klebeband ÖK/Schwind/33)

Abb. 96

Schwind: *"Ach armes Kind! er ist kaum zu erkennen!"*, 19. Jahrhundert, Bleistift, 24,3 x 20 cm
Städel Museum, Frankfurt am Main
Inv. Nr. 7342

Abb. 97

Aschenbach: *Ein Seesturm an der norwegischen Küste*, 1837, Öl auf Leinwand, 179 x 272 cm
Städel Museum, Frankfurt am Main
Inv. Nr. 875

Abb. 98

Schwind: *Der Sängerkrieg auf der Wartburg*, 1846, Öl auf Leinwand, 281,5 x 269,3 cm
Städel Museum, Frankfurt am Main
Inv. Nr. 921

Abb. 99

Becker: *Der vom Blitz erschlagene Schäfer*, 1844, Öl auf Leinwand, 121,5 x 185 cm
Städel Museum, Frankfurt am Main
Inv. Nr. 910

Abb. 100

Schwind: *Der Rhein mit seinen Nebenflüssen*, um 1846, Bleistift/Feder, 17,9 x 40 cm
Hessisches Landesmuseum Darmstadt
Fotograf und Copyright: Wolfgang Fuhrmannek
Inv. Nr. HZ.195

Abb. 101

Schwind: *Der Rhein mit seinen Nebenflüssen*, 1847/48, Öl auf Leinwand, 220 x 456 cm
The Raczyński Foundation at the National Museum in Poznań
Inv. Nr. MNP FR 537

Abb. 102

Schwind: *Der Vater Rhein, die Fidel Volkers spielend*, um 1865, Öl auf Leinwand, 33,6 x 63,7 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Sammlung Schack München
Inv. Nr. 11581

Abb. 103

Gallait: *Ein Mönch, Arme speisend*, 1845, Öl auf Leinwand, 100,3 x 81,7 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München
Inv. Nr. WAF 294

Abb. 104

Leys: *Holländische Dorfgasse*, 1841, Öl auf Eichenholz, 106 x 123,5 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München
Inv. Nr. WAF 493

Abb. 105

Kaulbach: *Mehrere Künstler erhalten Aufträge durch König Ludwig I.*, 1848, Öl auf Leinwand, 78,5 x 164,5 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München
Inv. Nr. WAF 408

Abb. 106

Schwind: *Die Rückkehr des Grafen von Gleichen*, 1864, Öl auf Leinwand, 229 x 188,5 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München
Inv. Nr. 11444

Abb. 107

Marées: *Die Schwemme*, 1864, Öl auf Leinwand, 64,8 x 96,3 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Sammlung Schack München
Inv. Nr. 11515

Abb. 108

Morgenstern: *Das Haus des Tasso in Sorrent*, 1861, Öl auf Leinwand, 27,9 x 38,7 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Sammlung Schack München
Inv. Nr. 11604

Abb. 109

Naue: *Aschenbrödel*, 1874, Enkaustik
Stadtgeschichtliches Museum, Leipzig
Inv. Nr. K/1058/2002

Abb. 110

Schwind: *Das Märchen vom Aschenbrödel*, 1854,
(Viertes Hauptbild)
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München
Inv. Nr. Inv. Nr. L841
bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Abb. 111

Schwind: *Die schöne Melusine*, um 1860, Bleistift auf Pauspapier, 43 cm ø,
(Entwurf für einen Waschschüsselrand)
Inv. Nr. 43428
Albertina, Wien

Abb. 112

Schwind: *Die schöne Melusine*, 1869, Aquarell auf Karton, 78 x 1.262 cm
(Gesamtmaß)
Belvedere, Wien
Inv. Nr. 2105 a-k

Abb. 113

Schwind: *Die schöne Melusine*, 1865/69, Aquarell/Feder/Bleistift, 14,5 x 260,1 cm
Linz, Stadtmuseum Nordico
Inv. Nr. ÜT 1010/1-3
Foto: Verfasserin

Abb. 114

Schwind: *Die schöne Melusine: VII. Das Liebesglück*, 1869, Aquarell auf Karton, 78 x 133 cm
Belvedere, Wien
Inv. Nr. 2105g

Abb. 115

Naue: *Der Tempel der Melusine*, 1869, Bleistift und Feder auf Pauspapier auf Karton, 35,5 x 57,5 cm
Belvedere, Wien
Inv. Nr. 3231

Abb. 116

Klenze: *Rotunde, Monopteros*, 1830,
(Entwurf und Architektur)
Englischer Garten, München
© Bildarchiv Foto Marburg / Foto: Helga Schmidt-Glassner
Bilddatei-Nr. fm1553724

Abb. 117

Hähnel: *Moritz von Schwind-Denkmal an der Maximiliansbrücke*, 1893
München
© Bildarchiv Foto Marburg / Foto: Teufel
Bilddatei-Nr. fm121202

Abb. 118

Hähnel: *Moritz von Schwind-Denkmal an der Maximiliansbrücke*, 1893
München
© Bildarchiv Foto Marburg / Foto: Teufel
Bilddatei-Nr. fm121202
(Detail, Relief)

Abb. 119

Hähnel: *Erato (?)*, 1867/72, Bronze Skulptur
Staatsoper, Wien
© Bildarchiv Foto Marburg / Foto: Sara Förster / Christian Stein
Bilddatei-Nr. fmd442287

Abb. 120

Schwind: *Die schöne Melusine: I. Fontes Melusinae*, 1869, Aquarell auf Karton, 78 x 66 cm
Belvedere, Wien
Inv. Nr. 2105a

Abb. 121

Brüder Kohn KG: *Moritz von Schwind-Denkmal*, um 1909, Lichtdruck, 8,8 x 13,8 cm
Wienmuseum
Inv. Nr. 180277

Abb. 122

Amatouni: *Moritz von Schwind-Denkmal mit K. K. Kunsthistorisches Hof-Museum*, nach 1909, Lichtdruck
Wienmuseum
Inv. Nr. 205240

Abb. 123

Schwind: *Der kleine Mozart kniet auf dem Schoß der Kaiserin Maria Theresia*, 1864/65, Kohle auf Karton, 73 x 73 cm
Wienmuseum
Inv. Nr. 16839/18

Abb. 124

Alt: *Die neue Hofoper in Wien*, 1873, Aquarell, 30,5 x 45 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. 28937

Abb. 125

Lier: *Hans Makarts Totenfeier*, 1884, Holzstich
Salzburg Museum
Inv. Nr. 13534/49

Abb. 126

Schwind: *Ein Schubertabend bei Ritter von Spaun*, um 1865, Bleistift/Feder,
15,5 x 25,3 cm
Albertina, Wien
Inv. Nr. 24281

Abb. 127

Schmid: *Ein Schubertabend in einem Wiener Bürgerhause*, 1897, Öl auf Leinwand,
172 x 255 cm
Wienmuseum
Inv. Nr. 16843

Abb. 128

Schwind: *Gesellschaftsspiel*, nach 1860, Öl auf Holz, 37 x 60 cm
Belvedere, Wien
Inv. Nr. 278

Abb. 129

Reproduktion (nach Schwind): *Franz Lachner und Franz Schubert* (ein Teil aus der sogenannten „Lachner-Rolle“ 1862), in: Bartel F. Sinhuber (Hg.) *Zu Gast im alten Wien*, München 1989, S. 40
Foto: Verfasserin

Abb. 130

Werner: Einbandentwurf zu „Als unsere Großen noch jung waren, 1951“
Bildnachweis: *Als unseren Großen noch jung waren*, Heidt/Meise/Ulrich (Hg.), Wien 1951.
Foto: Verfasserin

Abb. 131

Brioschi: *Der Teich*, 1882, Bleistift, Wasserfarben und Deckweiß auf Papier, 31 x 89 cm
©Theatermuseum, Wien
Inv. Nr. HZ_BrioA_I_62

Abb. 132

Schwind: *Die schöne Melusine: V. Das Heiligtum*, 1869, Aquarell auf Karton, 78 x 133 cm
Belvedere, Wien
Inv. Nr. 2105e

Abb. 133

Burghart d. Ä.: *Garten vom ehelichen Glück*, 1882, Bleistift, Wasser- und Deckfarben auf Papier, 23,6 cm x 38,5 cm
©Theatermuseum, Wien
Inv. Nr.: HZ_BrioA_IV_11

Abb. 134

Schwind: *Die schöne Melusine: VI. Die bösen Zungen*, 1869, Aquarell auf Karton, 78 x 66 cm
Belvedere, Wien
Inv. Nr. 2105b

Abb. 135

Unknown Photographer: *Photograph of a tableau vivant of Melusine by Moritz von Schwind, held at Villa Todesco*, 1893, Black and white print, 16,2 × 23,8 cm

Tate gallery, Archive

Inv. Nr. TGA 20129/6/7/1/5

Abb. 136

Schwind: *Die schöne Melusine: II. Am Waldbrunnen*, 1869, Aquarell auf Karton, 78 x 133 cm
Belvedere, Wien

Inv. Nr. 2105b

Abb. 137

Makart: *Romeo und Julia*, 1876, Öl auf Leinwand, 250 x 116 cm

Salzburg Museum

Inv. Nr. 238/60

Abb. 138

Unknown Photographer: *Photograph of a tableau vivant of Romeo and Juliet, by Hans Makart, held at Villa Todesco*, 1893, Black and white print, 23,8 × 16,2 cm

Tate gallery, Archive

Inv. Nr. TGA 20129/6/7/1/6

Abb. 139

Leuteritz: *Museale Meissen-Kratervase mit Szenen aus dem Bilderzyklus „Die schöne Melusine“ von Moritz von Schwind*, Ende 19. Jahrhundert

Bildnachweis: Katalog zur Auktion Nr. 185. Internationale Kunst & Antiquitäten Schloss Ahlden September 2022, Altes Porzellan Teil 1, Nr. 896 S. 305.

Abb. 140

Leuteritz: *Kratervase der Szenen Raub der Proserpina nach Schnorr von Carolsfeld*, um 1867

Bildnachweis: Illustrierter Katalog der Pariser Industrie-Ausstellung von 1867, S. 4.

Abb. 141

Naue: *Die Sage vom Krötenring*, 1865, Holzstich

Bildnachweis: Illustrierte Zeitung, Band 46, Nr. 1179, 3. Februar 1866, S. 81.

Abb. 142

Naue: *Vom Kaiser Heinrich und der Prinzessin Ilse*, 1867, Aquarell, 110 x 500 cm
(Gesamtmaß)

Inv. Nr. PHz2121 a-c,

Bildnachweis: Von Cranach bis Monet: 10 Jahre Neuerwerbungen, 1976–1985,

Niedersächsisches Landesmuseum Hannover (Hg.) Hannover, 1985, S. 158-159.

Abb. 143

Schwind: *Die schöne Melusine: V. Das Heiligtum*, 1869, Aquarell auf Karton

Belvedere, Wien

(Detail)

Abb. 144

Naue: *Schwänenjungfrau*, 1863, Öl auf Eichenholz, 28 x 17,4 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München
Inv. Nr. 11638

Abb. 145

Althoff: *Untitled* 2000, Watercolor on paper, 30 × 32 cm
©: <https://www.galerieneu.net/artist/kai+althoff/1581>

Abb. 146

Schwind: *Rübezahl*, 1851, Öl auf Leinwand, 111 x 70 cm
Belvedere, Wien
Inv. Nr. 279

Abb. 147

Unbestimmt: *Schwind-Denkmal*, in: Franz X. Langer (Hg.) *Bei uns in Wien. Lesebuch für die ersten Klassen der Volksschulen des Reichsgaues Wien*, Wien 1943.
Foto: Verfasserin

9 Abbildungen



Abb. 1, Moritz von Schwind: *Käthchen von Heilbronn*, 1826



Abb. 2, Moritz von Schwind: *Der Traum des Ritters*, 1822



Abb. 3, August Stark: *Kaiser Max auf der Martinswand, ein Engel hält den Kaiser an der Hand*, 1825



Abb. 4, Josef Danhauser: *Wallstein ersticht sich im Zelte des Königs Ottokar*, 1825



Abb. 5, Peter Krafft: *Manfreds Sterbestunde*, 1825



Abb. 6, Wilhelm Nerenz: *Käthchen von Heilbronn*, 1836



Abb. 7, Moritz von Schwind: *Prinzessin Agrippina raubt dem Fortunat den Säckel*, 1833/34



Abb. 8, Caspar Kaltenmoser: *Der Besuch einer Wahrsagerin bei einer Schwarzwälder Bäuerin*, 1834



Abb. 9, Moritz von Schwind: *Abigail vor David*, 1830



Abb. 10, Peter von Cornelius: *Die drei Marien am Grab*, um 1815/22



Abb. 11, Moritz von Schwind: *Der Traum des Gefangenen*, 1836



Abb. 12, Peter von Hess: *Griechische Landleute am Meeresstrand*, 1838



Abb. 13, Josef Danhauser: *Der reiche Prasser*, 1836



Abb. 14, Franz Stöber: *Der reiche Prasser*, 1838



Abb. 15, Vincenz Georg Kininger: *Mutterliebe*, 1840



Abb. 16, Moritz von Schwind: *Zriny's Ausfall aus der Festung Szigeth*, um 1825



Abb. 17, Moritz von Schwind: *Zriny's letzter Ausfall aus Szigeth*, um 1825



Abb. 18, Peter Krafft: *Zriny's Ausfall aus der Festung Szigeth*, 1825



Abb. 19, Franz Stöber: *Zrínys Tod*, 1836



Abb. 20, Unbestimmter Künstler (nach Schwind): *Zriny's Ausfall*, um 1844



Abb. 21, Adolf Dworžák (nach Schwind): *Venturia fordert Coriolan auf, die Stadt zu verschonen.*, 1833



Abb. 22, Heinrich Friedrich Füger: *Veturia bittet Coriolan, Rom zu verschonen.*, um 1805



Abb. 23, Vincenz Georg Kininger: *Venturia fordert Coriolan auf, die Stadt zu verschonen.*, 1809



Abb. 24, Karl Russ: *Die Auffindung des Schleiers der Markgräfin*, 1822



Abb. 25, Moritz von Schwind: *Die Auffindung des Schleiers der Markgräfin*, 1822/23



Abb. 26, Moritz von Schwind: *Die Auffindung des Schleiers der Markgräfin (Oesterreichs Sagen- und Heldenmahle)*, 1822/23



Abb. 27, Josef Danhauser: *In der Menagerie (Verlegenheiten)*, 1824



Abb. 28, Moritz von Schwind: *Ich bin von Ihren Reizen so überrascht! (Verlegenheiten)*, 1824



Abb. 29, Moritz von Schwind: *Es ist wahrhaftig nicht gerne geschehen!* (Verlegenheiten), 1824



Abb. 30, Moritz von Schwind: *Ach! Wenn ich nur die Schachtel nicht hätte.* (Verlegenheiten), 1824



Abb. 31, Moritz von Schwind: *Die Heimkehr (Die Landpartie auf den Leopoldberg)*, 1825



Abb. 32, Johann Christian Schoeller: *Parapluie. Fatalitäten in Vindabona (Unliebsame Zwischenfälle bei einem plötzlichen Windstoß)*, 1845

Verunglückte Landpartie.



Abb. 33, Ludwig Richter: *Verunglückte Landparthie.* (*Album Für's Haus: Sommer*), 1858



Abb. 34, Moritz von Schwind: *Eine Symphonie*, 1852



Abb. 35, Unbestimmt (nach Schwind): *Die Hochzeitsfahrt*, 1954



Abb. 36, Josef Zutz: *Wiener Zeiselwagen (Wiener Scenen)*, 1820



Abb. 37, Schober/Schwind/Mohn: *Landpartie in Atzenbrugg*, um 1825



Abb. 38, Moritz von Schwind: *Die Pfändung (Die Landpartie auf den Leopoldberg)*, 1825



Abb. 39, Leopold Poratzky (nach Schwind): *Der häusliche Zwist (Vergißmeinnicht)*, 1826



Abb. 40, Unbestimmt: *Der häusliche Zwist (Vergißmeinnicht)*, 1810



Abb. 41, Johann Blaschke (nach Schwind): *Ubaldo (Vergißmeinnicht)*, 1826



Abb. 42, Leopold Beyer (nach Schwind): *Das Haus der Frommen (Vergißmeinnicht)*, 1832



Abb. 43, Joseph von Führich: *Kleines Mädchen mit Schutzengel*, 1827



Abb. 44, Friedrich Fleischmann (nach Schwind): *Engel-Lieschen (Vergißmeinnicht)*, 1831



Abb. 45, Moritz von Schwind: *Das Märchen vom Aschenbrödel*, 1854



Abb. 46, Moritz von Schwind: *Das Märchen vom Aschenbrödel*, 1854
(Nebenbild aus den achteckigen Feldern mit der Darstellung der Fee Perachta)



Abb. 47, Louis Gallait: *Die Brüsseler Schützengilde erweist den Grafen Egmond und Hoorn die letzte Ehre*, 1851



Abb. 48, Carl Theodor von Piloty: *Seni vor der Leiche Wallensteins*, 1855



Abb. 49, Moritz von Schwind: *Das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester*, 1857 (3-teilig)



Abb. 50, Moritz von Schwind: *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe*, 1857



Abb. 51, Moritz von Schwind: *Entführung des Aschenbrödels durch die Fee*, 1854



Abb. 52, Moritz von Schwind: *Das Märchen vom Aschenbrödel*, 1854
(Nebenbild aus den Rundbildern zum Märchen Dornröschen mit der Darstellung des Königssohns, der von der Fee zu Dornröschens Schloss geleitet wird)



Abb. 53, Moritz von Schwind: *Erscheinung im Walde*, um 1858



Abb. 54, Moritz von Schwind: *Erscheinung im Walde*, vor 1858



Abb. 55, Moritz von Schwind: *Das Märchen vom Aschenbrödel*, 1854
(Nebenbild aus den achteckigen Feldern mit der Darstellung der Fee, die Krone und Kleid zum Aschenbrödel bringt)



Abb. 56, Moritz von Schwind: *Aschenbrödel wird von der Fee geschmückt*, um 1852



Abb. 57, Moritz von Schwind: *Das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester*, 1857
(Detail aus dem ersten Teil)



Abb. 58 Moritz von Schwind: *Die treue Schwester*, 1857/58

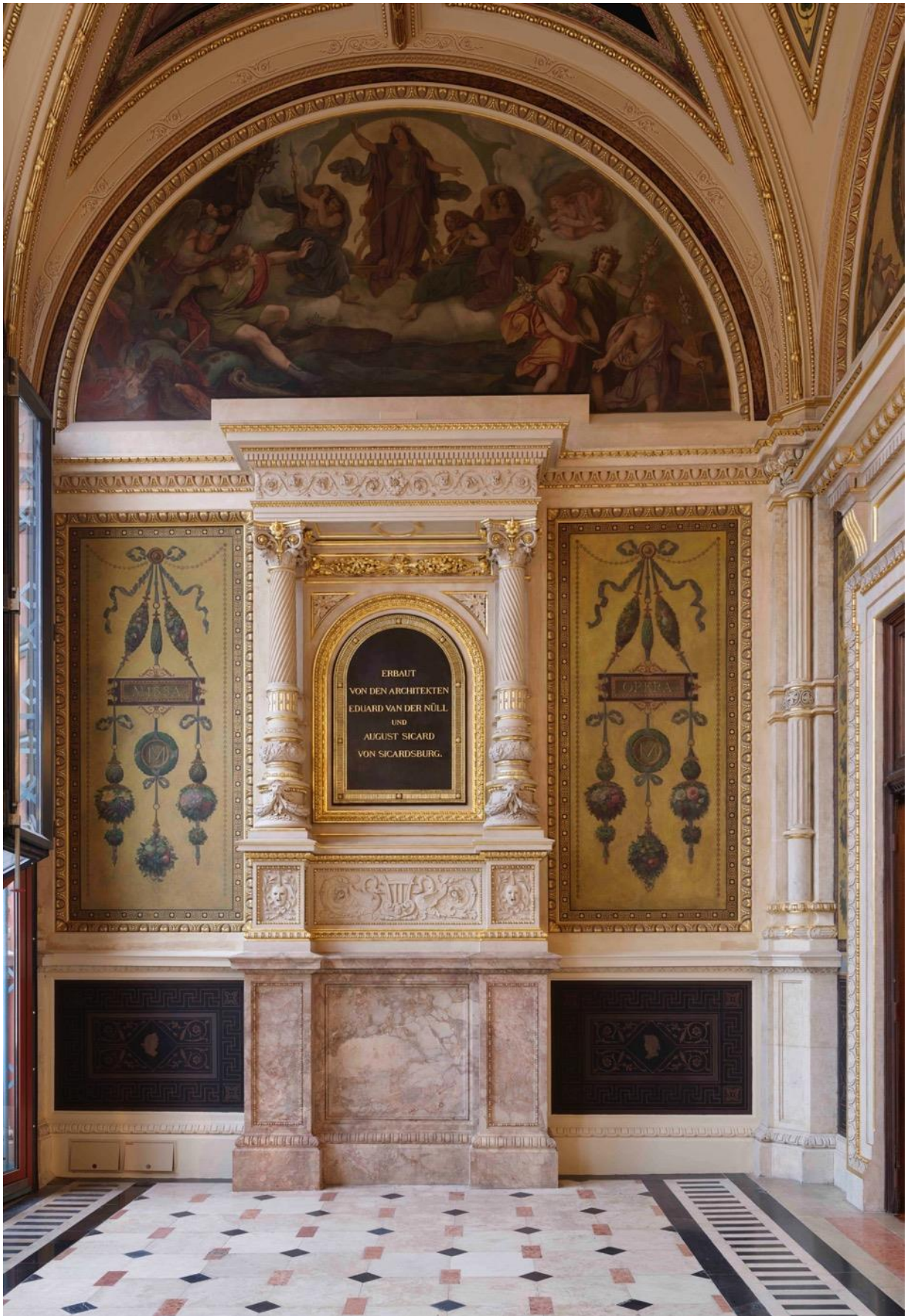


Abb. 59, Moritz von Schwind: *Königin der Nacht*, 1864/68



Abb. 60, Moritz von Schwind: *Königin der Nacht*, 1864/68



Abb. 61, Leopold Bode: *Aus dem Sagenkreis Karls des Großen*, 1873/74
(Fotografische Reproduktion des Aquarellfrieses aus dem 19. Jahrhundert)



Abb. 62, Leopold Bode: *Die Sage von Pippin und Bertha*, 1876
(Triptychon, Mittelteil)



Abb. 63, Louis-Léopold Boilly: *Arrivée d'une diligence dans la cour des Messageries à Paris*, 1803



Abb. 64, Louis-Léopold Boilly: *La Descente de la diligence*, 1803



Abb. 65, Louis-Léopold Boilly: *Une marchande de fleurs*, 1803



Abb. 66, Johannes Riepenhausen: *The Virgin and the Child Reveal to Raphael in his Dream*, 1821



Abb. 67, Johannes Riepenhausen: *Der Traum Raphaels*, 1821



Abb. 68, Franz und Johannes Riepenhausen: *Die Vision Raffaels*, um 1830



Abb. 69, Carl Theodor von Piloty: *Seni vor der Leiche Wallensteins*, 1884



Abb. 70, Josef Danhauser: *Die Testamentseröffnung*, 1839



Abb. 71, Josef Danhauser: *Testamentseröffnung*, 1844



Abb. 72, Moritz von Schwind: *Die Morgenstunde*, um 1860



Abb. 73, Moritz von Schwind: *Die Morgenstunde*, 1857/69

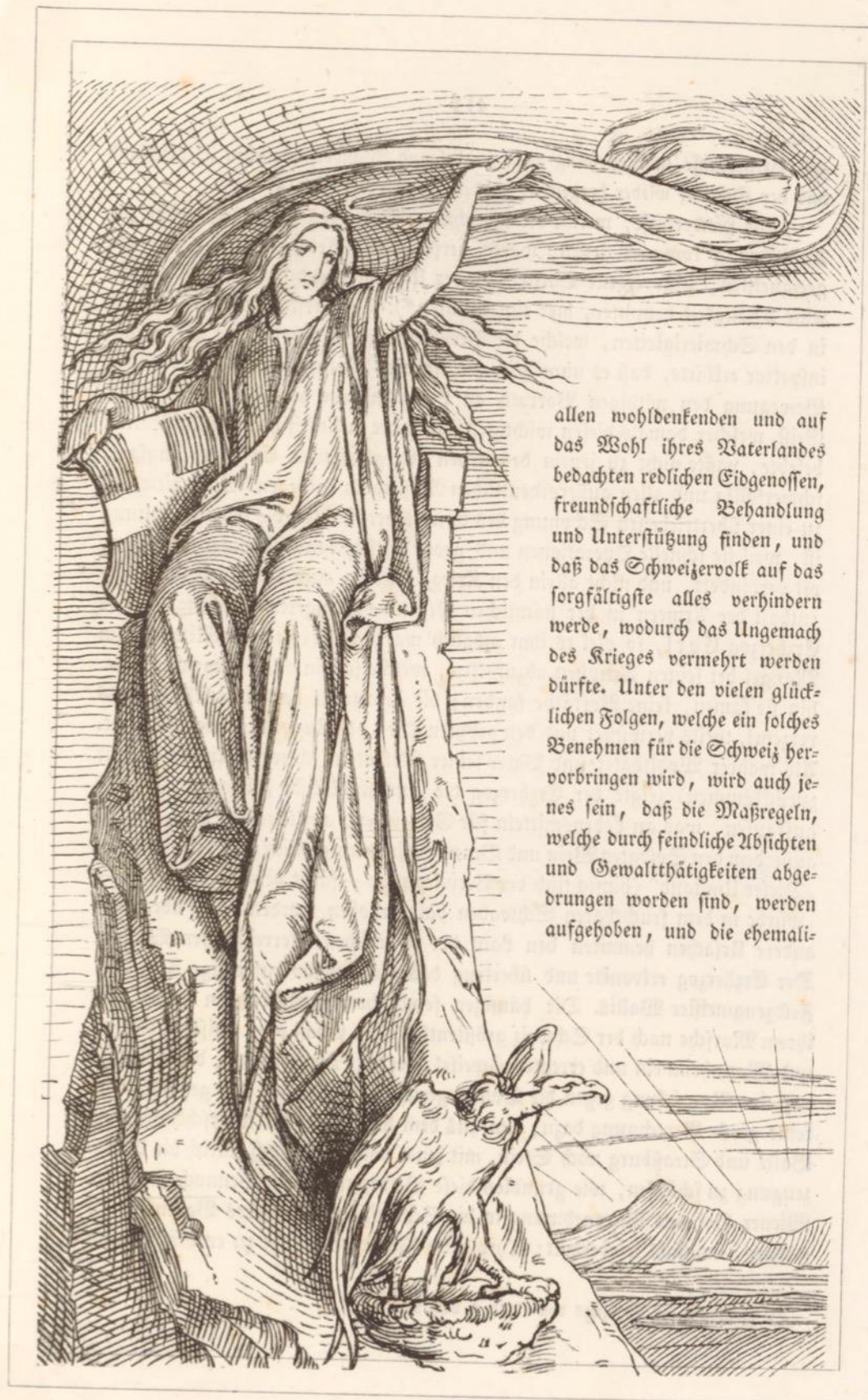


Abb. 74, Unbestimmt (nach Schwind): Allegorie – Thronende weibliche allegorische Figur auf einem Felsen mit Schweizer Wappen und Adler (aus Dullers „Erzherzog Carl“) 1847



Abb. 75, Moritz von Schwind: *Die Jungfrau*, 1863

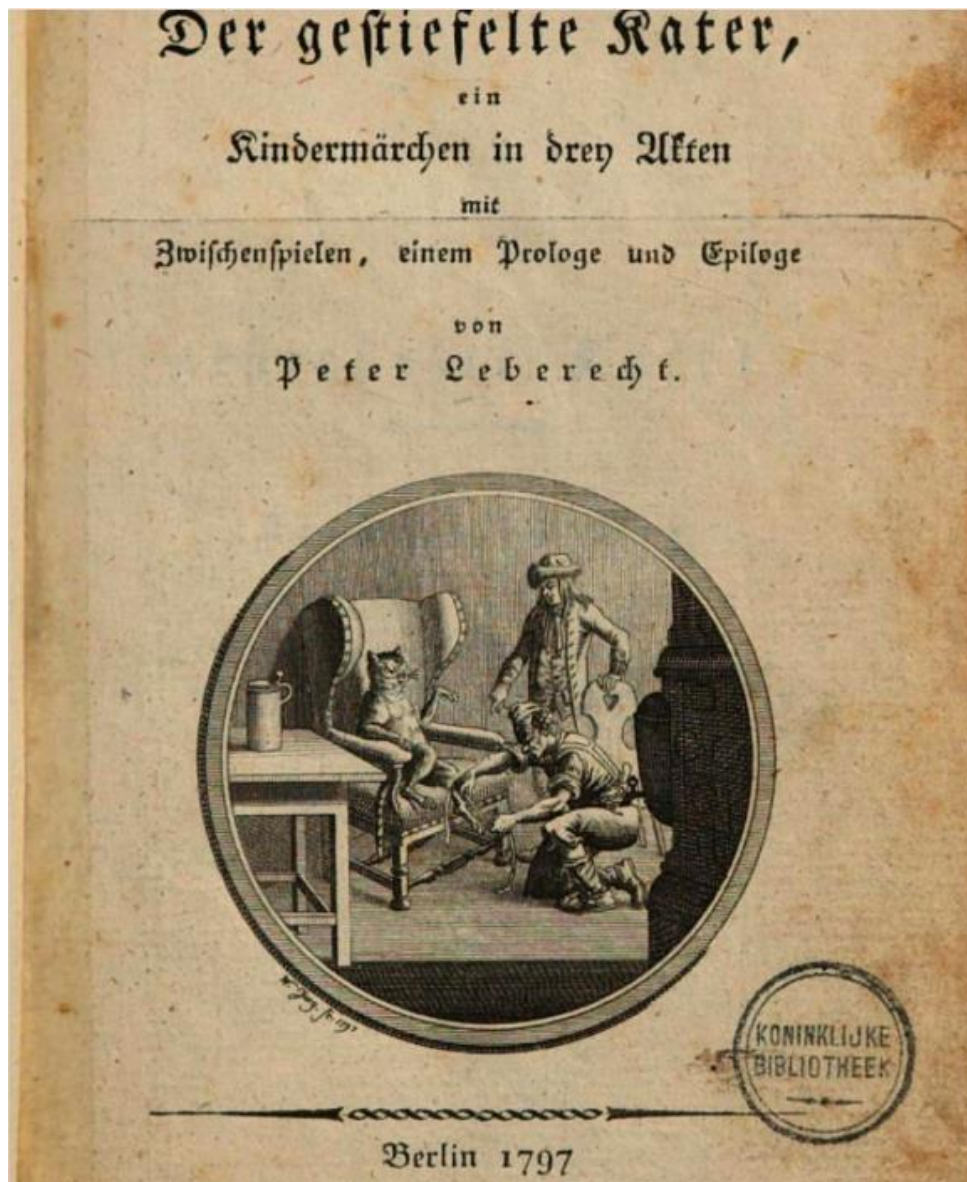


Abb. 76, Wilhelm Jury: *Der gestiefelte Kater*, 1797



Abb. 77, Moritz von Schwind: *Der gestiefelte Kater I*, 1833/34



Abb. 78, Moritz von Schwind: *Der gestiefelte Kater II*, 1833/34



Abb. 79, Otto Speckter: *Der gestiefelte Kater*, 1844

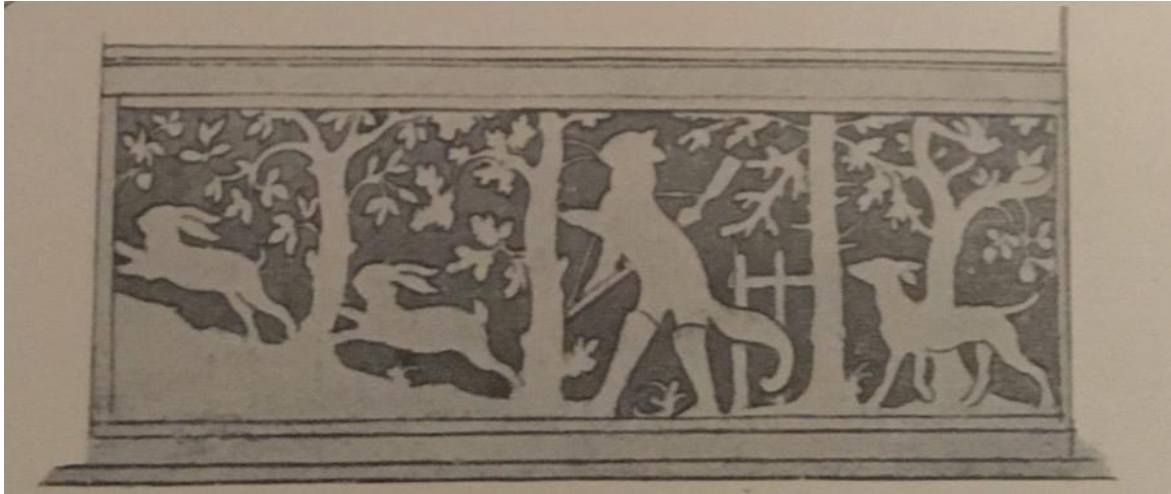


Abb. 80, Moritz von Schwind: *Der gestiefelte Kater*, 19. Jahrhundert
(Entwurf für Brüstungsbretter)



Abb. 81, Moritz von Schwind: *Der gestiefelte Kater*, 19. Jahrhundert



Abb. 82, Unbestimmt (nach Schwind): *Der gestiefelte Kater*, 1850
(Münchener Bilderbogen)



Abb. 83, Moritz von Schwind: *Ritter Kurts Brautfahrt*, 1. Fassung, 1835

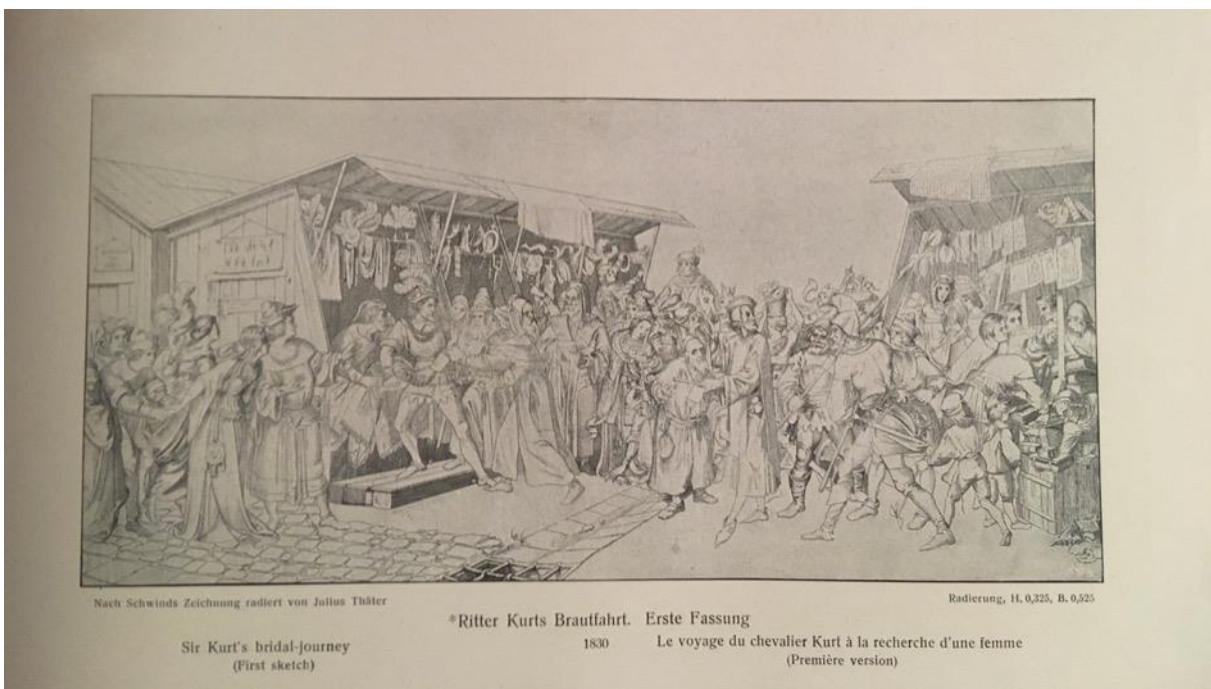


Abb. 84, Julius Thäter: *Ritter Kurts Brautfahrt*, 1. Fassung, 1830 (laut Weigmann 1906)



Abb. 85, Julius Ernst: *Die Einweihung des Münsters zu Freiburg*, 1841/42



Beschriftung: „Nach dem Carton gest. von J. Ernst unter der Leitung v. J. Thaeter“

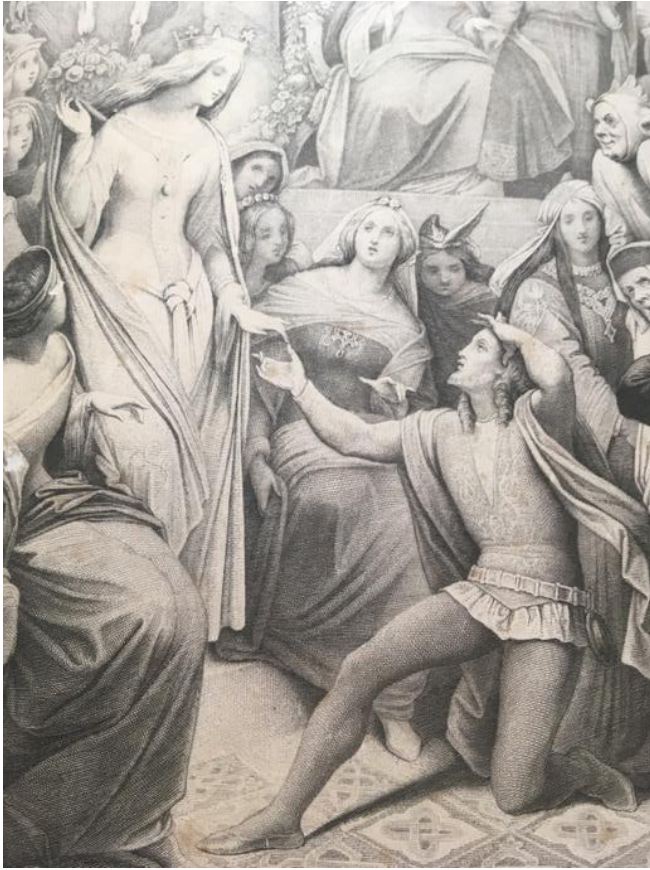


Abb. 86, Julius Thaeter (nach Schwind): *Das Märchen vom Aschenbrödel*, nach 1854 (Detail)



Abb. 87, Moritz von Schwind: *Das Märchen vom Aschenbrödel*, 1854 (Detail)



Die Müden be-
herbergen.

gedruckt bei H. Schödel, Leipzig

Abb. 88, Julius Thaeter (nach Schwind): *Rundbild aus der Elisabeth-Galerie der Wartburg*, 1856

Die
sieben Werke der Barmherzigkeit der heiligen Elisabeth.

Wandgemälde auf der Wartburg.

Ausgeführt von
Moriz von Schwind.



Abb. 89, Unbestimmt (nach Schwind): Die sieben Werke der Barmherzigkeit der heiligen Elisabeth, nach 1856



Abb. 90, Julius Thaeter (nach Schwind): *Das Märchen vom Aschenbrödel*, nach 1854



Abb. 91, Albert (nach Schwind): *Melusine*, nach 1867



Abb. 92, Johannes Kaspar Eissenhardt: Gruppe von Saengerknaben, aus dem Frescobilde die Einweihung des Freiburger Münster, 1845



Abb. 93, Moritz von Schwind: Allegorie der vier Stände und Huldigung an Großherzog Leopold von Baden, 19. Jahrhundert



Abb. 94, Moritz von Schwind: *Sapientia* (Karikatur auf Karl Theodor Welcker), 1842



Abb. 95, Theodor Langer: *Sapientia*, 1848

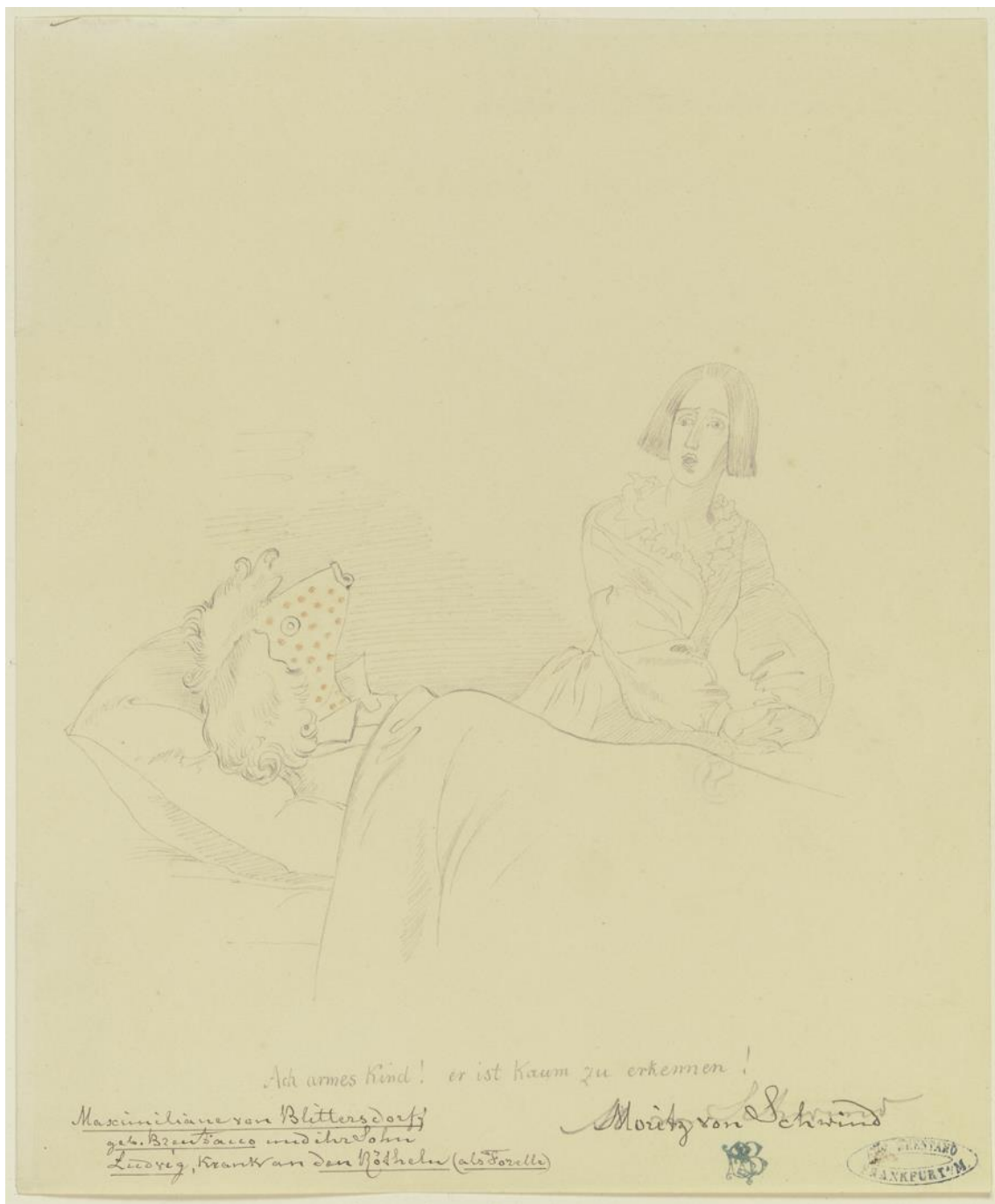


Abb. 96, Moritz von Schwind: "Ach armes Kind! er ist kaum zu erkennen!" Maximiliane von Blittersdorf geb. Brentano und ihr Sohn Ludwig, krank an den Röteln (als Forelle), 19. Jahrhundert



Abb. 97, Andreas Aschenbach: *Ein Seesturm an der norwegischen Küste*, 1837



Abb. 98, Moritz von Schwind: *Der Sängerkrieg auf der Wartburg*, 1846



Abb. 99, Jakob Becker: *Der vom Blitz erschlagene Schäfer*, 1844



Abb. 100, Moritz von Schwind: *Der Rhein mit seinen Nebenflüssen*, um 1846



Abb. 101, Moritz von Schwind: *Der Rhein mit seinen Nebenflüssen*, 1847/48



Abb. 102, Moritz von Schwind: *Der Vater Rhein, die Fidel Volkers spielend*, um 1865



Abb. 103, Louis Gallait: *Ein Mönch, Arme speisend*, 1845



Abb. 104, Hendrik Leys: *Holländische Dorfgasse*, 1841



Abb. 105, Wilhelm von Kaulbach: *Mehrere Künstler erhalten Aufträge durch König Ludwig I.*, 1848



Abb. 106, Moritz von Schwind: *Die Rückkehr des Grafen von Gleichen*, 1864



Abb. 107, Hans von Marées: *Die Schwemme*, 1864



Abb. 108, Carl Morgenstern: *Das Haus des Tasso in Sorrent*, 1861

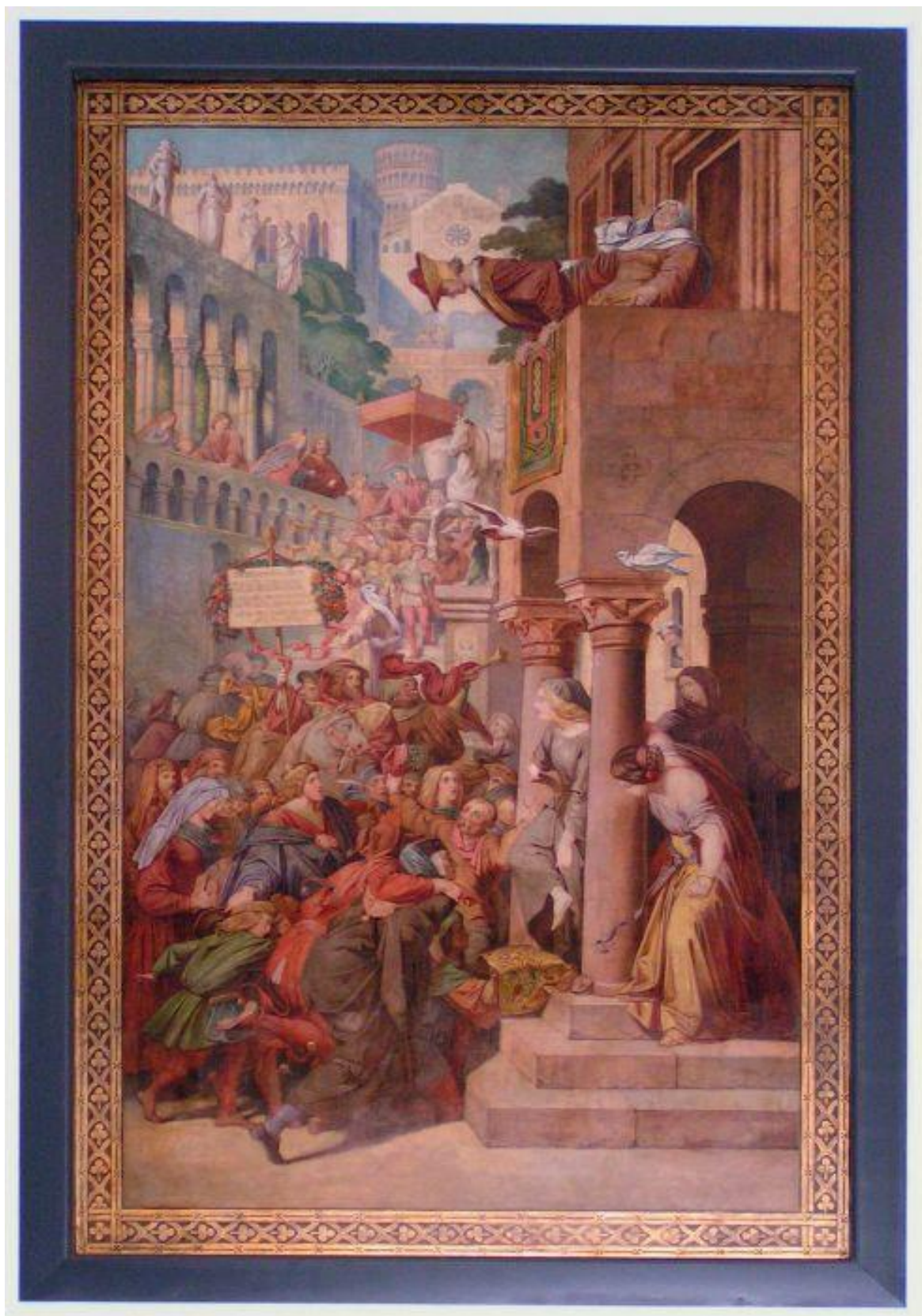


Abb. 109, Julius Naue: *Aschenbrödel*, 1874



Abb. 110, Moritz von Schwind: *Das Märchen vom Aschenbrödel*, 1854
(Viertes Hauptbild)



Abb. 111, Moritz von Schwind: *Die schöne Melusine*, um 1860
(Entwurf für einen Waschschüsselrand auf Pause)

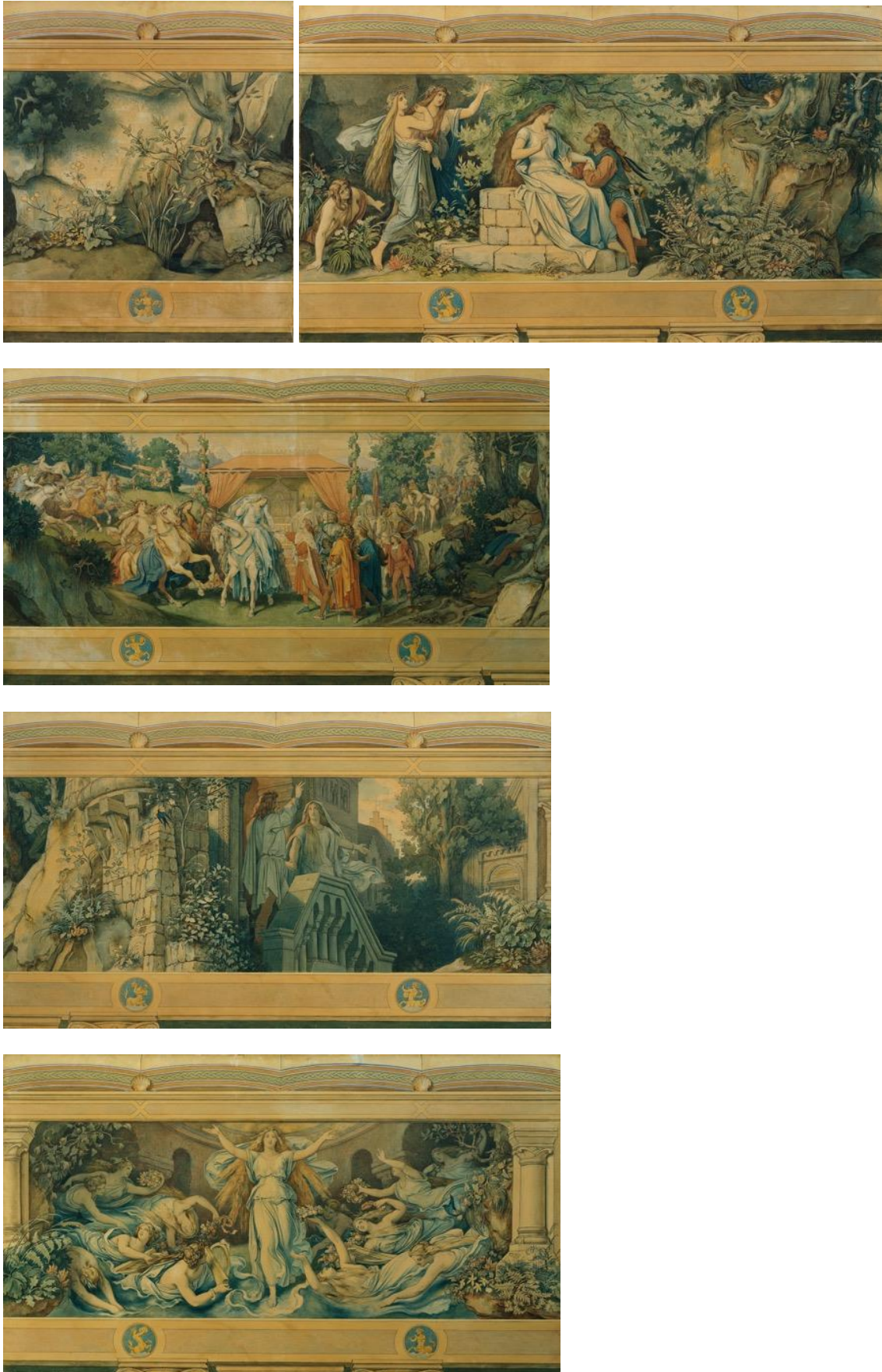


Abb. 112, Moritz von Schwind: *Die schöne Melusine*, 1869 (11-teilig)



Abb. 112, Moritz von Schwind: *Die schöne Melusine*, 1869 (11-teilig)



Abb. 113, Moritz von Schwind: *Die schöne Melusine*, 1865/69
(Detail aus dem Mittelteil)



Abb. 114, Moritz von Schwind: *Die schöne Melusine: VII. Das Liebesglück*, 1869

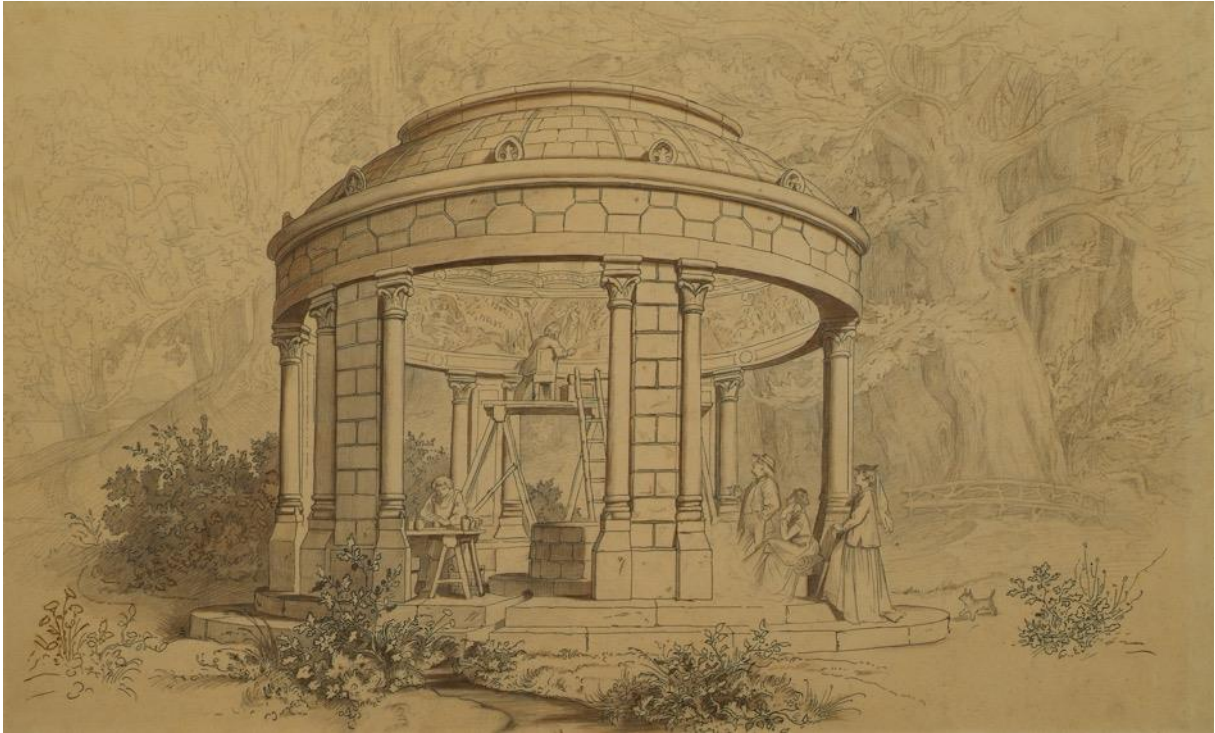


Abb. 115, Julius Naue: *Der Tempel der Melusine*, 1869



Abb. 116, Leo von Klenze: *Rotunde, Monopteros*, 1830



Abb. 117, Ernst Julius Hähnel: *Moritz von Schwind-Denkmal*, 1893



links: Abb. 118, Ernst Julius Hähnel: *Moritz von Schwind-Denkmal*, 1893
(Detail, Relief)



rechts: Abb. 119, Ernst Julius Hähnel: *Erato*, 1867/72

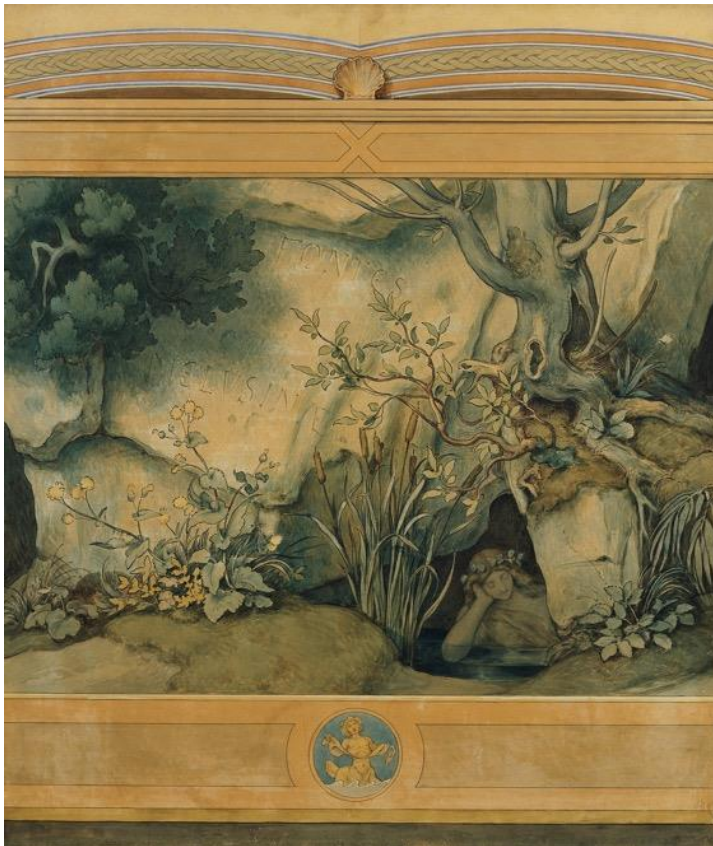


Abb. 120, Moritz von Schwind: *Die schöne Melusine: I. Fontes Melusinae*, 1869



Abb. 121, Brüder Kohn KG: *Moritz von Schwind-Denkmal*, um 1909



Abb. 122, Khegam Amatouni: *Schwind-Denkmal*, nach 1909



Abb. 123, Moritz von Schwind: *Der kleine Mozart kniet auf dem Schoss der Kaiserin Maria Theresia*, 1864/65



Abb. 124, Franz Alt: *Die neue Hofoper in Wien*, 1873



Abb. 125, C. Lier: *Hans Makart's Totenfeier*, 1884



Abb. 126, Moritz von Schwind: *Ein Schubert-Abend bei Josef von Spaun, um 1868*



Abb. 127, Julius Schmid: *Ein Schubertabend in einem Wiener Bürgerhause, 1897*



Abb. 128, Moritz von Schwind: *Gesellschaftsspiel*, nach 1860



Moritz von Schwind zeichnete seine Freunde Franz Lachner, Franz Schubert und Eduard von Bauernfeld (von links) beim Heurigen in Grinzing.

Abb. 129, Unbestimmt: Ausschnitt aus Schwinds *Lachner-Rolle* 1862, in: „Zu Gast im alten Wien“ 1989.



Abb. 130, Werner: Bucheinband von: „Als unsere Großen noch jung waren“ 1951



Abb. 131, Carlo Brioschi: *Der Teich*, 1882
(Bühnenbildentwurf)



Abb. 132: Moritz von Schwind: *Die schöne Melusine: V. Das Heiligtum*, 1869



Abb. 133, Hermann Burghart d. Ä.: *Garten vom ehelichen Glück*, 1882
(Bühnenbildentwurf)



Abb. 134, Moritz von Schwind: *Die schöne Melusine: VI. Die bösen Zungen*, 1869



Abb. 135, Unknown Photographer: *Photograph of a tableau vivant of Melusine by Moritz von Schwind, held at Villa Todesco, 1893*



Abb. 136, Moritz von Schwind: *Die schöne Melusine: II. Am Waldbrunnen, 1869*



Abb. 137, Hans Makart: *Romeo und Julia*, 1876



Abb. 138, Unknown Photographer: *Photograph of a tableau vivant of Romeo and Juliet, by Hans Makart, held at Villa Todesco, 189*



Abb. 139, Ernst August Leuteritz: *Museale Meissen-Kratervase mit Szenen aus dem Bilderzyklus „Die schöne Melusine“ von Moritz von Schwind, Ende 19. Jahrhundert*

Die altberühmte KÖNIGLICH | tionen von Director Schnorr von Carolsfeld. Die eine | der Venus. Wir werden Gelegenheit



SÄCHSISCHE PORZELLANMANUFACTUR in MEISSEN hat eine sehr reichhaltige und interessante Sammlung ausgestellt, worunter einzelne unübertreffliche Prachtwerke. Wir



heben daraus hervor einen Candelaber, Entwurf von Wiedemann, 6 1/2 Fuss hoch, und zwei Vasen, gemalt nach Originalcomposi-

bringt den Raub der Proserpina, die andere eine Toilette

haben, noch fernere vorzügliche Leistungen der ältesten europäischen Porzellanmanufactur, der Hochschule der ceramischen Kunst, wie man sie wol nennen darf, zu signalisiren; jedenfalls darf ihnen



das Zeugnis gegeben werden, dass sie, was Güte des Materials und echt künstlerische Ausführung betrifft, noch immer ziemlich unerreicht dastehen.

Beide erhöhen damit ihre Productionsfähigkeit, indem sie zugleich mit Hülfe der Mechanik die Handarbeit für solche Fälle aufsparen, für welche noch keine Maschinen erfunden sind. Die Productionsfähigkeit ist dadurch, wenn auch nicht in allen Zweigen gleichmässig, doch in allen beträchtlich gewachsen. Neben den neuen Verfahrungsarten muss auch die unwiderstehliche Gewalt hervorgehoben werden, mit welcher sich diejenige Grossmacht ausbreitet und alle Zustände durchdringt, welche „flüssiges Kapital“ genannt wird. Die schlüpfrige Natur dieser Grossmacht zeigt, dass neben der Thätigkeit des Volks die Sparsamkeit des Individuums noththut, und dass die Früchte des reichsten Bodens den wirklichen Wohlstand nur wenig fördern, wenn unverhältniss-

mässige Bedürfnisse ihren Werth augenblicklich verschlingen. Es gibt Bedürfnisse, welche allen Völkern mehr oder minder gemeinsam sind, und zwar geistige ebenso wol als materielle. Wenn jeder Mensch Nahrung, ein bestimmtes, durch das Klima bedingtes Mass an Kleidung und Wohnung selbst auf dem primitivsten Standpunkte der Cultur zur Fristung seines Daseins bedarf, so kann er diese Bedingungen nur erlangen durch die Aneignung gewisser Hülfsmittel, Werkzeuge, anfänglich ganz roh in Material, Ausführung und Gebrauchswerth (wie die Geräthe der Stein- und Renntierperiode des Menschengeschlechts), allmählich aber immer mehr sich verbessernd, bis sie zuletzt jene bequeme, arbeit- und kraftsparende Form gewinnen, welche

Abb. 140, Ernst August Leuteritz: Kratervase mit der Szenen Raub der Proserpina (nach Schnorr von Carolsfeld), 19. Jahrhundert



Sage vom Krötenring. Nach dem eigenen Gemälde auf Holz gezeichnet von J. Naue.

Abb. 141, Julius Naue: *Die Sage vom Krötenring*, 1865
(Reproduktion aus dem 19. Jahrhundert)

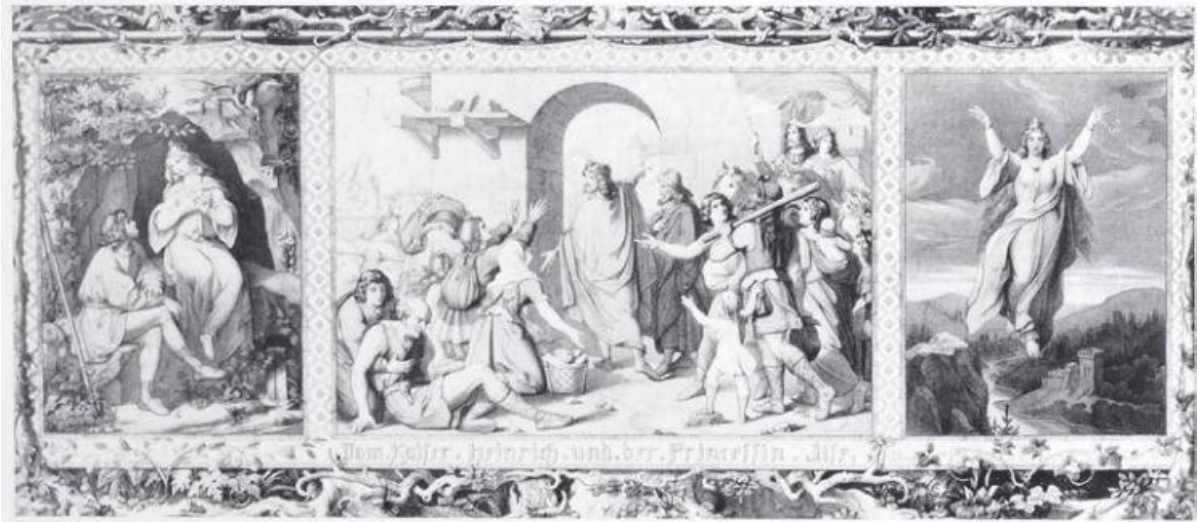


Abb. 142, Julius Naue: *Vom Kaiser Heinrich und der Prinzessin Ilse*, 1867
(Mittelteil; reproduziert 1985)



Abb. 143, Schwind: *Die schöne Melusine: V. Das Heiligtum*, 1869
(Detail)



Abb. 144, Julius Naue: *Schwanenjungfrau*, 1863



Abb. 145, Kai Althoff: *Untitled*, 2000



Abb. 146, Moritz von Schwind: *Rübezahl*, 1851

10 Anhang

[illegible]

10.1 Transkription

Brief Moritz von Schwind

an Anton von Spaun

(Reiseberichte) Rom, 14.6.1835

Zeilenwechsel wie am Brief vorgefunden

Seitenwechsel gekennzeichnet durch [./.]

Interpunktion an Brief angepasst (Punkt und Beistrich oft nicht zu unterscheiden)

Orthographie laut Brief (Groß- und Kleinschreibung oft nicht unterscheidbar)

Unsichere Worte gekennzeichnet durch [text?]

Sic: [!]

An Anton von Spaun, Linz

Rom 14. Juny 835

Lieber Freund! Ich glaube daß Du meine Antwort auf Deinen ersten Brief nicht bekommen hast, sonst würdest Du Dich wohl auf ein so kühnes Unternehmen nicht eingelassen haben, eine Sache von der am besten nur unter den besten Freunden gesprochen wird, einer Menge von Frauen anzuvertrauen, vor deren unabänderlichen Beschlüssen mir heute schon die Haut schaudert. Ich will was heißen wenn mir die Fräulein L[öfes?] nicht bis Innsbruck entgegen reißt, und mir haarklein erzählt was ich alles für Ehren und Würden mitzubringen. Da soll einer nicht lachen! ein sicheres Einkommen soll ich haben, ein Titl soll mich zieren, das ist ja ganz einzig! Am Ende werde ich noch schief angesehen wenn ich nicht als Landmarschall zurückkomme, und ich werde doch derselbe seyn wie bisher ganz ohne Anlage und Vorbereitung zu irgend etwas dergleichen. Du wirst jetzt sagen ich sey ein Schußbartl der heute so denkt morgen so aber es ist nicht so. Was die Theres unter einem Korb versteht weiß ich nicht, wohl aber weiß ich daß wenn ich sehe, daß die Sache nicht von selber geht es besser ist bey Zeiten abzuziehen, als zu warten biß man gejagt wird. Dieses letzte wird so wohl meinen wenn sie sagt sie habe mir keinen gegeben, ich habe aber an dem ersten genug gehabt, ob das ein Korb oder nicht ist. Es giebt einen gewissen bequemen Weg zu einer Frau zu kommen an dem ich nichts auszusetzen habe als daß er mir, wenigstens einer Familie von dem Stande der Hartmannischen gegenüber, verschloßen ist. Man produzirt sich der betreffenden, und um die Zeit wo die bescheidenen Huldigungen nicht mehr ausreichen wollen, spricht man mit den Ältern [!], in der einen Hand ein Dekret, in der andern einen Besoldungsbogen, und die frittata e fatta. Wohl dem, der es thun kann. Nun sehe aber einer mich. Bürgerlich betrachtet was bin ich denn ein Handwerker wenn es hoch geht ein Kaufmann der mit seinen

eigenen Producten handelt. Mir kann es gut mir kann es schlecht gehen [./.]
ich habe keine Gewißheit als die, daß ein Mann der was gelernt
hat, der Lust hat zu arbeiten, und dessen Frau den Haushalt versteht
nicht zu Grund geht, wenn nicht Fälle eintreten die in der Hand des
Schicksals liegen, und vor denen keiner dieser gestellt ist. Die auf das
nicht eingeht oder eingehen kann die ist vor mir sicher. Ich bin froh daß
ich mir nie Hoffnungen gemacht habe, auf Deinen Brief müßte ich
alle aufgeben. Du kannst Dir denken daß eine Stadt wie Rom ihren
Eindruck macht. Wie diese Leute die Kunst getrieben haben daß muß
man sehen, um sich zu schämen immer so beyläufig mitgethan zu
haben. Es hat mir manchmal so was geschwant; aber jetzt ist mir
für immer klar, daß nur in einem ganz entschiedenen Auftreten
Heil ist. Was hab davon wenn ich sicherlich alle Monat mein Geld ab-
hole, und ärgere mich alle Tag, daß ich etwas vorstelle und bin nichts!
Nun soll ich mich mit Würden und Einkünften versehen, ja woher denn?
Das geht ja gar nicht zusammen. Da kommt nichts heraus als Verdruß
und das mit einer Familie die ich überaus lieb habe deren
Freundschaft und Theilname mir ein Bedürfniß ist, und die ich
überdieß in jedem ihrer Glieder einzeln hochachte und liebe.
Ich müßte ein Kerl seyn wie ein Türk, wenn mich so eine unverdiente
liebenswürdige Behandlung nicht jedesmal wenn ich daran denke in
das behaglichste in das froheste Gefühl versetzte. Was ist der Franz für
ein einziger Mensch; kann man auf dieser Welt liebenswürdiger
seyn als die Theres? Der Himmel soll mich bewahren, daß ich mit so Ge-
schichten anrückte als über Hals und Kopf von hier wegreisen, oder
mich mit erstaunlichen Dedicationen zu Füßen zu legen. Sie kennt
mich ganz und gar, vielleicht zu viel von der guten Seite, und das muß
genug seyn, das andere hatte sich dazugefunden so gut es eben geht,
einen Haken hat es überall. Auf dem Weg den sie geht, und ich
möchte sie nicht davon abbringen wenn ich auch könnte, kann ich
nichts thun, und habe in der Art des einfältigen Elends genug
ertragen, um noch mehr davon mit Anstrengung aufzusuchen. [./.]
Nun wirst Du über mich grollen, und hast mich selbst vor kurzen
in den möglichst gelinden Ausdrücken, endlich einmal vernünftig
zu werden, aufgefordert. Kannst Du gegen alles das etwas sagen
so thu es. Da wir aber jetzt vernünftig waren so laß uns auch froh
seyn. Erst heute habe ich aus Deinem Brief den ich zum etlich und
zwanzigsten gelesen, herausgebracht, daß die Theres es ist
die mich wegen dem August erinern läßt. Ich glaubte immer
es sey die Regierungs Rätthin. Es ist aber doch nichts anderes darum.
Es wäre mir schon sehr lieb sie zu sehen, aber der Weg ist verteu-
felt weit. Ich kann nichts übereilen es für mich zu nothwendig
daß ich mich dazu halte, denn so leicht komme ich nicht wieder herein.
Ein Geld geht auf das ist ein Spektakl. Ich will aber schon schauen, aber
um alles in der Welt fragt sie nicht und laßt alles laufen. Denn wenn

schon nichts draus werden soll ist es so besser. Ich habe eine unglaubliche Angst vor allen solchen Unterhandlungen es ist immer Falschheit dabey. Wenn sie gut von mir denkt gut für mich, wenn sie den T. los ist gut für sie das andere wird sich finden. Hat Kenner meine Briefe bekommen? und antwortet gar nicht? Bin ich erst zu Haus dann soll erst ein Briefschreiben losgehen, ich habe auf dieser Reise einige Praxis erworben. O Freund was würdest Du für Augen machen könntest Du S. Lorenzo sehen die wohlerhaltenste ganz alte Kirche. Da wird einem ganz anders, und doch ist ein anticer Sarcofag der darin aufgestellt ist hinreichend das ganze wie ein C[ontrast?] aussehen zu machen. Über diese Sachen muß ich noch närrisch werden das ist kein Zweifl. Wenn ich nichts anderes erlernen kann so mahle ich Zimmer in antiker Art es ist bald besser als der ganze romantische Plunder. Es geht geradezu über alle Begriffe. Ich habe ein dergleichen Heferl, das bewundere ich von allen Seiten und es wird immer schöner. Fußböden giebt's im Vatican bessere Kindereyen! ma tanto bello, che non si po dire. Es ist auch ein Elend deutsch zu reden man kann gar nichts vernünftiges sagen. Wenn ich so hinspaziere denk ich mit mir selber italienisch es ist gar zu schön. So stark ist der Unsinn daß ich Verse mache. Schreib mir noch einmal nach Rom aber gleich sonst bin ich nicht mehr da aber auch für diesen Fall werde ich Anstalten treffen Dein Freund Schwind gestürzt geschrieben am oberen Rand von Seite 3:
Fr. v. Pa[sin?] war hier ich habe einen Spaziergang mit ihr gemacht vom Ost Ufer bis W [?] Ufer. Die Lina habe ich auch herumgeschleppt o Hohn der Hölle!

ANMERKUNG:

Mit Theres und Franz sind wohl Therese und Franz von Hartmann gemeint; mit Kenner wohl Josef Kenner.

11 Abstract

In der vorliegenden Dissertation wird das Werk des späromantischen Künstlers Moritz von Schwind (1804–1871) vom Gesichtspunkt einer „Ungebundenheit“ von Kunstschaaffenden im 19. Jahrhundert aus betrachtet. Diese „Ungebundenheit“ ist hier ganz allgemein als eine Art Folgeerscheinung der Französischen Revolution zu definieren: Die Kunst trat aus dem Dienst von Kirche und Adel und begab sich in einen zunehmend vom Bürgertum getragenen Kunst- und Ausstellungsbetrieb. In der kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung wird von der Ablösung des Hofkünstlers durch den Ausstellungskünstler gesprochen, die in Europa entlang von Entwicklungen in Gesellschaft, Politik und Wirtschaft vom 18. zum 20. Jahrhundert zu beobachten ist. Schwind repräsentiert (noch) beide Künstlertypen: Er schuf Werke im Auftrag von Herrscherhäusern in Österreich und Deutschland und machte sich als Freskenmaler einen Namen. Gleichzeitig kam er als autonomer Künstler voran, beteiligte sich an Ausstellungen, verkaufte Bilder und hoffte auf eine Diskussion seines Werks durch die Kunstkritik. Zum Broterwerb lieferte er zudem Bildvorlagen für Verleger von Druck- und Reproduktionsgrafiken sowie für Buchillustrationen. In meiner Forschungsarbeit wird der Frage nachgegangen, welche Strategien der Bilderfindung und welche Formen der Popularisierung von Kunst bei Schwind zu beobachten sind. Dabei wird das Werk des Künstlers in unterschiedlichen Kontexten untersucht: Der Begriff „Eigenpopularisierung“ beschreibt Schwinds strategisch motiviertes Kunstschaffen sowie das Bekanntmachen und den Verkauf seiner Werke in Eigenregie. Parallel dazu werden „Überschneidungen von Eigen- und Fremdpopularisierung“ aufgezeigt, die bei der Anfertigung von druckgrafischen Reproduktionen nach Schwinds Werken oder im Zusammenhang mit Mäzenatentum als Handlungsgeflecht zwischen dem Künstler und anderen Akteuren zu beobachten sind. Unter der Bezeichnung „Fremdpopularisierung“ werden jene Kontexte untersucht, die darauf verweisen, dass der Künstler ausgeschlossen und sein Werk fremdbestimmt war; dies betrifft auch den posthumen Umgang mit seiner Kunst und die Schwindrezeption nach dem Tod des Künstlers. Durch die Forschungsarbeit hat sich einerseits Schwinds elitäres Popularisierungsmodell von Kunst im 19. Jahrhundert herauskristallisiert – im Sinn eines Kunstschaffens für einen kleinen Publikumskreis, das mit einer idealisierten Vorstellung von Mäzenatentum – im Sinn einer bedingungslosen Förderung von Kunst – verwoben ist. Auf der anderen Seite verdeutlicht die Arbeit, wie Schwind mit den Forderungen einer kunstinteressierten Öffentlichkeit umgeht. Die Arbeit beleuchtet in Form einer Schwind-Monografie viele bereits bekannte kunsthistorische Phänomene unter dem Aspekt der Popularisierung neu.