

Werner Busch

ZWEI STUDIEN VON MORITZ VON SCHWIND
ZUM „ZUG DER HEILIGEN ELISABETH ZUR WARTBURG“

Die Bremer Kunsthalle besitzt heute ziemlich genau hundert Zeichnungen von Moritz von Schwind, nur eine davon wurde vor dem Kriege erworben. Hinzu kommt ein Skizzenbuch mit dreiundvierzig, zum kleineren Teil beidseitig genutzten Seiten. Von diesen rund einhundertundfünfzig Zeichnungen sind nur fünf der Literatur seit altersher geläufig: die aus der Familie von Schwinds Tochter stammenden großen aquarellierten Illustrationen zu Mozarts „Don Giovanni“¹. Zu diesen späten Entwürfen von 1870 gesellen sich Beispiele aus fast allen Lebensabschnitten Schwinds. Die Reihe beginnt mit sieben genau datierten Draperiestudien am Modell aus den Jahren 1828–1830. Das Skizzenbuch deckt die Jahre 1833–1838 und enthält neben weiteren Draperiestudien Entwürfe zu den Fresken im Tieck-Saal der Residenz in München, zur Wilkina-Sage für die Fresken in Hohenschwangau, zum „Traum des Gefangenen“, zum Kinderfries, wiederum in der Münchener Residenz, zu „Ritter Kurts Brautfahrt“ und zu „Amor und Psyche“ für die Fresken in Schloß Rüdigsdorf. Ein Einzelblatt mit einer Studie für die zentrale Szene der Versöhnung zwischen Dietrich und Wittich dem Starken aus der Wilkina-Sage erwies sich als aus dem Skizzenbuch herausgeschnittene Seite. Die vierziger Jahre sind mit Studien zum philostratischen Gemälde IX für die Karlsruher Kunsthalle und mit einer Detailstudie zu „Der Rhein und seine Nebenflüsse“ vertreten. Aus den fünfziger Jahren stammen die hier ausführlicher zu behandelnden Studien zu den Wartburg-Fresken, zu dem großen Gemälde mit „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe“ und eine Detailstudie zur fünften Szene des Märchens von den sieben Raben. Reich belegt sind die sechziger Jahre: eine wichtige Entwurfstudie zu „Kaiser Max auf der Martinswand“ vertritt den Beginn, zwei Studien zum „Hochzeitszug der Amphitrite“ vertreten die Mitte, allein sieben Detailstudien zur „Melusine“ und ein Entwurf zum Schubert-Brunnen das Ende des Jahrzehnts. Ein äußerst interessanter Beleg für den

Schwindschen Arbeitsprozeß findet sich schließlich in einer ersten, suchenden und mit der Feder heftig korrigierten Ideenskizze zur dritten der zitierten „Don-Giovanni“-Illustrationen von 1870.

Eines ist allen genannten Zeichnungen gemeinsam, bezeichnenderweise fällt nur die eine vor dem Kriege erworbene, peinlich genaue Umrißzeichnung mit dem „Weihekuß der heiligen Cäcilie“ von 1849 heraus: es sind wirkliche Skizzen und Entwürfe in allen Stadien der Bildfindung, keine ausgearbeiteten endgültigen Vorlagen, sondern Zeichnungen, die die spezifischen Eigenschaften der Schwindschen Handschrift und ihre Möglichkeiten bewahren.

Neben den „Don-Giovanni“-Illustrationen ragen aus diesem Bestand zwei 24,3 x 38 bzw. 23,7 x 38 cm große, beidseitig mit der Feder bezeichnete Blätter² heraus, die 1951 bzw. 1953, also unabhängig voneinander, aus verschiedener Quelle erworben wurden und hier vorgestellt werden sollen (Abb. 1–4). Wie leicht zu identifizieren ist, zeigen die Vorderseiten der beiden Zeichnungen (Abb. 1, 2) fast ausschließlich Studien zu einem auf der Wartburg nicht ausgeführten, aber im Zusammenhang mit den Fresken entworfenen „Zug der heiligen Elisabeth zur Wartburg“. Ein Entwurf des kompletten Zuges findet sich in Weimar in einer 63 x 96 cm großen getuschten Federzeichnung (Abb. 5)³, die von Ludwig Richters bevorzugtem Reproduktionsgraphiker August Gaber für F. Bruckmann in München in Holz geschnitten wurde⁴.

Hier tut sich bereits die erste Schwierigkeit auf: der große Weimarer Entwurf wird in der Literatur einheitlich 1854 datiert, die erste Bremer Zeichnung (Abb. 1) mit Studien zu den weiblichen Figuren dieses Zuges ist unten rechts deutlich „M. Schwind 1855“ signiert und datiert: ein für den älteren Schwind im übrigen nicht eben häufiger Tatbestand, der die Wertschätzung, die Schwind selbst dieser Zeichnung beigemessen hat, deutlich macht. Die Funktion der datierten Bremer Zeichnung ist nicht leicht auszumachen. Sie zeigt fünf



1. Moritz von Schwind, Studie zum „Zug der heiligen Elisabeth zur Wartburg“ I. Bremen, Kunsthalle

mehr oder weniger reine Kopfstudien und zwei Studien, die nicht nur den Kopf, sondern auch die Hauptpartien des Gewandes und die Hände zweier Reiterinnen zeigen; bei einer von ihnen ist der Fall des Gewandes über den Pferderücken angedeutet. Aufgrund der definitiven Haltung der einzelnen Köpfe setzt dieses Blatt eine komplette Kompositionszeichnung von der Art des Weimarer Entwurfes voraus. Ob es die Weimarer Zeichnung selbst sein kann, ist schwer zu sagen. Die zentrale Reiterin, mit dem über den Pferderücken fallenden Umhang, ist eine Studie zur rechten der beiden unüberschnittenen Reiterinnen des Weimarer Zuges. Im Gegensatz zu dieser trägt sie jedoch Schleier und Reif und zeigt mehr vom verlorenen Profil. Nun findet sich auf der Bremer Zeichnung rechts oben ein Entwurf zu einem schräg von hinten gesehenen Kapuzenkopf, dessen Profil kaum noch zu erkennen ist. Diesen Kapuzenkopf nimmt die Weimarer Zeichnung für die genannte große Reiterin und kombiniert ihn mit der zentralen Bremer Reiterin, indem sie den fliegen-

den Schleier zu einem flatternden Gewandteil macht, das Motiv als solches also beibehält.

Eine ähnlich tastende Motivsuche läßt sich für die linke obere Reiterin mit den zügelhaltenden Händen der Bremer Zeichnung ausmachen. Das Gewandmotiv, mit der zurückgeschlagenen Kapuze und dem über der Brust zusammengenommenen und offen über die Arme fallenden Mantel, zeigt deutlich, daß es sich bei ihr um die zweite Reiterin des Weimarer Zuges handelt. Deren Kopfhaltung ist allerdings grundverschieden, sie wendet sich zurück. Daß Schwind auch mit diesem Kopfmotiv experimentiert hat, zeigt die Kopfstudie der Bremer Zeichnung unten rechts. Das Motiv des klaffenden Mantels, zwischen dessen Rändern Schwind seine Signatur angebracht hat, gibt den Beleg für die Identität der Figur, die hier zwar in etwa die Kopfhaltung der Reiterin oben links aufweist, jedoch eine Kapuze trägt. Ihre Nachbarin und auch die darüber befindliche Reiterin im ausgeprägten Profil, zwischen den beiden Studien zur großen Reiterin, finden



2. Moritz von Schwind, Studie zum „Zug der heiligen Elisabeth zur Wartburg“ II. Bremen, Kunsthalle

sich relativ wörtlich im Weimarer Zug rechts von der großen Reiterin wieder. So spricht manches dafür – ohne daß man Abschließendes sagen könnte –, daß die Bremer Zeichnung vor der Weimarer entstanden ist. Komplizierend kommt hinzu, daß die Signatur mit einer geringfügig breiteren Feder und einer leicht dünneren Tinte geschrieben ist, so daß die Gleichzeitigkeit von Zeichnung und Signatur nicht unbedingt gesichert ist.

Die zweite Bremer Zeichnung (Abb. 2) zeigt Studien zum männlichen Teil des Zuges. Die nicht zugehörigen Studien zu einer sich umwendenden schreitenden Frau in drei Fassungen und auch die Rückseiten beider Zeichnungen sollen vorläufig außer acht bleiben. Die beiden Hauptstudien des zweiten Blattes mit den beiden Reitern auf ihren sehr sensibel gezeichneten Pferden lassen sich im Weimarer Zug leicht identifizieren. Ein kleines Detail am Kopfschmuck des weisenden Reiters läßt erneut die angenommene Aufeinanderfolge der Zeichnungen in Bremen und in Weimar wahrscheinlich erscheinen. Der Kopf dieses Reiters ist

über der vollständigen Studie wiederholt, und hier zeichnet Schwind sein von einem Reif gehaltenes Kopftuch – nun schwungvoll vom Wind bewegt. Dieses Motiv wandert dann in die Weimarer Zeichnung. Eine genauere Untersuchung des Papieres der beiden Zeichnungen hatte ein verblüffendes Ergebnis. Sie sind zwei Teile ein und desselben Bogens. Das Wasserzeichen „Dreÿ König“ ist genau zwischen den beiden Wörtern zerschnitten. Die erste Zeichnung mit den Reiterinnen hat das Wasserzeichen links unten von oben nach unten verlaufend, die zweite Zeichnung mit den Reitern entsprechend links oben. Ferner haben beide Blätter rechts einen deutlichen durchlaufenden Schöpfrand. So würde, im ersten Moment überraschend, Schwinds Signatur auf dem intakten Blatt im oberen Teil des Bogens stehen. Da beide Blätter jedoch für sich gezeichnet zu sein scheinen – die Größenverhältnisse und die Verteilung der Studien auf den Blättern legen diesen Schluß nahe –, wird man annehmen dürfen, daß der Bogen gefaltet war. Dafür spricht auch, daß die – wie zu zeigen sein wird – ebenfalls un-

tereinander und noch dazu mit der zuletzt besprochenen Vorderseite zusammengehörenden Rückseitenstudien im Verhältnis zu den Vorderseiten auf dem Kopf stehen. Schwind hat also, nachdem er in zwei Etappen die Vorderseiten bezeichnet hat, den Bogen einfach ganz umgeschlagen und oben wieder zu zeichnen begonnen.

Die höchst komplexe Geschichte der Schwindschen Wartburg-Fresken, in der der Entwurf zu einem „Zug der heiligen Elisabeth zur Wartburg“ einen festen und wichtigen Platz einnimmt, läßt sich in erster Linie aus dem an verschiedenen Stellen publizierten Briefwechsel Schwinds rekonstruieren⁵. Aus den Briefen geht klar die Bedeutung hervor, die Schwind dem Entwurf zum „Zug der heiligen Elisabeth“ beigemessen hat. Zugleich erfährt man einiges über seine Funktion und die Gründe, warum er nicht zur Ausführung gelangt ist. Aber auch auf grundsätzlichere Fragen wie Schwinds Geschichtsbegriff, seine politische Überzeugung oder sein Verhältnis zu den Religionen fällt ein deutliches Licht.

Die 1838 begonnenen Wiederaufbauarbeiten an der Wartburg waren 1849 so weit gediehen, daß an die Planung der Ausmalung gedacht werden konnte⁶. 1849 hatte Schwind zufällig auf einer Thüringenreise seinen alten Freund Franz von Schober, mit dem er sich zerstritten hatte, wieder getroffen⁷. Die Freundschaft wurde erneuert und Schwind über Schober, der in Weimarer Diensten stand, beim Erbgroßherzog eingeführt. Schwind besichtigte zusammen mit Carl Alexander die Wartburg⁸. Erste Verbindungen wegen einer möglichen Ausmalung der Wartburg wurden geknüpft⁹. Schober wurde vom Erbgroßherzog zum Mittelsmann zwischen Schwind und dem Hofe bestimmt. Der Maler war von der Aussicht auf „die schönste aller Arbeiten“¹⁰ begeistert und drängte auf baldige Verwirklichung. Schon im Dezember 1849 schaltete sich der Wartburg-Architekt Hugo von Ritgen in einem Brief an den Erbgroßherzog in die Planung ein, was er später, sehr zum Ärger von Schwind, noch mehrfach tun sollte. Im Dezember 1849 drehte es sich um die Frage, ob einzelne selbständige Gemälde einer friesartigen Anordnung der darzustellenden Szenen vorzuziehen seien¹¹. In Gesprächen mit Schwind, der offenbar eine durchgehende Szenenfolge vorzog,

war auf die Gefahren zu langer Fries-Darstellungen hingewiesen worden. Schon Anfang 1850 überlegte Schwind, ob er, falls er mit der Ausmalung der Wartburg betraut würde, seinen Wohnsitz nach Eisenach verlegen sollte¹². Im März unterbreitete Schwind Schober einen Plan, der eine sechsjährige Tätigkeit auf der Wartburg für 3000 Taler im Jahr vorsah¹³. Am selben Tag schrieb der Maler auch dem Erbgroßherzog und empfahl für das zu schaffende Werk die Freskotechnik¹⁴. Er habe, so teilte er dem Burghauptmann Bernhard von Arnswald mit, eine Anzahl von Zeichnungen nach alter Freskomalerei als Anschauungsmaterial geschickt. Ferner ließ er den Erbgroßherzog wissen, er kenne sich nun ganz im Sagenkreis der Wartburg und überhaupt von Thüringen aus und sei also gerüstet.

Doch die Verhandlungen ziehen sich hin. Zwei Jahre lang tut sich so gut wie nichts. Im März 1852 spricht Schwind von laufenden Verhandlungen und hofft sehr auf einen positiven Abschluß¹⁵. Im Mai endlich gehen die Vorbesprechungen weiter voran. Der Erbgroßherzog habe als neue Darstellung das Nibelungenlied geplant, für sich selbst hoffe er, schreibt Schwind, die Darstellung der Geschichte der heiligen Elisabeth herauszuschlagen¹⁶. Zwei Tage später teilt er Preller mit, der Weimarer Vorschlag laute auf drei Jahre à 3000 Taler. Er rechnet für die Ausführung des Sängerkrieges mit der Dauer von einem Jahr, für die übrige Ausmalung des Saales mit einem weiteren; im dritten Jahr will er die sogenannte „Laube“ mit der Darstellung der Nibelungen ausgestalten. Quasi als Zugabe, weil es ihm offenbar sehr am Herzen liegt, will er dann „im Saale der Landgräfin die ‚heilige Elisabeth‘ malen“¹⁷. Anfang Oktober drängt von Ritgen auf eine Einigung über das Darzustellende. Er betont, das Wichtigste sei „historische Treue“ und verweist in diesem Zusammenhang auf seine detaillierten Bauforschungen zur Geschichte der Wartburg¹⁸. Im Oktober 1852 bestätigt Schwind gegenüber Schober das Eintreffen von Plänen der für die Ausmalung vorgesehenen Räumlichkeiten der Wartburg, die von Briefen des Burghauptmanns von Arnswald und des Architekten von Ritgen begleitet gewesen seien. Schwind ist entsetzt über die inzwischen eingetretenen Planänderungen und sieht dadurch seine Freiheit stark beeinträchtigt.

Er wiederholt noch einmal die mit dem Erbgroßherzog geplanten zu malenden Gegenstände und wünscht endlich Klarheit. Der Malbeginn im Frühjahr 1854 sollte gewährleistet werden. Unter diesen Umständen müsse er sofort mit der Lektüre beginnen, um im Frühjahr 1853 mit dem Komponieren anfangen zu können. Dazu müßten die Inhalte endlich ganz genau festgelegt werden¹⁹. In seiner Verärgerung ist Schwind offenbar auf dem besten Wege, sich mit allen am Unternehmen Beteiligten zu überwerfen.

Im Dezember wird endlich Übereinstimmung über Größe und Umfang der Freskenmalereien und die Arbeitsbedingungen erlangt²⁰. In einem Brief vom Februar 1853 an Schober nimmt Schwind Bezug auf die von Ritgen geforderte absolute „historische Treue“: „Der gute Ritgen kennt sich nicht aus und hat so grausame Dinge in Vorschlag gebracht, daß ich sehe, er hat gar keinen Begriff, was einem Saal guttut oder nicht. Auf der einen Seite Bilder, auf der anderen Rüstungen, das muß notwendig den Eindruck machen, als wäre das Inventar der Wartburg zum Verkauf ausgestellt. . . Über das verwünschte Bücherlesen ist übrigens ihm und Arnswald der einfache Blick verloren gegangen für das, was sich von den Wartburg-Geschichten lebendig erhalten und was im Schweinsleder modert²¹.“ So müßten in erster Linie die allgemein im Bewußtsein vorhandenen Hauptgeschichten dargestellt werden: der Sängerkrieg, die Geschichte der heiligen Elisabeth und Luthers Wirken auf der Wartburg²². Nicht das quellenmäßig belegte, historisch Richtige allein also ist wichtig für Schwind, sondern vor allem das, was das traditionelle Bild von der Wartburg und ihrer Geschichte in Sage, Märchen, Dichtung und Volksüberlieferung ausmacht.

Für die endgültige Planung ergeben sich jedoch neue Schwierigkeiten. Im Mai besucht Schwind die Wartburg und sieht die Baulichkeiten so verändert, daß er die Verwirklichung des ursprünglichen Planes für unmöglich hält. Er erstattet dem Erbgroßherzog Bericht, er halte es für ausgeschlossen, in der Laube, für die die „Nibelungen“ geplant waren, zu malen, wolle aber statt dessen für den Gang und die anschließende Kapelle zur Verfügung stehen²³. Er handelt nun mit dem Erbgroßherzog eine zweijährige Beschäftigungszeit aus, in der er vor allem zwei Säle ausmalen will. Am

20. Mai schickt er an Franz von Schober einen Kontraktentwurf²⁴. Ursprünglich habe er, bei einer dreijährigen Beschäftigungsdauer, die „heilige Elisabeth irgendwie“ einschieben wollen. Da nun der Nibelungensaal wegfallende, müsse er eine ganz neue Konzeption vorlegen. Dazu bittet er dringend um genaue Aufrisse der beiden in Aussicht genommenen Räume „und eine Lektüre von Thüringischer Geschichte“.

Der Kontrakt sieht endgültig die Ausmalung zweier Säle im Mittelgeschoß des Landgrafenhauses vor, und zwar des sogenannten Landgrafenzimmers und des Sängersaales sowie des Ganges vor dem Sängersaal, der zur Kapelle der heiligen Elisabeth führt. Schwind will diese Räumlichkeiten in zwei Jahren „al fresco“ ausmalen. Er verpflichtet sich, Schober von jedem Schritt zu unterrichten und dem Erbgroßherzog jeweils die Pläne vorzulegen. Die folgende Entwicklung zeigt, wie wichtig Schwind die Geschichte der heiligen Schutzpatronin ist und welche Bedeutung er dem Entwurf eines friesartigen Zuges der heiligen Elisabeth beimißt.

Am 5. Juni schreibt er ungeduldig an Schober: „Wie bekomme ich die Aufrisse von dem Kapellengang²⁵?“ Er fragt ferner, wann die Decke dieses Ganges fertig sei, so daß er dort malen könne, denn er wolle den Gang zuerst in Angriff nehmen. Für ihn steht fest, „daß derselbe Gang der Darstellung der heiligen Elisabeth gewidmet werden müßte oder zu widmen sein dürfte. Beiliegend“, schreibt er an Schober, „eine Probe, wie ich die Legende behandle; abgesehen von den im Schneiden malträtierten Gesichtern. Wenn man mit Wundern zu tun hat, muß man sich gleich auf einen wunderbaren Boden stellen, von wo aus man so natürlich sein kann, als man will. Ich hoffe, der Erbgroßherzog wird einverstanden sein²⁶. . .“. Bei dieser „Probe“, auf die Schwind später noch mehrfach zurückkommt, handelt es sich um den Münchner Bilderbogen „Von der Gerechtigkeit Gottes“ mit Holzschnitten nach Schwinds Zeichnungen von 1851²⁷, auf dem in fortlaufenden, ineinandergreifenden Szenen die Geschichte eines zweifelnden Einsiedlers erzählt wird.

Schwinds Vorschlag scheint reserviert aufgenommen worden zu sein. Ärgerlich reagiert er schon am 21. Juni: „Die heilige Elisabeth, wenn ich sie auch selbstverständlich auf dem Schlosse nicht so behandeln

werde, wie ich sie auf einem Altarbild oder erzählend in einer Kirche behandeln würde, und so wird es doch hoffentlich gemeint sein, ist und bleibt die heilige Elisabeth mit dem Wunder der Verwandlung ihrer Brote in Blumen. . .^{28c}. Das gehöre schließlich zu ihrer Geschichte dazu. Nachdem er die genaue zeitliche Abgrenzung der zwei für die Ausmalung vorgesehenen Jahre (1. Oktober 1853 bis 30. September 1855) genannt hat, kommt er noch einmal auf die heilige Elisabeth zurück: „Also: Wie ist's mit der heiligen Elisabeth zu verstehen? Das ist der casus belli²⁹.“ Am nächsten Tag setzt Schwind den Brief fort und wiederholt noch einmal, im nächsten Jahr sei im Gang die Geschichte der Heiligen zu malen, da er „für die heilige Elisabeth eine Idee habe“³⁰. Schließlich äußert er sich noch höchst kritisch zu von Ritgens Vorschlag, die Gangdecke mit goldenen Sternen auf blauem Grund auszumalen, so etwas gehöre „in die Kirche“³¹. Offensichtlich hat man Schwind zu beruhigen gesucht, denn schon am 3. Juli heißt es an Schober: „Die heilige Elisabeth ohne ihre katholische Zutat zu behandeln, hätte mir die ganze Arbeit unmöglich gemacht“³². Das gehöre dazu, wie zu Luther der Tintenfleck auf der Wartburg, und fordere schon die Pietät gegenüber der Wartburg. Ohne „Reifchen um den Kopf“ der heiligen Elisabeth und ohne „den mystischen Blumenkorb in der Hand“ sei „das poetische Moment hin und die Möglichkeit der Kenntlichmachung verloren“³³. Schließlich verweist er noch einmal auf den Bilderbogen „Von der Gerechtigkeit Gottes“ als Vorbild: „Du mußt so gut sein, ihn in Streifen zu schneiden und aneinander zu setzen . . . Diese Art des Erzählens wird die rechte sein. Den Wechsel von Szenen des höchsten, fürstlichen Lebens liebenswürdigster Weiblichkeit, großartigen Kunstsinnens und fast einsiedlerischer Innerlichkeit zu verbinden und ein Ganzes daraus zu machen – das soll mir nachmachen, wem's beliebt. Für den Raum, der über oder unter dem Bilde übrigbleibt, soll eine einfache Verzierung mit den sieben Werken der Barmherzigkeit die rechte Vorbereitung für die lutherische Kapelle bilden. So viel weiß ich bis jetzt. Wir gewinnen nebenbei eine Darstellung des ganzen Lebens jener Zeit, denke an den Dombau in Marburg, der ergänzt, was im ‚Sängerkrieg‘ fehlt³⁴.“ „Das Buch [eine Geschichte Thüringens offenbar] sei so gut und

schicke, es könnte sein, daß es die hiesige Hofbibliothek nicht hat. Die heilige Elisabeth, es ist ein Raum von 40 Fuß, wird für den nächsten Sommer genug sein, da wird sich dann auch an Ort und Stelle der Plan für Weiteres am besten machen. Jetzt bleibe ich an dem Gang, der steckt mir einmal im Kopf³⁵.“

Am 8. Juli 1853 stirbt der Großherzog Karl Friedrich von Weimar, der Erbgroßherzog Carl Alexander wird sein Nachfolger. Für die Wartburg bedeutet dies, daß die Arbeiten von nun an zügiger vorangehen. Ende Juli betont Schwind gegenüber Schober, er hoffe, mit den Wartburg-Fresken „noch ein tüchtiges Wort mitzureden zugunsten unserer ganz verfahrenen deutschen Kunst, es ist aller Mühen eines geprüften Mannes wert³⁶.“ „Jetzt studiere ich das Leben der heiligen Elisabeth und kann mich natürlich nicht mit einem Schriftsteller begnügen. Wahrscheinlich werde ich auch nach Marburg müssen, wo ihr Brautkleid, ihr Grab und sonst Einzelheiten sind. Hast Du die Streifen aneinandergesetzt, so daß der erzählende Fries ganz deutlich ist? Ich meine, auf diese Form läßt sich bauen. Der Stoff ist unendlich reich – und nicht gegen den großen Raum auszufüllen – sich zu beschränken, wird das Schwierige sein. Die Arbeit geht freilich mühsam³⁷ . . .“

Seine Studien gehen weiter; am 25. August heißt es an seinen Freund Bernhard Schädel: „Ich studierte und machte bisher die nötigen Auszüge aus dem Leben der heiligen Elisabeth behufs der Malereien auf der Wartburg³⁸ . . .“ Er berichtet, daß Schober ihn für acht Tage besucht habe und daß sie sich wieder entzweit hätten. Am 28. September fordert er von Bernhard von Arnswald eine weitere Chronik über die Wartburg, da er sich noch nicht genügend informiert sieht³⁹. Am 9. Oktober schreibt Schwind nüchtern, aber auch leicht ironisch resümierend an Schober: „Die Komposition zur heiligen Elisabeth machte ich meiner Begeisterung für den Gegenstand folgend und die Möglichkeit eines dritten Jahres im Auge, nach der besprochenen Intration. Alle Schwierigkeiten beseitigten sich leicht, und alles wäre gut, bis auf den kleinen Umstand, daß ein Bild von 420 Quadratfuß wenigstens zwei Jahre in Anspruch nimmt . . . Nach viermaliger Umarbeitung ergibt sich für den 60 Schuh langen Gang: 6 Bilder 4 Fuß breit, 6 1/2 hoch, dazwischen 7

Medaillons von 2 Schuh Durchmesser. Für das Landgrafenzimmer – ein feins von 80 Schuh – 5 Schuh hoch war mein ursprünglicher Gedanke: 7 getrennte Bilder in demselben Fries, vielleicht 8, und für den Sängersaal eine 20 Schuh breite Darstellung des Sängerkrieges⁴⁰.“ Das sei mehr als genug für zwei Sommer für ihn und seinen Mitarbeiter. „Niemand ist mehr leid als mir, daß so viel gute Gedanken in die Brüche gehen, aber wer kann helfen. Sofort mache ich mich an die Zeichnungen und leugne nicht, daß ich von diesem fortgesetzten Umformen tüchtig herabgestimmt bin⁴¹.“

Am 30. Oktober berichtet er von Ritgen über seinen endgültigen Plan und fragt nach dem Zustand des Ganges⁴². Am 6. November beschwert er sich über von Ritgen und sein erneutes Dazwischenschalten. Gleichzeitig läßt er es zum endgültigen Zerwürfnis mit Schober kommen, indem er ihm deutlich zu verstehen gibt, daß die Einteilung der Fresken gefälligst seine Sache sei⁴³. Die Arbeit an den Kartons zu den sieben Werken der Barmherzigkeit schreitet voran⁴⁴. Schwind berichtet aller Welt von seinem Ärger mit Schober und gibt ihm die Schuld, daß die Arbeit immer wieder zusammengestrichen worden sei⁴⁵ und das bei Stoffen, die „reichliche Behandlung“⁴⁶ forderten. Am 21. Dezember schickt er acht Kompositionen aus der Thüringer Landgrafengeschichte und sieben aus dem Leben der heiligen Elisabeth zur „allerhöchsten Einsicht“ dem Großherzog⁴⁷. Er ist nach dem Ärger unsicher, ob seine Entwürfe positiv aufgenommen werden, hofft aber noch, daß alles gut genug erscheine, wo es doch schon so reduziert und auch in den Dekorations teilen viel armseliger ausgefallen sei. Der Großherzog reagiert am 13. Januar äußerst positiv. Besonders von den sieben Werken der Barmherzigkeit ist er ange tan⁴⁸. Auch Schwind selbst ist nun zufrieden. Von der Elisabeth-Legende im Gang spricht er im Februar 1854 als der „Perle aller Geschichten“⁴⁹.

Ein letztes Zeugnis des komplizierten und mühsamen Entstehungsprozesses der Ausmalung des Elisabethenganges ist hier von besonderer Bedeutung. Schwind berichtet Anfang März 1854 von Arnswald, daß er für die heilige Elisabeth eine Komposition über die ganze Wand gemacht habe; „die hätte die 2 Jahre allein aufgezehrt, nach 4maligem Umarbeiten habe ich jetzt die Anordnung von 6 Bildern aus ihrem Leben

und 7 Medaillons mit den 7 Werken der Barmherzigkeit⁵⁰.“ Zu dem Entwurf eines durchlaufenden Wandbildes schreibt er jedoch: „... ich bin so überzeugt, daß ich nie einen tüchtigeren Aufschwung genommen habe, daß nach Beendigung der Wartburg es mein erstes sein wird, diese Composition auszuführen⁵¹.“ Mitte Mai 1854 ist Schwind dann auf der Wartburg und malt bis zum 28. August mit einem Gehilfen zuerst das Landgrafenzimmer aus⁵². Im Herbst vollendet er die Kompositionsentwürfe für die Elisabethgalerie⁵³; zwischen Ende 1854 und Anfang 1855 entstehen die Ornamente⁵⁴. Vom Mai bis September 1855 ist Schwind wieder auf der Wartburg und malt die Elisabethgalerie und den Sängersaal aus, zur Zufriedenheit aller, „Katholiken wie Protestanten“⁵⁵. Am 26. September 1855 bedankt sich der Großherzog: „Sie haben deutscher Geschichte und Kunst ein dem Vaterland wie Ihnen selbst würdiges Denkmal gesetzt⁵⁶.“

Das Resümée aus all den angeführten Belegen ist für die hier interessierende Frage nicht ganz leicht zu ziehen. Soviel ist deutlich: Von Anfang an gibt Schwind einem fortlaufenden Fries für die Elisabethgalerie den Vorzug. Als Exempel dafür verweist er auf seinen 1851 entstandenen Bilderbogen „Von der Gerechtigkeit Gottes“. Hinsichtlich des Elisabethfrieses spricht er vom Wechsel der Szenen, von der Möglichkeit, das ganze Leben der Zeit einzufangen. Ganz offensichtlich denkt er hier – Anfang Juli 1853 – noch nicht an den Reiterfries mit dem Zug der heiligen Elisabeth, sondern an ineinandergreifende Einzelszenen aus dem Leben der Heiligen in Friesform. Im Juli studiert er das Leben der Heiligen. Ende August schreibt er, er habe die nötigen Auszüge aus dem Leben der Heiligen gemacht, aber noch am 28. September fordert er vom Burghauptmann von Arnswald eine weitere Chronik, weil er noch immer nicht genügend informiert sei. Am 9. Oktober jedoch hat er sich dann für die endgültige Form und gegen die friesartige Anordnung entschieden. Zu diesem Zeitpunkt spricht er davon, er habe die Entwürfe zur Galerie viermal umgearbeitet. Im August hatte ihn Schober besucht und ihm ganz offensichtlich dreingeredet. Wie aus dem Brief vom 9. Oktober hervorgeht, hat er nun verärgert einen Schlußstrich unter all seine Bemühungen gezogen und sich für den am wenigsten aufwendigen Entwurf entschieden.

Um fertige, ganz ausgearbeitete Kompositionen kann es sich in keinem Fall gehandelt haben. Das würde auch Schwinds Arbeitsprozeß nicht entsprechen. So schreibt er etwa noch am 22. Oktober 1854, die Kompositionen zur Elisabethgalerie in Einzelszenen seien nun zwar fertig, jedoch noch nicht in vorzeigbaren Zeichnungen⁵⁷. Die Vollendung dieser Zeichnungen zog sich schließlich bis April 1855 hin⁵⁸.

Bei einem der vier Vorschläge dürfte es sich um eine Kompositionsskizze zum „Zug der heiligen Elisabeth“ gehandelt haben. Man wird ferner annehmen dürfen, daß dies wohl der am weitesten fortgeschrittene Entwurf war, zumindest derjenige, den Schwind selbst am meisten geschätzt hat. Sein Brief vom 9. März 1854 an von Arnswald wird sich auf diese Komposition beziehen. Er sprach dort, wie zitiert, davon, daß er eine Komposition über die ganze Wand entworfen habe, die allein auszuführen zwei Jahre in Anspruch genommen haben würde, daß er sie aber gleich nach Vollendung der Wartburg-Arbeiten ausführen wolle, da er sie für seine bisher beste Arbeit halte.

Vielleicht kommt man der Datierung des ersten Entwurfes zum Elisabeth-Zug noch ein wenig näher. In Schwinds Brief von Ende Juli 1854 hieß es zur Elisabethlegende: „Der Stoff ist unendlich reich – und nicht den ganzen Raum auszufüllen – sich zu beschränken, wird das Schwierigste sein⁵⁹.“ Die radikalste Lösung für eine solche Beschränkung scheint die Auswahl nur einer Szene aus dem Leben der heiligen Elisabeth gewesen zu sein: der Zug der Heiligen als Vierjähriger zur Wartburg. Sinnvoll wäre ein solcher Zug in der Galerie durchaus gewesen. Auf dem Weg zur Kapelle, die der Heiligen geweiht ist, wäre man den ganzen Zug abgeschritten und hätte ihn so gleichsam nachvollzogen. Traut man der Datierung auf der ersten Bremer Zeichnung und schenkt man Schwinds Vorhaben, gleich nach Vollendung der Arbeiten auf der Wartburg – Herbst 1855 – den Zug der heiligen Elisabeth in die endgültige Form zu bringen, Glauben, so muß man die große, repräsentative Weimarer Zeichnung als Einlösung dieses Vorhabens, die Bremer Zeichnungen aber als Vorarbeiten zu dieser endgültigen Fassung ansehen. Das macht auch wahrscheinlich, daß August Gabers Holzschnitt Ende 1855 nach der kartonartigen Weimarer Zeichnung gefertigt wurde.

Bevor zu den Bremer Zeichnungen zurückgekehrt werden kann, müssen noch einige Fragen beantwortet werden. Dazu gehört die Frage nach Schwinds Quellen für das Leben der heiligen Elisabeth⁶⁰. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Schwind das umfangreichste und erschöpfendste Kompendium zum Leben der Heiligen, nämlich Graf von Montalemberts ‚Leben der heiligen Elisabeth von Ungarn‘ in der deutschen Übersetzung, genau gekannt hat⁶¹. Dieses Werk, das sämtliche Forschungen und Quellen zum Leben der Heiligen anführt und auswertet, schildert auch ausführlich die Werbung des Weimarer Hofes beim ungarischen König um Elisabeth, die Ausstattung des Zuges mit der kleinen Elisabeth durch den ungarischen Hof und die Ankunft in Eisenach⁶².

In anderen Werken wie etwa in C. L. Stieglitz' Gedicht in fünf Gesängen „Die Wartburg“ von 1801, in dem der dritte Gesang „Elisabeth der Heiligen“ gewidmet ist, wird der Zug nur als ganz beiläufige Szene geschildert⁶³. Bei Montalembert sind selbst die wichtigsten Teilnehmer des Zuges namentlich genannt und Schwind hat sich, wie die Weimarer Zeichnung zeigt, sehr genau an die überlieferten Fakten gehalten. So ist in der Vita die Rede davon, daß der ungarische König dem thüringischen Gesandten, dem Ritter Walther von Vavila, sein Kind anvertraut⁶⁴. Ihn wird man in dem vorwärts weisenden Ritter neben dem Wagen der kleinen Elisabeth erkennen dürfen. Der zweite namentlich genannte Ritter, Reinhard von Mühlberg⁶⁵, ist wohl in dem sich umwendenden Reiter zu erkennen. Beide genannten Ritter befinden sich auch auf der zweiten Bremer Zeichnung.

Ferner wird erzählt, daß die kleine Elisabeth „in eine Wiege von massivem Silber gelegt“⁶⁶ wurde; die Wiege ist sowohl auf der Weimarer Zeichnung als auch auf dem ersten Fresko der Elisabethgalerie⁶⁷ auf der Wartburg deutlich zu erkennen. Schließlich ist die Rede davon, daß dreizehn ungarische Edelfräulein der kleinen Elisabeth als Gefährtinnen vom König mitgegeben worden sind⁶⁸; Schwind läßt sie dem Wagen der Heiligen folgen. Nun ist auffällig, daß bei Montalembert zwar die prächtige Ausstattung und die reichen Geschenke erwähnt werden, von denen es heißt, „nie habe man in Thüringen etwas so Kostbares, noch so Schönes gesehen“⁶⁹, auch wird die Ankunft in Thürin-

gen geschildert, vom eigentlichen Zug jedoch heißt es nur, er „ging ohne Unfall vor sich“⁷⁰. So ist nicht zu erwarten, daß Schwind gerade von diesem Text, der ihm durchaus zahlreiche historische Details lieferte, dazu angeregt wurde, den Zug selbst zum alleinigen Hauptthema zu machen. Der Anstoß dazu scheint aus anderer, für Schwind sehr bezeichnender Quelle zu stammen: aus Ludwig Bechsteins „Sagenschatz des Thüringerlandes“ von 1835–38⁷¹. Bechstein, mit dem Schwind sehr befreundet war und der die Elisabethquellen ebenfalls sehr genau kannte⁷², verändert den oben zitierten Satz, in dem ausdrücklich – wie in den übrigen älteren Quellen – nur die Großartigkeit der Geschenke hervorgehoben wird, in entscheidender Weise: „Nie zuvor ward in Thüringen Herrlicheres gesehen, wie dieser Zug“⁷³. Schwind wie Bechstein erlauben sich bei aller historischen Treue also durchaus die Freiheit poetischer Ausschmückung.

Der Baumeister und Erforscher der Baugeschichte der Wartburg Hugo von Ritgen nahm im Falle Schwinds diese Tatsache nur ein wenig widerwillig zur Kenntnis; für ihn widerspricht die Darstellung des Sängerkrieges und auch die der Elisabethgalerie „zwar dem Geiste und Stile des zwölften Jahrhunderts in etwas und versetzt den Besucher mehr in eine ideale Welt, als in die Wirklichkeit der Zustände in jenem Jahrhundert, aber es trägt wesentlich dazu bei die poetische Stimmung zu erhöhen, ohne den Wert der sonst überall in der Restauration beibehaltenen archäologischen Strenge und Wahrheit zu beeinträchtigen“⁷⁴. Ritgens positivistischer Historismus stellt eine dritte Spielart der Auffassung von der Wartburg als nationalem Denkmal dar. Für Schwind dagegen waren die Wartburg-Fresken einerseits eine lang gesuchte Chance, seinen Beitrag zur Erneuerung der deutschen Kunst, die er für ganz heruntergekommen hielt, an exponierter Stelle zu leisten⁷⁵. Er war stolz darauf, seine Arbeit, wie er meinte, ohne jede Konzession vollendet zu haben⁷⁶, noch dazu zur Zufriedenheit von Protestanten wie Katholiken⁷⁷. Zum anderen sah er in den poetisch-mittelalterlichen Themen eine Möglichkeit, in einen den tagespolitischen Anforderungen enthobenen Bereich zu flüchten. Schwinds ausgeprägter – teilweise erschreckend inhumaner⁷⁸ – Widerwille den Ereignissen von 1848 gegenüber (Schwind nennt sich selbst 1848 mit Beto-

nung einen „Hauptreaktionär“⁷⁹) hatte ihn sich in München gänzlich aus dem Tagesbetrieb zurückziehen lassen. Im August 1849 mag er an eine deutsche Nationalität nicht mehr denken⁸⁰. So entstammen seine Themen nicht in erster Linie nationaler Geschichte wie bei seinem Münchner Akademiekollegen Wilhelm von Kaulbach, sondern dem Märchen- und Sagenbereich. Die sich Ende 1849 mit dem Hof in Weimar anknüpfende Verbindung hat er um so begeisterter ergriffen. Hier war er nicht nur der Tagespolitik, sondern selbst dem bürgerlichen Kulturbetrieb enthoben. Heines Verdikt gegen die „neu-deutsch-religiös-patriotische Kunst“⁸¹ muß auch Schwind sich gefallen lassen. Auch bei ihm klaffen bürgerliche Existenz und die selbstgewählte Aufgabe künstlerischer Verewigung feudalistischen Mittelalters, so harmlos es sich auch darstellt, auseinander⁸². Das zeigt sich in seinem nicht übermäßig hoch dotierten und in der Dauer stark reduzierten Vertrag, um den er hat ringen müssen. Ebenso ließen sich gewisse Konzessionen dem so wohlgesonnenen Großherzog gegenüber nicht vermeiden⁸³. Ferner mußte für ihn die großformatige Freskomalerei – wie der in der Komposition sehr additive Sängerkrieg zeigt – problematisch bleiben, da die Freskomaltradition im bürgerlichen Zeitalter nicht mehr vorhanden war⁸⁴.

Der Großherzog selbst schließlich sah in der Wartburg nicht nur, wie er Schwind schrieb, ein „würdiges Denkmal deutscher Geschichte“⁸⁵ und suchte nicht nur wie Schwind selbst „die großen Erinnerungen, die sich an die Wartburg knüpften . . . verherrlichend zu bewahren“⁸⁶, sondern wollte die Wartburg in erster Linie, wie er schon 1841 – also drei Jahre nach Inangriffnahme des Wiederaufbaus – schrieb, „zu einer Art Museum für die Geschichte unseres Hauses, unseres Landes . . .“⁸⁷ machen. Und auch wenn sich die Urkunde zur Grundsteinlegung des Bergfriedes 1853 für die Wartburg auf ihre „historisch und politisch-faktische Bedeutung, ihre Bedeutung für die Entfaltung des Geistes und namentlich der Poesie, ihre Bedeutung für die Reformation und ihre katholisch-religiöse Bedeutung“⁸⁸ beruft, so sind die genannten Kriterien zu abstrakt, zu sehr auf die Festschreibung des bestehenden Zustandes gerichtet, als daß man in ihnen noch etwas von der fortschrittlichen Nationaldenkmalidee des beginnenden Jahrhunderts spüren könnte⁸⁹.



3. Moritz von Schwind, Entwurf zu einem Götterbild-Zug. Bremen, Kunsthalle, Rückseite zu Abb. 2

Für die späte Datierung der Bremer Zeichnungen – also nach Abschluß der Wartburgarbeiten – sprechen auch die bisher noch nicht betrachteten Partien, die zwar einen direkten Bezug zu einem Fries mit dem Zug der heiligen Elisabeth haben, jedoch keinerlei Zusammenhang mehr mit der Wartburg. In ihnen entwirft Schwind eher ein Pendant zum „Zug der heiligen Elisabeth“, ebenfalls in Friesform. Die entscheidenden Skizzen befinden sich auf der Rückseite der zweiten Bremer Zeichnung (Abb. 3), also auf dem oberen Teil des gewendeten und umgekehrten Bogens. Da sie ineinandergreifen und Schwind ständig neu ansetzt, um seine Ideen zu klären, fällt die Deutung auf den ersten Blick nicht ganz leicht, doch sind alle Daten zu einer hinreichenden Identifizierung gegeben.

Die Friesform der geplanten Komposition ist im rechten unteren Teil erkennbar; sie entspricht in den Proportionen genau dem Bildfeld des Weimarer Zuges. Darüber ist die zentrale Szene der neuen Komposition skizziert. Die Frieshöhe ist auch hier durch horizontale Begrenzungen verdeutlicht. Auf einem flachen

Wagen, bestehend aus einer Standfläche über zwei Rollen oder Rädern, erhebt sich eine überlebensgroße weibliche Götterstatue in Kontrapost. Ihr genaueres Aussehen hat Schwind im Zentrum der Zeichnung verdeutlicht; sie könnte mit ihrer Linken einen Schild stützen und in der erhobenen Rechten eine brennende Fackel tragen. Ihr Wagen wird von einer mit flatterndem leichten Chiton bekleideten und sich im Schreiten zurückwendenden Frau gezogen. Drei Studien zu dieser Figur zeigt die Vorderseite der zweiten Bremer Zeichnung (Abb. 2) am rechten Rand. Schwind klärt hier zunächst die Körperhaltung der bekränzten Gestalt am Akt und gibt die ganze elegante, bekleidete Figur darunter wieder. Die Gruppe, die in der Komposition vor dieser Frauengestalt erscheint, wird auf der linken Seite der Zeichnung genauer ausgeführt. Es handelt sich um am Wegesrand niederknien- und jubelnde Figuren aus einer hinter der Götterfigur nur flüchtig angedeuteten Volksmenge.

Schwer zu deuten scheint in der Kompositionsskizze



4. Moritz von Schwind, Studien zu einem Götterbild-Zug. Bremen, Kunsthalle, Rückseite zu Abb. 1

die hinter dem Götterbild, aber auf einer Ebene mit ihm befindliche Gruppe. Sie taucht, als einzige Formulierung, auf der Andeutung des ganzen Frieses wieder auf. Die Lösung für diese Gruppe gibt die Vorderseite der zweiten Bremer Zeichnung (Abb. 2). Es dürfte sich um einen Opferdiener mit einem Stier handeln, der das Tier im Götterbildzug lenkt. Die übrigen verstreuten Skizzen geben, wie die Rückseite der ersten Bremer Zeichnung (Abb. 4), weitere Motivvariationen zu Figuren der Volksmenge, die teils in Proskynese vor dem Götterbild niederfallen, teils Kränze vor ihm ausbreiten; teils ihm kniend Kränze weisen.

Wenn auch das genaue Thema offenbar nicht auszumachen⁹⁰ und auch das Götterbild nicht mit Sicherheit zu benennen ist, so ist doch Schwinds grundsätzliche Idee deutlich: Die triumphale Einholung eines Götterbildes in einer Prozession soll ein antikes Gegenstück zum Zug der Heiligen zur Wartburg darstellen. Für die

Wartburg wäre ein antiker Götterbildzug unpassend und hätte zumindest im Elisabethgang auch gar keinen Platz gefunden; losgelöst von der Wartburg jedoch scheint die Gegenüberstellung sinnvoll, es liegt beiden Zügen das gleiche Rahmenthema zugrunde. Letztlich mag jedoch auch Schwind diese Gleichsetzung von Antikem und Christlichem zu weit gegangen sein, so daß er den Gedanken um den Zug mit dem Götterbild nicht weiter verfolgt hat.

Die beiden Bremer Zeichnungen stellen besonders anschauliche Beispiele dar für Schwinds Prozeß der Ideenfindung und -abklärung, für das abtastende motivische Suchen, aber auch für Schwinds beharrliches Ausarbeiten einmal gesehener Formfindungen. Zum anderen jedoch tragen die Zeichnungen dazu bei, den Entstehungsgang von Schwinds wichtigstem öffentlichen Auftrag zu klären.



5. Moritz von Schwind, „Zug der heiligen Elisabeth zur Wartburg“, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen

Anmerkungen

- 1 O. Weigmann, Moritz von Schwind (= Klassiker der Kunst, Bd. 9), Stuttgart und Leipzig 1906 (im folgenden: Weigmann), Abb. S. 513–14; W. Franke, Moritz von Schwinds Zeichnungen, Leipzig-Berlin o. J., Abb. 127–131; G. Busch, Eugène Delacroix, Der Tod des Valentin (= Das Abendland – Neue Folge 4), Frankfurt a. M. 1973, S. 198.
- 2 Bremen, Kunsthalle Inv. Nr. 51/171 und 53/201.
- 3 Weigmann, Abb. S. 340.
- 4 Kat. Ausst. Moritz von Schwind, Königliche National-Galerie, Berlin 1904, Kat. Nr. 422: „Wie St. Elisabeth im fünften Jahr ihres Alters nach Eisenach geführt wurde“. Nach Moritz von Schwind in Holzschnitt ausgeführt von August Gaber, h. o, 26 1/2, b. o, 42.
- 5 Die wichtigste Briefsammlung ist: O. Stoessl, Moritz von Schwind, Briefe, Leipzig 1924 (im folgenden: Stoessl).
- 6 Lit. zur Wartburg: Hrsg. M. Baumgärtel, Die Wartburg, Berlin 1907, das sog. „Wartburgwerk“ (im folgenden: Baumgärtel); S. Asche, Die Wartburg, Geschichte und Gestalt, Berlin 1962; Hrsg. S. Asche, Die Wartburg in der deutschen Geschichte, Bonn 2 1965; W. Noth, Die Wartburg und ihre Sammlungen, Leipzig 1972.
- 7 Siehe E. Kalkschmidt, Moritz von Schwind, München 1943, S. 67, 102, 108; F. Haack, Moritz von Schwind (= Künstlermonographien, Bd. 31), Bielefeld und Leipzig 1923, S. 110 f.
- 8 Baumgärtel, S. 360.
- 9 Stoessl, S. 250 (an Bernhard Schädel, 24. November 1849).
- 10 Stoessl, S. 254 (an Franz von Schober, 14. Dezember 1849).
- 11 Baumgärtel, S. 359 (Hugo von Ritgen an Erbgroßherzog Carl Alexander, 30. Dezember 1849).
- 12 Stoessl, S. 258 (an Franz von Schober, 24. Januar 1850).
- 13 Stoessl, S. 264 (an Schober, 5. März 1850).
- 14 Stoessl, S. 265 (an Erbgroßherzog Carl Alexander, 5. März 1850).
- 15 Stoessl, S. 289 (an Konrad Jahn, 19. März 1852).
- 16 Stoessl, S. 292 (an Schober, 29. Mai 1852).
- 17 Stoessl, S. 293 (an Friedrich Preller, 31. Mai 1852).
- 18 Baumgärtel, S. 360 (von Ritgen an Schwind, 6. Oktober 1852).
- 19 Stoessl, S. 295 f. (an Schober, 24. Oktober 1852).
- 20 Baumgärtel, S. 361 (Schober am 6. Dezember 1852).
- 21 Stoessl, S. 307 (an Schober, 6. Februar 1853).
- 22 Ebda.
- 23 Stoessl, S. 316 (an Erbgroßherzog Carl Alexander, 10. Mai 1853).
- 24 Stoessl, S. 318 (an Schober, 20. Mai 1853).
- 25 Stoessl, S. 321 (an Schober, 5. Juni 1853).
- 26 Ebda.
- 27 Weigmann, Abb. S. 301.

- 28 Stoessl, S. 324 (an Schober, 21. Juni 1853).
 29 Stoessl, S. 325 (ebda.).
 30 Stoessl, S. 326 (ebda.).
 31 Ebda.
 32 Stoessl, S. 327 (an Schober, 3. Juli 1853).
 33 Ebda.
 34 Stoessl, S. 328 (ebda.).
 35 Stoessl, S. 329 (ebda.).
 36 Stoessl, S. 334 (an Schober, 27. Juli 1853).
 37 Stoessl, S. 334 f. (ebda.).
 38 Stoessl, S. 336 (an Bernhard Schädel, 25. August 1853).
 39 H. von der Gabelentz, Wartburgschicksal, Aus dem Leben eines deutschen Romantikers, Hamburg 1934 (im folgenden: Gabelentz), S. 165 (an Bernhard von Arnswald, 28. September 1853).
 40 Stoessl, S. 337 f. (an Schober, 9. Oktober 1853).
 41 Stoessl, S. 338 (ebda.).
 42 Baumgärtel, S. 362 f. (an Hugo von Ritgen, 30. Oktober 1853).
 43 Stoessl, S. 339 (an Schober, 6. November 1853).
 44 Zu Schwinds historisch getreuen Ornamentstudien s. Baumgärtel, S. 363 (an von Ritgen, 4. Dezember 1853).
 45 Stoessl, S. 341 (an Otto Donner von Richter, 17. Dezember 1853); Stoessl, S. 341 (an Bernhard Schädel, 25. Dezember 1853); Stoessl, S. 343 (an Eduard von Bauernfeld, 11. Februar 1854).
 46 Ebda.
 47 Baumgärtel, S. 263.
 48 Carl Alexander und die Wartburg in Briefen an Hugo von Ritgen, Moritz von Schwind und Hans Lucas von Cranach (= Zweites Heft der Freunde der Wartburg E. V.), Eisenach mit Jahresbericht 1924, S. 53 (Großherzog Carl Alexander an Schwind, 13. Januar 1854).
 49 Stoessl, S. 344 (an Eduard von Bauernfeld, 11. Februar 1854).
 50 Gabelentz, S. 166 (an Bernhard von Arnswald, 5. März 1854).
 51 Baumgärtel, S. 364 (an Bernhard von Arnswald, 4. März 1854, es handelt sich trotz der unterschiedlichen Datierung um denselben Brief wie in Anm. 50).
 52 Baumgärtel, S. 364–68.
 53 Gabelentz, S. 170 (an Bernhard von Arnswald, 22. Oktober 1854).
 54 Baumgärtel, S. 372.
 55 Stoessl, S. 367 (an Frau von Frech, 24. August 1855); vgl. die Briefe Schwinds, in denen er die Zufriedenheit selbst der protestantischen Geistlichen über seine Entwürfe zu den 7 Werken der Barmherzigkeit schildert: Stoessl, S. 351 (an Bernhard Schädel, 19. September 1854) und Stoessl, S. 353 (an Josef Kenner, 17. Oktober 1854).
 56 Baumgärtel, S. 377 (Großherzog Carl Alexander an Schwind, 26. September 1855).
 57 Gabelentz, S. 170 (an Bernhard von Arnswald, 22. Oktober 1854).
 58 Stoessl, S. 365 (an Bernhard Schädel, 11. April 1855).
 59 Stoessl, S. 335 (s. o. Anm. 37).
 60 Zur Ikonographie der Heiligen Elisabeth allgemein s. F. Schmoll, Die heilige Elisabeth in der bildenden Kunst des 13. bis 16. Jahrhunderts, Marburg 1918; K. Künstle, Ikonographie der Heiligen, Freiburg 1926, S. 198–207; Lexikon der christlichen Ikonographie Bd. 6, Ikonographie der Heiligen, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1974, Stichwort Elisabeth von Thüringen (K. Hahn – F. Werner), Sp. 133–140.
 61 Graf Charles de Montalembert, Leben der heiligen Elisabeth von Ungarn . . . übersetzt und mit Anmerkungen vermehrt von J. Ph. Städtler, Aachen und Leipzig, 2. Auflage 1845 (im folgenden: Montalembert).
 62 Montalembert, S. 14–19.
 63 Christian Ludwig Stieglitz, Die Wartburg, Ein Gedicht in fünf Gesängen, Leipzig 1801, S. 171.
 64 Montalembert, S. 16 f.
 65 Montalembert, S. 15.
 66 Montalembert, S. 16.
 67 Weigmann, Abb. S. 342.
 68 Montalembert, S. 17 f.
 69 Montalembert, S. 17.
 70 Montalembert, S. 18.
 71 Hier zitiert nach der Ausgabe: Ludwig Bechstein, Der Sagenschatz des Thüringerlandes, Neue Ausgabe, Erster Theil, Hildburghausen 1862.
 72 Zum Verhältnis Bechstein-Schwind s. Conrad Höfer, Der Sängerkrieg auf der Wartburg, Eine Studie zur Geschichte und Deutung der Schwindschen Bilder (= Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte und Altertumskunde, Beiheft 26), Jena 1942.
 73 Bechstein, op. cit., S. 46.
 74 Baumgärtel, S. 377.
 75 E. Kalkschmidt, op. cit. (s. Anm. 7), S. 109 (an Carl Alexander, 5. März 1850); Stoessl, S. 334 (an Schober, 27. Juli 1853); Baumgärtel, S. 362 (7. August 1853); Stoessl, S. 355 (an Eduard von Bauernfeld, 27. November 1854).
 76 Stoessl, S. 355 (an Eduard von Bauernfeld, 27. November 1854).
 77 Stoessl, S. 367 (an Frau von Frech, 24. August 1855, vgl. Anm. 55).
 78 Stoessl, S. 223–237, Schwinds Briefe aus dem Jahr 1848; s. besonders auch S. 242 (an Bernhard Schädel, 6. Mai 1849): „Über das Bombardement des Fürsten Windischgrätz, der Wien eroberte und die Revolution mit Gewalt niederschlug sind alle einstimmig [berichtet er von seiner Wienreise], daß ihnen das Herz im Leibe gelacht, wie es endlich anfang zu krachen, ja, nicht einer versicherte mich, er hätte sich nicht enthalten können, auf die Gefahr hin, eine auf den Pelz zu kriegen, in die Stadt zu gehen, um den Genuß vollauf zu haben, daß endlich einmal in das Lumpengesindel hineingearbeitet wurde. . . Die Häuser waren wenigstens der Reihe nach bezeichnet, und die Wei-

- ber hatten schon die Stricke um den Leib.“ Schon am 28. August 1848 hatte Schwind geschrieben, eine Jesuitenherrschaft sei ihm lieber als die jetzige Wirtschaft: Stoessl, S. 233 (an Fräulein Marianne von Frech).
- 79 Stoessl, S. 233 (an Fräulein Marianne von Frech, 28. August 1848).
- 80 Stoessl, S. 245 (an Fräulein Marianne von Frech, 11. August 1849).
- 81 Heinrich Heine, *Die romantische Schule* (1836), hier zitiert nach Heinrich Heine, *Werke*, Viertes Band, Schriften über Deutschland, Frankfurt 1968, S. 185, Heine spielt auf Heinrich Meyers Aufsatz in *Goethes Zeitschrift „Kunst und Altertum“* von 1817 an.
- 82 Ebda., S. 218, 228f. (zu Tieck), 274 (zu de la Motte Fouqué).
- 83 So fordert der Großherzog von Schwind, er möge seine Komposition zur Szene „Landgraf werde hart“ im Landgrafenzimmer ändern. Die Gruppe mit den Adeligen, die vom Landgrafen wegen Ausbeutung der Bauern dazu verurteilt worden waren, selbst den Pflug zu ziehen, solle er in den Hintergrund nehmen, „Denn die einzelne harte Handlung ist mehr als ein Symbol, als ein Factum zu betrachten“, Carl Alexander, op. cit. (s. Anm. 48), S. 54, Brief Carl Alexanders an Schwind vom 13. Januar 1854.
- Schwind ist dieser Forderung gefolgt, s. Entwurf und Ausführung abgebildet bei: Gerhard Pommeranz-Liedtke, Moritz von Schwind, Wien und München 1974, Abb. 54 und 55.
- 84 S. Höfer, op. cit. (s. Anm. 72), Kap. 8, zur Kritik des „Sängerkrieges“.
- 85 Baumgärtel, S. 377 (Carl Alexander an Schwind, 26. September 1855).
- 86 Baumgärtel, S. 362 (Schwind am 7. August 1853).
- 87 Baumgärtel, S. 294 (Niederschrift Carl Alexanders vom 12. Februar 1841).
- 88 Zitiert und kommentiert bei Werner Noth, op. cit. (s. Anm. 6), Leipzig 1972, S. 17.
- 89 Zur Nationaldenkmalsidee: H. Schrade, *Das deutsche Nationaldenkmal*, München 1934; Thomas Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert*, in: *Historische Zeitschrift* 206, 1968, S. 528–585; H.-E. Mittig und V. Plagemann (Hrsg.), *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik* (= *Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bd. 20), München 1972.
- 90 So hilft etwa Ludwig Deubner, *Attische Feste*, Berlin 1932 bei der Identifizierung nicht weiter.