



Geschichte der modernen Malerei

Schmidt, Paul Ferdinand

Stuttgart, 1961

Deutscher Vor-Impressionismus von 1830, Karl Blechen (1798-1840),
Ferdinand von Rayski (1806-1890), Franz Winterhalter ((1806-1873), Adolf
von Menzel (1815 bis 1905)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-97939](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-97939)

5. Entstehung des Realismus

Deutscher Vor-Impressionismus von 1830.

Karl Blechen, Ferdinand von Rayski, Franz Winterhalter, Adolf von Menzel

In der Malerei des 19. Jahrhunderts bedeutet Realismus den malerischen Ausdruck der bürgerlichen Epoche. Er entsprach auf künstlerischem Gebiet dem philosophischen Materialismus und religiösen Radikalismus der Strauß und Feuerbach, dem Schopenhauerischen Pessimismus ebenso wie dem wirtschaftlichen Liberalismus und politischem Freiheitsstreben. Dieser die Zeit beherrschende Materialismus, der sich besonders in der mächtig emporblühenden Naturwissenschaft, literarisch im Reaktionärwerden der Spätromantik und dem entgegenstrebenden Realismus der 60er Jahre äußerte – er bedeutete in der Kunst die Beschränkung auf *rein malerische Darstellung des jedermann Sichtbaren und Zugänglichen in ruhendem Zustande*. Man kann nur sehen und malen, was alle mit ihren Augen wahrnehmen. Die bürgerliche Weltanschauung lautete, daß es nichts jenseits der sichtbaren Gegenwart gäbe; und diese Überzeugung konnte nur mit malerischen Formmitteln versinnlicht werden, weil sich alles Schaubare dem Auge in Gestalt von Farbflecken mitteilt, jeder lineare Umriß sich schon als Vergeistigung und Abstraktion von der konkreten Wirklichkeit erweist und zu allen Zeiten erwiesen hat.

Dieses durch seine Einfachheit überzeugende Prinzip definierte Woringer umfassender als das der „Einführung“. Es wurde nicht von vornherein und nicht überall im 19. Jahrhundert restlos verwirklicht, aber es war das entscheidende Ziel, und die Entwicklung ging konsequent darauf hin, seitdem Klassizismus und Romantik sich ausgelebt hatten. Die Franzosen erreichten in zwei Stufen, durch Courbet und Manet repräsentiert, seine höchstentwickelte Form. Die Deutschen gelangten nur mehr bis zur Höhe des objektiven Realismus, nicht zur impressionistischen Auflösung. Deutsche und französische Kunst waren seit jeher zugleich so verwandt und gegensätzlich im Gehalt wie im Formalen, daß engste Wechselwirkung – zumal im 19. Jahrhundert – sich von selbst ergab.

Man kann den Gegensatz ihres Kunstwollens, der von keiner Dialektik wegzudeuten ist, in Schlagworten etwa so formulieren: rationaler Drang nach Ordnung und Gesetz bei den Franzosen; er äußert sich in vielen Gestaltungen von der klassischen Mathematik der Kathedralen bis zur Folgerichtigkeit der Entwicklung des Malerischen im 19. Jahrhundert und zum Kubismus. Demgegenüber steht das deutsche Verlangen nach Ausdruck persönlichen Gefühls, die Vorliebe für Handlung auf der einen, für Versenkung in die Natur und seelisches Erleben auf der andern Seite. Mit andern Worten: Irrationalität der Empfindung beim Deutschen, Formklarheit beim französischen Rationalismus; darstellerischer Gehalt gegen Ordnung und Schulverbundenheit.

Solange die Malerei im Bezirk des objektiven Realismus verblieb, war die Parallele zwischen deutscher und französischer Malkunst eindeutig zu erkennen. Nur daß die Franzosen von

Anfang an den Vorzug der stärkeren Konsequenz für sich besaßen, im Aufstiege der einen, in Paris konzentrierten Schule, gegenüber der verworrenen, auf verschiedene Orte und Persönlichkeiten verteilten Entwicklung in Deutschland.

Bei Leibl, dem frühen Thoma oder Liebermann erblickt man zuvörderst lebendige Wesen, bevor man an das kostbare Email der Farbe kommt. Auch die genauesten Schilderungen nach Modellen, wie Leibls „Frauen in der Kirche“, sind nicht so sehr wegen der Echtheit in der Nachahmung der Oberflächen bewundernswert, als wegen ihrer Naturunmittelbarkeit, der seelischen Verschiedenartigkeit, des Reichtums an menschlichen Ausdruckswerten. Bei aller absoluten Trefflichkeit dient Leibls Primamalerei nur als Mittel, diese höheren Zwecke zu erreichen. Leibl, der so streng auf gutes Handwerk sah, hat das selber zureichend ausgedrückt, wenn er sagte: „Man male den Menschen, wie er ist, da ist die Seele ohnehin dabei.“

Für jede Betrachtung muß diese apokryphe Innerlichkeit der deutschen Realisten angesichts ihrer Bildstoffe und Modelle klar werden. Sie suchten sie auf dem Lande, nicht mit der vorgefaßten Meinung des Großstädtlers, sondern als Menschen ihresgleichen: den Bauern und den Arbeiter. Der Deutsche fand auch in der Epoche städtischer Verfeinerung zu seiner seelischen Ergänzung das landgebundene Volk und seine Erde und schilderte beides in einer großartig einfachen Haltung. Seine wirklichkeitsnahe Gesinnung behielt den unzerstörbaren Rest von Idealismus, ohne den er nichts Großes schaffen konnte.

Das Bild des deutschen Realismus ist bedeutend genug, um uns mit Stolz auf die Leistung seiner Maler zu erfüllen. Erreichten sie schon nicht die letzte Stufe, den Farbenglanz des französischen Impressionismus, so stieg ihre Darstellung der Wirklichkeit zu der Höhe äußerer und innerer Monumentalität. Dabei war nicht so sehr die Lebensgröße der Gestalten wichtig, als vielmehr die Gesinnung, die aus ihnen sprach, die aus den Darstellungen einfacher Menschen ein Symbol des Göttlichen machte.

Eine sehr merkwürdige Bewegung ist vorher zu erwähnen, obgleich sie bereits in die Mitte der Biedermeierepoche fällt und nur als Vorstufe ihre Bedeutung besitzt: die Episode des *Deutschen Vor-Impressionismus von 1830*. Es handelte sich wirklich nur um eine Episode, um den Ausbruch eines widerspruchsvollen Verlangens nach Impression. Daß es nicht die persönliche Schrulle eines einzelnen war, zeigte die Zahl und die künstlerische Potenz ihrer Träger, unter denen nicht nur so erlauchte Namen wie Blechen und Menzel zu finden waren, sondern Vertreter einer sehr abweichenden Kunstweise wie Wasmann, Rottmann, Christian Morgenstern. Völlig unabhängig voneinander, in anonymer Zurückhaltung, verfolgten sie dasselbe Ziel, als wenn ein höherer Befehl sie um dieselbe Zeit zu dem außerordentlichen Abenteuer berufen hätte. Der eigentliche Sinn ihres Tuns war ihnen derart verborgen, daß sie ihre Tafeln achtlos beiseite legten. Sie wurden erst im Laufe des 20. Jahrhunderts entdeckt, hervorgezogen und mit Erstaunen als echte Vorläufer des Impressionismus festgestellt. Dabei ist es aber geblieben, und man weiß nicht, worüber man sich mehr wundern soll: über die Tatsache eines solchen Pionierwesens oder über seine Ergebnislosigkeit für die Entwicklung der deutschen Kunst.

Hält man diese breit und saftig gemalten Skizzen von Landschaften und Wolken mit ihrer frischen Beobachtung atmosphärischer Phänomene, mit ihrer offenen Technik und anschaulichen Erfassung von Augenblickszuständen neben Frühwerke von Leibl und Trübner, so

muß der Eindruck aufkommen, als ob sie zu derselben Zeit gemalt worden seien. In Wirklichkeit scheidet sie ein ganzes Menschenalter voneinander. Sie blieben in Atelierwinkeln verborgen und hatten nicht die Spur von Einwirkung, weder auf die Zeitgenossen, noch auf die Maler selber, mit Ausnahme von Blechen, kaum von Menzel, der seine kostbaren Leinwände mit Nichtachtung wegstellte und weiter seine Illustrationen zur Geschichte Friedrichs auf den Holzstock zeichnete.

In Frankreich malte zu gleicher Zeit Corot seine schönsten Landschaften und begannen die Meister von Barbizon sich aufs Land zurückzuziehen. Hier vollzog sich das Schauspiel der großen Revolution ohne Hemmung von Akt zu Akt.

Warum gab es dergleichen nicht in Deutschland? Warum mußten die herrlichen Funde, mit denen die Maler ihren französischen Genossen vorausgeeilt waren, so folgenlos bleiben und es erst der Generation von 1870 überlassen werden, den malerischen Realismus durchzuführen? Objektiv gesehen war dieser Impressionismus von 1830 eine Vorwegnahme des malerischen Realismus, der das 19. Jahrhundert mit seinen Werken erfüllen sollte. Von seiten der einzelnen Künstler aber gab es wohl nur ein Tasten nach Unbekanntem, ein verstohlenes Gelüst, sich mit der Substanz der Ölfarbe einmal hemmungslos einzulassen, neue und abseitige Eindrücke der Natur mit raschem und geistvollem Schwung des Pinsels zu ihrem Privatvergnügen einzufangen. Die Lust am Experimentieren, die deutsche Absperrung gegen die Umwelt erregte sie und spornte sie zu Taten, die ihr Stilbewußtsein nicht anerkennen mochte. Was nachdenklich stimmt, war die Einmütigkeit des vielfachen Vorgehens in der gleichen Zeit, an vielen über die Erde zerstreuten Orten, von Dresden bis Meran. Aber dem Subjektivismus der Deutschen war es nicht bestimmt, den einmal betretenen neuen Weg konsequent und schulgerecht bis ans Ende zu gehen. Nur eine metaphysische Deutung vermag das Sonderbare dieser Eruption notdürftig zu erfassen.

Karl Blechen (1798–1840) allein gelang eine Verwertung seines kostbaren Fundes. Die Sonne Italiens hatte ihm auf seiner Reise 1828 die Augen geöffnet für die Tatsachen des Lichts und seiner Wirkung auf den Erdenraum. Mit einer bis dahin nicht erhörten Unvoreingenommenheit und Nüchternheit betrachtete er die italienische Landschaft; und was er dort gelernt hatte, übertrug er fortan auf die märkischen Motive, die sich ihm in Fülle boten. Und nicht nur die Breite des Vortrags, die Wahrheit von Licht und Schatten, von Lokalton und Atmosphäre in ausgeführten Gemälden – der Zusammenklang romantischen Gefühls mit dieser Malform war das erstaunliche Resultat seiner Synthese. Es gelang ihm nicht überall, und die Schwierigkeiten des Versuchens drückten so stark auf sein Gemüt, daß er darüber in geistige Umnachtung fiel. Er hatte es unternommen, das Unvereinbare zu vereinen: materialistische Optik und den Ausdruck romantischer Sehnsucht; ein Experiment, das den Menschen nicht ungestraft erlaubt schien.

Zu den erstaunlichsten Entdeckungen der Jahrhundertausstellung von 1906 gehörte das Werk eines bis dahin vollkommen unbekannten Malers. Daß sich *Ferdinand von Rayski* (1806 bis 1890) der öffentlichen Kenntnis so vollständig entzogen hatte, lag an seiner Herkunft aus dem sächsischen Adel und seiner Haltung eines selbstbewußten Grandseigneurs und Liebhabermalers. Er porträtierte ausschließlich seine Standesgenossen, auf deren Schlössern er zu Gast war, und malte Jagdbilder; seine Arbeiten verschwanden auf den Landsitzen

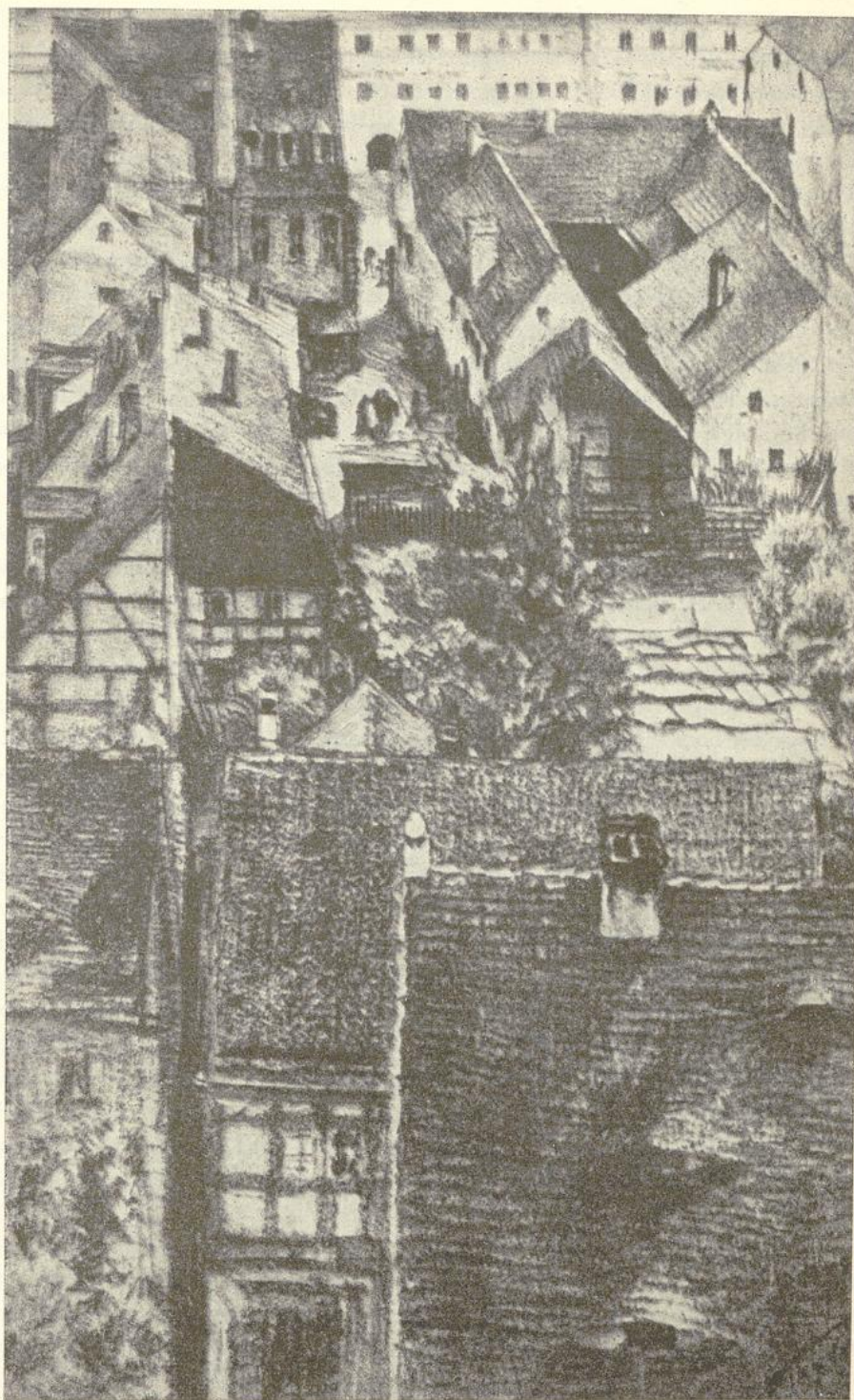
seiner Freunde. Um so überraschender wirkte das Auftauchen dieser bedeutenden und in ihrer Zeit einzig dastehenden Werke.

Seine Malerei schlug eine Brücke von biedermeierlicher Provinzialität zur Großform des Realismus. Er übte seine Kunst in dem hohen Sinn des Dilettanten aus, der „si diletta“, sich geistig an seinem Tun erquickte; und so stand er damit über der Fachgebundenheit und lokalen Bedingtheit anderer deutscher Maler. Was er von den großen Engländern, von Delacroix und Daumier übernahm, bildete er selbstherrlich weiter zu einem seigneurialen Stil wahrhaft europäischer Malerei. An Breite, Naturkraft, Eleganz und Treffsicherheit konnte seine Bildniskunst es mit den Besten seiner Zeit in Frankreich aufnehmen; in Deutschland besaß er nur einen Gleichgestellten, *Franz Winterhalter* (1806–1873), der aber früh (1835) nach Paris übersiedelte und dort ein begehrter Porträtist der Herrscher und Hocharistokraten wurde.

Die lässige Grazie und die Mannigfaltigkeit in Rayskis Einzel- und Doppelbildnissen, das weltmännisch Elegante und Repräsentative der lebensgroßen Porträts, der Wechsel von noblen und kühnen Farbenharmonien finden nicht ihresgleichen. Mit der Ursprünglichkeit seiner Handschrift und der Genialität überraschender Kompositionen erreichte er das Höchste, das einem Realisten des 19. Jahrhunderts bestimmt war. Darum überragte er auch mit der malerischen Glorie seiner Jagd- und Tierbilder selbst die großen Meister der Generation von 1870. Der Reichtum an Persönlichkeiten in Deutschland zeigte sich hier einmal von einer unerwartet qualitätvollen Seite; aus dem Absonderlichen und Eigenbrötlerischen im deutschen Wesen war ein Phänomen an Können und Noblesse aufgetaucht, das unerklärbar, aber überwältigend wirkte.

Nicht viel anders erging es den Jugendwerken von *Adolf v. Menzel* (1815–1905), weil der Meister diese seinerzeit als bloße Fingerübungen behandelt und in den Winkeln seines Ateliers hatte verstauben lassen, von wo sie durch kundige Hände kurz vor seinem Tode hervorgezogen wurden. Daß diese meist kleinformatigen Juwelen einer vollkommenen Malerei erst vom Jahre 1845 an zu datieren waren und an sie in lückenloser Folge sich die berühmten Werke aus Menzels Reifezeit schlossen, bedeutet nicht etwa die Rückdatierung des realistischen Beginns in jene frühe Zeit. Denn da sie unbemerkt blieben und keine Folgen nach sich zogen, und da Menzels gesamtes Schaffen überhaupt sich wie auf einer Insel abseits der Entwicklung vollzog, kann man ihn in keinem Sinne den Meistern von 1870 zur Seite stellen. Vielmehr gehörten seine Skizzen von 1845 als letzte Ausläufer in den Zusammenhang des verfrühten Impressionismus der Deutschen von 1830. Menzel blieb überhaupt ein Phänomen für sich, wie mit seiner ablehnend mürrischen Persönlichkeit so auch mit seiner Kunst, und muß isoliert betrachtet werden, so als wenn auch seine Produktion im ganzen sich von jeder Öffentlichkeit zurückgehalten hätte wie die von Rayski (was nun doch nicht der Fall war).

Menzels Jugendwerk aus den 40er Jahren zeigte den Höhepunkt des verfrühten Unternehmens, reale Dinge und Räume rein optisch, vom Licht der Wirklichkeit angestrahlt und von Luft umhüllt, zu malen. Das bekannteste dieser Gelegenheitswerke ist das „Balkonzimmer“ von 1845; ihm folgten im Lauf der nächsten Jahre eine Reihe von Innenräumen, Gesellschaftsszenen, zumal bei künstlichem Licht, und Ansichten aus Berlin, die noch im letzten Augenblick vor der Zerstörung aller intimeren Reize die malerische Anmut dieser nüchternen und bis dahin doch so rein gestimmten Stadtlandschaft für die Kunst retteten. Daß er solche



Adolf von Menzel, Blick über Dächer, Zeichnung

Motive überhaupt der Wiedergabe für wert hielt, lag an seiner persönlichen Weise, die Welt zu betrachten. Nur der unwiderstehlichen Neigung dieses seltsam bedingten und komplizierten Malgenies, alles sich mit Stift oder Pinsel anzueignen, was ihm begegnete, nur der vollkommenen Wahllosigkeit seiner Repetierwut war es zu danken, daß er Dinge aufbrachte, die sonst nicht malenswert erschienen wären: mäßig möblierte Zimmerchen, Bauplätze und Weidengestrüpp, Blicke über Baumwipfel oder Zinshausdächer aus seinem Fenster, den Rauch entfernter Fackelzüge, von Gipsabgüssen bedeckte Wände oder eine um die Lampe versammelte Tischgesellschaft in der Langeweile ihrer abendlichen Unterhaltung. Es waren fast durchweg wenig begeisternde, fast unliebenswürdige und störrische Motive, denen der zwergenhafte Mann seine Aufmerksamkeit schenkte. Aber wir sind glücklich, daß dem so war. Gerade um ihrer Unansehnlichkeit willen hat er sich in ihre Darstellung verbissen und ihnen einen so hohen Rang malerischer Reize mitteilen können. Jedes der Täfelchen zeigt uns eine andere und immer eine unvergleichliche Form malerischer Bewältigung. Die Überwindung des Widerstandes, den eine reizlose Materie dem Pinsel des Malers entgegensetzt, erhob sie zum Rang hoher Kunstwerke im realistischen Sinn; und freilich auch nur in diesem. Wer den Zauber einer bis ins letzte durchgebildeten und gleichwohl flüchtig erscheinenden Malerei, wer das Skizzenhafte einer Lichtdarstellung, einer Durchführung toniger Schattierungen, die Schönheit einer weich hingeschriebenen Pinselhandschrift nicht empfinden kann, wird diese Malereien gering achten dürfen, wie es Menzel schließlich selber getan hat, der nur in fleißig detaillierten Historienbildern den Sinn seiner Kunst erblickte.

Heute weiß man längst, daß in ihnen das Wertvollste seiner Malerei enthalten ist, und daß keines seiner berühmten Gemälde ihre Höhe erreicht. Denn es steht so um Menzel, in ihm sehen wir den ersten und absoluten Vertreter des malerischen Realismus in Deutschland. Die unbefangenen hingeworfenen Versuche der 40er Jahre stellen gerade den vollkommensten Extrakt seiner Kunst dar, weil sie frei von inhaltlicher Absicht nur als Wiedergaben der Wirklichkeit gemeint waren, andererseits aber auch noch frei von der später überhandnehmenden Sucht, alles zu reproduzieren, was überreich an Kleinkram war, nur um dieses Überreichtums willen. In seiner Frühzeit, die man dann fast bis zu seinem 50. Lebensjahr ausdehnen kann, war Menzel der große Bildner der Sachlichkeit, der um des Malens willen malte und jedem Gegenstand das Letzte und Feinste seiner Oberfläche absah. Kein anderer kann uns so unmittelbar und in solcher Fülle den Begriff des Realismus veranschaulichen wie Menzel, dem die ganze Wirklichkeit ohne Unterschied Material seines Willens zur Wiedergabe war; ohne Rücksicht auf Komposition, die sich von selbst in der räumlichen Anordnung darbot, mit höchster Konzentration auf den Augenblick, in dem ihm das Objekt erschien, mit kompresser Gedrängtheit in einem eng und knapp genommenen Ausschnitt, in dem sich alles sagen ließ, was er zu sagen hatte.

Das war nur möglich, weil zu seiner Gabe rascher und intensiver Beobachtung ein nie versagendes Formgedächtnis kam. So war es ihm möglich, auch komplizierte und unübersichtliche Dinge im Geist aufzubewahren und nach längerer Zeit als Gemälde treu zu wiederholen. Am bekanntesten ist der Fall des „Théâtre Gymnase“: 1855 besuchte er Paris, und nach einem Jahr malte er aus dem Gedächtnis dies Theater mit den Parkettreihen der Zuschauer, mit den Logen und einer Szene auf der Bühne, die in ihrer Augenblickswirkung mit drei Personen das Wesen des französischen Salonstücks zur Zeit der Dumas und Sardou in nuce

vor Augen führt. Es wurde eines seiner glänzendsten Gemälde; eingetaucht in den mattrotlichen Schimmer der Bühnenbeleuchtung, mit der wundervollen Nuancierung von Licht und Dunkel, warmen und kalten Tönen – ein Stück Wirklichkeit, zur Höhe absoluter Kunst erhoben. Daß bei dieser Gelegenheit die Malerei auch einen Abglanz vom Geistigen erhielt, ein wahres Kulturdokument wurde, gehört implizite zu der Menzelschen Realisation. In den nicht eben alltäglichen Fällen, in denen er sich zur Schilderung bedeutender Monumente herbeiliess, geriet ihm durch die Tonschönheit der Oberflächenbehandlung auch das innere Wesen eines Ereignisses überzeugend.

Auf solchen Gemälden, neben den freien Skizzen, ruht der Glanz von Menzels Künstler-schaft. Sie basiert auf seiner scharf entwickelten Fähigkeit, Angeschautes in miniaturhaftem wie in monumentalem Maßstab bis zum letzten Grad von Wirklichkeitsnähe zu treiben. Angeschaut war alles, was er schuf, auch die Historienbilder aus Friedrichs II. Zeit. Sie bildeten nicht den Höhepunkt in seinem Schaffen, wie man früher unter dem Eindruck der offiziellen Aureole meinte, die dem preußischen Geschichtsmaler von oben her verliehen wurde. Aber sie gehören doch noch, im Gefolge seiner frühen Skizzen und Bilder in den 50er Jahren entstanden, zu seinem wesentlichen Werk; angefangen mit der „Tafelrunde in Sanssouci“, die wohl das Glanzstück der Serie ist, bis zu der unvollendeten „Ansprache an die Generale vor der Schlacht bei Leuthen“, mit der er 1858 die Folge beschloß.

Diese Geschichtsbilder gingen aus der Beschäftigung mit der Epoche des Königs hervor, auf die ihn die Illustrierung der „Geschichte Friedrichs II.“ von Franz Kugler geführt hatte (1839–1842). Ein guter Teil seiner Tätigkeit hat sich ja von Anfang bis zum Ende auf zeichnerischem Gebiet vollzogen. Er teilte es so ein, daß er mit der rechten Hand zu malen, mit der linken zu zeichnen und zu aquarellieren pflegte. Die Natur hatte ihn mit Doppelhändigkeit gesegnet. So gelang es ihm, die Resultate seines Forscherfleißes ebenso vollkommen in Illustrationen wie in Gemälden zu sammeln, nur daß die Gemälde vielleicht nicht ohne den Vorgang der Zeichnungen so rasch und gediegen entstanden wären.

Denn die Anschauung der friederizianischen Zeit hatte er sich, zunächst ausschließlich für die Kuglerschen Illustrationen, aus emsig betriebenen Geschichtsstudien von zeitgenössischen Porträts, Waffen, Uniformen, Örtlichkeiten und Architekturen zusammengeholt, dergestalt, daß das historische Milieu mit einer unfaßbaren Genauigkeit in seiner Phantasie wiedererstand. Sein besonderes Verdienst war die Einheit der Aktion, des Lichts und der Farbe, mit der er den tausend Zufälligkeiten der Geschichte den überzeugenden Schein der Notwendigkeit und des Lebens verlieh. Seine Vorstellung war nur auf sichtbare Erscheinung gerichtet, sein Gedächtnis aber von einer unbegreiflichen Allmacht, und so stimmten Einzelheiten, die er doch nur in mumienhaftem, in museal oder bibliothekarisch verstaubtem Zustand gesichtet hat, derart trefflich zusammen, daß der Eindruck entsteht: so muß es gewesen sein. Vergangenheit wird zur unmittelbar erlebten Gegenwart.

Man darf darum diese Illustrationen und Gemälde aus Friedrichs II. Zeit nicht mit den Historienbildern des 19. Jahrhunderts verwechseln. Der schiefe Halbrealismus der Akademiker lag seitab von der Unmittelbarkeit des Menzelschen Wirklichkeitssinnes, der sich mit der gleichen malerischen Stärke im „Flötenkonzert“ wie im „Théâtre Gymnase“ äußerte.

Dafür trat die Tragik in seinem Künstlerschicksal um so lebhafter und bald nach seinen schönsten Werken zutage. Man könnte sagen, daß sein Fatum schon in dem „Balkonzimmer“

vorauszuahnen war. Aus der Objektivität dieser Lichtmalerei wurde die Gefühlskälte, mit der er in späteren Jahren die Welt Revue passieren ließ. Der wahre Grund solcher Wandlung, die seine Malerei kleinlich, stachlig und mit Ressentiments beladen gemacht hat, lag ja wohl in dem Mangel an Idealismus, der ihm von Natur eigen war.

In seiner Spätzeit handelte es sich nicht mehr um Konzeption und Durchführung von Kunstwerken, sondern um ein zielloses Abbilden alles Erreichbaren, um Befolgung einer unabweisbaren Pflicht aus manischer Besessenheit. Der Teufel der Vollständigkeit hatte Besitz von seiner Seele ergriffen; der alte Menzel malte und zeichnete, ohne sich noch um einen Wert seiner Arbeiten zu kümmern. Die Häufung von Stoffmengen macht schon seine „Krönung Wilhelms I. in Königsberg“ (1865) schwer genießbar. Sie steigerte sich in der „Abreise König Wilhelms zum Heer“, sie wurde zu einer Assiette von funkelnden Bosheiten im „Ballsouper“ von 1878. Menschenverachtung und überlegene Intelligenz arbeiteten sich in die Hände, um Menzels späte Produktion immer unerquicklicher zu gestalten. Es handelte sich dabei nicht nur um psychologischen Sarkasmus, das malerische Element selber zerbrach in Stücke. In einem so berühmten Bilde wie dem „Eisenwalzwerk“ (1875) gab er ein Chaos an Beobachtungen. Das diffuse Licht des qualmerfüllten Raumes hält wohl noch die malerische Einheit aufrecht, sonst aber fällt alles in anekdotischen Kleinkram auseinander, in Addition von selbständigen Motiven. Das meiste in seinem Alterswerk besteht überhaupt in Beiläufigkeiten, in peinlich durchgeführten Notierungen, deren Veranlassung nicht zu begreifen ist oder in Banalitäten bestand. Selbst wo er mit längerem Atem für Freunde arbeitete, wie in dem ziemlich überschätzten „Kinderalbum“, kam er nicht über die Unfruchtbarkeit bloß visueller Feststellungen hinaus.

Das Allzumenschliche einer persönlichen Reaktion gegen das Schicksal, das ihn mit einer Zwergengestalt schlecht bedacht hatte, übertrug er auf die Objekte seiner Darstellung, in steigendem Maße, je berühmter er wurde. Vielleicht rächte er sich, nun da es ihm vergönnt war, für die Unterbewertung seiner Jugendjahre an einer Umwelt, deren Relativismus er durchschaute und unbarmherzig festnagelte. Seine Schärfe widersprach hart der menschlichen Empfindung und der Freude am Gegenstand, die wir bei den andern Deutschen seiner Richtung finden und als geistes- und seelenverwandt ansprechen. Unser Standpunkt beruht auf dem Gefühl, das uns in der Geschichte des Realismus von Chodowiecki bis zum Altersstil Corinths das geistige Element als wesentlich und unverlierbar spüren läßt.



Adolf von Menzel,
Landstreicher,
Federzeichnung,
um 1850