DAS KINDERALBUM

von Adolph Menzel

DAS KINDERALBUM

„Alljährlich zog die ganze Familie in den sechziger Jahren nach Albrechtshof in die Sommerwohnung, wo sich auch andere Künstler einquartiert hatten. Dort war ein wirklich ländliches Idyll. Kornfelder wogten unter Alleen von Kirschbäumen. In dem vorderen Gartenteil waren bunte Beete mit altem, hohem Buchsbaum und vielen Obstbäumen. Noch heute sehe ich in der Erinnerung den liebevollen Onkel auf den Gartenwegen einen Kinderwagen herumziehen, in dem die Kleinen seiner Schwester saßen. Hier entstand nach und nach das unvergleichliche sogenannte Kinderalbum. Denn der Wirt dieses Eldorados, zu dem man pilgerte, um dicke Milch zu essen, hielt natürlich auch allerlei Getier, und da der Zoologische Garten dicht dabei war, so schuf der Meister jene Sammlung von Blättern zahmer und wilder Tiere, Blumen und Insekten, die die Freude aller Besucher der Nationalgalerie bildet."

Mit diesen Worten skizziert der Maler Paul Meyerheim die Entstehungsgeschichte des Kinderalbums. Das insgesamt 46 Zeichnungen umfassende Werk schuf Menzel in der Zeit von 1863 bis 1883. Die nur für den engsten Familienkreis bestimmten Blätter enthielten eine Fülle künstlerischer Feinheiten. Ein großer Teil dieser unersetzlichen Kunstschätze muß heute leider als Kriegsverlust gebucht werden.

Menzels Kinderalbum ist bisher nur im Verlag E. A. Seemann in einer Auswahl von 25 farbigen Blättern veröffentlicht worden. Die heute nach mehr als 30 Jahren erscheinende Neuausgabe wird besonders für die jüngere Generation zur ersten Begegnung mit diesem Meisterwerk werden. Damit ist das zu Ehren des Menzel-Jahres veröffentlichte Werk wieder dem Personenkreis erschlossen worden, für den es der Künstler schuf. Der einführende Text und die Erläuterung der einzelnen Zeichnungen von Prof. Joh. Jahn wird mit dazu beitragen, dem Leser diese unersetzlichen Meisterwerke der Kunst wieder nahezubringen.

ADOLPH MENZEL / DAS KINDERALBUM

DAS KINDERALBUM

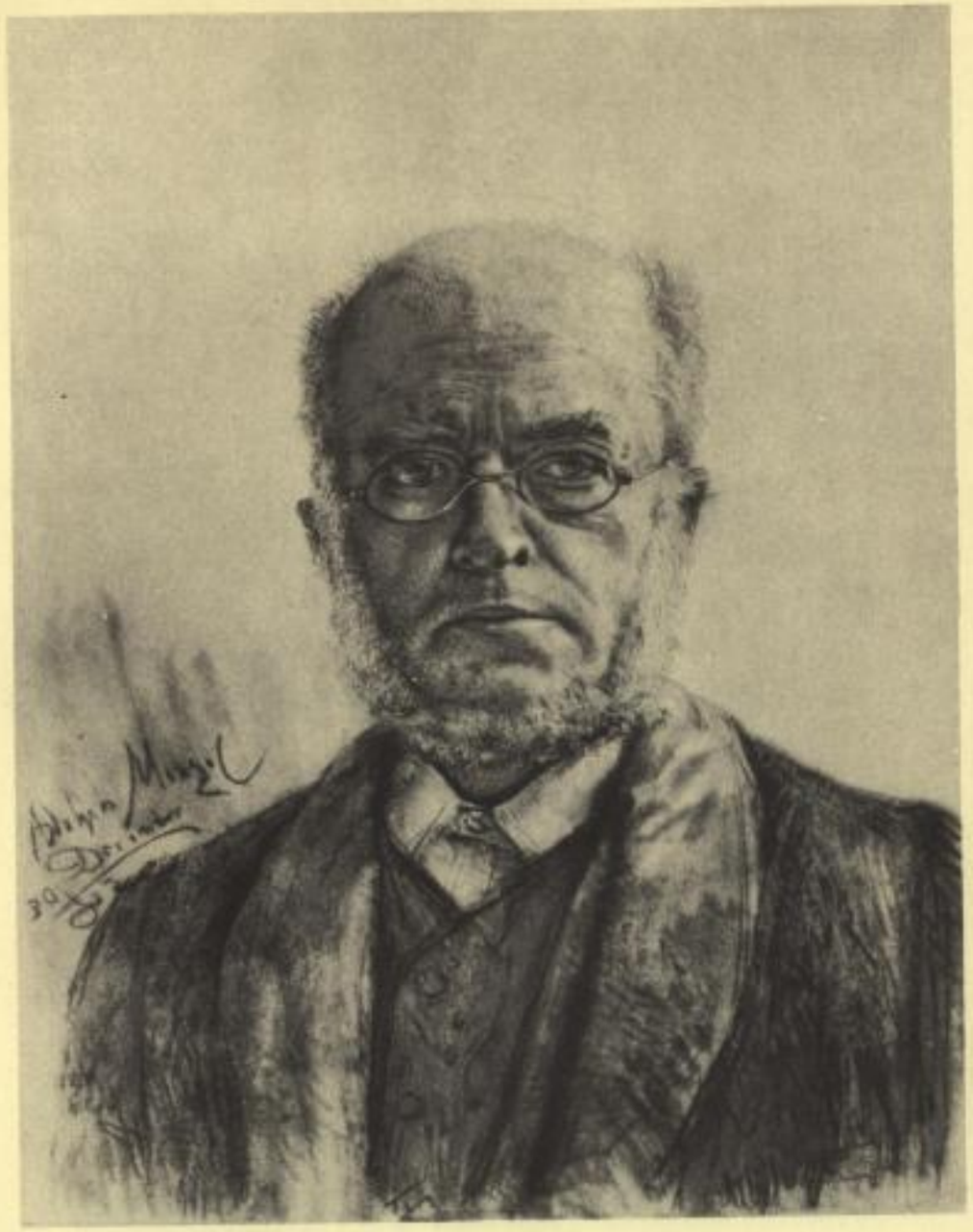
von Adolph Menzel

MIT EINER EINFÜHRUNG VON JOHANNES JAHN

VEB E.A. SEEMANN VERLAG LEIPZIG

VERÖFFENTLICHT UNTER LIZENZ NR. 460 · 350/42/55
VEB E. A. SEEMANN, BUCH- UND KUNSTVERLAG, LEIPZIG
SCHUTZUMSCHLAG, EINBAND UND TITEL: GÜNTER JUNGE, LEIPZIG
FOTOLITHOGRAFIE, SATZ UND OFFSETDRUCK: VEB RATSDRUCKEREI DRESDEN III/9/3
BUCHBINDEREI: E. A. ENDERS, LEIPZIG

INHALT



DIE PERSÖNLICHKEIT

Menzel gehört trotz allen Ehrungen, die ihm noch zu Lebzeiten zuteil wurden, zu denjenigen Malern, die wir in ihrer ganzen Bedeutung erst nach ihrem Tode zu erkennen begonnen haben. Allzusehr beherrschten unsere Vorstellung seine Werke nationalen und historischen Inhalts, deren Größe gewiß nicht bestritten werden soll, da sie neue Wege der Vergegenwärtigung geschichtlichen Lebens und seiner psychologischen Durchdringung erschlossen. Wichtiger aber noch erscheinen uns heute diejenigen Werke, in denen Menzel sich mit der alltäglichen Wirklichkeit, d. h. mit dem gesellschaftlichen Leben seiner Zeit und den vielen Dingen seiner Umwelt, künstlerisch auseinandergesetzt hat. Die Unmittelbarkeit dieser Auseinandersetzung, die außerordentliche Weite seines auch das Unscheinbarste miteinbeziehenden Beobachtungsfeldes, die unfehlbare Schärfe des Blickes, die Treue seines optischen Gedächtnisses und die durch ständige Übung zur Vollkommenheit entwickelte Geschicklichkeit der Hand haben ihn zum größten Realisten des 19. Jahrhunderts werden lassen. Die von ihm dargestellte Welt ist jedoch kein bloßer Abklatsch der Wirklichkeit, sondern zeugt in jedem Bleistift- und Pinselstrich von der gestaltenden Kraft eines großen Menschen und Künstlers.

Menzel ist am 8. Dezember 1815 in Breslau geboren. Sein Vater, ein unruhiges Temperament von entschieden künstlerischen Neigungen, hatte schließlich den Lehrerberuf ergriffen. Aber je stärker bei seinem ältesten Sohn das schon in dessen frühester Jugend sich rührende Zeichentalent hervortrat, um so mehr wurde er sich der eigenen künstlerischen Neigungen bewußt, wandte sich der Lithographie zu und übersiedelte 1830 mit seiner Familie nach Berlin, wo er eine lithographische Anstalt gründete. Sein Sohn Adolph trat in diese als Gehilfe ein; da aber der Vater schon zwei Jahre später starb, sah sich der erst Siebzehnjährige gezwungen, die Anstalt allein weiterzuführen und die wirtschaftliche Sorge für die Mutter und zwei jüngere Geschwister zu übernehmen. Die künstlerischen Anforderungen, die an diese Anstalt gestellt wurden, waren sehr gering, verlangte man doch überwiegend konventionelle Gebrauchsgraphik für Geschäfts-, Einladungs- und Speisekarten, Meister- und Gesellenbriefe, Etiketten für Weinflaschen und dergleichen, die eigener Erfindung nur geringen Spielraum ließen. Der Drang, sich weiter zu bilden, führte den Achtzehnjährigen in die Gipsklasse der Akademie, die er aber bald wieder verließ in der Überzeugung, hier nichts lernen zu können; er ist Autodidakt geblieben. Erste selbständige künstlerische Leistung, mit der Menzel an die Öffentlichkeit trat, waren elf lithographierte Federzeichnungen mit dem Titel „Künstlers Erdenwallen" nach Motiven von Goethes gleichnamigem Gedicht, erschienen Ende 1833. Durch die Knappheit und Sicherheit der Strichführung gefielen sie allgemein, und selbst ein so außerordentlicher Zeichner wie der Bildhauer Gottfried Schadow fand Worte öffentlicher Anerkennung. Menzel selbst hat von diesem seinem Jugendwerk später nicht mehr viel wissen wollen. Zwei Jahre danach veröffentlichte er eine Folge von zwölf lithographierten Kreidezeichnungen unter dem Titel „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte", in denen seine Unabhängigkeit von der romantisierenden Geschichtsdarstellung seiner Zeit und sein Streben nach realistischer Veranschaulichung geschichtlicher Tatsachen klar hervortrat. Ihr künstlerischer Wert ist allerdings nicht sehr groß, aber ihre Thematik sollte für das spätere Schaffen Menzels bedeutungsvoll werden.

Zu derselben Zeit begann Menzel in Öl zu malen, was ihm nach der ständigen Gewohnheit des Zeichnens nicht ganz leicht fiel, zumal er auch hierin Autodidakt war, und er sagte von seinen ersten Bildern selbst, sie seien mehr geknetet als gemalt. Daß der geborene Linkshänder der Ölmalerei zuliebe seine Rechte zur gleichen Leistungsfähig-

keit herangebildet habe, ist eine Legende; denn wie der Linkshänder mit der Linken zeichnet, so kann er auch mit ihr malen. Tatsache ist jedenfalls, daß Menzel sich mit der ihm in allen Dingen seines Berufes eigenen außerordentlichen Energie zur Beidhändigkeit erzogen hat. Diese ersten Ölbilder, die an Selbständigkeit hinter den Zeichnungen zurückstehen, können noch keineswegs als gültige Leistungen angesehen werden, und Menzel selbst hat später nur ein einziges von ihnen mit dem Titel „Ein Gerichtstag" für erwähnenswert gehalten.

Der Durchbruch zu großem Künstlertum erfolgte erst 1839. Menzel war damals 24 Jahre alt. Es gibt in der Geschichte der Kunst viele Fälle, da ein bestimmter Auftrag, selbst wenn er widerwillig angenommen wurde, verborgene Kräfte in einem Künstler entbunden und ihn zu Leistungen emporgetragen hat, die nach seinem bisherigen Schaffen nicht zu ahnen waren. So ging es auch Menzel. Er wurde aufgefordert, zu der von Franz Kugler geschriebenen Geschichte Friedrichs II. 400 Zeichnungen zur Umsetzung in Holzschnitt zu liefern. Fast vier Jahre hat Menzel daran gearbeitet. Er trieb genaue Quellenstudien und lebte sich so in die friderizianische Zeit und Welt ein, daß er aus der Fülle des Wissens und der Anschauung scheinbar mühelos gestalten konnte. Ende des Jahres 1842 erschien das Werk, dessen Illustrationen zum Besten gehören, was auf diesem Gebiet in Deutschland jemals hervorgebracht worden ist. Sie zeigen, den persönlichen Stil des jungen Meisters immer stärker offenbarend, eine gegen Ende des Werkes ständig zunehmende tonig-malerische Haltung, so daß man mit Recht gesagt hat, sie seien malerischer gezeichnet als die meisten Künstler seiner Zeit gemalt hätten. Das Friedrich-Thema hat ihn auch weiterhin stark beschäftigt. Seit 1842 schuf er 200 Federzeichnungen für die Illustrierung einer Prachtausgabe der Werke Friedrichs II. mit Holzschnitten und arbeitete gleichzeitig an einer mit nicht weniger als 600 Lithographien nach seinen Federzeichnungen ausgestatteten Darstellung der Uniformen der friderizianischen Armee, ein unsäglich mühevolles Unternehmen, das einen gewaltigen Teil seiner Schaffenskraft in Anspruch nahm, und für das wir heute wohl kaum mehr das rechte Verständnis aufbringen können. Zur Ölmalerei blieb bei alledem keine Zeit, und erst in der Mitte der vierziger Jahre wandte sich Menzel ihr wieder zu. Aber diese lange Pause von etwa sechs Jahren war eine schöpferische Pause, in der sich wie von selbst und im geheimen eine Entwicklung vollzog, deren Ergebnis mit dem „Balkonzimmer" von 1845 strahlend hervortrat. Dieses Bild, die Darstellung eines völlig menschenleeren Zimmers, war motivisch etwas ganz Neues und gestaltete Wunder des Lichts und der Farbe, wie sie erst Jahrzehnte später in den Werken der Impressionisten wieder erlebt wurden. Auch die anderen Ölbilder dieser Jahre, der „Garten des Prinzen Albrecht", das „Schlafzimmer des Künstlers", die „Potsdamer Bahn", sind durch die Neuheit ihrer Thematik, die von keiner Konvention gehemmte Unmittelbarkeit der Beobachtung und die malerisch freie, fast impressionistische Gestaltungsweise zu Marksteinen der Geschichte der deutschen Malerei geworden, in ihrer Bedeutung freilich erst in unserem Jahrhundert erkannt. Menzel hatte sie ja stets sorgfältig verborgen gehalten und sich erst zwei Jahre vor seinem Tode von Freunden bewegen lassen, sie herauszugeben. Wäre dies früher geschehen, dann hätten die Künstler seiner Zeit von diesen Werken vieles lernen können, und man möchte der Frage nachhängen, wie die Entwicklung Menzels selbst wohl verlaufen wäre, wenn er diese genialen Ansätze unbeirrt und nicht abgelenkt durch große, repräsentative Aufträge weiter verfolgt hätte.

In den fünfziger Jahren ragen zunächst die Ölgemälde mit Themen aus friderizianischer Zeit hervor, die „Tafelrunde in Sanssouci" und das „Flötenkonzert in Sanssouci" sowie der „Überfall bei Hochkirch". Doch werden sie an malerischer Bedeutung übertroffen von dem kleinen, nach einer Pariser Erinnerung gemalten Bilde „Théâtre Gymnase", in dem die Stimmung einer Theatersituation mit höchster Eindringlichkeit erfaßt und mit unvergleichlicher Kühnheit dargestellt ist. Damals auch lieferte er auf dem Gebiete der Lithographie sein technisches und künstlerisches Meisterstück, die kleine Folge „Versuche auf Stein

mit Pinsel und Schabeisen", ein einsamer Höhepunkt der deutschen Künstlerlithographie im 19. Jahrhundert.

Nachdem Menzel in dem Bild „Aufbahrung der Märzgefallenen in Berlin" (1848) zu einem bedeutsamen geschichtlichen Ereignis seiner Zeit Stellung genommen hatte, allerdings in etwas kühl registrierender Weise, wandte er sich seit den sechziger Jahren der Darstellung zeitgeschichtlicher Ereignisse in verstärktem Maße zu: „Krönung Wilhelms I. in Königsberg", „Abreise König Wilhelms zur Armee 1870", „Ballsouper". Dazu kamen Bilder, die freier und unmittelbarer ein künstlerisches und menschliches Erlebnis des Meisters widerspiegeln, wie „Sonntag im Tuileriengarten", „Gottesdienst in der Buchenallee bei Bad Kösen", „Prozession in Hofgastein", „Piazza d'Erbe in Verona".

Die Aufgeschlossenheit Menzels gegenüber der ihn umgebenden Wirklichkeit, sein unvoreingenommenes Ergreifen und Gestalten von Erlebnissen des Auges und Gemüts, bewährt und bezeugt in zahllosen, mit Stift oder Pinsel ausgeführten Blättern oder kleineren Ölgemälden, ließ ihn an eine Aufgabe herantreten, die so noch kein Maler ins Auge gefaßt hatte: die Darstellung jener neuen industriellen Wirklichkeit, die seit Beginn des 19. Jahrhunderts immer unaufhaltsamer sich ausbreitend emporgewachsen war. An ihr waren bisher fast alle Künstler achtlos vorübergegangen, nicht aber Menzel, und so schuf er, vermutlich ohne Auftrag von außen, nach vielen eingehenden Vorstudien das 1875 vollendete „Eisenwalzwerk" als eins seiner bedeutendsten Werke, dessen Untergang im zweiten Weltkrieg zu den schwersten Verlusten der deutschen Kunst gehört. Und wie gegenwartsnah mutet es uns an, wenn er im gleichen Jahr „Maurer bei der Arbeit" darstellte!

Überhaupt hat Menzel mit zunehmendem Alter die historischen Stoffe so gut wie ganz aufgegeben und seinen Blick immer ausschließlicher auf das gegenwärtige Leben des Tages und die ihn umgebende Welt des Sichtbaren gerichtet. Seine Augen lagen stets auf der Lauer, etwas zu entdecken, was eine Beute von Stift oder Pinsel werden konnte. Auf der Eisenbahn, in Bad Kissingen, das er in späteren Jahren regelmäßig aufsuchte, in den Sommerfrischen der bayrischen und österreichischen Alpen, in Paris beobachtete er die Menschen in Situationen, die ihm Gelegenheit gaben, sie in der ganzen Mannigfaltigkeit ihres Gehabens zu charakterisieren, und manches dieser Augenblicksbilder ist ganz unverkennbar zu einer kritischen Aussage über die bürgerliche Gesellschaft seiner Zeit geworden. Seine Neigung zu genrehafter Auffassung trat dabei immer deutlicher hervor, die sich auch in seinen Schilderungen preußischer Hoffeste äußert, deren ständiger Gast er allmählich geworden war. Aus den in Oberitalien empfangenen künstlerischen Anregungen darf man schließen, daß er dort nicht Mignonerlebnissen nachgegangen ist, sondern daß die Besonderheit des italienischen Lebens und Treibens den eigentlichen Gegenstand seines Interesses bildete. Nachdem er 1877 für eine Prachtausgabe von Heinrich von Kleists „Zerbrochenem Krug" 30 dem Werk des Dichters kongeniale Federzeichnungen geliefert hatte, gab er die einstmals so geliebte und mit so ungeheurem Fleiß ausgeübte Illustrationstätigkeit ganz auf. Die Schärfe seines Auges ließ auch im hohen Alter nicht nach. Nur die Hand gehorchte ihm nicht mehr so wie in früheren Tagen. Am 9. Februar 1905 ist Menzel fast neunzigjährig in Berlin gestorben. Das von ihm hinterlassene Werk besonders an Studien und Skizzen der letzten Jahrzehnte seines Schaffens ist so groß, daß wir es heute noch nicht annähernd überblicken können, auch bleibt noch viel zu tun übrig, die Aussagen auszuwerten, die dieses Werk über das Leben seiner Zeit enthält und über das Verhältnis des Künstlers zu der jeden Augenblick an ihn herantretenden dinglichen Wirklichkeit.

In der Geschichte der Kunst gibt es wenige Fälle, daß ein Künstler die ihm in die Wiege gelegten Gaben so systematisch entwickelt und ausgebildet hat wie Menzel. Erst sein ungeheurer Fleiß, die unablässige Schulung des Auges und der Hand, die ständige Bereitschaft, sein Leben ganz seinem Beruf zu weihen und unerbittlich alles zu vermeiden und abzuweisen, was ihm darin hinderlich sein konnte, hat seine Leistung so werden lassen, wie sie heute vor uns steht.

DAS KINDERALBUM

Menzel war nicht verheiratet, und das einzige weibliche Wesen, an dem er mit treuer Liebe hing, war seine Schwester. Seit den sechziger Jahren wohnte er mit ihr und ihrer Familie zusammen und war ihren Kindern ein zärtlicher und guter Onkel. Für sie malte er — ein schöner Parallelfall zu des Junggesellen Wilhelm Busch „Sechs Geschichten für Neffen und Nichten" — das Kinderalbum, über dessen Entstehung ein alter Freund Menzels, der Maler Paul Meyerheim, in seinen „Erinnerungen" folgendes berichtet:

„Alljährlich zog die ganze Familie in den sechziger Jahren nach Albrechtshof in die Sommerwohnung, wo sich auch andere Künstler einquartiert hatten. Dort war ein wirklich ländliches Idyll. Kornfelder wogten unter Alleen von Kirschbäumen. In dem vorderen Gartenteil waren bunte Beete mit altem hohem Buchsbaum und vielen Obstbäumen. Noch heute sehe ich in der Erinnerung den liebevollen Onkel auf den Gartenwegen einen Kinderwagen herumziehen, in dem die Kleinen seiner Schwester saßen. Hier entstand nach und nach das unvergleichliche sogenannte Kinderalbum. Denn der Wirt dieses Eldorados, zu dem man pilgerte, um dicke Milch zu essen, hielt natürlich auch allerlei Getier, und da der Zoologische Garten dicht dabei war, so schuf der Meister jene Sammlung von Blättern zahmer und wilder Tiere, Blumen und Insekten, die die Freude aller Besucher der Nationalgalerie bildet." — Menzel hat die Sammlung in einem Zeitraum von zwanzig Jahren zusammengebracht; die frühesten Stücke sind 1863, die spätesten 1883 datiert. In diesem Jahre kamen sie bis auf zwei, die in unbekanntem Besitz verblieben, an die Nationalgalerie in Berlin, nachdem sie zum größten Teil nochmals überarbeitet worden waren, entsprechend einer auch sonst zu beobachtenden Gepflogenheit Menzels in seiner späteren Schaffenszeit. Es waren im ganzen einschließlich des Titelblattes 46, von denen also die Nationalgalerie 44 erhielt. Nach dem letzten Krieg sind nur noch 20 davon übriggeblieben, ohne daß man zu sagen vermag, was aus den anderen geworden ist.

Die Formate sind ganz verschieden, wie man den im Abbildungsverzeichnis beigegebenen Maßzahlen entnehmen kann, und nur in einem einzigen Fall kommen zwei in den Maßen völlig übereinstimmende Blätter vor. Das meist langgestreckte Hoch- oder Querformat sagt schon von vornherein, daß hier nicht ausgewogene Kompositionen gemeint sind, bei denen Höhe und Breite in einem gewissen Normalverhältnis zueinander stehen, sondern einfache Ausschnitte aus der Wirklichkeit ohne repräsentative Ansprüche.

Menzel bediente sich dabei einer Mischtechnik, d. h. einer Verbindung von Aquarell (durchsichtigen Wasserfarben) und Gouache (undurchsichtigen Wasserfarben, sogenannten Deckfarben). Das hatte den Vorteil, dort, wo es angebracht war, die Dinge in leichter Lavierung durchsichtig vorzutragen und andererseits mit Hilfe der Deckfarben, deren sich Menzel überhaupt sehr gern bediente, kräftige, satte, oft pastellartige Wirkungen erzeugen zu können. Sein Freund Meyerheim äußert in seinen „Erinnerungen" die Vermutung, die starke Empfindung für absolute Richtigkeit der Wiedergabe der Natur habe Menzel veranlaßt, für die meisten seiner Arbeiten nicht Öl-, sondern Deckfarben zu verwenden. Ihm erschien es nicht richtig, so meinte er, einen trockenen Stein, einen sandigen Weg, ein wolliges Schaf so darzustellen, als wenn diese Gegenstände in Öl oder Firnis getaucht seien.

Und der Inhalt des Kinderalbums? Er ist von großer Mannigfaltigkeit. Hier waltete ja keinerlei System der Anlage, vielmehr nahm der Künstler das auf, was ihm der Zufall in den Weg führte und was er für geeignet hielt, den kindlichen Sinn anzusprechen. Das war natürlich in allererster Linie das Tier, und so wurde denn wie in so vielen Bilderbüchern das Tier auch hier die Hauptsache. Unter den 46 Blättern gibt

es, abgesehen vom Titel, nur 3, in denen es vollständig fehlt, und in den meisten steht es im Mittelpunkt. In Menzels Gesamtschaffen spielt das Tier, abgesehen vom Kinderalbum, eine verhältnismäßig geringe Rolle, und in früheren Jahren hatte er es nur gelegentlich um seiner selbst willen zum Gegenstand einer Zeichnung oder eines Aquarells gemacht. Das Kinderalbum aber gab ihm durch seinen besonderen Zweck Veranlassung, sein Beobachtungsfeld auch auf das Tier auszudehnen, und er hat diese Gelegenheit reichlich und mit gewohnter Meisterschaft wahrgenommen.

Was vermag den Künstler zu reizen, sich mit Erscheinung und Wesen vor allem des höher organisierten Tieres gestaltend auseinanderzusetzen? Da ist zunächst das organisch sinnvolle Zusammenspiel andersgearteter Gliedmaßen mit einem Körper, der von dem des Menschen so verschieden ist, und die dadurch bedingten mannigfaltigen Weisen des Gehens, Stehens, Sitzens und Liegens. Plumpes Einherstampfen, zierliches Schreiten oder gefährliches Schleichen locken zur treffenden Wiedergabe ebenso wie bedächtiges Ruhen, lauerndes Geducktsein oder behagliches Sichwälzen. Wie das Tier seinen Kopf hält und wendet, wie die Augen blicken und die Ohren spielen, wie dieses ganze Tiergesicht sich so und so verändern kann, wie es den Charakter seines Trägers in gesammeltem Ausdruck enthält — das will mit scharfem Blick und schneller Hand erfaßt sein. Und weiter gilt es zu beobachten, wie ein Gefieder sich zusammensetzt, wo es weich und flaumig oder fest und elastisch ist, ob das Fell eines Vierbeiners glatt und straff anliegt oder wollig sich kräuselt, ob es einen richtigen Pelz bildet, und wie seine Beschaffenheit an den verschiedenen Körperstellen ist. Dazu kommen die malerischen Probleme der farbigen Erscheinung des Tieres, denen ein Künstler wie Menzel natürlich mit besonderer Aufmerksamkeit nachgegangen ist. Ein Kind, das etwa die Zeichnung eines Vogels oder die eines Bären braun austuschen will, nimmt für beide die gleiche Farbe, ohne zu bedenken, daß sie ganz anders wirken muß, je nachdem, ob sie von einem Federkleid oder von einem Haarkleid getragen wird. Der Künstler hat diese Unterschiede zu sehen und zu berücksichtigen und die farbigen Lichter und Schatten zu beobachten, die von überall her sein Objekt überspielen, dessen Farbigkeit verändern und es mit seiner Umgebung zusammenstimmen. Er wird an seine Aufgabe mit einer anderen Voraussetzung herantreten, als wenn er einen Menschen vor sich hat. Diesem gegenüber wird er bestrebt sein, das Wesen einer bestimmten Persönlichkeit oder eines bestimmten Typus innerhalb der Gattung „Mensch" zu erfassen, dem Tier gegenüber wird es ihm jedoch darauf ankommen, im Einzelwesen den Typus der Gattung zu erkennen. Er wird daher individuelle Abweichungen beiseite lassen und sich gern die sogenannten Prachtexemplare heraussuchen, d. h. diejenigen, die das Wesen einer bestimmten Rasse oder Gattung am reinsten verkörpern.

Die Tiere, die in einem zoologischen Garten das Hauptinteresse der Kinder erregen, sind fast alle im Kinderalbum zu finden, zuweilen im Zusammenhang einer kleinen Szene, in der gelegentlich auch der Mensch als Mitspieler auftritt. Der Pflanzenwelt ist ebenfalls gebührende Aufmerksamkeit geschenkt, und im übrigen kommen einige jener Motive vor, die eine Spezialität Menzels sind, wie „Das abgebrochene Haus" und „Die Straße bei Nacht".

In dem von Hugo von Tschudi 1906 herausgegebenen Werk „Adolph von Menzel: Abbildungen seiner Gemälde und Studien" sind alle Blätter des Kinderalbums mit Ausnahme des Titelblattes abgebildet, allerdings nur schwarz-weiß und zum Teil sehr klein.

Der Verlag E. A. Seemann hat im Jahre 1910 eine heute selten gewordene Prachtausgabe mit einer Auswahl von 25 Blättern herausgebracht, jedes farbig und in Originalgröße, aber ohne irgendwelchen Text. Es folgte 1921 eine Volksausgabe in wesentlich kleinerem Format, die von der Literarischen Vereinigung des Berliner Lehrervereins herausgegeben worden war und eine Einführung mit Beschreibung der Bilder enthält, in der Qualität der Farbdrucke aber weit hinter der großen Ausgabe zurückbleibt. Die dritte, zur fünfzigsten Wiederkehr

von Menzels Todestag hier vorgelegte Ausgabe behält die bisherige Auswahl bei und ist im Format so gehalten, daß die meisten Blätter in Originalgröße erscheinen können. Ihre Reihenfolge wurde allerdings geändert unter Berücksichtigung ihrer zeitlichen Folge, soweit diese feststeht, und unter Berücksichtigung einer gewissen Zusammengehörigkeit, soweit dies möglich war. Die Einführung wurde neu geschrieben und soll vor allem dazu dienen, das Auge des weniger geübten Betrachters zu leiten.

Das Kinderalbum ist mit das Beste, was Menzel hinterlassen hat; denn seine allzeit wache künstlerische Gewissenhaftigkeit gestattete ihm nicht, diese frei gewählte und für den engsten Familienkreis durchgeführte Aufgabe weniger ernst zu nehmen als die großen Aufträge. Die ganze Kunst des Meisters und sein reiches Menschentum steckt in diesen Blättern, und darum sind sie wert, allen Menschen zu gehören.

BILDERVERZEICHNIS

Die mit * bezeichneten Bilder sind verlorengegangen

TROCKENPLATZ

Der Rasen auf der Gartenseite eines Landschlößchens aus dem 18. Jahrhundert wurde zum Trockenplatz ernannt. Einstmals erstreckte sich hier wohl ein kleiner gepflegter Park, von dessen Ausstattung mit Figuren noch ein Putto auf einem Barockpostament vorhanden ist. Inzwischen ist alles etwas verwildert und dient auch den Zwecken der Hauswirtschaft. An langer Tafel wird Gemüse geputzt. Zwei Frauen sind dabei, die lustig im Winde flatternde Wäsche abzunehmen, wie man aus dem herbeigeschleppten Wäschekorb schließen darf. Die Frau des Hauses steht auf dem obersten Absatz der doppelläufigen Freitreppe und überwacht von hier aus den Vorgang. Zwei Knaben balgen sich, einer spielt Ball, und ein Hund wälzt sich mit Behagen im Gras. Das Ganze ist ein Ausschnitt aus dem Leben des Alltags mit einer Unmittelbarkeit vorgetragen, die gleichsam eine Augenblicksaufnahme darstellt. Aber was kein Photograph vermag, das hat der Künstler diesem Abbild der Wirklichkeit hinzugefügt: er hat den Stimmungswert der Situation malerisch ausgedrückt. Das Flattern der Wäsche ist von so suggestiver Wirkung, daß wir meinen, sie knattern zu hören und den Wind zu spüren, der an diesem sonnigen Nachmittag mit frischem Wehen daherfährt. Von besonderem farbigem Reiz ist der Kontrast der weißen Wäsche gegen den dunkelgrünen Hintergrund der Bäume. Die den Schauplatz belebenden Figuren sind locker verteilt, möglichst unter Vermeidung von Überschneidungen. Das gilt auch für den Putto, der geschickt vor die dunkle Hintergrundslücke zwischen Wäschestück und Hauswand gestellt ist und dadurch in seinem Umriß voll zur Geltung kommt.

Der Künstler hat eben den eigenen Standpunkt so gewählt, daß die Szene in leichter Überschaubarkeit und räumlicher Klarheit sich vor uns auftut.

HIRSCHE IM ZOOLOGISCHEN GARTEN

So sah also ein Tiergehege im Berliner Zoologischen Garten im Jahre 1863 aus, denn dieses Datum trägt das Blatt, und wir dürfen uns darauf verlassen, daß wirklich alles so war, wie es Menzel hier geschildert hat. Eine hölzerne Planke von halber Mannshöhe mit ebenfalls hölzernem Gitter darauf umschließt den sandigen, von Birken bestandenen Platz. Hinter dem Gitter drängen sich die Menschen. Es ist Sommer, wir sehen es an der Kleidung. Eine Mutter hat ihr Töchterchen hochgehoben und mit den Füßen auf die Planke gestellt. Ein Junge langt mit Anstrengung durch das Gitter, um den Hirsch, der ganz nahe herbeigekommen ist, auf dem Rücken zu kraulen. Von rechts werden in ähnlich freundlicher Absicht zwei Spazierstöcke durch das Gitter gesteckt, eine Unart, die also damals schon üblich war, und die man trotz allen Verboten auch heute noch in den zoologischen Gärten beobachten kann. Vorn links eine Hirschkuh, im Unterschied zu dem bildparallel gestellten Hirsch in starker Verkürzung gesehen. Sie hat den Kopf herumgeworfen, wohl um ein lästiges Insekt zu vertreiben. Man beachte die für diesen Fall charakteristische Spreizung der Vorderbeine. Von links wird noch ein Reh sichtbar. Die Raumtiefe ist von zwingender Anschaulichkeit, was nicht zuletzt durch bewußte Einordnung der Tiere in die durch die Umzäunung gegebenen Hauptrichtungen des Raumes erreicht wird: Der Hirsch ist der bildparallel laufenden Planke zugeordnet, die Hirschkuh der seitlichen, in starker Verkürzung in die Tiefe laufenden. Ein gleichmäßiges, etwas gedämpftes Nachmittagslicht liegt über dem Ganzen. In warmem Braun steht das Fell des Hirsches gegen die kühlen Töne der Planke. Das gefleckte Fell der Hirschkuh scheint den gefleckten Birkenstämmen verwandt. Jenseits des Gitters bilden die Kleider der Menschen eine farbig belebte Reihe.

IN DER GARTENWIRTSCHAFT MORITZHOF

Hauptfigur ist das mit rotem Halsband und Glöckchen ausgestattete zahme Reh, das von den dargebotenen Bissen angelockt, seine natürliche Scheu noch nicht recht überwinden kann. Treffsicher ist das zierliche Wesen erfaßt, wie es sich nähern will, aber von seinem Fluchtinstinkt noch zurückgehalten wird. Das weiße Kleid der vornehmen Spenderin, ihr schwarzes Haar und die gelbe Seide ihres über die Stuhllehne gelegten Umhangs geben einen prächtigen Farbendreiklang. In ihrer ganzen Erscheinung kommt sie den edlen weiblichen Gestalten von Anselm Feuerbach merkwürdig nahe. Sehr wenig edel wirkt dagegen — dies ist wohl gewollter Kontrast — der dunkel gekleidete, etwas korpulente Herr mit der dicken goldenen Uhrkette auf praller Weste, der, die Zigarre im Mund und die Hände in den Hosentaschen, eben davongeht. Es ist anscheinend allgemeine Aufbruchsstimmung — der leere Tisch mit den daran gelehnten Stühlen sagt uns, daß keine neuen Gäste mehr erwartet werden — aber noch sitzen und stehen einige herum, jeder einzelne in seinem persönlichen Gebaren vorzüglich charakterisiert.

Man beachte etwa den ganz links sitzenden Herrn, der den Regenschirm gegen das Kinn gestemmt hat, oder folge dem Blick des Kellners, der mit der Serviette unterm Arm dem ihn offenbar interessierenden davonschreitenden vornehm gekleideten Paar nachschaut. Der Herr scheint, lebhaft gestikulierend, der Dame an seiner Seite etwas zu erklären, und man spürt deutlich, wie sie ein wenig geneigten Kopfes ihm aufmerksam zuhört, bereit, sich von ihm belehren zu lassen. In der gleichmäßigen Beleuchtung eines sommerlichen Spätnachmittags erscheinen die Farben im Vordergrund, so das Braun des Rehs und das Gelb des Umhangs, in kräftiger Sättigung und nehmen nach hinten zu an Leuchtkraft ab.

CHINESINNEN MIT GOLD- UND SILBERFASANEN

Während Menzel auch das Unscheinbarste und Geringste für wert hielt, gezeichnet oder gemalt zu werden, hatte er andererseits Freude am Kostbaren, Funkelnden, fremdartig Prächtigen, wie gerade das Kinderalbum mehrfach ausweist. Im vorliegenden Blatt hat er seiner Phantasie in dieser Richtung die Zügel schießen lassen. Auf einer Terrasse ist eine Schar von Gold- und Silberfasanen emsig beschäftigt, die Körner aufzupicken, die ihnen von einer in prachtvoll farbiges Gewand gekleideten, dabeisitzenden Chinesin gestreut worden sind. Mit der einen Hand greift sie in das metallene Futtergefäß, mit der anderen streichelt sie einen der beiden Goldfasanen, die zu ihr heraufgeflattert sind. Eine andere, ebenfalls kostbar gekleidete Chinesin schaut von der zur Terrasse emporführenden Treppe zu. Starkes Sonnenlicht, gegen das man sich durch einen Sonnenschirm schützen muß, scheint auf die exotische Szene nieder, ergibt kräftige Schlagschatten auf dem Boden und läßt alle Farben herrlich aufleuchten, so daß dieses Blatt eins der farbenprächtigsten der ganzen Reihe geworden ist. Chinesisches lag den Berlinern der damaligen Zeit durchaus nicht ganz fern, schuf Menzel doch selbst im Jahre 1851 ein Ölgemälde mit einem Blick in ein Boudoir, das unter anderem mit einer chinesischen Tapete und einem chinesischen Vogelbauer ausgestattet ist.

ZWEI PFAUEN

Das schmale Querformat ist dem Bildgegenstand diesmal besonders, wenn auch sehr knapp, angemessen. Der prächtige Pfau mit seinem langhinschleppenden Schweif, dessen starke Kiele man in Gras und Laub rascheln zu hören meint, ist von links her so weit wie möglich ins Bild hereingezogen. Den in tiefem Stahlblau schimmernden und gegen die übrigen Farben des Federkleides scharf abgesetzten Hals mit dem gekrönten Köpfchen hat er königlich erhoben. Das Bildfeld erscheint beinah zu klein für seine imponierende Gestalt. Mit leichter Drehung wendet er sich in den Bildraum hinein, wie ein die neueste Modeschöpfung vorführendes Mannequin sich vor den Zuschauern dreht, um sich von allen Seiten bewundern zu lassen.

Mit dem übriggebliebenen, sehr unbestimmt gehaltenen Bildraum muß sich der bescheidener kostümierte andere Pfau begnügen. Er ist bildparallel gerichtet, führt sich nicht vor, sondern ist ganz dem profanen Geschäft des Pickens so eifrig hingegeben, daß sein Hals auf und nieder zu wippen scheint.

WEISSER PFAU MIT TRUTHAHN UND HÜHNERN

Auch hier wird das Bildfeld von einem Pfau beherrscht, diesmal von einem weißen. Die deutsche Sprache hat von dem Eigenschaftswort „stolz" das Tätigkeitswort „stolzieren" abgeleitet, das den Inbegriff eitel-würdevollen Schreitens bezeichnet und das wohl kein Tier mit solcher Vollkommenheit beherrscht wie der Pfau. Gleich einer Königin mit langer Schleppe stolziert er daher, den gekrönten Kopf, man möchte beinahe sagen, das gekrönte Haupt zurückgeworfen. Er scheint sich über seine Umgebung vollkommen erhaben zu fühlen, und zweifellos hat der Künstler hier die Wirklichkeit phantasievoll gesteigert, was ja das Recht jedes Künstlers ist. Sieht es nicht so aus, als passe dem Hoheitsvollen seine Umgebung nicht und als wolle er dem Kreis seiner weniger edlen gefiederten Genossen mit Verachtung entschreiten? Deren Haltung ist durchaus alltäglich, und selbst der Hahn, dem man doch ein gut Teil Stolz nachrühmt, ist ein struppiger, wenig vornehmer Gesell gegen diese glatte Eleganz. Das vollkommene Weiß des Pfauengefieders, auf dem natürlich allerlei Reflexe spielen, ist ein Lichtzentrum, gegen das alle anderen Farben, besonders das Rotbraun des Truthahns im Vordergrund, in kräftigen Kontrasten stehen. Das Weiß mit seinem Seltenheitswert wirkt gleichsam kostbarer als die anderen Farben. Mit Bedacht hat der Künstler die warmen Farben im Vordergrund gegeben, die kalten im Hintergrund und so auf engem Raum überzeugende Farbenperspektive erreicht.

ARARA UND KAKADUS

Der Künstler ist wiederum so nahe wie möglich an seinen Gegenstand herangetreten und gibt einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit, den wir im Film eine Großaufnahme nennen würden. In tiefem, prachtvollem, mannigfach abgestuftem Rot leuchtet das Gefieder des exotischen Vogels und steht mit dem Orange und gedämpften Blau der Schwanzfedern in einem farbigen Zusammenklang, wie wir ihn bei unsern heimischen Vögeln kaum kennen. Ohne Übergang setzen dann die kalten Farben ein, in denen das Gefieder der Kakadus und das Metall des Futternapfes gehalten sind. Wie genau ist der wie eine Zange mit ungleichen Backen wirkende Papageienschnabel wiedergegeben und das kleine kreisrunde Auge inmitten runzliger Haut! Man verfolge die Zu- und Abnahme der Lichtreflexe auf der Rundung des metallenen Futternapfes, um zu sehen, mit welcher Sorgfalt auch der unscheinbarste Gegenstand in seiner farbigen Erscheinung erfaßt wurde, und beachte die nüchterne Genauigkeit seiner Konstruktion gegenüber den von organischer Natur phantasievoll geschaffenen Federwundern! Von der Ruhe und Bedachtsamkeit des großen Vogels hebt sich das aufgeregte Wesen des kleinen Kakadus ab, der da herumklettert und den Schnabel wohl zu einem mißtönenden Krächzen geöffnet hat. Unten rechts erscheint das ernste Gesicht eines mit der einen Hand in die Stangen seines Käfigs greifenden Affen — wir befinden uns also wieder im Zoologischen Garten.

ZWERGPAPAGEIEN IM BAUER

Hinter den engen Drahtmaschen eines im Freien stehenden Vogelbauers, einer sogenannten Volière, bemerkt man eine bunte Schar sitzender und flatternder Vögel. Von der linken unteren Ecke schaut ein Knabengesicht herauf und gibt einen Maßstab für die beträchtliche Größe des Vogelbauers. Dessen häßliches Maschenwerk und Eisengerüst in schwärzlichem Grau läßt die fühllose Materie in hartem Kontrast zur bunten Welt pulsierenden Lebens erscheinen, das von ihr gefangengehalten wird, und in den aufmerksam nach oben gerichteten Augen des Knaben vermeint man leises Mitleid mit den kleinen Gefangenen zu lesen.

DISTELFINKEN UND KANARIENVOGEL IM BAUER

Ein schönes Beispiel dafür, wie ein Bild zugleich aus Phantasie und Wirklichkeitsbeobachtung entstanden ist. Der Maler hat sich im Geist in diesen Vogelkäfig hinein versetzt und beobachtet dessen kleine Bewohner aus nächster Nähe. Er erlebt gleichsam mit ihnen, wie draußen vor den hellen Messingstangen des runden Käfigs ein freundliches menschliches Wesen steht, nur zum Teil zu sehen, aber sehr groß erscheinend im Vergleich zu den kleinen Vögeln. Jenes Wesen bringt neues Futter, und der Kanarienvogel unten und der im Ring schaukelnde Distelfink oben scheinen nur auf den Augenblick zu warten, da die Menschenhand sich zurückzieht und den Weg zum Futter freigibt. Indem so eine Beziehung zwischen Mensch und Tier hergestellt wird, ist das Ganze zur kleinen Szene geworden. Der Maler hat den Käfig vor einen hellen Hintergrund gestellt. Alle Einzelformen sind also dunkler als dieser, wie die Gegenstände in einem noch so hellen Zimmer, gegen das Fenster gesehen, dunkler erscheinen als alles, was draußen ist.

STORCH IM SCHILF

Der mit seinen langen roten Beinen weit ausgreifende Storch ist so nahe wie möglich in den Vordergrund genommen, wie ähnliches auch schon in anderen Blättern zu sehen war, und wiederum ist das Ausschnitthafte betont, indem der linke Bildrand die Gestalt ein wenig überschneidet. Mattgrünes Schilf bildet einen monotonen Hintergrund und läßt das leuchtende Weiß des Gefieders mit dem gesättigten Schwarz und das Rot von Beinen und Schnabel um so kräftiger hervortreten. Die Bezeichnung „weiß" ist freilich ein sehr summarischer Ausdruck für die Fülle zarter Farben, die von der Umgebung auf das Storchengefieder gespiegelt werden. Hier ist auch als Folge der starken Überblendung die Zeichnung weniger scharf als die der Beine und des Schnabels. Die Farbtafel eines Lehrbuches der Zoologie würde darauf keine Rücksicht genommen, vielmehr auch das Gefieder in exakter Durchzeichnung gebracht haben. Aber Menzel war Maler, der nicht allein den Körperbau eines Tieres genau beobachtete, sondern dem es im Zusammenhang mit seiner lichterfüllten Umwelt auch ein starkes Farberlebnis war. Und noch etwas scheidet seine Schöpfung von einer zoologischen Tafel. Dieses Tier mit dem gravitätisch zurückgelegten Kopf und dem tiefliegenden Auge hat eine Physiognomie empfangen, die im Betrachter die Erinnerung an Freund Adebar der Tierfabel heraufbeschwören mag, der den Menschen nahe steht, die kleinen Kinder bringt und als gern gesehener Gast sein eigenes Nest auf menschlicher Behausung baut.

ZWEI SCHWÄNE

Wie auch in anderen mehrfigurigen Tierbildern des Kinderalbums (Hahn und Hühner, der rote Arara, Pfau mit blauem Hals, weißer Pfau) hat Menzel hier eine Hauptfigur als solche herausgehoben. Stolz, mit aufgerecktem Hals kommt dieser Schwan auf uns zugeschwommen, langsam durchs stille Wasser gleitend. An der am Hals sich bildenden kleinen Bugwelle kann man die Bewegung ablesen. Der Kopf ist im Halbprofil gegeben, um allzu starke Verkürzung zu vermeiden. Das flaumige Weiß des Gefieders steht zart und verblasen gegen die von leichten Spiegelungen und Reflexen überhauchte glatte Wasserfläche. Ein zweiter Schwan ist vom gestrüppbewachsenen Ufer aus der wichtigen Tätigkeit des Gründelns hingegeben. Bewundernswert, wie in diesem kleinen Blatt durch Weglassen alles Unwesentlichen und Beschränkung des Schauplatzes die Erscheinung des prächtigen Vogels naturwahr und zugleich in typischer Prägung herausgearbeitet ist, mit dem sich die Phantasie des Volksmärchens und der Dichter ebenfalls so gern beschäftigt.

HAHN UND HÜHNER

Der Schauplatz ist so knapp wie möglich gehalten. Ein schmaler Bodenstreifen und dahinter ein Stück Hauswand, von der an einer Stelle der Putz abgefallen ist, so daß der rote Backstein sichtbar wird. Der Schwerpunkt des Blattes liegt auf der rechten Seite, die beherrscht wird von der ganz in den Vordergrund gestellten, gedrungen-kräftigen Gestalt des Hahns mit seinem bunten Gefieder. Weiter zurück die Hühner in ihrem bescheideneren Federkleid, stehend, liegend oder pickend. Im übrigen ereignet sich nichts. Das Ganze ist durch die Bewegung des linken Huhns nach rechts und die Gegenbewegung von der andern Seite vollkommen in sich abgeschlossen, so daß der zufällige Ausschnitt zur Komposition geworden ist. Ein unscheinbarer Winkel, der um so mehr Leben gewinnt, je aufmerksamer man den feinen Farbabstufungen nachgeht, mit denen der Maler ihn ausgestattet hat. Allein die Mauer im Hintergrund ist wie eine höchst mannigfaltig besetzte Palette zarter Farben, von der sich die in warmen, dunklen Tönen gehaltenen Gestalten von Hahn und Hühnern abheben.

TAUBEN

Der Schauplatz ist offenbar das Dach eines Schuppens, dessen First über unordentlich gelagerten, von Sonne und Regen stark mitgenommenen Schindeln das Bild in seiner ganzen Länge durchzieht. Im Hintergrund grüngoldenes Blätterwerk von herbstlicher Färbung. Es sind nicht Tauben schlechthin, vielmehr solche besonderer Züchtung, die sich hier in luftiger Höhe zusammengefunden haben oder, besser gesagt, die der Künstler hier zu einem reichen Farbenspiel ausgesucht hat, wie ein Stillebenmaler verschiedenfarbige Gegenstände vor neutralem Hintergrund ordnet. Diese Prachtexemplare von Tauben scheinen sich ihrer Vornehmheit und Schönheit bewußt zu sein. Aber die vom Künstler gewissenhaft registrierten zahlreichen Zeugnisse reger Verdauungstätigkeit lassen erkennen, daß wenigstens in diesem Punkt kein Unterschied gegenüber schlichteren Artgenossen besteht. Die Dachschindeln des Vordergrundes wie auch die Tauben selbst sind mit einer Stärke als Körper im Raum herausmodelliert, wie das sonst kaum in einem andern Blatte vorkommt. Es ist, als erscheine dieses lebendige Taubenstilleben in jenem Zustand der Überdeutlichkeit, wie sie die Dinge im Freilicht bei feuchter, regendrohender Atmosphäre annehmen.

VATER UND SOHN AN DER TÜR

Einer der wenigen Fälle, da auf einem Blatt des Kinderalbums das Tier fehlt. — Eine Stufe führt zur elterlichen Wohnung empor, die von dem heimkehrenden Jungen nur zögernd betreten wird. Unter dem linken Arm trägt er ein Paket oder eine Mappe, die rechte Hand zieht die Klinke herunter. Doch scheint dies gar nicht nötig zu sein, denn die Tür wird soeben auch von drinnen geöffnet durch den Vater, der seinen Sohn wohl schon erwartet hat. Was geht hier vor? Wir wissen es nicht oder wenigstens nicht genau. Sicher scheint nur zu sein, daß den mit schuldbewußt gesenktem Kopf in die elterliche Wohnung zurückkehrenden Jungen von seiten des Vaters nichts Angenehmes erwartet, was man wohl aus dessen Gesicht zu lesen vermag. Vielleicht handelt es sich auch gar nicht um Vater und Sohn, und die Beziehung des bärtigen Alten zu dem jungen Struwwelpeter ist eine ganz andere. Wer will ergründen, welche irgendwann einmal erlebte Situation oder welche Beobachtung aus dem täglichen Leben den Künstler zu dieser Komposition veranlaßt hat? Sie paßt freilich vorzüglich in das Kinderalbum, vermag sie doch einem Kinde allerlei zu sagen und seine Phantasie zu mannigfachen Ausdeutungen anzuregen. Dem Blatt fehlt die sonst fast überall vorhandene Farbenfreudigkeit. Es ist in braunen und graublauen Tönen von geringen Helligkeitsschwankungen gehalten, in einer Monotonie also, die dem unfreudigen Inhalt durchaus angemessen ist.

ZIEHHUND MIT KATZE

Der brave, braunweiße Ziehhund hat seine Ruhepause. Er liegt da in gelockertem Geschirr auf hartem Boden, die Augen geschlossen, die Vorderpfoten lang ausgestreckt; man sieht es ihnen an, wie entspannt sie sind nach mühseligem Ziehen. Denn der Wagen war schwer — die kräftigen Formen des Rades und der Deichsel sagen es. Der Hund ist nicht allein. Eine Katze ist eben die Kellertreppe heraufgestiegen und verhält oben, sichernd und witternd, den Kopf vorgestreckt, die Ohren hochgestellt, den ganzen Körper in jener Haltung gespannten Schleichens, wie sie Katzen eigentümlich ist. Auch entspricht ihrem Wesen, daß sie sich um den friedlich dösenden Erbfeind anscheinend gar nicht kümmert, aber wir spüren, daß ihm trotzdem ihre geheime Aufmerksamkeit gilt. Doch der merkt nichts oder noch nichts, und wahrscheinlich wird es der Schleichenden gelingen, unbemerkt um die nächste Ecke zu verschwinden. Der Frieden dieses kleinen Ausschnitts aus der Welt unserer vierbeinigen Hausgenossen wird also nicht gestört, er hat nur eine leise Spannung erhalten, und der ruhevolle, von der Außenwelt abgekehrte Zustand des Hundes wird um so mehr als solcher bezeichnet, als etwas neben ihm vorgeht, was von seinen eingeschläferten Sinnen nicht wahrgenommen wird. Das Erscheinen der Katze macht die Darstellung zu einem Vorgang, den der Künstler zugleich benutzt hat, um das so grundverschiedene Wesen der beiden Tiere anschaulich zu charakterisieren. Auch für den formalen Aufbau des Ganzen hat die Katze ihre Bedeutung als Gegengewicht gegen die stärker belastete rechte Bildseite und farbige Belebung der etwas eintönigen linken Seite. Im übrigen ordnen sich alle Farben in gedämpften Tönen mit vielerlei Abstufungen um das, wenn auch nicht sehr gesättigte, doch lebhafte Braun des Hundes, und die helle Hauswand gibt einen Hintergrund, von dem sich alles vorzüglich abhebt.

LIEGENDE KUH IM STALL

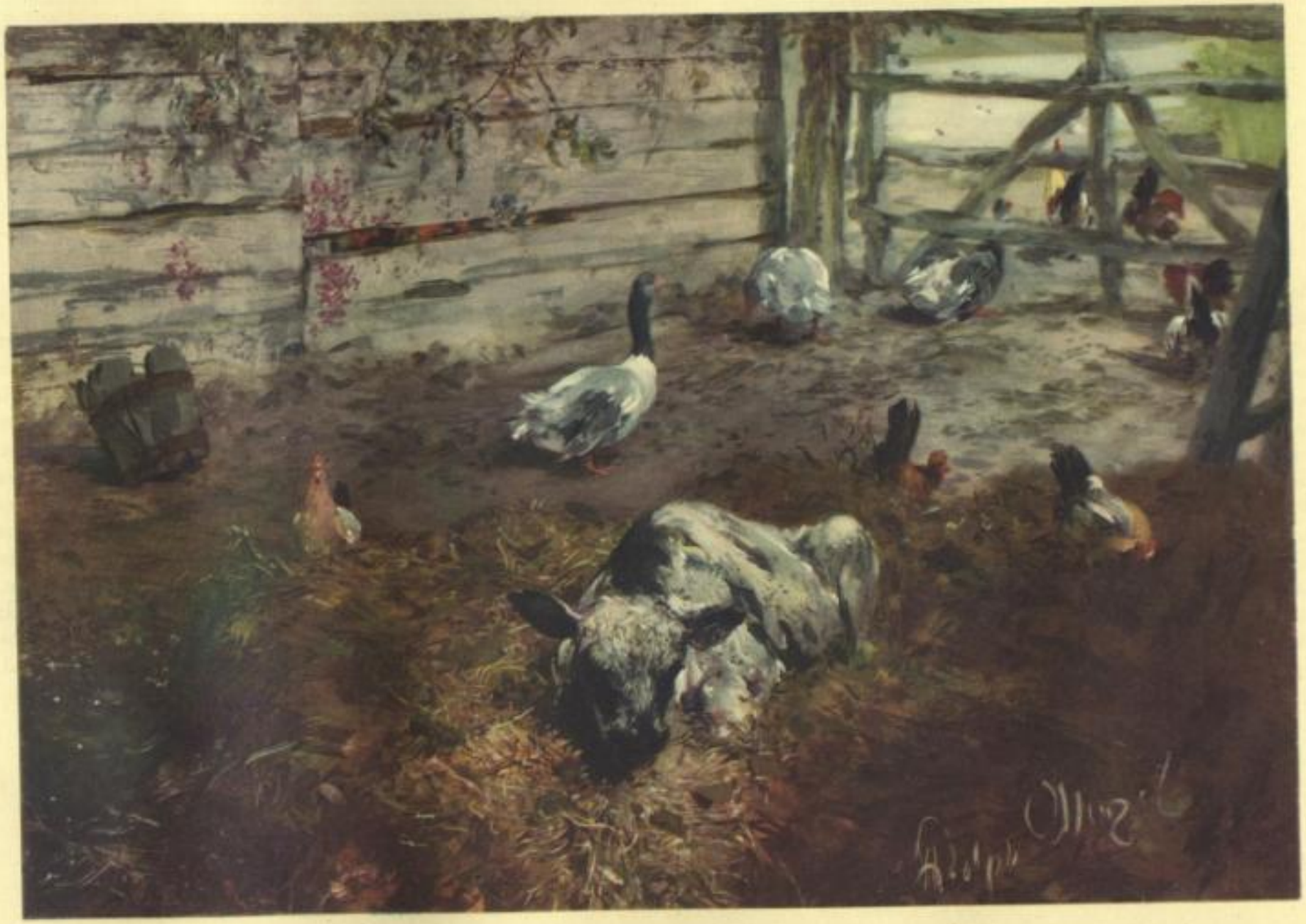
Im dämmrigen Stall breit hingelagert eine Kuh so, daß ihr Körper in starker Verkürzung erscheint, während der Kopf fast im Profil gegeben ist. Die schwierige Aufgabe, einen Tierkörper aus so naher Sicht in glaubhafter Verkürzung zu bringen ohne Verzerrung seiner Teile, ist vollkommen gelöst. Die Gute döst vor sich hin, dem Geschäft des Wiederkäuens ruhevoll hingegeben. Man meint, die Fliegen summen zu hören. Draußen ist sonniger Tag, wie man an dem hellen Lichtfleck der Luke sehen kann, durch die soeben eine Schwalbe, die gern geduldete Bewohnerin von Kuhställen, ihren Weg ins Freie gefunden hat. Kühe auf der Weide oder überhaupt im Freien sind seit den Niederländern des 17. Jahrhunderts oft gemalt worden; aber eine brave Mutschekuh in ihrem Stall aufzusuchen und sie zum Gegenstand eines von allen Stimmungswerten eines solchen Stalles erfüllten Bildes zu machen, war etwas durchaus Neues. Und wie ist der Künstler der farbigen Erscheinung der Buntscheckigen nachgegangen! Auf ihrem Fell mischen sich die verschiedensten Töne von braun bis rosa und von weiß bis blaugrau. Das hellste Licht, wohl aus geöffneter Stalltür einströmend, liegt vorn, während der Kopf des Tieres den dämmrigen Tönen im rückwärtigen Teil des Stalles verwoben ist. Mancher mag sich wundern, an seinen Wänden blühende Blumen zu sehen, die es doch eigentlich dort nicht geben dürfte. Aber wie man dichterische Freiheit anerkennt, so muß man auch dem bildenden Künstler die Freiheit einräumen, sich dann über das Wirkliche oder Wahrscheinliche hinwegzusetzen, wenn sein Werk dies unbedingt erfordert. Denn das Kunstwerk trägt eigene Gesetze in sich, die mit denen der Wirklichkeit nicht immer übereinzustimmen brauchen. Weil Menzel eine farbige Belebung der monotonen braunen Wände brauchte, hat er dort Blumen mit gedämpftem Grün und Rot angebracht.

ZIEGE UND HOLZPFERDCHEN

Die kleine Ziege, auf dem dicht am Hause liegenden Rasenplatz angepflockt, hat etwas entdeckt, was ihre Neugier reizt: an der Hausecke steht ein vierbeiniges Wesen, fast so groß wie sie selbst, auf einer Art flachem vierrädrigem Wagen. Wir wollen hier nicht die von einem Tierpsychologen vermutlich verneinte Frage stellen, ob ein solches bewegungsloses und gar nicht nach Leben riechendes Etwas die Neugier einer Ziege überhaupt zu reizen vermag, vor allem in solchem Grade, wie es hier augenscheinlich der Fall ist. Genug, der Maler hat ein Motiv erfunden, geeignet, die Gemüter von Kindern in helles Entzücken zu versetzen. So sehr fühlt sich dieses Ziegenkind von dem interessanten Gegenstand angezogen, daß die Leine sich strafft und das Halsband tief ins weiche Fell einschneidet. Alle Sinne sind angespannt, was freilich nur an den hochgestellten Ohren abzulesen ist, im übrigen aber aus der ganzen Haltung des Tieres geschlossen werden kann. Wieder erkennt man hier den meisterhaften Tierbeobachter, denn aus jeder Linie des Tieres, aus der Art, wie es die Beine gegen den Boden stemmt, den Kopf mit den winzigen Hörnern hebt und die Ohren spielen läßt, spricht der unwiderstehliche Drang, das unbekannte Etwas da vorn zu ergründen. Schwerlich hätte der Künstler auch einen günstigeren Gesichtswinkel wählen können, um all dies recht deutlich zu machen. Wir blicken gleichsam von einem etwas erhöhten Standpunkt auf die kleine Szene hinab. Freundlich und hell ist das Bild, dessen Farbwirkung in erster Linie von dem Kontrast des weißen Ziegenfelles gegen das saftige Grün bestimmt wird. Bei solchen Feststellungen muß man sich aber immer darüber im klaren sein, daß unsere sprachlichen Mittel nur äußerst summarische Farbbezeichnungen gestatten, die hinter dem farbigen Reichtum eines solchen Blattes weit zurückbleiben. Die Umgebung hat viele Reflexe auf das Weiß des Ziegenfells gestreut, und das Grün des Rasens ist von einer mit Worten nicht zu beschreibenden Mannigfaltigkeit. Ganz allgemein gesagt, wird es von vorn nach hinten immer heller, entspricht den im Freilicht anzutreffenden farbperspektivischen Gegebenheiten. – Das Blatt läßt die Maltechnik des Künstlers besonders gut erkennen: die Hausmauer, der Weg und Teile des Rasens sind leicht mit Wasserfarben laviert, anderes, so vor allem die Ziege, ist in Deckfarben angelegt. Die satte Wirkung ihres weißen Fells hätte sich ja mit Wasserfarben niemals erzielen lassen.

KALB MIT HÜHNERN UND GÄNSEN

Das Auge des Betrachters wird zwingend von links nach rechts diagonal in die Tiefe geführt, und die gerade in diesem Blatt besonders vorzüglich gehandhabte Farbenperspektive mit ihren nach hinten zu immer heller und kälter werdenden Tönen unterstützt diesen Tiefenzug. Die den ländlichen Schauplatz belebenden Tiere sind in zwei Reihen angeordnet. Die vordere beginnt mit dem liegenden Kalb, das sich in den Strohhaufen wohlig eingewühlt hat, und setzt sich mit den scharrenden Hühnern fort. Die hintere nimmt mit dem von vorn gesehenen Huhn ihren Anfang und wird weitergeführt von den drei Gänsen in verschiedenen Stellungen, bis jenseits des Gatters die beiden Reihen in den Gestalten von Hahn und Huhn zusammentreffen. Das sind die Mittel, mit denen der Künstler seine Komposition so übersichtlich und klar gemacht und mit denen er ihr ein solches Maß von Tiefenbewegung gegeben hat. Man beachte auch, wie die Schärfe der Zeichnung nach hinten immer mehr abnimmt. Etwa das Gatter hat im Unterschied zu der plastisch und linear durchgeformten Leiter keine feste Struktur mehr und ist im Begriff, sich in farbige Streifen aufzulösen. Das alles entspricht durchaus den natürlichen Seherlebnissen, die aber erst von den Malern des späteren 19. Jahrhunderts folgerichtig beachtet worden sind. Man stelle sich vor, ein Photograph wolle einen solchen ländlichen belebten Schauplatz auf die Platte bringen. Er kann gar nicht soviel Glück haben, daß im Moment der Aufnahme jedes der Tiere eine so charakteristische Stellung einnimmt, wie sie ihm hier der Künstler gegeben hat (höchst bezeichnend, daß gerade die Gänse die geschlossenste Reihe innehalten!), daß sie einander nicht überschneiden, sondern in lockeren Abständen, aber doch zusammenhängend angeordnet sind. Wie wichtig zur Festigung der Komposition ist auch der schräg stehende Kübel links und sein Gegenstück, die Leiter rechts! Zu dem allem kommen die Wunder der Farbe mit ihren unendlich feinen Abstufungen und Übergängen und die Kraft des Lichts, das sich besonders auf dem Fell des Kalbes und dem Gefieder der Gänse sammelt und jenseits des Gatters alle Erscheinung in schwebende Zartheit auflöst.



RABE, EINEN SILBERNEN LÖFFEL STEHLEND

Zu den wesentlichsten Zügen der Malerei des 19. Jahrhunderts gehört es, wie eben schon festgestellt wurde, die farbigen Wirkungen des Lichts im Innen- und Außenraum mit immer wachsender Genauigkeit beobachtet und malerisch bewältigt zu haben. So ist der Impressionismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Folge jener verstärkten Beschäftigung mit Farb-Lichtproblemen aufzufassen, der freilich zu gewissen Einseitigkeiten geführt hat. Aber längst, bevor der Impressionismus sich zur geschlossenen Richtung ausbildete, haben Maler die Wirkungen des Lichts mit neuen Augen zu sehen begonnen, in Deutschland besonders Carl Blechen und Menzel. — Das vorliegende Blatt muß in erster Linie von diesem Gesichtspunkt aus gewürdigt werden. Dem Künstler ist es gelungen, das grüngoldene Dämmern, das in einer von Blättern umsponnenen Laube herrscht, wenn draußen die Sonne scheint, malerisch zu fassen. Bereits in der Darstellung der Kuh im Stall war ähnliches begegnet, und mustert man Menzels Gesamtwerk durch, so wird man überhaupt eine gewisse Vorliebe für Dämmerungserscheinungen finden. Alle Dinge sind in dieses Dämmerlicht getaucht, der runde Tisch, das aufgeschlagene Buch und die Prunktasse, deren Goldlüster allerdings Lichtreflexe sprüht, ebenso wie der ihr beigegebene silberne Löffel. Ein reiner Impressionist hätte sich mit diesen Dingen begnügt und das Ganze etwa „Stilleben in dämmriger Laube" genannt. Menzel dagegen, der große Illustrator und Beobachter von Vorgängen des Lebens, hat noch etwas hinzugetan, zumal sich sein Blatt an Kinder wendet. Die halb geraucchte, sorgfältig auf die Tischkante gelegte Zigarre links erzählt, daß hier eben ein Herr gesessen, gelesen und dazu Schokolade getrunken hat, und daß er sich eben einmal entfernt hat, nicht auf lange, denn er will seine Zigarre weiterrauchen. Gelegenheit macht Diebe. Vom silbernen Funkeln des Löffels angelockt ist ein Rabe herbeigekommen, ihn zu stehlen. Wie die Geschichte ausgehen wird, wissen wir nicht. Der kindlichen Phantasie ist Tür und Tor geöffnet.

YAK-STIER, DURCH BAMBUSSCHILF BRECHEND

Ein Bild entfesselter Urkraft, wie das mächtige Tier sich seinen Weg durch das brechende Bambusdickicht hindurchwühlt! Menzel mag dieses gedrungen-kräftige Wesen mit dem von bläulichen Reflexen überspielten schwarzen Fell, der silbrigen Rückenzeichnung und dem Höcker auf dem Widerrist im Zoologischen Garten beobachtet haben; doch begnügte er sich diesmal nicht, es in seinem untätigen Zoo-Dasein wiederzugeben, sondern stellte es sich in exotischer Umwelt in einer Aktion vor, die das Wesen dieses ungestümen Tieres voll zur Geltung bringt. Diese Umwelt entspricht allerdings nicht seiner tibetanischen Heimat. — Nur der zum Stoß gesenkte zottige Kopf mit dem wildblickenden Auge und ein Teil des Leibes mit dem in vollster Kraftanstrengung gekrümmten Rücken sind zu sehen, ein Ausschnitt, der es gestattete, den Maßstab des Tieres so groß wie möglich zu halten und es in unmittelbare, bedrohliche Nähe zum Beschauer zu bringen. Das wirre Durcheinander der zum Teil schon geknickten und abgebrochenen Bambusstangen läßt eine Lücke frei, durch die der Kopf des heranwütenden Stieres sich gerade auf den Beschauer zuzubewegen scheint. Es gibt allein einen Vordergrund, keinen Mittel- oder Hintergrund. Die Farben sind einander angeglichen, dem nur links oben ein wenig sich lichtenden Dämmer des Dickichts entsprechend; doch ist durch einige da und dort aufgesetzte Reflexe für Belebung der Farbenmonotonie gesorgt. Menzel hat hier ein Lieblingsthema der Kunst des 19. Jahrhunderts aufgegriffen, soweit sie neubarocken Gepräges ist: Darstellung des kraftvoll bewegten Tierkörpers.

Welch ein Gegensatz zu jenen Darstellungen aus dem alltäglichen Leben und im unscheinbaren Winkel! Denn hier ist der Künstler dem Reiz des Kostbaren in üppigster Häufung nachgegangen. Kostbar ist der in seinem zarten Federkleid von schaumigem Weiß wohlig sich spreizende Inka-Kakadu. Er wird von einer ringgeschmückten, vornehm schlanken Damenhand am Kopfe gekrault. Ein Armband ziert den zugehörigen schlanken Arm, fast zu schwer für ihn. Mit massiver Kette, die genügen würde, ein vielfach stärkeres Tier festzuhalten, ist der herrliche Vogel an eine Sitzstange gefesselt, an deren Enden je ein metallenes Gefäß angebracht ist, das eine für das Futter, das andere für das Wasser. Es sind offenbar handgetriebene, mit reicher Ornamentik ausgestattete Messingschalen, durch eine ebenfalls sehr massiv gearbeitete Tülle an der hölzernen Stange befestigt. Auch der metallene und wie die Schalen goldglänzende Träger der Sitzstange scheint mit seinen Ornamenten und Masken ein Meisterwerk der Edelschmiedekunst zu sein. Vollendet wird diese Häufung kostbarer Dinge durch den die rechte Seite des Hintergrunds bildenden, in schwerer Farbigkeit leuchtenden orientalischen Vorhang, dem auf der linken Seite die lichte Zartheit hellen Laubwerks gegenübersteht.

Das Blatt trägt neben dem Signum des Künstlers die Jahreszahl 1883 — ein aufschlußreiches Datum, denn es gibt einen Hinweis auf die zeitgeschichtliche Lage, aus der dieses kleine Kunstwerk erwachsen ist. Damals hatte in den meisten Ländern Europas jene aus mannigfaltigen gesellschaftlichen und geistesgeschichtlichen Bedingungen sich ergebende Stilströmung ihren Höhepunkt erreicht, die wir den Neubarock des 19. Jahrhunderts nennen. Auf allen Gebieten der bildenden Kunst, in Architektur, Plastik, Malerei und im Kunsthandwerk griff man auf Formgewohnheiten der lange vergangenen Barockzeit zurück und gewann nach der zu Einfachheit und Klarheit neigenden Haltung des Klassizismus aufs neue Geschmack am Schweren, Üppigen, mit Ornamenten Überladenen, Prunkvollen. Und da ein Künstler, unbeschadet seiner Originalität, immer ein Sohn seiner Zeit ist, war auch Menzel von dieser mächtigen Stilströmung des Neubarocks erfaßt worden, ja er hat als einer der ersten deutschen Maler Motive des historischen Barocks zum Gegenstand von Bildern und Zeichnungen genommen. Wenn man einen Künstler nennen will, der dem malerischen Ideal des Neubarocks am nächsten gekommen ist, denkt man gewöhnlich an den Wiener Hans Makart und seine von üppiger Sinnlichkeit und rauschendem Farbenprunk erfüllten Gemälde. Menzel war ein viel zu starker Realist, um sich diesem Ideal so völlig hinzugeben; daß aber auch er seine lockende Macht empfunden hat, beweist das vorliegende Blatt.

Das Hineingreifen eines Armes in den Bildraum von einer außerhalb befindlichen Person wird vielleicht manchen Beschauer befremden. Das ist verständlich, denn in einem als geschlossenes Kunstwerk gemeinten Bild, zumal bei großem Format, dürfte dergleichen vor der Mitte des 19. Jahrhunderts kaum vorkommen. Im kleinen Format aber ist vielerlei möglich, vor allem dann, wenn es wie hier als knappster Ausschnitt aus der Wirklichkeit gemeint ist. Dazu kommt, daß im späteren 19. Jahrhundert vielfach eine Verwischung der ästhetischen Grenze zwischen Skizze und ausgeführtem Bild eingetreten ist und daß dieses daher zuweilen etwas Ausschnitthaftes an sich hat. Es sei nur an Degas erinnert, der sich nicht scheute, den Kopf einer Person durch den oberen Bildrand abzuschneiden. Soweit ist Menzel allerdings nie gegangen, aber er hat auch ein größeres Bild gemalt, „Brunnenpromenade in Kissingen" (1890), in das ein Männerarm von links hereingreift.

SÜSSE FREIHEIT

War dem Künstler sonst meist daran gelegen, seinen Hauptgegenstand aus dessen Umgebung als Körper im Raum auszugrenzen, so hat er hier ein anderes Verfahren eingeschlagen. Der blaue Arara ist fast ganz mit seiner Umgebung verschmolzen, ja seine Gestalt wird sogar stellenweise von Blättern und Blüten überdeckt. Nur die obere Körperpartie ist einigermaßen frei herausgehoben, und während das Gefieder durchaus impressionistisch behandelt ist, wurde der Kopf zeichnerisch genau durchgearbeitet. So läßt sich bei Bildnissen von Liebermann, Corinth oder Slevogt beobachten, daß die impressionistische Behandlungsweise nicht auf den Kopf übergreift, denn die damit notwendigerweise eintretende Verwischung der Gesichtszüge würde der Bildnisabsicht zuwiderlaufen. Auch hier ist ein Bildnis gemeint, wenn auch ein Tierbildnis. Das ist nicht nur ein Arara an sich, sondern ein ganz bestimmtes Exemplar, ein alter Herr offenbar — erreichen diese Tiere doch ein Alter von 40 bis 50 Jahren. Dieser alte Herr mit seinen vielen Runzeln um das Auge blickt anscheinend grimmig und böse, zum mindesten aber selbstbewußt und arrogant aus dem Bilde heraus, sein Auge genau auf den Beschauer richtend. Das Blau seines Gefieders steht vorzüglich zu dem Goldgelb des Hintergrundes. Rote Azaleen glimmen aus dem Braungrün des Laubwerkes hervor, ein dichter Pflanzenwuchs, der die Vorstellung tropischer Üppigkeit und damit der Heimat dieses Prachtvogels erweckt.

BAUMSTUMPF MIT ROTKEHLCHEN

Das Blatt gehört mit einer Reihe weiterer zu einer Gruppe, in der nicht wie in den meisten anderen des Kinderalbums das Tier der eigentliche Darstellungsgegenstand ist, sondern ein ganz kleiner Ausschnitt aus der blühenden und sprießenden Natur, während das Tier gewissermaßen nur die Staffage bildet. Fragt man, wann zuerst ein Malerauge auf solch winziges Stück der unendlichen Natur gefallen ist, mit dem Ziel, der schwer übersehbaren Fülle seiner Einzelheiten habhaft zu werden, soweit dies überhaupt mit maltechnischen Mitteln möglich ist, muß der Name Albrecht Dürers genannt werden. Das berühmte „Große Rasenstück" steht am Anfang dieser Versuche und ist zugleich eine der vollkommensten Leistungen. Nach Dürer ist die deutsche Malerei von dergleichen wieder abgekommen und hat die Natur nur aus weiterer Distanz gesehen. Erst die Maler des 19. Jahrhunderts haben das die Natur beobachtende Auge wieder auf Nähe eingestellt, und von allen derartigen Schöpfungen gebührt die Krone den Naturausschnitten des Kinderalbums. Vergleicht man sie mit dem „Großen Rasenstück" Dürers, so werden die ganz anderen Ziele deutlich, denen Menzel nachgegangen ist. Dürers Schöpfung wirkt ihnen gegenüber wie eine farbige Zeichnung, so sehr ist das lineare Gefüge aller dieser Blätter, Halme und Rispen betont. Bei Menzel dagegen ist alles aus der Farbe heraus gestaltet, wir blicken gleichsam auf ein Gewoge von Farben, in dem Helligkeiten mit Dunkelheiten abwechseln, und aus dem die Form der Gegenstände bald deutlich, bald weniger deutlich emportaucht. Was kann es Formloseres geben als einen verwitterten und vermorschten Baumstumpf mit seinem Gestrüpp abgestorbener Zweige? Das Rotkehlchen, das sich da oben niedergelassen hat, ist deutlich zu sehen als Silhouette gegen die helle Ferne, während der Wiedehopf unten stärker mit seiner Umgebung verschmilzt. Moos hat den alten Baumstumpf stellenweise überzogen. Eine dichte Vegetation von Halmen, Blättern und Blüten breitet sich vielfarbig überall aus, und ein grüngoldener Ton liegt über dem Ganzen. Der Künstler hat dieses heimliche Fleckchen Natur nicht mit romantischem Gefühl ergriffen — ein Romantiker hätte den Gegensatz zwischen dem toten Baumstumpf und dem ihn umblühenden Leben herausgearbeitet —, sondern mit starkem Sinn für die unendliche Vielfalt der Naturwirklichkeit. Diese Vielfalt aber ist kein Chaos geblieben, sie wurde vielmehr durch die gestaltende Kraft des Meisters zum Kunstwerk gebändigt. Trotz aller Unmittelbarkeit der Naturbeobachtung geschah dies nicht ohne eine gewisse Verpflichtung dem Zeitstil gegenüber. Das Blatt ist 1883 entstanden, im gleichen Jahr also wie die „Versüßte Knechtschaft", in der die Stilkomponente des Neubarocks so deutlich hervortritt. Auch hier in diesem gedämpften Wogen bald heller, bald dunkler Farben darf sie nicht übersehen werden, wenn sie sich auch nur ganz leise zum Worte meldet.

BLUMEN MIT SCHMETTERLING UND SCHNECKE

Vom dämmrigen Grund des Waldbodens hat sich der Blick in lichtere und luftigere Regionen erhoben. Durch ein Gewirr von Blättern und Blüten wird, nach rechts oben immer deutlicher, der blaue Himmel sichtbar. Eine Raupe schiebt ihren behaarten Leib an einem der Stengel empor, ein Schmetterling hat sich auf einer gelben Blüte niedergelassen, und unten kriecht langsam eine Schnecke daher mit ausgestreckten Fühlern. Die Blätter und Blüten sind ungewöhnlich klar und scharf gezeichnet und in der räumlichen Tiefe des Durcheinanderwachsens erfaßt, so daß wir gewissermaßen in einen von dichtem Wachstum erfüllten Raum hineinblicken. Die ganze Frische des Vegetativen hat der Künstler eingefangen, den Drang der Pflanze zum Licht, die Kraft des Blühens und Sprießens, wie sie uns im Frühling immer wieder aufs neue entzückt.

WALDBODEN MIT EIDECHSE

Ein Stück Wald- oder Heidebodens, der uns sofort anheimelt. So sieht es in unserer Heimat aus, so haben wir sie viele Male wandernd erlebt, hier haben wir uns niedergelassen, um auszuruhen oder die Gegend zu betrachten, und dabei haben wir vielleicht auch eine solche Miniaturlandschaft näher ins Auge gefaßt mit den verschiedenen Arten von Blumen und Gräsern, dem sandigen Boden, der da und dort durchschimmert. Wir haben die Pilze bemerkt mit ihren braunroten Kappen oder jenen am Rand, den der Fuß des Wanderers abgebrochen hat. Unser Blick ist dem schlanken Leib der Eidechse gefolgt, die sich mit leichtem Rascheln geschmeidig durchs Gras bewegt. Aber selbst die künstlerisch Begabten unter uns wären wohl davor zurückgeschreckt, so etwas zu malen, wo es nicht einmal einen Horizont gibt, das Ganze zu gliedern, oder irgendwelche festen Linien als kompositorisches Gerüst. Welche Energie des Sehens und Gestaltens gehörte dazu, dieses Stücklein Natur auf ein Blatt Papier von 11 × 12 cm zu bannen! Dabei ist aus dem Naturchaos ein geordnetes Etwas geworden durch Zusammenziehung der Einzelheiten zu geschlossenen, gegeneinander abgesetzten, aber doch miteinander verbundenen Gruppen. An einer Stelle läßt sich die künstlerische Rechnung des Meisters besonders gut nachprüfen, dort nämlich, wo eine auf überlangem Stengel sitzende kleine Blüte von rechts her schräg nach oben ragt und zwei solche Gruppen verbindet, die durch den Sandstreifen sonst allzusehr getrennt wären. Die Position des Stengels im Bildraum ist unklar, doch mußte dies in Kauf genommen werden, um die beabsichtigte Wirkung zu erzielen. Man achte auch auf das ganz andere Licht, das hier herrscht, im Unterschied zu dem dunklen Blatt mit dem Rotkehlchen und dem sehr hellen mit dem Schmetterling.

Wie erwähnt, gibt es außer diesen drei hier abgebildeten Blättern noch weitere ähnlicher Thematik, „Haubenlerche auf dem Ast einer Kiefer", „Blaumeise im Laub einer Eiche", „Waldboden mit Eichhörnchen", „Uhu im Dickicht", alle winzigen Formats. Und vielleicht wird Menzels tiefe Liebe zur Natur nirgends so sichtbar wie gerade in diesen kleinen, anspruchslosen Schöpfungen, die aber durch die Hand des Künstlers etwas eigentümlich Bedeutungsvolles empfangen haben.

X

Geschenk von:	Preis: 18.20
AK-Hinw.	
Fach 1 Bi Vrm Kw	
Bio K	Bild K /
SWK	
Mag.-Sign. 29.4° 384 X	zu:
ABGHKL Sonder-Aufst.	Ausl.-V. / zu:

III/9/165 5. 6. 31 5000