ADOLPH MENZEL ALS KUNSTTHEORETIKER

von HUBERTUS KOHLE

Menzel als Beobachter – dieser Titel der großen Hamburger Ausstellung aus dem Jahre 1982 scheint die Errungenschaften des Malers sehr genau zu erfassen: Sein unermüdliches, fast ans Abstruse grenzende Bestreben, die Mannigfaltigkeit der Objektwelt in Zeichnung und Bild zu bannen, ist geradezu sprichwörlich geworden. Aber Menzel als Kunsttheoretiker – das ist auf den ersten Blick ein Widerspruch in sich, paßt diese Vorstellung doch nicht in das uns in der Literatur ad nauseam wiederholte Bild vom Maler, der seine Gedanken immer nur in Kunst verwandelte, vom manischen Praktiker, dessen Mantel so unterteilt war, daß für jeden Zweck ein eigener Zeichenblock hineinpaßte, und der im übrigen seine gesamte, nicht gerade kurze Existenz eisern im Atelier im einsamen Kampf mit der Leinwand verbrachte.

Dieses Bild ist insofern nicht falsch, als Menzel kein Künstler war, der sich in wie auch immer systematisierter Form begrifflich mit seinem Tun auseinandergesetzt hätte. Im Gegenteil, er hatte keine hohe Meinung von den »Eselsbacken, den Herren von der Feder«, denen er auf seine bekannt bärbeißige Art an verschiedenen Stellen vors Schienbein trat.[1] Kam hierin vornehmlich die universelle Abneigung des Künstlers gegenüber dem Kritiker zum Vorschein, so drückte sich bei Menzel wohl auch in besonderer Weise eine Skepsis gegenüber Versuchen aus, das Wesen von Kunst diskursiv zu erfassen. Es gälte aber zu überlegen, ob nicht eine solche Position im Zeitalter des Realismus eine bewußt eingenommene ist, mithin eine, die selber wieder implizit theoretischer Natur ist.

In unsystematischer Form nämlich hat Menzel – vor allem zu Beginn seiner Karriere, sporadisch auch noch weit darüber hinaus – durchaus über Kunst reflektiert und dies in seinen Briefen manchmal en passant, an verschiedenen Stellen aber auch in extensiver Form zum Ausdruck gebracht. Es sind daher an dieser Stelle zwei Dinge zu leisten. Erstens ist die Exegese einiger zentraler Passagen dieser Schriften geplant und zweitens soll punktuell deren intellektueller Zusammenhang beleuchtet werden, der Kontext einer spätromantischen bzw. vormärzlichen ästhetischen Theoriebildung.[2]

Die meisten der hier zu diskutierenden Reflexionen sind in Menzels Briefen an den väterlichen Freund Arnold enthalten, der im Berlin der 1830er Jahre einen Künstlersalon unterhielt, in dem Menzel – über das hinaus, was er im sehr aktiven jüngeren Künstlerverein erfahren konnte[3] – sicherlich viele Anregungen bekam. Vor allem in zwei Briefen aus dem Jahre 1836 wagte er kritisch-grundsätzliche Äußerungen zum Zustand der aktuellen deutschen Malerei, deren Tiefgründigkeit nur denjenigen überraschen wird, der das Bild vom Praktiker allzu sehr verinnerlicht hat. Von Eduard Bendemanns »Trauernden Juden im Exil« aus dem Jahre 1832, einem Programmbild der romantischen Düsseldorfer Schule behauptet der Maler: »... so scheint sie mir ganz das Gepräge der jetzigen Kunst im allgemeinen zu tragen, unsere großen Vorfahren, mahlten, bei aller Tiefe des Gedankens, mit dem Gemüthe und der Begeisterung, wir mahlen mit der Hand und der Reflexion, wie wir eben auch dich-

---

1 Adolf Menzel, Briefe (Hg. Hans Wolff), Berlin 1914, S. 79 (an Arnold 1844).

2 Eine mit prägnanten Kommentaren versehene Quellensammlung zur deutschen Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, in der auch Menzel eine zentrale Rolle spielt, liefern: Werner Busch/Wolfgang Beyrodt (Hrsg.), Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland I. Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft, Stuttgart 1982, vor allem S. 158 ff. Für die theoretischen Aspekte bei Menzel interessant: Elke von Radziewski, Menzel – ein Realist? In: Menzel, der Beobachter, München 1982, S. 17–30. Menzels auch noch später vorhandenes Interesse an kunsttheoretischen und -historischen Fragen belegt Moritz Lazarus, bekannt als Begründer der Völkerpsychologie und Menzels Kollege im literarischen Verein »Tunnel über der Spree«, wenn er erwähnt, daß der Maler an seinem Plan, zusammen mit Kugler eine großangelegte Kunstgeschichte auf völkerpsychologischer Grundlage zu schreiben, und an den diesen Plan betreffenden Diskussionen eifrig teilgenommen habe. Vgl. Moritz Lazarus, Lebenserinnerungen, Berlin 1906, S. 580.

3 Hierzu Johannes Hartau, Don Quijotes ästhetische Feldzüge – das »Erinnerungsblatt« von Menzel und Hosemann aus dem Jahre 1834, in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 3/1984. Außerdem: Karin Brommenschenkel, Berliner Kunst- und Künstlervereine des 19. Jahrhunderts bis zum Weltkrieg, (Diss.) Berlin 1942, S. 44 ff.

ten.«[4] Menzel entdeckt in dem einzelnen Werk gleich das Signum seiner Zeit, die gegenwärtige Kunst ist ihm zu sehr ins Intellektualistische abgeglitten, sie drückt sich nur noch im Modus der Reflexion aus, während sie früher einmal unmittelbarer Ausdruck der Totalität des Menschlichen, von Geist und Sinnlichkeit gewesen sei. Im weiteren Verlauf seiner Argumentation verschärfte Menzel die hier angedeutete Tendenz, schon aus dieser einen Bemerkung aber wird deutlich, daß er sich wie viele seiner hegelianisch beeinflußten Zeitgenossen einer ästhetischen Denkweise verpflichtet sah, die stark entwicklungsgeschichtlich geprägt war. Denn im Horizont seiner Formulierung steht ganz zweifellos Hegels Diktum vom Vergangenheitscharakter der Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung, seine Idee von einer Kunst, die einmal – und das hieß für Hegel in der Antike – aus der Einheit von Stoff und Idee heraus agierte, in der nachantiken Gegenwart aber der Verinnerlichung christlich gestifteten Geistes gleichsam nicht mehr gewachsen war und immer mehr – wenn auch unzulänglich – über sich selbst hinaus verwies in die Sphäre des nicht sinnlich Darstellbaren.[5]

Was nun trug für Menzel bei Bendemann genau den Stempel der Reflexion, wodurch wurde sie ihm im Bilde anschaulich? Im Gegensatz zu seinem offensichtlichen Vorbild Raphael, der bei »aller Kunst doch kunstlos (sei)«, erkenne man bei Bendemann das »mühevolle Studium« vor allem an einer Spezifik seiner Kompositionsweise, die auch die romantische Kunstkritik schon ins Zentrum ihrer Angriffe gegen den Klassizismus gestellt hatte, die Tatsache nämlich, das das »geistige Band« zwischen den einzelnen Figuren fehle, daß es dem Maler nicht gelungen sei, die Bildanlage aus einem Guß zu gestalten.[6] Nach Menzel bewirkte dies, daß der Akzent zu sehr aufs Detail gelegt war, anstatt auf das Ganze, daß es keine Hierarchie von mehr und weniger bedeutenden Partien gebe, sondern eine Gleichbehandlung von Zentrum und Peripherie. Kunst als organischer Zusammenhang sei damit zugunsten einer parataktischen Reihung aufgegeben. Selbst Carl Friedrich Lessing, der doch zu diesem Zeitpunkt thematisch schon begonnen hatte, einen Weg zu beschreiten, der auf den Menzelschen zuführte, wurde in dieser Beziehung nicht verschont, wenn auch zumindestens partiell aus der Schußlinie genommen: »...wenn ich Ihnen sage daß Lessings Bild unter allen andern dieser Schule das vollständigste Ganze ist, und doch in der Gesamtwirkung ziemlich unruhig ist, auch die gar so sorgfältige Ausführung jeder Kleinigkeit die Aufmerksamkeit auf die Hauptsachen sehr zertheilt, so werden Sie sich einen Begriff von den andern Düsseldorfern ... machen können.«[7] Ein Bild – so könnte man den Widerspruch auf den Begriff bringen – ist eben mehr als die Summe seiner Teile, es muß bestrebt sein, simultan erfaßt und nicht sukzessive gelesen zu werden.

Mit dem Vorwurf der Künstlichkeit nahm Menzel eine Tendenz auf, die die Nazarener selbst programmatisch für sich in Anspruch genommen hatten und überführte sie ihrer Problematik. Franz Pforr etwa, eines der früh verstorbenen Gründungsmitglieder des Nazarenerbundes, hatte behauptet, daß der Maler, wolle er den Prinzipien der erneuerten romantischen Kunst gerecht werden, dahin mit der Vernunft gelangen müsse, wo die alten Künstler durch ihren Instinkt standen.[8] Menzel nun erkannte, und er beschrieb damit eine der bedeutsamsten künstlerischen Herausforderungen des 19. Jahrhunderts, daß Instinkt nicht einfach durch Vernunft zu ersetzen ist, daß eine kognitiv geregelte Kunst notwendig anders aussehen mußte als eine, die aus dem lebendigen gesellschaftlichen Vollzug entsprang.[9] Denn: »Die Künste haben von jeher nur geschafft und geleistet, was in der Zeit begehrt wurde, als das Lebensprinzip des menschlichen Geistes der Glaube war, so war er es auch in der Kunst«[10] Entfernte sich der Künstler von den Bedingungen der Zeit, um sich gewaltsam einem anderen Ideal zu verpflichten, so wie es die Nazarener im Bezug auf das für sie vorbildliche, weil glaubensgebundene Mittelalter versucht hatten, dann müsse man das dem Ergebnis zwangsläufig ansehen.

Das hier formulierte zentrale ästhetische Interesse Menzels, die Kritik an allzu vorsichtiger, de-

---

4 Briefe (wie Anm. 1), S. 8.

5 Zu der durchaus konstruktiv-zukunftsorientierten Bedeutung dieses Diktums vgl. A. Gethmann-Siefert, Die Rolle der Kunst im Staat. Kontroverses zwischen Hegel und den Hegelianern, in: Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik. Hegel-Studien, Beiheft 27, Bonn 1986, S. 65 ff. Zur Reaktion Hegels und der Hegelianer auf die Düsseldorfer Schule vgl. dieselbe, Die Kritik an der Düsseldorfer Malerschule bei Hegel und den Hegelianern, in: Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte (1750–1850) (Hrsg. G. Kurz), Düsseldorf 1984, S. 263 ff. Sehr eindringlich wird die Relevanz dieser Theorie beschrieben bei: W. Preisendanz, Humor als dichterische Einbildungskraft, München 1966, S. 122ff. Vermittlungsmöglichkeiten an Menzel könnten über Heinrich von Hotho bestanden haben, den Herausgeber der Hegelschen Ästhetik, der als Gast in Arnolds Salon nachgewiesen ist.

6 Briefe (wie Anm. 1), S. 8.

7 Ebenda, S. 12.

8 Zitiert nach Hermann Beenken, Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft, München 1944, S. 89.

9 Ludwig Richter hatte 1824 in sein Tagebuch eingetragen: »Leben und Kunst müssen eins sein und dürfen sich nicht scheiden; so wars bei den Alten.« (Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, 1886, S. 373). Zu ergänzen ist wohl: aber nicht mehr bei den Neuen.

10 Briefe (wie Anm. 1), S. 12.

tailgenauer, das hieß für ihn zu kopfbestimmter Malerei, sollte sein Denken über Kunst auch noch sehr viel später beeinflussen; ganz ohne Zweifel findet man in ihm die ideologische Voraussetzung für eine künstlerische Praxis, in der der Akzent nicht auf geduldiger Ausarbeitung von zeichnerischen Entwürfen, sondern auf eher spontaner prima-Malerei lag, die mehr auf den Inspirationsmomenten der Durchführung als den Vorgaben der Planungsphase beruhte. In einer veröffentlichten Antwort auf die sehr pauschale Kritik an den künstlerischen Errungenschaften seines Malerfreundes Eduard Magnus behauptete er noch im Jahre 1859, daß das Bemühen um eine »gewisse malerische Gesamtwirkung« noch immer zu den bedeutendsten, lange Zeit vernachlässigten innovatorischen Leistungen im Spektrum der deutschen Malerei gehöre,[11] und daß diese von Magnus in hervorstechender Weise erbracht worden sei. Die Behauptung Menzels entstammt immerhin einer Periode der deutschen Kunstgeschichte, in der längst Versuche unternommen worden waren, das Credo der Nazarener ad acta zu legen.

Man wird nicht fehlgehen, Menzels Idealismuskritik, seine Vorbehalte gegenüber einer Malerei, die mehr von der peniblen zeichnerischen Konstruktion als vom ganzheitlichen malerischen Wurf lebte, in den Kontext einer schon im Vormärz anwachsenden Kritik am Nazarenismus zu stellen, der seit etwa 1820 die deutsche Malerei zu dominieren begonnen hatte, und dessen Hauptvertreter noch bis über die Jahrhundertmitte hinaus die Schaltstellen der Akademie besetzen konnten.[12] Bei aller weitverbreiteten Bewunderung für die Nazarener, die den Aufschwung einer nationaldeutschen Kunst ausgehend von der Depravation des späten 18. Jahrhunderts gebracht hätten, galten sie doch auch mehr und mehr als Vertreter der restaurativen Orthodoxie. Die Malerei Overbecks sowie seiner Mitstreiter und Nachfolger wurde nun für einen Anachronismus gehalten, der den neuen Bedürfnissen einer zu politischem Bewußtsein reifenden Zeit nicht mehr genügen konnte. Dabei diente speziell Bendemanns Bild, das die Trauer einer Gruppe von Juden darstellte, die ihr babylonisches Exil beklagen und Lessings »Trauerndes Königspaar« aus dem gleichen Jahr als Katalysator der Auseinandersetzung.[13] Erinnert sei an dieser Stelle an Adolf Schrödters seinerzeit weithin bekannte Darstellung der »Betrübten Lohgerber«, in der Lessings sentimentale Tiefsinnigkeit im einfachen Genrebild persifliert erschien. Entsprechend ironisierte die in Deutschland neben dem Kunstblatt führende, von dem schon zu diesem Zeitpunkt mit Menzel in Kontakt getretenen Franz Kugler[14] herausgegebene Kunstzeitschrift Museum 1836 die Nazarener in der Figur ihres Gründervaters als verträumte Märchenerzähler. Dagegen ließen sich die Bedürfnisse der Jetztzeit genau benennen: »Die Interessen der Gegenwart sind gross und bedeutend geworden; wir verlangen das Leben in seiner vollen Wahrheit und Grösse vor uns zu sehen, wir wollen nicht schüchtern und entsagend den Stürmen des Lebens aus dem Wege geleitet, sondern mitten hindurch auf dessen Gipfelpunkt geführt werden.«[15]

Es ist bekannt, daß diese Forderungen in einer Reihe von Bildern erfüllt schienen, die einige belgische Künstler in der Mitte der 1840er Jahre in Deutschland zeigten.[16] Ludwig Igelsheimer bewertete die Bilder der beiden stark von Rubens inspirierten, also einer sozusagen nationalbelgischen Tradition verpflichteten Maler Louis Gallait und Edouard de Bièfve als Inbegriff einer neuen, modernen Malerei und stellte sie idealtypisch gegen die Errungenschaften der Münchner Schule: »Hier dagegen (in München) herrscht eine träge, schwere Phantasie, um so träger, je weniger sie etwas aufkommen lassen möchte, was nicht einer Idee zu dienen scheint. Sie begnügt sich daher häufig mit Gegenständen, welche zwar die Reflexion beschäftigen, aber eben darum nicht malerisch sind.«[17] Genau wie Menzel, der wie alle Modernen seiner Zeit eine hohe Meinung von den Belgiern hatte,[18]

---

11 Vgl. Die Dioskuren, 1859, S. 74. Die Affäre wird nacherzählt in: Berlinische Blätter für Geschichte und Heimatkunde, 2/1935, S. 7f. Wie nicht anders zu erwarten, ist Menzel immer wieder vor allem an den farblich-malerischen Qualitäten interessiert. Vgl. etwa den ungedruckten Brief an Fritz Werner vom 23. 9. 1856, in dem er die »prahlende Schönheit der Farbe« und die »markig schöne volle Farbe« bei Gustav Richter lobt und auch sonst vor allem diejenigen Maler auf der Berliner Akademieausstellung hervorhebt, die sich der naturalistischen Farbmalerei verschrieben haben. Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, Bestand Menzel, Mappe IX, Nr. 7.

12 Eine umfassende Geschichte der Nazarenismus-Kritik ist bisher noch nicht geschrieben. Sie wäre identisch mit einer Geschichte der Entstehung des Realismus. Wirkungsgeschichten einzelner Nazarener sind vorhanden. Vgl. etwa A. Blühm, »Herr vergieb ihnen, sie wissen nicht was sie thun« Overbeck und seine Kritiker, in: Katalog der Ausstellung Johann Friedrich Overbeck, Lübeck 1989, S. 63 ff.

13 Vgl. etwa Arnold Ruge, Rez. zu Püttmanns Düsseldorfer Malerschule von 1839, Hallische Jahrbücher 200/1839, Sp. 1596. Im Kunstblatt von 1835 (S. 306) heißt es entsprechend, die »Trauernden Juden« seien »gruppirt, fein ausgearbeitet, indeß zu gekünstelt und wenig morgenländisch«.

14 Vgl. Kuglers Rezension zu Menzels Lithographienserie »Künstlers Erdenwallen« in: Museum, 1834, S. 23 f.

15 Museum, 1836, S. 314.

16 Zu den belgischen Bildern in Deutschland: Rainer Schoch, Die belgischen Bilder, in: Städel-Jahrbuch, NF 7/1979, S. 171 ff.

17 Die belgischen Bilder. Eine Parallele mit der Münchner Schule, in: Jahrbücher der Gegenwart, 2/1844, S. 25.

18 Vgl. Briefe (wie Anm. 1), S. 120.

setzte er das Reflexionsmäßige gegen das Malerische ab und unterstellte der Münchener Malerei eine einseitig idealistische Ausrichtung.[19] Vom systematischen Ansatz her konnte eine solche Kunst die durchaus modernistischeTrennung von verstandesmäßig-geistig und künstlerisch Bedeutendem überhaupt nicht nachvollziehen.

Schon vor dem Erscheinen der belgischen Bilder legte Anton Hallmann in seinen »Kunstbestrebungen der Gegenwart«[20] den Finger in die Wunde der zeitgenössischen Malerei, die nach Meinung aller Fachleute fast ausschließlich von nazarenisch orientierten Künstlern dominiert war. »Cornelius und Kaulbach ... legten ihren Compositionen wieder große und edle Empfindungen zu Grunde, aber diese Compositionen stehen selbst für die empfängliche Mehrzahl noch zu fern, zu streng und deshalb zu kalt da; denn es fehlt ihnen jener Schmelz, jene harmonische Stimmung der Farbe, die einer schönen Musik vergleichbar, die starren Züge belebt, ...«[21] Zur Überwindung gegenwärtiger Erstarrung, die auch in den edlen Empfindungen der cornelianischen Historienmalerei vorherrsche, empfahl Hallmann die Besinnung auf ein Prinzip, das dann mit den Belgiern zu einem ersten triumphalen Durchbruch gelangte: Lebendigkeit der Darstellung sei nur dann zu erreichen, wenn man auf die einseitige Betonung der Zeichnung verzichte und mehr auf die Wirkung der Farbe setze.[22] Als auf das Prinzip der Farbe eingeschworen galten im frühen und mittleren 19. Jahrhundert die französischen Maler, vor allem Geschichtsmaler wie Delaroche, Cogniet oder Vernet. Auch Menzel selbst waren diese Maler schon relativ früh bekannt, und auch er sah in ihnen und der französischen Malerei ganz allgemein einen Ausweg aus der Zerebralisierung der spätromantischen Kunst in Deutschland.[23] Wiederum an Arnold schrieb er nur wenig später und noch einmal in Reaktion auf die Ausstellung der Berliner Akademie: »Der wirklich geistvolle und gediegene Materialismus der jetzigen Franzosen (derer die die Schule repräsentieren und zum Theil geschaffen haben) eines Gudin, Roqueplan, Coignet (sic), zum Theil Watelet, Le Poittevin werden hier eine Revolution hervorbringen, in welcher diejenigen, die da glauben, Buntmalen sei brilliant, und geschmiert geistreich gemalt, untergehen werden, was nicht schaden kann, und die kräftig genug sind zu überstehen, werden gewiß besser daraus hervorgehen.«[24] Das, was im ersten Brief wie ein grundsätzliches Mißtrauen gegenüber den Möglichkeiten der bildenden Kunst in der Moderne klang, war hier durch eine größere Zuversicht ersetzt: von Revolution gar war die Rede, dort nämlich, wo die größere Wirklichkeitsnähe der Franzosen sich erst einmal auch im Bewußtsein der deutschen Künstler niedergeschlagen haben würde.[25]

Gerade die von Menzel genannten Künstler haben im Kunstbegriff der 1830er und 40er Jahre eine programmatische Funktion inne.[26] Gudins Seestücke galten als »wahr«, erfüllt von »Wärme und Leben« und in ein Licht getaucht, das man – offenbar in Absetzung von der gewöhnlich melancholischen Stimmung der Nazarener – »glücklich« nannte. Zu allererst aber wurde seine »Hingabe an die Wirklichkeit« gepriesen, eine Hingabe, die ihn, so hat man zu ergänzen, vor der Zerebralität eines Bendemann bewahrt habe.[27] Schon das Museum von 1835 bezeichnete daneben Cogniet als denjenigen Maler, der den Übergang von der akademischen zur modernen Landschaftsmalerei vollzogen habe.[28] Stellvertretend in der malerischen Technik für alle diese Franzosen und in diametralem Gegensatz zu den deutschen, von den Nazarenern beeinflußten feinmalerischen Künstlern standen Le Poittevin,

---

19 Menzel selbst sollte einige Jahre später (1849) die Verdienste der Belgier würdigen, gleichzeitig aber auch ihre künstlerische Beschränktheit konstatieren. Briefe (wie Anm. 1), S. 137f. Mit Einschränkungen positiv auch die Bemerkungen S. 120 und 140.

20 Berlin 1842. Zu Hallmann: S. Kimpel, Der Maler-Architekt Anton Hallmann (1812-1845). Leben und Werk mit einem Œuvre-Verzeichnis, Diss. München 1974, vor allem S. 69-84.

21 Kunstbestrebungen (wie Anm. 20), S. 21.

22 Von einem idealistischen Standpunkt aus wird bei Bendemann gerade die Reduktion der Farbe gelobt, weil so das rein Gedankliche – also genau das, was Menzel bei Bendemann als zu sehr in den Vordergrund gerückt sieht – besser zur Anschauung komme. So etwa noch J. Grosse in »Die deutsche allgemeine und historische Kunst-Ausstellung zu München im Jahre 1858« (München 1859), S. 55.

23 Zum Verhältnis der deutschen zu den französischen Künstlern in der Frühzeit des Realismus vgl. Wolfgang Becker, Paris und die deutsche Malerei 1750–1840, München 1971, vor allem S. 81–112.

24 Briefe (wie Anm. 1), S. 13. Er spielt hier die französischen Maler gegen die »Schadow, Hübner, Sohn, Stilke, Plüddemann, Schirmer« aus, also die Hauptvertreter der Düsseldorfer Schule.

25 Der Gegensatz von französischer Vitalität und deutscher Vergeistigung hat natürlich schon zu dieser Zeit einen topischen Charakter, den sich auch die französische Kritik im stolzen Bewußtsein der Leistungen Frankreichs auf dem Gebiete der Kunst zueigen macht. Vgl. etwa H. Fortouls, De l'art en Allemagne aus dem Jahre 1841, der Cornelius und seine Mitstreiter in die Nähe Davids und damit eines Malers rückt, der um 1840 auf dem Tiefpunkt seines Renommées angekommen war. (Bd. 1, S. 386, 396f.).

26 Vgl. Adolf Rosenberg, Die Berliner Malerschule. Studien und Kritiken, Berlin 1879, S. 19; Franz Reber, Geschichte der neueren deutschen Kunst vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis zur Wiener Ausstellung 1873, München 1879, S. 576 ff. Bilder dieser Maler gehörten zu den Schmuckstücken der größten Berliner Privatsammlungen. Vgl. Max Schasler, Berlins Kunstschätze, Bd. 2, Berlin 1856, vor allem S. 270 ff.

27 Kunstblatt, 1842, S. 213; ebenda, 1848, S. 211.

28 Museum, 1835, S. 330. Ähnlich das Kunstblatt von 1836, S. 199.

der »die Farben keck auf(setzt)« und »sehr pastos malt,«[29] sowie Watelet, dessen »Regenschauer über ländlichem Ort« den Salonkritiker des Kunstblattes zu einer begeisterten Beschreibung hinriß, in der er vor allem die ihm offensichtlich ungewohnte Technik erwähnte, die Farben »fett, körperlich aufgesetzt, zum Theil wie kleine, unregelmäßige Krystalle herausgearbeitet«[30] anzutreffen, so daß »alles materiell« erschien, eine Feststellung, der auch Menzel sich in seinem »gediegenen Materialismus« verpflichtet fühlte. »Reflexivität« gegen »Materialismus«: damit steht eine die autonome Produktivität hemmende Verschlingung in die großen Vorbilder der Vergangenheit gegen frischen und unverbildeten Zugriff auf das immer wieder neu zu erfahrende Naturvorbild.

Der Gegensatz von deutscher und französischer Kunstart wurde in der zeitgenössischen Kunstliteratur immer wieder thematisiert. Einmal warnte der Rezensent davor, »in Gudins Bildern nicht den deutschen Fleiß des Details (zu) suchen: seine Bäume sind oft fast ohne alle Form; Farbe und Effekt ist Alles«, um dann vor der »hinreißenden Schönheit« des Bildes dahinzuschmilzen.[31] An anderer Stelle untenahm man den Versuch, die Unterschiede der Auffassung in abstrakter Form zu fassen: Der französische Maler stelle seine Szenen als unmittelbar Beteiligter dar, er ziele vornehmlich auf dramatische Wirkung und damit intensivste Lebendigkeit ab, während der deutsche die Szene immer als eine gegenüberliegende, nicht aktuell durchdrungene begreife. Damit erzeuge er ein eher lyrisch-kontemplatives Verhältnis, das dem dargestellten Geschehen, egal welche Historie in ihm zur Erscheinung komme, eine größere Ruhe in der Entfaltung gestatte.[32] Wenn Menzel in einem weiteren Brief an Arnold die Bedeutung der Aufgabe unterstreicht, ein Bild so zu malen, daß es sich in der Wirkung gegenüber anderen Bildern durchsetzen kann, so verpflichtet auch er sich dem in der deutschen Kunstliteratur gewöhnlich mit Naserümpfen registrierten »Effekt« und damit dem französischen Vorbild.[33]

So wie die französischen Koloristen für Menzel einen aktuellen Referenzpunkt bildeten, so galt ihm Dürer als ein historisch-idealer. »... es ist nun die Aufgabe, das in unserer Zeit zu leisten, was dieser Phönix (i.e. Dürer) in der seinigen leistete.«[34] Dürer stand in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in dem Ruf, Vertreter eines typisch germanischen Realismus zu sein, vor allem aber auch sah man in ihm einen Hauptrepräsentanten deutschen Nationallebens, das in der Reformation zum ersten Mal zu einem klar ausgebildeten Bewußtsein fand.[35] Menzel selbst wurde in der Zeit seiner Friedrichbilder immer wieder in die Nähe Dürers gerückt, was vor diesem Hintergrund eine spezifische Bedeutung erhält.[36] Auch in Menzels zeitgleicher künstlerischer Praxis, die zum Teil nichts anderes als visualisierte Kunsttheorie war, spielte Dürer eine hervorragende Rolle. In dem von ihm entworfenen Titelblatt zu Raczynskis »Geschichte der deutschen Kunst« figurierte er als ein Vorbild, an dem sich alle Kunstrichtungen orientierten, unter anderem eben auch die gleich mehrfach auftretende nazarenische. Die Pointe der Darstellung liegt in der Tatsache begründet, daß keine der repräsentierten Künstlergruppen, seien sie nun dem Rokokoideal, dem Klassizismus oder dem Nazarenertum verpflichtet, ihr Ziel, die Nachfolge Dürers, erreicht.[37] Alle diese Gruppen werden teilweise deutlich ironisiert, der Beschränktheit ihres Standpunktes überführt. In satirischer Form war ein ähnliches ästhetisches Credo schon in dem ein Jahr zuvor entstandenen Erinnerungsblatt an das Stiftungsfest der jüngeren Künstler zu Berlin von 1834 zum Ausdruck gekommen. Don Quijote, entsprungen aus Adolf Schrödters einflußreichem Genrebild, greift hier als Herold künstlerischer Reformen unter anderem Medievalismus und verkarsteten Akademismus an. Siegreich geht er nach langem Kampf hervor als Künder eines neuen Ideals von poetischem Genre, in dem sich die Suche nach einer wirklichkeitsnäheren Kunst kristallisiert.[38]

Menzels künstlerische Vorlieben verschoben sich später hin zu den Niederländern des 17. Jahr-

---

29 Kunstblatt (1836), S. 195. Ähnlich das Museum von 1834 zu Watelet (S. 325).

30 Kunstblatt, 1835, S. 396.

31 Kunstblatt, 1836, S. 433.

32 Ebenda, S. 397.

33 Briefe (wie Anm. 1), S. 10. Die deutsche Skepsis gegenüber dem »Effekt« etwa in Kunstblatt, 1839, S. 155. Ähnlich dann später Die Dioskuren (1857), S. 10.

34 Briefe (wie Anm. 1), S. 12.

35 Ulrich Schulte-Wülwer, Die bildenden Künste im Dienste der nationalen Einigung, in: J. J. Müller, Germanistik und deutsche Nation, 1806–1848. Zur Konstitution bürgerlichen Bewußtseins, Stuttgart 1974, S. 278; J. Fredel/F. Verspohl, Zur Kritik der Künstlerideologie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die frühen Dürer-Feiern, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 19/1974, S. 275–287; Heinz Lüdecke, Dürer und die Nachwelt, Berlin 1955.

36 Vgl. etwa Friedrich Pecht in: Briefe über die culturgeschichtliche Bedeutung der deutschen Kunstausstellung in München. V, Augsburger Allgemeine Zeitung, 19. 8. 1858; außerdem: Deutsches Kunstblatt, 1858, S. 61.

37 Vgl. zu diesem Blatt: H. Börsch-Supan, »Die Geschichte der neueren deutschen Kunst« von Athanasius Graf Raczynski, in: Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts (Hrsg. Wulf Schadendorf), München 1975, S. 15 ff. und die Korrektur bei Werner Busch, Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985, S. 75 ff.

38 Vgl. hierzu Hartau (wie Anm. 3), vor allem S. 108ff. Zur Aufwertung des Genre im Vormärz als Erfüllungsort des »allgemein

hunderts. War Raphael in der zitierten Briefstelle eine Künstlerfigur, an der er grundsätzliche Gegensätze von künstlerischer Vergangenheit und Gegenwart exemplifizieren konnte, so zeigte er sich bei genauerer Prüfung von ihm eher enttäuscht: »... über die ›Nacht‹ überhaupt die berühmten Corregios und den Raphael war ich, als ich endlich davor stand (in Dresden), aufs Höchste verwundert. – Dagegen ist Anderes da, Rubense, überhaupt Niederländer!!! und Venetianer!!! – von denen man wenig hört.«[39] Aus der Perspektive der naturalistischen Niederländer betrachtet, mußte ihm die klassische italienische Malerei geradezu nazarenisch vorkommen. Wenn er zu diesem Zeitpunkt nicht nur an Raphael, sondern auch an Correggio offenbar einiges auszusetzen hatte, so bezog er sich hiermit wohl ganz gezielt auf einen weiteren Säulenheiligen von Klassizismus und deutscher Romantik. Fasziniert zeigte er sich hingegen 1844 von Rembrandt, der ihn sogar als Zeichner beeindruckte, wenn auch nicht im Rahmen des Zeichnungsbegriffes, den die Münchener und Düsseldorfer entwickelt hatten,[40] indem sie in der Zeichnung vor allem die sinnliche Kristallisation des Geistigen sahen, die allem Malerisch-Farbigen vorausliegen mußte.

Mit seiner Kritik an der klassisch-italienischen und der Begeisterung für die naturalistisch-holländische Kunst ist eine theoretische Position umrissen, die Menzel vielleicht am pointiertesten in einem Statement der späten 70er, aber wiederum im Bezug auf die Situation der mittleren 30er Jahre formuliert hat. Er bezieht sich auf die Entstehung und Wirkung seiner »Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte« von 1834. Nach einer bitteren Bemerkung gegen die damalige Kunstöffentlichkeit, die immer wieder aus Unkenntnis geneigt gewesen sei, »was glatt ist als schön zu geniessen«,[41] eine Einstellung, die dieser – so könnte man nach dem bisher Vorgetragenen ergänzen – auch erlaubt habe, Bendemanns Werke zu goutieren, kommt er auf die Reaktion der Kritik zu sprechen: »Und die ›Kritik‹? Die war, das Haupt noch tief im Gewölk des Idealismus – ihre Ablaßzettel lauteten auf ›Schönheit‹ – noch nicht durchweg entschieden, zu genehmigen, dass der Mensch nicht bloss handelt, oder aussteht, sondern auch aussieht, und dies so wenig gleichgültig als zufällig ist.«[42] War in dem traditionellen idealistischen Historienbild die Mimesis von menschlicher Handlung beabsichtigt, die auf eine Wahrheit »hinter« dem Bild abzielte, so kann der realistisch orientierte Menzel diese Wahrheit nurmehr dort entdecken, wo sie im Bild unmittelbar ausgesprochen wird, und das geschieht gerade immer dann, wenn es physiognomisch-individuell wird. Sein Bestreben, historische Szenen mit dem größtmöglichen Authentizitätsgrad darzustellen, das er schon bei der Bearbeitung dieser Serie mit großer Penibilität verfolgt und dann wenige Jahre später bei der Gestaltung von Kuglers Friedrichbuch-Illustrationen zur Perfektion treibt, hängt natürlich ganz unmittelbar mit der Entwicklung eines historistischen Geschichtsbewußtseins zusammen, kunsttheoretisch sinnfälliger aber wohl auch mit der hier benannten Bevorzugung des Einzelfaktes gegenüber klassisch-mimetischer Abstraktion, die in aristotelischer Observanz das Wahrscheinliche über das Wirkliche stellte.[43]

Mit dem Näherrücken der Revolution von 1848 wurde der primär ästhetisch motivierte Modernismus, wie er bei Menzel selbst und vielen kunstkritisch und -theoretisch interessierten Zeitgenossen formuliert war, mehr und mehr politisiert und mündete in einem umfassenden gesellschaftlichen Progressivismus. Friedrich Theodor Vischer kanzelte in seiner Rezension zu der Schrift des vorhin zitierten Hallmann alle Rückschrittler in fast zynischem Ton ab und meinte damit gerade auch die einer süßlich klerikalen Kunst verfallenen Nazarener: »... wer nicht einsehen will, daß verschiedene Weltalter verschiedene Weltanschauungen haben, daß uns nicht taugen kann, was dem Mittelalter taugte, ... wer aus Scheu vor Ideen nicht begreifen will, daß die Kunst einen Entwicklungsgang hat, auf welchem sie die Phantasiegestalt verklungener Zeiten wie Schlangenhäute abwirft; wer zwischen Eisenbahnen und Dampfschiffen noch der Madonna räuchern will, dem wollen wir seinen Frieden nicht stören.«[44] Der Entwicklungsgedanke, dieses Zauberelixier aller realistischen Programmatik der Jahrhundertmitte, ist hier genauso zum Bezugspunkt der ästhetischen Reflexion geworden wie bei Menzel. Denn auch die Kunst galt jetzt als

---

Menschlichen«: R. Teske, Studien zur Genremalerei im Vormärz, Stuttgart (Diss.) 1976, vor allem S. 39ff.

39 An Wilhelm Puhlmann 1840, Briefe (wie Anm. 1), S. 50. Schon früh aber scheint Menzel die Niederländer und Venezianer bewundert zu haben. Vgl. seinen Brief an Arnold aus dem Jahre 1836, ebenda, S. 3.

40 Briefe (wie Anm. 1), S. 79.

41 Der handschriftliche Kommentar Menzels aus dem Jahre 1879 zu der Lithographie-Serie wird vollständig reproduziert bei Elfried Bock, Adolf Menzel. Verzeichnis seines graphischen Werkes, Berlin 1923, S. 61f.

42 Ebenda.

43 R. Bray, Naissance de la doctrine classique, Paris 1933. Zum Typus der neuen, individualisierten Historienmalerei, die man besser Geschichtsmalerei nennen sollte: E. Guhl, Die neuere geschichtliche Malerei und die Akademien, Stuttgart 1848.

44 Friedrich Theodor Vischer, Kunstbestrebungen der Gegenwart (zu Hallmanns gleichnamigem Buch von 1842), in: Kritische Gänge, Bd. 5, München 1922, S. 59.

eingebunden in die allgemeine gesellschaftliche Entwicklung, sie konnte sich, wollte sie lebendig sein, nicht daraus ausklinken und hatte dementsprechend Formen zu finden, die als Komplement zu einer modernisierten – und das hieß bei Vischer einer säkularisierten – Gegenwart gelten konnten.[45]

Der vorrevolutionäre Kontext kam vielleicht am deutlichsten bei Anton Springer zum Ausdruck, der gleichfalls bei der Münchener Schule ansetzte, die mit Peter Cornelius den national und international berühmtesten Vertreter deutscher Kunstweise in ihren Reihen hielt. Deren Anspruch, »die Blüthe des modernen Zeitbewußtseins bilden zu wollen«, wischte er mit radikaler Geste vom Tisch. Was gab ihm dazu das Recht? »Zuerst, weil ihr der Athem der Freiheit fehlt.«[46] Springer sah in den französischen und belgischen Malern – also den nationalen Farbenkünstlern – eine, hier zuvorderst politisch akzentuierte, Alternative: »Frankreich und Belgien haben gezeigt, daß und wie heutzutage gemalt werden könne. Sie malen Revolutionen; diese geben ihnen den reichen Inhalt, die rege Gegenwart der lebenskräftigen Formen.«[47] Die Münchener Künstler dagegen verharrten in einem Katholizismus, der nach Meinung Springers historisch längst ad acta gelegt war, und sie taten es deswegen, weil sie völlig in ein fürstliches Mäzenatentum eingebunden waren, das an Aufklärung naturgemäß kein Interesse hatte. Auch bei Theodor Mundt und Louise Mühlbach war die belgische und französische Kunst mit den aktuellen Bestrebungen nach Freiheit und Selbstbestimmung konnotiert. Nicht durch Zufall zitieren sie in ihrer Kritik der Berliner Akademieausstellung von 1844 einen Konservativen mit Hang zur traditionellen akademisch-quietistischen Kunst, der die realistische Erneuerung als eine Richtung verteufelt, die den Betrachter zu revolutionären Aktivitäten aufhetze.[48]

Franz Kugler, der auf dem Gebiet der Kunsttheorie und -kritik fast genauso einflußreich war wie auf dem der Kunstgeschichte,[49] galt die Überwindung des seiner Meinung nach elitären Romantizismus als ein besonderes Anliegen. Echt war ihm nur die Kunst, die »im Leben des Volkes wurzelt«,[50] die Einbindung ins nationale Leben sah er insbesondere in öffentlichen, allgemein zugänglichen Aufträgen und in der Aktivität der Kunstvereine gegeben, die mit ihren regelmäßigen Ausstellungen wesentliche Gelenkstelle zwischen individuellem Produzenten und kollektivem Rezipienten bildeten.[51] Paradebeispiel für einen solchen öffentlich wirksamen Auftrag war ihm Rauchs Friedrichdenkmal, das Kugler schon 1843, fast ein Jahrzehnt vor seiner endgültigen Plazierung Unter den Linden besprach. Rauch sei mit seinem Modell »zu der einfachsten Form zurückgekehrt, die mit volksthümlicher Kraft zum Volke sprechen wird, die uns das Bild des grossen Königs in seiner ganzen Eigenthümlichkeit wiedergiebt, und doch auf eine Weise gefaßt und durch geringe, kaum symbolisch zu nennende Zuthat insoweit erkräftiget ist, dass sie uns in großartigster monumentaler Würde gegenüber steht.«[52] Es war für Menzels weitere Entwicklung natürlich von großer Bedeutung, daß gerade Friedrich II. sich für einen volkstümlichen öffentlichen Auftrag in hervorragendem Maße eignen sollte. Bedingung hierfür war – neben der allgemein ansprechenden Ikonographie – die einfache Form, die auf schwer verständliche allegorische Verbrämung verzichtet, den preußischen König daher auch dem weniger Gebildeten unmittelbar erfahrbar werden ließ.[53] »Die Kunst soll allen verständlich, sie soll demokratisch seyn«[54] hieß das in der republikanischen Version,[55] und Gottfried Kinkel wußte in einer Ausstellungsbesprechung aus dem Jahre 1842 sehr genau anzugeben, was auf Volkstümlichkeit ganz sicher keinen Anspruch er-

---

45 Das Plädoyer für Zeitgemäßheit auch in der Kunst wird in den 40er Jahren zur gängigen Münze. Ein besonders engagierter Vertreter ist etwa: L. Norbert, Über Historienmalerei unserer Zeit, in: Allgemeines Organ für die Interessen des Kunst- und Landkartenhandels, 1845, S. 137f.

46 Kritische Gedanken über die Münchener Kunst, in: Jahrbücher der Gegenwart 1845, S. 1023. Marggraf (Die Münchener Kunst und ihr neuester Ankläger, Allgemeine Zeitung, 9. und 10. 2. 1846) und Lecke (Erwiederung/ Zweites Wort an den Prager Critikus, Münchner Blätter, 5 und 10, 1846, S. 65–9/ 146–150), zwei Anhänger des traditionellen monarchischen Mäzenatentums in der bayrischen Variante unter Ludwig I. verwerfen diese Feststellung in ihrer »abstrakten Radikalität« (Marggraf) und behaupten von der Kunst, daß sie »vor jeder rauhen Berührung der Politik« (Lecke) erschrecke.

47 Ebenda (Kritische Gedanken), S. 1031.

48 Th. Mundt/L. Mühlbach, Berlin und seine Künste. Ereignisse auf der Berliner Kunstausstellung, Berlin 1844, S. 4. Den gleichen Gegensatz von französischer Kraft und deutscher Weichlichkeit entwickelt E. Kossak in seiner Rezension der Berliner Kunstausstellung von 1846 (Berlin 1847, S. 44), wenn er prophezeit, was bei einem Düsseldorfer Konkurrenzprojekt zu Vernets »Morgen nach der Schlacht bei Hastings« herausgekommen wäre: »Statt der gewaltigen Bewegung hätten wir phlegmatische Trauer oder apathisches Hinstarren, der nicht handelnden, sondern leidenden Personen zu Gesichte bekommen.«

49 Vgl. Leonore Koschnik, Franz Kugler (1808–1858) als Kunstkritiker und Kunstpolitiker, Diss. Berlin 1984. Hier vor allem S. 150 und 159.

50 Vgl. Franz Kugler, Andeutungen über Bildung des Kunstsinnes im Volk, Museum, 1833, S. 93.

51 Ebenda, S. 91f.

52 Franz Kugler, Neues aus Berlin, (1843), in: Kleine Schriften, Stuttgart 1854, Bd. 3, S. 399.

53 Zur Rolle Friedrichs in der Mentalitätsgeschichte des preußischen 19. Jahrhunderts: K. E. Born, Der Wandel des Friedrich-Bildes in Deutschland während des 19. Jahrhunderts, Diss. Köln 1953.

54 Igelsheimer, 1844 (wie Anm. 17), S. 35.

55 Von konservativer Seite aus ist die Forderung nach öffentlicher

heben konnte und daher immer mehr in den Hintergrund gedrängt werden dürfte: Es waren die »schattenhaft durchsichtigen Madonnen, die ganz im Besondern christlich sich nennende Kunst mit Rücklenkung auf den starren byzantinischen Typus, die langen dürren Leiber und visionären Heiligengesichter«, die sich – Gott sei es gelobt – nun endlich den Darstellungen »aus unserem eigenen Leben« geschlagen geben mußten.[56] Vischer ergänzte seine weiter oben angesprochene Säkularisierungsthese durch eine soziologische Begründung, mit der er in die gleiche Kerbe schlug: »Unsere Kunst ist entwurzelt, sie flattert bodenlos in den Lüften, weil sie nicht eine absolut gegebene Welt von Stoffen mit der Substanz des Volksbewußtseins gemein hat.«[57] Gerade Vischer aber war sich der Tatsache bewußt, daß Kunst nur dort volkstümlich werden konnte, wo das Volk sich umgekehrt seiner politischen und gesellschaftlichen Rolle bewußt wurde, da also, wo ihm von der monarchischen Führung ein größerer Spielraum zur Formulierung und Durchsetzung seiner kollektiven Ansprüche gewährt wurde.

Volkstümlichkeit im Sinne eines umfassenden Eingehens der Kunst auf aktuelle gesellschaftliche Bedürfnisse wurde auch von Menzel vertreten, programmatisch in der 48er-Revolution anläßlich der von ihm selbst federführend mitbetriebenen Gründung der »Vereinigung der bildenden Künstler in Berlin«, dort nämlich, wo er in einem Brief an das Kultusministerium von der Kunst als einem »Werkzeug (einer) tiefgreifende(n) und gewaltige(n) Volksbildung«[58] sprach. Die enge Verknüpfung von Volksgeist und künstlerischer Produktion aber war ihm auch vorher schon ein Gewißheit. Er bringt sie dort zum Ausdruck, wo er – ebenfalls in einem der zitierten Briefe an Arnold – den Künstler als Menschen definiert, der dem historischen Moment genauso verpflichtet ist wie jeder andere auch. Insofern sei er Teil der »geistige(n) Richtung irgend eines Landes oder Volkes« [59] und könne sich nur um den Preis der Unechtheit davon entfernen. Genau das sei es ja gewesen, was die Nazarener betrieben hätten.

Die liberal gesinnten Künstler und Kritiker des Vormärz verbanden die von ihnen gewünschte Modernisierung, die sich im Gebiet der Kunst unter anderem eben auch in deren Popularisierung vollziehen sollte, mit Vorliebe mit einem historischen Ereignis, das auch einen der Grundpfeiler preußischen Nationalbewußtseins darstellte, und auf das man sich insbesondere im Kreis um Menzel gerne berief: der Reformation. Sie nämlich habe die endgültige Verabschiedung vom christozentrischen Mittelalter gebracht und das Zeitalter der Menschheit eingeläutet. Menzel konfrontiert uns direkt im Anschluß an die soeben zitierte Stelle mit einem subtilen Begriff dieses Ereignisses, der sich nahtlos in seine entwicklungsgeschichtliche Konzeption einfügt. »So war die Reformation der Höhepunkt des Glaubens, und ihm erging es, wie ich es soeben gesagt habe, bis jetzt, wo man anfängt, sich seines Hinziehens zum Verstandesprinzips bewußt zu werden.«[60] Die Reformation galt ihm somit gleichzeitig als Höhepunkt und Beginn des Verfalls eines überkommenen Prinzips, der Glaube des Mittelalters schwinge sich in ihr zu innigster Blüte auf und beginne trotzdem schon, die Keime der Rationalität aus sich herauszutreiben. Impliziert war dabei zweifellos auch eine Gewichtsverschiebung weg vom objektiv Transzendenten – dem Prinzip des katholischen Mittelalters – hin zum subjektiv Immanenten – der universellen Form der Moderne.[61]

Die Rückbindung der künstlerischen Entwicklung an religionsgeschichtliche Ereignisse und insbesondere die Reformation war der Theorie und Kritik in der Mitte der dreißiger Jahre geläufig. Schon der Rezensent des Kunstblattes aus dem Jahre 1835 hatte die ausschließliche Fixierung Schadows und seiner Schule auf religiöse Stoffe heftig kritisiert und dessen Auffassung von der Kunst als Dienerin der Kirche verurteilt. Die »mittelalterlich-mythische Richtung« nämlich habe keinen Ort mehr in der Gegenwart, weil sie im Bereich des Glaubens selber überholt sei, so daß auch die vom Zeitgeist gefärbte Kunst sich nicht mehr aus dem »alten Formelwesen« speisen könne.[62] Eine herausragende Rolle spielte die Reformation wenig später dann bei Vischer, dessen Geschichtsbild sich wie angedeutet deutlich in Kategorien der Desakralisierung und Humanisierung entfaltete. »... das Prinzip der Reformation ... hat den Olymp des Mittelalters ein für allemal rein ausgeleert. Unser Gott ist ein immanenter Gott; seine Wohnung ist überall und nir-

---

Wirksamkeit durchaus auch umgekehrt im Sinne einer staatstragenden, religiöses Bewußtsein hebenden Kunst in Anwendung gebracht worden. Vgl. M. Droste, Das Fresko als Idee. Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert, S. 82.

56 Gottfried Kinkel, Kunstausstellung in Köln, in: Allgemeine Zeitung, 18. 8. 1842.

57 Friedrich Theodor Vischer, Zustand der jetzigen Malerei (zuerst 1842), in: Kritische Gänge, Bd. 5, München 1922, S. 37.

58 Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Merseburg, Rep. 76 Ve/ Sect. 4, Abt. XV, Nr. 82: Brief vom 3. 5. 48 an das Ministerium unterschrieben von Menzel, Mandel, Steffeck, Heidel, Haagen und Jentzen.

59 Briefe (wie Anm. 1), S. 12.

60 Ebenda, S. 12.

61 Expliziten Eingang in die künstlerische Produktion Menzels findet der protestantische Gedanke etwa in Menzels arabeskenförmiger Vaterunser-Illustration aus dem Jahre 1837. Vgl. dazu Werner Hofmann (Hrsg.), Luther und die Folgen für die Kunst, Katalog Ausst. Hamburg, München 1983, S. 525.

62 Kunstblatt, 1835, S. 305.

gends; sein Leib ist nur die ganze Welt, seine wahre Gegenwart der Menschengeist. Diesen Gott zu verherrlichen ist die höchste Aufgabe der neuen Kunst.«[63] Vischer formulierte ebendies im Rahmen seiner berühmten Kritik an Overbecks »Triumph der Religion in den Künsten«, es kann nicht verwundern, daß er einem solchen Bild – mehr noch als anderen nazarenisch inspirierten Kunstwerken – die aktuelle Entstehungsberechtigung rundweg absprach, da es den weltgeschichtlichen Sinn noch immer in einem nicht immanenten Zielpunkt aufsuchte, diesen zu allem Überfluß auch noch für unvermittelt im künstlerischen Zusammenhang darstellbar hielt. Ein anderer Aufklärer entlarvte eine solche Form von naiver Geschichtsvergessenheit dadurch, daß er auf die fast durchgehend zu beobachtende Unnatürlichkeit von zeitgenössischen Kunstwerken mit religiöser Thematik verwies, eine Unnatürlichkeit, die ihm aus dem Durchscheinen des Modells durch die Oberfläche der biblischen Figur resultierte und somit ein Auseinanderfallen von mythischer und aktueller Gegenwart repräsentierte.[64]

Die Divergenz von Modell und Thema, von Signifikant und Signifikat – wenn man es in moderner semiotischer Terminologie ausdrücken wollte – wurde von mehreren Kritikern der nazarenischen Kunst bemerkt, etwa auch von dem Rezensenten einer »Heiligen Familie« Julius Hübners, der »dem Bilde den gebildeten, denkenden, rationellen Künstler an(sah)«, dann aber seufzend hinzufügte: »... alle diese Fehlerlosigkeit, diese Aufgeklärtheit und Verständlichkeit gäben wir gern um einen Zug wahrhaft frommer und hingebender Andacht hin.«[65] Die hier beschriebene Diskrepanz galt auch Menzel als ein Manko zeitgenössischer Malerei, das er wieder am Beispiel der Bendemannschen Kunst aufzeigte, dessen Reflexionsverfallenheit er ja schon zum Ausgangspunkt seiner Kritik an der zeitgenössischen deutschen Malerei gemacht hatte. Ja, man kann sagen – und insofern schließt sich der Kreis an dieser Stelle –, daß dieses Auseinanderdriften von Modell und Thema geradezu anschauliches Äquivalent einer reflexiven Kunstübung ist: »... es ist über seine (Raphaels) Werke ein überschwenglicher Zauber des freien, unbefangenen, frischen Naturlebens ausgegossen, den man bei Bendemanns Bild vergebens sucht, und schmerzlich vermißt, durch die an sich schönen Stellungen sieht man zu sehr die Modelle hindurch ...«[66] Versucht man, diese Feststellung nicht als einen Hinweis auf persönliche Schwächen des Künstlers zu deuten, sondern in ihr ein Strukturproblem moderner Kunst ganz generell zu sehen, so wird man aus ihr nicht mehr und nicht weniger als eine radikale Säkularisierung ablesen können, die auch vor der Kunst nicht haltmacht: War die aktuelle Welt und die Welt des Mythos aus diesem Blickwinkel einstmals, und auch noch zu Zeiten Raphaels, homolog, konnten ihre Elemente beliebig von der einen in die andere Sphäre transferiert werden, so schien das in der Gegenwart unmöglich, die entmythisierte Geschichte eignete sich nicht mehr als Motivlieferant für das sakrale Geschehen, zwar galten Bendemanns Gestalten noch immer als schön, ihre Schönheit aber war von einer merkwürdigen Blutlosigkeit, ohne Leben, rein künstlich.

War die Strukturäquivalenz von Mythos und Geschichte für Menzel in der Gegenwart in diesem Sinne verloren gegangen, so blieb der Kunst nur noch, ihre Ausrichtung am Universellen aufzugeben zugunsten einer Akzentuierung des Individuellen. Auch in diesem Punkt leistete Bendemann nicht das, was ein zeitgenössischer Betrachter von ihm erwarten konnte: »Aber was ich hauptsächlich vermisse, ist der Mangel aller National-Charakteristik, die beiden, Jeremias und der alte Vater möchten auszunehmen sein. Die Weiber sind blond, braun im Haar, und ihr Fleisch nicht von südlichem Blut durchströmt, sondern weiß, nordisch kühl gehalten. Von National-Physiognomie keine Spur.«[67] Menzel klagte hier das ein, was die romantische Bewegung am Klassizismus vermißt hatte und was ein Kritiker des Kunstblattes als die Überwindung der allgemeinverbindlichen Konvention durch die Spezifik des jeweils dargestellten historischen Momentes beschrieben hatte.[68] Auch mit einer solchen Forderung reihte er sich ein in die Phalanx jener

---

63 Friedrich Theodor Vischer, Overbecks Triumph der Religion (zuerst 1844), in: Kritische Gänge, Bd. 5, München 1922, S. 24. Zu Vischers Reformationsbegriff: W. Ölmüller, Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik, Stuttgart 1959, S. 71.

64 L. Norbert, (wie Anm. 45), S. 138.

65 Museum, 1834, S. 367. Auch Mundt/Mühlbach (Anm. 48) entgeht nicht, daß die Prätention der Nazarener auf das Heilige in ihrer historischen Lage nicht mehr so richtig funktionieren will, wenn sie bei Schadows Bildern feststellen, daß dessen »Vergeistigung« eher Mangelzustand darstellt als Transzendenz verkörpert: »... es fehlt ihnen allen die Glut und Begeisterung, und ihre Heiligkeit besteht nur in einer ascetischen, langweiligen entirdischten Nüchternheit, die aber deshalb noch keine himmlische Verklärung ist.« S. 14.

66 Briefe (wie Anm. 1), S. 8.

67 Ebenda. Menzel greift hier eine Einschätzung auf, die zu dem Zeitpunkt verbreitet ist. Sie wird von Kugler, der bei aller auch hier angesprochenen Modernität doch immer versucht, eine Art Mittelweg zwischen überkommenem Idealismus und neuartigem Realismus einzunehmen, attackiert. In diesem Sinne kritisiert er auch die überscharfe Charakteristik der Figuren in Menzels frühen Illustrationen zur brandenburgisch-preußischen Geschichte. Vgl. Franz Kugler, Über geschichtliche Compositionen, 1837, in: Kleine Schriften, Stuttgart 1854, Bd. 3, S. 234ff. und ders. in: Museum, 1836, S. 138.

68 1836, S. 126: »Zum ersten Male wurden nun (in der Restauration, H.K.) in Frankreich die Kunstwerke, welche man sonst immer

aufklärerischen Intellektuellen des Vormärz, die im Geschichtsbild die Chance erblickten, nicht wie im klassischen Historienbild Typen zu geben, sondern historische Individuen zu formulieren, in deren Schicksal sich die Entwicklung des Weltgeistes auf dem Wege zur Freiheit kristallisieren könne.[69]

Einen Höhepunkt in der Formulierung des individuellen gegenüber dem universellen Helden erreichte Menzel mit den Friedrichbildern der späten 40er und 50er Jahre. Das läßt sich schon daran ablesen, daß der fait divers gegenüber der Staatsaktion, der verinnerlichte gegenüber dem repräsentativen Monarchen hier bevorzugt wird. In diese Konzeption aber flossen notwendig Verunsicherungsmomente ein, die dort nicht mehr zu vermeiden waren, wo der reale gegen den gedachten Helden ausgespielt wurde, wo auch der Held als Mensch erschien.

---

durch ein absolutes, conventionelles Prisma betrachtet hatte, mit Berücksichtigung der Zeit, des Orts und anderer Einflüsse beurtheilt.«

69 Vgl. etwa die oft wiederholten dementsprechenden Forderungen bei Mundt/Mühlbach oder Kossak (beide Anm. 48). Zu den allgemein geschichtstheoretischen Zusammenhängen s. auch G. List, Historische Theorie und nationale Geschichte zwischen Frühliberalismus und Reichsgründung, in: (B. Faulenbach) Geschichte in Deutschland. Traditionelle Positionen und gegenwärtige Aufgaben, München 1974, S. 12