

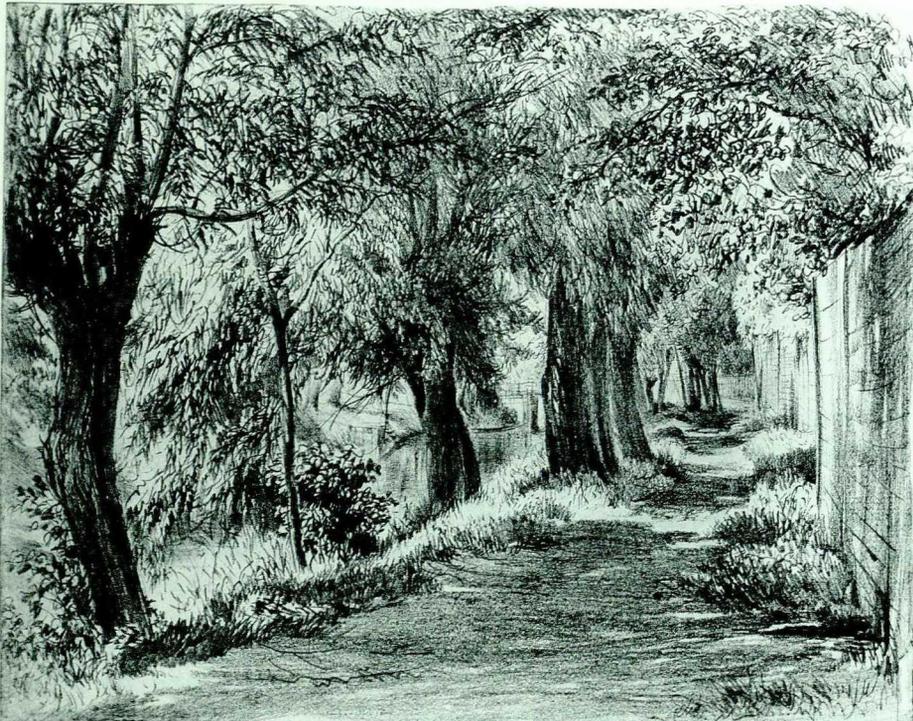
22
Bauplatz mit Weiden
1846

Öl auf Leinwand
41 x 55 cm
Bezeichnet unten rechts: A.M. 1846
Berlin, Nationalgalerie (A 1 900)

Provenienz: Richard Menzel (gest. 1865). Elise Milner, verw. Menzel, Groß-Lichterfelde. Erworben 1906 von der Kunsthandlung Gustav Schauer, Berlin, deren Besitzerin Elise Milner war.

Ausstellungen: Berlin 1905, Nr. 80; Berlin 1906, Nr. 1175 b, Abb.; Boston 1909, o. Nr. (S. 56), Tafel o. Nr.; Berlin 1926, Nr. 96; Berlin 1955, Nr. 6, Abb.; Wiesbaden 1947, Nr. 56; Wiesbaden 1952, Nr. 155; Berlin 1955 B, Nr. 10, Abb. 19; Kiel 1956, Nr. 56; Zürich 1959, o. Nr.; Paris 1961, Nr. 44; Düsseldorf 1967, Nr. 228; Hamburg 1976, Nr. 507, Abb.; Berlin 1990 C, Nr. 459, Abb.

Der Schafgraben, 1845–1846, Bleistift, Berlin, Kupferstichkabinett (Skizzenbuch 8, S. 28)



Weide, um 1844, Bleistift, Berlin, Kupferstichkabinett (N 2332)

Literatur: Tschudi 1905 A, Nr. 50; Tschudi 1905 B, S. 229–251, Tafel bei S. 228 (S. 19–21, Tafel bei S. 18); Kat. NG 1907, Nr. 986; Scheffler 1912, S. 121, Abb. S. 118; Kern 1915/16, S. 84/86, Abb. S. 82; Justi 1920, S. 140 f.; Scheffler 1922, S. 12, 148, Abb. S. 47; Justi 1932, S. 130 f.; Scheffler 1938, S. 57 f., Abb. S. 162; Waldmann 1941, S. 15, 44, Abb. 14; Hütt 1981, Farbabb. 30.

Schon im ausgehenden 18. Jahrhundert hatte der französische Schriftsteller Bernardin de Saint-Pierre die Weiden am Ufer der Spree bewundert; Menzel zeichnete diese Bäume wohl meist unweit seiner Wohnung, am Schafgraben (auch Landwehrgraben genannt, heute Landwehrkanal), einem 1705 angelegten Ausfluß der Spree, der einen weiten Bogen von Südosten nach Westen um die Stadt beschrieb. Bade- stellen, Fabrikgebäude, eine Gasanstalt hatten sich an seinen Ufern angesiedelt. Das Schweben zwischen ländlicher Situation und Industrialisierung faßt anschaulich der Hinweis in einem Berlin-Lexikon von 1854 zusammen, die Hauptbrücke sei »von Holz, aber mit einem eisernen Geländer«.¹

Neben *Bauplatz mit Weiden* ist eine Radierung von rätselhafter Schweigsamkeit (Abb. S. 394) das Eindrucksvollste, wozu diese Landschaft Menzel inspizierte. Viele Zeichnungen stellen einzelne Weiden dar, die Aufmerksamkeit gilt der ruinösen Bildung der Stämme ebenso wie dem Lineament der Zweige, das in einigen Zeichnungen gleich Peitschenhieben auf das Papier geschleudert wird; in einem Holzschnitt zum Kugler-Buch² sind diese Studien verarbeitet. Einer betont räumlich angelegten Bleistiftzeichnung folgt das Gemälde sehr getreu.³ Den Standort meinte Tschudi in der Nähe des heutigen Hafenplatzes zu erkennen.

Die Ästhetik der Gerüste, der noch unverputzten Ziegelmauern in ihrer vorläufigen Fragmentarität, ihrer flächigen Nacktheit (vor der Hinzufügung der Stuckgliederung), ist in der Berliner Malereitradition neu. Zwar haben Biedermeier-Realisten wie Eduard Gaertner, Friedrich Wilhelm Klose, Ludwig Deppe sachlich-aufmerksam die



22

schmuckarmen neuen Gebäude, ja auch unansehnliche Rückseiten von Häusern gemalt⁴; doch nicht ihr Unfertigsein, nicht die Baustellen, nicht das Einbrechen der Stadt in ländliche Bereiche.

Bedenkt man den Figuren- und Handlungsreichtum, der in den Bildern der zweiten Schaffenshälfte wuchert, so fällt das häufige Aussparen von Menschen und Bewegung in der Frühzeit doppelt ins Gewicht. Immerhin ist aber hier im Hintergrund lebhaftes Menschentreiben: Pferde werden zur Schwemme geführt, Maurer sind auf einer grellfarbenen Baustelle am Werk. Perspektivisch stark verkürzt führt ein weißgrauer ebener Sandweg – man ahnt Staub und Sommerwärme – an das Ufer. Umgekehrt scheint die Reihe der Weiden nach

vorn zu stoßen, und das silbrig schimmernde Gezweig des vorderen Baumes füllt einen großen Teil des Vordergrundes mit der einzigen Masse seiner reich differenzierten, wie hingspritzten blaugrünen und grünblauen Töne.

Ein mit Sonnenlicht erfülltes Bild wie dieses mußte zur Diskussion um den ›Impressionisten‹ Menzel anregen. Die Antwort auf eine falsch gestellte Frage kann nur verwirren. Unnötig protestierte Hugo von Tschudi scharf dagegen, aus solchen Werken »eine Art miraculöser Pfadfinderschaft Menzels zu konstruieren« (S. 19). Er wies auf Blechen hin, der (einmal) selbst eine Fabrik malenswert fand. Menzel habe keineswegs den Pleinairismus der Manet-Schule vorweggenommen. Sein Interesse habe

Lichtproblemen gegolten, nicht der farbigen Erscheinung und schon gar nicht der »Abwandlung der Lokalfarben durch die Lufttöne«. Menzel habe nicht das Problem der Freilichtmalerei erfaßt, er habe es nur zufällig gestreift. Das sei für die Entwicklung belanglos.⁵

Wenn dieses Bild auch unseres Wissens nie zu Lebzeiten Menzels ausgestellt wurde, so zählt es doch zu jenen, die er früh aus der Hand gab: Spätestens Anfang der sechziger Jahre gehörte es dem Bruder Richard. C. K.

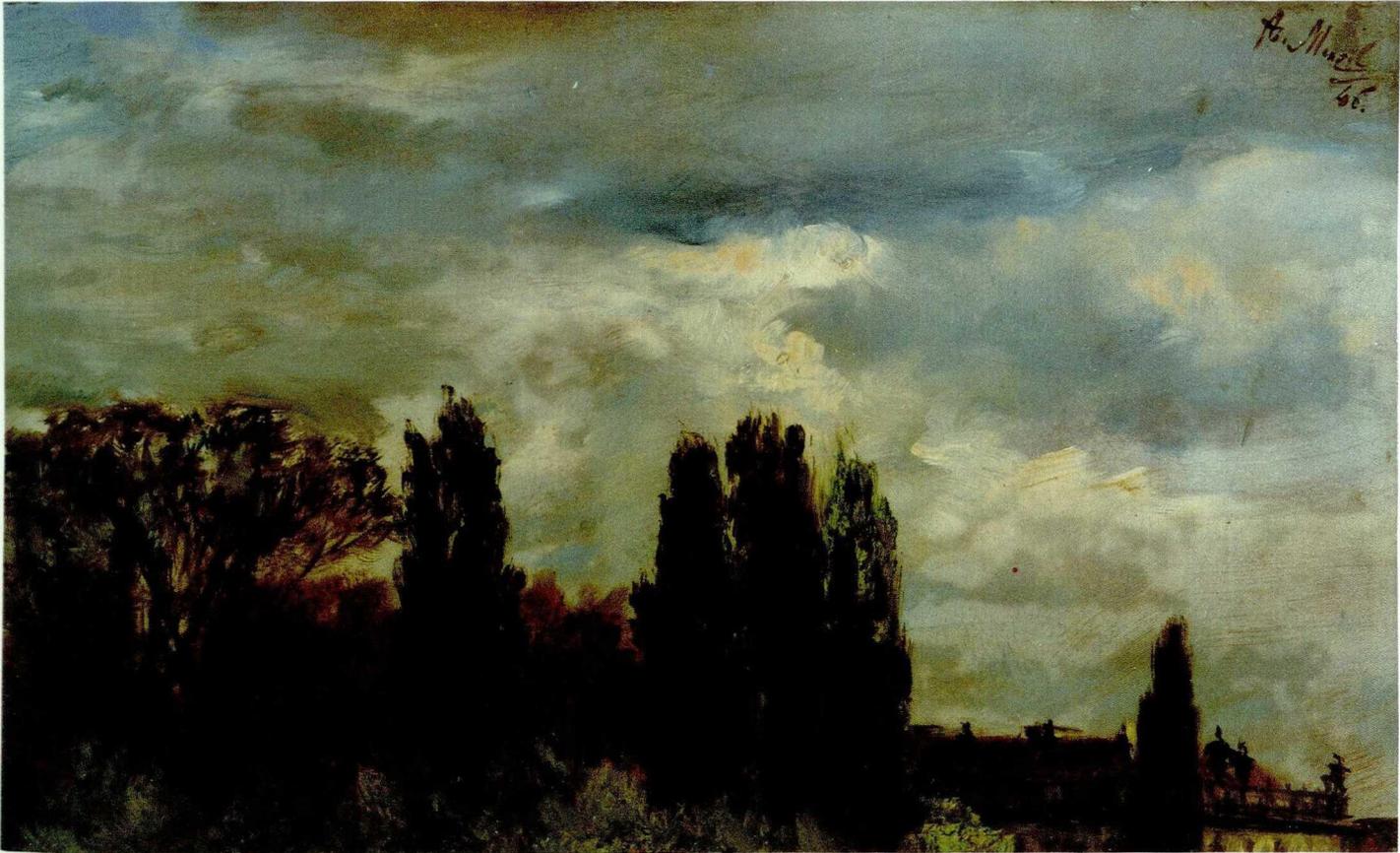
1 Zedlitz 1854, S. 695.

2 Zu Kapitel 34 (Bock 1925, Nr. 715).

3 Berlin, Kupferstichkabinett (SZ Menzel N 337).

4 Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1987 B.

5 Tschudi 1905 B, S. 251 (S. 21).



23

23

**Blick auf den
Park des Prinzen Albrecht**
1846

Öl auf Papier, auf Leinwand kaschiert
24,7 x 40 cm

Bezeichnet oben rechts: *A. Menzel - 46.*
Berlin, Nationalgalerie (A I 988)

Provenienz: 1896 Privatsammlung; 1905 Martin Kappel, Berlin; erworben 1907.

Ausstellungen: Wien 1896, Nr. 274; Berlin 1905, Nr. 51; Berlin 1906, Nr. 1143; Paris 1976/77, Nr. 137, Abb.; Berlin 1980 A, Nr. III, Farbabb. S. 132; Berlin 1987 A, Nr. F 40, Abb.

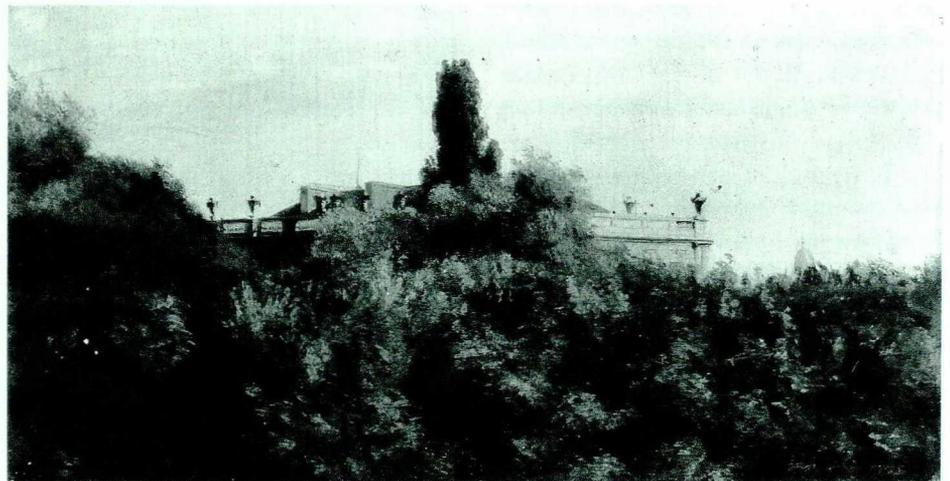
Literatur: Tschudi 1905 A, Nr. 27; Kat. NG 1908, Nr. 1106; Scheffler 1912, S. 122 f., Abb. S. 120; Kern 1915/16, S. 95 f., Abb. S. 99; Scheffler 1922, S. 146, Abb. S. 36; Justi 1932, S. 130 f.; Scheffler 1938, S. 57, Abb. S. 155; Busch 1985, S. 286, Abb. 95; Kat. NG 1986 [unpaginiert], Farbtafel XII.

Rätselhaft bleibt eine Bemerkung des Malers zu der gleichzeitig begonnenen großen Fassung desselben Blickes (Kat. Nr. 164), er habe sie »vom Balkon meiner damaligen Wohnung aus« ge-

malt. Denn von dem Haus Schöneberger Straße aus, in dem Menzel damals wohnte, konnte er die Gartenseite des Palais des Prinzen Albrecht nicht sehen; allenfalls war dies von der Anhalter

Straße aus möglich¹, in der er, der in jungen Jahren oft umzog, kurze Zeit gewohnt haben soll – allerdings nicht 1846. Viel später hat Paul Meyerheim denselben Blick gemalt.

Paul Meyerheim, *Garten des Palais des Prinzen Albrecht*, Öl auf Leinwand, Berlin, Stadtmuseum



Die Schicksale des an der Wilhelmstraße gelegenen Gebäudes spiegeln deutschen Glanz und deutsches Elend. Ursprünglich für den von Friedrich Wilhelm I. geadelten französischen Geschäftsmann François Mathieu Vernezobre (gestorben 1748) errichtet, war es von Schinkel für den Prinzen Albrecht von Preußen umgestaltet worden. Unter anderem entstanden für die neunzig Pferde des leidenschaftlichen Reiters ein großer Marstall und eine Reithalle in gotischen Formen. Berühmt wurde auch die große gußeiserne Treppe im Schloß. 1937 richteten hier die SS und deren Sicherheitsdienst (SD) ihr Hauptquartier ein, und von hier aus breitete sich der Terror über Europa aus. 1944 wurde das Palais durch Bomben schwer getroffen und nach dem Kriege abgetragen.

Ganz im Sinne der Wolkenstudien (Kat. Nr. 59), die meist eines greifbaren motivischen Ansatzpunktes, eines Stücks meßbarer Wirklichkeit bedürfen, um das sonst schwer identifizierbare Farbengebilde des Himmels zu erläutern und einen Raumzusammenhang herzustellen – erfaßt das Bild nur einen sehr schmalen oberen Streifen des Gebäudes: das von einer Balustrade mit großen dekorativen Steinvasen umgrenzte Dach. Es scheint in die Tiefe zu sinken, so stark ist der Kontrast zu der Baumgruppe, die davor wie ein Berg aufragt. Darunter, charakteristisch, einige Pappeln. Diese Baumart wurde ihres schnellen Wachstums wegen vielfach gepflanzt, an ihre Erscheinung heftet sich keine alte Symbolik. Ebenso alltäglich ist der Anblick des weißlich-grauen, wolken-schweren, aber von einem Lichtschein erhellten Himmels, den ein weicher, schmelzender Farbauftrag verzaubert.

C. K.

1 Wirth 1965.

Am Kreuzberg bei Berlin

1847

Öl auf Leinwand

89,5 x 114,5 cm

Bezeichnet unten links: *Menzel 47*

Berlin, Stadtmuseum (VII 59/869 x)

Nur in Paris ausgestellt

Provenienz: Erworben 1905 vom Künstler für die Stadt Berlin (auf der Quittung behielt sich Menzel ausdrücklich vor, das Bild zu vollenden); 1906 an das Märkische Provinzialmuseum, Berlin.

Ausstellungen: Berlin 1905 A; Berlin 1905, Nr. 26; Berlin 1906, Nr. 1172 (Abb.); Zürich 1917, Nr. 80 (Abb.); Berlin 1935, Nr. 12; Berlin 1980 A, Nr. V, Abb. S. 135.

Literatur: o. V. 1902/03; Beta (1899) 1992, S. 57 f.; Heilbut 1902/03; Jordan 1905, S. 102; Tschudi 1905 A, Nr. 32; Delmar (1905) 1992, S. 115–116; Tschudi 1905 B, S. 232, Abb. S. 299 (S. 22, Abb. S. 89); Meier-Graefe 1906, S. 89; Kern 1915/16, S. 86; Beta (1899) 1992, S. 57 f.; Lichtwark (1924) 1992, S. 306; Wirth 1965, S. 28; Timm 1974; Hütt 1981, Farbabb. 33; Uebel 1986, S. 4, S. 10 f., S. 14; Berger o. J., S. 25–27, Abb. S. 24.

Als Menzel im August 1847 nach Kassel reiste, um dort die monatelange Arbeit am *Kasseler Karton* (Abb. S. 496/97), einer großen Komposition aus der mittelalterlichen Geschichte, aufzunehmen, hinterließ er dieses unfertige Bild in Berlin. Von allen seinen Landschaften ist es bei weitem die größte, schon der 1846 gemalte (und später stark veränderte) *Palaisgarten des Prinzen Albrecht* (Kat. Nr. 164) ist deutlich kleiner. Dem berühmten, den Kreuzberg überragenden Schinkelschen Denkmal auf den antinapoleonischen Krieg (1818–21) kehrt er den Rücken zu, auch die nach Pariser Vorbild eingerichtete Vergnügungsanlage ›Tivoli‹ beachtet er nicht, und nur andeutungsweise die Gärten und Sommerhäuser, die sich seit 1828 hier ausbreiteten. Er zeigt einen Blick

aus der halben Höhe auf eine »wunderbar malerische Wüstenei«, welche mit »Abhängen und Klüften . . . nur von Kindern belebt war, die sich vom Denkmal oben bis in die Tiefe auf dem reinen Sande hinabrutschen ließen«.¹ Einige Jahre danach sollte Menzel in Sandgruben, wie sie das Bild andeutet, uniformierte Modelle in Bewegung (für das Schlachtenbild *Hochkirch*) zeichnen. Zur Linken der »Dustere Keller«, eine unterhalb eines einstigen Weinbergs gelegene Schlucht, in der man zwischen Bäumen Kartoffeln erntete.² Hier sollen sich 1810 preußische Patrioten um Karl Friedrich Friesen und Friedrich Ludwig Jahn versammelt und die Gründung der Turnvereine vorbereitet haben. Der Bauunternehmer Johann Caspar Bergemann hatte sein Gehöft in eine bis 1860 vielbesuchte »Tabagie« umgewandelt: zeitgenössische Darstellungen zeigen, daß Menzel das Fachwerkhaus mit dem mächtigen Dach getreu wiedergegeben hat. (Auch der Name »Zum Bogen« ist überliefert.) »Das ist ein Wirtshaus von, glaub' ich, Fingeradi, wo damals noch

die besten Bürger verkehrten«, erinnerte sich der alte Maler. »Der Bach vorn rechts und die Weiden sind freie Erfindung.«³ Frei verteilt sind vielleicht auch die Häuser im Hintergrund, die das allmähliche Vordringen einer dünnblütigen Zivilisation anzeigen, als sie das altertümliche Fachwerkhaus vertritt. Durch den Pferdewagen im Hintergrund wird die Zeitdimension spürbar.

Bezeichnend für Menzel, daß er bestimmte, vom Standort auch angebotene Möglichkeiten ausschlägt: Eine Vedute der Berliner Porzellanmanufaktur⁴ zeigt dasselbe Haus »Zum Bogen« aus derselben Perspektive, doch der Blick ist mit einer leichten Wendung so gerichtet, daß er in schöner Übersichtlichkeit die Stadtsilhouette Berlins erfaßt. Und auch auf der von Menzel benutzten undatierten Bleistiftzeichnung (Kat. Nr. 30), die das Haus aus größerer Nähe festhält – und freilich kaum wie ein gutgehendes Wirtshaus aussehen läßt –, erkennt man am Horizont das Weichbild der großen Stadt. Der Verzicht ist also Vorsatz. So läßt unser Bild die

Frage nach seinem »eigentlichen« Gegenstand unbeantwortet; sein rechtes und sein linkes Drittel sind je ausschließlich mit Vorder- oder Hintergrund besetzt, zwischen denen die chaotische Mittelzone nicht zu vermitteln vermag. Und mit den Unebenheiten des Geländes ist der heftige Wechsel der Perspektive – etwa zwischen dem Fachwerkhaus und den Gebäuden in der Ferne – nicht hinreichend gerechtfertigt. Das alles ist gegen 1847 eine provozierende Situation! Freilich war sie ursprünglich nicht so beabsichtigt.

Denn die Besucher seines Ateliers um die Jahrhundertwende erfuhren von einer Gruppe von Kindermädchen mit spielenden Kindern, die im Vordergrund vorgesehen waren – den ersten, verworfenen Anlauf dazu stellen zwei übermalte, mit der Zeit durch die Farbschicht »durchgewachsene« kleine Figuren eines Kindes und einer liegenden Frau dar⁵; noch 1902 hatte er den Gedanken nicht aufgegeben, sie nach seinen alten Studien wieder hineinzumalen. »Die Studien habe ich von damals noch alle liegen«, versicherte er noch 1902⁶; denn er verwaltete die Vorarbeiten zu seinen Bildern immer mit großer Sorgfalt und hielt Zusammengehöriges, wenn irgend möglich, beieinander.

»Ja, lieber Herr, für jene Landschaft sind mir schon große Summen geboten worden – oft – sehr oft. Wenn ein französischer Meister dieses Werk geschaffen hätte, es hinge nicht acht Tage in seinem Atelier, so hat man mir gesagt.«⁷ Als erster machte Ottomar Beta 1899 öffentlich auf das unentdeckte Meisterwerk aufmerksam; doch erst 1903 ließ sich Menzel überreden, es ohne Überarbeitung herzugeben, und soll darauf bestanden haben, die Gründe dafür bekannt zu machen: seine Einsicht, weder an die »Jugendart« wieder anschließen zu können noch eine so große Fläche mit den schwach gewordenen Augen überblicken zu können.⁸

Als dieses Bild (zusammen mit Kat. Nr. 75) 1903 zum ersten Male ausgestellt war, überraschte es durch »eine derartige malerische Frische, daß man es vie-



31

len berühmten seiner späteren Leistungen vorzuziehen geneigt ist«. Zustimmung zitierte die *Kunstchronik* eine »Bemerkung, die uns neulich ein bekannter Vorkämpfer des Impressionismus machte, »wäre Menzel durch Zufall als junger Mann nach Paris gekommen und dort 20 Jahre geblieben, so wäre er der deutsche Manet geworden«.⁹ Julius Meier-Graefe hingegen, mit französischer Malkultur wohlvertraut, andererseits weniger empfänglich für die rauhe Expressivität, die zu Menzels Stärke gehört, erblickte darin die gleichen Mängel wie in der *Berlin-Potsdamer Bahn* (Kat. Nr. 55), die er, mit ihren »schmutzi-

gen Farben«, »ungeordnet«, »ungezügelt« und »mehr burschikos als genial« nannte. Die Bäume erinnerten ihn an Rubens. Hier ist aber auch wieder der Hinweis auf Constable angebracht, dessen rauher, breiter Farbauftrag mit den wie Spritzer verteilten Lichtern sich hier ähnlich wiederfindet – ebenso wie die romantisierende Dramatik der Weidenstämme, die Durchsichtigkeit des kleinteiligen Blattwerks. Doch Menzels Formulierungen bleiben offener, der Kontrast zwischen handgreiflich pastos aufgetragener und hauchdünn hingewischter Farbe (so im Mittelgrund zwischen den Baumstämmen) bekundet

poetische Freiheit. Das »Unvollendete«, so sehr es im Einzelfalle den Umständen geschuldet sein mag, hat grundsätzlich Teil am Konzept. C. K.

1 Meyerheim (1906) 1992, S. 168.

2 Man lokalisiert ihn an der Ecke der heutigen Nostitz- und Arndtstraße. Vgl. Berger o. J., S. 25.

3 Beta (1899) 1992, S. 57.

4 Drei kraterförmige Vasen mit Vedutenmalerei von Johann Hubert Anton Forst. Ein Exemplar im Besitz des Johanniterordens Berlin.

5 Timm 1974.

6 Lichtwark (1902) 1992, S. 306.

7 Beta (1899) 1992, S. 57.

8 Delmar (1905) 1992, S. 115 f.

9 Heilbut 1902/03.

Wohnzimmer mit der Schwester des Künstlers

1847

Öl auf Papier, auf Pappe kaschiert

46,1 x 31,7 cm

Bezeichnet unten links: *A.M. /47*

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek (8499)

Nur ausgestellt in Paris und Berlin ausgestellt

Provenienz: Nachlaß des Künstlers; 1905 Emilie Krigar-Menzel; 1907 Margarete Krigar-Menzel; Schenkung an den bayerischen Staat 1908; von diesem – nachdem die Rechtmäßigkeit der Schenkung angefochten worden war – erworben 1937.

Ausstellungen: Berlin 1905, Nr. 67; München 1908, Nr. 545 a; Berlin 1935, Nr. 10; Winterthur 1947, Nr. 69; Berlin 1955 B, Nr. 17, Abb. 17; London 1956, Nr. 163.

Literatur: Tschudi 1905 A, Nr. 57; Tschudi 1905 B, S. 227, Abb. S. 221 (S. 17, Abb. S. 11); Meier-Graefe 1906, S. 95; Scheffler 1922, S. 152 und 154, Abb. S. 51; Waldmann 1941, S. 11 und 44, Abb. 11; Wirth 1965, Abb. 21; Hütt 1981, Farbabb. 46; Jensen 1982, S. 64, Farbtafel 9; Eschenburg 1984, S. 291, Abb. S. 290; München 1989, S. 229, Farbtafel XIV; Wirth 1990, S. 272, Farbtafel 38.

Aus der Zeit seines Malunterrichts im Hause Menzels erzählt Carl Johann Arnold von dem Arbeiten »bis spät-abends«: »Doch stand seine Schwester, wenn sie uns zu wiederholten Malen zu Tisch aufforderte, zuletzt in einer interessanten Beleuchtung, so wurde erst nach ihr noch eine Studie gemacht, was wieder lange Zeit dauerte.« Schon in einem Skizzenbuch von 1838¹ ist solch eine Situation wiedergegeben.

In dem kleinen Gemälde erlaubt die beiderseitige Abschirmung des Vordergrundes eine illusionistische Wirkung, indem der hübsche Mädchenkopf, an die Türkante geschmiegt, in die vorderste, undefinierte Zone dringt. Ihr neugieriger Blick schräg zur Seite suggeriert Raum und Handlung da, wo sich der Betrachter befindet, und bezieht diesen in die Bildwelt ein, während die extreme perspektivische Verjüngung des linken Türflügels den Blick an dem Mädchen vorbei zum Wohnzimmertisch mit der sitzenden *Gegenlichtfigur* lenkt. Beide Bildhälften, wie so oft in scharfem Kontrast miteinander, sind durch eine räumliche Schräge verbunden, die die beiden

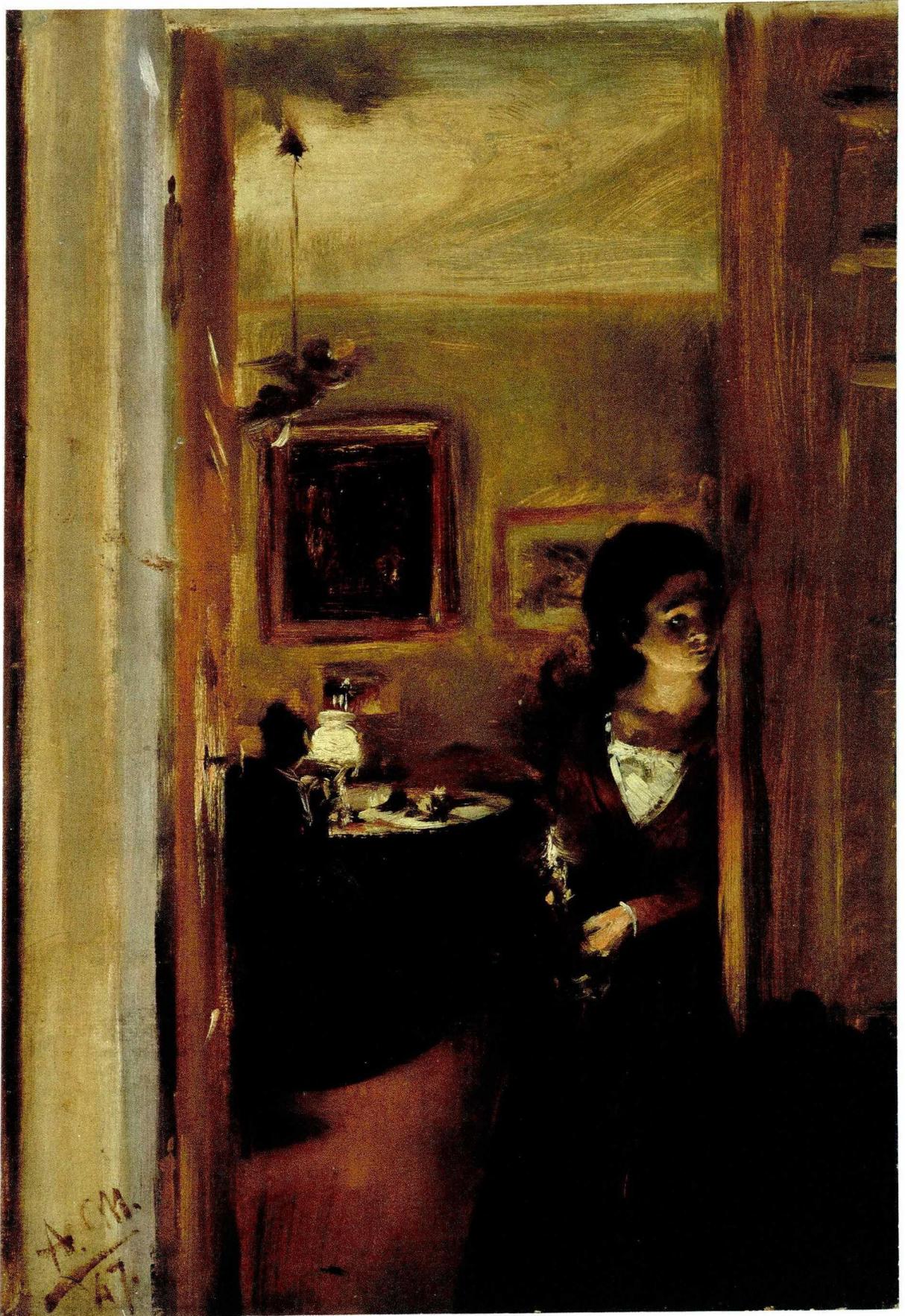
Lichtquellen, das offene und das abgeschirmte, das strahlende und das leuchtende Licht, einbezieht. Hat uns erst Picassos *Minotauromachie* für die symbolischen Anmutungen des Mädchens mit der Kerze empfänglich gemacht? Ist die Sitzende im Hintergrund eine Erinnerung an die ein Jahr zuvor verstorbene Mutter und die geheimnisvoll stille *Komposition eine Art Gedächtnisbild*? – Menzels Pinsel hat hier eine Freiheit im Rhythmisieren der Farbflecken, der kräftigen kurzen und der weichen langen Striche, die malerische Synthese von Raum, Licht und Farbe – unter souveräner Vernachlässigung aller Lokalfarbigkeit –, eine Höhe erreicht, auf der auch die Beleuchtung von unten sich nicht als ›Effekt‹ verselbständigt. Sie wird übrigens den Maler auch später mehrfach beschäftigen (vgl. z.B. Kat. Nr. 65, 137).

Mit gutem Grund fühlte sich Meier-Graefe vor diesem Bild an Corot erinnert. Als Menzel – nicht vor 1855 – eine Vorstellung von dessen Kunst gewonnen hatte, schätzte er ihn hoch. Später konnte man im Atelier in der Sigismundstraße die Photographie eines Corot-Bildes an der Wand sehen.²

C. K.

1 Berlin, Kupferstichkabinett (SZ Menzel Skizzenbuch 6, S. 33).

2 Lichtwark (1896) 1992, S. 298.



Ein Nachmittag im Tuileriengarten 1867

Öl auf Leinwand
49 x 70 cm

Bezeichnet unten rechts: *Adolph Menzel Berl. 1867*
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen (2442 A)

Provenienz: 1868 Fritz Meyer; 1885 dessen Witwe; 1905 Erika Meyer, Berlin; 1914 Prof. Richard M. Meyer, Berlin; erworben 1955.

Ausstellungen: Berlin 1868, Nr. 487; Paris 1885, Nr. 229; Berlin 1885, Nr. 9; Berlin 1928, Nr. 58, Abb.; Berlin 1980 A, Nr. XXVI (Abb. S. 151).

Literatur: *Die Dioskuren* 1868, S. 551; Gonse 1885, S. 520, 522; Jordan 1890, S. 65, Tafel 56; Jordan 1895, Nr. 16, S. 46, 69; Jordan 1905, S. 69; Tschudi 1905 A, Nr. 129; Justi 1952, S. 150 f.; Waldmann 1941, S. 55, 48, Abb. 66; Beenken 1944, S. 535; Forster-Hahn 1977, S. 265 f.; Forster-Hahn 1980, S. 32–35; Hütt 1981, Farbabb. 89–91; Jensen 1982, S. 100, 158, Farbtafel 27; Zangs 1992, S. 197–202; Niessing 1993; Padberg 1995, S. 56–62.

Der zweite Aufenthalt in Paris während der Weltausstellung von 1867 ist sowohl

durch Briefe als auch durch Paul Meyerheims ausführliche Schilderungen gut dokumentiert.¹ Diesmal blieb er nicht, wie zwölf Jahre zuvor, zwei Wochen, sondern neun. Wir wissen von ausführlichen und immerwiederholten Besuchen der Kunstausstellung (»heute nur soviel: es wäre die Thorheit hoch zu Roß, sich dessen entschlagen zu haben«²) und des Louvre; von dem Eindruck der Landschaftsmaler von Fontainebleau und namentlich Daubignys und Théodore Rousseaus; von freundschaftlichem Umgang mit Meissonier (vgl. Kat. Nr. 126); von einer genauen und zum Teil begeisterten Betrachtung der großen Sonderausstellung Courbets, dessen Spachtelarbeit er bewunderte und der es sich nicht nehmen ließ, ihm seine Procédés zu erläutern.³ Da Menzel sich viel im »Liederkranz« der deutschen Künstler aufhielt, der sich in einem Lokal der rue Lamartine traf, so mag er hier beim Abschiedsabend für Knaus und Meyerheim miterlebt haben, wie sich der Ruf seines französischen Kollegen, »un peu cochon« zu sein, bewahrheitete.⁴

Nach der Rückkehr muß er unverzüglich die Arbeit an dem Bild aufgenommen haben, das, noch im selben Jahr signiert, die Reihe der Darstellungen städtischen Lebens, städtischer Menschenmengen aus Menzels reifer Zeit eröffnete. Es waren nicht seine ersten Arbeiten dieser Art. Fast zwanzig Jahre älter ist die *Aufbahrung der Märzgefallenen*; an sie konnte er anknüpfen. Doch daß dies unmittelbar nach dem Paris-Aufenthalt geschah, bekundet den Schock, den er empfangen haben mußte: Der im Jugendwerk folgenlos gebliebene Ansatz gewann neue Bedeutung. Seit Tschudi⁵ auf Manets *La musique aux Tuileries* (Abb. S. 442) verwies, das Menzel in der Tat damals sehen konnte – wie übrigens eine ganze Sonderausstellung des Malers –, sind beide Bilder immer wieder miteinander in Beziehung gesetzt worden; und in der Tat gehören sie derselben Gattung des städtischen Gesellschaftsbildes an, die man in Frankreich bis zur Zeit des Directoire, bis zu Debucourt und Boilly

zurückverfolgen kann und die die Illustrationsgraphik des 19. Jahrhunderts banalisiert hatte. Sah Menzel auch die Aquarelle von Constantin Guys, einem der Protagonisten, den Baudelaire einst für seine Theorie von der »Moderne« erwähnt hatte? Sie freilich sind von ihm noch weiter entfernt als Manets Gemälde, das, beiläufig bemerkt, doppelt so groß ist wie das seine.

Manets Komposition besteht aus zwei Hälften von gegensätzlichem Charakter: Während die rechte vorn durch allerlei Gegenstände und die angeschnittene Figur eines Kindes verstellt ist – für sich genommen, wäre sie mit Menzels Bild sehr wohl vergleichbar –, wirkt der Abschnitt links von dem gebogenen Baumstamm, mit den Porträtfiguren, deren Blick sich vielfach dem Betrachter zuwendet, um so übersichtlicher; er gibt sich ostentativ und geradezu zitathaft als inszeniert zu erkennen. Der Bildraum ist von vorn bis hin zur ruhigen Waagerechten des Horizontes gleichmäßig gefüllt, Helligkeiten und Schwarz wechseln einander rhythmisch ab, rote Akzente sind über die Fläche verstreut und markieren unterschiedliche Tiefen.

Bei Menzel kommen Einzelheiten vor, die wie Zitate aus der Komposition des sechzehn Jahre Jüngeren erscheinen könnten: so das hockende Kind an der gleichen Stelle vorn (ein ihm entgegenkommendes ist weiter entfernt), der leicht gebeugte Herr mit dem Zylinder in dem gleichen linken Profil vor dem Baum. Im übrigen aber öffnet sich ein Abgrund von Unterschieden. Mühelos, so scheint es, bringt Manet die Ästhetik der Alten Meister auf das andere Ufer, das Ufer der Moderne, während Menzel sie vergessen muß. Alles Gegenständliche gerät ihm modellnäher, dichter, materieller, bunter und zugleich toniger; Helligkeit und Dunkelheit bedeuten Situationen der Beleuchtung, nicht unmittelbare Eigenschaften der Farbe. Sein Vordergrund ist wie durch plötzlichen Aufbruch ausgefegt, und die darin Eilenden – keiner ist auf den Betrachter bezogen – verkörpern Verwirrung, »Zerstreutheit« in jedem Sinne des Wortes. Tiefe

Raumgassen sind aufgerissen, die in ungewissen Schatten links, in unbestimmte Sonnenhelle rechts führen. Keilartig nach vorn drängend, wie Menzel es liebt, die Mittelgruppe unter dem Baum; rechts und links wollen Figuren den – wie häufig unter dem Blick des Betrachters weggleitenden – Vordergrund verlassen; in dem jungen Mann rechts klingt eine Figur aus der *Aufbahrung der Märzgefallenen* nach, und auch deren Raumordnung, die von tiefen Einschnitten bestimmt ist, kehrt ähnlich wieder.

Es war durchaus lobend gemeint, wenn Max Jordan für die augenblickhafte Lebendigkeit der Schilderung nur die Worte fand: es sei ein Eindruck, wie ihn »sonst nur die Camera obscura zu gewähren vermag«. ⁶ Ein Rezensent der ersten Ausstellung, auf der das Bild – unter dem Titel *Sonntag im Tuileriengarten, nach Erinnerungen* – zu sehen war, besprach es unter der seltsamen Rubrik

»Genremalerei – Das Ethnographische Genre und das Rokoko«. Ebenso wie durch das mitausgestellte ältere *Bauerntheater in Tirol* ⁷ fand sich Max Schasler zu einem seiner hin- und hergerissenen Urteile veranlaßt: »Beide sind, namentlich in dieser nur dem kleinen Genre angemessenen Dimension, skizzenhaft, aber höchst geistreich behandelt, die sehr mannigfaltigen Motive voll charakteristischer Wahrheit, wenn auch nur andeutungsweise zur Erscheinung gebracht. Die Malerei zeigt die Vorliebe Menzels für etwas schwärzliche Tönung, entbehrt aber sonst keineswegs der Kraft und Ursprünglichkeit.« ⁸ Dessen ungeachtet wurde das Bild sogleich von einem Privatmann gekauft.

Doch auch auf der Pariser Ausstellung von 1885 scheint das Bild entschieden mißfallen zu haben. Louis Gonse zufolge zeigt sich der Maler darin »gleichsam abgelenkt, seinem Lebensrahmen und seinem Umkreis entfremdet«. ⁹ Und

doch bleibt merkwürdig, daß Menzels »Lebensrahmen und Umkreis« ihm, nach dem ersten Anlauf von 1848 – mit einer Ausnahme (Kat. Nr. 134) – nie wieder unmittelbar den Stoff zu Großstadtbildern boten. Das Erlebnis der Entfremdung in »Babel«, wie er Paris mehrfach nannte, oder in Verona, wo ihm schon allein die unbekannte Sprache die Zugehörigkeit verwehrte, gehörte offenbar zur Annäherung an den modernen Stoff. C. K.

1 Briefe an Hermann und Emilie Krigar, 5. und 29. Juni 1867 (Wolff 1914, S. 206–209); Meyerheim (1906) 1992, S. 196–209.

2 An Hermann und Emilie Krigar, 29. Juni 1867 (Wolff 1914, S. 209).

3 Meyerheim (1906) 1992, S. 196–198.

4 Werner 1993, S. 175.

5 Tschudi 1905 B, S. 236 (S. 26) Anm. 1.

6 Jordan 1905.

7 Entstanden 1859. Tschudi 1905 A, Nr. 122. Hamburger Kunsthalle.

8 *Die Dioskuren* 1868, S. 351 rechts.

9 Gonse 1885, S. 522.

Im Tuileriengarten, 1867, Bleistift, Berlin, Kupferstichkabinett (Skizzenbuch 28, S. 95)





Pariser Wochentag

1869

Öl auf Leinwand

48,4 x 69,5 cm

Düsseldorf, Kunstmuseum (4435)

Nur in Paris und Washington ausgestellt

Provenienz: 1869 Kunstsalon Lepke, Berlin; 1869–1874 im Besitz des Großunternehmers und »Eisenbahnkönigs« Bethel Henry Strousberg in Berlin. Nach dessen spektakulärem Bankrott in den Besitz des Bankiers Adolph von Liebermann übergegangen, der seine Sammlung schon 1875 verkaufen mußte; James Duncan, London; 1886 Eduard L. Behrens, Hamburg; in den zwanziger Jahren mehrmals als Leihgabe in der Hamburger Kunsthalle; Galerie Paffrath, Düsseldorf; erworben 1955.

Ausstellungen: Berlin 1869; Berlin 1870, Nr. 557; München 1885; Hamburg 1887; Berlin 1895 A, Nr. 51; Hamburg 1896, Nr. 5; London 1903; Düsseldorf 1904, Nr. 15; Berlin 1955 B, Nr. 109, Abb. 55; Berlin 1980 A, Nr. XXVIII, Abb. S. 218; Paris 1984/85, Nr. 104, Abb.

Literatur: Jordan 1890, Tafel 65; Heilbut 1891, S. 99–110, Tafel bei S. 110; Jordan 1895, Nr. 18, S. 46,

S. 69; Tschudi 1905 A, Nr. 155; Heilbut 1905, S. 226; Meier-Graefe 1906, S. 214–216; Scheffler 1922, S. 198; Waldmann 1941, S. 35, S. 48, Abb. 67; Andree 1968, S. 72–75; Forster-Hahn 1978, S. 267 f.; Hütt 1981, Farbabb. 95–96; Jensen 1982, S. 106 f., Farbtafel 50; Wirth 1990, S. 290, S. 292, Abb. 564; Zangs 1992, S. 199–202; Padberg 1995, S. 56–62.

Den Maßen wie dem Thema nach könnte *Pariser Wochentag* als Gegenstück zu *Ein Nachmittag im Tuileriengarten* (Kat. Nr. 123) gedacht sein.¹ Doch es entstand, als jenes Bild längst verkauft war. Wie alle Bilder des älteren Menzel, so fand auch dieses sofort Liebhaber, und ein Stück Menzel-Rezeption wird dadurch charakterisiert, daß die beiden ersten Weiterverkäufe durch den Konkurs jener Berliner Großunternehmer erzwungen wurden, die es besaßen.

»Es ist ein Stück aus Stücken«, schrieb Emil Heilbut 1891; und fand sich zu dem



wohl einzigartigen und dem Charakter des Werkes sehr angemessenen Versuch angeregt, beschreibend allen Einzelheiten zu folgen, bis hin zu den Figürchen des fernsten Hintergrundes, der Menschen an Fenstern, der Fahrgäste eines Omnibusses: das ergibt acht Druckseiten. Lange danach aber suchte derselbe Kritiker Stoff und Form von Menzels Malerei aufeinander zu beziehen: Die Hervorhebung der lebhaft gekleideten Turcos war ihm ein Zeichen für des Malers philiströsen »Hang zum Seltenen«; wenn aber im *Pariser Wochentag* ein Turco eine Pfeife anzündet und das Licht des Streichholzes die dunkle Haut erhellt, da gehe die »Neigung für das Seltenere in die Neigung zum Malerischen über«.²

Noch mehr als in *Ein Nachmittag im Tuileriengarten* fällt der Verzicht auf Ganzheit auf. Daß die Komposition aus Beobachtungsfragmenten unterschiedlicher Herkunft zusammengesetzt ist, daß die dafür benutzten Zeichnungen bei unterschiedlichen Gelegenheiten entstanden³, ist an sich zwar nichts Besonderes, und namentlich die Landschaftsmalerei kennt dieses Vorgehen. Daß dies aber auf den ersten Blick erkennbar, ja absichtsvoll hervorgekehrt wird, bewirkt Verfremdung des Einzelnen wie des Ganzen. »Menzel«, schrieb Julius Meier-Graefe, geht nicht von der Bildfläche aus »und bezieht alles weitere auf die unverrückbaren Grenzen, sondern nimmt für jede Einzelheit einen neuen Standpunkt, nicht um zu seinem Bilde, sondern um zum Modell zu kommen. Er . . . nähert sich jeder Person, studiert sie, plaudert mit ihr und läßt sie dann stehen, wo sie steht, um mit der nächsten die gleiche, aussichtslose Unterhaltung zu beginnen.«⁴ Das ist zwar tadelnd gemeint (»Sein Fleiß ist Sucht des Menschen, dem Künstler unfruchtbare Neuigkeiten zuzutragen«), doch es beschreibt sehr genau das praktische Vorgehen des Malers – die Vielheit der Perspektiven – wie die Wirkung seiner Malerei, und diese wird von ihrer zugleich modernsten und unheimlichsten Seite her wahrgenommen. Als ergösse sich der Inhalt

eines Musterbuches der Unverträglichkeiten über die Bildfläche, okkupieren geschäftige Menschen den Straßenraum – die gefüllten Plattformen von drei Omnibussen tragen fort, was keinen Platz mehr finden würde –, dringt in Gestalt der Zugpferde die Tierwelt in die städtische Zivilisation ein. Jeder treibt sein eigenes Geschäft. Im Vordergrund ist, wie so oft, eine Gruppe in hastigem Aufbruch begriffen. Anschlagzettel an Bretterzaun, Wand und »colonne Morris« (das Pariser Gegenstück zur Litfaßsäule), Schriftschilder, das unzusammenhängend farbige Innere eines Hauses lassen das Collagehafte und Zersprengte offenkundig werden, welches die Struktur des Ganzen bestimmt. Die stürzenden Linien der Häuser rechts mit der Frau auf dem Balkon werden zwei Jahre danach in dem Bild der *Abreise König Wilhelms I. zur Armee* (Kat. Nr. 134) wiederkehren.

Als das Bild zuerst im Berliner Kunstsalon Lepke 1869 ausgestellt wurde, befand es sich in Gesellschaft von Arbeiten französischer Maler wie Meissonier, Bouguereau, Rosa Bonheur, Decamps und Vibert.⁵ Im Mittelgrund verbirgt sich eine Freundschaftsbekundung für Meissonier (vgl. Kat. Nr. 126): Nach einer im »Café Henri IV« gemachten Zeichnung (in verlorenem Profil und in verzerrender perspektivischer Verkürzung⁶) malt er den Freund auf einer Cafétterasse.

C. K.

1 Forster-Hahn 1978.

2 Heilbut 1905.

3 Zusammengestellt hat sie schon Rolf Andree 1968: Berlin, Kupferstichkabinett: Figurenstudien SZ Menzel N 948, N 449, N 2975, N 2976; einzelnes aus den Skizzenbüchern 28 (1866/67) und 50 (1867/68). Eine Reihe von Blättern aus dem Skizzenbuch 51 (1868).

4 Meier-Graefe 1906, S. 228.

5 *Die Dioskuren* 14, 1869, S. 221.

6 Berlin, Kupferstichkabinett (SZ Menzel Skizzenbuch 51, 1868, S. 136/137).