

Werner Busch

Post festum.

Adolph Menzels Versuch, 1866 das Schlachtfeld von Königgrätz zu besuchen

Adolph Menzel war kleinwüchsig und von daher vom Militär ausgenommen. Zeit seines Lebens hatte er mit Schwierigkeiten und Defiziten zu kämpfen. Am Ende seines Lebens schrieb er in den Aufzeichnungen an seine Hinterbliebenen, ganz generell habe ihm der Klebstoff zur Welt gefehlt¹, und an anderem Ort, er sei ein »Zaungast des Lebens«² gewesen. Obwohl er in jungen Jahren verliebt war, hat er nie Kontakt zum anderen Geschlecht gehabt. Er wurde durchaus misogyn. Die Frauengestalten in seinen Bildern sind eher häßlich, die ganz wenigen Aktzeichnungen drücken geradezu Widerwillen aus. Als er 16 war, starb der Vater, und Menzel mußte die Familie – Mutter, jüngeren Bruder und jüngere Schwester – durch Fortführung der väterlichen Lithographenwerkstatt ernähren. Das verhinderte eine normale künstlerische Ausbildung, nicht mehr als ein halbes Jahr hat er abends an der Akademie gezeichnet. So war er zum Selbststudium gezwungen, produzierte Gebrauchsgraphik. Später hat er diese Tätigkeit als Fron bezeichnet³, doch sie verschaffte ihm den Wirklichkeitszugriff, auf dem seine gesamte Kunst aufruht.

Denn in den Fest- und Einladungskarten, Urkunden und Diplomen für Einzelpersonen und Institutionen⁴, die man ihm abverlangte, war der Kosmos des Alltäglichen gewünscht, eine wuselige Fülle kleinstformatiger Einfälle, eher komisch als ernst. Der Mensch im Banne Friedrich Theodor Vischerscher Tücken des Objekts⁵, immer im selbst ver-

¹ Gisold Lammel. *Adolph Menzel: Schriften und Aufzeichnungen*. Münster 1995. S. 78.

² Paul Lindenberg. *Es lohnte sich gelebt zu haben. Erinnerungen*. Berlin 1941. S. 299.

³ Gustav Kirstein. *Das Leben Adolph Menzels*. Leipzig 1919. S. 107.

⁴ Kerstin Bütow. *Vom Handwerk zur Kunst. Die frühe Gebrauchs- und Gelegenheitsgraphik Adolph Menzels im europäischen Kontext*. Phil. Diss. Berlin 1994; Christina Grummt. *Adolph Menzel – Zwischen Kunst und Konvention. Die Allegorie in der Adressenkunst des 19. Jahrhunderts*. Berlin 2001.

⁵ Friedrich Theodor Vischer. *Das Schöne und die Kunst. Zur Einführung in die Ästhetik*. Hg. von Robert Vischer. Stuttgart 1898. S. 188; Andrea Berger-

schuldeten Chaos, in unmöglichen Situationen und Posen zum Amusement der Betrachter. Dieses Kaleidoskop des Menschlichen sprach dem Kunstideal Hohn. Auf ähnlich satirisch-ironische Weise illustrierte Menzel, ebenfalls in der Technik der Federlithographie, 1834 Goethes Gedicht *Künstlers Erdenwallen*, in dem er Kunstanspruch und Kunstwirklichkeit aufeinander prallen ließ. Der alte Gottfried Schadow besprach die Serie positiv, Menzel wurde in den *Verein jüngerer Künstler* aufgenommen.⁶

1836 beauftragte ihn der Stabsarzt Dr. Wilhelm Puhlmann eine sogenannte Aktie in besagtem Idiom für den neugegründeten Potsdamer Kunstverein zu entwerfen⁷, als dessen Vereinssekretär Puhlmann fungierte. Menzel war bald mit dem 19 Jahre Älteren befreundet, eine Freundschaft, die bis zum Tode Puhlmanns anhielt und die Familien zusammenführte. Menzel fühlte sich nur in der engsten Familie und bei wenigen Freunden aufgehoben. Der sich in den zwischen Berlin und Potsdam hin- und hergehenden Briefen spiegelnde extrem vertraute Umgang mit Puhlmann ist durchaus ungewöhnlich für Menzel. Sie haben heftig miteinander gebechert und im Verkehr einen Ton entwickelt, der auch vor Stammtischwitzen, spielerischen Grobheiten und scheinbar schneidigen Großsprechereien in politischen und militärischen Dingen nicht zurückschreckte und der wohl an Puhlmanns Beruf als Regimentsarzt anknüpfte.

Schon im Jahr ihres Kennenlernens entwarf Menzel für Puhlmann eine Karte auf Glanzkarton (Abb. 1), noch nicht einmal 10 x 13 cm groß, deren Funktion unklar ist.⁸ Als Aufschrift trägt sie nur Beruf und Namen Puhlmanns, doch drum herum ist der Teufel los. In der Mitte ein nackter Jüngling mit einem Pokal im Schoß, dessen Deckel er geöffnet hat, und wie aus Pandoras Büchse strömt zu seinem Erstaunen und Entsetzen eine ganze Welt heraus, kranke und verwundete Krieger, über denen ein Skelett des Todes schwebt, nach links kämpfen die Sol-

Fix. »Die Tücke des Objekts«. »Auch Einer«. Friedrich Theodor Vischer zum 100. Geburtstag. Ausstellungskatalog Städtisches Museum Ludwigsburg. Ludwigsburg 1987. S. 98-106.

⁶ Adolph Menzel. *Zeichnungen, Druckgraphik und illustrierte Bücher. Bestandskatalog der Nationalgalerie, des Kupferstichkabinetts und der Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*. Hg. Lucius Grisebach. Berlin 1984. Kat.-Nr. 188 (B. 109-115); Schadow zu Menzel: *Allgemeine Preußische Staatszeitung* (14.1.1834).

⁷ Adolph Menzel (wie Anm. 6). Kat.-Nr. 271 (B. 147).

⁸ Adolph Menzel (wie Anm. 6). Kat.-Nr. 272 (B. 142).



Abb. 1: Adolph Menzel. Karte für den Regimentsarzt Dr. Puhlmann. 1836.
Federlithographie. 8,9 x 12,5 cm. Privatbesitz Berlin.

daten weiter, selbst wenn ihnen bereits ein Degen in der Brust sitzt und der Kopf gänzlich umwickelt ist, sie stürzen auf ein drohendes Waffenarsenal in Form einer Trophäe zu, das sich gänzlich als aus medizinischem Werkzeug bestehend entpuppt, Scheren, Pinzetten, Schaber, Messer. Nach rechts entspringen dem Pokal zumeist Nackte, die jedoch von sich ergießenden Arzneiflaschen gebremst werden, einer der Nackten ist gar kopfüber in eines der Gefäße gesprungen. Es spricht manches dafür, daß der nackte Jüngling, der das Unheil ans Licht gelassen hat, Asklepios, den Gott der Heilkunst, verkörpern soll, der schlangenförmige Fuß des Gefäßes verwies dann auf sein Schlangenattribut. Der Sage nach soll er selbst Tote zum Leben erweckt haben, für welchen Frevel ihn Zeus mit dem Blitz tötete. Daß darauf angespielt wird, können die seitlichen Szenen bezeugen. Links stehen und hocken mißmutig Sargtischler, sie können ihre Ware nicht verkaufen, rechts sind Sargträger und Totengräber arbeitslos. Dies vermag offenbar Dr. Puhlmann zu bewirken, dessen private Neigungen Musik und Kunst in den oberen

Ecken der Graphik aufgerufen werden und dessen gedankliche Basis unten in der Mitte die Freimaurerei bildet – in der Tat war er Meister vom Stuhl der Potsdamer Loge. Das Kampfgetümmel der Verletzten und Halbtoten beantwortet Puhmann mit seinen Waffen, doch Menzel hat auch die seinen vermerkt; denn die Palette oben rechts ist ringsum pinselwaffenstarr. So will der Eine wie der Andere, jeder auf seine Weise, das Elend des Krieges bewältigen. So grandios dies gezeichnet ist, den Betrachtenden erfaßt ein wenig Unbehagen angesichts dieses spielerischen Umgangs mit dem Tod.

In einer zweiten Familie fühlte Menzel sich aufgehoben, der des Tuchfabrikanten Arnold, auch dieser kunstbegeistert. In seinem Hause lernte Menzel Berlins wichtige Künstler und Kunstinteressierte kennen – unter ihnen Franz Kugler, der ihn als kaum 24-jährigen 1838 mit den rund 400 Illustrationen zu seiner *Geschichte Friedrichs des Großen* betraute, die 1840 erschien, zum 100-jährigen Thronjubiläum Friedrichs II. Hier war ernsthafte Auseinandersetzung mit der Geschichte gefordert, der Menzel wie in seinem ganzen Leben durch historische Rekonstruktion auf der Basis des Studiums tradiert Hinterlassenschaften der verflossenen Zeit gerecht zu werden suchte. Seine Genauigkeit ist abenteuerlich, er hielt sich über Wochen in Rüst- und Kleiderkammer auf, wendete den Rock Friedrichs des Großen, um die Originalfarben des verschossenen Samts sich vorstellen zu können. Aus der Aneignung der Realien soll Authentizität sich ergeben. Kugler in seiner Geschichtsdarstellung fußte auf den Forschungen des Historikers Preuß, einem trockenen Quellenforscher und Historisten par excellence. Er fungierte auch als Menzels Berater. Der Künstler sammelte zudem alle nur denkbaren bildlichen Quellen.⁹

Über weite Strecken war die Behandlung des großen Königs mit Notwendigkeit eine Behandlung seiner Kriege, und der didaktische Anspruch des liberalen Kugler war es, der Gegenwart eine Identifikationsfigur als Anleitung zum politischen Handeln zu geben. Dieser Anspruch wurde auch an die Kunst gestellt. Kuglers Schüler Jacob Burckhardt schrieb Anfang 1843 im von Kugler mit herausgegebenen »Kunstblatt«: »[...] fürs erste genügt es nicht, eine Geschichte gehabt zu haben. Man muß eine Geschichte, ein öffentliches Leben mitleben können, um eine Geschichtsmalerei zu schaffen.«¹⁰ Und exakt hier wird es problematisch

⁹ Vf. *Adolph Menzel. Leben und Werk*. München 2004. S. 12f., 33-43.

¹⁰ Werner Kaegi. *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*. Bd. 2. Basel 1950. S. 236; Vf. »Die fehlende Gegenwart«. *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhun-*

für Menzel: Aus dem öffentlichen Leben fühlt er sich ausgeschlossen. Einer Überzeugung gegenüber, die Gegenwart sei veränderbar, ist Menzel immer skeptisch gewesen. Und so sehr der Verleger und Kugler Menzel bei den Illustrationen freie Hand ließen, etwas mehr Idealismus hätte sich Kugler bei Menzel schon gewünscht, doch dieser, so jung er war, ließ sich absolut nicht dreinreden. Er begann, sich den Krieg vorzustellen.

Wenn Kugler im Text vom Krieg spricht, so spart er dessen Grausamkeiten nicht aus, wenn er auch das Elend meist auf Seiten von Friedrichs Gegnern schildert, doch sein Text geht zumeist schnell darüber hinweg und läßt im Endeffekt Friedrich die Dinge wieder richten, er bleibt ein Heros. Und so sehr auch Menzel Friedrich den Großen bewunderte, er griff Kuglersche Halbsätze auf und machte daraus, um es so zu sagen, eine ganzseitige Illustration. Wenn es bei Friedrichs Belagerung von Prag zu den in der Stadt eingeschlossenen Österrern heißt: »Krankheiten und Tod räumten furchtbar unter der Menge auf«¹¹, dann stellt Menzel dies und nur dies dar, und die Bemerkung gewinnt damit einen ganz anderen Stellenwert. Doch hierbei war Menzel, der den Krieg nie gesehen hatte, auf seine Vorstellung angewiesen. Hilfestellung konnte ihm allein die Kunstüberlieferung geben. Wenn er zum 25. Kapitel von Kuglers *Geschichte Verletzte und Kranke in Scharen in einer Scheune auf Stroh zeigt* (Abb. 2), dann ist das Blatt zum einen deswegen überzeugend, weil Menzel keine Hierarchien zeigt. Kein Thaumaturg bringt Heilung, kein Herrscher schaut mit Wohlwollen auf seine Untertanen und spricht ihnen Trost zu, auch kein Sieger triumphiert über die Unterlegenen, sondern die sind mit sich allein. Doch Überzeugungskraft gewinnt es noch auf andere Weise. Links hat sich einer mühsam ein Stück aufgerichtet, er trägt einen dicken Kopfverband, der sein linkes Auge verdeckt, mit verzerrem geöffneten Mund scheint er aus dem Bilde zu schauen. So klein die Darstellung ist, ihn hat Menzel aus der Serie von Andreas Schlüters Kriegermasken im Hof des Zeughauses aus dem Jahre 1696 zitiert. Die Köpfe der toten und ster-

dert. Teil II: *Bildungsgüter und Bildungswissen*. Hg. Reinhart Koselleck (= *Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte*. Bd. 41). Stuttgart 1990. S. 286-316.

¹¹ Franz Kugler. *Geschichte Friedrichs des Großen. Mit den berühmten Holzschnitten von Adolph Menzel. Gedenkausgabe zum 150. Todestag des großen Königs*. Leipzig 1936. S. 274 (Menzels Abb. auf derselben Seite).



Abb. 2: Adolph Menzel. Illustration zu Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen*. Kap. 25. 1840. Holzstich. 6,8 x 10,7 cm. Privatbesitz Berlin.

benden Krieger existierten in Nachstichen von Bernhard Rode¹², später hing in Menzels Atelier eine Fotografie eines dieser Köpfe. Sie nutzt Menzel für seine Illustrationen. Nur hier schien er die Kriegswirklichkeit eingefangen zu sehen. Mit Puhlmanschem Schenkelklopfen war hier nichts mehr zu erreichen.

Menzels Versuche, sich die Wirklichkeit anzueignen, haben in ihrer Besessenheit und Ausschließlichkeit zweifellos auch kompensatorische Funktion. Ihm, der nicht dazugehörte, blieb nur die Beobachtung von außen. Das für sein Empfinden nicht vorhandene Band zum Leben galt es über die Rekonstruktion wenn schon nicht zu knüpfen, so doch zu evozieren. Menzel entwickelte vielfältige Strategien, um die Wirklichkeit aus der Distanz, im Bewußtsein des nicht vorhandenen direkten Kontaktes, aufzunehmen. Eine seiner Strategien ist die Einnahme der Überschau. Er, der Kleinwüchsige, sucht ganz real einen Standpunkt über

¹² *Kunst im Dienste der Aufklärung. Radierungen von Bernhard Rode, 1725-1797*. Ausstellungskatalog Kunsthalle zu Kiel. Kiel 1986. Kat.-Nr. 1 und 2; Renate Jacobs. *Das graphische Werk Bernhard Rodes (1725-1797)*. Münster 1990. S. 236-239, Kat.-Nr. 268 (NV Nr. 224-243).

den Ereignissen. Nachdem Menzels Friedrichsbilder der 1850er Jahre schließlich doch vom Königshaus akzeptiert wurden, weil man begriff, daß sie sich aller Widerständigkeit zum Trotz doch zum Ruhme der Hohenzollern instrumentalisieren ließen, hatte Menzel regelmäßig bei Hofe zu erscheinen. Bei den Hoffesten kletterte er auf Tische und Stühle, um aus der Überschau zu zeichnen, suchte festzuhalten, was sich ereignete, ohne Teil des Geschehens zu sein. Er hatte, man wird wohl kaum sagen können: genoß Narrenfreiheit. Als der joviale Kronprinz jedoch einst aus einer Laune heraus den kleinen Menzel mit Schwung auf einen Tisch hob, antwortete dieser zitternd: »Das verbitte ich mir, Kaiserliche Hoheit«.¹³ Menzel war weniger ein melancholisch-weiser Hofzwerg und -narr als vielmehr ein bitterer, ja böser, der der Hofgesellschaft zeichnerisch den Spiegel vorhielt, indem er sie darstellte, wie sie ihm erschien. Menzel nahm nicht teil, er nahm auf. Neutral, soweit als möglich, ohne Emotion, die Dinge sollen für sich sprechen.

Es ist geradezu symbolisch, daß Menzel die revolutionären Tage von 1848 in Berlin verpaßte und zugleich mit der *Aufbahrung der Märzgefallenen* (Abb. 3) die Ikone dieses Aufbegehrens schuf. Menzel war in Kassel bei Freunden gewesen und eilte nach Berlin zurück, um wenigstens die Nachwehen des bewaffneten Aufstandes und seiner Niedererschlagung noch mitzubekommen. Die symbolische Dimension dieses Zuspätkommens war ihm wohl bewußt, an Carl Arnold schrieb er am 3. Mai 1848:

[...] ich habe Pech mit Revolutionen, von Kassel ging ich weg, ehe eine ausbrach, und hier kam ich an, als sie vorbei war. Es ist mir sehr leid, daß ich keine erlebt, und um die Gefühle und Erfahrungen nicht reicher geworden bin. Wie ich Ihnen überhaupt gestehe, es schmerzt mich jetzt zum ersten Male, was mir bis dahin ziemlich einerlei war: daß kein großer starker Kerl aus mir geworden ist.¹⁴

Es ist höchst aufschlußreich, was Menzel unmittelbar nach seiner Rückkunft tat. Die Kämpfe hatten am 15. März begonnen und fanden ihren Höhepunkt in der Nacht vom 18. auf den 19. Über 300 Zivilisten wurden getötet, weit mehr gefangen gesetzt. Der König verlor die Nerven und ließ die Garnison aus der Stadt abziehen. Sofort bildete sich eine

¹³ Joachim von Kürenberg. *Menzel. Die kleine Exzellenz*. Hamburg 1960. S. 273. Vgl. auch die verwandte Äußerung S. 160.

¹⁴ Paul Heidelberg. »Adolf von Menzel und Kassel«. *Hessenland* 23 (1905): S. 133.

Bürgerwehr, der König mußte am 19. nachmittags barhäuptig den Leichenzug der Zivilisten ehren. Am 21. kam Menzel zurück, am 22. wurden 183 Särge vor der Neuen Kirche, also dem Deutschen Dom, auf dem Gendarmenmarkt in drei Reihen aufgeschichtet, es kam zu einer großen, von der Bürgerwehr kontrollierten Trauerfeier mit anschließendem Trauerzug zum Friedhof in Friedrichshain. Menzel ist gleich am 21. unruhig durch die Stadt gestreift, hat Einschußlöcher gezählt, Barrikadenreste betrachtet, überall skizziert, war am 22. früh auf dem Gendarmenmarkt, hat ganz offensichtlich vom Französischen Dom aus, also mit Abstand und von erhöhtem Standpunkt aus, sich Ereignendes aufgenommen.¹⁵



Abb. 3: Adolph Menzel. *Die Aufbahrung der Märzgefallenen*. 1848. Öl auf Leinwand. 45 x 63 cm. Hamburger Kunsthalle.

¹⁵ Menzels Brief zu den Revolutionsereignissen vom 23. März 1848 an C. H. Arnold in Kassel: Hans Wolff. *Adolf von Menzels Briefe*. Berlin 1914. S. 126-132; siehe auch Jost Hermand. *Adolph Menzel*. Reinbek bei Hamburg 1986. S. 44-47; Françoise Forster-Hahn. »Die Aufbahrung der Märzgefallenen. Menzel's Unfinished Painting as a Parabel of the Aborted Revolution of 1848. *Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren*. Hg. Christian Beutler/Peter-Claus Schuster/Martin Warnke. München 1988. S. 221-232.

Man kann die These äußern: Die Tatsache, daß Menzel sich ausgeschlossen fühlte, nicht und nie Teilnehmer an Ereignissen war, hat sein Gespür für Abseitiges, nicht Offizielles, Zufälliges, nicht Geplantes, für Transitorisches, Ungeschicktes, Plötzliches, Ungeordnetes befördert. Es ist bezeichnend, daß Menzel keinen Barrikadenkampf zeigt, nicht mit einem heldenhaften Kämpfer im Zentrum oder einer Freiheit auf den Barrikaden. Im Gegenteil: Mit einem gewissen Widerwillen berichtet er noch spät im Leben, als er das Bild an die Hamburger Kunsthalle verkaufte, wie dessen Direktor 1902 aufzeichnete:

Als er saß und zeichnete, hätte er vor sich die unkontrollierbare Masse des Janhagels gehabt, der durch die Not der Zeit brotlos geworden. Die Leute hätten sich nur unterhalten von ihren eigenen Heldentaten. Jeder war dabei gewesen, auf dieser, auf jener Barrikade [...] er wäre mit Herzklopfen und hoher Begeisterung für die Ideen, in deren Dienst die Opfer gefallen, an die Arbeit gegangen. Aber ehe er fertig geworden wäre, hätte er gesehen, daß alles das Lüge und dummes Zeug gewesen wäre, und er hätte das Bild mit dem Gesicht gegen die Wand gestellt und in seinem Ekel keine Hand mehr daran legen mögen.¹⁶

Nun mag dies auch Stilisierung aus späterer Sicht sein, wir haben eine Reihe von Fotos, auf denen das Bild der *Aufbahrung der Märzgefallenen* in Menzels Atelier an der Wand hing.¹⁷ Doch richtig dürfte sein, daß ihm die Masse des Janhagels, des Pöbels, unkontrollierbar erschien, ihn ängstigte, daß ihm dessen Aufschneidereien unangenehm waren, daß es ihn andererseits mit einer gewissen Befriedigung erfüllte, daß es der Bürgerwehr halbwegs gelang, den Ablauf der Aufbahrungszereemonie in geordneten Bahnen verlaufen zu lassen.

Allerdings führt ihn dies nicht dazu, etwa den Höhepunkt der Veranstaltung darzustellen, die endgültige Ordnung. Noch werden auf seinem Bild Särge herangetragen, schwarz gekleidete Trauergruppen nähern sich. Vorn links wird einem hellbraunen Sarg von Bürgern und Studenten in vollem Wicks die Ehre erwiesen, rechts findet sich die unruhige

¹⁶ Alfred Lichtwark. *Menzels Aufbahrung auf dem Gendarmenmarkt 1848 und Friedrich der Große in Lissa*. Hg. Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1902. S. 4-7; Alfred Lichtwark. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*. Hg. Gustav Pauli. Bd. 2. Hamburg 1924. S. 31ff.

¹⁷ Siehe etwa Adolph Menzel 1815-1905. *Das Labyrinth der Wirklichkeit*. Hg. Claude Keisch/Marie Ursula Riemann-Reyher. Ausstellungskatalog Nationalgalerie und Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1996. Abb. S. 44, Abb. S. 520.

Masse der Plebs, wie Menzel andernorts schreibt, nicht auf das Ereignis ausgerichtet, diskutierend, mit sich selbst beschäftigt. Menzels Sympathien sind nicht notwendig auf Seiten der Bürger, sie sind nicht eindeutig und parteiisch; gerade die Bürgerseite ist unvollendet und in dieses Unvollendete aus Untermalung und flüchtiger Vorzeichnung hat Menzel seine Signatur und die Datierung gesetzt. Es dürfte weniger der von ihm begriffene Lug und Trug der Ereignisse sein, die ihn sein Bild aufgeben ließen, als vielmehr die Einsicht darein, daß ein eindeutiges Verständnis der Ereignisse nicht möglich sei. Die Vordergrundfiguren hat Menzel in Aufsicht gegeben. Da sie sich zum Teil nach vorn aus dem Bilde heraus bewegen, nicht etwa dem Katafalk der Särge sich zuwenden, die Szene verlassen, scheinen sie sich geradezu nach unten hin zu verkürzen und so, zugespitzt gesagt, kopfüber aus dem Bild herauszustürzen. Menzel verwendet dieses Verfahren der Verlebendigung, das das dargestellte Wirkliche mit Gewalt in unsere Sphäre eindringen lassen soll, vielfach. Zugleich distanziert er das Geschehen durch den sehr hohen Fluchtpunkt. Er liegt exakt auf dem oberen Rand der aufgetürmten Sarkophage. Damit behält, wie man sagen könnte, Menzel sich die Bildordnung vor, er dekretiert seine Sicht, zu der es keine Entsprechung im Bilde gibt, mit Ausnahme der obersten Figur auf der Treppe des Schauspielhauses. Seit Albertis Zeiten soll eine Figur im Bilde als Stellvertreter des Betrachters fungieren.¹⁸ Doch bezeichnenderweise berichtet Menzel gerade zu dieser Figur eine eigene Geschichte: Sie wird von einer Person der Bürgerwehr, im Bild unten an der Treppe, zurückgetrieben.¹⁹ So hat das Bild eine im übrigen in Mittelachsbetonung und Goldenem Schnitt sich niederschlagende, nur auf die Bildfläche bezogene Ordnung, die mit Mühe die dargestellte Unordnung faßt. Ein Augenblick soll festgehalten werden, den einige Beliebigkeit auszeichnet und der dennoch für das Ereignis typisch ist. Geschichtsmalerei begibt sich der Deutungshoheit. Die Verewigung des Zufälligen wird ihr Paradox bleiben, zu überzeugen versucht sie nun durch Authentizitätsrekonstruktion. Verklärt sie in Zukunft, so erscheint sie unglaubwürdig. Aus Verklärung wird Propaganda.

Das gilt besonders für den Krieg. Auf die *Aufbahrung der Märzgefallenen* folgten in den 50er Jahren die Friedrichsbilder. Die Bilder hatten zum Teil sehr großes Format, zielten also auf eine gehobene, wenn

¹⁸ Leon Battista Alberti. *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hg. Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda. Darmstadt ²2007. S. 39f., 45, 132f.

¹⁹ Siehe Anm. 16.

nicht staatliche Öffentlichkeit. Hier war ein Kompromiß nötig: zwischen dem Entwurf eines liberalen Friedrich-Bildes und klassischer Historienauffassung. Vor das gleiche Problem sah sich gleichzeitig die *Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst* gestellt, sie wollte den Verfall der Historienmalerei stoppen, der allerorten zu spüren sei. Historie, wörtlich: die »höchste Gattung der Kunst«, sollte durch ein Aktienunternehmen gefördert werden, denn der einzelne Kunstverein und schon gar der einzelne Kunstliebhaber seien nicht mehr in der Lage, große Historie zu finanzieren. Bezeichnenderweise vergab der Verein einen ersten parallelen Auftrag an Adolph Menzel und an Moritz von Schwind, damit war der Nord-Süd- und der Protestantismus-Katholizismus-Proporz gewahrt, zugleich spiegelt die Auftragsvergabe die Unsicherheit des Vereins in der Auffassung von Historie wider, dem Realisten Menzel stand der aus der Cornelius-Schule stammende Idealist Schwind gegenüber. Die Rezeption der Bilder in der Kritik war höchst zwiespältig. Der Hegelianer Max Schasler sah in Menzels Bild plumpen Realismus als bloßen Materialismus und in Schwinds Historie blassen Idealismus als abstrakten Spiritualismus. Das individuell Genremäßige des Menzelschen Bildes gehe ebenso an der inneren Wahrheit des Historischen vorbei wie das Schwindsche rein Abstrakte ohne Charakteristik.²⁰

Der Aufnahme von Menzels Friedrich-Bildern erging es in Berlin nicht anders. Seine Bilder seien historisches Genre ohne die Würde der Historie. Der historischen Bedeutsamkeit Friedrichs würden die Bilder nicht gerecht. Besonders schlecht erging es dem einzigen wirklichen Schlachtenbild, dem *Überfall bei Hochkirch* (Abb. 4). Über Jahrhunderte lieferte das Schlachtenbild entweder Triumph oder Tod des Helden, mit Vorliebe die exemplarische Überwindung des Feindes durch den Herrscher selbst. Menzel stellt eine preußische Niederlage dar, bei der bei Nacht und Nebel die preußischen Truppen von den Österreichern überrascht werden. Der Künstler mußte ahnen, daß das Bild schon von daher, wie er selbst schreibt, nicht »courfähig«²¹ sei. Doch er verstärkt den Eindruck noch durch Vieles. Menzel zeigt allein das Chaos des

²⁰ Vf. »Adolph Menzels ›Begegnung Friedrich II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769‹ und Moritz von Schwinds ›Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe‹. *Jahrbuch der Berliner Museen* N.F. 33 (1991): S. 173-183, zur Charakterisierung der Bilder vgl. S. 175f.

²¹ Ottomar Beta. »Neue Gespräche mit A. v. Menzel« (1899). *Exzellenz lassen bitten. Erinnerungen an Adolph Menzel*. Hg. Gisold Lammel. Leipzig 1992. S. 63.



Abb. 4: Adolph Menzel. *Friedrich und die Seinen bei Hochkirch*. 1850-56.
Öldruck. 78,5 x 102 cm. Privatbesitz.

preußischen Heeres, vom Feind ist nichts zu sehen – keine klassische Historie würde ohne die Darstellung der anderen Seite auskommen. Und der gesamte Vordergrund wird durch aus dem Schlaf gerissene Soldaten, ohne »Stiefeletten und Tornister«, wie Kugler schreibt²², gebildet, die verzweifelt versuchen, einen sandigen Hang hinaufzuklettern. Zum Studium hatte Menzel Komparsen ohn' Unterlaß den Kreuzberggang hinaufgescheucht, um eine Vorstellung vom Abrutschen, sich Festklammern und anderen Ungeschicklichkeiten zu bekommen. Zudem sind die Vordergrundfiguren samt und sonders vom unteren Bildrand abgeschnitten. Wiederum erscheinen sie extrem nah. Links versuchen die ersten Gruppen von Soldaten verzweifelt eine Schußordnung hinzubekommen, doch noch ist der Eindruck wirr, rechts springen die Offiziere auf ihre Pferde, eines ist dabei gänzlich auf den Rücken gestürzt. In einer Gasse zwischen der ungeordneten Front und den Offizieren

²² Kugler. *Geschichte Friedrichs des Großen* (wie Anm. 11). S. 341.

sprengt Friedrich heran, auf den Betrachter zu. Doch noch ist er, wie die Kritik immer wieder bemängelte, relativ weit entfernt, scheint gegenüber den Vordergrundssoldaten eher winzig und eine sonderliche Heldenrolle nimmt er nicht ein. Was er vorhat, weiß man nicht. Er scheint dem nicht sichtbaren Feindesfeuer ausgesetzt, und nach vorn hin würde er auf die am Abgrund krabbelnden Soldaten stoßen.²³

Die neuere Forschung hat mit einigem Recht vermutet, daß die extremen Größenunterschiede zwischen Vorder- und Mittelgrund eine Umsetzung fotografischer Erfahrung darstellen.²⁴ Menzel hat sich sehr früh mit dem neuen Medium Fotografie beschäftigt, seine Werke fotografisch reproduzieren lassen, seinem Bruder ein Fotoatelier eingerichtet. Dieser fotografische Blick, der der Augenadaption entgegenarbeitet, drängt den König noch mehr zurück. Wie hat Menzel diese Darstellungsweise zu rechtfertigen gesucht? Allein mit formalen Mitteln als Gegengewicht gegen das gegenständliche Chaos, das darzustellen seiner Meinung nach dem historischen Ereignis angemessen war und das die Kritik allein wahrzunehmen vermochte. Menzel hat, wie manch anderer Maler, von hinten nach vorne gemalt. Zuerst hat er, wie er berichtet, den großen Baum gemalt, nach einer Studie im Tempelhofer Felde.²⁵ Er ist der Anker des Bildes und genauso weit vom linken Rand entfernt wie Friedrich vom rechten, der damit trotz seiner wilden Bewegung auf seinem Schimmel einen gewissen Monumentcharakter gewinnt. Da er durch eine Gasse auf uns zukommt, ist er zudem als einziger unüberschnitten, das isoliert ihn ferner. Doch vor allem ist das gesamte Bildpersonal seitlich gesehen, bewegt sich von rechts nach links dem Feind entgegen. Im Übrigen, da wir von links nach rechts lesen, geschieht diese Bewegung der Soldaten – dem Ereignis entsprechend – gegenläufig. Friedrich jedoch ist als einziger frontal gegeben. So ist er erneut ausgenommen und das eigentliche Kraftzentrum des Bildes. Der Kritik war dies nicht genug, für sie schien das Chaos zu überwiegen, Friedrich eher unwürdig unterzugehen. Menzels Kompromiß schien ihr in weit überwiegendem Maße nicht akzeptabel. Es kann hier nicht der Ort sein, darauf hinzuweisen, daß Menzel in manchem der neuen Histo-

²³ Umfassend referiert bei: Hubertus Kohle. *Adolph Menzels Friedrich-Bilder. Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre*. München/Berlin 2001. S. 227-236.

²⁴ Kohle. *Adolph Menzels Friedrich-Bilder* (wie Anm. 23). S. 233f.

²⁵ Albert Hertel. »Erinnerungen an Menzel«. *Süddeutsche Monatshefte* (1911/12): S. 786f.

rienauffassung national gesonnener belgischer und französischer Künstler der Louis Philippe-Ära folgt.²⁶ Es bleibt beim Kompromiß.

Erst eine einschneidende Erfahrung ließ einen derartigen Kompromiß für Menzel nicht mehr tragbar sein. 1866 wollte Menzel den Krieg nicht wieder nur aus zweiter Hand kennenlernen, sondern direkt in Augenschein nehmen. Im Rahmen des preußischen Hegemonialstrebens kam es 1866 zum Entscheidungssieg gegen Österreich bei Königgrätz, und zwar am 3. Juli. Am 16. Juli machte sich Menzel auf den Weg zum Schlachtfeld. Freunden berichtet er nachträglich über die Gründe. Seinem Vetter schreibt er am 31. Juli: »Auch ich empfand ein Pflichtgefühl, das mir keine Ruhe ließ, am Krieg wenigstens zu riechen«.²⁷ Wenige Tage später, am 2. August, schreibt er seinem alten Freund Dr. Puhlmann – immer noch im militärischen Kumpelton, um dann aber doch die erlebte Erschütterung spüren zu lassen. Es lohnt sich, den Brief in Gänze zu zitieren:

Vielgeliebte alte Kriegsgurgel! ›Ihr fuhret herauf, Ihr fuhret herum und sofft aus allen Pfützen«, daß die Oesterreicher, die sich doch sonst in unwürdigen und geschmacklosen Gleichnissen gegen Euch bewegten, obiges nicht auch auf Euch gesungen haben, beweist klärlich daß der Faust bis zur Stunde bei Ihnen auf dem Index prohibitorum steht; also Sie kennen ihn nicht wie Sie so vieles Andere nicht kennen das ist auch jetzt einerlei, die Hauptsache ist, daß Sie die ›Herren Preußen‹ kennen, welche nützliche Kenntnis ja hoffentlich auch allen übrigen Heiden gut bekommen wird.

Bis hierhin ist der Brief ziemlich chauvinistisch. Die Verspottung der geschlagenen Österreicher, denen es an Bildung fehlt und deren Katholizismus als Heidentum deklassiert wird, ist offensichtlich. Dann ändert sich der Ton des Briefes, wenigstens für einen Moment:

Wie man noch so reden kann! Vorgestern bin ich nämlich selbst erst zurück aus Böhmen gekommen, es litt mich nicht länger hier – so hinterm Ofen bei Muttern hocken zu bleiben ohne wenigstens für 14 Tage die Nase in Graus Jammer und Stank zu stecken. – Woher Schlüter seine Zeughausmasken hat weiß ich jetzt auch. – Am besten, hätte ich in Deinem Verbandsneces-

²⁶ Vgl. Michael Merrinan. *Painting Politics for Louis-Philippe. Art and Ideology in Orleanist France, 1830-1848*. New Haven/London 1988.

²⁷ Brief an Heinrich Paul, 31. Juli 1866. Wolff. *Adolph von Menzels Briefe* (wie Anm. 15). S. 204.

saire mitstecken können! Was mußt Du erst alles gesehen gehört erlebt haben.

Doch sodann fällt er in seinen alten Ton zurück, als hätte er sich am Riemen gerissen:

Indeß jetzt gleich viel. Haben wir uns nur erst glücklich wieder, dann aber das Glas mit dem Naß, da soll nicht mal 'ne Fliege geschweige Kanonenräder mit Pferdejauche drin gewesen sein! Also bis dahin Gott befohlen !!!!!!!!! [neun Ausrufungszeichen]
Dein Alf.²⁸

Der Brief überdeckt eher, was Menzel erfahren hat, man ahnt es kaum. Menzel war am 16. Juli kurz vor dem Waffenstillstand losgefahren über Görlitz und Reichenbach, war am 19. Juli nach Königinhof, etwa 20 km nördlich von Königgrätz, gekommen und blieb hier bis zum 21. Hierhin hatte man die Verletzten und Toten gebracht, die wohl weitgehend dem österreichischen Kürassierregiment Nr. 8 entstammten, das nach der verlorenen Schlacht bei Königgrätz am 3. Juli den Rückzug der österreichischen Armee decken sollte, es wurde von den Preußen zwischen Sadowa und Chlum vollständig aufgerieben.²⁹ Menzel machte Zeichnungen im Lazarett und in einer Scheune, in der die Toten auf Stroh abgelegt waren. Aber er fertigte auch drei Aquarelle (Abb. 5-7), zwei davon in der Leichenkammer, am 21. Juli, die zum Schrecklichsten gehören, das bis dato vom Krieg je gezeigt wurde, allein Goyas *Desastres* vergleichbar, aber doch, geradezu zwanghaft, noch ein Stück näher an der Wirklichkeit, als es Goya zu sein vermochte, vor allem nahsichtiger. Wenn es schon furchtbar genug ist, obszön entblößte, blutgetränkte Leichen aus äußerster Nähe, unmittelbar davor stehend, erst zu zeichnen und dann noch zu aquarellieren, dabei auf jedes Detail achtend, dann übersteigt es schier das Fassungsvermögen, wenn Menzel einen sterbenden Soldaten mit entblößtem Bauch mit notdürftig verklebtem Bauchschuß und entblößtem Geschlecht, die Hand zur Linderung in einem Wasserbecken, das Gesicht mit dem verzerrt geöffneten Mund schon vom Tode gezeichnet, auf dieselbe Weise aufnimmt (Abb. 7). Die erbarmungslose, äußerste Selbstbeherrschung verlangen-

²⁸ Brief an Wilhelm Puhlmann, 2. August 1866. Wolff. *Adolph von Menzels Briefe* (wie Anm. 15). S. 205.

²⁹ Über den Reiseverlauf berichtet er ausführlich an seinen Schwager Hermann Krigar, 24. Juli 1866. Wolff. *Adolph von Menzels Briefe* (Anm. 15). S. 202-204.



Abb. 5: Adolph Menzel. *Drei tote Soldaten in einer Scheune*. 1866. Bleistift und Aquarell. 18,6 x 27,3 cm. Staatliche Museen zu Berlin. Kupferstichkabinett.



Abb. 6: Adolph Menzel. *Zwei tote Soldaten auf Stroh*. 1866. Bleistift und Aquarell. 18 x 27 cm. Staatliche Museen zu Berlin. Kupferstichkabinett.



Abb. 7: Adolph Menzel. *Der sterbende Soldat*. 1866. Bleistift und Aquarell. 12,8 x 20,2 cm. Sammlung Georg Schäfer. Schweinfurt.

de Aneignung des Unsäglichen geschieht mit erschreckender Genauigkeit. Man kann bei den zwei Blättern aus der Leichenkammer erkennen, daß die angeschnittene Figur des einen Blattes mit den drei Toten (Abb. 5), dessen Kopf auf ein zerrissenes Strohgeflecht gebettet wurde, wohl als er noch lebte – auch den linken Toten mit dem abgerissenen Bein hat man noch behandelt, indem man das Bein zum Auffangen des Blutes in eine Art schmalen Trog gebettet hat –, derselbe ist, der auf dem zweiten Blatt mit den zwei Toten oben liegt (Abb. 6). Die Aquarellfarben, am ausgeprägtesten beim Blatt mit den drei Toten (Abb. 5), sind reduziert auf braun, rot und gelb. Sie gehen entsetzliche Mischungen ein. Das Gelb, eigentlich die Strohfarbe, verändert sich vor unseren Augen zu Urin, Eiter, Exkrement. Menzel hat nie wieder Entsprechendes gemalt oder gezeichnet. Die Truppenbewegungen der chaotischen Tage drängten Menzel an den Schlachtfeldern von Sadowa, Chlum und Königgrätz vorbei nach Prag ab, von wo aus er zurückfuhr.

1878 fragte ihn der Kritiker Friedrich Pecht, der eine Lebensbeschreibung Menzels verfaßte, warum er keine Bilder zu den Kriegen von 1866 und 1870 gemalt habe, eine Frage, die implizierte, daß hier

doch Preußens Vormachtstellung befestigt worden sei, die schließlich zur Einigung des Reiches geführt habe. Menzel antwortete folgendes:

[...] so kurzsichtig zu sein wie ich, dazu kein Reiter, selbst mit Wehr und Waffen nicht bescheidwissend, – das ist im Felde verhängnisvoll. Aber wenn schon in der Kunst zu Allem, was man sich vornimmt, irgendwelches Wirklichkeitsstudium u. Anschauung conditio ist, dann doch nicht weniger da ... die naive Vermessenheit, mit der ich vor etlichen 20 Jahren an meinen ›Hochkirch‹ ging – ohne ein Manöver gesehen zu haben! – – – die würde ich doch heute nicht wiederholen. Dieß Bild, das Sie so hoch stellen! Heute schäme ich mich seiner. Nicht durchweg des Bildes, aber des Unternehmens. Ferner ist keine Vocation an mich ergangen, die ich auch abgelehnt hätte. Der Bedarf ist für das patriotische Bedürfniß von anderen Seiten gedeckt worden; und über das Alles: Muß denn der Gräuel gemalt werden!?! Ich habe anno 66 (post festum) einen Ausflug nach Böhmen gemacht! – – – – Hochachtungsvoll! Ihr Menzel.³⁰

Nicht des Bildes scheint er sich zu schämen, aber des Unternehmens. Dahinter und hinter der Evokation seiner Böhmenreise, oder genauer hinter den sechs Gedankenstrichen am Ende des Briefes, für den Adressaten wohl unverständlich, verbirgt sich Menzel mit seinen wahren Gefühlen, die er nie hat zulassen können. Mit den drei Aquarellen ist er an die absolute Schmerzgrenze seiner Selbstverleugnung gegangen. Seine ganze Lebensreise war ein einziger Abwehrkampf, ein Ringen mit der Darstellung der Wirklichkeit als Kompensation für seinen weitgehenden Ausschluß vom Leben. Aufruhr und Krieg, die er wohl lange für die vitalsten Lebensäußerungen überhaupt gehalten hat und an denen er wenigstens indirekt Anteil nehmen wollte, sie werfen ihn schließlich immer mehr auf sich selbst zurück – was ihn nicht glücklicher machte, ihm vielmehr seine Grenzexistenz nur um so nachdrücklicher zu Bewußtsein kommen ließ. Sein Ziel mag es gewesen sein, das Schlachtenbild der Gegenwart zu malen, angekommen ist er bei der Einsicht in die Unmöglichkeit, angesichts der Grauen des Krieges, noch ein Kriegsbild zu malen, das das Geschehen aus der Perspektive eines Siegers wiedergeben könnte.

Es war eine Reise, die Menzel nicht nur schmerzlich seine Grenzen, sein Handikap vor Augen führte, ihm zumindest den Kriegspatriotismus austrieb, sondern es war auch eine Reise, die seinen Kunstbegriff end-

³⁰ Kirstein. *Das Leben Adolph Menzels* (Anm. 3). S. 108.

gültig umstürzen mußte. Nie mehr sollte er eine Historie malen. Ja, wir können mit Menzels Schlachtfeldbesuch das Ende der klassischen Historienmalerei datieren. Was blieb, als Thema, war die Gegenwart, in ihrem Chaos, in ihrer Sinnlosigkeit. Schon ein Jahr nach dem Besuch des Schlachtfeldes war Menzel in Paris und entdeckte die heldenlose Großstadt für sich. Positive Aussagen konnte es für ihn nicht mehr geben, allein das geradezu verzweifelte Festhalten des Ist-Zustandes.

Unter den Illustrationen zu Kuglers *Friedrich dem Großen* findet sich ein Blatt, dessen Bekenntnischarakter bis heute nicht erkannt wurde. Friedrich der Große kommt am Ende des Siebenjährigen Krieges zurück und wird von der Berliner Bevölkerung mit Hurra und Fackelschein begrüßt (Abb. 8). Friedrich ist kaum am rechten Bildrand in der Kutsche zu erkennen, er wußte, daß der Krieg trotz des militärischen Erfolges das Land in den Ruin geführt und ihm die Lebenskraft ein für allemal genommen hatte. Ganz links findet sich eine kleine bucklige Figur, die nicht in den Jubel einstimmt: ganz offensichtlich Moses Mendelssohn.³¹ Der kleinwüchsige jüdische Mendelssohn und der homosexuelle, sich Zeit seines Lebens zwingende einsame Friedrich – Menzel mußte sich in ihnen wiedererkennen: drei Außenseiter der Gesellschaft, mochten sie auf dem Schlachtfeld gewesen sein, es gesucht oder es gemieden haben.

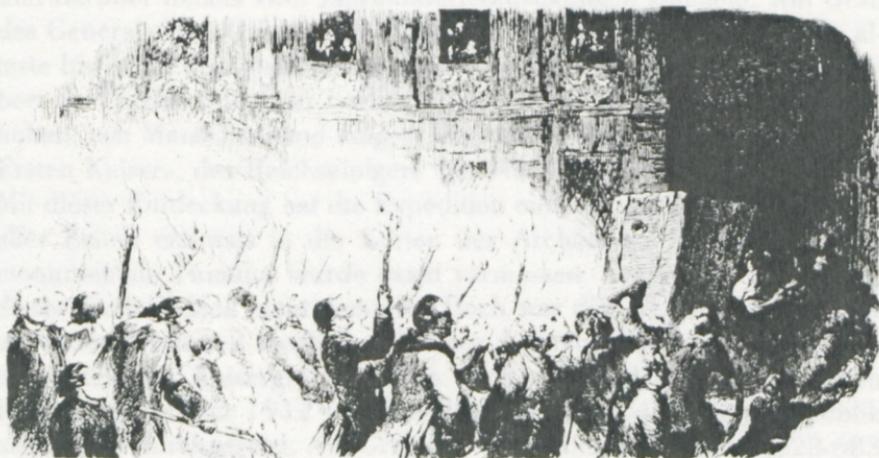


Abb. 8: Adolph Menzel. *Fackelzug beim Einzug Friedrichs des Großen in Berlin*. 1840. Holzstich. 8,8 x 16,8 cm. Privatbesitz Berlin.

³¹ Kugler. *Geschichte Friedrichs des Großen* (wie Anm. 11). Text S. 435, Abb. S. 433.; Vf. *Adolph Menzel* (wie Anm. 9). S. 42f.