

Menzels Landschaften Bildordnung als Antwort auf die Erfahrung vom Wirklichkeitszerfall

Werner Busch

Vorbemerkung:

Das Folgende hat allein ein Ziel. Es versucht, über eine strukturelle Analyse der Werke Menzels – ausgehend von reinen Landschaftsdarstellungen – zu einem Verständnis seiner Wirklichkeits- und Kunstauffassung zu gelangen. Der Versuch steht damit in gewisser Hinsicht quer zu Untersuchungen der letzten Jahre, die primär die politische Position Menzels zu umreißen beabsichtigten, seinen Realismus als gegeben ansahen und ihn über die dargestellten Gegenstände auszudeuten suchten. Hier interessiert vielmehr die Form seines Realismus. So verzichtet das Folgende auf mehreres: auf eine psychologisierende Ausdeutung (Menzel, der Kleinsichtige und Kurzsichtige, der von daher einerseits ständig einen erhöhten Standpunkt sucht und andererseits auf die Schilderung des nahsichtigen Details fixiert ist), auf eine politische Zuordnung (Menzel, der schließlich angepaßte Liberale), auf eine gesellschaftliche Verankerung (Menzel, der scharfsinnige Beobachter von beginnender Industrialisierung und protziger Gründerzeit), schließlich auch auf eine künstlerische Traditionseinbindung (Menzel als Erbe eines Berliner, prosaischen Naturalismus, wie Goethe ihn 1800 kritisiert hatte und wie er von Chodowiecki bis Schadow betrieben wurde, und als Anhänger einer zeitgenössischen malerischen französischen Tradition, die ihm besonders in Beispielen von Théodore Gudin, Camille Roqueplan oder Léon Cogniet geläufig war), aber auch auf eine künstlerische Wertung (Menzel, dem neben vielem glücklich Gelungenen manches auch entschieden mißriet). All dies ist hier nicht Thema, vielmehr war der Gedanke leitend, erst eine strukturelle (Vor-) Untersuchung des Werkes könne den genannten Facetten ihren adäquaten Ort geben.

I.

Ich sitze auf dem Balkon meiner Ferienwohnung im ersten Stock und schaue von der Insel aufs Festland: über das Balkongitter, den vorgelagerten Deich, die Wattwiesen, das Wattenmeer zum Festlandstreifen, der

den Horizont bildet. Senke ich meinen Kopf, so steigt das Balkongitter, während der Horizont sinkt, hebe ich meinen Kopf, so steigt der Horizont, das Balkongitter flieht nach unten. Trete ich vom Balkon ins Balkonzimmer und schaue aus dem Fenster auf meine Wattlandschaft, so kann ich im Fensterrahmen – stelle ich mich auf die Zehenspitzen – den Festlandstreifen so hoch steigen lassen, daß er im oberen Drittel des Fensterauschnittes zu liegen kommt, der Himmelsstreifen schrumpft, das Land überwiegt bei weitem, obwohl es doch platt wie ein Brett ist und hoch auf dem Balkon der Himmel als dominant erfahren wurde. Doch vor dem Rahmen des Fensters kann ich noch mehr tun, ich kann durch leichte Seitwärtsschritte die wenigen Gegenstände meines Blickfeldes in Grenzen verschieben, den Pfosten des Balkongitters, die Lampe am Deich, die Zaunstangen des Zauns an den Wattwiesen, die Gräben, die die Wattwiesen durchschneiden, den Kirchturm am Horizont. Durch zusätzliches leichtes Vor- oder Zurücktreten kann ich die Relation der Gegenstände zueinander in Maßen noch einmal verändern – so lange, bis die Gegenstände im vom Fenster beschränkten Blickfeld in einer ästhetisch befriedigenden Ordnung erscheinen.

Der Prozedur sind Grenzen gesetzt. Die Gegenstände können trotz des Versuches, sie auszutarieren, ästhetisch widerständig bleiben, zu groß, zu klein, zu lang, zu fern, im Verhältnis zu anderen unproportioniert. Zeichnete ich das Gesehene, so könnte ich durch geringfügiges Versetzen und Umproportionieren der Gegenstände die ästhetische Ordnung vervollkommen – ohne den jeweiligen Gegenstand für sich zu verändern, allerdings könnte ich auch Störendes weglassen, Fehlendes ergänzen. Wenn all diese Veränderungen minimal bleiben, so dürfte selbst für den mit der Situation Vertrauten der Ausblick authentisch erscheinen.

Diese Art der ästhetischen Ausgleichsarbeit vor dem Motiv ist beileibe nichts Ungewöhnliches. Künstler zumindest vom 18. bis zum 20. Jahrhundert sind so verfahren. Und doch haben sich selbstverständlich die Gewichte auch in diesem Zeitraum historisch verschoben. Die Rolle der seitlichen Rahmung des Blickfeldes

hat sich verändert, ebenso die Bevorzugung bestimmter Standpunkte vor dem Motiv, das Verhältnis von Vordergrund zu Hintergrund, die Motivwahl ganz generell, die Rolle etwaiger Staffage, die Art der Wiedergabe der Gegenstände. All dies kann man in der individuellen künstlerischen Ausprägung beschreiben und in seinen grundsätzlichen Zügen historisch verständlich machen. Es sei für Menzels Landschaft der späten 1840er Jahre versucht. Der Zeitraum bietet sich an, weil in ihm Menzels Konzentration auf Landschaftliches¹ in Zeichnung, Radierung und Gemälde am ausgeprägtesten war und zudem, so sei behauptet, während dieser Zeit bestimmte Seherfahrungen thematisiert, vor allem aber Bewältigungsstrategien für diese Seherfahrungen entwickelt wurden, die für alles Folgende konstitutiv waren. Im gewissen Sinne ist Landschaft von allen Gattungen am ungegenständlichsten und von daher besonders geeignet, abstrakte Bildordnungsprinzipien zu erproben. Ferner ist Landschaft der idealtypische Ort für die Definition des Verhältnisses von aufnehmendem Subjekt und aufzunehmendem Objekt.

Wir haben die Versuchsanordnung zu Beginn nicht zufällig gewählt, sie entspricht in ihren Bedingungen sehr weitgehend der von Menzel gewollten. Menzel bevorzugt auch bei der Landschaft die Aufsicht, wie sie etwa ein kleinerer Hügel, ein Haus mit dem ersten oder zweiten Stock bieten können. Die Aufsicht verhindert, daß der Vordergrund, ob mit oder ohne Staffage, besonders nahsichtig erscheint. Allerdings tendiert er durch den erhöhten Standpunkt dazu, als nach vorne hin wegrutschend zu erscheinen. Perspektivisch können sich hier Schwierigkeiten ergeben. Bei seinen Zeichnungen, etwa denen der Kasseler Reise 1847/48, benutzt Menzel, wie generell in seinem früheren Werk, einen spitzen Bleistift von eher mittlerer Härte, der es ermöglicht, bei Druck starke Schwarzlinien zu markieren, mit denen Menzel tonig variieren kann. Links, rechts, aber vor allem im mittleren Bereich herrschen die dunkleren Töne vor. Menzel bevorzugt unattraktive Motive, selbst wenn im Spätwerk das eine oder andere Postkartenmotiv sich einschleicht. Aber auch wenn er zumeist architektonische – Sehenswürdigkeiten festhält, dann werden sie, wenn die Zeichnung sich zu bildmäßiger Anlage fügt, nicht zu einem Ordnung und harmonische Gliederung ausstrahlenden Zentrum.

Menzel sucht und findet – oft ist es festgehalten worden – den gegenständlich ungeordneten Blick, auch das Häßliche, Zufällige²; seine Landschaften erscheinen unaufgeräumt, sind nicht anziehend, ihre Gegen-

stände wirken wie abgelegt und vergessen. Menzel findet diesen Typus vor allem im Randbereich der Städte, da, wo sie in die Landschaft ausfransen, da, wo eine Straße sich noch nicht zur Zeile fügt, Häuser von Verschlägen begleitet sind und wie mit der Streubüchse verteilt scheinen. Flächen zeigen vielleicht Nutzungsspuren, erwecken jedoch nicht den Eindruck von gezielter Herrichtung, Bewuchs ist eher Unkraut, wuchert hier und da.

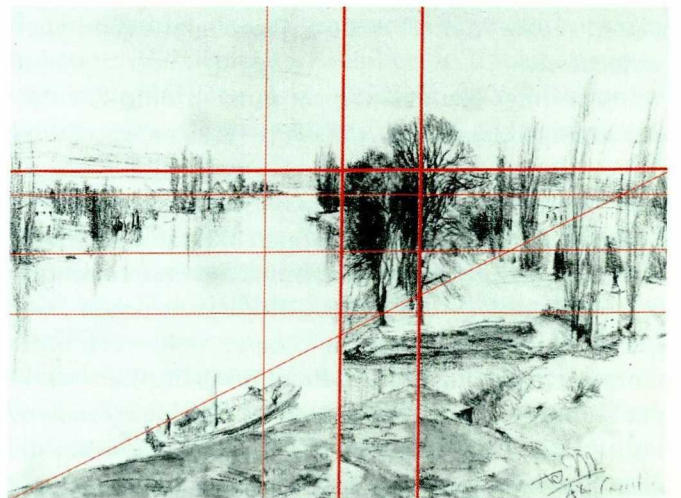
Die einprägsamsten Kasseler Landschaftszeichnungen stammen von Anfang 1848. Menzel war im August 1847 nach Kassel gefahren, hatte Anfang März 1848 die Unruhen in Kassel erlebt und war am 21. März wieder in Berlin. Den Ereignissen gegenüber blieb er relativ neutral. Die Kasseler Demonstrationen seien ohne Gefahr gewesen, hätten alle Seiten vorerst zufriedengestellt, für ihn sei es »interessant« gewesen, »dergleichen hier noch mit zu erleben«.³ In Berlin, unmittelbar nach den Unruhen zurück, streift er durch die Stadt, schaut Barrikadenreste, zählt Einschußlöcher, registriert auch hier als neutraler Beobachter. *Die Aufbahrung der Märzgefallenen*⁴, Menzels malerische Antwort auf die Geschehnisse (Abb. S. 499), ist kein wie auch immer geartetes politisches Bekenntnisbild, sondern seine Reaktion auf optisch Erfahrenes, das sein Interesse erregt hat aufgrund der widerstreitenden Impulse von Ordnung und Unordnung, wie sie jede sich zu einem Anlaß versammelnde Menge stiftet. Der Blick, wieder von erhöhtem, Distanz nehmendem Standpunkt, auf die Architektur mit den aufgeschichteten Särgen galt es nachträglich, wie Menzel es zeichnerisch getan hat, objektiv zu rekonstruieren. Die Bewegung der versammelten Gruppen und Einzelpersonen auf dem Platz war nur, wie Menzel dies ausdrücklich nennt, zu erinnern. Hauptmerkmal dieser Erscheinung war ihre Divergenz. Sie hat Menzel nicht etwa als klare Differenz von Gruppeninteressen im Bilde anschaulich werden lassen, selbst wenn man einzelne Gruppierungen ausmachen kann, vielmehr hat er die partikularen Spannungen als Ordnung verweigernde Phänomene aus wahrgenommenen Wirklichkeitspartikeln, vielleicht Kurznotaten vor Ort, als das Bild bestimmendes Thema rekonstruiert. An den unvollendeten Vordergrundpartien der *Aufbahrung* erkennt man, daß Menzel die Figurenrelation und vor allem ihre durch Aufsicht bewußt verzerrten Proportionen nach flüchtiger Vorskizzierung erst in der farbigen Ausführung endgültig festgelegt hat, dadurch gerade den Eindruck des Ausdembildestürzens bei den Vordergrundfiguren steigernd.



An der Fulda bei Kassel, 1848, Bleistift, Privatbesitz

Wie kann bei einem derartigen thematischen Interesse aus dem Dargestellten ein Bild werden? In der Tat ist dies die entscheidende Frage für Menzels gesamtes Werk, denn die Art seines Interesses bleibt durchgehend bestehen. Wenn ihn die wahrgenommene Unordnung in Stadt und Land primär anzieht, ja ganz offensichtlich von ihm als Signatur seines Zeitalters begriffen wird, die nach Darstellung verlangt, dann stellt sich zugespitzt die Frage, wie ist die Unordnung darzustellen und ihr zugleich eine bildlich-ästhetische Ordnung zu geben, ohne das Thema Unordnung zum Verschwinden zu bringen. Menzels Historien – und er hält die Historie immer noch für die höchste Gattung und das Ziel der Kunst⁵ – haben die Forschung immer wieder veranlaßt, nach seiner politischen Position zu fragen und damit verbunden nach seinem Geschichtsbild. Vor

Menzels Zeichnung mit Konstruktionslinien des Verfassers



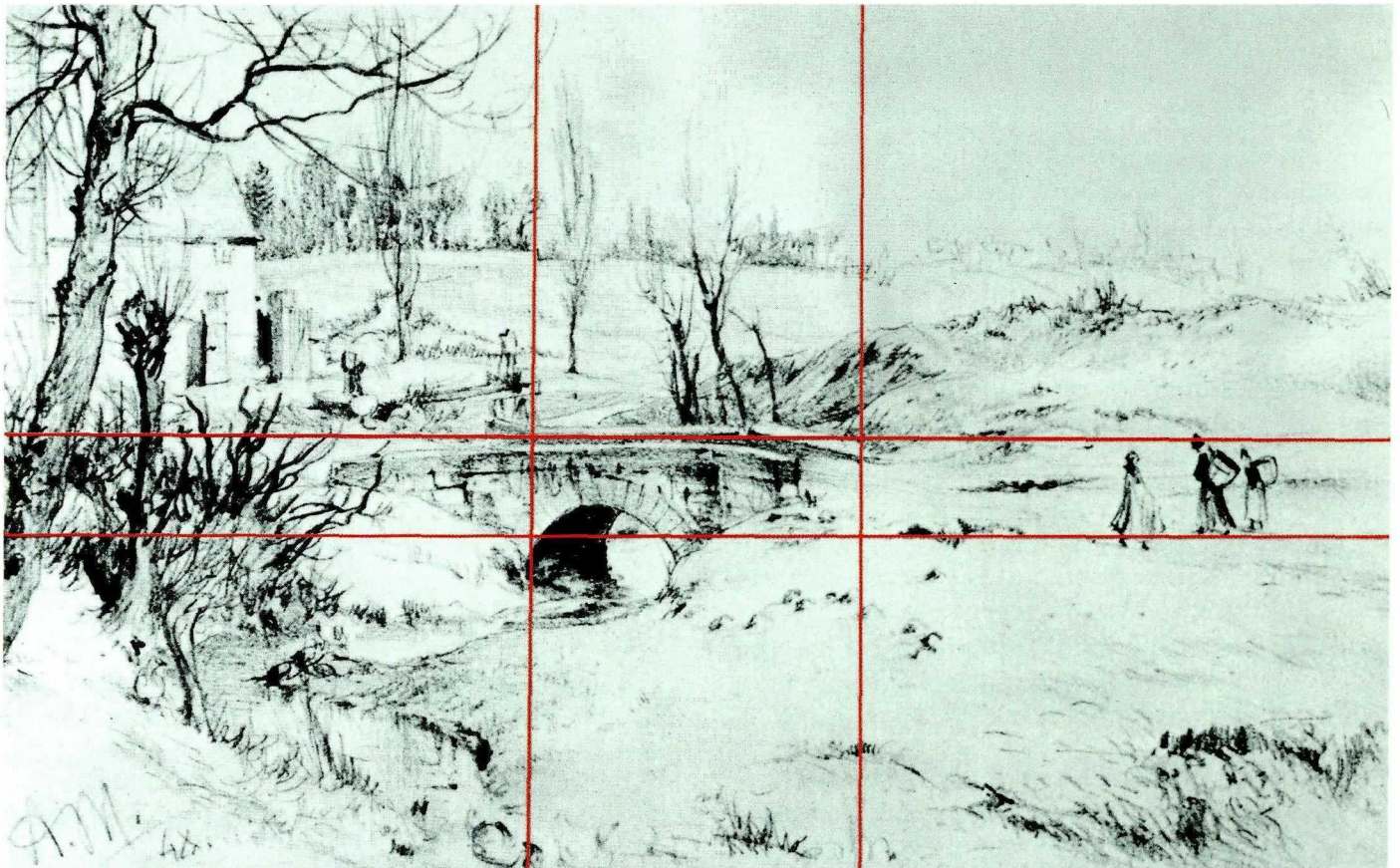
dieser Folie, deren Färbung von liberal vormärzlich bis reaktionär preußenverherrlichend reichte, sollte für die Forschung sein Realismus seinen Ort finden – entsprechend mußten seine Charakterisierungen von (sozial-)kritisch bis rein positivistisch reichen. Eine mittlere Position reklamierte Menzel für einen bürgerlichen Humanismus.⁶ Die von der Forschung aufgeworfene Frage ist mitnichten falsch, nur verstellt sie sich, wenn sie von der Definition der politischen Position *unmittelbar* auf den Sinn von Menzels Realismus rückschließt, vollständig die Möglichkeit, die besondere, Menzel genuin charakterisierende Form der künstlerischen Wirklichkeitsaneignung zu begreifen. Daß diese Form ihre politische, oder besser, historische Dimension hat, ist unstrittig, und sie sei zum Schluß auch anzudeuten versucht, doch hat sie erst einmal überhaupt in den Blick zu kommen.

Um nicht die politische Frage sogleich und direkt wieder herauszufordern, sei von zweien der Kasseler ›reinen‹ Landschaftszeichnungen ausgegangen. In ihnen erscheint das Problem der Unordnung, so sehr es natürlich Erfahrung des Städters zu Beginn des industriellen Zeitalters ist, zumindest in vermittelter Form. Menzel, der Berliner, der mit seiner Familie immer wieder umzog – u. a. 1839, 1845, 1847 – in Neubaugebiete, die das Wachstumsbedürfnis der Stadt dokumentierten – Berlins Bevölkerung verdoppelte sich zwischen 1816 und 1846⁷ –, war für Stadtrandphänomene natürlich sensibilisiert. Zudem wohnte er in Mietwohnungen, im zweiten, im vierten Stock. Die Aneignung des jeweils neuen Umfeldes, das in Veränderung begriffen war, geschah nicht nur von oben, sondern vor allen Dingen auch ohne direkten Zugang zur Umgebung, von der geschlossenen Wohnung aus. Dies färbte nachdrücklich die Einschätzung und das Verhältnis von privater Wohnung und öffentlichem Raum.⁸ So ausgestattet, suchte Menzel diese Erfahrungssituation auch andernorts.

Im Berliner Handel war vor kurzem eine Kasseler Zeichnung (Abb. S. 459), datiert 1848, zu sehen, die das bisher Gesagte besonders gut veranschaulichen kann⁹: eine Landschaft an der Fulda unmittelbar bei Kassel, winterlich trostlos mit entlaubten Bäumen, vielleicht Platanen, im Zentrum, vor allem aber verstreuten dünnen Pappeln. Der Blickpunkt ist ausgesprochen hoch genommen, wohl aus dem oberen Stockwerk eines mehrstöckigen Hauses. Die linke Bildhälfte beherrscht der Fluß, der, wohl durch Schneeschmelze angeschwollen, aber mit gänzlich ruhiger Wasseroberfläche, die Ränder des linken Ufers aufzuzehren scheint, Pappeln

spiegeln sich schwach im Wasser. Dieser trotz des Bootes im Vordergrund eher ruhigen Hälfte steht die vielfältige rechte Seite gegenüber. Ufer, Flußeinschnitt, Bäume, Häuser geben Unruhe und Unordnung, gesteigert durch Gestrüppandeutungen im Vordergrund. Die vordere Zone schiebt sich vor allem als dreieckiger, in Aufsicht gesehener Keil ins Bild. Unserer Leserichtung entsprechend ist er nach rechts verschoben. Die krude, nicht sehr artikulierte Fläche dieses Keils ist partiell gewischt. Was er darstellt, bleibt unklar, er scheint gemauert, teils mit Erde bedeckt, man könnte vermuten, er diene als Schiffsanlegeplatz, doch dürfte er sich dafür zu hoch über der Wasseroberfläche befinden. Das Schiff versucht, an diesem Bollwerk vorbei, in den Seitenkanal der Fulda zu kommen. Der kritzelige Strich besonders der Pappeln korrespondiert dem winterlich kühlen Gesamteindruck der Szene, deren Horizont, ohne ganz klar definiert zu sein, aufgrund der Aufsicht sich im oberen Bilddrittel befindet. Fluß, Boot und Keil markieren einen gewissen Diagonalzug, dem in der rechten Bildhälfte die angedeutete Platanenallee und die Häuserflucht gegensteuern. Doch ergibt dies noch keinesfalls eine überzeugende Bildordnung. Diese verfügt Menzel vielmehr gänzlich abstrakt und mit – in der Landschaftskunst – ungewöhnlicher Rigidität. Die Antithetik von linker und rechter Bildhälfte ist insofern absolut gesetzt, als das rechte Flußufer exakt auf der senkrechten Mittelachse des Blattes verläuft.

Mittelachsenbetonung ist ein unklassisches Verfahren, das allerdings als forciertes Stilisierungsmittel seit dem Neoklassizismus der 1760er Jahre Verwendung findet.¹⁰ Es tendiert zu Fixierung und Stilllegung, stört jeden Bildrhythmus, der auf fortschreitende Lektüre hin angelegt ist. Für Menzel ist es als erstes ein gegen die Unordnung gerichtetes Steuerungsinstrument, das allerdings – und das kann gar nicht nachdrücklich genug betont werden, weil es geradezu als Gesetz für alle Menzelsche Kunst gelten kann – ein allein vom Künstler verfügbares, von den Gegenständen selbst, auch vom Thema des Bildes, nicht herausgefordertes Verfahren ist. Es sei sogar behauptet, daß Menzel jede bildmäßige Komposition vorab mit abstrakten Flächenstrukturierungslinien versieht, auf die er regelmäßig während des Darstellungsprozesses rekurriert – und das gilt wahrscheinlich nicht nur für die senkrechte oder waagerechte Mittelachse.¹¹ Der Darstellung des Ungeordneten geht also eine abstrakte, allein auf die Bildfläche bezogene Ordnungsvorgabe voraus. Wenige Verweise für die Bildachsenbetonung seien angeführt, wobei, wie auch im folgenden, von den der Erprobung dienen-



Hessische Landschaft mit Brücke, 1848, Bleistift, Hamburg, Privatbesitz. Mit Konstruktionslinien des Verfassers

den Landschaften in den verschiedenen Gattungen im Frühwerk ausgegangen sei, um dann die Befolgung des jeweils gewonnenen Verfahrens in den großen Bildern des Spätwerkes zu betonen.

Die zweite Kasseler Landschaftszeichnung von 1848 aus einer Hamburger Privatsammlung stammt bezeichnenderweise ursprünglich aus dem Besitz von Max Liebermann¹², den die besondere Form der Bewältigung von Realistischem gereizt haben dürfte – er hat sie nicht nur erkannt, sondern für sein eigenes Werk auch genutzt. Der Blick, von der Uferböschung eines Baches genommen, der keinerlei romantische Bachassoziationen zuläßt, gibt eine sonderbar nichtssagende Landschaft, so kahl, winterlich ungeordnet trostlos, daß man nur staunen kann, wie Menzel auf sie verfällt, am Rande eines links angeschnittenen Gehölfs gelegen, dem sie eher als Schuttabladeplatz gedient hat. Wieder kahle, struppige Bäume mit den von Menzel so geliebten Weiden, die im Winter verstümmelt aussehen, die Romantik vermochte noch Märchengesichter darin zu

erkennen.¹⁵ Die Landschaft gruppiert sich vom Gegenständlichen her gesehen ohne jede zwingende Ordnung um eine Brücke mit flachen gemauerten Steinbrüstungen – durch die Mitte dieser knapp hintereinander versetzten waagerechten Brüstungen verläuft die horizontale Mittelachse des Blattes, auf der rechten Seite schneidet sie den schwarzen Kopf der hervorgehobenen drei winzigen weiblichen Trachtenfiguren: also auch hier eine unverrückbare, optisch wirksame Ordnungslinie, die besonders in der Landschaftskunst ungewöhnlich ist, die in der klassischen Tradition vom zwar geordneten, aber ungezwungenen Fluß der Linien lebt. Menzel braucht sie offenbar, um das gegenständlich Widerstrebende festzuzurren.

In den Landschaftsradierungen, besonders den *Radir-Versuchen* von 1844¹⁴, greift die Betonung der senkrechten Mittelachse beinahe regelmäßig. Mag sie beim von der Gattung her ornamental angelegten Titelblatt der *Radir-Versuche* noch normal sein, so ist sie bei der *Landschaft mit Sumpf* (schwarzer Baumstamm),

der *Landschaft mit Brücke* (Tor der Kate) oder der *Landschaft mit den drei Hütten* (schwarzes Haus) eher ungewöhnlich. In den Porträts englischer Landsitze mag sie vorkommen, doch da ist das Landhaus im Zentrum zugleich Sinnmitte der von ihm beherrschten Landschaft¹⁵, das trostlose schwarze ungegliederte banale Haus der *Landschaft mit den drei Hütten* jedoch strahlt per se gar nichts aus. Auch die gleichzeitige Radierung *Der Schafgraben* (Abb. S. 394) verzichtet nicht auf die Achsenbetonung, bei den Ölskizzen der zweiten Hälfte der 1840er Jahre markiert etwa die linke Pappel der Dreiergruppe des *Blicks auf den Park des Prinzen Albrecht* von 1846 (Kat. Nr. 25) diese Achse – daß dies kein Zufall ist, zeigt ein kleiner schwarzer Bogenstrich in den Wolken exakt über der Pappel. Bei der *Berlin-Potsdamer Bahn* (Abb. S. 464) von 1847 liegt die mittlere Hauskante des einsamen Hauses im Bildzentrum wiederum auf der Mittelsenkrechten, extrem ist die Betonung durch den mittleren Baum bei der Ölskizze *Bauplatz mit Weiden* (Kat. Nr. 22) von 1846. Auch die späteren Gemälde mit wuseligen Massenszenen verzichten nicht auf diese Ordnungsangabe: *Ein Nachmittag im Tuileriengarten* von 1867 (Kat. Nr. 125) läßt den rechten Stuhlrücken und die linke Seitenpartie des hell Gekleideten im Vordergrund diese Funktion übernehmen, im *Ballsouper* von 1878 (Abb. S. 465) sind es die Köpfe der vorn Speisenden und des darüber gebeugten Mannes – auf den zurückzukommen sein wird – und vor allem der schwarze marmorne Pfeiler, der den Durchgang zum Buffet markiert, an dieser langen Säule treffen Licht und Schatten am stärksten aufeinander. Entsprechende Beobachtungen ließen sich für die waagerechte Mittelachse machen: So ruht etwa die Basis der Neuen Kirche mit den schwarzen Särgen des *Aufbahrungs*-Bildes auf ihr (vgl. Abb. S. 499).

Beide Achsen, um es noch einmal zu betonen, sind rigide Ordnungsvorgaben. Mindestens ebenso wichtig ist jedoch für Menzel ein anderes, sehr vielfältig nutzbares Strukturierungssystem, das weniger dem Ordnungslosen Ordnung als vielmehr dem Unharmonischen Harmonie geben soll: der Goldene Schnitt. Menzel verwendet dieses Proportionierungsschema ohne Unterlaß in all seinen Möglichkeiten, ja sogar, was höchst ungewöhnlich ist, in seinen Konstruktionslinien. Gerade in diesem Punkt scheint sein Glaube an die Wirksamkeit absoluter, von den Maßen des jeweiligen Bildfeldes bedingter Verhältnisse ausgeprägt gewesen zu sein. Nur wenige, besonders ostentativ eingesetzte Schnittverhältnisse seien hervorgehoben. Auf

der Kasseler *Fulda*-Landschaft liegen die vorderste, höchste und besonders aufrecht stehende Platane mit ihrem Stamm und die Spitze des nach rechts vorgeschobenen Dreieckkeils im Vordergrund genau und betont auf der rechten senkrechten Linie des Goldenen Schnittes. Sie ist die optisch wirksamste Linie dieses ästhetischen Proportionierungssystems, das damit wohl den Erwartungen europäischen Leseverhaltens von links nach rechts folgt. Künstlern ist sie über die Jahrhunderte in Fleisch und Blut übergegangen. Ein trainiertes Auge kann sie vor einem Bild unmittelbar angeben.

Konstruiert werden die vier Linien des Goldenen Schnittes – zwei Waagerechte, zwei Senkrechte –, indem die halbe Bildbreite am Rand der Bildhöhe abgetragen wird, der sich hier ergebende Höhenpunkt diagonal durchs Bild mit der entfernten Bildecke der Basis der Bildbreite verbunden wird. Die halbe Bildbreite wiederum wird vom Höhenpunkt auf der Diagonale abgetragen und dann schließlich der Zirkel von der genannten Ecke durch den Schnittpunkt von Diagonale und Abtragung der halben Bildbreite geschlagen. Wo dieser Zirkelschlag die Bildbasis schneidet, findet sich das Proportionierungsverhältnis des Goldenen Schnittes in der Breite markiert. Simpel ausgedrückt: ein Stück von der Mitte nach rechts versetzt, etwa im Verhältnis 1 : 1,7. Die Verhältnismäßigkeit besteht darin, daß die Gesamtbreite sich zur größeren Teilstrecke des Goldenen Schnittes verhält, wie eben diese größere Teilstrecke des Goldenen Schnittes zur kleineren. Die Senkrechte, die auf dem Teilungspunkt des Goldenen Schnittes errichtet wird, ist von ungezählten Künstlern als Ort für den Bildhelden gewählt worden, der damit das ästhetische Zentrum des Bildes einnimmt, ohne die Bildhandlung stillzustellen, wie es seine Positionierung auf der absoluten Mittelachse bewirken würde. Zusammen mit den drei anderen Linien des Goldenen Schnittes, die entsprechend zu konstruieren sind, ergeben sich vier ästhetisch wirksame in ›angenehmer‹ Entfernung um das Bildzentrum angeordnete Linien.

Bei der zweiten Kasseler Zeichnung etwa liegt der Fußpunkt des durch die stärkste Schwärze hervorgehobenen Brückenbogens auf der linken Senkrechten des Goldenen Schnittes, das Ende des hinteren Brückenlaufes auf der rechten, die untere Waagerechte markiert den Fußpunkt der hervorgehobenen Frau rechts, deren Kopf bereits die horizontale Mittelachse schneidet. Das ist kein Zufall, sondern System, vor allem ein vorgegebenes System. Bei der *Landschaft mit den drei*

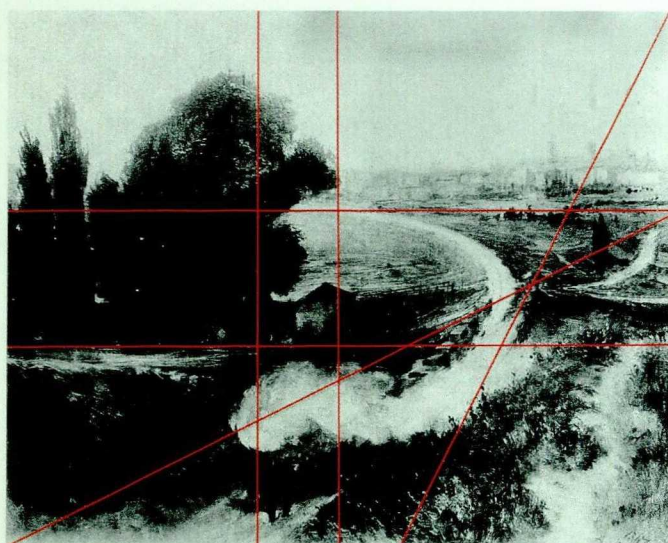


Ein Nachmittag im Tuileriengarten, 1867 (Kat. Nr. 123). Mit Konstruktionslinien des Verfassers

Hütten aus den *Radir-Versuchen* fungiert die Kuppe des beleuchteten Vordergrundhügels als gegenständliche Angabe der unteren Waagerechten des Goldenen Schnittes. Bei der Ölskizze *Am Kreuzberg bei Berlin* von 1847 (Kat. Nr. 31) ist gänzlich unübersehbar die linke Kante des die Bildhöhe durchschneidenden Baumstammes, der zudem Nah- und Fernsicht scheidet, auf der rechten Senkrechten des Maßsystems angeordnet, auf dem *Ein Nachmittag im Tuileriengarten* von 1867 hat der große Baum die gleiche Funktion, doch kann man hier noch präzisieren: Die Linien der rechten Senkrechten und der unteren Waagerechten des Goldenen Schnittes schneiden sich im Auge des prominenten Zylinderträgers, der sich an den Baumstamm lehnt. Er ist damit so etwas wie der beobachtende Stellvertreter des Betrachters im Bilde. Der *Pariser Wochentag* von 1869 (Kat. Nr. 127) wäre geeignet – wie bei den

Ölskizzen etwa *Wohnzimmer mit der Schwester des Künstlers* (Kat. Nr. 36) –, um die subtile Verwendung gleich aller Proportionslinien des Systems zu demonstrieren – ins Auge springt beim *Wochentag* wieder die rechte Senkrechte, die auf der Kante der schwarzen Häuserflucht, die das Bild durchschneidet, verläuft.

Nötig ist noch ein Blick auf die Nutzung der diagonalen Konstruktionslinien des Goldenen Schnittes. Auch hier ist bei der Fülle der Belege Zufall ausgeschlossen. Bei der *Fulda*-Zeichnung (Abb. S. 459) markiert die Abtragung der halben Bildbreite in der Höhe die Horizontlinie. Bei der *Aufbahrung der Märzgefallenen* ist mit ebendiesem Punkt auf den Millimeter genau das Gesims der hohen rechten Treppenwange des Schauspielhauses festgelegt, das ebenfalls von einer zuschauenden Menschenmenge bevölkert wird (vgl. Abb. S. 499). Doch verblüffender noch ist die Nutzung der sich



Die Berlin-Potsdamer Bahn, 1847 (Kat. Nr. 35).
Mit Konstruktionslinien des Verfassers

schneidenden Diagonallinien für die Konstruktion der senkrechten und waagerechten Linien des Goldenen Schnittes bei der berühmten *Berlin-Potsdamer Bahn* von 1847. Die Absichtlichkeit des Menzelschen Vorgehens läßt sich hier durch den Vergleich mit der überlieferten detaillierten Vorzeichnung von 1845 unmittelbar nachweisen. Keine Frage, bereits die Vorzeichnung nutzt das Maßsystem: Die Basis der Häuser im Mittelgrund liegt auf der unteren Waagerechten des Goldenen Schnittes, die Horizontlinie entspricht der Abtragung der halben Bildbreite in der Höhe, mitten durch den linken Schuppen und die Krone des gewaltigen kugeligen Baumes geht die linke Senkrechte des Schnittes. Doch die spätere, scheinbar viel spontanere Ölskizze bringt die abstrakte Maßstäblichkeit erst zur Vollendung. Von der Mittelachsenbetonung durch die Häuserkante – die die Vorzeichnung noch nicht aufweist – war bereits die Rede, aber Menzel hat auch anderes zurechtgerückt bzw. hinzugefügt. Daß die dampfende Eisenbahn, die die Landschaft durchteilt und die erst in der Skizze hinzugekommen ist und die Verwandlung des vorstädtischen Bereichs erst eigentlich anschaulich werden läßt, optisch verankert werden muß, mag nach dem bisher Gesagten selbstverständlich sein: Menzel legt den Schornstein, anschauliche Quelle von Kraft und Qualm, exakt auf die linke Senkrechte des Goldenen Schnittes. In der Ölskizze hat Menzel gegenüber der Zeichnung ferner eine zweite parabelförmige Bogenlinie als Ergänzung der Verlaufslinie der Bahnstrecke hinzugefügt, sie zweigt am Bahnübergang von der Bahnlinie ab und bildet einen hellen

Weg um Haus und Schuppen herum zum linken Bildrand. Der höchste Punkt dieser Parabel, zugleich Ausgangspunkt der Bahnlinie, und ihr tiefster Punkt unter der dunklen Baumfolie sind bestimmt durch obere und untere Waagerechte des Goldenen Schnittes. Doch geradezu faszinierend ist die Verrückung und Betonung des kleinen Bahnwärterhäuschens am Bahnübergang rechts, es findet jetzt seinen Platz einmal auf der waagerechten Mittelachse, andererseits als Blickfang auf dem besagten Kreuzungspunkt der diagonalen Konstruktionslinien, wiederum auf den Millimeter genau und abweichend von der Vorzeichnung. Da das Häuschen zudem den Scheitelpunkt der ineinandergefügten Parabeln markiert, bildet es so etwas wie eine innerbildliche Blicköffnung, einen Fixpunkt, in dem sich alle Kraft des Bildes sammelt. Aber selbst der Gebeugte mit der dunklen Uniform auf dem *Ballsouper*, dessen Kopf die Mittelsenkrechte schneidet, ist in seiner gebückten Position, der stärksten Bewegung bzw. Abweichung von der Senkrechten im ganzen Bild, nur optisch für Menzel zu rechtfertigen, weil der Beugungswinkel exakt auf der diagonalen Konstruktionslinie für die Senkrechten des Goldenen Schnittes verläuft.

II.

Derartige Beobachtungen ließen sich am Werk Menzels beinahe beliebig vermehren. Daß die beschriebenen Bildordnungsverfahren für Menzel notwendig waren, sollte deutlich geworden sein. Auch ihre grundsätzliche Funktion, Ordnung in die als Unordnung erfahrene Umwelt zu bringen, dürfte einsichtig sein. Doch wie und warum kommt es mit Notwendigkeit zu dieser Menzelschen Erfahrung und seiner künstlerischen Reaktion? Der Hinweis auf Großstadtentwicklung und industriellen Fortschritt ist nicht falsch, doch ist er zu allgemein, um Menzels besondere Gegenstandserfahrung hinreichend erklären zu können. Auch die Behauptung eines Kompromißcharakters von Menzels Kunst, der die Erfahrung des ›Beunruhigten‹ schlicht ästhetisch kompensiert, genügt nicht. Es gilt, das Verhältnis zu den Gegenständen im Wahrnehmungsprozeß vor der historischen Erfahrungsfolie noch etwas genauer zu schildern, selbst wenn das zur Sprache gebrachte historische Raster notwendig holzschnittartig bleibt.

Das Verhältnis zu den wahrgenommenen Gegenständen ist vor allem bestimmt durch die sich wandelnde Bewertung von Nähe und Distanz.¹⁶ In der barocken Poesie und Emblematik ist Ferne Sinnbild



Das Ballsouper, 1878 (Kat. Nr. 167). Mit Konstruktionslinien des Verfassers

der Unendlichkeit, immer wieder aufgerufenen Ort Gottes. In der Natur wird im Endeffekt immer die Heilsgeschichte bedacht. Das 18. Jahrhundert säkularisiert diese Erfahrung in doppelter Weise. Die Natur wird direkt aufgesucht, auch in ihren tabuisierten Zonen, im Detail analysiert, die Phänomene werden beschrieben, klassifiziert, in enzyklopädischen Ordnungen archiviert, schließlich aus naturgesetzlichen Zusammenhängen erklärt und damit in menschliche Verfügung überführt. Das Staunen vor Gottes wunderbarer Allmacht wird endgültig durch Neugierde auf fortschreitende Erkenntnis abgelöst. Die Ferne dagegen verliert ihren Jenseitscharakter, angeschaut wird sie der Ästhetik des Erhabenen zugeschlagen. Das Er-

habene, das die Vorstellung übersteigt, verliert seinen überwältigenden Charakter, der eine Überschreitung an Gott herausforderte, durch Distanzierung und Verbildlichung. Das Unfaßbare gewinnt ästhetische Faßlichkeit und wird damit zum innerweltlichen Phänomen, allerdings kein objektives, sondern ein subjektiv erfahrenes Phänomen, es braucht die Mitarbeit des Aufnehmenden, der damit einerseits tendenziell allmächtig, andererseits vom Absturz seiner Empfindung bedroht wird. Goethe etwa begann sich bald gegen seine eigene Sturm- und Drang-Begeisterung zu wappnen, indem er etwa die schrecklich erhabenen Alpen geologisch, und zwar morphologisch wie historisch, zu domestizieren suchte. Der Blick sollte nicht ver-

schwommen emphatisch, sondern klar auf den Gegenständen ruhen.

Doch schon in der Romantik gerät der aufklärerische Natureroberungsfeldzug in die Krise. Spätestens nach dem Scheitern der Utopien der Revolution verlor der aufgeklärte Fortschrittsoptimismus an Überzeugungskraft. Das prosaische und beschränkte Gesicht der Aufklärung wurde vor allem deswegen sichtbar, weil die verinnerlichte säkularisierte Erfahrung durch die bloße Benennung der Phänomene nicht befriedigt werden konnte. Die beherrschte äußere Natur korrespondierte nicht mehr der irritierend erfahrenen inneren. Der Gegenstand und seine Erfahrung waren nicht, oder besser: nicht mehr, identisch. So projizierte der Romantiker, nachdem er seine Seele als etwas zur Natur anderes erkannt hat, seine Gefühle in die Natur, allerdings von allem Anfang an in dem Wissen, daß sie darin nicht glatt aufgehen konnten. Da auch ihm das Göttliche als Verweisungsraum verstellt war, blieb ihm die Sehnsucht nach dem Einswerden im universalen Zusammenhang (Schlegel). Die Sehnsucht als immer erneut, geradezu zwanghaft erzeugter Zustand vor der Natur war notwendig ein Schwebestand, der die nahsichtigen Dinge gleich zu transzendieren suchte, besser aber Distanz nahm, allerdings ohne Boden unter den Füßen. Die Ferne war der eigentliche Projektionsraum, voller Sehnsucht betrachtet, doch zugleich bedroht von der Vorstellung, daß dahinter nichts als Leere, der Abgrund, gähnte. Die Gegenstände der Nähe waren, einzeln in den Blick genommen, nur Denksteine (Brentano)¹⁷, Steine des Anstoßes, sie waren als zum Nahraum gehörig gesehen nur die zu überwindende prosaische Realität, Gegenwart, banale Wirklichkeit. Die Ferne dagegen, im seelischen Schwebestand wahrgenommen unter Verleugnung der banalen Nähe, ist damit aber auch ohne Verbindung zur Wirklichkeit. Auf die Landschaft und ihre Darstellung bezogen, bedeutet dies, daß zwischen Vordergrund und Hintergrund eine Lücke klafft, ein kontinuierlicher Raum sich nicht mehr erstreckt. Der romantische Fensterblick eines Eichendorff will die als qualvoll empfundene Enge des Zimmers hinter sich lassen und sich in die geschaute Landschaft entgrenzen.¹⁸ Der Anblick der Natur löst alle Beschränkung. Selbst wenn diese Erfahrung religiös überwölbt ist, so bleibt sie unbestimmt, ohne alle Gewißheit und allein auf den Moment der Naturschau bezogen. Die Flucht vieler Romantiker in den Schoß der katholischen Kirche zurück ist letztlich Eingeständnis des erfahrenen Ungenügens. Selbst wenn die Gefühlstäußerungen der Romantiker in der

Immanenz verblieben, bei aller Hoffnung auf die Transzendenz, so erschlossen sie doch dem Subjekt Phantasiebereiche jenseits der bürgerlichen Ordnungsverfügung.

Dieser Glaube an Orte freien Phantasielebens ging den Nachromantikern vollständig verloren. Es ist paradox: Je mehr die bürgerliche Gesellschaft die Natur beherrschte, je stärker der Fortschritt sich beschleunigte, je weitere Räume problemlos, etwa mit Dampfkraft, erschlossen wurden, je dynamischer die Gesellschaft als Ganzes sich entwickelte, desto reduzierter erfuhr sich der einzelne, beschränkt auf die eigene Sphäre, ohne jede Hoffnung, die Bewegung des Ganzen beeinflussen zu können. Der künstlerische Realismus des 19. Jahrhunderts und damit auch die Kunst Menzels ist nichts anderes als der Ausdruck dieser Desillusionierung. Er ist Selbstbeschränkung auf den Ist-Zustand und Selbstvergewisserung gegenüber dem Gegebenen. Die Selbstgenügsamkeit kann in biedermeierliche Selbstzufriedenheit überführt werden. Sie kann aber auch zu einer bewußten Ausgrenzung eines privaten Raumes führen, von dem aus die Welt schrittweise, aber auch unablässig immer vom Subjekt aus erschlossen wird als Eroberung eines Raumes, über den das Subjekt dann scheinbar zuverlässig verfügt, dessen Unordnung durch permanenten Nachvollzug akzeptabel wird.¹⁹

Dies ist Menzels Position. Dahinter steht die Hoffnung, daß die Addition der immer wieder aufgenommenen Wirklichkeitspartikel sich von allein zu einer Gesamtheit fügt. Zuwendung, Gefühl, Liebe fand Menzel nur im privatesten Familien- und Freundeskreis. Die Außenwelt, um ihr gewachsen zu sein, betrachtete er völlig neutral, ohne Emotion. Der Blick aus dem Fenster dient ihm von daher nicht der gefühlsmäßigen Entäußerung in die Natur, die Bewegung ist vielmehr umgekehrt zu denken: Den Ausblick, etwa in *Schlafzimmer des Künstlers in der Ritterstraße* von 1847 (Kat. Nr. 34), holte er sich als Bild ins Zimmer, der Raum der Privatheit wurde mit diesem Bild abgeschlossen. Die Aneignung des Umfeldes war Bedingung für die ungestörte Privatheit.

III.

In vielem ähnelt Menzel Adalbert Stifter²⁰, nicht nur weil Stifter wie Menzel Fensterausblicke skizzenhaft gemalt, Wolkenstudien in Öl betrieben hat, auch nicht nur weil seine Aneignung nahsichtiger Gesteinsformen

in Zeichnung und Ölskizze mit Menzels manischer Detailvergewisserung und Analyse durch Zeichnung zu vergleichen wäre. Stifter erobert sich seine Umwelt in nüchterner Beschreibung, die eigene Beschränktheit wird akzeptiert und produktiv gewendet, die schlichte Fülle des nahsichtigen Details läßt die verlorene Fernperspektive vergessen. Stifter selbst wie sein Stellvertreter Heinrich im *Nachsommer* haben naturwissenschaftliches Erkenntnisinteresse, geologisches, pflanzenkundliches, doch erschöpft es sich im bloßen Sammeln; der Glaube an eine umfassende Naturordnung und damit Naturerklärung, wie sie noch Goethe beseelte, ist abhanden gekommen. Von Heinrich heißt es wörtlich: »Meine Kisten füllten sich und stellten sich aneinander.«²¹ Die Formulierung ist doppelt bezeichnend. Die Kisten stellen sich aneinander, bilden also keine systematische Ordnung, und sie tun es überraschenderweise selbst. Das Angeeignete bleibt fremd.

Von Menzel wäre es nicht falsch zu sagen: »Seine Skizzenbücher füllten sich und versammelten sich in seinem Schreibtisch.« Sie sind sein Archiv, doch wiederum ohne umfassende Ordnung, bei Gelegenheit kann er auf sie zurückgreifen²², wie Stifter in der Beschreibung auf seine aus den Realien stammende Naturerkenntnis. Für die Gegenstände heißt das, sie werden alle gleich gültig, laufen damit aber auch Gefahr, gleichgültig zu werden. Friedrichs Flöte verdient die gleiche Aufmerksamkeit wie eine hessische Tracht, ein toter Hase, die eigene Hand. Dieser Positivismus wäre ausweglos, wenn nicht Menzel wie Stifter ihre Hoffnung auf seine ästhetische Aufhebung setzten. Heinrich, nachdem er sein Wissen um die Umwelt ersammelt hat, will es plötzlich künstlerisch gestalten: »Da geriet ich auf das Malen. Die Gebirge standen im Reize und im Ganzen vor mir, wie ich sie früher nie gesehen hatte. Sie waren meinen Forschungen stets Teile gewesen. Sie waren jetzt Bilder, so wie früher bloß Gegenstände. In die Bilder konnte man sich versenken, weil sie eine Tiefe hatten, die Gegenstände lagen stets ausgebreitet zur Betrachtung da.« Er versucht jetzt, den »ganzen Blick zu gestalten«. »Das sah ich sogleich, daß es weit schwerer war als meine früheren Bestrebungen, weil es sich hier darum handelte, ein Räumliches, das sich nicht in gegebener Abmessung und mit seinen Naturfarben, sondern gleichsam als die Seele des Ganzen darstellte, zu erfassen . . .«²³ Hebbel hat an Stifters eigenen Malversuchen kritisiert, daß ihm eben dies Zusammenbinden, Zurganzheitfügen nicht gelungen sei, er sei beim bloßen Farbenreiben verblieben, nicht zum Farbmalen gekommen.²⁴

Die Ganzheit bleibt das Problem. Humboldt hatte noch große Hoffnung auf die Kunst gesetzt, geglaubt, sie allein sei noch in der Lage, auf ästhetischem Wege einen »Totaleindruck« der Natur zu entwerfen, der der zergliedernden Naturwissenschaft verlorengegangen sei.²⁵ Der Künstler müsse über das naturwissenschaftliche Detailwissen verfügen, dann aber aus seiner nur ihm innewohnenden künstlerischen Sicht einen ganzheitlichen Entwurf von Natur im Bilde stiften, so auch der Naturwissenschaft nachträglich höheren Sinn verleihend. Uns soll hier nicht die idealistische Dimension dieses Kunstbegriffes interessieren, vielmehr das Faktum, das auch Humboldt bewußt sein mußte, daß nämlich diese erwünschte Einheitsstiftung nur als Sprung zu denken ist. Idealismus und Realismus sollten in eins fallen. Nicht die schrittweise Läuterung des Partikularen zum Idealen klassischer Kunst schwebte ihm vor, sondern die Verwandlung der Realität ohne jeden Realitätsverlust, wie von alleine zum Ideal. Menzel ist tendenziell auch diese Idealitätsvorstellung, wie sie gleichzeitig die Hegel-Schule vertrat, abhanden gekommen.

Seine hier beschriebene abstrakte Einheitsstiftung, die konsequenterweise auf ein thematisches Concetto, einen von der Sache her nahegelegten Entwurf verzichtet, nur noch autonomen, aber ästhetisch wirksamen Bildordnungsgesetzen vertraut, ist letztlich ein Einverständnis einer endgültigen Spaltung von Form und Inhalt. Die Ordnung, die in die Unordnung gebracht wird, macht die Unordnung zwar erträglich, hebt sie im Werk auf, doch aus der Einsicht heraus, daß sie als solche unveränderbarer Bestand der Wirklichkeit ist. Man kann auch sagen, daß bei Menzel die Bildordnung an die Stelle des Ideals tritt. Dies korrespondiert der Zeiterfahrung, ihre künstlerische Darstellung ist Menzels besonderes Verdienst.

1 Menzel selbst wählt den Begriff »Landschaftliches« statt »Landschaft«, wohl um das Besondere seiner nichtklassischen Landschaften hervorzuheben, die in Stadtlandschaften oder im Grenzbereich von Stadt und Land angesiedelt sind: s. seine »Notizen für meine Hinterbliebenen«, in denen er seine Skizzenbücher klassifiziert, gleich dreimal findet sich »Landschaftliches« darunter, s. Ausst.-Kat. Kiel 1981/82, S. 96. Im übrigen wird unsere anfängliche Versuchsanordnung in ähnlicher Form dem Landschaftsmaler schon früh empfohlen, etwa in Gerard de Lairettes *Het groot Schilderboek von 1707*, in der deutschen Ausgabe Nürnberg 1728 (unter dem Titel *Grosses Mahler-Buch*), S. 6. Buch, S. 105 f.

2 Am ausführlichsten zum Fragmentarischen, Zufälligen, Chaotischen: Forster-Hahn 1978, S. 255, 263, 265 (zu Liebermanns Beobachtungen an Menzels Arbeitsprozeß), 270, 275; Ausst.-Kat. Hamburg 1982, S. 7, 20 f., 59.

3 Menzel an seine Geschwister, 9. März 1848 (Wolff 1914, S. 126).

4 With 1979, S. 195–214; Ausst.-Kat. Hamburg 1982, S. 20 f. und Kat. Nr. 40; Paret 1990, S. 111–124; Lammel 1993 B, S. 60–63.

5 Menzel an Carl Heinrich Arnold, 4. Januar 1847 (Wolff 1914, S. 100).

- 6 Typisch für diesen Strang der Forschung und mit kritischem Referat der Forschungsgeschichte: Hermand 1985 – bei aller ideologiekritischer Richtigkeit bleibt die Darstellung von Menzels Kunst seltsam unbefriedigend.
- 7 Wirth 1965, S. 19; hier auch ausführlich zu Menzels Berliner Wohnungen und ihrem Umfeld.
- 8 Hierzu ausführlicher: Busch 1985, S. 278–298.
- 9 Ausst.-Kat. Bremen-Berlin 1995, Kat. Nr. 2. Wolfgang Werner sei für die Erlaubnis zur Publikation der Zeichnung gedankt.
- 10 Hierzu Busch 1985, S. 210–227; Busch 1993, S. 165–171.
- 11 Dem entsprechen Liebermanns Beobachtungen zu Menzels Werkprozeß: Er sah bei Menzels Anlage des *Eisenwalzwerkes* nur eine Horizontallinie und verschiedene senkrechte Striche, die Ort und Größe des Personals andeuten, vgl. Liebermann/Kern 1921, S. 7; vgl. dazu die Folgerungen für Menzels generellen Arbeitsprozeß: Forster-Hahn 1978, S. 264 f. und Anm. 26, S. 278 f.; wir betrachten unsere Bemühungen als notwendige Ergänzungen zu Forster-Hahns Annahme.
- 12 Ausst.-Kat. Hamburg 1982, Nr. 39.
- 13 Etwa Moritz von Schwind: vgl. Otto Weigmann, *Moritz von Schwind* (= *Klassiker der Kunst*, Bd. 9), Stuttgart und Leipzig 1906, S. 277 (*Erlkönig*, 1849) oder S. 286 (*Die Symphonie*, 1852).
- 14 Bock 1137 – 1143; Ausst.-Kat. Berlin 1984, Nr. 193–199. Die ‚Häßlichkeit‘ von Menzels Landschaften im beschriebenen Sinne wird in den *Radir-Versuchen* noch durch die Technik der Radierung gesteigert. Menzel hatte gerade im Berliner Kupferstichkabinett die Radierungen von Jean-Jacques de Boissieu und vor allem von Rembrandt studiert. Ihm wird bei letzterem gerade auch bei den Landschaften die krude Strichführung der Kaltnadel aufgefallen sein, die nachträglich für die Dunkeltöne sorgt.
- 15 Noch beim frühen John Constable, vgl. etwa *Old Hall, East Bergholt*, 1801; vgl. Rosenthal 1983, Abb. 21; selbst noch bei *Wivenhoe Park*, 1816, ebenda Abb. 12.
- 16 Das folgende verdankt Albrecht Koschorke (vgl. Koschorke 1990) einer

- Reihe von Beobachtungen. Kunsthistorisch ist zum Phänomen Nähe und Ferne seit Riegls (und Benjamins) Zeiten wenig gearbeitet worden. Wolfgang Kemp hat die Rieglschen und Benjaminschen Ansätze verschiedentlich wieder aufgegriffen und mit ebenfalls eher der Literaturwissenschaft verdankten Ansätzen zur Rezeptionsästhetik verknüpft: Kemp 1978, S. 405–416; ders. 1983.
- 17 Meixner 1967, S. 435–468.
- 18 Richard Alewyn: *Ein Wort über Eichendorff*, in: Stöcklein 1966, S. 7–18; Koschorke 1990, S. 281–255.
- 19 Zur Ausgrenzung des Privaten bei deutschen Künstlern des 19. Jahrhunderts, wozu zumeist auch – wie bei Menzel – der Bereich des Ateliers gehört: Busch 1985, S. 235–255.
- 20 Auch zu Stifter s. besonders: Koschorke 1990, S. 268–287, der vor allem Irmscher 1971 folgt. Man hat verschiedentlich in der Forschung die Funktion von Menzels Fensterblick mit der von E.T.A. Hoffmann in *Des Vettters Eckfenster* (1822) geschilderten verglichen, zuletzt Lammel 1993 B, S. 187. Ausführlich zu des Vettters Blick: Oesterle 1987, S. 84–110. Man kann auch sagen, daß die romantische Schwebevorstellung, wie sie etwa Tieck im *Traumgesicht* formuliert hat, bei Stifter wie Menzel durch den Fensterblick aus der Höhe aus seinem hermetisch abgeriegelten, abgesicherten Privatraum abgelöst wird. Es kann hier nicht darauf eingegangen werden, daß dieser Ausgrenzung des Privattraumes auch etwas Zeitaufhebendes eignet. Diese Zeitlosigkeit entspricht der Stagnationserfahrung des bürgerlichen Subjektes in der sich dynamisierenden Gesellschaft.
- 21 Adalbert Stifter, *Nachsommer*, in: ders., *Gesammelte Werke in vierzehn Bänden*, hrsg. von K. Steffen, Basel, Stuttgart 1962–72, Bd. 6, S. 237.
- 22 Menzel selbst spricht von »Gelegenheitssachen für eventuell« (Wolff 1914, S. 228); dazu Günter Busch 1981/82, S. 22–25.
- 23 Stifter (wie Anm. 22), Bd. 7, S. 52f.
- 24 Zitiert bei Hofmann 1979 B, S. 208.
- 25 Zuletzt mit Lit.: Busch 1994, S. 485–497, bes. S. 495–497.



Der Schafgraben, 1843/44, Radierung



Aufbahrung der Märzgefallenen, 1848, unvollendet, Öl, Hamburg, Hamburger Kunsthalle