

Hubertus Kohle

Der Maler als Städter

Adolph Menzel in Berlin

Die deutsche Stadt

Deutschland ist nicht nur eine verspätete Nation, sondern auch ein verspäteter städtischer Raum. Metropolen wie Paris und London sind hier unter den Bedingungen der Kleinstaaterei nicht bekannt, der Phänotyp großstädtischen Lebens, wie er sich literarisch und künstlerisch im 19. Jahrhundert niedergeschlagen hat, ebenso wenig. Berlin entwickelte sich erst im späteren 19. Jahrhundert zu einem städtischen Schmelztiegel, dann aber mit einer vielfach empfundenen und beschriebenen übermäßigen Schnelligkeit, Brutalität und Desorganisiertheit. Einige statistische Zahlen sind hier sprechend: 1871 hatten acht, 1910 dagegen 48 deutsche Städte mehr als 100.000 Einwohner; im gleichen Zeitraum stieg der Anteil der Großstädter im Deutschen Reich von knapp fünf auf deutlich über 20 %. Noch eindrücklicher ist der Vergleich, wenn man ihn für Berlin selber anstellt: Um 1850 lag die Bevölkerungszahl bei ca. 440.000 Einwohnern. Bei der Reichsgründung hatte die Stadt gut 800.000, knapp zehn Jahre später schon 1.300.000 und in der Weimarer Republik dann 4.000.000 Einwohner, das bedeutet eine Verfünfachung der Einwohnerzahl innerhalb nur eines halben Jahrhunderts, fast eine Verzehnfachung in 70 Jahren.

Die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert vorherrschenden kulturkritischen Vorbehalte gegenüber den amoralischen, zur Dekadenz neigenden Eigenheiten städtischen Lebens mögen in dieser Doppelung – verspätete und dann beschleunigte Metropolisierung – mitbegründet liegen und die Zurückgebliebenheit deutschen Modernitätsempfindens belegen. Sie führen auch dazu, dass man sich um 1900 und auch schon früher in manchen Kreisen ganz massiv nach der typisch deutschen Stadt zurücksehnte, die im Mittelalter existiert haben soll und in Nürnberg ihren Inbegriff fand. Der lebensvollen Ordnung dieser gewachsenen Gebilde stellte man vor allem auf konservativer Seite und teilweise schon, bevor es in der Wirklichkeit so weit

gekommen war, die Künstlichkeit der modernen Großstadt entgegen. Die Kenntnis westeuropäischer Großstädte dürfte hier anregend gewirkt und den Versuch eines deutschen Sonderweges bedingt haben. In ihnen soll organisches Wachstum von mechanischer Erweiterung abgelöst worden und gefühllose Anonymität konkurrierender Individuen auf das subsidiäre System des alteuropäischen Dorfes gefolgt sein. Gerade die lange, aus aneinandergereihten, variantenlosen Großbauten bestehende Großstadtstraße konnte zum Sinnbild nivellierender Tendenzen der modernen Geldwirtschaft werden. Typisch ist Karl Schefflers Berlin-Beschreibung aus dem Jahre 1910, die er bezeichnenderweise mit „Berlin. Ein Stadtschicksal“ betitelt: „Berlin ist [...] ein riesiges Notgebilde und schwerer als andere Gebilde als Einheit zu begreifen [...] in Allem und Jedem [fehlt, d. Verf.] der groß gerichtete synthetische Sinn, die gestalten- de Phantasie und die kunstvolle Organisation. Und dadurch eben wird die Stadt physiognomielos und macht, bei aller Größe, so einen kleinlichen Eindruck.“¹ Im Nationalsozialismus dann steigert sich diese primär ästhetisch begründete Kritik zur Verdammung der Moderne als solcher. Innerstädtische Hierarchien sollten zurück zu einem ständischen Gesellschaftsmodell lenken, das sich im Prozess der Verbürgerlichung und Industrialisierung aufgelöst hatte.

Für die bildende Kunst nun ist ein Gebilde, das der kunstvollen Organisation ermangelt, das sich in seinem krakenhaften Wachstum dem Amorphen annähert, das keine Struktur und nur geballte Materie aufzuweisen hat, ein Problem. Und es bleibt von diesen Analysen ja auch einiges an Beobachtungsschärfe übrig, wenn man die pointiert negative Wortwahl Schefflers und den kulturpessimistischen Habitus abzieht. Die „Demontage der Sinne“, die durch städtisches Leben herbeigeführt werde und die in Georg Simmels Analyse eine Bestätigung findet, der Großstädter reagiere vorzugsweise verstandes-, der Landbewohner gemütsgesteuert,² kommt der künstlerischen Verarbeitung zunächst einmal nicht entgegen. Und dort, wo Schönheit keine Gegebenheit des dargestellten Gegenstandes mehr ist, wo die Stadt nicht mehr sinnhaft in einem zentralen Gebäude oder einem Ensemble von Gebäuden kulminiert – da eben, wo sie ihrer charakteristischen Physiognomie verlustig geht –, erübrigt sich künstlerische Mimesis. Jetzt nämlich muss es darauf ankommen, autonome Formeln für eine Reflexion der Wirklichkeit zu finden, die sich der realistischen Wiedergabe entzieht. Das passiert mit gewagten Bildformeln letztlich erst in der avantgardistischen Kunst der Zeit nach der Jahrhundertwende.

Ästhetisch eingängige Formulierungen der monotonen Serialität großstädtischer Gebilde finden sich naturgemäß dort früher, wo diese Gebilde schon Wirklichkeit sind. Erwähnt

1 Karl Scheffler: Berlin. Ein Stadtschicksal, Berlin 1910, S. 183. Vgl. hierzu und zum Folgenden auch Martina Padberg: Moderne Zeiten. Urbanisierung und Industrialisierung als Signum der Epoche, in: Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7: Vom Biedermeier zum Impressionismus, hg. v. Hubertus Kohle, München u. a. 2008, S. 381–393.

2 Georg Simmel: Die Großstadt und das Geistesleben (1903), in: ders., Brücke und Tor, hg. v. Michael Landmann und Margarete Susman, Stuttgart 1957, S. 228.

3 Abb. in: <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=1370> [Abruf: 17.2.2010].

4 Abb. in: Erich Heckel. 1883–1970. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Graphik, Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen; Haus der Kunst, München, hg. v. Zdenek Felix, München 1983, S. 108.



(1) Eduard von Gärtner, Blick auf das Kronprinzenpalais und das Königliche Schloss in Berlin von der Neuen Wache aus, 1849, Öl auf Leinwand, 57,5 x 117 cm, Hamburger Kunsthalle

seien Gustave Caillebottes „Fassadenmaler“ von 1877 mit der durch den relativ niedrigen Standpunkt betonten Straßenschlucht, die ihren Perspektivsog dadurch entfaltet, dass der Maler in die Tiefe dieser Straße hineinblickt und sich nicht etwa quer zu ihr positioniert.³ In Deutschland treten solche Gestaltungsweisen erst später auf, massiver um die Jahrhundertwende, etwa in der dann schon expressionistischen „Stadtbahn in Berlin von 1911“ Erich Heckels, die ihre ganze Wirkung aus dem Aufeinanderprallen der bedrohlich aufragenden Häuserschlucht und dem Querriegel der Bahnlinie bezieht.⁴

Menzels Stadtansichten und ihre Traditionen

Der in diesem Beitrag zu diskutierende Gegenstand liegt aber früher, auch wenn Adolph Menzel, der Heros des deutschen Realismus, erst 1905 stirbt. Ich werde mir erlauben, dessen Bild von Berlin durch eigene Ansichten einiger anderer europäischer Städte zu flankieren, die er auf seinen vielen ausgedehnten Reisen besucht hat. Das betrifft insbesondere Paris und damit eine der echten Megastädte des 19. Jahrhunderts. Interessanterweise fallen Menzels Arbeiten mit städtischer Motivik im Übrigen eher in seine frühe und mittlere Zeit. Umso mehr stechen seine ungewöhnlichen Auffassungsweisen gegenüber der künstlerischen Tradition ins Auge.

Die künstlerische Darstellung der Stadt konzentrierte sich bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein in der Tradition der Vedutenproduktion auf die Präsentation ihrer bedeutenden Bauwerke, damit meist automatisch auf die Hervorhebung des Stadtzentrums oder aber pittoresker Stadtteile. Dafür mag hier Eduard von Gärtner mit seinem Blick von Westen (Abb. 1) auf den Schlossbereich stehen, der im Jahr 1849 entstand. In leicht bewölckter, heiterer Atmosphäre ordnen sich die Sehenswürdigkeiten der Berliner guten Stube wie auf einer Perlenschnur gereiht hintereinander an, hartkantig herausgehoben, im strah-

lenden Sonnenlicht zu plastischen Volumen geronnen. Der Blick schwenkt von links, der verschattet liegenden Schinkel'schen Neuen Wache, über das Zeughaus hin zum Schloss und zurück zum Kronprinzenpalais. Im Zentrum dieses Panoramas die Gedenkstatue für Friedrich Wilhelm Bülow, den Retter Berlins in den Befreiungskriegen gegen Napoleon. Vielleicht ist es kein Zufall, dass er in dieser Ansicht zum Schloss herüberschaut. Belebt wird die Szene durch genrehaft dargestelltes, flanierendes Bürgertum, das ihr einen geradezu festlichen Charakter vermittelt.

Solche feierlichen, den Ruhm der Stadt in ganz Deutschland verbreitenden Veduten sind zu der Zeit, in der sie Gärtner noch schuf, schon fast auf dem Rückzug und werden mehr und mehr durch Fotografien ersetzt, die diese Funktion letztlich in der Breite noch besser erfüllen konnten. Erst mit der realistischen Bewegung, die im Falle Berlins in Malern wie Adolph Menzel ihren Höhepunkt fand, richtete sich der Blick auf Randbereiche von bescheidener Repräsentativität. Man wird nicht fehlgehen, hierin einen fast schon vorwegnehmenden Reflex auf die beginnende Entwicklung hin zu Polyzentrismus und „Strukturlosigkeit“ der Stadt zu sehen, die bei den Konservativen so verrufen war und dann erst (von wenigen Ausnahmen abgesehen) in den Motiven der frühen Expressionisten eine Fortsetzung fand. Als Ausgangspunkt für die Diskussion eignet sich vielleicht ein Vergleich von Gärtners Vedute mit Menzels „Blick von einem Fenster des Berliner Schlosses“ (Farbtafel 3) aus dem Jahr 1863. Würde uns die Schlüter'sche Karyatidenfigur auf der Rechten nicht darauf verweisen, wir kämen wohl kaum auf die Idee, dass es sich auch hier um das Berliner Schloss handelt, genauer gesagt, um einen Blick aus ihm heraus. Abgesehen vom Motiv ist nun wirklich alles anders. Gegenüber der Repräsentativität der Gärtner'schen Ansicht haben wir es hier mit einem überaus subjektiven, gegenständlich unspektakulären, malerisch dafür umso aufregender gestalteten Ausblick zu tun. Ja, man könnte sagen, dass die diversen Objekte eigentlich gar nicht mehr um ihrer selbst willen da sind, sondern nur als Anlass für die malerische Gestaltung. Das erkennt man schon daran, dass sie in ihrer Integrität nicht gewahrt sind. Alles ist Ausschnitt, Schrägansicht, Nebensache. Die Brüstung unten, das Gebälk oben, die Karyatidenfigur selber, die wattig gemalten Bäume im Hintergrund, die diffus rötliche Architektur rechts hinten. Gehen wir von Gärtners Bild aus, werden wir uns überrascht fragen müssen, um welchen baumbestandenen Naturausschnitt es denn hier wohl überhaupt gehen mag. Aber man kann den Raum genau bestimmen. Es ist der Garde-du-Corps-Saal im ersten Stock auf der Nordseite des Schlosses, von dem aus man auf den Lustgarten schaut. Ein politisch hoch konnotierter Ort also, auf den die Straße Unter den Linden zusteuert und in dem sie symbolisch gipfelt. Davon ist bei Menzel nichts, aber auch gar nichts geblieben. Der Lustgarten hat etwas von einem wirren Gestrüpp, jeder Sinnzusammenhang ist in der Beiläufigkeit der Motivaufnahme aufgehoben. Gut ist das zu sehen,

5 Vgl. Menzel 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Ausst.-Kat. Nationalgalerie im Alten Museum, Berlin; Musée d'Orsay, Paris; National Gallery of Art, Washington; Köln 1996, S. 215.

6 Abb. in: Der frühe Realismus in Deutschland, 1800–1850. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; Schweinfurt 1967, S. 119.



(2) Adolph Menzel, Blick auf Hinterhäuser, 1847, Öl auf Papier, 27 x 53 cm,
Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie

wenn man im Anschluss an den Menzel-Kenner Claude Keisch ein anderes Fensterbild zum Vergleich hinzuzieht, das den Gärtner'schen Repräsentationsanspruch gleichsam in den Innenraum überführt.⁵ Im Gegensatz zu Menzel malt Heinrich Hintze sein „Berliner Schlossfenster“ im Auftrag des Königs.⁶ Dem entspricht die ganze Auffassung des Motivs: Der Blick aus dem Fenster ist symmetrisch angelegt, mit der Aussicht auf die mittelalterliche Nicolaikirche im Hintergrund und Schlüters Denkmal des Großen Kurfürsten an der Langen Brücke davor führt der Maler eine politisch-historische Dimension ein, die im Blick aus dem Schloss heraus die Macht des Königs demonstriert. Übrigens war eine solche Perspektive natürlich auch in Gärtners Bild angelegt, auch wenn ich sie eben nicht ausdrücklich erwähnt habe: Bülow ist dort zum Kern und Ausgangspunkt eines erneuerten Preußentums geworden, das sich im Bild zelebriert.

Es dürfte klar sein, wo unsere eigenen Sympathien heute liegen. Mit politischer Symbolik im Bild haben wir nicht mehr viel im Sinn und halten sie für kunstfremd. Gärtner und vor allem Hintze ziehen gegenüber Menzel den Kürzeren, der sich vom Symbolischen ganz aufs Malerisch-Stimmungshafte verlegt und vorne auf dem Geländer sogar ein Vögelchen platziert, das die tonig-weiche Naturhaftigkeit der Szenerie noch unterstützt. Hierbei ist allerdings die spezifische Situation zu berücksichtigen, in der Menzel sein Bild schafft. Man wird es nämlich als eine Art Kompensation verstehen müssen für das, womit er in der Zeit eigentlich beschäftigt war: Das Königshaus hatte ihm seit 1861 im Garde-du-Corps-Saal ein Atelier einrichten lassen, in dem er mit der Herstellung der monumentalen „Krönung



(3) Ernst Fischer-Coerlin, Berlin. Am Mühlengraben, 1880,
Öl auf Leinwand, 27 x 47 cm, Privatbesitz

Wilhelms I. zu Königsberg im Jahre 1861“ beschäftigt war. Damit war der Blick auf die Natur hinaus zu so etwas wie einer künstlerischen Erholung gegenüber der offiziellen künstlerischen Plackerei geworden. Die Art aber, wie Menzel sein Motiv in Angriff nimmt, wiederholt sich in seinen im engeren Sinne städtischen Szenen, denen wir uns jetzt zuwenden. Eine besonders radikale, den Gärtner'schen Festtagsstimmungen entgegengesetzte Formulierung findet Menzel in seiner kleinen Ölskizze „Blick auf Hinterhäuser“ von 1847 (Abb. 2). Das Berliner Schloss hinten links und daneben über die Bildbreite verteilt einige Kirchtürme des Stadtzentrums verschwinden in der Ferne, prominenter im Mittelgrund ein Gewirr von großen, kleinen, neuen, alten, scheinbar ungeordnet nebeneinandergestellten Häusern der südlichen Berliner Vorstadt. Vom Fachwerkschuppen bis zur abgeblätternen Mietshausfassade ist hier alles dabei. Die gesamte untere Hälfte des Blattes ist in einem aquarellartig breit vermalten Grünbraun gehalten, der obere Teil davon deutet einen Baumstreifen an, der eigentliche Vordergrund ist praktisch nur in Untermalung vorhanden. Hier, im Sehschärfen-Randbereich des in die Ferne schauenden Malers, verschleiert sich jede dingliche Konkretion. Zu struktureller Festigkeit will sich der Scheindruck aber auch nach oben hin nicht fügen. Das wird gesteigert in der unvollendeten Struktur der malerischen Anlage, den farbig nur angedeuteten Oberflächen der Mauern und Dächer.⁷ Das Interessante an diesen Ölskizzen ist, dass sie auf jegliche ideenmäßige Überformung verzichten und sich ganz dem flüchtigen Scheindruck hingeben. Narrative, zuweilen ins freundlich Stimmungshafte neigende Elemente, die dann ins fertige, für die Öffentlichkeit bestimmte Bild einziehen und natürlich auch bei Menzel ihr Vorkommen

haben, fallen dadurch weg. Verwiesen sei zum Vergleich auf das Triptychon „Berlin. Am Mühlengraben“ (Abb. 3) des unbekanntenen Malers Ernst Fischer-Coerlin, das hier gleichzeitig als Beispiel für den Typus des pittoresken Stadtteilbildes stehen kann. Überformt ist dieses deutlich spätere Werk in zweierlei Hinsicht: Erstens transzendiert es den Augenblickseindruck, indem es ein Ganzes zeigen will, was sich schon in der für eine Stadtvedute eigentümlichen dreiteiligen Bildform andeutet. Zweitens verwendet es etwa mit dem angelnden Knaben links und den fröhlichen Wäscherinnen in der Mitte idyllische Elemente, die den fast dörflichen Charakter des Berliner Zentrums noch zu einem Zeitpunkt – wir sind im Jahr 1880 – betonen, als dieser längst vom Verschwinden bedroht war. Fischer-Coerlins Ansicht hat etwas explizit Rückwärts-, Menzels Blatt dagegen etwas mindestens implizit Vorwärtsgewandtes.

Schon seit den 1840er Jahren registriert Menzel immer wieder malerisch die wachsende Stadt Berlin, die unfertige Stadt, und dabei durchwegs symbolisch vollkommen nebensächliche Randbereiche. Das schlägt sich in der Tatsache nieder, dass er besonders gerne Bautätigkeiten thematisiert. Meistens übrigens aus einer mehr oder minder erhöhten Perspektive, was mit dem konkreten Standort in seiner Wohnung zusammenhängt, psychologisch aber auch häufig auf die Tatsache zurückgeführt wird, dass der Maler mit 1,45 Metern extrem klein war und sich auf diese Weise einen besseren Überblick verschaffen wollte. Zu erwähnen ist hier das undatierte „Abbruch-Haus“ (Abb. 4) mit seinen ausgedehnten Resten ehemaliger Wohnlichkeit, der „Bauplatz mit Weiden“ (Abb. 5) von 1846, der 1846 begonnene, 1876 erneut in Angriff genommenen, gleichsam fertig gemalte „Palaisgarten des Prinzen Albrecht“ (Abb. 6), die 1860 entstandenen „Zwei Arbeiter in einem Rohbau“⁸ oder die noch einmal sehr viel späteren „Maurer auf dem Bau“ (Abb. 7) von 1875. Aber auch den „Blick auf den Anhalter Bahnhof“ (Abb. 8) aus der Mitte der vierziger Jahre mit seinem mit Schutt und Gerätschaften beladenen Bauplatz im Vordergrund kann man zu dieser Motivgruppe zählen. Ich will bei dieser Arbeit nur auf eine einzige, aber sehr charakteristische Eigenheit verweisen: Man hat nachweisen können, dass Menzel von dem Standort in seiner damaligen Wohnung aus sehr wohl das repräsentative Empfangsgebäude des Bahnhofs hätte in den Blick und ins Bild nehmen können. Dieses war zwar deutlich kleiner als das kurz darauf neu erbaute monumentale Gebäude, das inzwischen auch schon nicht mehr existiert, aber immerhin. Menzel unterlässt es und konzentriert sich auf kleine Nebenbauten.⁹ Berlin ist ihm von Anfang an eben eher eine wuchernde Agglomeration als ein Ensemble von Haupt- und Staatsgebäuden. Es ist das Berlin des täglichen Lebens und nicht das der späteren Reichshauptstadt. Strukturell entspricht dies einer Entsublimierung, die Menzel auch in anderen Gattungen als dem Stadtbild immer wieder durchführt. In seinen Friedrich-Bildern, wo heroisierende Elemente

7 Vgl. Claude Keisch: Blick auf Hinterhäuser, in: Menzel. Das Labyrinth der Wirklichkeit 1996 (wie Anm. 5), S. 111.

8 Abb. in: Menzel. Das Labyrinth der Wirklichkeit 1996 (wie Anm. 5), S. 202.

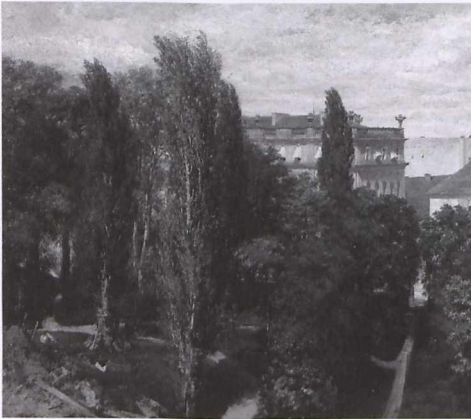
9 Vgl. Claude Keisch: Blick auf den Anhalter Bahnhof im Mondschein, in: Menzel. Das Labyrinth der Wirklichkeit 1996 (wie Anm. 5), S. 101–102, hier S. 102.



(4) Adolph Menzel, Abbruch-Haus,
Datierung unklar, Aquarell und Deckfarben,
21,4 x 18,4 cm, Staatliche Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett



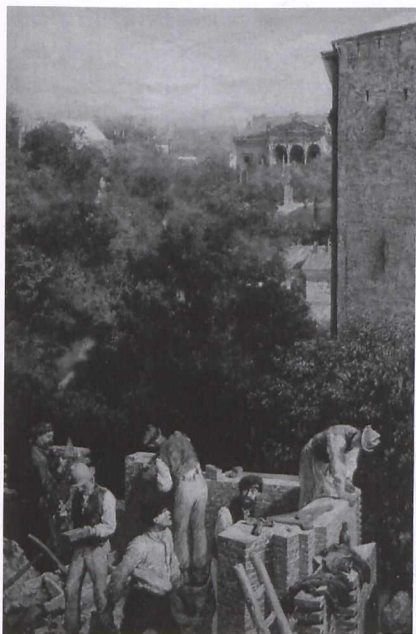
(5) Adolph Menzel, Bauplatz mit Weiden, 1846,
Öl auf Leinwand, 41 x 55 cm,
Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie



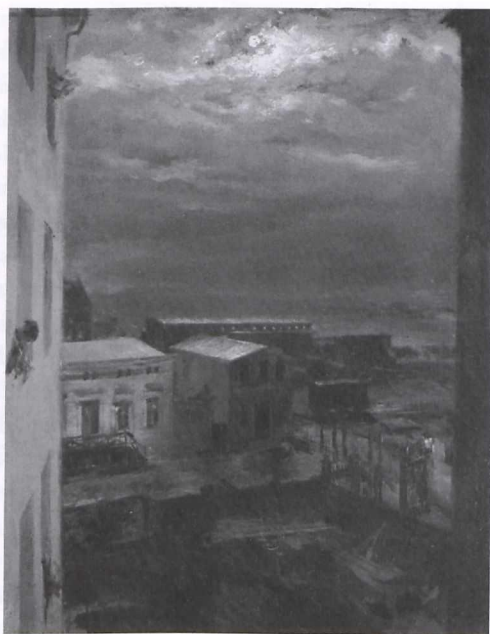
(6) Adolph Menzel, Palaisgarten des Prinzen Albrecht,
1846/76, Öl auf Leinwand, 68 x 86 cm,
Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie

von psychologisierenden durchkreuzt werden,¹⁰ aber auch in seinen Gesellschaftsbildern, in denen der Maler sich nicht scheut, den hochdekorierten Offizier im Ballsouper von 1878 mit seinem Hut zwischen die Beine geklemmt darzustellen, weil dieser ihn bei der heißen Schlacht ums kalte Buffet behindert.

Der „Bauplatz mit Weiden“ ist am heute Landwehrkanal genannten Schafgraben angesiedelt, der seit dem frühen 18. Jahrhundert als Abfluss der Spree die Stadt Berlin von Südosten nach Westen durchzog.¹¹ Das Motiv dürfte Menzel wiederum in der Nähe seiner damaligen Wohnung in der selber erst 1843 angelegten Schöneberger Straße aufgenommen haben, wo er zwischen 1845 und 1847 lebte. Er zeigt eine Szene am Südwestrand der Stadt, die erst begann, einer intensiven Bebauung zugeführt zu werden, ein Zwischenbereich zwischen ländlicher Beschaulichkeit und städtischer Verdichtung. Alles



(7) Adolph Menzel, Maurer auf dem Bau, 1875, Gouache, 40 x 26 cm, Privatbesitz



(8) Adolph Menzel, Blick auf den Anhalter Bahnhof, ca. 1845/46, Öl auf Papier, 46 x 35 cm, Museum Oskar Reinhart am Stadgarten, Winterthur

im Bild ist unfertig. Das gilt sowohl für die Gestaltungsweise als auch für die Motive. Das Grün-Blau der Bäume und Wiesen ist so virtuos hingetupft, dass man das Bild häufig als Ausweis für Menzels Vorläuferschaft zum Impressionismus begriffen hat. Die ganze Anlage wirkt kontingent, fragmentarisch, bewusst unkomponiert. Die wie nach vorne fliehenden Bäume springen fast bedrohlich auf den Betrachter zu, links davon wird ein Pferd zur Schwemme geleitet, rechts führt ein rauher Weg in die Bildtiefe. Hinten rechts im hellen Sonnenlicht sind Bauarbeiter mit dem Bau zweier Häuser beschäftigt, eines davon ist noch völlig unverputzt, was bis dahin in der deutschen Malerei noch kein Maler für ein würdiges Motiv gehalten hatte. Bilder dieser Art, die zum Umfeld der berühmten Ölskizzen gehörten, die Menzel vor allem in der zweiten Hälfte der 1840er Jahre schuf, verkaufte er gewöhnlich nicht. Dieses aber hier hat er immerhin schon so früh aus der Hand gegeben, dass es schon wenige Jahre nach Entstehung in der Hand des Bruders Richard nachweisbar ist. Den Schafgraben hat Menzel übrigens auch mehrfach

10 Vgl. dazu Hubertus Kohle: Adolph Menzels Friedrich-Bilder: Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre, München 2001, passim.

11 Vgl. zum Folgenden Claude Keisch: Bauplatz mit Weiden, in: Menzel. Das Labyrinth der Wirklichkeit 1996 (wie Anm. 5), S. 98–99, hier S. 98 f.



(9) Adolph Menzel, Überschwemmung am Schafgraben, ca. 1842/43, Bleistift auf Papier, 21 x 13 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

gezeichnet. Ein wohl aus dem Jahr 1843 stammendes Blatt (Abb. 9) kennzeichnet eine Ästhetik, die städtisch inspiriert genannt werden darf, ohne dass es selber ein städtisches Motiv aufnähme: Die Mitte ist leer, alles Gegenständliche ist an den Rand gedrängt, der Baumstumpf ganz an den vorderen Rand, der Bretterzaun und die kahlen Bäume nach links, das Haus in buschiger Landschaft nach hinten. Es mag verwegen erscheinen, aber hier ist eine Bildstruktur vorweggenommen, die sich dann in Edgar Degas' „Place de la Concorde“ von 1875 zur Ikone des Großstädtischen ausbildete.¹²

„Die Ölstudie ‚Prinz Albrechts Garten‘ habe ich 1846 vom Balkon meiner damaligen Wohnung aus unmittelbar vor der Natur gemalt“, schreibt Menzel später und gibt damit wichtige Hinweise auf seine Verfahrensweise.¹³ Offenbar hat er nicht nur – wie häufig behauptet – vor der Natur gezeichnet und diese Zeichnungen dann im Atelier zum Gemälde zusammengesetzt, sondern er hat tatsächlich unmittelbar vor der Natur gemalt. Und dies im Fall eines ausgewachsenen Bildes, das hier fast 70 mal 90 Zentimeter groß ist, also über die gängige Praxis der traditionellen Ölskizzenmalerei weit hinausgeht. Auch

wenn Menzel selber ein wenig irreführend von „Ölstudie“¹⁴ spricht, gerät er damit erneut in den Verdacht, durchaus schon „impressionistisch“ zu arbeiten. Mit einer Einschränkung: Die Vordergrundszene mit den am Boden schlafend liegenden Bauarbeitern hat er erst viel später, eben im Jahr 1876, hinzugefügt und dafür aus seinem reichen Zeichnungsfundus geschöpft. Die Arbeit ist damit von einer Studie zu einem fertigen Werk geworden.

Die Anlage des Bildes ist vorgegeben durch die Positionierung des Künstlers am Fenster seiner Wohnung. Das Motiv ist hier kleinteiliger aufgenommen als wir das von den entsprechenden Arbeiten der 1840er Jahre sonst kennen, kleinteiliger vor allem auch als in der breit hingestrichenen, kleineren Ansicht aus dem Jahr 1846, die die Verunklärung ihres Gegenstandes noch weiter treibt. Ist in dem größeren Bild wenigstens der Versuch einer Gesamtansicht unternommen, so sieht man in dem anderen gerade einmal noch den oberen Rand des Gebäudes, das ja dann später als Kommandozentrale der Gestapo zu trauriger Berühmtheit gelangt ist.¹⁵ Nichtsdestoweniger prägen auch in dem 1876 erneut bearbeiteten Bild pittoreske Elemente der Unordnung das Erscheinungsbild mehr als solche der Ordnung. Das Palais verschwindet fast hinter den Bäumen des Gartens, die danebenstehenden Häuser relativieren ihn in seiner Prominenz. Alles ist eben entschie-

den zur Variablen des an einer ganz bestimmten Stelle positionierten, verkörperten Betrachters/Malers geworden, nicht im Hinblick auf irgendeine Idee modifiziert, worin ich den realistischen Charakter von Menzels Kunst erblicken würde. Man hat den Eindruck nicht nur eines perspektivisch konstruierten Bildraumes, sondern eines Raumes, der sich dem konkret Schauenden öffnet. Der Boden scheint gewölbt, unten rutscht er unter dem Blick richtiggehend weg. Das dürfte damit zu tun haben, dass der Kopf des Malers sich im Prozess der Motivregistrierung senkt und damit einen räumlich gleitenden Eindruck vom Darstellungsraum erhält. Im Vordergrund ist er flacher, im Hintergrund fliehender.¹⁶ Für den amerikanischen Kunsthistoriker Michael Fried ist hierin ein Grundcharakteristikum der Menzel'schen Kunst erfasst. In seinen Augen konstruiert der Maler keinen abstrakten Perspektivraum, sondern einen Raum, der konkret auf die körperliche Präsenz des Künstlers bezogen ist. „Art and embodiment“ nennt er daher sein Buch und führt damit das Körperparadigma in die Kunstgeschichte des Realismus ein, das auch sonst schon vorher zum zentralen Konzept einer rezeptionsästhetisch orientierten, post-ikonografischen Wissenschaft der Kunst geworden war.¹⁷

Auch die „Maurer auf dem Bau“ (Abb. 7) von 1875 werden vom Kontrast von Natur und Zivilisation geprägt. Es dürfte kein Zufall sein, dass jetzt solche Szenen wieder auftauchen, hatte Menzel doch ein waches Gespür für die Umwälzungen, die sich im Gefolge des Gründerzeit-Booms gerade in Berlin ergaben. Die kompositorisch wenig ausbalancierte Struktur dieser Bilder sind wir jetzt schon gewohnt: Vorne ragt ein Gebäudeteil in die Höhe, auf dem eine Reihe von Arbeitern ihren Tätigkeiten nachgehen. Sie wirken ein wenig, als würden sie in der Luft hängen. Der französische Kunstkritiker Edmond Duranty meinte übrigens, zukünftige Betrachter wären aus der Anschauung dieses einen Blattes in der Lage, die Quintessenz der Tätigkeit des Mauerns zu rekonstruieren.¹⁸ Dahinter ein amorphes Baum- und Buschgebilde, dessen Schicksal besiegelt scheint. Menzel hat das Bild immerhin ein wenig wehmütig „Verbauter Garten“ genannt, sodass diese existenzialistisch anmutende Beschreibung vielleicht gerechtfertigt erscheint.¹⁹ Im Mittelgrund rechts ragt eine wenig anziehend anmutende Brandmauer herein, im Hintergrund dann die klassizistische Villa des Fabrikanten Julius Jakoby, die sich wiederum in unmittelbarer Nähe von Menzels damaliger Wohnung in der Potsdamer Straße befand. Auch hier also Kontraste, die hart und unvermittelt aufeinanderprallen. Natur und Kultur, Prachtbau und Nutzbau. Keine Harmonisierung im Bild, damit Erfüllung des realistischen Programms.

12 Abb. in: <http://www.dl.ket.org/webmuseum/wm/paint/auth/degas/concorde.jpg> [Abruf: 17.2.2010].

13 Vgl. Claude Keisch: Palaisgarten des Prinzen Albrecht, in: Menzel. Das Labyrinth der Wirklichkeit 1996 (wie Anm. 5), S. 294–295, hier S. 294 f.

14 Vgl. ebd.

15 Abb. in: Menzel. Das Labyrinth der Wirklichkeit 1996 (wie Anm. 5), S. 100.

16 Vgl. hierzu die vielfältigen Analysen Werner Buschs, etwa in: ders.: Adolph Menzel. Das Balkonzimmer (Der Kunstbrief), Berlin 2002, vor allem S. 12 ff.

17 Michael Fried: Menzel's realism. Art and embodiment in nineteenth-century Berlin, New Haven/London 2002.

18 Vgl. Fried 2002 (wie Anm. 17), S. 157.

19 Vgl. Marie Riemann-Reyher: Maurer auf dem Bau, in: Menzel. Das Labyrinth der Wirklichkeit 1996 (wie Anm. 5), S. 292.

Auf zwei Arten hat sich die Erfahrung des städtischen Wandels in all diese Bilder eingeschrieben. Motivisch in den Bauszenen, künstlerisch in der Betonung des Nebensächlichen, Unfertigen, Fragmentarischen, Prekären, Unstabilen. Als „Einheit“, deren Fehlen Karl Scheffler viel später wie zu Beginn erwähnt beklagen wird, fasst Menzel seine Stadt nun tatsächlich nicht auf, eher als Konglomerat von disparaten Bereichen. Eine Apotheose solcher Qualitäten liefert das vielleicht schon 1844 entstandene „Hinterhaus und Hof“, in dem malerische Brillanz am stärksten in Widerspruch zur motivischen Bedeutungslosigkeit gerät.²⁰ Alles wirkt hier planlos, strukturlos, leer, und dann doch wieder mit diversen Objekten angefüllt. Mauern und Zäune durchkreuzen das Bild in alle möglichen Richtungen, überall liegt etwas herum. In diesem „polyfokalen allover“ – um hier mal eine Beschreibung Max Imdahls von Jackson Pollocks *drip paintings* zu benutzen – will es dem Auge einfach nicht gelingen, irgendwo Fuß zu fassen und Halt zu finden. Genau das würde ich als städtisch geprägte Wahrnehmungsweise bezeichnen, jenseits der Frage, ob nun städtisches Geschehen dargestellt wird oder nicht. Wenn im Übrigen ein aristokratischer Betrachter an Menzels „Bittschrift“ aus der Friedrich-Serie später einmal die unordentliche Erscheinungsweise kritisieren sollte, auf „Hinterhaus und Hof“ hätte er dieses Urteil auch beziehen können.²¹ Aber wahrscheinlich hätte er das Motiv schlicht für unwürdig der künstlerischen Verarbeitung eingestuft.

In den meisten der bislang diskutierten Bilder Menzels spielt der Mensch keine herausragende Rolle, wenn man einmal von den Maurern auf dem Bau absieht. Als derjenige, der der Natur die Zivilisation abringt, ist er nur indirekt präsent, zuweilen auch mit Hinterlassenschaften, die ohne ihn nicht zu erklären wären. Das ändert sich in den „Linden Berlins am Nachmittag des 31. Juli 1870“ (Farbtafel 4) aus dem Jahr 1871²². Das Bild, in Auftrag gegeben von dem Berliner Bankier Magnus Hermann, einem Freund des Malers, ist eigentlich bekannter unter dem späteren Namen „Abreise König Wilhelms zur Armee“, aber die Namensänderung ist doch signifikant. Der spätere Titel, wohl vom Künstler nicht zu verantworten, versucht den nationalen Sinn der Darstellung hervorzuheben, indem er auf ein Ereignis verweist, das in Versailles, im Land des besiegten Frankreich, stattfand und aus dem preußischen König den deutschen Kaiser machte. Aber der ursprüngliche Titel scheint der von Menzel dargestellten Szenerie viel angemessener. Denn einen nationalen Gehalt kann man kaum ausmachen, es ist schon schwer genug, Wilhelm in seiner Kutsche überhaupt zu entdecken. Er sitzt darin huldvoll grüßend, neben sich seine Frau, die ihr Gesicht komplett mit einem Taschentuch bedeckt hat, keine eben würdevolle Haltung. Eigentliches Thema aber ist das Berliner Bürgertum, und in dem lakonischen Titel scheint

20 Abb. in: Menzel. Das Labyrinth der Wirklichkeit 1996 (wie Anm. 5), S. 82.

21 Vgl. Kohle 2001 (wie Anm. 10), S. 83.

22 Vgl. Claude Keisch: Abreise König Wilhelms I. Zur Armee am 31. Juli 1870, in: Menzel. Das Labyrinth der Wirklichkeit 1996 (wie Anm. 5), S. 254–258.

23 Ebd., S. 258.

24 Abb. in: http://de.academic.ru/pictures/dewiki/70/Franz_Kruger_Parade_auf_dem_Opernplatz_Berlin.jpg [Abruf: 17.2.2010].

25 Vgl. Claude Keisch: Pariser Wochentag, in: Menzel. Das Labyrinth der Wirklichkeit 1996 (wie Anm. 5), S. 245 f.

das auch ausgesprochen. Dutzende, wenn nicht hundert, teilweise auf den Balkonen positionierte und präzise charakterisierte Personen sind zu guten Teilen auf die königliche Kutsche ausgerichtet, patriotisch sonderlich erregt scheinen sie alle nicht. Einige sind auch abgelenkt, etwa die Kinder im Vordergrund, aber auch die prominenteste, knapp links von der Mitte positionierte Figur eines älteren Mannes, der wohlwollend nach etwas unten vor ihm Gelegenen hinunterzublicken scheint.

Im Blick die Linden herunter nach Osten zum gut sichtbaren, damals gerade gebauten Roten Rathaus transponiert Menzel manche der in den bisherigen Bildern beobachtete Eigenheiten ins zeitgenössische Historienbild, das er schon lange anstrebte, zu dem er aber jetzt erst Gelegenheit fand, nachdem die Jahrzehnte davor ganz im Zeichen der Geschichte Friedrichs des Großen gestanden hatten. Was dem Bild an patriotischem Gehalt fehlt, ist immerhin in dem Fahnenmeer enthalten, wenn sich auch hier mit der Fahne des Roten Kreuzes ein *memento* des Krieges einschleicht, das für den preußischen Realisten so typisch wie für das vaterländische Jubelbild untypisch ist. Im Übrigen aber scheint das geläufige Verhältnis von Zentrum und Peripherie, von Haupt- und Assistenzfiguren umgekehrt: Der König ist zur Nebensache geworden, Protagonist des Bildes ist das städtische Bürgertum Berlins in seiner überquellenden Vielfältigkeit. Friedrich Pecht, führender preußischer Kunstkritiker der Zeit und Anhänger einer nationalen Malerei, spürt das genau, wenn er feststellt, es seien „zu viele sentimentale Philister darauf“²³. Im Vergleich mit Franz Krügers „Parade auf dem Opernplatz in Berlin“ wird das klarer.²⁴ Einmal abgesehen davon, dass hier in Gärtner'scher Manier wieder alle die preußischen Paradebauten versammelt sind, die bei Menzels Szene bezeichnenderweise fehlen, sind zwar auch bei Krüger die Zuschauermassen präsent, aber niemand käme auf die Idee, sie für die eigentlichen Helden des Bildes zu halten.

Ich habe nun schon mehrfach Bezüge zu Frankreich hergestellt, und dies nicht umsonst, war Menzel doch ein wacher Beobachter der französischen Kunstszene, die ihm von Anfang an gegenüber der deutschen die vielversprechendere zu sein schien. Viermal reiste er selber nach Paris, 1855, 1867, 1868 und 1900, um in der „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ die Weltausstellungen zu besuchen und dort eigene Werke auszustellen, aber auch um seine Bewunderung für so unterschiedliche Künstlertypen wie Gustave Courbet und Ernest Meissonier zu pflegen.

1869 malt Menzel im Anschluss an einen Paris-Besuch seine erste eigentliche, das heißt als durchgeführtes Bild angelegte Stadtansicht, den „Pariser Wochentag“ (Abb. 10)²⁵. Ein Zentrum ist auch hier kaum auszumachen, dementsprechend wird man als Betrachter auch nicht sinnfällig durch das Bild geleitet. Der Kunstkritiker Emil Heilbut hat auf diesen Sachverhalt übrigens dadurch reagiert, dass er das Bild schlicht und ergreifend vollständig durchbeschrieben hat, und damit ganze acht Seiten füllte. Für mich ergibt sich die Möglichkeit, an einer Stelle zu beginnen, die uns irgendwie schon bekannt vorkommen könnte: Am linken Rand findet sich ein Motiv, das sehr stark an das „Abbruchhaus“ erinnert. Auch wenn der direkte Bezug zu diesem Blatt wohl kaum gegeben ist, wird hiermit auf die Tatsache verwiesen, dass Menzel in seinen für die Öffentlichkeit bestimmten Bildern – im Gegensatz zu den Ölskizzen – nicht etwa vor Ort malte, son-



(10) Adolph Menzel, Pariser Wochentag, 1869, Öl auf Leinwand, 48,4 x 69,5 cm, Stiftung Museum Kunst Palast, Düsseldorf

dern dass er Motive zum Bild zusammensetzt, die er – meist in Zeichnungen – vorher studiert hat. Und es zeigt an, dass wir uns von einem naiven Realismus-Verständnis verabschieden müssen, das die realistische Malerei tendenziell mit der abbildenden Fotografie gleichsetzt. Realismus bedeutet bei Menzel und bei den meisten seiner Kollegen eben nicht das einfache Abmalen des Gegebenen, sondern eher schon einen Versuch, das Gesamtbild einer Stadt aus einer komplexen Verbindung von Erinnerungspartikeln entstehen zu lassen. Im Weiteren verzichte ich auf die Heilbut'sche Vorgehensweise und verweise nur darauf, dass das großstädtische Ambiente in Menzels Bild schon fast Qualitäten des *horror vacui* angenommen hat, der hier aber mehr mit dem Erlebnis des überwältigend Verdichteten als mit einer psychologischen Disposition zu tun hat. Gleiches gilt für den kurz zuvor entstandenen „Nachmittag im Tuileriengarten“.²⁶ Das Disparate, eine der Kategorien, die mir in allen Menzel'schen Werken hervorstechen scheinen, ist hier in das städtische Gesellschaftsbild eingewandert. Die Gesamtszene ist in mit sich selbst oder in Kleingruppen beschäftigte Individuen ausgefällt. Nichts konvergiert, vielmehr scheint alles auseinanderzustreben, mit den eigenen Vorhaben und Interessen beschäftigt. Menzel hat mit diesem Bild ein Modell aufgenommen, das besonders in Paris gepflegt wurde. Ohne Manets „Konzert im Tuileriengarten“ von 1862 ist es nicht zu denken.

Ich möchte diesen Beitrag mit einem Blick auf eine eigentümliche Stadtansicht beenden, die weder Paris noch Berlin betrifft, aber doch eine Stadt, die von Fried in dem erwähnten Buch geradezu als Allegorie auf des Künstlers Erlebnis der Stadt Berlin beschrieben wurde.²⁷

Gemeint ist die „Piazza d'Erbe in Verona“ (Farbtafel 5), ein Spätwerk aus dem Jahr 1884, das heute in Dresden aufbewahrt wird.

Menzel war bis zu diesem Zeitpunkt nie in Italien gewesen, und auch jetzt kam er nicht über Verona hinaus und bis zu den klassischen Städten, die Künstler lange Zeit und auch noch bis ins spätere 19. Jahrhundert hinein interessiert hatten. Das ist schon an sich bezeichnend genug, pflegte Menzel zur antiken Überlieferung doch ein insofern ungewöhnliches Verhältnis, als sie für ihn jeglichen normativen Charakter verloren hatte. Und das, was er in dem Verona-Bild darstellt, ist auf jede nur denkbare Art und Weise unklassisch. Nicht der große Einzelne steht hier im Zentrum des Geschehens, sondern der Mensch in der Masse. Das geht hier über die „Abreise Königs Wilhelms zur Armee“ noch entschieden hinaus. Es ist ein überwältigendes Gewusel von Menschen, die den unterschiedlichsten Beschäftigungen nachgehen. Vorne links hat sich das Ganze zu einer katastrophalen Kettenreaktion gesteigert, die dabei ist, ein vornehmes Touristenpärchen mitzureißen. Eine einzige Figur gibt diesem Chaos Halt, aber dieser Halt wirkt gleichzeitig ironisch gebrochen. Ich meine den Mann, der genau in der geometrischen Mitte des Bildes platziert ist, und der nach oben blickt, ohne dass klar würde, wohin. Es wirkt fast, als würde er schreiend zu entfliehen versuchen, dem offenen Himmel zugewandt und in der Leere Erholung von der Bedrängnis des Alltags suchend.

Wollte man eine literarische Parallele zu der Szene benennen, es fiel einem E. T. A. Hoffmanns „Des Veters Eckfenster“ von 1822 ein. „Ich setzte mich, dem Vetter gegenüber, auf ein kleines Taburett, das gerade noch im Fensterraum Platz hatte. Der Anblick war in der Tat seltsam und überraschend. Der ganze Markt schien eine einzige, dicht zusammengedrückte Volksmasse, so daß man glauben mußte, ein dazwischengeworfener Apfel könne niemals zur Erde gelangen. Die verschiedensten Farben glänzten im Sonnenschein, und zwar in ganz kleinen Flecken, auf mich machte dies den Eindruck eines großen, vom Winde bewegten, hin und her wogenden Tulpenbeets [...]“²⁸ Menzel also im ersten Stock eines den Marktplatz in Verona begrenzenden Hauses? Die Vorstellung ist verlockend und gewinnt ihre Plausibilität nicht nur aus dem literarischen Vergleich.

Ich habe versucht, Adolph Menzel hier als eine Art Großstadtmaler *avant la lettre* vorzuführen. Vor allem im Vergleich zu seinen unmittelbaren Vorgängern fiel dabei die eigentümliche Dialektik von Bildgegenstand und Bildgestaltung auf. Je weniger sich der Maler auf die Erhabenheit und Schönheit seines Motives bezog, je mehr er dessen Randständigkeit und Bedeutungslosigkeit akzentuierte, desto mehr konnte er seine autonome und freie Gestaltungsweise herausarbeiten, die sich vor allem im Frühwerk im protoimpressionistischen Zugriff niederschlug. Er konnte damit zum Stichwortgeber einer Generation von Künstlern werden, die den faszinierenden Moloch Großstadt sehr viel ausschließlicher ins Zentrum ihrer Arbeit stellte, als er das selber tat.

26 Abb. in: Menzel, Das Labyrinth der Wirklichkeit 1996 (wie Anm. 5), S. 239.

27 Fried 2002 (wie Anm. 17), S. 213.

28 E. T. A. Hoffmann: Ausgewählte Novellen. Zweiter Teil, Berlin 1853, S. 212.