



Werner Busch

## ADOLPH MENZELS »KINDERALBUM« ALS DER ORT DES UNKONVENTIONELLEN

Juli 1861 – Menzel hatte noch einmal am großen Leuthen-Bild<sup>1</sup> gearbeitet – fühlte der Maler sich erschöpft, machte eine Kur in Bad Freienwalde, reiste danach zum Künstlerkongress nach Antwerpen, wo Gustave Courbet eine programmatische Rede zum Realismusbegriff hielt, und musste schließlich realisieren, dass das Wagnis, den Zyklus der Friedrich-Bilder ohne Auftrag gemalt zu haben, sich nicht rentiert hatte. In dieser auch finanziell schwierigen Situation erreichte ihn das Ansuchen, das Bild der Krönung Wilhelms I.<sup>2</sup> in Königsberg auszuführen. Bis heute weiß man nicht, wie es dazu kam. Jedenfalls setzte ihn das riesige Bild, für das es galt, 132 Porträts aufzunehmen, für eine Reihe von Jahren ins Brot. Geliebt hat er den Auftrag, der ihn bis 1865 beschäftigte, nicht. Im Februar 1863 stellte Menzel seine gesamten Frideriziana aus, die Gemälde, Zeichnungen und Graphiken. Anlass war die Säkularfeier des Hubertusbürger Friedens 1763, mit dem der Siebenjährige Krieg beendet wurde. Für Menzel war dies eine Art Schlussstrich seiner mehr als zehnjährigen Beschäftigung allein mit den Gemälden zu Friedrich dem Großen. Die Ausstellung war kein wirklicher Erfolg, wie auch Menzel einsehen musste.

Anfang 1866 – Menzel stand der Garde-du-Corps-Saal im Berliner Stadtschloss, in dem er das Krönungsbild gemalt hatte, noch eine Zeitlang zur Verfügung – fertigte er eine Serie von Gouachen von den zur Seite geräumten metallglänzenden Rüstungen an, die sogenannten Rüstkammerphantasien, wie um nach dem Großauftrag zu sich zu finden. Im Juli 1866 nach der Schlacht bei Königgrätz fuhr er spontan zum Schlachtfeld und zeichnete und aquarellierte in Köninghof in den Lazaretten sterbende und tote Soldaten von einer erschreckenden Direktheit, ein Vorgang, der für ihn offenbar eine Grenzerfahrung markierte.<sup>3</sup> Menzel beschäftigte sich weiter mit Gouachen, einem Medium zwischen Zeichnung und Gemälde, das, wie wir noch sehen werden, in seinem nur halboffiziellen Charakter Motive zuließ, die auf Historisches verzichteten und auch nicht entsprechende Ansprüche stellten. Ende Mai 1867 reiste Menzel mit Paul Meyerheim und seiner Schwägerin nach Paris zur Weltausstellung. Im Palais de l'Industrie war sein Gemälde »Friedrich und die Seinen in der Schlacht bei Hochkirch«<sup>4</sup> ausgestellt, von seinem »Flötenkonzert«<sup>5</sup> fand sich eine große Fotografie aus neun Teilen zusammengesetzt.<sup>6</sup> Menzel erhielt eine Medaille für seine Exponate und bekam das Kreuz der Ehrenlegion verliehen. Für Menzel musste sich das so darstellen, als erhalte er in Paris die Anerken-

nung, die ihm in Berlin versagt geblieben war. Er besuchte mehrfach Jean-Louis-Ernest Meissonier, besichtigte den alternativen Pavillon von Courbet und wohl auch die Ausstellung der Gemälde Édouard Manets. Jedenfalls ist sein »Nachmittag im Tuileriengarten«<sup>7</sup> bei allen Differenzen ohne Manets »Tuileriengarten«<sup>8</sup> nicht zu denken.<sup>9</sup>

Am 3. Juni 1867 schrieb er seiner Schwester und ihrem Mann aus Paris und berichtete ausführlich, was er alles unternommen hatte. Eine zentrale Passage dieses Briefes, die in ihrer Bedeutung nicht erkannt worden zu sein scheint und die Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist, sei zitiert: »Noch heute wieder kam ich in Partien der Ausstellung [im Palais de l'Industrie], die ich noch gar nicht betreten hatte. Hätte ich gewußt, was ich jetzt weiß, ich würde manches nicht scheuen, es hier zu erblicken. Selbst was aus dem Albogen. Allerwärts reden sie mir zu doch den nächsten Salon zu beschicken.«<sup>10</sup> Das ist nicht so schwer zu verstehen. Menzel hat Dinge in der Ausstellung gesehen, die ihm deutlich machen, dass in Frankreich Bilder ausgestellt werden konnten, die in Deutschland als nicht für eine Ausstellung geeignet angesehen worden wären. Und in den alternativen Ausstellungen von Courbet oder Manet sah er die Grenzen des Ausstellbaren noch weiter verschoben. Genre, Landschaft in ausgeprägt malerischer Faktur, vor allem aber Zeitgenössisches, durchaus der Tagesmode folgend, hing gleichberechtigt neben klassischer Historie, und auch die vermochte mit einem Wirklichkeitsanspruch aufzutreten, der vor Nahsichtigkeit, Ausschnitthaftigkeit und reicher historisierender Ausstattung nicht zurückschreckte. Klassische idealistische Form war deutlich auf dem Rückzug.

Menzel konnte sich in seiner Auffassung der Themen der Friedrich-Bilder bestätigt sehen, die eine wirklichkeitsnahe Vorstellung entwarfen, historisches Studium bis in Kostümdetails voraussetzten, auf Haupt- und Staatsaktionen verzichteten und ein Bild von Friedrich als individueller Person und nicht als offiziellem Staatsvertreter, schon gar nicht als Gesalbtem von Gottes Gnaden zu prägen versucht hatten. In Preußen waren seine Gemälde von offizieller Seite als »nicht courfähig«<sup>11</sup> abgelehnt worden. Doch in seinem Brief ging Menzel noch einen Schritt weiter. Nachdem er die Ausstellung gesehen hatte, schien es ihm möglich, selbst etwas aus dem »Albogen« zu zeigen. Albogen war das Codewort in Menzels Familie für das »Kinderalbum«, wohl eine Melange aus Album und Bilderbogen (Kat. 53–72). Verkürzt gesagt: Menzel hielt es für



1 Adolph Menzel: Der Yak-Stier im Bambus, aus: Kinderalbum, 1863–1883, Gouache auf Papier; 19,6 × 24,9 cm; Kupferstichkabinett SMB, Ident.-Nr. SZ Menzel Kat.1027

denkbar, entschieden Privates, Spielerisches, im Alltäglichen Beobachtetes, in der Form Zugespitztes, Dinge mit Studiencharakter und ohne Anspruch auf exemplarische Moralität offiziell auszustellen. Das, pathetisch gesagt, revolutionierte den Kunstbegriff. Und Menzel agierte nach Paris höchst konsequent: keine Historie mehr, nur noch Zeitgenössisches als Erfahrung von Gegenwärtigem. Nur das konnte noch zählen, wie verstörend die Gegenwartserfahrung auch sein mochte.

Das »Kinderalbum« ist kein eigentliches Album in gleichbleibendem Format, nicht gebunden oder in einer Kassette, vielmehr besteht es aus in Thema und Form bzw. Format gänzlich unterschiedlichen Blättern.<sup>12</sup> Ursprünglich waren es 44 an der Zahl – 41 befinden sich im Berliner Kupferstichkabinett, drei sind (noch?) Kriegsverlust. Wie das 1863 gefertigte Titelblatt kundtut, hat es Menzel seiner Nichte und seinem Neffen gewidmet (Kat. 53). Er wollte zu jedem Geburtstag der Kinder seiner Schwester ein Blatt fertigen, wohl bis zu deren Volljährigkeit, als eine Art Wertpapier. 1860 hatte seine Schwester, die spät den Musikdirektor Hermann Krigar geheiratet hatte, ihre Tochter Margarethe (Grete) geboren, 1861 ihren Sohn Otto, an denen auch Menzel größte Freude hatte. Die geplante Kontinuität der Produktion hat Menzel nicht eingehalten. Indes gibt es offenbar drei Phasen besonderer Produktivität: zu Beginn, also 1863/64, nach den Parisreisen 1867 und 1868

auf der Basis der dort gefertigten Skizzenbücher und Anfang der 1880er Jahre, als die Kinder in der Tat volljährig wurden, zudem seine Schwester ihren 60. Geburtstag feierte und Menzel dann 1883 daran dachte, die Blätter insgesamt an seinen Kunsthändler Hermann Pächter, der ab den späteren 1870er Jahren für ihn tätig war, zu veräußern. Zu diesem Behufe schuf er vier weitere Blätter, überarbeitete das eine oder andere ältere Blatt, wofür man nicht nur dankbar sein muss, und erzielte beim Verkauf 9000 Taler zugunsten seiner Nichte und seines Neffen. Von Pächter gingen die Blätter nach einigen Verhandlungen an die Nationalgalerie, nachdem sie 1884 dort und 1885 in Paris ausgestellt waren.

Die drei Phasen lassen sich grob charakterisieren. Die erste Phase, also 1863/64, beginnt nach dem Ende der Beschäftigung mit den Historien zu Friedrich dem Großen oder, genauer gesagt, nach der für Menzel mehr als enttäuschenden Rezeption dieser Bilder, denen auch ihre Ausstellung nicht hatte aufhelfen können und die ihn zur Zwischengattung der Gouache greifen ließ. So haben die ersten Blätter des »Kinderalbums« eher etwas Anekdotisch-Erzählerisches, bewegen sich bewusst in einer Sphäre, die auch den Kindern zugänglich sein musste. Die zweite Phase nach den Parisaufenthalten 1867/68 ist bereits experimenteller und gewagter angelegt. Verblüffende Ausschnitte in starker Nahaussicht, unter Kenntnissnahme wohl primär in Paris gesehener japanischer Farb-



2 Adolph Menzel: Drei Bären im Käfig, aus: Kinderalbum, 1863–1883, Gouache auf Papier; 20,7 × 24 cm; Kupferstichkabinett SMB, Ident.-Nr. SZ Menzel Kat.1025

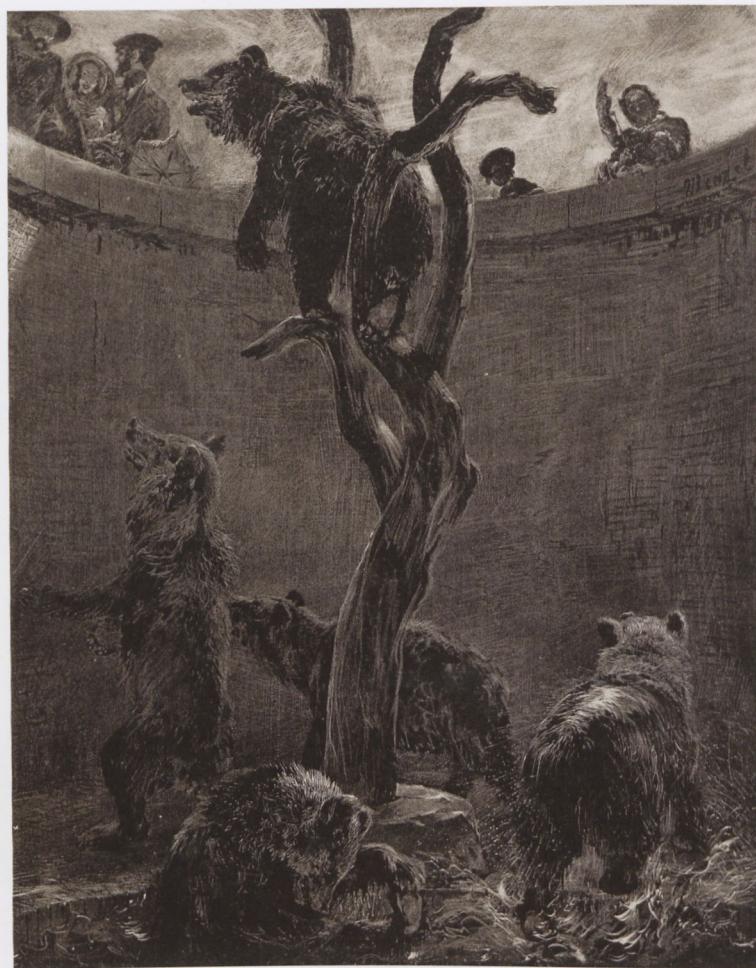
holzschnitte entstanden. Die dritte Phase zu Beginn der 1880er Jahre bis zum Verkauf des Albums 1883 ist gekennzeichnet durch Menzels Bedürfnis nach kleinteiligen, unendlich vielfältigen, geradezu verwirrend detaillierten Wiedergaben von pflanzlichem Dickicht in einem gänzlich geschlossenen Farbkörper von starker flächenmäßiger Wirkung. Einerseits ähnelt dies den großen Wimmelbildern aus Menzels Spätwerk wie die »Piazza d'Erbe in Verona«,<sup>13</sup> einem Gemälde, an dem er gerade um das Jahr 1883 herum arbeitete, andererseits aber verzichten die Blätter der letzten Phase des »Kinderalbums«, offenbar wieder unter dem Einfluss japanischer Kunst, im Gegensatz zu den großen Massenszenen, auf perspektivische Raumschließung. Der geschlossene Farbkörper dieser Blätter, auf denen kein Millimeter farbfrei bleibt, hat auch technische Konsequenzen. Gouachefarben decken, sind opak. In den ersten beiden Phasen greift Menzel, um die Erscheinung der Darstellung locker und leicht wirken zu lassen, deshalb zu einer Mischtechnik aus Gouache für das Zentrum und die Hauptgegenstände sowie zu lasierenden, d. h. durchscheinenden Aquarellfarben bei den Neben- und Hintergrundpartien. Die späten Blätter der dritten Phase verwenden dann konsequenterweise nur Gouache, wodurch sie auch ein wenig atmosphärelos wirken. Im Übrigen ist es kein Wunder, dass hier das eher schmale Hochformat vorherrscht, welches den hermetischen, raumlosen Eindruck verstärkt.

Im Folgenden sollen in knapper Form fünf Aspekte beleuchtet werden, die Menzel besonders interessiert haben, mit denen er experimentieren konnte und bei denen ihm in der mehr oder weniger privaten Gattung »Kinderalbum« keine Grenzen aufgrund konventioneller Erwartung gesetzt waren. Der erste Aspekt betrifft die Darstellung des Transitorischen, der zweite die Ausschnitthaftigkeit und Nahsichtigkeit, der dritte die Verkehrung der Perspektive, der vierte die Darstellung von Nacht und Licht und der fünfte das Problem der Kleinteiligkeit im geschlossenen Farbkörper. Dabei wird versucht, die Chronologie der drei Gruppen einzuhalten.

1. Transitorisches. Der »Trockenplatz«, ein ausgeprägtes Querformat, das dem erzählerischen Charakter der frühen Blätter entgegenkommt, ist 1863 datiert (Kat. 54). Vor einem vom rechten und oberen Rand angeschnittenen Landhaus gehen die Erwachsenen ihren alltäglichen Beschäftigungen nach, bei denen sie etwa die Wäsche von der Leine holen oder mit den Vorbereitungen zum Essen befasst sind, während auf der grünen Wiese Hund und Kinder herumtollen, bewacht von einem steinernen Putto auf barockem Sockel in unmittelbarem Vordergrund. Der Putto auf seinem Sockel gliedert das Längsformat, denn in seiner senkrechten Achse, zusätzlich betont durch zwei stark rote Wäschestücke und durch den Spitzgiebel eines Hauses, eröffnet sich der einzige schmale Durchblick auf den Himmel. Die Achse markiert die Trennung zwischen

Haus- und Gartenbereich. Vor der Türe des Landhauses ganz am rechten Rand kontrolliert die Hausfrau mit in die Seite gestemmen Armen, ob denn bei Personal und Kindern alles seine Ordnung hat. Der Wind hat die Wäsche gebläht und schnell trocknen lassen, nun kann sie abgenommen und in den großen geflochtenen Korb verfrachtet werden. Hund und Kindern ist das wilde Toben offenbar gestattet. Der Hund wälzt sich und streckt alle Viere in die Luft. Drei Knaben, nicht zwei, wie in der Forschungsliteratur zu lesen ist, führen einen Ringkampf aus, zwei ältere, ineinander verknäult, und davor ein jüngerer, wie der Hund mit den Beinen in der Luft. Ein hell gekleideter Knabe schließt die Darstellung nach links hin ab, er beschäftigt sich mit einem roten Ball, den er hoch in die Luft geworfen hat und den er aufzufangen beabsichtigt. Unten rechts hat Menzel signiert und datiert, in Schräglage, als habe er in den Boden vor der Wiese geschrieben. Unmittelbar davor jedoch, man braucht einen Moment, um es zu realisieren, ist ein Pflock in den Boden gesteckt worden, mit einer Schnur daran, an der wohl der Hund angeleint war. So erweckt es den Eindruck, als habe Menzel den Hund freigelassen und auch die Knabenspiele ausgelöst. In offizieller Kunst wären derartige Darstellungen kaum möglich gewesen. Dies sei noch einmal am ballwerfenden Knaben demonstriert.

In der Kunsttheorie bis weit ins 18. Jahrhundert hinein gibt es nachdrückliche Verweise darauf, dass ein in der Luft befindlicher Gegenstand in der Kunst nicht vorkommen dürfe, er wirke wie angeheftet, Bewegung sei in dieser Form nicht darstellbar. Nur ein Beleg: William Gilpin, der Theoretiker des Pittoresken, schrieb 1781 in einem Brief: »Als Hogarth sein Gemälde ›Paulus vor Felix‹ für die Kapelle, wie ich glaube, von Lincoln's Inn malte, stellte er eine Schriftrolle dar, die aus der Hand von Felix fiel, um dessen Zittern und Beben [nach der Rede des Paulus] zu verdeutlichen. Ich war so verletzt darüber, dieses Ding mitten in der Luft hängend zu sehen, dass ich es wagte, obwohl noch ein sehr junger Mann, Hogarth in einem anonymen Brief über diesen Gegenstand zu schreiben – und er war so ehrlich, sein Bild an diesem Punkt zu ändern.«<sup>14</sup> In der Tat war William Hogarth für verschiedene Regelverstöße in seinem Bild heftig, unter anderem in der Karikatur, angegriffen worden, so dass er das Bild aus Lincoln's Inn abholen ließ, um es zu übermalen und klassischen Anforderungen anzugleichen. Allein die Vorzeichnung zeigt heute noch die Schriftrolle »hang in mid-air«.<sup>15</sup> Der Karikaturist Paul Sandby war sogar kunsthistorisch derart beschlagen, dass er auf seinem Blatt »The Burlesquer burlesqued«<sup>16</sup> von 1753 Hogarth als Affen vor einer Staffelei zeigt, über der die Darstellung von »Paul vor Felix«<sup>17</sup> hängt, und auf der Staffelei steht ein Hogarth'sches Gemälde eines Abrahamopfers, bei dem Abraham auf Isaak seine Flinte anlegt und ein Engel aus dem Himmel ihm in die Zündpfanne pinkelt.<sup>18</sup> Keine Frage, Hogarth sollte zum Rembrandt-Adepten gemacht werden, denn auf dessen Abrahamsopfer<sup>19</sup> lässt Abraham, als der Engel eingreift, vor Schreck den Dolch fallen, mit dem er Isaak an die Kehle wollte, und dieser Dolch hängt »in mid-air«<sup>20</sup> und macht im Verständnis klassischer Kunst durch den groben Deko-



3 Adolph Menzel: Der Bärenzwinger im Zoologischen Garten, Blatt 6 aus: *Versuche mit Pinsel und Schabeisen*, Heft 1, 1851, Lithographie und Schabeisen auf aufgewalztem Papier; 26,3 × 21 cm (Blattmaß), 24,7 × 19,6 cm (Platte); Kupferstichkabinett SMB, Ident.-Nr. 432-98

rumverstoß den Gegenstand zu einem niederen. Menzel öffnet die Kunst für ein derartiges Motiv.

2. Ausschnitthaftigkeit und Nahsichtigkeit. Zu einer derartigen Zuspitzung griff Menzel nicht zufällig bei der Darstellung von wilden Tieren im Zoo. Einerseits faszinierten sie den Künstler, und er wollte sie so nahsichtig-genau wiedergeben wie möglich. Doch andererseits gelang dies nur, weil die Tiere eingesperrt waren und dem Betrachter nichts tun konnten, mochten sie zugleich auch bedrohlich wirken. Löwe (Kat. 69) und Yak-Stier (Abb. 1) scheint Menzel auf den ersten Blick freizusetzen. Keine Gitterstäbe sind zu sehen, den Yak situiert er gar in einem Bambusgestrüpp, als wäre er in der freien Natur. Doch in beiden Fällen ist die Nahsicht extrem, der Körper der Tiere ist weitgehend abgeschnitten, selbst die Köpfe, die im Zentrum stehen, sehen wir nicht vollständig. So erscheinen sie in ihrer Nähe bedrohlich, doch auch wie in ihr Bildformat eingekerkert, wie vom Künstler eingezwängt, frei und nicht frei zugleich. Anders bei den drei Bären im Zwinger (Abb. 2). Zwei von ihnen drängen sich an die Gitterstäbe, ihre Tatzen ragen unter dem Gitterrost in unsere

Sphäre. Der linke scheint durch die Gefangenschaft trostlos geworden zu sein, jedenfalls können und sollen wir seinen direkten Blick auf uns als gänzlich traurig lesen. Der andere scheint noch aufzubegehren und die Zähne zu fletschen. Da Gitter und Bogenrahmung die ästhetische Grenze zum Betrachter markieren, das Licht irritierenderweise hinter den Bären seinen Ursprung hat und wir uns demnach auf der dunklen Seite befinden, fühlen wir uns unbehaglich, als wären wir im Kerker. Insofern bleibt auch in diesem Falle die Darstellung ambivalent. Für alle drei Blätter lassen sich Vorzeichnungen im Pariser Skizzenbuch von 1867/68 nachweisen.<sup>21</sup> Menzels Pariser Zoobesuche sind dokumentiert.

3. Die Verkehrung der Perspektive. Auf dieses verblüffende Phänomen ist mehrfach hingewiesen worden.<sup>22</sup> Es gilt bereits für Menzels Lithographie des »Bärenzwingers« von 1851, wo der Betrachter sich im Zwinger bei den Bären zu denken hat und von da nach oben auf den Rand der Bärengrube schaut, vor dem die Zuschauer sich versammelt haben (Abb. 3). So kann man geradezu von einer Säkularisierung des Themas von David in der Löwengrube sprechen. Diese Verkehrung von Innen und Außen bringt Menzel im »Kinderalbum« gleich zweimal zur Anwendung: bei dem frühen, fest 1863 datierten und auch hier eher erzählerischen Blatt »Damwild im Gehege« (Abb. 4) und bei dem in der Perspektive um Einiges radikaleren »Distelfinken im Bauer« (Kat. 63), das wieder auf das Skizzenbuch

von 1867/68 zurückgeht. Die frühe Gouache des Damwildgeheges lässt das vielfältige Publikum durch das einhegende Holzgestänge schauen, charakterisiert die Gezeigten auf diese oder jene Weise, ein Kompliment für das Publikum ist dies nicht. Die groß gesehene Damkuh links im Vordergrund ist von hinten gezeigt, wendet aber den Kopf gänzlich zurück. In einem seiner Skizzenbücher hat Menzel genau dieses forcierte Motiv interessiert, er hält es gleich aus mehreren Perspektiven fest.<sup>23</sup> Der Hirsch, der ganz am hinteren Rand seine Schnauze durch das Gestänge gesteckt hat, wird absurderweise von zwei Spazierstockspitzen von außen in seiner Position gehalten, er scheint so geradezu denaturiert. Der Auslauf der Tiere ist offenbar relativ beengt. An der rechten Bretterwand, ihrer Verkürzung folgend, hat Menzel seine Signatur angebracht, er ist aufseiten der Tiere, wie sie betrachtet er das Publikum, zu dem er sich ohnedies nicht zugehörig gefühlt hat.<sup>24</sup>

Der Distelfinkenbauer ist ebenfalls von innen gesehen, jedoch extrem nahsichtig und in verkürzender Perspektive. Die junge Frau hinter den Gitterstäben des Vogelbauers hält Zwiesprache mit dem in einem Ring sitzenden Distelfinken. Sie ist stark angeschnitten, wir erkennen neben ihrem geradezu halbierten Oberkörper nur zwei Fingerspitzen ihrer rechten Hand, mit der sie den Futternapf zurückgeklappt hat, offenbar, um etwas hineinzutun. Der Vogel am Boden des Käfigs wartet darauf, an den zurückgeführten Napf



4 Adolph Menzel: Damwild im Gehege, aus: Kinderalbum, 1863, Gouache auf Papier, 21,1 × 26 cm; Kupferstichkabinett SMB, Ident.-Nr. SZ Menzel Kat.1028



5 Hendrick Goltzius: Jacob Matham und Hendrick Goltzius betrachten den Herkules Farnese, 1592, Kupferstich; 42,6 × 30,5 cm (Blattmaß), 41,6 × 29,9 cm (Platte); Kupferstichkabinett SMB, Ident.-Nr. 683-11

gehen zu können. Die beiden anderen Vögel im Bauer vollführen ziemliche Verrenkungen, so etwas hat Menzel sorgfältig studiert, wir wissen, dass er sich zu Vögeln und anderem Getier Fachliteratur besorgt hat.<sup>25</sup> Er weiß, wovon er spricht. In gewisser Weise ist dies ein perspektivisches Bravourstück. Man muss bis zur manieristischen Graphik eines Hendrick Goltzius zurückgehen, um vergleichbare Zuspitzungen zu finden, oder aber auf die in Paris um die Mitte des 19. Jahrhunderts in großen Mengen auftauchenden japanischen Holzschnitte schauen, bei denen Nabsicht, Verkürzung und Ausschnitthaftigkeit letztlich eine Flächenwirkung erzeugen, die nach einer Perspektivkonstruktion nicht mehr fragen lässt.

Ein kurzer Blick auf ein verwandtes Blatt mit »Zwergpapageien in einer Voliere«, das wiederum auf Studien im Skizzenbuch von 1867/68 rekurriert: Die Nabsicht, die Ausschnitthaftigkeit und die Verkürzung sind auch hier extrem (Kat. 62). Der angeschnittene Kopf des Kindes am unteren Rand, das voller Erstaunen auf das vom

Gitternetz irritierend gebrochene Geschehen mit den verschiedenen Papageien schaut, ist ein bemerkenswertes Beispiel von Verknapung der Aussage. Es mag für einen Augenblick gestattet sein, das Blatt mit Goltzius' in extremer Untersicht gesehenem Herkules zu vergleichen (Abb. 5), wobei die beiden Bewunderer des Kolosses stark angeschnitten zu seinen Füßen auftauchen. Menzel, der regelmäßige Besucher des Berliner Kupferstichkabinetts, könnte dieses berühmte Blatt durchaus gesehen haben, wenn es ihm denn Hein-Th. Schulze Altcappenberg gezeigt hätte.

4. Nacht und Licht. Es existiert eine ganze Reihe von Menzel'schen Nachtszenen, in Zeichnung, Gouache und Gemälde, und jeweils geht es um zweierlei, um starke Licht-Schatten-Kontraste und um die Gegenüberstellung von kühlem Mond- und warmem Kunstlicht resp. Feuerschein. Diese Gegenüberstellung hat eine feste Tradition in den Vesuvbildern bei Nacht, in denen der warme Feuerschein eines tobenden Vesuv dem in völliger Ruhe kühl über dem Meer stehenden Mond konfrontiert ist.<sup>26</sup> Dass Menzel an einer entsprechenden Gegenüberstellung interessiert war, die auf die Darstellung unterschiedlicher Lichtwesenheiten zielt, verdeutlicht eine Zeichnung im Skizzenbuch 58, das er auf den Reisen nach Verona 1881/82 genutzt hat (Abb. 6). Sie zeigt in starker Verkürzung eine nächtliche Straßenschlucht in Verona bei Nacht. Und obwohl wir die Lichtquellen nicht sehen und die Zeichnung flüchtig mit dem weichen Zimmermannsbleistift angelegt ist, wird klar, dass es zwei Lichtquellen geben muss. Der obere Streifen eines entfernten Hauses scheint hell vom Mond angestrahlt zu sein, so dass wir ungefähr über seinen Stand informiert werden. Doch im Vordergrund ist



6 Adolph Menzel: Studien aus Verona, Pinienzapfen bei Nacht, 1881/82, Graphitstift auf Papier; 15,6 × 8,1 cm; Kupferstichkabinett SMB, Ident.-Nr. SZ Menzel Skb, 58, S.71/72

ein Straßenpoller in Pinienzapfenform erleuchtet und wirft einen schrägen Schatten. Vom Mond kann dies nicht stammen, er leuchtet nicht in die Straßenschlucht. Wir müssen uns eine nächtliche Laterne denken. Menzel hat dies auf der Zeichnung ausdrücklich vermerkt: Unten links lesen wir »Gas. u Mond.«. Die Veränderungen in der Wahrnehmung durch die Gaslaternen haben Menzel vielfach beschäftigt, und wie es sich bei ihm gehört, hat er auch den Mechanismus der Gaslaternen gezeichnet.

Im »Kinderalbum« ist die »Hausecke bei Mondschein« offenkundig nach den Paris-Erfahrungen entworfen (Kat. 61). Die Hausecke, die die gesamte Bildhöhe einnimmt, ermöglicht einen Blick in die erleuchteten Wohnungen dreier Stockwerke. Die dort genutzten Gaslampen spenden ein eindeutig wärmeres Licht, als es der halb von Wolken verhüllte Mond von sich gibt. Auf den Häuserwänden links und rechts spielt Menzel zudem mit schwachem Lichtschein, der zumindest auf der rechten Seite von einer entfernten Gaslaterne zu stammen scheint. Subtil ist die Mischung aus Licht und Dunkel im leicht verschwimmenden Hintergrund angegeben. Man sollte nicht immer nur auf Menzels Gegenstandsgenauigkeit abheben, sein Anspruch auf Richtigkeit in der Wirklichkeitswiedergabe bezieht sich auch auf Atmosphärisches.

5. Kleinteiligkeit im geschlossenen Farbkörper. Das Phänomen betrifft ausschließlich alle späten 1883 entstandenen Blätter des »Kinderalbums«. Selbst wenn sie in der Tradition des Rasen-, Kräuter- oder Blumenstücks stehen, und sich Vergleichbares in Aquarellen der englischen Spezialisten um 1850 findet, etwa bei William Henry Hunt,<sup>27</sup> so ist doch das Irritierende bei Menzel, dass die Fülle

des Kleinteiligen zu Verwirrung, geradezu zu einer Orientierungslosigkeit beim Betrachter führt. Er irrt mit den Augen auf den Blättern herum, bekommt keinen Halt. Beim »Uhu im Dickicht« findet man zwar schließlich die stechenden Augen des Uhus, allerdings kann man seinen Körper nicht verorten (Kat. 67). Das stachelige Dickicht legt sich über das ganze Blatt. Nun mag dies hier noch durch das Thema gerechtfertigt sein: Das tagscheue Tier verbirgt sich im Unterholz. Beim »Baumstumpf mit Rotkelchen und Wiedehopf«, ebenfalls 1883 datiert, kann man die Vögel ausmachen, wenn auch den Wiedehopf nur schwer, aber das Blumen-, Gräser- und Baumwurzelgewirr hebt Räumlichkeit und Bildordnung tendenziell auf (Kat. 72). Die Flächenerscheinung der Darstellung mutiert zum Muster, zum Farbteppich, wodurch nahezu Gegenstandsauflösung betrieben wird.

Es dürfte schwer zu beantworten sein, welche Blätter Menzel in dieser Spätphase überarbeitet hat und in welchem Maße. Vermuten kann man allerdings, dass er eine ganze Reihe erst jetzt signiert hat. Von den frühen bis zu den späten Blättern finden sich Beispiele mit einer leicht eingetrübten weißlichen »A. M.«-Signatur, bei der ich vermute, dass sie erst 1883 aufgetragen wurde. Das entspricht Menzels genereller Praxis, beim Verkauf von Dingen, die ursprünglich nicht für den Verkauf gedacht waren, Korrekturen und Signaturen anzubringen. Das ist nicht immer glücklich, sie können dann ein wenig »over-finished« wirken, wo doch aufs Ganze betrachtet das »Kinderalbum« von einer Lebendigkeit und Unmittelbarkeit ist, die staunen lässt und die sich letztlich dem privaten Zweck der Folge verdankt. Erst spät konnte Menzel ihr Öffentlichkeit gewähren.

1 Adolph Menzel, Ansprache Friedrichs II. an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen 1757 (unvollendet), 1859–1861, Öl und Kreide auf Leinwand, Nationalgalerie SMB, Inv. A II 839.

2 Adolph Menzel, Krönung Wilhelms I. zu Königsberg im Jahre 1861, 1861, Öl auf Leinwand, Nationalgalerie SMB, Inv. A I 310.

3 Busch 2008.

4 Adolph Menzel, Friedrich und die Seinen in der Schlacht bei Hochkirch, Öl auf Leinwand, 1850–1856, ehemals Berlin, Alte Nationalgalerie (Kriegsverlust).

5 Adolph Menzel, Das Flötenkonzert, 1850–1852, Öl auf Leinwand, Nationalgalerie SMB, Inv. A I 206.

6 Zur Chronologie und Ausstellungsgeschichte der Friedrich-Bilder: Keisch 2012, S. 106–143 (Chronik der Frideriziana).

7 Adolph Menzel, Ein Nachmittag im Tuileriengarten, 1867, Öl auf Leinwand, London, National Gallery, Inv. NG6604.

8 Édouard Manet, Musik im Tuileriengarten, 1862, Öl auf Leinwand, National Gallery in London und Dublin City Gallery The Hugh Lane, Reg. 3260.

9 Busch 2015, S. 192–200.

10 Menzel, Briefe, S. 629.

11 Beta 1898/1992, S. 63.

12 Wichtigste Publikation zum »Kinderalbum«: Riemann-Reyher 1997.

13 Adolph Menzel, Piazza d'Erbe zu Verona, Öl auf Leinwand, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, Gal. Nr. 2442.

14 Brief William Gilpins an William Cock vom 13. September 1781; zit. nach Barbier 1963, S. 24 (Übers. d. Verf.).

15 Ebd.; Gilpin 1798, S. 220–221 griff den Fall wieder auf und bemerkte grundsätzlich zu fallenden Gegenständen in Bildern: »Such representations of quick motion are very absurd... You cannot deceive the eye. The falling body must appear not to fall. Objects of that kind are beyond the power of representation.«

16 Paul Sandby, The Burlesquer burlesqued, the second edition, 1753, Radierung, London, The British Museum, Inv. 1868,0808.3945. Vgl. Bindman 1997, Kat. 27b, 103a und 103b, S. 174–175.

17 William Hogarth, Paul Before Felix Burlesqued, 1751, Kupferstich und Radierung, London, The British Museum, Inv. 136480001.

18 Zu dieser satirischen Tradition: Busch 1977, S. 136–146.

19 Rembrandt, Die Opferung Isaaks, 1635, Öl auf Leinwand, St. Petersburg, Eremitage, Inv. 727.

20 Dekiert 2004.

21 Riemann-Reyher 1997, S. 52–53, 78–79, 82–83.

22 Zuletzt Grigull/Schulze Altcapenberg 2015, S. 18–20.

23 Riemann-Reyher 1997, S. 76.

24 Gludovatz 2011, zu Menzel: S. 189–218. Zu Menzels Gefühl, nicht zur Gesellschaft zu gehören: Busch 2015, S. 45–46, 65, 72–77, 180–181, 244, 260.

25 Riemann-Reyher 1997, S. 14–16.

26 Ambrosio 1990 mit zahlreichen Beispielen: S. 61, 170, 235, 285–291, 294; Werner Busch in Beck 1999, S. 78–79, Kat. 47.

27 Lyles/Wilton 1993, Kat. 183, Abb. 307.