

Historie und Gegenwärtiges bei Menzel

Werner Busch

Eine Hierarchie der Gattungen mit der Historienmalerei an der Spitze hat die Kunst über Jahrhunderte bestimmt. Ausformuliert wurde sie allerdings erst spät: am Ende des 17. Jahrhunderts an der französischen Akademie durch den Theoretiker André Félibien im Vorwort seiner „Conférences“, die die Diskussion der Akademiker vor einzelnen Bildern wiedergeben. Deutlich wird zwischen mechanischer und geistiger Tätigkeit des Künstlers unterschieden. Der Künstler soll sich vom Niederen zum Hohen emporarbeiten. Der in dieser Vorstellung niedrigste Gegenstand ist das Stillleben, die bloße Wiedergabe toter Gegenstände. Darüber steht bereits die Landschaft, auch sie eher unbeweglich, aber auch sie gibt die Natur nur wieder, wie sie ist. Ähnlich beim Porträt, das bereits Gottes höchster Schöpfung gewidmet ist. Geistig wird die Kunst jedoch erst, wenn sie von der Wiedergabe einer Person zum handelnden Figurenensemble übergeht und dies – im Gegensatz zum bloßen Genre – zudem bedeutenden Ereignissen gewidmet ist: Historie, profan oder biblisch, Literarischem, Mythologischem. Für Félibien im Zeitalter des Absolutismus ist die allerhöchste Form der Historie allerdings die Herrscherallegorie: Ludwig XIV. in Gestalt des Sonnengottes Apoll oder als Alexander der Große.¹

Angriffe auf den Absolutheitsanspruch dieser Hierarchie werden bereits im 18. Jahrhundert geführt. Niederes erfährt Aufwertung, Hohes wird fragwürdig. Im weiteren Sinne ist dies ein Verbürgerlichungs- und Säkularisierungsprozess. Historie verliert schrittweise ihren exemplarischen Charakter. Adolph Menzel hat durchaus hohe Ansprüche, er möchte Historie malen, gar Staatsaufträge für Freskomalerei erhalten – so wie Wilhelm von Kaulbach, der das Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin gleich mit einem Weltgeschichtszyklus ausgemalt hat. Im Gegensatz zur klassischen Historie mit Vorbildcharakter handelt es sich dabei allerdings um reflektierende Geschichtsmalerei, die die Weltgeschichte wie in einem Lehrbuch aufblättert.² Dahinter verbirgt sich eine Krise der Historienmalerei. Staat und Kunstvereine konnten Entsprechendes noch in Auftrag geben, doch sie können sich schon nicht mehr darauf einigen, was Historie eigentlich sei und sein solle.³ Ihre Aktualisierung aus subjektiver künstlerischer Sicht wird versucht. Nicht wirkliche Geschichtsdeutung ist das Ziel, zumal Geschichte ihr Telos verloren hat, sondern eher die individuelle Inanspruchnahme der menschlichen, ja, privaten Dimension der dargestellten Protagonisten. Das mag Menzels Auffassung der Friedrich-Bilder erklären. Doch diese Auffassung erwies sich nicht als staatskonform, der König hatte andere Vorstellungen, wollte nach wie vor weder vom Pinsel des Malers

linke Seite Detail aus

■ 82

noch von seinen Untertanen berührt werden. Mehr und mehr wurde dieser Absolutheitsanspruch obsolet. Der zuerst eher geringe Erfolg der Friedrich-Bilder, die entweder spät in Königsbesitz kamen oder aber vom Großbürgertum gekauft wurden, vor allem aber der Misserfolg der Ausstellung der Frideriziana in der Berliner Akademie 1863 ließ Menzel spätestens nach seinen Paris-Besuchen und der Großstadterfahrung in den späteren 60er Jahren an der weiteren Sinnfälligkeit der offiziell immer noch höchsten Gattung zweifeln. Er wurde zum Maler des modernen Lebens und zum Gesellschaftsmaler. Allenfalls kann er Figuren in historischem Kostüm auftauchen lassen – und dies nicht ohne unterschwellig ironische Dimension, als hätte alles Historistische seinen endgültigen Ort im Kostümfest gefunden.

Das, was er in seiner Jugend in der Gebrauchsgraphik, in der überraschende Motive, Zu- und Unfälle, verblüffende Ansichten ihren Ort hatten, erprobt hatte, hielt nun verstärkt Einzug in seine Gegenwarts-schilderungen, durchaus mit einer Prise Ironie. Vor allem aber erfuhr Menzel das moderne Leben als chaotisch, ungeordnet, bedrängend – und er als Kleinwüchsiger fühlte sich diesem Leben nicht wirklich als zugehörig und gewachsen. So ging er auf Distanz, nahm die Rolle des Beobachters ein.

Doch dieser generelle Wandel in der Auffassung dessen, wofür die Kunst zuständig sein konnte und sollte, hatte auch einschneidende Konsequenzen für die von Menzel verwendeten Medien und technischen Verfahren. Und da berühren wir den Kern unserer Ausstellung. Denn Menzels farbige Arbeiten jenseits der Ölmalerei, die Arbeiten auf Papier in Aquarell, Pastell und Gouache, sind, wenn man so will, einer Zwischengattung zugehörig. Sie sind nicht bloßer zeichnerischer Entwurf, Studien von gesehenen Einzelmotiven ohne szenischen Zusammenhang, auch nicht Notizen als Vorrat für eventuell und sie sind andererseits auch nicht offizielle ausgeführte Bilder, deren Vollendung einen wie auch immer gemeinten objektiven Anspruch stellte. Es sind – Ausnahmen wie die allegorischen Darstellungen bestätigen die Regel – private Arbeiten für Privatpersonen. Der vor allem im Aquarell und im Pastell skizzenhafte Modus, der nicht selten bloß angedeutete szenische Zusammenhang dieser Blätter und die in den beiden genannten Medien zum Rand hin auslaufende offene Darstellung, belassen diese Arbeiten nicht selten im Entwurfscharakter, in der Andeutung. Sie sind näher an der Zeichnung, so wie die Gouache näher am Gemälde ist. Das liegt daran, dass im Gegensatz zum lichtdurchlässigen Aquarell und zum bröckeligen Pastellkreidestrich die Farben der Gouache deckend sind. Die Gouache füllt das Blatt, sie kann als eine Art Gemäldeersatz dienen. Ersatz insofern, als das normalerweise im Vergleich zum Gemälde sehr viel kleinere Format der Gouache eher für die Wand einer Privatwohnung gedacht ist, sie zielt nicht auf die Museumswand oder die Wand eines öffentlichen Gebäudes. Auch die Gouache verbleibt also im privaten Rahmen, ist ein Sammlerstück.

So wird man sagen können, dass die drei künstlerischen Medien Aquarell, Pastell und Gouache in gewisser Weise die historisch angemessene Form für die Kunst Menzels sind. Ja, sie sind geradezu der Inbegriff seiner Kunst. In den Gouachen tritt Privates mit eher bildmäßigem Anspruch auf und umgekehrt verzichtet das Bildmäßige auf normative Geltung, lässt Raum für individuelle Beobachtungen, ist gelegentlich selbst offen für die komischen Aspekte des Lebens.

In Menzels Werk stehen Szenen aus dem gegenwärtigen Leben und aus der Historie lange unvermittelt nebeneinander. In seiner Frühphase ist Historienmalerei für ihn Geschichtsillustration, später wird nicht das bedeutende historische Ereignis, sondern das für den Protagonisten Typische, ja das ihn charakterisierende Anekdotische wichtig. Nicht ganz zu Unrecht hat man entsprechende Bilder auch dem historischen Genre zugeschlagen. Bezeichnenderweise findet sich eine der frühesten Würdigungen Menzels im vierten Band von Friedrich Fabers „Conversations-Lexikon für Bildende Kunst“ von 1848 unter dem Stichwort „Genre“, einem gewaltigen Artikel von rund achtzig Seiten – was die neue Wertschätzung dieses Zwischenbereiches anzeigt.⁴ Bei seiner jahrzehntelangen Beschäftigung mit der Geschichte Friedrichs des Großen interessieren Menzel dessen Antriebe, die Antriebe einer individuellen Person. Und um ihm



46 Louis Gallait (1810–1887), Die Abdankung Kaiser Karls V. zugunsten seines Sohnes Philipp II. in Brüssel am 25. Oktober 1555, 1842, Öl auf Leinwand, 122 × 170,3 cm, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut (Inv.-Nr. 947)

gerecht zu werden, versucht er das historische Detail zu rekonstruieren, indem er alle materielle Überlieferung bis in die kleinste Kleinigkeit mit der größten Sorgfalt studiert. In einem Rock wird das Futter gelöst und gewendet, nur um sich die ursprüngliche Farbe des Stoffes zu vergegenwärtigen. Der Aufwand war gewaltig, der Erfolg in der Öffentlichkeit dagegen zumindest zuerst gering.⁵ Nachdem er nach der Mitte des Jahrhunderts auf seinen Reisen nach Paris die moderne Großstadt kennengelernt hatte, hat er so gut wie nie wieder Historisches in Angriff genommen, er wird zum Maler des Zeitgenössischen. Selbst vor Schlittschuhläufern macht er nicht halt.

Wie kommt es zu diesem Wandel? Nur zwei Aspekte seien gestreift: der wissenschaftlich-technische, ins Industriezeitalter mündende Wandel und die Entstehung des historischen Denkens, das im 19. Jahrhundert den Historismus hervorbringt. In beiden Fällen ist das Ende gültiger Traditionen zu konstatieren. So hebeln die naturwissenschaftlichen Ergebnisse des späten 18. Jahrhunderts die aristotelische Elementenlehre aus, plötzlich gibt es eine Fülle von neuen Elementen. Wenn der Blitz abgeleitet werden kann, funktioniert er nicht mehr als Gottes drohende Strafe. Wenn durch die Gasforschung die Anteile der Luft analysiert werden können, der Fesselballon in die Luft steigen kann, verliert der Himmel seinen göttlichen Charakter, auch die Engel können nach Hause gehen.⁶ Und wenn die Historie nicht mehr vorbildhaftes Exempel sein kann, keine Normen mehr vorgibt, sondern zum fernen, ganz Anderen wird, das direkt mit der Gegenwart nichts mehr zu tun hat, dann können die Künstler nur versuchen, das fremde Erscheinungsbild der Geschichte so genau wie möglich zu rekonstruieren und künstlerische Mittel für ihre Aktualisierung zu entwickeln. Sie wollen das Vergangene wenigstens vorstellbar machen.

Das tun am Beginn der 1840er Jahre die belgischen Künstler, denen es um die Stiftung einer nationalen Identität ging (Abb. 46).⁷ Menzel studiert ihre Werke sorgfältig. Der Aktualisierungsversuch der Belgier besteht in dreierlei: dem gewaltigen Steigern des Bildformates, ausgeprägter Farbigkeit und vor allem

einer Ausschnitthaftigkeit mit Randüberschneidungen, als sei das Dargestellte direkt aus dem Leben gegriffen. Die Bilder leben von einer Überwältigungsstrategie – und bleiben doch bloße theatralische Kostümstücke, die bald vergessen werden, wie auch Menzel realisieren musste.⁸ Zwar nutzt Menzel die strategischen Verfahren der Belgier, versucht allerdings, seine Bilder durch den stärkeren Genrecharakter – der den Verzicht auf die große Staatsaktion impliziert – und eine pastose Malweise interessant zu machen, doch spürt er deutlich das thematische Ungenügen und geht von der Aktualisierung des Historischen zur Aktualität selbst über.

Es ist ein sonderbares Phänomen im 19. Jahrhundert und es wird in der offiziellen Kunst durchaus sichtbar: Jede Feier historischer Ereignisse oder von Personen wird als Verklärung, Propaganda oder Ideologie durchschaubar. Die entstehende Geschichtswissenschaft zeigt uns, dass man die Dinge auch ganz anders sehen kann. Dass es für alles ein Für und Wider gibt, je nach Perspektive, aus der auf das Ereignis oder die Person geschaut wird. Und so wird für Menzel Friedrich der Große, trotz aller ihn auszeichnenden Anekdoten, zu Friedrich II., zu einer relativen Figur, an der eher ihre psychischen Antriebe interessieren, als etwa gewonnene Schlachten, die, wie Menzel schon in den Kugler-Illustrationen demonstriert, der Menschheit nur Unheil gebracht haben. Aus dem Siebenjährigen Krieg kehrt Friedrich für Menzel als eine gebrochene und erschöpfte Figur zurück (Abb. 47).⁹

„Es gibt“, sagt Hegel in seiner „Ästhetik“, „heutigentags keinen Stoff, der an und für sich über dieser Relativität stände,“¹⁰ der Realität der alltäglichen Wirklichkeit. Friedrich Theodor Vischer ist 1841 davon überzeugt, dass die Madonnen der Nazarener aussehen, als seien sie im Mädchenpensionat erzogen worden und hätten gerade Tee getrunken, er konstatiert einen „falschen“ Ton.¹¹ Und Jakob Burckhardt schreibt 1843: „Für's Erste genügt es nicht, eine Geschichte gehabt zu haben; man muß eine Geschichte, ein öffentliches Leben mitleben können, um eine Geschichtsmalerei zu schaffen.“¹² Hegel hatte die Konsequenzen daraus bereits zuvor auf den Punkt gebracht und zwar mit der Bemerkung: „[...] daß die Subjektivität des Künstlers über diesem Stoffe [...] steht.“¹³ Und so sind Menzels *Schlittschuhläufer* nicht nur Resultat genauer Bewegungstudien, sondern ein sich in gänzlicher Individualität zeigender „Menzel“.

Aber wie immer kommt es ihm darauf an, deutlich zu machen, dass das Gezeigte auf unmittelbare eigene Erfahrungen zurückgeht. Historisches dagegen wird zum Fremden, dem man seine Fremdheit auch



47 Adolph Menzel, Fackelzug beim Einzuge des Königs in Berlin (Bock 746) in: Franz Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen, Leipzig 1840, S. 423, Holzschnitt, 8,8 × 16,8 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. 722-97)

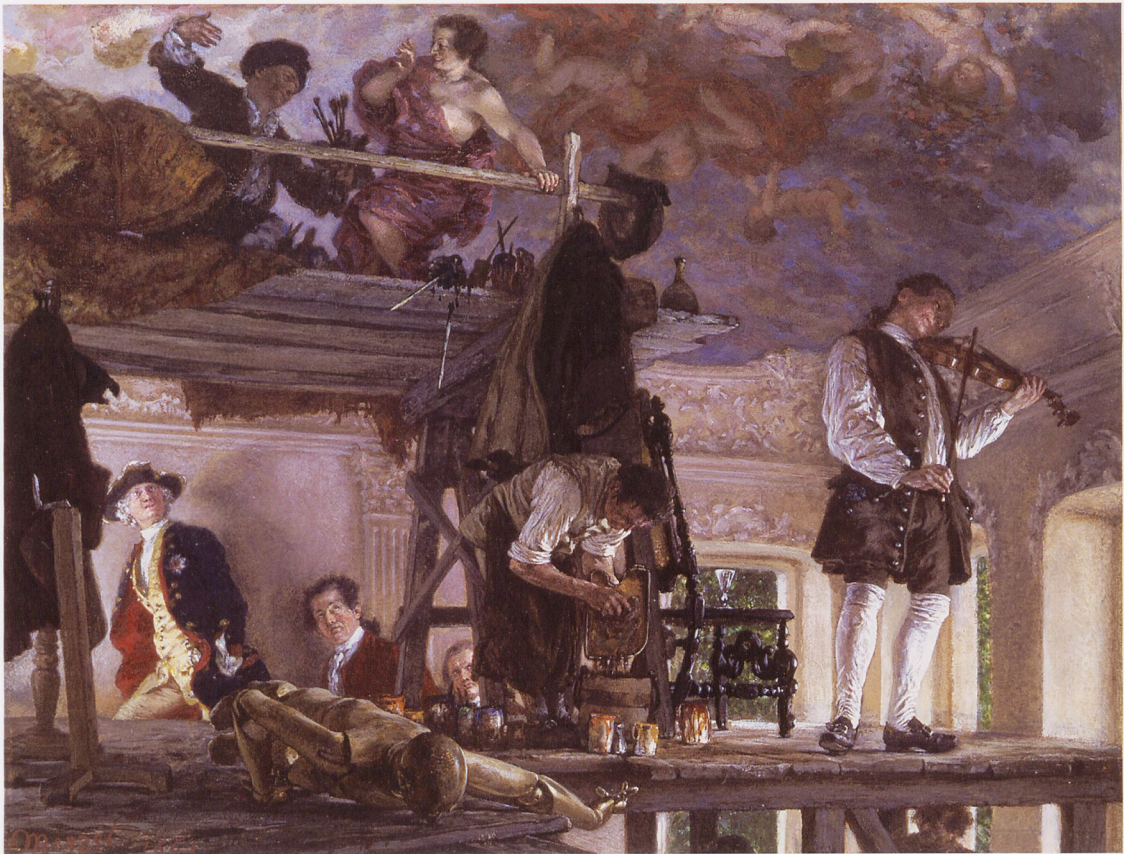
ansieht und ansehen soll. Darum Menzels höchste Genauigkeit in allem, was das Kostüm der Protagonisten angeht, er rekonstruiert. Darum auch in der Kunst des deutschen 19. Jahrhunderts der Kostümstreit, der mit Menzels Vorbild Gottfried Schadow anhebt. Wie soll Blücher im Denkmal bekleidet sein, mit idealem Gewand, wie es über Jahrhunderte dem Helden im Bilde gebührte oder doch eher zeitgenössisch in seiner Husarenuniform? Schadow tendierte sicher zu Letzterem. Doch wurde Goethe als Berater herangezogen, und Schadow hatte mehrfach mit ihm über die Gestaltung zu diskutieren. Heraus kam ein letztlich unbefriedigender Kompromiss. Blücher trägt die Husarenuniform, selbst auf die zugehörigen Gamaschen verzichtet Schadow nicht. Doch über die Uniform wird, wenigstens teilweise, ein togaartiger Umhang gelegt und über die Brust wird ihm gar ein Löwenfell mit Löwenhaupt drapiert, das Blücher zu einem neuen Herkules machen soll (Abb. 48).¹⁴

Das Standbild ist von 1819, danach war, zumindest für Menzel, ein derartiger Kompromiss nicht mehr möglich. Für ihn hatte die Person für sich selbst einzustehen, nicht durch von außen herangetragene Idealisierung nobilitiert zu werden. Verklärung wird als Verunklärung verstanden. Aktualisierung einer historischen Figur erscheint nur möglich, wenn wir sie letztlich als jemanden, der ist wie du und ich, begreifen, der unserer Sphäre nicht entzogen ist. Wenn aber das Gegenwärtige zum eigentlichen Thema wird, dann gilt die jahrhundertelange Trennung von Würdigem und Unwürdigem nicht mehr, im Prinzip wird alles darstellungswürdig, selbst wenn es komisch wirkt, unschicklich oder ungeschickt erscheint. Das Menschlich-Allzumenschliche ist aus dem Bereich der Kunst nicht mehr ausgeschlossen, die Unterscheidung von Hochkunst und Trivialkunst, die allenfalls zuvor in der Karikatur ihren Ort haben konnte, greift nicht mehr. Aber: Wenn das ehemals als niedrig Empfundene nun dargestellt werden kann, dann bitte mit größter Disziplin. Wahr ist nur das Wirkliche. Und so stürzt man auch beim Schlittschuhlaufen, kommt der Nebenperson ins Gehege. Statt Harmonie, die immer eine Verklärung der Wirklichkeit ist, die Akzeptanz von Disharmonie als Lebensrealität. Kein Wunder, dass Friedrich Theodor Vischer die „Tücke des Objektes“ entdeckt,¹⁵ auch sie wird Teil der vergegenwärtigten Geschichte: Wenn der Kronprinz Friedrich zum Maler Pesne aufs Gerüst steigt und ihn beim vergnügten Tanzen mit seinem Modell erwischt (Abb. 49), dann fallen vom wackligen Gerüst die Pinsel herab und die Farbe tropft. Beim späten *Besuch im Eisenwalzwerk* (■ 87) stehen nicht die sich formvollendet begrüßenden Honoratioren im Zentrum, vielmehr ist der aufmerkende, schuftende Arbeiter, der dem inszenierten Theater am liebsten mit seiner Schippe ein Ende bereitet hätte, themenbestimmend. Die Gewichte haben sich verschoben. Geschichtliches wird vergegenwärtigt und Vergegenwärtigtes unterliegt den Bedingungen aller menschlichen Verhältnisse. Zweifellos das beste Demonstrationsobjekt sowohl für den Übergang von einer konventionellen klassischen Historienauffassung zu einer zeitgenössischen Auffassung von Historie wie auch für deren Bewertung durch Menzel und seine daraus resultierende Bevorzugung der Darstellung des Zeitgenössischen stellen die neun relativ kleinformatigen Gouachen dar, die Menzel im Auftrag des Chemiefabrikanten Kahlbaum zwischen 1859 und 1862 gefertigt hat. Vier Szenen sind der friderizianischen Zeit gewidmet, und zwar Friedrichs glücklichster Zeit als Kronprinz auf Schloss Rheinsberg, und fünf Szenen sind der Darstellung zeitgenössischen Lebens verpflichtet.¹⁶



48 Johann Gottfried Schadow, Gebhard Leberecht von Blücher, Hilfsmodell, 1816, Gips, bronziert, 100 × 50 × 42 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie (Inv.-Nr. G 284)

49 Adolph Menzel,
Kronprinz Friedrich
besucht den Maler
Pesne auf dem Mal-
gerüst in Rheinsberg,
1861, Gouache auf
Papier, auf Pappe
kaschiert, 24 × 32 cm,
Staatliche Museen zu
Berlin, Nationalgalerie,
Leihgabe der Bundes-
republik Deutschland
(Inv.-Nr. F. V. 46)



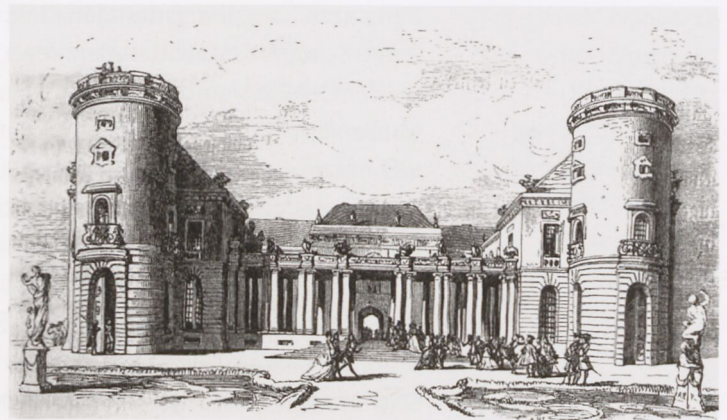
50 Adolph Menzel,
Wasserfahrt auf dem
Grienericksee, 1860,
Gouache, 23,6 × 31,5 cm,
Stiftung Preußische
Schlösser und Gärten
Berlin-Brandenburg
(Inv.-Nr. GK II (6) 199)



Je zwei aus jeder Gruppe seien einander gegenübergestellt. Zu den Frideriziana gehört die *Wasserfahrt auf dem Grienericksee* (Abb. 50) von 1860. Der Kronprinz in Muße bei entspannender Lektüre lässt sich auf einem seiner beiden Lustschiffe bei schönem Wetter und leichter Brise über den See fahren. Ein großer tiefroter Teppich, aufgestellt an drei hohen Stangen, schirmt ihn ab, so dass er ganz in seine Lektüre eintauchen kann, links jenseits des Sees das Rheinsberger Schloss, die große Kolonnade zwischen den Türmen, die den Hof zu einem Cour d'honneur macht, wird sichtbar, davor am Ufer von Bäumen hinterfangen das zweite größere Lustschiff, eher einem Staatsschiff ähnlich. Friedrich – ganz entspannt im Hier und Jetzt – hat das rechte Bein auf seinem Polster ausgestreckt, während das linke auf dem Boden des Schiffes aufgestellt ist. Ein sehr saloppes, wenig königliches Motiv – doch es hat seine Herkunft, es stammt aus der englischen Malerei, findet sich mehrfach bei Francis Hayman, auch bei Gainsborough und andernorts; dort pflegt das ausgestreckte Bein auf einer Rasenbank zu ruhen, es gehört in den Umkreis der unkonventionellen Conversation Pieces, bezeichnet ebenfalls Muße und kann auch mit Lektüre in der Natur verbunden sein.¹⁷ Noch bei Tischbeins *Goethe in der Campagna* ist das der Fall.¹⁸

Hier, wie so oft bei Menzel, ist das nicht der Etikette verpflichtete Motiv, das zudem von weiteren nicht sehr eleganten Bewegungsmotiven bei Friedrichs Schiffspersonal begleitet wird, mit kompositorischen Mitteln aufgefangen. Die mittlere der den abschirmenden Teppich haltenden Stangen, die die Aufstellung übereck möglich macht, markiert genau die Mittelsenkrechte des Bildes. Das „Unordentliche“ wird in eine künstlerische Ordnung überführt. Im Übrigen hat Menzel sich, wie er es immer tat, sorgfältig der Örtlichkeit und der Umstände versichert. Er ist nach Rheinsberg gefahren und hat sich kundig gemacht, auch hat er noch einmal in Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen“ nachgelesen. Kugler zitiert im Rheinsberg-Kapitel aus den Briefen des Baron Bielfeld von 1739, von daher weiß Menzel zum Beispiel von der Existenz der beiden Lustschiffe auf dem Grienericksee.¹⁹ Schaut man Menzels Titelvignette zum Kuglerschen Rheinsberg-Kapitel mit der frontalen Ansicht des Schlosses an, so ist der Ausbau bis 1740 dokumentiert, doch fehlen noch die Turmhelme (Abb. 51)²⁰ – welche die wundervoll leicht gestaltete Gouache bereits aufweist.

Sehr viel chaotischer angelegt, ist die oft beschriebene Gouache von 1861, die *Kronprinz Friedrich beim Besuch seines Hofmalers Pesne auf dem Malgerüst in Rheinsberg* bei der Anlage des Deckenbildes im Ballsaal mit Apoll auf seinem Sonnenwagen, der die dunkle Nacht vertreibt (siehe Abb. 49), zeigt. Man hat das Thema, wohl zu Recht, als Anspielung auf den zu erwartenden Thronwechsel verstanden. Friedrichs Vater Friedrich Wilhelm, halbwegs wieder mit dem Kronprinzen versöhnt, war krank und bereitete die Übergabe der Königswürde an seinen Sohn bereits vor. Der Ausschnitt, den Menzel gibt, ist höchst gewagt. Wo genau und auf welche Weise der seitlich angestrahlte Friedrich mit seinem Architekten Knobelsdorff zum Gerüst hinaufsteigt, bleibt offen, und was er sieht, ist nicht gerade würdevoll. Sein Hofmaler macht seinem nur mit einem lockeren Gewand bekleideten Modell eine Tanzfigur vor und rückt ihm dabei durchaus zu Leibe. Von der vielen Bewegung auf dem Brettergerüst ausgelöst, fallen Pinsel und ergießen sich Farben auf die nächste Etage des Gerüsts. Der Bratsche spielende Hofmusiker Benda rechts, ungeschützt am Rande des Gerüsts stehend, erscheint geradezu somnambul in sein Spiel vertieft. Alles Mögliche steht wirr herum, darunter Menzels Arbeitsstuhl – Menzel als der neue Pesne, der Maler des Königs? Die gewagte räumliche Perspektive wird erneut kompositorisch im Gleichgewicht gehalten, ohne dass das Ungegliederte verschwindet: Die senkrechte Mittelachse des Bildes ist stark betont von der Eckstrebe des Geländers,



51 Adolph Menzel, Schloss Rheinsberg, Vorderansicht mit einer lustwandelnden Hofgesellschaft (Bock 516), in: Franz Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen, Leipzig 1856, S. 93, Holzschnitt, 6,2 × 11,1 cm, Bayerische Staatsbibliothek (Sign. 4 Bor. 125 d)

52 Adolph Menzel, *Die Gesellschaft ist aus*, 1860, Aquarell und Ölfarben auf Papier, 25,7 × 33 cm, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, PA, Heinz Family Fund (Inv.-Nr. 92,8)

53 Adolph Menzel, *Im Rohbau*, 1860, Deckfarben auf Papier auf Karton aufgezogen, 36 × 22 cm, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg (Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland)

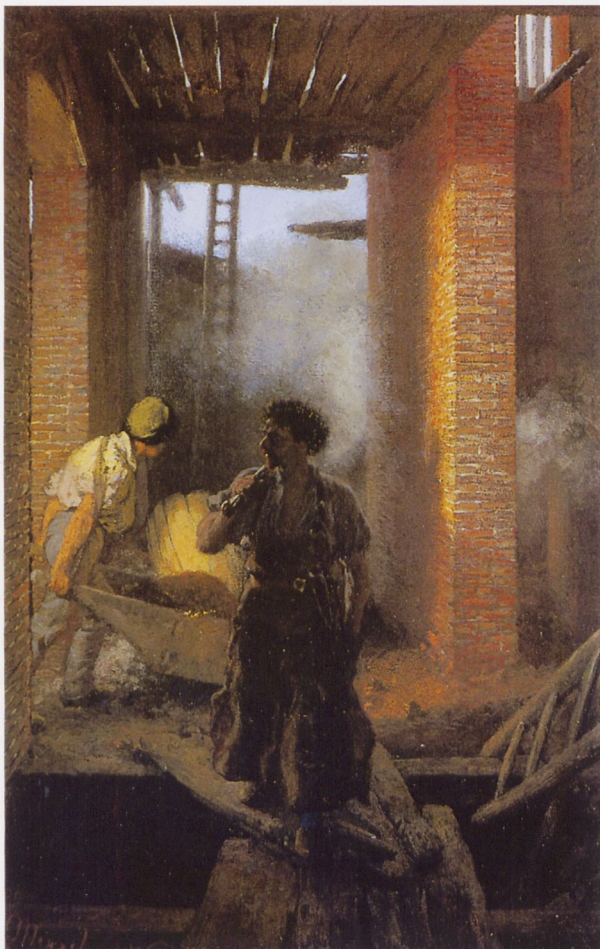
den daran hängenden dunklen Kleidern und dem die Palette sauber kratzenden Gehilfen. Die Gerüstträger, die den Gehilfen rahmen, fußen auf der linken und rechten Senkrechten des Goldenen Schnitts. Dass der Manichino, die Gliederpuppe, umgestürzt im Vordergrund liegt und alle Figuren des Deckenfreskos auf den Kopf gestellt erscheinen, stellt indirekt eine klassische Bildauffassung in Frage, das lebende Modell interessiert mehr als das konventionelle Hilfsmittel, die Wirklichkeit dominiert unausweichlich.

So sind die beiden friderizianischen Bilder von Unkonventionalität auf der einen Seite und dem Einbruch der Wirklichkeit in die Geschichte auf der anderen gekennzeichnet, das *Pesne*-Bild auch noch durch geradezu groteske Komik – dagegen kommt eine offizielle Geschichtsauffassung nicht an. Die folgenden Darstellungen zum gegenwärtigen Leben dagegen sind ohne direkte komische Dimension. Komik, das wusste man spätestens seit der Frühromantik, stellt immer auch einen Modus der Reflexion dar, in Menzels Fall kommt es so zu einer Frage nach der Gültigkeit offizieller Geschichtsschreibung. Er stellt sie vor den Richterstuhl einer anzunehmenden Wirklichkeit der geschilderten Verhältnisse. Doch der Begriff der romantischen Ironie ist zudem fast regelmäßig durch eine ausgeprägte Dimension von Kritik charakterisiert – und in Menzels zeitgenössischer Szene ist vorsichtig

Sozialkritik, wiederum in Form genauer Wirklichkeitsschilderung, eingebettet.

Die Gesellschaft ist aus (Abb. 52) von 1860 ist der Verabschiedung einer größeren Abendgesellschaft in lauschiger Sommernacht vor dem Hause gewidmet. Die bewegte Gesellschaft ist mit allem Möglichen beschäftigt, einige haben sich bereits zum Gehen gewendet, wollen in eine Kutsche steigen, andere verabschieden sich noch, eine gänzlich verschattete Gestalt im Bildvordergrund will zu Fuß nach Hause gehen, andere wieder schauen dem freundlichen Gesellschaftstheater zu. Einzelne Figuren sind in Zeichnungen vorab studiert. Und es spricht auch vieles dafür, dass Menzel eine Gesellschaft aus seinem unmittelbaren Umfeld wiedergegeben hat. Seine Schwester scheint in die beleuchtete Hauptverabschiedungsszene involviert und der schöne große Mann in der Bildmitte, der aus dem Bild herauschaut, scheint der mit Menzel befreundete Friedrich Eggers zu sein, der schon 1852 im „Deutschen Kunstblatt“ nachdrücklich zeitgenössische Themen eingefordert hat und auf den zudem die Idee zum *Eisenwalzwerk* zurückzugehen scheint.²¹

Der Abschied ist einer besseren bürgerlichen Gesellschaft gewidmet, die *Zwei Arbeiter in einem Rohbau* (Abb. 53), ebenfalls von 1860, zeigen dagegen einen Maurer und einen Schlosser. Mit beiden Berufsständen hat Menzel sich intensiv beschäftigt, bereits in den dreißiger Jahren im Rahmen seiner Gebrauchsgraphik, aber auch unmittelbar vor den Kahlbaum-Gouachen. Der verschattete Schlosser, der uns auf der senkrechten Mittelachse direkt über wackelige Planken entgegenkommt, in grober Arbeitskleidung, aber selbstbewusst, wird hinterfangen von einem Maurer, der eine schwere Schubkarre schiebt. Die Pose mit dem vorgebeugten



Leib und den durchgestreckten muskulösen Armen hat Menzel offensichtlich sorgfältig studiert – es ist eine Arbeiterpose wie sie im Übrigen schon William Hogarth, mit dem Menzel sich vielfach beschäftigt hat, in seiner „Analysis of Beauty“ von 1753, in deutscher Sprache bereits 1754 erschienen, beschrieben hat: Schwer Arbeitende könnten nicht schön erscheinen, einem klassischen Ideal folgen, vielmehr würde die Arbeit ihren Körper prägen, aber dafür seien sie wahr.²² So dürfte es auch Menzel gesehen haben. Die in Ihrer Gesamtstruktur wieder nicht zu erschließende Räumlichkeit, in der die Arbeiter tätig sind, ist erneut, hier durch rigide Bildordnung, aufgehoben. Der auf der Mittelachse angesiedelte Schlosser wird geradezu durch die senkrechten Linien des Goldenen Schnitts gerahmt. Die entscheidende rechte verläuft haargenau auf der Mauerkante, die den Durchblick ins Freie ermöglicht, die linke folgt der langen aufgestellten Leiter. In gewissem Sinne ist dies ein Arbeitermonument, allerdings ohne forciertes Pathos. So sind die beiden zeitgenössischen Gouachen antithetisch gemeint: Das breit gelagerte Bild der bürgerlichen Gesellschaft wird dem schmalen Hochformat des Arbeiterbildes gegenübergestellt. Menzel scheint nicht direkt zu urteilen, uns jedoch mit zwei konträren Aspekten der Wirklichkeit zu konfrontieren. An uns ist es, dazu Stellung zu beziehen.

1 Félibien 1668; Busch 1993, S. 19–24; Germer 1997, bes. Kap. 6.

2 Busch 1986; Menke-Schwinghammer 1994.

3 Busch 1991.

4 Faber 1848, Bd. 4, S. 322–400.

5 Ausführlich zu den Friedrich-Bildern: Keisch 2012.

6 Busch 1996.

7 Schoch 1979; Busch/Beyroth 1982, Die Belgischen Historienbilder, S. 184–207.

8 Brief Menzels an Carl Heinrich Arnold vom 16.1.1849 (Menzel, Briefe, Bd. 1, Nr. 250, S. 262–263).

9 So schon in Franz Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen“, siehe insbesondere die Illustration zu Friedrichs Rückkehr aus dem Siebenjährigen Krieg, Ausgabe Leipzig 1936, S. 433.

10 Hegel VÄ 2, S. 235.

11 Vischer/Vischer 1922, S. 29.

12 Burckhardt 1843.

13 Hegel VÄ 2, S. 231.

14 Simson 1989; Krenzlin 1990, ausführlich zum Blücher-Denkmal, S. 164–167.

15 Berger-Fix 1987; Vischer/Vischer 1898, S. 187–188 (Vischers autobiographischer Roman „Auch einer“. Eine Reisebekanntschaft, 2 Bde., 2. Aufl. Stuttgart und Leipzig 1879 ist an vielen Stellen diesem Gegenstand gewidmet).

16 Kat. Berlin 1996/1997, Kat.-Nr. 91–93, S. 200–205.

17 Allen 1987, Kat.-Nr. 10, S. 91–92.

18 Lenz 1979.

19 Kugler 1936, 11. Kapitel, S. 104–118, aus Bielfelds Korrespondenz S. 105–108, zu den Lustschiffen S. 107.

20 Kugler 1936, 11. Kapitel, S. 104.

21 Eggers 1852.

22 Hogarth 1754, S. 46–47 und a. a. O.