



Menzels Schlittschuhläufer

Ein Gespräch

Anna Marie Pfäfflin, Werner Busch und Claude Keisch

Schlittschuhfahrt auf eisigem Grund

AP An einem verhangenen Tag wogt und braust auf zugefrorener Eisfläche dem Betrachter eine Menschenmenge auf Schlittschuhen entgegen. Aus dem Sfumato winterlichen Nebels lösen sich einige Gestalten im Vordergrund. Sie sind klar zu erkennen: eingehüllt in Wintermäntel, die Krägen hochgestellt, Hüte und Mützen tief ins Gesicht gezogen, den Schal bis zur Nasenspitze hochgebunden, die Hände in Handschuhen, im wärmenden Muff verborgen oder, der rasanten Schlitterpartie auf den Kufen geschuldet, Hand in Hand mit dem Nebenmann.

Der Nebelvorhang gibt den Blick frei auf die Eisfläche der Bühne: In vorderster Reihe von links nach rechts schildert Adolph Menzel Impressionen der zentralen Geschehnisse auf dem Eis: eine elegante Dame, begleitet von zwei Kavalieren mit Zylinder, dann ein Herr mit zwei Kindern, das eine auf einem Schlitten sitzend, das andere mit unsicheren Schritten tapsend. Es folgt ein aus dem Gleichgewicht geratener Herr, der schlitternd seine Kreise auf der Eisfläche zieht, und schließlich die komische Figur eines Gestürzten, mit allen Vieren rudern. Nicht das große Unglück wird gezeigt, sondern das kleine Pech des Alltags.

WB Menzel wäre nicht Menzel, wenn er der eleganten Dame im Vordergrund nicht noch weiteren Sinn zugeschrieben hätte: Sie scheint sich für den Herrn zu ihrer Rechten entschieden zu haben, ihm vertraut sie ihre Hand an. Der Herr auf ihrer linken Seite wird zum Konkurrenten, dem sie die vom Muff besetzte Hand verweigert, auch bewegt er sich nicht im Gleichschritt. Im Gegensatz zur Bildtradition gibt uns Menzel typischerweise kein einvernehmliches Figurenlaufen.

AP Es ist ein Schauspiel zwischen Tanz und Sturz, das auf das Publikum zurollt. Für den Betrachter entsteht der Eindruck, von den heranbrausenden Schlittschuhläufern überrannt zu werden. Einige Figuren scheinen aus der Bildfläche herauszustürzen, werden vom Blattrand angeschnitten, als sei das Tempo dieser Fahrt auf dem Eis nicht zu kontrollieren.

Der Maler teilt das Blatt horizontal exakt in der Bildmitte: Die obere Bildhälfte lässt er menschenleer, die untere hingegen erscheint nahezu überfüllt. Wischend und pointierend nutzt Menzel das trockene Medium Pastell im unteren Bereich für einen malerischen Gesamteindruck. In der Leere der oberen Bild-

linke Seite Detail aus

■ 62

hälfte dominiert die Linie: Die winterlich kahlen, schwarzen Zweige der Bäume werden durch Schneelagen präzisiert, die Farbigkeit wird auf ein Minimum reduziert.

CK Die Landschaft – ihr bestimmender Anteil an der Komposition bleibt in Menzels Pastellwerk ganz ungewöhnlich. Für Raumweite, Himmel, Bäume, für alles Nichtgreifbare hält er üblicherweise Ölfarben oder Aquarell bereit.

Ein unentdecktes Meisterwerk

AP Praktisch unbekannt blieben die *Schlittschuhläufer* (■ 62) der Menzel-Forschung, weil sie von Hugo von Tschudi 1905 nicht in sein Verzeichnis der Menzel'schen Gemälde und Studien – bis heute eine entscheidende Referenzquelle für alle malerischen Arbeiten im Œuvre des Künstlers – aufgenommen worden waren. Aufgenommen werden konnten, um es genauer zu sagen, denn es liegt die Vermutung nahe, dass das Werk schon bald nach seiner Entstehung das Atelier des Künstlers verlassen hat – die Tatsache, dass Menzel das Blatt mit seiner Signatur versehen hat, spricht für diese Annahme. Bis in die 1920er Jahre war es Bestandteil der Sammlung Wertheim, von wo es durch die Galerie Fischer in Luzern an Julius Wilhelm Böhler (ebenfalls Luzern) verkauft wurde. Dort verblieb es bis ins Jahr 1955, um dann – etwa einhundert Jahre nach seiner Entstehung – für einen Augenblick nur an die Öffentlichkeit zu kommen: im Rahmen der Westberliner Menzel-Retrospektive der Nationalgalerie in Berlin-Dahlem anlässlich des 50. Todestages

des Künstlers, im Mai und Juni 1955.¹ Der Katalog verzichtete auf eine Abbildung, und so mag dieses kurze Auftauchen lediglich den Effekt gehabt haben, den Verkauf beim Auktionshaus Ketterer in Stuttgart im selben Jahr zu befördern,² ohne dass sich das Werk in das kollektive Gedächtnis der Forschung eingepägt hätte. Nach 63 Jahren in hessischem Privatbesitz wurde es 2018 beim Berliner Auktionshaus Villa Grisebach zur Versteigerung gebracht und hier für das Kupferstichkabinett erworben. So sind bis zu unserer Ausstellung 2019 mehr als sechs Jahrzehnte vergangen, bis die *Schlittschuhläufer* nun erneut ihren öffentlichen Auftritt erleben.

Skizzenbuchnotizen

AP In Menzels Skizzenbuch Nr. 14 im Kupferstichkabinett findet sich auf Seite 61 die einzige nachweisbare Studie zu diesem Pastellgemälde (Abb. 1). Hier hat Menzel die entscheidenden Szenen bereits angelegt: Er zeigt erst das Profil eines einzelnen Schlittschuhs, dann die prominente Dreiergruppe, wobei der Schlittschuhläufer links nur angedeutet ist und die Haltung des rechten im Vergleich mit der Ausführung in Pastell variiert: In der Bleistiftskizze verschränkt er seinen linken Arm über dem Leib mit der linken Hand der Dame. Weiter zu erkennen ist auf der aufgeschlagenen Skizzenbuchseite das kleine Mädchen auf dem Sitzschlitten, dann ein Paar, von hinten gesehen, auf das der Autor im Pastell jedoch verzichtet. In der unteren „Bildzeile“ mag man das Mädchen mit Muff, hellblauem Mantel und rosa Haube erkennen und vielleicht auch den Gestürzten, freilich nur sehr schemenhaft angedeutet. Beständen Zweifel an der Urheberschaft Menzels für dieses Pastellgemälde, sie ließen sich mit der

1 Adolph Menzel, Figurenstudien zu *Schlittschuhläufer* (■ 62), Skizzenbuch Nr. 14 (1855), S. 61, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (SZ Menzel Skb. 14)



aufgefundenen Studie leicht ausräumen. Und auch für die Datierung ist das Skizzenbuch ein belastbarer Ankerpunkt.

CK Wir haben es hier mit einer echten Skizze zu tun: Sie ist ersichtlich spontan, im Fluge aufgefangen, ein Geschenk der Gelegenheit, empfangen ohne Sorge um künftige Verwertung, nicht mehr als ein Ausrufezeichen für die Erinnerung. Aus diesem Keim wird die Komposition sich gleich einem Wildwuchs ausformen: „[...] ich wenigstens“, bekennt Menzel nur wenige Jahre später, „ich habe es nicht in der Gewalt zu bestimmen, wenn ich einen Stoff ergreife, wie weit er [...] mich führen wird.“³

Pariser Seh- und Kunsterfahrungen

AP Nr. 14 ist auch jenes Skizzenbuch, das u. a. Menzels erste Frankreich-Reise im August/September 1855 dokumentiert. Er besuchte damals die Pariser Weltausstellung. Zurück in Berlin ist der Künstler – bestätigt durch seine französischen Eindrücke – noch selbstbewusster in der Umsetzung moderner Themen und Kompositionen.

Ob die *Schlittschuhläufer* vor oder nach der Frankreicherfahrung entstanden sind, ist eine Frage, die bei der Einordnung dieses Pastells in Menzels Œuvre eine gewisse Rolle spielt. Das Skizzenbuch, so die Ausgangsthese, könnte zur Aufklärung beitragen.

Die genaue Analyse macht jedoch wahrscheinlich, dass Menzel sein Skizzenbuch nicht chronologisch, Seite für Seite, gefüllt hat. Vielmehr lassen sich drei hauptsächliche Arbeitsabschnitte herauspräparieren:

► Das sind zum einen die Seiten mit Reiter- und Pferdestudien (insbesondere auf den Seiten 1–11 und 20–27)⁴, ein Thema, das Menzel seit 1840 stetig beschäftigte.⁵

► Eine nächste Reihe ist Tierstudien aus Zoologischen Gärten und Menagerien gewidmet (S. 29–39, 44–45, 49–59, 64–68, 72). Hierbei gibt es für die Datierung einen konkreten Anhaltspunkt, nämlich die Studie auf Seite 66–67 des Skizzenbuchs, die später zum Pastell *Zwei Tierwärter vor dem Raubtierhaus* (■ 60, vgl. Abb. 2) führt. Das Pastell ist mit der Beschriftung „14. März 55 Erinnerung“ versehen – egal, ob mit „Erinnerung“ das Erlebnis im Zoo (also der Zeitpunkt der Bleistiftstudie im Skizzenbuch) gemeint ist, oder ob sich die Datierung auf den Tag der Entstehung des Pastells bezieht: Die Skizzenbuch-Zeichnung muss Monate vor Menzels erstem Paris-Erlebnis notiert worden sein. Auch für das Pastell *Dompteur im Käfig mit Löwen und Leoparden* (■ 59) finden sich im Skizzenbuch die vorbereitenden Zeichnungen, etwa zum Dompteur (S. 72, Abb. 3), zu den Hyänen (S. 53) sowie Variationen zu den Raubkatzen. Die Zeitungen waren damals voll von Annoncen der reisenden Menagerie des aus Paris stammenden Monsieur Sentenac.⁶ Atemberaubende Szenen haben sich abgespielt: „Denken Sie sich, dieser Herr Sentenac geht ganz gelassen in einen Käfig, wo eine mürrische Löwin und eine ausgelassene Hyäne weilen, erlaubt sich mit Ihnen familiäre Spässe, nimmt ein Stück Zucker in den Mund und lässt es sich von der Hyäne herausnaschen und wirft diesem, wie man sagt, grausamsten aller Thiere ein Stück Fleisch in den Rachen, das er ihm wieder mit Gewalt entreißt.“⁷ Weitere Schilderungen berichten davon, dass der Tierbändiger „sich von der Löwin umarmen“ lasse oder gar „seinen Kopf in den Rachen aller dieser Thiere steckt, ja den gefräßigen Söhnen der Wildniß das Fleisch aus dem Schlunde hervorholt, während diese brüllen und sich nur spielend ihre entrungene Beute wieder zu erwischen suchen.“⁸ – Was für eine von Adrenalin geschwängerte Stimmung muss das gewesen sein! Sie hat sich unmittelbar auf den Zeichner übertragen, der mit spitzem, schnellem und nervösem Stift die Situation in seinem Skizzenbuch zu dokumentieren sucht (Abb. 4). Die weiteren Tierstudien nehmen das in den Jahren 1863 bis 1883 entstandene *Kinderalbum* vorweg; Das *Kalb* auf Skizzenbuchseite 29 kann als direkte Vorlage betrachtet werden, auch wenn die Weide in der Deckfarbenausführung einem geschlossenen Hof weichen musste.⁹



2 Adolph Menzel,
Figurenstudien zu
Zwei Tierwärter vor dem
Raubtierhaus (■ 60),
Skizzenbuch Nr. 14
(1855), S. 66/67, Staat-
liche Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett
(SZ Menzel Skb. 14)

► Der dritte Arbeitsabschnitt dokumentiert die Reise nach Paris und den dortigen Aufenthalt. Da der Reiseverlauf aus einem Brief Menzels vom 19. Oktober 1855 an den Schriftsteller Paul Heyse genau nachzuverfolgen ist,¹⁰ ergibt sich hierfür eine Zeichnungsabfolge im Skizzenbuch, welche von hinten nach vorn zu lesen ist. **CK** Paris war nur der Höhepunkt einer großen Reise, die ihm – vorübergehend – einen „horror vor allen Bahnhöfen“¹¹ einbrachte: Einer Reise quer durch das halbe Europa und quer durch die Geschichte vom Mittelalter bis zur Moderne, die ihn von der westpreußischen Marienburg, wohin ihn ein alter Auftrag zog, an den Rhein führte, über Köln nach Süden den Strom entlang bis in die Schweiz, um erst dann auf Paris zuzusteuern – als wollte er die Begegnung mit „Babylon“¹² (wie er die Stadt fortan nannte) erst noch hinauszögern. Was er vorfand, war ein Land im vierten Jahr der Diktatur Napoleons III., eine Metropole im Griff eines rasenden „embellissement stratégique“ (wie man die Haussmann’schen Modernisierungs-



3 Adolph Menzel, Figurenstudien, Monsieur Sentenac und Raubkatzen zu *Dompteur im Käfig mit Löwen und Leoparden* (■ 59), Skizzenbuch Nr. 14 (1855), S. 72, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (SZ Menzel Skb. 14)



4 Adolph Menzel, Studien zu Raubkatzen, Skizzenbuch Nr. 14 (1855), S. 64, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (SZ Menzel Skb. 14)

maßnahmen genannt hat) und die Begegnung der Nationen auf der Weltausstellung, der Wettbewerb der Künste auf einer internationalen Ausstellung, in deren unabmessbarer Katalogliste seine *Tafelrunde* mit der Nummer 1772 zur *quantité négligeable* schrumpfte.

AP Menzel, der Linkshänder, der beidhändig Begabte, scheint auf der Paris-Reise das Skizzenbuch von hinten nach vorn geführt zu haben. Für die Zeichnung nutzt er nun die jeweils linke Doppelblattseite (wenn er für die Darstellung ein Hochformat wählt) – er hält mit der Rechten das Buch, um mit der Linken zu zeichnen. Figurenstudien, Landschafts- und Architekturansichten sind mögliche Seheindrücke während der Fahrt. Einige Stationen lassen sich klar identifizieren. Die Reise beginnt, in Schattenrissmanier mit

5 Adolph Menzel,
St. Martin (links) und
Kölner Dom mit mittel-
alterlichem Kran
(rechts), Skizzenbuch
Nr. 14 (1855), S. 148/149,
Staatliche Museen zu
Berlin, Kupferstich-
kabinett (SZ Menzel
Skb. 14)

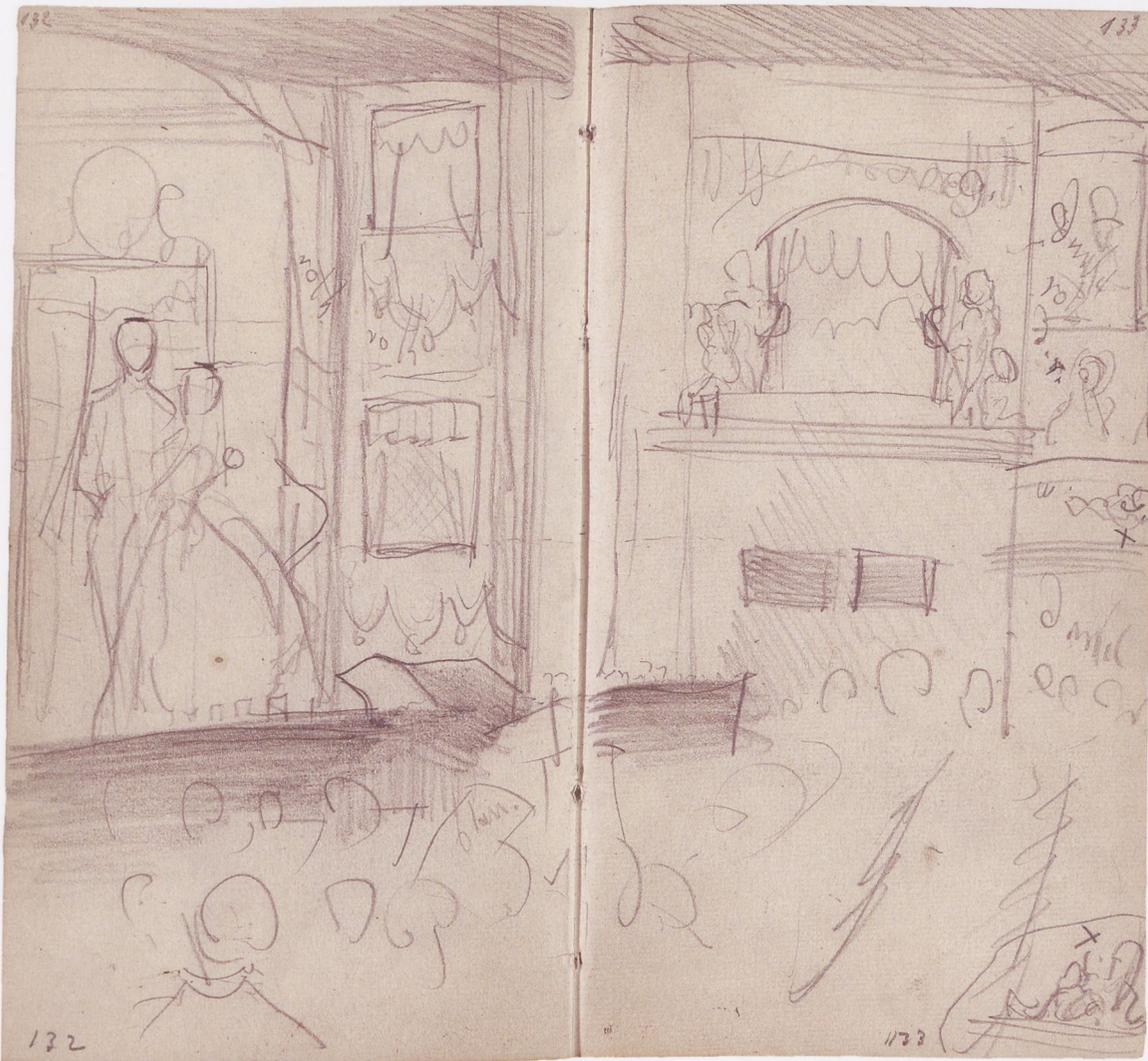
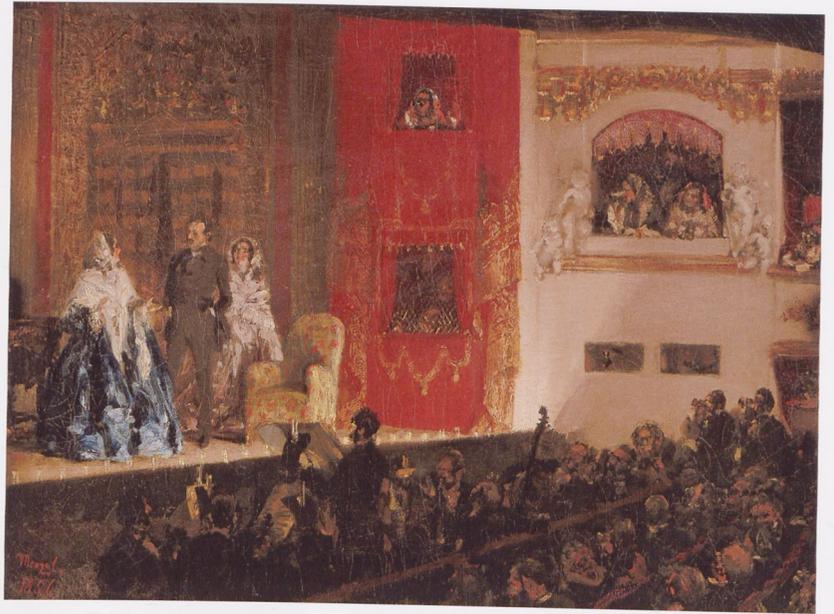


schwarz schraffiertem Bleistift, mit den Silhouetten von St. Martin und des in der Mitte des Jahrhunderts noch immer im Bau befindlichen Kölner Doms mit mittelalterlichem Kran auf dem Südturm (S. 149, Abb. 5). Dann folgen erste Pariser Eindrücke vom *Théâtre du Gymnase* (Abb. 6, der Blick auf die Bühne auf S. 132–133, Abb. 7, oder eine Studie zur Schauspielerin im blauen Rock, links oben auf S. 135, Abb. 8), *Die Erinnerung an Paris* ■ 56 (der auf der Bank sitzende, sich am Kopf kratzende Soldat auf S. 126 oder der stehende Soldat mit Bärenfellmütze auf S. 131; Abb. 9), *Polizist und Dame im Tuileriengarten* (im Skizzenbuch finden sich dazu Profilstudien des markant im Zentrum des Gemäldes platzierten Polizisten auf S. 130, Abb. 9) oder die exotisch wilden *Zulu-Tänzer* (S. 13–15, 46).

Es fällt auf, dass die drei genannten Abschnitte immer wieder unterbrochen werden, zum einen durch leer gebliebene Seiten, zum anderen durch Themen der anderen Rubriken. Eine mögliche Erklärung dafür mag

sein, dass Menzel ein Durchdrücken des Stifts auf die vorangehende oder folgende Seite verhindern wollte. Auf die Leerseiten folgen stets doppelseitige Zeichnungen in fest aufgetragenem Stift. Die freien Seiten boten später offenbar Platz für neue Beobachtungen: Die drei hauptsächlichen Themen dieses Büchleins werden durch solche nachträglichen Eintragungen miteinander verzahnt.

Und die *Schlittschuhläufer*? Welchem Themenkomplex gehören sie an, welche Rückschlüsse auf ihr Entstehungsdatum lassen sich aus ihrer Positionierung im Skizzenbuch Nr. 14 gewinnen? Sie sind eingebettet zwischen Tierstudien. Es ist zu vermuten, dass zwischen der Tierstudie auf Seite 59 und jener in schnellem Zeichenduktus hingeworfenen auf Seite 64, also zwischen der vorhergehenden rechten



6 Adolph Menzel, *Théâtre du Gymnase*, 1856, Öl auf Leinwand, 46 × 62 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie (Inv.-Nr. A I 901)

7 Adolph Menzel, *Studie zum Théâtre du Gymnase*, Skizzenbuch Nr. 14 (1855), S. 132/133, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (SZ Menzel Skb. 14)



8 Adolph Menzel, Figurenstudien zu einer Schauspielerin im Théâtre du Gymnase, Skizzenbuch Nr. 14 (1855), S. 135, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (SZ Menzel Skb. 14)

9 Adolph Menzel, Figurenstudien u. a. zu *Polizist und Dame im Tuileriengarten* und *Erinnerung an Paris* (■ 56), Skizzenbuch Nr. 14 (1855), S. 130/131, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (SZ Menzel Skb. 14)



und der darauffolgenden linken zwei leere Doppelseiten eingeschossen waren, um ein Durchdrücken des Zeichenstiftes zu vermeiden. Und genau hier, an der frei gebliebenen Stelle, platzierte Menzel die Schlittschuhszene. So ist es wahrscheinlich, dass die *Schlittschuhläufer* nach dem März 1855 (das Datum der *Raubtierfütterung*, ■ 60) entstanden sind. Um Schlittschuhläufer zu beobachten, brauchte es eine zugefrorene Eisfläche. Diese kann erst wieder im Winter 1855/1856, eher zu Beginn des Jahres 1856, entstanden sein, womit auch die Datierung der *Schlittschuhläufer* nach Menzels Parisreise im August/September des Jahres 1855 belegt ist.

CK Menzel befand sich jetzt in der typischen Situation des Heimkehrers, der eine überwältigende Erfahrung mitbringt in seine alte Welt und sie in das Laufende integrieren muss. Wenn man von den beiden späteren Aufenthalten in der „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ rückschließen darf, wird er die Kunstausstellung mehrmals besucht, auch die programmatische Retrospektive des 36-jährigen Courbet nicht übersehen und vermutlich den einen oder anderen Malerkollegen der Landschafter„schule“ von Barbizon kennengelernt haben. Wenn er sich auch, 40-jährig, durch diese Erfahrungen nicht aus der eigenen Spur bringen ließ, so müssen sie ihm doch einen bedeutenden Schub vermittelt haben; auch, wie die spätestens im Dezember einsetzenden dramatischen Korrekturen an seinem bis dahin größten Bild *Friedrich und die Seinen bei Hochkirch* verraten, eine wachere Selbstkritik. Darin sei, meinte er schließlich, „mit Ausnahme der Hauptdisposition kein Stein auf dem Andern geblieben“!¹³ Dieses Bild aber sollte Menzels Rang als Historienmaler endgültig bestätigen.

Nicht nur musste das fünf Jahre zuvor ohne Auftrag begonnene *Hochkirch*-Bild endlich fertiggestellt werden, zumal zwei weitere *Friedrich*-Bilder bereits bestellt und in Arbeit waren. Und soll man es für möglich halten, dass parallel dazu das Langzeitprojekt *Die Armee Friedrichs des Großen in ihrer Uniformierung*,

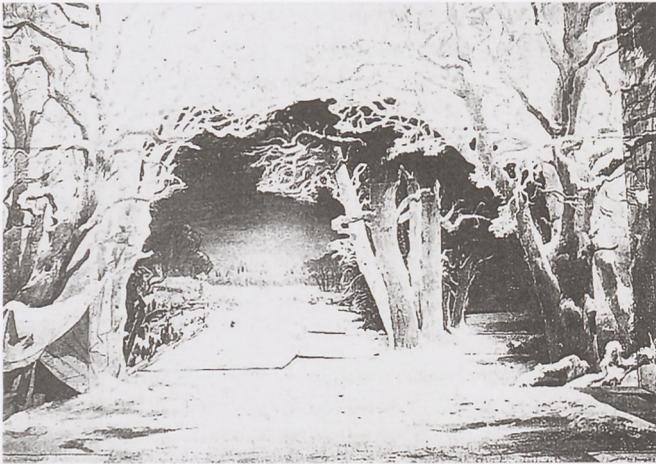
eine Fleißarbeit historischer Dokumentation mit 436 Federlithographien, zu Ende gebracht werden musste, was ihn weitere eineinhalb Jahre kostete? Wie allezeit entfaltete sich Menzels Schaffen mehrdimensional.

Dazu, daneben gibt es die Pariser Motive: *Erinnerung an Paris* (■ 56), das zauberhaft durchsonnte Ölbildchen *Dame und Polizist im Tuileriengarten*, das ganz pariserische *Théâtre du Gymnase*. Aber klingt nicht auch in der reizenden jungen Frau mit dem Muff auf dem Eis des Tiergartensees ein Echo aus „Babylon“ nach? Dass ihre tänzerische Pose eine unterschwellige Anregung durch Ballettaufführungen vermuten lässt, mag am Rande angemerkt sein: Ähnlich – und mit einer immerhin vergleichbaren Begleitung – tritt die Tänzerin Marie Sallé in Nicolas Lancrets bekanntem Bild auf, das Menzel aus Potsdam kannte (Abb. 10). Auch die Art, wie alle Protagonisten sich mehr oder minder erfolgreich auf den Betrachter zubewegen – eine Bühnenhafte Wirkung, die bei Menzel überrascht –, erinnert an ein Corps de ballet.

AP Menzel mag die Patineur-Szene aus Giacomo Meyerbeers Wiedertäufer-Oper „Le Prophète“ vor Augen gestanden haben. 1849 wurde die Oper in Paris uraufgeführt – vom Publikum hoch gefeiert – seit 1850 gehörte sie auch zum Repertoire auf den großen deutschen Bühnen.¹⁴ Eine etwa viertelstündige Ballett-Szene im III. Akt, bestehend aus Walzer, einem Volkstanz, Quadrille und Galopp, ließ Meyerbeer vor einem Bühnenbild von Edouard Despléchin spielen (Abb. 11). Die Kulisse weckt Assoziationen zu Menzels Komposition: Eine Eisfläche, gerahmt von Bäumen, erstreckt sich bis tief in den Hintergrund. Statt Schlittschuhen kamen auf der Pariser Bühne Rollschuhe zum Einsatz, die erst in den darauffolgenden Jahrzehnten zum Sportgerät für das bürgerliche Freizeitvergnügen avancieren sollten. Meyerbeer hatte



10 Nicolas de Larmesin (1685–1755) nach Nicolas Lancret (1660–1743), Die Tänzerin Marie Sallé, 1732, Radierung und Kupferstich, 45,4 × 57,2 cm (Platte), Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. 654-98)



11 Edouard Despléchin (1802–1871), Bühnenbildmodell zum III. Akt von Giacomo Meyerbeers Oper „Le Prophète“, 1849

12 Charles Albert d'Arnoux, genannt Bertall (1820–1882), zwei Episoden aus: Bulletin de Prophète – Petites nouvelles à la main par Bertall, in: L'illustration. Journal universel, 7. April 1849, S. 92



Le corps de ballet qui n'adopte qu'avec une extrême froideur le divertissement du ballet introduit dans l'Opéra, demande des poses exorbitantes pour se livrer à cet exercice hyperbolique.

Fallhöhe größer, denn er zeigt Angehörige der bürgerlichen Schicht, wie sie sich auf gefährliche Schlitterpartie begeben.

CK Damit zusammenhängend: Die leichtfüßige Koketterie des hübschen Geschöpfes, das sich nur um ein Geringes unsicher und schutzbedürftig zwischen den beiden rabenschwarzen, grotesk silhouettierten Herren bewegt, ist in der raschen Skizzenbuch-Notiz nicht vorgegeben und ist in Menzels Werk, wie überhaupt in deutscher Kunst, selten zu finden. Zumindest eine Ermutigung dazu mag ihm die Paris-Erfahrung gegeben haben, am ehesten die Bildwelt Gavarnis, dessen Loretten, Grisetten und Kurtisanen in der Nachbarschaft der Bettler und Hafenarbeiter standen. Nicht unmöglich, dass Menzel auch die Urbilder aufsuchte. Denn zwölf Jahre später, zu Beginn seines zweiten Paris-Aufenthalts, malt sich sein Schwager Hermann Krigar in einem Brief aus, wie er wohl nicht nur die „Meissonniers [sic!], Kameelställe, Chinesinnen“ betrachte, sondern auch die „verführerische Demi monde, die Du gewiß studirst.“¹⁶

„So geht er, läuft und sucht. Was sucht er? [...] Er sucht jenes Etwas, das ich mit Verlaub als die ‚Modernität‘ bezeichnen will. [...] Es handelt sich für ihn darum, von der Mode das loszulösen, was sie im Geschichtlichen an Poetischem, im Flüchtigen an Ewigem enthalten mag. [...] Die Modernität ist das Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige, ist die Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unabänderliche ist.“¹⁷ Der Autor der „Blumen des Bösen“, Charles Baudelaire, meint hier 1863 den Zeichner Constantin Guys, den er auch mit Edgar Allan Poes „Mann der Menge“ vergleicht und dessen ewige Neugier auf das „universelle Leben“ er preist; doch unwissentlich zeichnet er zugleich das geistige Porträt eines deutschen Malers, von dem er mutmaßlich nie gehört hat. Kein anderer Zeitgenosse erfüllt so vollkommen das hier entworfene Programm – einschließlich der „anderen Hälfte“ der Kunst.¹⁸ Menzel ist der „peintre de la vie moderne“ sogar im doppelten Sinne des Wortes „peintre“: nämlich konkret ein „Schilderer“ und allgemeiner „der Maler“, dessen Kunst dem modernen Leben entspricht.



Le corps de ballet aux répétitions. — M. Roqueplan assure néanmoins qu'à la représentation tout ira comme sur des roulettes.

sich von seinem Bruder Wilhelm aus Berlin die Modelle zu den Schuhen liefern lassen, die dann in Paris angefertigt wurden. In der Pariser Zeitschrift „L'illustration, Journal universel“ wurden am 7. April 1849 Karikaturen von Charles Albert d'Arnoux, genannt Bertall, abgedruckt. Der Part der beiden die Dame begleitenden Kavaliere wird hier von den Operndirektoren Charles Edmond Duponchel und Nestor Roqueplan übernommen. Letzterer schiebt die etwas widerspenstige Balleuse auf die Bühne – dass ein solches Schlittschuhballett ein erhebliches Unfallrisiko mit sich bringt, zeigt das folgende Bild (Abb. 12).¹⁵ Die Bruegel'sche Komik (s. u.) der Menzel'schen Szene ist bei Meyerbeer schon angelegt: Er lässt Bauern – als typische Vertreter des komischen Genres – auf Schlittschuhen über den See heranbrausen. Bei Menzel ist die

Constantin Guys ist aber nicht nur der Schöpfer der berühmten Aquarelle mit melancholischen oder herausfordernden Kurtisanen und der Bildreportagen aus dem Krimkrieg; es gibt von ihm auch Szenen, die Menzel überraschend nahe sind: so ein gegen 1860 entstandenes großes Aquarell.¹⁹ Verwandt sind das Disparate der Gruppen, die sich in unterschiedliche Richtungen wenden, die Brüche und Fehlstellen der räumlichen (Un-)ordnung, die Kavalierspersion auf den Vorder- und die unbestimmte Zerdehnung des Hintergrundes (Abb. 13). Als Menzel Paris besuchte, lebte Guys – auch er, wenn auch auf andere Art, ein Außenseiter – allerdings noch in London.



13 Constantin Guys (1802–1892), Promenade publique sous le Second Empire, ca. 1860–1864, aquarellierte Federzeichnung, 37,9 × 62,5 cm, Musée Carnavalet, Paris (Inv.-Nr. D851)

Auf der Suche nach dem realen Ort

WB Die Annahme, dass Menzel Schlittschuhläufer im Berliner Tiergarten beobachtet haben könnte, ist naheliegend. Denn an verschiedenen Stellen im Tiergarten ist ein organisierter Eislaufbetrieb überliefert. In zwei Nummern der Vossischen Zeitung von 1878 bespricht Theodor Fontane ausführlich und in höchsten Tönen lobend die im selben Jahr erschienenen „Jugenderinnerungen eines alten Berliners“ von Felix Eberty.²⁰ Sie trugen ursprünglich den Untertitel „Berlin vor fünfzig Jahren“, widmen sich also der Zeit um 1830, wissen aber auch um die seither eingetretenen Veränderungen. Eberty berichtet in einigem Detail über die Möglichkeiten, in Berlin Schlittschuh zu laufen. Die Wiesen vor dem Oranienburger Tor, vor allem die im Winter regelmäßig überschwemmten Flächen zwischen Berlin und Charlottenburg waren besonders geeignet. „Man konnte teils auf diesen schwankenden Eisflächen, teils auf der Spree, an Moabit vorbei, in einer Zeit von einer Viertelstunde bequem vom Unterbaum [auf der Höhe der heutigen Kronprinzenbrücke in der Nähe des Reichstages] bis nach Charlottenburg hinübergleiten [...]. Auch die Kanäle, welche den Tiergarten durchschneiden und sich um die Rousseau- und Luiseninsel schlängeln, waren gesuchte Tummelplätze der Schlittschuhläufer. Damen wagten sich damals noch nicht auf das Eis, sondern vergnügten sich damit, auf Stuhlschlitten geschoben zu werden. – Dies Vergnügen fand besonders auf der Spree hinter den sogenannten Zelten im Tiergarten statt [auf der Höhe des heutigen Hauses der Kulturen der Welt]. Ursprünglich waren hier wirklich nur Zelte aufgeschlagen [...] später wurden massive Wirtshäuser errichtet, hinter welchen immer zahlreiche Stuhlschlitten bereit standen. Das eine dieser Häuser hatte an seinen beiden Etagen lange balkonartige Galerien über dem Wasser, auf denen sich die jungen Frauen und Mädchen, mit und ohne Mütter, versammelten, um der unten laufenden männlichen Jugend zuzu-

schaufen. Diese musterten dann behaglich die oben aufgestellte Schönheitsgalerie, und es war gestattet, durch Gruß und höfliche Handbewegung eine der Damen einzuladen, sich fahren zu lassen.²¹ Auf den ersten Blick möchte man annehmen, Menzel könnte auf der unteren Galerie stehend das Geschehen beobachtet haben, denn seine Darstellung ist in leichter Aufsicht gegeben, und zudem findet sich bei ihm auch ein Stuhlschlitten, wenn auch nur ein kleiner, der eher für ein Kind geeignet gewesen sein dürfte. Vergegenwärtigt man sich jedoch die Situation bei den Zelten, wozu auch graphische Wiedergaben helfen, so kann Menzel nicht von einem dortigen Blick angeregt gewesen sein.²² Die Spreeansicht ist zu allen Seiten weit offen, kein Baumbestand rahmt den Blick.

Überliefert ist das Eislaufen zu Menzels Zeiten zudem auf dem „Neuen See“, der erst nach der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV. 1840 angelegt wurde.²³ Es handelt sich um eine Erweiterung des Tiergartens auf dem Gelände der ehemaligen Fasanerie im Westen des Parks. Umgesetzt wurden im Endeffekt Peter Joseph Lennés Pläne, festgehalten in einer Planskizze von 1847.²⁴ Der „Neue See“ bildet die größte Wasserfläche im Tiergarten mit einer Reihe von Inseln, Buchten und Brücken. Aquarellierte Zeichnungen von Franz Alexander Borchel, die um 1850 datiert werden, zeigen deutlich, dass die Anlagen des „Neuen Sees“ zu weitläufig sind, der Baumbestand nicht mit dem bei Menzel gezeigten übereinstimmt, zumal die Gesamtanlage zur Entstehungszeit der *Schlittschuhläufer* noch jung war.²⁵ Bleiben die bei Eberty genannten miteinander durch Wasserläufe verbundenen Rousseau- und Luiseninseln. Da die relativ große Luiseninsel nur wenig von dem sie umgebenden See sehen lässt, kann Menzel auch hier nicht seine entscheidenden örtlichen Studien getrieben haben.²⁶ Umso mehr aber kommt der See um die Rousseauinsel in Frage. Sie wurde im Rahmen der sogenannten „Neuen Partie“ ab 1792 von Justus Ehrenreich Sello angelegt, am Ende des Jahrhunderts wurde die kleine Insel in der Mitte des Sees Rousseau gewidmet, nach dem Wörlitzer Vorbild, und zwar durch die Aufstellung einer Urne auf hohem Postament.²⁷ Statt der Wörlitzer Pappeln, die den Memorialcharakter betonen, wurden hochstämmige Erlen gepflanzt, die den ganzen See waldartig rahmen. Erlen sind genügsam, was den Boden angeht, doch brauchen sie Wasser.²⁸ Ganz offensichtlich gibt Menzel Erlen in winterlicher Kahlheit wieder. Doch von wo aus hat er den Blick genommen? Es spricht alles für die Brücke im Norden des Sees, über die der ehemalige Reitweg führte. Eine Radierung von 1825 zeigt sie aus der Perspektive der Rousseauinsel (Abb. 14). Die Höhe der Brücke erklärt Menzels Aufnahme der Szenerie in leichter Überschau. Dankenswerterweise existiert eine Photographie von 1902, die genau Menzels Blick wiedergibt, noch dazu im Winter und mit Schlittschuhläufern (Abb. 15).²⁹

Dass Menzel die Schlittschuhläufer im Vordergrund nahsichtig wiedergibt, zeigt, dass er die entfernteren Schlittschuhläufer geradezu mit Zoom heranholt, so nah, dass die vordere Dreiergruppe schier aus dem

14 Meyer, Rousseau's Insel im Thiergarten vor Berlin, 1825, Radierung, 10,7 × 17,4 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. 499-123)

15 Waldemar Titzenthaler (1869–1937), Schlittschuhlaufen im Tiergarten, um 1902, Photographie, Landesarchiv Berlin (Inv.-Nr. F Rep. 290 (05) Nr. 0023249)



Bild herauszustürzen scheint. Die Rousseauinsel müssen wir uns links knapp außerhalb des Blickfeldes denken. Die weiße schneeige Horizontlinie, unterhalb derer sich alles Geschehen abspielt, markiert, ebenfalls auf einer Böschung liegend, den sogenannten Großen Weg oder Poetenweg, den Blick auf diesen Weg scheint Menzel gemeint zu haben.³⁰ Jahrzehntlang, so heißt es, sei der See um die Insel im Winter Eisbahn für die bessere Gesellschaft Berlins gewesen.³¹

AP Für entsprechende Volksfeststimmung, so berichtet es Walter Benjamin aus seiner „Berliner Kindheit um 1900“, sorgte – winterwitterungstauglich – Blechmusik: „Sie lockte von der Rousseau-Insel und beschwingte die Schlittschuhläufer auf dem Neuen See zu ihren Schleifen und zu ihren Bögen. [...] Durch ihre Lage war diese Eisbahn keiner andern zu vergleichen.“³²

WB Die Photographie von 1902 zeigt den aus dem Blickwinkel des Photographen und eben auch Menzels schnurgeraden Poetenweg als zarte weiße Linie im Hintergrund. Dass die Horizontlinie für Menzel eine entscheidende Rolle spielt und nicht nur die Höhe seines Standortes markiert, ist der Tatsache geschuldet, dass Menzel sie, bei all dem gezeigten chaotischen Getümmel, als Bildordnungsprinzip nutzt, denn sie ist genau in halber Bildhöhe angebracht. So ist die untere Bildhälfte dem hektischen Geschehen gewidmet, die obere allein der winterlichen Atmosphäre im Tiergarten. Hinzu kommt, dass nicht nur die waagerechte Mittelachse betont ist, sondern auch die senkrechte, sie verläuft auf der Baumgrenze rechts und teilt zudem die zwei Gruppen von Schlittschuhläufern, die linke, auf der das Schlittschuhlaufen elegant gelingt, von der rechten, auf der sich manches Malheur ereignet. Gerade bei Massenszenen verwendet Menzel diese Ordnungsvorgaben gern. So findet sich die Horizontlinie auf der Mittelachse etwa auch beim *Tuileriesgarten* von 1867.³³ Die Unordnung, ja, das erfahrene Chaos, wird von Menzel mit relativ rigiden Ordnungsprinzipien zu beherrschen gesucht. Wirklichkeitsaneignung und ästhetische Ordnung geraten in ein spürbares Spannungsverhältnis. Thematik und Ästhetik haben ihre Geschichte, von der auch der Künstler nicht frei ist.

CK Dabei bleibt Menzels Verhältnis zum Naturvorbild sehr frei. Es sollte hier ja nicht die Erwartung geweckt werden, er habe, gleich einem Vedutenmaler, auf jener Brücke Platz genommen, um mit kältestarren Fingern räumliche und szenische Tatbestände zu notieren. Auch sonst ist es nicht seine Gewohnheit, und seine vielgerühmte Detailtreue täuscht: Wohl gilt sie im Einzelnen, kaum aber für das Ganze. Authentische Ansichten gibt es bei ihm in komponierten Bildern so gut wie nie – gezeichnete „Studien“ nach einzelnen Gebäuden u. ä. sind etwas ganz anderes.³⁴ Hingegen beurkundet die Beischrift „Erinnerung“, die sich häufig auf den Pastellen findet, sehr differenziert einen bestimmten Grad der Authentizität.³⁵ Die Szene ist so gesehen worden, wird jedoch über das notwendigerweise interpretierende Gedächtnis vermittelt. Dass den *Schlittschuhläufern* diese Beischrift fehlt, kann Zufall sein. Immerhin hat Menzel die Hauptfiguren beobachtet und den Haupteindruck festgehalten, und auch für die Landschaft gibt es, wie wir jetzt erfahren haben, Anregungen. Nirgends ist übrigens bezeugt, dass Menzel je für eine Pastellkomposition eigens Modelle im Atelier gestellt hätte, wie er es für seine in Öl gemalten Historienbilder tat.

Motivtraditionen

WB Nun sollten wir, bei allem unmittelbaren Naturzugriff von Menzel, nicht unterschätzen, dass Menzel nicht nur notwendig in Traditionen steht, sondern diese auch intensiv studiert hat. Insofern macht es Sinn, sich die Herkunft des Motives in einiger Ausführlichkeit zu vergegenwärtigen. Selbst wenn der Brauch des Schlittschuhlaufens in Ländern wie Finnland oder Holland uralt ist, in den deutschen Landen wird Schlittschuhlaufen erst im 18. Jahrhundert zur Mode. Es hat eine lange Tradition, ausgebildet im holländischen 17. Jahrhundert, wenn auch vorgebildet schon bei Pieter Bruegel d. Ä., besonders in der



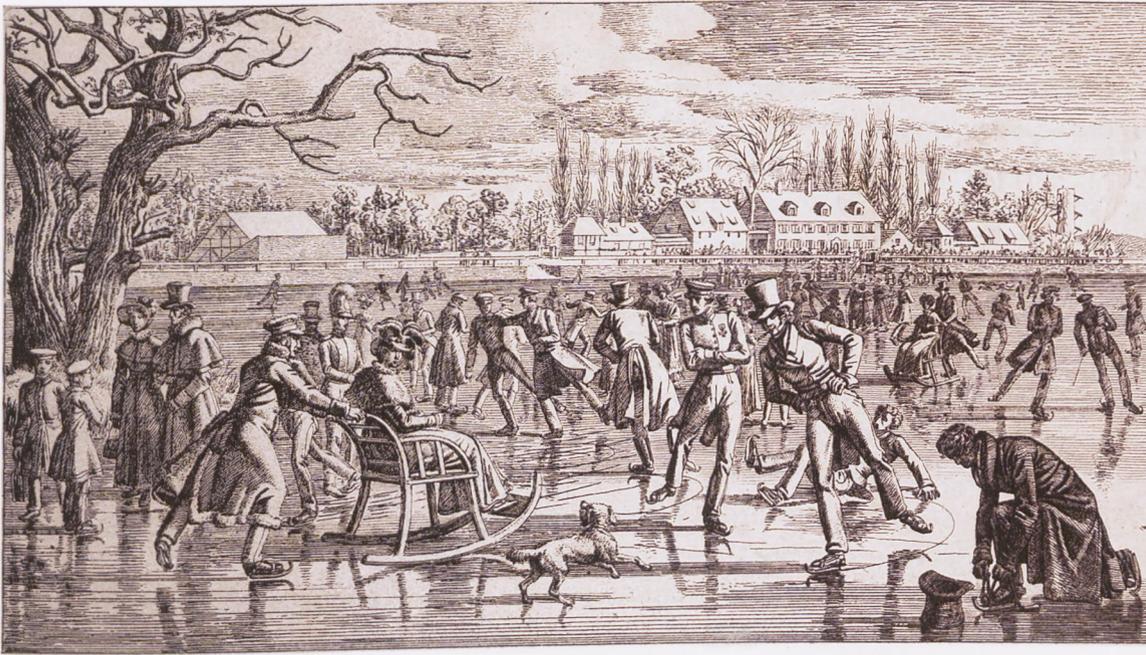
16 Franz Huys (1522–1562) nach Pieter Bruegel dem Älteren (ca. 1527/1528–1569), Schlittschuhläufer vor dem Antwerpener St. Georgstor, ca. 1558, Kupferstich, 21,7 × 29,7 cm, Hamburger Kunsthalle (Inv.-Nr. 4093)

den beiden Bereichen wäre durchaus als Verweis auf die Vergänglichkeit alles Irdischen zu verstehen. Das holländische Volksvergnügen des 17. Jahrhunderts wird im 18. Jahrhundert besonders in England und Deutschland zu einer Mode eher gehobener bürgerlicher Kreise, wobei in Deutschland die Literarisierung durch Klopstock oder Goethe ein Übriges tut.



17 Pieter Bruegel der Jüngere (1564–1638), Winterlandschaft mit Eisläufern und Vogelfalle, ca. 1601, Öl auf Holz, 40 × 57 cm, Museo Nacional del Prado (Inv.-Nr. Po2045)

weit verbreiteten Graphik nach seiner Komposition *Eislaufen vor dem Tor des heiligen Georg in Antwerpen*, 1553 datiert (Abb. 16)³⁶ oder auf seinem Ölbild aus dem Jahr 1565 *Winterlandschaft mit Eisläufern und Vogelfalle*, von dem sage und schreibe etwa 140 Wiederholungen und Kopien überliefert sind (Abb. 17).³⁷ Das Bild ist das entscheidende Vorbild für die gesamten holländischen Eisvergnügendarstellungen des 17. Jahrhunderts, mit Hendrik Avercamp im Zentrum. Bruegels Bild zeigt links die Eisfläche mit den Schlittschuhläufern, rechts am Ufer die Vogelfalle, umgeben von potenziellen Opfern. Die Bedeutung dürfte deutlich sein: Man soll sich nicht leichtsinnig in Gefahr begeben, sie lauert überall. Die große Kirche im Hintergrund zwischen



18 Johann Adam Klein (1792–1875), Die Schrittschuhbahn zu Nürnberg, Titelkupfer aus: Christian Siegmund Zindel, Der Eislauf oder das Schrittschuhfahren ein Taschenbuch für Jung und Alt, Nürnberg 1825, Bayerische Staatsbibliothek (Sign. Gymn. 88 t)

Dennoch ist das einflussreichste Traktat eine Anleitung zum Schlittschuhlaufen: Christian Siegmund Zindels „Der Eislauf oder das Schrittschuhfahren – ein Taschenbuch für Jung und Alt. Mit [...] Kupfern von J. A. Klein, Nürnberg 1825“.³⁸ Die Rede vom „Schrittschuhfahren“ statt vom „Schlittschuhfahren“ geht auf Klopstock zurück, auch Goethe folgt ihm. Zindel liefert Angaben über die Wahl der Schlittschuhe, ihre Befestigung, die Kleidung der Läufer, dann vor allem über das Laufen selbst in seinen Bewegungen, erlernbar in vier Schwierigkeitsstufen etc.³⁹ Der Eislauf ist auf dem Wege, sich zu organisieren. Wichtig ist das Taschenbuch aber vor allem durch die ausgezeichneten Illustrationen von Johann Adam Klein. Seine Illustrationen zu Zindels Taschenbuch beziehen sich auf Studien an der Nürnberger Schlittschuhbahn. Neben nahtlichen Wiedergaben zu bestimmten Figuren und Haltungen beim Schlittschuhlaufen, auch einer eigenen Darstellung von Schlittschuhen selbst, findet sich eine 1820 zu datierende große Illustration des Betriebes auf der Nürnberger Eisfläche (Abb. 18), und dort wird das gesamte Repertoire des Schlittschuhlaufens aufgerufen: Wie oft im Vordergrund, quasi als Einführung, ein hockender Mann, der seine Schlittschuhe bindet, dann der obligatorische Stuhlschlitten, auf dem eine Frau von einem Begleiter geschoben wird, ebenso selbstverständlich kommt ein rücklings Gestürzter vor, Figurenlaufen von mehreren Personen ist auch nicht ausgespart, die Spuren der Figuren auf dem Eis werden angedeutet, eine eislaufende Frau ist nicht auszumachen, lediglich auf dem Eis spazieren gehende Paare, obwohl gerade zu dieser Zeit für Nürnberg das Laufen einiger Frauen als eine gewisse Sensation überliefert ist.⁴⁰

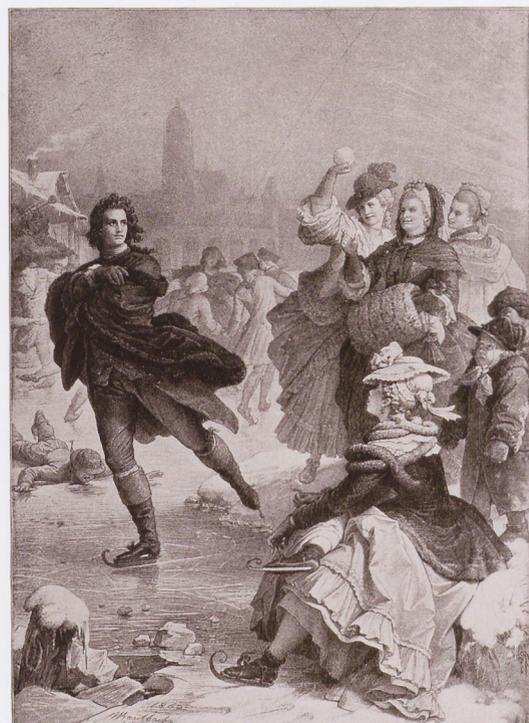
Das Meiste davon wird sich auch bei Menzel wiederfinden, denn im 19. Jahrhundert wird das Eislaufen in organisierter Form wieder zu einem Volksvergnügen. Insofern ist es auch kein Wunder, dass sich aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert Beispiele von höchst eleganten Ganzfigurenporträts als Schlittschuhläufer finden. Die wohl berühmteste Darstellung *The Skating Minister* stammt von Henry Raeburn aus dem Jahr 1784 (Abb. 19). Raeburn war Mitglied des bereits 1742 oder 1744 gegründeten „Edinburgh Skating Club“, des ersten derartigen Clubs auf der Welt. Für uns wichtiger ist Wilhelm von Kaulbachs vielfach reproduzierte Darstellung *Goethe in Frankfurt* (Abb. 20), wie die Benennung in Kaulbachs sogenannter „Goethe-Galerie“ lautet, sie ist 1867 in München erschienen, und die Darstellung des Schlittschuhlaufenden Goethes findet sich dort auf Seite 127.⁴¹ Nach Fritz von Ostini (1906) sind die 21 Entwurfszeichnungen zur

Goethe-Galerie zwischen 1857 und 1864 im Auftrag Friedrich Bruckmanns entstanden. Bruckmann hat sie in „photographischen Nachbildungen“ mit großem Erfolg verbreitet, bis sie dann in gebundener Form 1867, kommentiert von Friedrich Spielhagen, erschienen.⁴² Nun ist die Zeichnung mit Goethe auf dem Eis für die Goethe-Galerie erkennbar 1862 datiert, allerdings existiert ein Stich nach *Goethe beim Schlittschuhlaufen auf dem Main* von Johann Konrad Raab, aufbewahrt im Freien Deutschen Hochstift – und der ist 1857 datiert. Existierten zwei Zeichnungen? Das Problem ist fürderhand nicht zu lösen. Doch Kaulbachs Quelle lässt sich direkt benennen, denn sie erklärt ein schlagendes, sonst nicht zu verstehendes Detail. Der wie ein strahlender, gelockter jugendlicher Gott dahingleitende Goethe wird von einer ganzen Schar von Frauen angehimmelt, er hat elegant einen Pelz flüchtig um sich geschlungen – und eben davon berichtet Goethe in „Dichtung und Wahrheit“ im 16. Buch des 4. Teils.⁴³ Am frühen Morgen hat Goethe bereits mit dem Schlittschuhlaufen in hartem Winter auf dem Main begonnen. Späterhin erscheint seine Mutter: „Geben Sie mir, liebe Mutter, ihren Pelz!“ rief ich aus dem Stegreife, ohne mich weiter besonnen zu haben, „mich frieret grimmig“. Auch sie bedachte nichts weiter; im Augenblick hatte ich den Pelz an“, der zudem mit „Zobel verbrämt“ war.⁴⁴ Kaulbach findet eine überzeugende Form, den wie im Fluge gegriffenen Pelz zu verbildlichen, ohne Goethes Eleganz in Mitleidenschaft zu ziehen.

AP In diesem Zusammenhang gibt es einen Brief Menzels, der im Zuge unserer Neuerwerbung elektrisieren muss. Am 23. November 1874 schreibt er an den in Weimar lebenden Schriftsteller und Übersetzer Karl Eitner, den er im Jahr 1848 porträtiert hatte⁴⁵ und mit dem ihn eine enge Freundschaft verband: „Lieber alter Freund! Mein heutiger Brief nebst Zubehör wird Sie wohl ziemlich befremden bis Sie ihn erst gelesen haben. Der Inhalt ist das Ergebnis einer Eigenmächtigkeit von der ich nicht sicher wissen kann ob sie mir von Ihnen belobt oder verziehen werden wird. Um es also gleich kurz zu sagen – ungeschehen ist es nicht mehr zu machen – ich habe jene kleine Aquarell=Skizze von mir, die ich Ihnen vor alten Zeiten einmal schenkte: sein sollend ‚der junge Goethe schlittschuhlaufend mit dem Pelz seiner Mutter angethan‘ dieses Blättchen habe ich für Sie verkauft, der Erlös: 12 Friedrichs’or=68 Thaler hier inliegend. Das kam so: Jetzt dieser Tage besuchte mich ein Fremder, hier auf der Durchreise, wie er sich

19 Henry Raeburn (1756–1823), Pastor Robert Walker eislaufend auf dem Duddingston Loch, auch bekannt als The Skating Minister, ca. 1795, Öl auf Leinwand, 76,2 × 63,5 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh (NG 2112)

20 Goethe in Frankfurt, Kat.-Nr. 20 in: Verzeichnis der Goethe-Galerie sowie des künstlerischen Nachlasses (Kaulbachmuseum zu München) von Wilhelm von Kaulbach († 1874) welcher im Auftrag der Erben, Montag den 27. Oktober 1902 [...] durch Rudolf Bangel öffentlich versteigert wird, Universitätsbibliothek Heidelberg (Sign. 2013 S 426 9)



angab ein angehender Kunstfreund, Sammler, mit der ausgesprochenen Absicht, etwas / von meiner Hand für seine Sammlung zu acquiriren. Zu seinem Bedauern konnte ich ihm jedoch nichts seinem Geschmack und aufzuwendenden Mitteln entsprechendes bieten. Da fiel im hin und her mein Gedanke auf jenes Blatt, daß ich wie Sie sich entsinnen damals vor wohl 20 Jahren als Sie Berlin definitiv verließen, von Ihnen in Verwahrung erhielt. Bei Ermangelung von was anderem griff der Mann mit Vergnügen darauf zahlte ~~nnnnn nnnn nnnnnnnn nnnnn~~ das Geforderte und verschwand. Zeit zu einer Rückfrage an Sie – selbst telegraphisch – war nicht, also mußte ich mich kurz entschließen. Nun verdammen Sie mich.“⁴⁶ Menzel hatte offenbar, inspiriert von den zahlreichen Graphiken, welche den Schlittschuh laufenden jungen Goethe zeigen – etwa 20 Jahre zuvor, also um 1854 –, zu eben diesem Thema ein Aquarell angefertigt! Anders als das Pastell, ist die Technik Aquarell prädestiniert für die Darstellung von Landschafts- und Witterungsimpressionen.⁴⁷ Im Jahr 1858 war Eitner dann von Berlin nach Weimar umgezogen. Menzels Aquarellstudie des Schlittschuh laufenden Goethe steht also ganz offensichtlich im direkten zeitlichen Zusammenhang mit dem großformatigen Pastellgemälde der *Schlittschuhläufer*. Beide Werke entstanden Mitte der 1850er Jahre.⁴⁸

Kunst, Komik und Karikatur

WB Es bleibt die Frage nach Zügen von Karikatur oder Satire in Menzels Darstellung zu beantworten. Dafür ist man beinahe automatisch auf die englische Karikatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts verwiesen. Wir wissen, dass Menzel englische Karikaturen etwa von Cruikshank besessen und benutzt hat, offenbar besaß er auch Bände des „Comic Almanack“, den besonders in den 1840er Jahren weitgehend George Cruikshank illustriert hat.⁴⁹ Für das Schlittschuhlaufen hat sich in England eine eigene Karikaturesprache herausgebildet, besonders seit den 1780er Jahren. Und das lag am Serpentine-See im Hyde Park, der, ab 1730 angelegt, zum Schlittschuhplatz für ganz London wurde. Den Beginn scheint die Darstellung *Schlittschuhläufer auf der Serpentine* (Abb. 21) von Thomas Rowlandson aus dem Jahr 1784 zu markieren. Das Aquarell weist so gut wie alle Motive auf, die in der Folgezeit das Thema charakterisieren: Gestürzte, die ihre Perücke verlieren, ungebührlich aufeinander Gefallene, hässliche Alte und elegant gleitende Jünglinge, Kinder, Hunde, Damen mit Muff auf dem Eis, ohne zu laufen, Figurenläufer, das Reichen von Erfrischungen am Rande, etc., etc.. Auf Rowlandson folgt 1784/1785 Samuel Hieronymus Grimm mit *Skating in Hyde Park*, erneut eine mit Wasserfarben kolorierte Zeichnung, die jedoch – seitenverkehrt – graphisch reproduziert wurde, und zwar im „Wit’s Magazine“ von 1785 als *Skating Scene in Hyde Park*, datiert 1. Februar 1785 (Abb. 22). Sie wird von einem langen Text begleitet, der den Ton setzt.⁵⁰ Auf der Darstellung fehlt nicht der schöne elegante jugendliche Läufer, doch vor allem dient die Darstellung der Wiedergabe verschiedener Malheure: Stürze, Kollisionen, der arme Bursche, dem die Hose platzt, weil er seinem Herrn die Stiefel auszuziehen sucht. Dem kommentierenden Schreiber reicht es, im Hyde Park spazieren zu gehen und die verschiedensten Unfälle auf dem Eis zu beobachten. Dies zu zeigen, habe er die Graphik in Auftrag gegeben. Ab 1785/1786 folgt dann Julius Caesar Ibbetson, der sich geradezu auf Serpentine-Szenen spezialisierte.⁵¹ Auch von anderen berühmten Karikaturisten wie James Gillray oder Isaak und George Cruikshank liegen Schlittschuhszenen vor.

AP Zum Beispiel auch von dem viel zu wenig beachteten, frühverstorbenen Radierer und Kupferstecher Louis-Joseph Trimolet, der im französischen Comic-Almanach auf das Jahr 1842 den Monat Dezember mit einer Patineurs-Szene illustriert (Abb. 23). Es ist eine karikaturhafte Genreszene am anonymen Ort, welche, wie bei Menzel auch, die üblichen Geschehnisse auf dem Eis karikiert: im Zentrum der elegante Zylinderträger, der Gefahr läuft, aus dem Gleichgewicht zu geraten, im Hintergrund (hier links) ein mit

21 Thomas Rowlandson (1756–1827), Schlittschuhläufer auf der Serpentine (Skaters on the Serpentine), 1784, kolorierte Federzeichnung über Bleistift, 42,6 × 73,3 cm, National Museum Wales (Inv.-Nr. NMWA 1737)



Mantel, Zylinder und Muff verummtes Paar, davor der Gestürzte, der mit allen Vieren rudern versucht, wieder auf die Beine zu kommen, in der linken Bildhälfte ein großer Sitzschlitten.

CK Nicht zu vergessen ist in diesem Zusammenhang auch eine Lithographie von Daumier aus dem Jahr 1844 (Abb. 24). Die großen Vordergrundfiguren demonstrieren drastisch genug die unglücklichen Folgen des – laut Legende – „Versuchs, auf dem Bassin des Tuileriengartens Kunststücke zu machen“, doch als bald wird der Blick fernwärts gelenkt zu einem tadellos übers Eis gleitenden Herrn; über diesen hinweg zu dem gleichförmigen Kreis der Gaffer und schließlich zu einem winterlichen Stimmungsbild mit kahlem Geäst und Nebeldunst, das wie bei Menzel die reichliche Hälfte der Bildfläche ausfüllt. Bäume und Nebel aber sind so wenig karikierbar wie geschlossene Menschenmengen (und doch holt Daumier immer wieder Regen, Schnee und Sturm in seine Blätter, während er die Komik ausschließlich in den Figuren suchen kann). Was daher in seiner Lithographie notwendigerweise auseinandertritt, das kann Menzel als Einheit behandeln, zumal die Kavalierspersion eine Sperre zwischen den Betrachter und die komischen Vorgänge schaltet; eine ähnliche Entrückung des Nahen wird später Menzels großes Bild der *Ansprache bei Leuthen* prägen – auch eine Winterlandschaft, wie sie übrigens mehrfach in seinem Werk wiederkehrt.

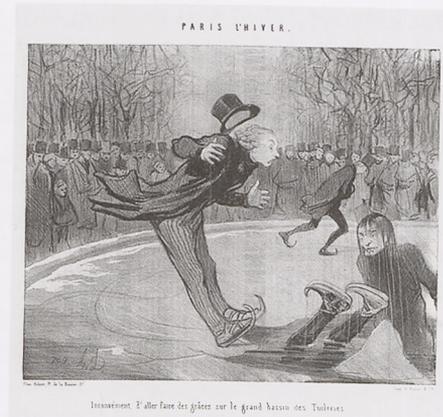
WB Sie alle heben auf die komischen, auch grotesken Aspekte des Vergnügens ab. Menzel war diese Tradition geläufig, und er spielt mit der Grenze, wo das genau Beobachtete in Komik umschlägt. Nichts ist

so geeignet, die Friedrich Theodor Vischersche „Tücke des Objektes“ zu vergegenwärtigen wie das Schlittschuhlaufen. Schon in seiner Abhandlung „Über das Erhabene und das Komische“ von 1837 führt er als ein unverhofftes Malheur an: den „gravitatisch Schreitenden“, „der plötzlich strauchelt und fällt“⁵² – schneller als beim Schlittschuhlaufen ist dieser Effekt nicht zu haben. Aber, sagt Vischer, in „Das Schöne und die Kunst“: „die Tücke des Objektes“ können wir bewältigen, denn „im Lachen befreien wir uns vom Alpdruck des Lebens“.⁵³

CK Die „Tücke des Objektes“ hätte nicht vor dem 19. Jahrhundert zum geflügelten Wort mit so kräftigen Bedeutungsbeiklängen werden können: Jetzt erst sind die Stadtmenschen mit Gaslicht, Maschinen, Eisenbahnen in neue, unheimliche Ab-

22 Samuel Hieronymus Grimm (1733–1794), Schlittschuhlaufen im Hyde Park (Skating in Hyde Park), 1784/1785, aquarellierte Bleistiftzeichnung, 14,1 × 19,9 cm, British Museum, London (Inv.-Nr. 1931.1114.121)





23 Louis-Joseph Trimollet (1812–1843), *Décembre – Patineurs*, in: *Le Comic-Almanach pour 1842*, Douze Eaux-Fortes de Trimollet, Paris 1842, Princeton University Library (Sign. NE650.T7 A3)

24 Honoré Daumier (1808–1879), *Nachteil des Versuchs*, Anmut auf dem großen Bassin des Tuleriengartens zu zeigen (*Inconvénient d'aller faire des grâces sur le grand bassin des Tuileries*), 3. Blatt aus der Serie *Paris l'Hiver*, 1844, Lithographie, 20 × 24,3 cm (Delteil 1331), aus: *Le Charivari*, 30. Dezember 1844

hängigkeiten geraten. Darum kann man das Komische auch bei Menzel als Hinweis auf untergründige Gefährdungen der modernen Existenz verstehen.

Anders als seine Vorgänger staffelt Menzel die Szene keineswegs mit von vorn nach hinten absteigender Bedeutung, vielmehr entwickelt er sie von hinten nach vorn bis in unmittelbare Nähe des Betrachters: Erst nachdem drei der Figuren die vordere Bildkante erreicht haben, lässt er sie so zur Seite weichen, dass der Blick in den Mittelgrund sich mächtig saugend öffnet. Diese kollektive Dynamik steht in ihrer Wirkung deutlich über der Komik einzelner Gestalten. Das ist bei den Vorgängern keineswegs gegeben, und ebenso wenig die prägende Rolle der Stimmungslandschaft, genauer: die Verflechtung von Szene und Szenerie. So suggestiv beherrscht die feuchtkalte Witterung das Bild, dass man für alles Stolpern und hilflose Kopfeinziehen, für alle Panik auf den ersten Blick eher den eisigen Wind und das glatte Eis als das Ungeschick der Eisläufer verantwortlich machen möchte. Pathetischer gesagt: Schicksal, nicht Artefakt. Ein derart Menschen und Landschaftsraum verknüpfender Blick impliziert auch eine Verbindung von Gesellschaft und Welt.

Wird der grotesken Personage durch die Landschaft ein Zug ins Unheimliche, ja ins Erhabene entgegengesetzt, so fordert in Gestalt der Frau auch die Schönheit ihren Platz in einem Ganzen, das erst durch sie mehrschichtig, vielumfassend wird. Die nobile sprezzatura der Muffträgerin – jener Anschein von überlegener Mühelosigkeit ausgerechnet im riskanten Eislauf – erweitert nicht nur den Motivkatalog, sondern darüber hinaus den ästhetischen Horizont. Und erst damit wird, was sonst Anekdote geblieben wäre, zum Gleichnis für schwankende Verhältnisse, fragwürdig gewordene Gewissheiten und gefährdete Ordnungen.

- 1 Kat. Berlin 1955 [West], S. 46, Nr. 88.
- 2 22. Kunst-Auktion, Ketterer Stuttgart, 23.–28. November 1955, S. 53, Los 603, Abb. S. 19.
- 3 Brief Menzels an Adolf Schöll vom 12.5.1859 (Menzel, Briefe, Bd. 2, Nr. 448, S. 515–516, hier S. 516).
- 4 Ob jene Studien auf den Seiten 70, 139 und 152 in diesen Arbeitsabschnitt einzuordnen sind, ist zweifelhaft.
- 5 Im Zuge seiner Arbeit an der Illustrierung der „Geschichte Friedrichs des Großen“ hatte Franz Kugler Menzel ermahnt, seine Pferdestudien zu intensivieren. Menzel schreibt entsprechend an seinen Freund Wilhelm Puhlmann: „Mit meiner Rosstäuscherei gings da noch nicht sehre, aber das soll schon besser werden, ich bleibe jetzt vor jeder Sandkrake stehen und untersuche sie“ (Brief Menzels an Wilhelm Puhlmann vom 28.8.1840, in Menzel, Briefe, Bd. 1, Nr. 83, S. 139).
- 6 Berichte gab es neben den im Folgenden erwähnten etwa in den Zeitungen „Der Bayerische Eilbote“, Nr. 5, vom 12. Januar 1844 (S. 37) oder in „Die Bayerische Landbötin“, Nr. 6, vom 13. Januar 1844 (S. 56), dann in den „Nürnberger Blätter[n]. Neue Folge der ‚Bühnenwelt‘“, Nr. 12, vom 27. Januar 1844 (o. P.), der „Nürnberger Zeitung“, Nr. 73, vom 13. März 1844 (o. P.), in der „Sundine. Unterhaltungsblatt für Neu-Vorpommern und Rügen“, Nr. 25, vom 23. Juni 1847 (S. 202) etc.
- 7 Mnemosyne. Beiblatt zur Neuen Würzburger Zeitung, Nr. 110, 12.9.1843, S. 445.
- 8 Der Bayerische Volksfreund. Politischen und gemischten Inhalts, Nr. 8, 14.1.1844, S. 29. Im Winter 1845 gastierte Tierbändiger Sentenac in Berlin, in der Leipziger Straße 48 (Klöß/Frädrich 1994, S. 21). Es ist davon auszugehen, dass er seine erfolgreiche Show jedoch wiederholt in Berlin präsentierte. Seit 1844 war mit dem Zoologischen Garten in Berlin auch eine dauerhafte Stätte zoologischer Belehrung eingerichtet worden. In Paris gab es schon seit Ende des 18. Jahrhunderts eine Tierabteilung im „Jardin des Plantes“.
- 9 SMB-KK, SZ Menzel Kat.1019, Abb. der Skizzenbuch-Seite und der Gouache in Riemann-Reyher 1997, S. 88–89.
- 10 Menzel, Briefe, Bd. 1, Nr. 362, S. 330–331.
- 11 Brief Menzels an Wilhelm Puhlmann vom 29.9.1855 (Menzel, Briefe, Bd. 1, Nr. 359, S. 329).
- 12 Brief Menzels an Wilhelm Puhlmann vom 29.9.1855 (Menzel, Briefe, Bd. 1, Nr. 359, S. 329).
- 13 Brief Menzels an Fritz Werner vom 23.9.1856 (Menzel, Briefe, Bd. 2, Nr. 391, S. 488–489, hier S. 489).
- 14 Becker 1991, S. 18, 23: 1842 war Meyerbeer vom König von Preußen zum Generalmusikdirektor der Berliner Oper ernannt worden (in der Nachfolger Gaspare Spontinis), 1846 wurde er von dieser Tätigkeit dauerhaft beurlaubt. Berlin blieb er dennoch zeitlebens verbunden.
- 15 Kat. Berlin 1991, S. 142–146; Henze-Döhring/Döhring 2014, S. 130–131.
- 16 Brief Hermann Krigars an Menzel vom 4. Juli 1867, Privatbesitz (nicht in der Brief-Ausgabe).
- 17 Baudelaire 1961, S. 1152–1192, hier S. 1163. Die zitierte Übersetzung nach: Starke 1980, S. 19.
- 18 Vgl. Kap. X in diesem Band.
- 19 Koella 1989, Abb. S. 14.
- 20 Eberty 1878/2015. Bei dem angefügten „Nachwort“ handelt es sich um Fontanes Rezension von Ebertys Buch in der Vossischen Zeitung, erschienen in zwei Teilen in den Sonntagsbeilagen Nr. 46 und 47 vom 17. und 24. November 1878.
- 21 Eberty 1878/2015, S. 52–54, hier S. 53, vgl. auch S. 157.
- 22 Wendland 1993, Abb. 97, S. 155 gibt den Gesamtplan des Tiergartens nach Fertigstellung der Umgestaltung durch P. J. Lenné von 1840 wieder, lithographierte Zeichnung des Tiergarteninspektors Gerhard Koeber. Abb. 109, S. 164 zeigt den sogenannten Porzellangraben, den Nebenarm der Spree vor der Spreehalbinsel. Gezeigt ist der Eislauf vor den Aussichtsloggien des Gebäudes Zelt 2 in einem Stich von Laurens und Thiele nach einer Zeichnung von Carl Friedrich August Calau, um 1820, Text S. 162–164. Zur Entwicklung der Zelten vgl. ebd., S. 76–80.
- 23 Wendland 1993, S. 164–165.
- 24 Wendland 1993, Abb. 111f., S. 171.
- 25 Wendland 1993, Abb. 112, S. 170 und Abb. 113, S. 171.
- 26 Wendland 1993, S. 79–80 und Abb. 54 und 55, S. 82.
- 27 Wendland 1993, S. 72–73 und Abb. 41, S. 70 und Abb. 42, S. 74.
- 28 Wendland 1993, Abb. 43, S. 74.
- 29 Wendland 1993, vgl. auch Abb. 171, S. 228 mit einem Stich nach einer Zeichnung von 1870.
- 30 Dies zeigt noch überzeugend die Photographie von 1902 (Abb. 15), siehe auch Wendland 1993, S. 229–230.
- 31 Wendland 1993, S. 73, 230.
- 32 Benjamin 1950, S. 104.
- 33 Busch 2015, S. 192–198.
- 34 Auch die *Kreuzberglandschaft* von 1847 (Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv. Nr. VII 59/869 x) ist eher ein Erinnerungsbild mit einzelnen wiedererkennbaren Motiven wie dem Abhang und dem entfernten „Dusteren Keller“; doch von der tatsächlichen Gesamtsituation, wie sie eine zuvor entstandene Zeichnung dokumentiert, weicht das Gemälde erheblich ab. Ebenso erweisen sich die so suggestiven Architekturen in den Bildern *Abreise König Wilhelms zur Armee* (1871) und *Ballsouper* (1879; beide in der Nationalgalerie, Inv. A I 323 und A I 902) als freie Konstruktionen – worüber Menzel sein Publikum nie aufklärte.
- 35 Vgl. Aufsatz Keisch in diesem Band (S. 71–73) sowie Kap. IV, V und VI in diesem Band.
- 36 Müller/Schauerte 2018: der Kupferstich: G 29, die Vorzeichnung: Z 42.

- 37** Das Bild hat verblüffender Weise einen ausführlichen eigenen Eintrag bei Wikipedia unter: Pieter Bruegel, *Winterlandschaft mit Eisläufern und Vogelfalle*, die Originalfassung dürfte das Exemplar in den Königlichen Museen der Schönen Künste in Brüssel von 1565 darstellen.
- 38** Zindel 1825.
- 39** Zindel 1825, S. 1–8, Anleitung, S. 28–78.
- 40** Zindel 1825, S. 43 im Zusammenhang mit empfohlener Kleidung.
- 41** Kaulbachs Goethe-Galerie in der Buchfassung von 1867 findet sich vollständig im Netz, nach ihr wird zitiert.
- 42** Ostini 1906, S. 98–103. Abb. 94–100.
- 43** Goethe (Hamburger Ausgabe), Bd. 10, 4. Teil, 16. Buch, S. 85.
- 44** Goethe (Hamburger Ausgabe), Bd. 10, 4. Teil, 16. Buch, S. 85.
- 45** SMB-KK, SZ Menzel Nr.1752.
- 46** Menzel, Briefe, Bd. 2, Nr. 865, S. 710.
- 47** Vgl. Kap. II in diesem Band.
- 48** Aber wer war der fremde Kunstsammler? Dieses Rätsel konnte bislang auch nach Rückfrage bei den Kollegen des Goethe- und Schiller-Archivs in Weimar nicht gelöst werden (mein herzlicher Dank gilt den Recherchebemühungen von Dr. Bernhard Fischer und Dr. Alexander Rosenbaum).
- 49** Busch 2015, S. 145–149.
- 50** Wit's Magazine 1785, Text S. 21f., Abb. zwischen S. 20 und 21.
- 51** Ein erstes Beispiel, das um 1785 datiert wird, im Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection hat im Vordergrund ganz ostentativ in der Mitte erneut den Bruegel'schen frontalen „Narren“, andere Exemplare von 1786 in der Litz Collection (mit einer Rückenfigur genau in der Mitte und elegantem Paar- und Figurenlaufen), weitere im Kunsthandel.
- 52** Berger-Fix 1987, S. 98–106; Vischer 1837, S. 159–160.
- 53** Vischer 1898, S. 188.