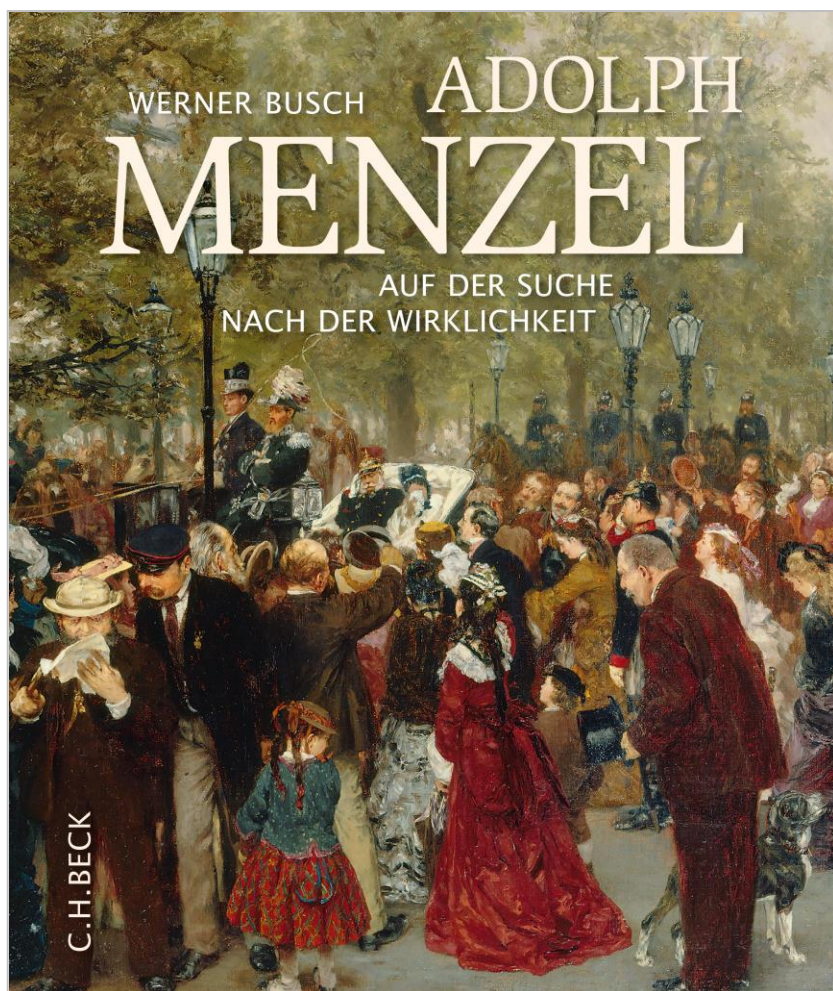


Unverkäufliche Leseprobe



Werner Busch
Adolph Menzel

Auf der Suche nach der Wirklichkeit

304 Seiten mit 167 Abbildungen. In Leinen
ISBN 978-3-406-68090-8

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/14811844>

Inhalt

9 **Vorwort**

13 **«When Anecdotes become Truth»
Statt einer Einleitung**

Erstes Kapitel

23 **Extreme Formen der Wirklichkeitsaneignung:
Menzels Anfänge als Gebrauchsgraphiker**

24 «Künstlers Erdenwallen»

35 Arabeske Gebrauchsgraphik

44 Der Maurergesellenbrief

54 Adressenkunst

Zweites Kapitel

61 **Die Möglichkeiten des Schwarz-Weiß-Mediums:
Menzels Illustrationen zu Franz Kuglers
«Geschichte Friedrichs des Großen»**

64 Menzels Bild von Friedrich II. – eine Typenverwandtschaft

67 Friedrichs Schlachten und das Grauen des Krieges

77 Nächtliche Erscheinungen

Drittes Kapitel

87 Die Eroberung der farbigen Malerei:

Menzels Ölskizzen

- 87 Die Ölskizze als Gattung
- 92 Die künstlerische Bewältigung unattraktiver An- und Ausblicke
- 101 Die Privatheit der Ölskizzen
- 111 Menzel und Constable
- 118 Menzel und die Schule von Barbizon
- 124 Von der Ölskizze zur Historie

Viertes Kapitel

129 Menzel als Historienmaler:

Die Friedrich-Bilder

- 130 Genre oder Historie?
- 145 Motivische Übernahmen aus der populären Kunst
- 149 Menzels «Hochkirch»-Bild – der Extremfall einer neuartigen Historienmalerei
- 154 Aufträge zu weiteren Friedrich-Bildern
- 160 Menzels Scheitern am «Leuthen»-Bild und der ungeliebte Auftrag zum Krönungsbild

Fünftes Kapitel

171 Der Abschied von der Historienmalerei:

Königgrätz und Paris

- 171 Die Rüstkammerphantasien
- 177 Menzels Kriegserfahrungen
- 181 1855 in Paris – das «Théâtre du Gymnase»
- 185 Die Umgestaltung der Großstadt und die Typologie ihrer Bewohner
- 192 Bilder von Sonn- und Alltag
- 207 Menzels Reaktion auf die Pariser Freilichtmalerei

Sechstes Kapitel

219 Nach der Pariserfahrung:

Die späteren Massenszenen

- 223 Gemalte kunsttheoretische Reflexionen
- 231 «Das Eisenwalzwerk» – Verherrlichung der Arbeit oder Kritik der Verhältnisse?
- 239 Menzel und die Hofgesellschaft
- 243 «Die Piazza d’Erbe» – bedrängendes Chaos und gewaltsame Ordnung

Schluss

251 Zeichnen als körperliche Selbsterfahrung

263 Anhang

- 264 Anmerkungen
- 279 Literatur
- 295 Bildnachweis
- 299 Personenregister

«When Anecdotes become Truth»

Statt einer Einleitung

Adolph Menzel wird in der Forschung unisono dem Realismus zugeschlagen. Die Frage, was Realismus eigentlich ist, wird auch in diesem Buch nicht abschließend zu beantworten sein. Sie soll vorab in Form einer subjektiven Betrachtung moderner und zeitgenössischer Kunst bzw. ihrer Vertreter reflektiert werden, und zwar anhand zweier persönlicher Begegnungen. Zugleich dient diese Betrachtung als methodische Vorüberlegung, ohne auf ein starres Gerüst zu zielen. Sie ist von der Überzeugung getragen, dass ein jedes Urteil über Kunst, so sehr es auf Objektivität zielt, nur in subjektiver Brechung erfolgt und dass es diese Dialektik grundsätzlich zu bedenken gilt. Im Falle Menzels, von dem es heißt, er gebe die Wirklichkeit möglichst ungefiltert wieder, wird sich zeigen, dass die Aneignung von Wirklichkeit in extremer Weise zu einem körperlichen Akt wird, der der Selbsterfahrung und Selbstbehauptung dient, mithin nie ohne einen gehörigen Anteil an subjektiver Betroffenheit geschieht, so sehr er sie zu unterdrücken sucht. Diese Dimension der gebrochenen Wirklichkeitserfahrung freizulegen, werden wir versuchen.

Die Biennale in Venedig 2013 fand ein Gegenstück in der noch unrenovierten Ca' Corner della Regina, seit kurzem Sitz der Fondazione Prada, und zwar in Form einer Rekonstruktion der von Harald Szeemann kuratierten Ausstellung «When Attitudes become Form» 1969 in Bern. Die «re-loaded exhibition» in Venedig, die von Germano Celant kuratiert wurde, erstreckte sich über die drei Stockwerke des Palazzo. Vor allem im Piano nobile hatte man versucht, die Berner Räumlichkeiten nachzubauen. Ein Drittel der Exponate waren bereits in Bern zu sehende Originale, ein Drittel waren Rekonstruktionen – die möglich erschienen, da die Exponate der gesamten, 1969 umwerfend neuartigen Berner Ausstellung heute der Minimal oder Conceptual Art zugeordnet würden. Das letzte Drittel schließlich war nur auf dem Boden im Umriss markiert. Doch selbst in dieser reduzierten Form konnte sich die Ausstellung gegenüber der Biennale, die zwischen den Extremen von dröhnend lauten Darkroom-Videos und stillen, ausgesprochen ästhetischen Expona-

ten aus dem fernen Osten schwankte, gut behaupten. Das lag vor allem daran, dass es zwischen den Exponaten so etwas wie ein geistiges Band gab.

Beim Verlassen des Palazzo traf ich Michael Fried. Sein Besuch dieser Ausstellung hatte geradezu symbolische Züge. Mit seinem berühmten Aufsatz «Art and Objecthood» von 1967¹ hatte er seine Tätigkeit als Kritiker der unmittelbaren Moderne aufgekündigt. Minimal und Conceptual Art schienen ihm allein auf «objecthood», Objekthaftigkeit, verpflichtet zu sein und den Kunst- und Gestaltungscharakter zu verleugnen. Um seine Begriffe zu klären, schrieb er 1980 «Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot». Die Begriffe stammen indirekt aus Diderots Theatertheorie: «Absorption» meint das völlige Aufgehen des Schauspielers in der Rolle, gänzlich ohne ostentativen Zuschauerbezug, «theatricality» das genaue Gegenteil, das demonstrative Deklamieren auf den Zuschauer hin. Diderots Auffassung von «absorption» stellte eine unmittelbare Reaktion auf die Entwicklung des zeitgenössischen Theaters dar. David Garrick, der auch in Paris auftrat, verkörperte den neuen Typus des «natürlich» agierenden und sprechenden Schauspielers, sein Vorgänger Colley Cibber dagegen war noch der elisabethanischen Tradition verpflichtet, in der der Akteur an die Bühnenrampe trat und pathetisch dem Publikum seinen Monolog deklamierte. Bei Cibber dominierte der Text, bei Garrick ging der Text in der Darstellung auf. Diese körperliche Synthese mit dem Gegenstand, dieses Aufgehen im Gegenstand forderte Michael Fried generell für die Kunst.

Von daher warf er der Minimal und Conceptual Art «literalism» vor, eine sich im textbasierten Konzept erschöpfende Demonstration, die entweder bloß vorgefundene Objekte in den Kunstkontext (Galerie, Museum, Ausstellung) versetzt oder gänzlich auf den realen Gegenstand verzichtet und die damit in beiden Fällen die künstlerische Formung vernachlässigt. Im Folgenden nutzte Fried sein Gegensatzpaar «absorption» und «theatricality» für seine Realismus-Trilogie, mit der er die Kunst des 19. Jahrhunderts neu vermaß, für seine Bücher zu Gustave Courbet, Thomas Eakins und Adolph Menzel; in gewissem Sinne gehört auch sein Buch zu Manet dazu. Daraus war für die Kritik leicht der Vorwurf abzuleiten, Fried hänge nach wie vor Clement Greenbergs Konzept einer gänzlichen Kunstautonomie an, die sich in einer einseitigen Formverpflichtung zeige. Damit mag eine Tendenz von Frieds Vorgehen bezeichnet sein, doch im Grunde genommen tut man ihm Unrecht. Denn er setzt die Begriffe nicht absolut, sondern benutzt sie als ein «tool», ein Werkzeug, um Fragen an das individuelle Kunstwerk stellen zu können, die regelmäßig in eine Modifizierung der Begrifflichkeit münden – aus der einfachen Einsicht heraus, dass kein Werk in begrifflicher Klassifizierung aufgeht. Fried braucht die sinnliche ästhetische Erfahrung, die für ihn allein durch künstlerische Gestaltung ausgelöst wird.

In seinem Menzel-Buch, das 2002 erschien, prägte Fried die Kategorie des «embodiment», was schwer zu übersetzen ist.² Die deutsche Ausgabe spricht von «Verkörperung», womit nur eine Dimension des Gemeinten erfasst ist. Der Begriff hat im Deutschen eine metaphorische Dimension: Jemand oder etwas verkörpert ein anderes. Bei Fried meint er zweierlei: In das Werk wird zum einen

etwas vom Künstler Gesehenes so unmittelbar als möglich inkorporiert, wobei Fried bewusst ist, dass das künstlerische Subjekt dabei als Filter fungiert, der dem Gesehenen einen subjektiven Anteil einschreibt, auch wenn es dem Wahrgenommenen weitestgehend verpflichtet bleibt. Zum anderen dient das dem Werk an Wirklichkeit Inkorporierte für den Betrachter als besondere Form der Verlebung. Das Werk scheint so animiert zu sein, dass der Betrachter den Eindruck gewinnen kann, als würde er das Werk geradezu inhalieren, als würde es ihn in seiner Wirkung unmittelbar betreffen, weil die erscheinenden Gegenstände seiner Lebenserfahrung gänzlich entsprechen.

Was sich hinter dieser Vorstellung verbirgt, ist eines der ältesten Realismuskonzepte überhaupt. Es wurde in allen Varianten entfaltet in den antiken, vor allem von Plinius stammenden Künstleranekdoten, die das Werk agieren und den Rezipienten verwirren lassen: Vorübergehende halten ein Porträt für den Dargestellten, Vögel versuchen, an den gemalten Trauben zu picken, ein Pferd möchte ein dargestelltes Pferd bespringen, ein Betrachter will einen gemalten Vorhang vor dem Werk wegziehen etc. Den eigentlichen Vorgang des «embodiment» hat am schönsten Carel van Mander für Bruegels Alpenansichten formuliert. Der Künstler sei durch die Alpen gereist, habe das, was er gesehen habe, in sich hineingeschlungen und, nach Hause zurückgekehrt, auf Leinwände und Tafeln wieder ausgespien. Das Gesehene wird nicht so sehr verdaut, das heißt im künstlerischen Prozess verwandelt und bestimmten tradierten Regeln unterworfen, sondern möglichst in der Form, in der es aufgenommen wurde, wieder von sich gegeben.³ Diese Art der Umschreibung des künstlerischen Prozesses markiert den besonderen Wirklichkeitsanspruch der Kunst.

Michael Fried geht von einer entsprechenden Wirklichkeitsverpflichtung Menzels aus. Er beschreibt ihre individuelle Ausprägung und die sich daraus für den Betrachter ergebende Rezeptionsweise, und zwar für jedes einzelne Werk, und er stellt dabei durchaus Menzels individuelle Hypothesen in Rechnung. Es geht ihm also nicht um die Einlösung vorab definierter Begriffe, vielmehr soll ein jedes Werk in seine Rechte eingesetzt werden. Einem solchen Anspruch fühlen wir uns auch in diesem Buch verpflichtet, wobei die Gewichte durchaus anders gehängt werden sollen.

2004 habe ich mein eigenes kleines Menzel-Buch geschrieben.⁴ Anfang 2006 lud ich dann als Sprecher des Sonderforschungsbereiches «Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste» Michael Fried ein und bat ihn, mit uns die Frage zu diskutieren, ob nicht auch bei einem nicht in klassischer Form gestalteten Werk von ästhetischer Erfahrung zu reden sei, sofern es im Kunstkontext platziert wäre – wovon wir tendenziell überzeugt waren. Zu diesem Zeitpunkt fand in Dresden eine große Ausstellung von Handzeichnungen Menzels statt, die sich vor allem mit dessen verschiedenen Aufenthalten in Dresden beschäftigte, mit immerhin mehr als 250 Exponaten.⁵ Ich habe mit Michael Fried einen Tagesausflug gemacht, und wir haben viele Stunden vor Menzels Zeichnungen nicht eigentlich diskutiert, sondern uns vielmehr unsere Beobachtungen und Einschätzungen mitgeteilt. Das war ein Genuss der besonderen Art, weil sich immer mehr

eine verwandte Sicht der Dinge herausstellte, die nicht viele Worte brauchte. Sie betraf Menzels Form des Zugriffs auf die Phänomene bei gleichzeitiger Distanznahme, seine Detailfixierung in dennoch malerischem Modus, seine Beobachtungsgabe gerade bei gänzlich ungewöhnlichen Motiven, seine verblüffende Perspektivsicht, sein additives Verfahren, das auch aus Beobachtungsfragmenten ein bildgestiftetes Ganzes macht, und vor allem überlegten wir, wie dies geschieht. Ausgetauscht haben wir uns auch darüber, was ihn besonders interessierte: das durch die Zeichnung geweckte Bedürfnis, das Gezeigte geradezu zu berühren, als erfahrene Dimension von «embodiment».

Mich hat dieser Tag in Dresden nachdenklich gemacht. Sind nicht Begriffe wie «absorption», «theatricality» oder «embodiment» nötig, weil man von ihnen aus Fragen in immer wieder modifizierter Form an die Werke stellen kann, und habe ich das nicht selbst getan, als ich eines meiner Bücher «Das sentimentalische Bild», ein anderes «Das unklassische Bild» betitelte? Offenbar sind besonders antithetische Begriffe geeignet, Fragerichtungen vorzugeben, zumal wenn sie umfassender und grundsätzlicher Natur sind. Zum Sentimentalischen gehört der Schillersche Gegenbegriff des Naiven, zum Unklassischen notwendig der des Klassischen. Zudem lassen derartige Begriffe es zu, dass bei ein und demselben Künstler je nach Blickrichtung und Vergleichspunkt mal der thetische und mal der antithetische Begriff greift. So kann Bernini aus der Sicht der Tradition päpstlicher Hofkunst ein klassischer Künstler sein, aus der neoklassizistischen Perspektive eines Winckelmann ein unklassischer, man kann ihn von idealistischer, aber eben auch von realistischer Warte aus betrachten. Auch können sich Dimensionen antithetischer Begriffe zugleich im Werk eines Künstlers finden: Michael Fried hat dies an Manet demonstriert, wenngleich er ihn, seiner Grundüberzeugung folgend, zu einem auf «absorption» verpflichteten Künstler machte und den Betrachter dies in den Bildern von Manet auch primär erfahren ließ; dennoch konnte er bei Manet eben auch eine Dimension des Theatralischen konstatieren. Entscheidend ist, dass es nicht bei der bloßen Zuordnung bleibt, sondern dass das Messen des Begriffs am individuellen Phänomen Erfahrungsnuancen hervortreibt, die anders schwerlich zu haben wären oder – anders ausgedrückt – sonst schlicht nicht erkannt worden wären.

Es wird zu zeigen sein, dass mit einer bloßen Zuordnung Menzels zum Realismus wenig gewonnen ist. Gelegentlich hat die Forschung dies auch erkannt. Françoise Forster-Hahn etwa lässt Menzels Authentizitätsstreben in Ambivalenz umschlagen⁶ und gelangt damit zu einer Modifizierung des Realismusbegriffes. Strenge oder, sagen wir besser, bloße historische Einordnung und Zuordnung ist nicht in der Lage, zu derartiger Nuancierung vorzudringen. Dennoch bleibt sie unverzichtbar – nur sollte sie sich der Tatsache bewusst sein, dass sie zwar die Bedingungen, unter denen ein Werk entstanden ist, erhellen kann, die Besonderheit des individuellen Werkes jedoch nicht zu greifen vermag. Zugegeben: Diese ist nur aus subjektiver Sicht zu schildern, gewinnt aber mit einem kategorialen Begriff im Rücken eine tendenzielle Objektivität. Mehr ist wohl nicht zu haben.



1 – Richard Long, Surf Roar, 1989, Installation, La Jolla Museum of Contemporary Art

Michael Fried ist inzwischen zur zeitgenössischen Kunst zurückgekehrt, und zwar über die deutsche Photographie, von den Bechers bis zu Thomas Struth. Warum war ihm das möglich, ohne dass er seine Überzeugungen aufgeben musste? Einfach gesagt, weil er in der besagten photographischen Tradition wieder eine ausgeprägte Gestaltungsabsicht am Werke sieht, durch Format, Bildschärfe, sorgfältige Bestimmung des Ausschnitts, thematische Bindung und vor allem durch bewusstes Arrangement – mithin durch einen Wirklichkeitsanspruch, der sich nicht in bloßer Wiedergabe erschöpft. Um es auf den Begriff zu bringen: Im Kunstkontext gibt jeder ernsthafte Realismus forcierte, vom Künstler verfügte Wirklichkeit wieder. Diesen Anspruch gilt es auch bei Menzel freizulegen.

1989 fand im kalifornischen La Jolla Museum of Contemporary Art unter dem Titel «Surf Roar» eine Ausstellung von Richard Long statt.⁷ Sie bestand aus sechs Teilen: Zwei davon waren Steinkreise, der dunklere versammelte Steine aus Baja California, der hellere solche aus Utah (Abb. 1). Von den Werken an den vier Wänden waren je zwei übereck aufeinander bezogen. Auf zwei Wände war ein rötlich-ockerfarbener, stark mit Wasser verdünnter Lehm oder Schlamm, wohl mit einem breiten Maurerpinsel, geworfen bzw. gespritzt worden. Auf diese Weise war auf weißer Wand ein breiter Kreis, auf schwarzer Wand ein langer rechteckiger Balken entstanden, in Form

gebracht mit einem halbkreisförmig bewegten Spachtel. Die über die Form hinausgehenden Spritzer waren auf der Wand geblieben. Die beiden anderen Wände dokumentierten zwei von Richard Longs vielen Wanderungen und markierten damit eine seiner Formen, um Land Art direkt oder indirekt ins Museum oder in die Galerie zu bringen. Long nennt das Verfahren prosaisch «art made by walking in landscapes». Die eine Wand gab allein eine «wind line» wieder, kleine schwarze Pfeile in langer Folge auf weißem Grund; sie verkörperten «a wind direction each day along a 560 mile walk in 20 ½ days from the Atlantic coast to the mediterranean coast» und hielten Longs Weg durch Portugal und Spanien fest. Die Abstände der Pfeile fielen größer oder kleiner aus, je nach der am jeweiligen Tag zurückgelegten Strecke. Die andere Wand versammelte Begriffe unter den Sinneskategorien Sehen, Fühlen, Hören, Schmecken und Probieren, notiert auf einer kurzen Wanderung auf Fregate Island im Indischen Ozean; sie hielten fest, welche Sinneswahrnehmungen welche gesehenen Gegenstände bei Long ausgelöst hatten. Dabei handelte es sich um simple Gegenstandsbenennungen: gelbe Blumen, Fichtennadeln, «surf roar», das Rauschen der Brandung (womit der Ausstellungstitel aufgerufen war – für Kalifornien besonders passend, wenn auch als Erfahrung aus einer ganz anderen Weltregion stammend), Orangen, Salzwasser – zum Schluss also Essbares und nicht wirklich Essbares (deswegen die beiden Kategorien Schmecken und Probieren).

Bei der Eröffnung war der Saal gesteckt voll. Doch nach einer kurzen Schamfrist leerte er sich schlagartig. Übrig blieben ein Mann, der auf den Treppenstufen zu dem tiefer gelegenen Saal saß, und ich selbst. Irritiert setzte ich mich zu ihm, der den leeren Raum und den freien Blick auf die Werke genoss, und fragte ihn, ob er wisse, warum der Saal so plötzlich leer geworden sei. Er gab die verblüffende Antwort: «Gehen Sie nach oben in den Hauptsaal des ersten Stocks und Sie werden es begreifen» – was ich tat. Im Hauptsaal standen Trauben von Menschen, die gebannt aus einem großen Panoramafenster schauten. Das auf einem hohen Felsen gelegene Museum bot einen weiten Ausblick auf den Pazifik, der von Sekunde zu Sekunde mit dem Himmel seine Färbung änderte, denn die Sonne war dabei, glutrot unterzugehen. Die Natur hatte die Kunst um Meilen geschlagen. Ich bin zurück zur Ausstellung gegangen, der Herr saß immer noch da, und ich gesellte mich wieder zu ihm. Wir haben ein Gespräch über das Verhältnis von realer Natur und in Kunstform gebrachter Natur geführt, und er begann, von seinen Reisen durch die Natur zu erzählen, von seinen Versuchen, Naturerfahrungen zu begreifen und sie durch leichte Eingriffe in die Natur zum Vorschein zu bringen bzw. sie photographisch oder durch Aufzeichnungen zu dokumentieren – womit mir klar wurde, dass ich neben Richard Long saß.

Ich habe ihn gefragt, ob ihn das Verhalten des Publikums gekränkt habe. Nein, war die Antwort, er habe am Abend zuvor, nachdem alles aufgebaut war, denselben Aus- und Anblick gesucht. Richard Longs ein wenig resignierende Antwort macht deutlich, dass die Konkurrenz von Natur und Kunst deswegen meist zugunsten der Natur entschieden wird, weil das vom Panoramafenster gerahmte Bild leicht zugänglich erscheint. Einerseits ist es durch Postkartenromantik präformiert,



andererseits entspricht es anthropologischen Grunderfahrungen vom Kreislauf der Natur bzw. dem Wunsch nach einem Ende in Schönheit. Die Kunst gewordenen Naturerfahrungen verlangen mehr vom Betrachter, vor allem den Nachvollzug der Form, zumal wenn sie verfremdet erscheint. Das setzt den Willen und die Fähigkeit zur Abstraktion voraus, damit die Frage eröffnet werden kann, was die Form bezweckt, in welchem Verhältnis sie zur geübten Naturerfahrung steht und was unser Anteil an der Sinnbeimessung im Rezeptionsprozess ist.

Richard Longs Kommentare zu seinen eigenen Werken sind bewusst einfach – sie lassen sich reduzieren auf die Feststellung, dass die Dinge sind, was sie sind. Dennoch betont er mit allem Nachdruck, dass seine Werke zwar eine konzeptuelle Dimension besäßen und er die Conceptual Art durchaus goutieren könne, dass sie aber nie ohne die physische Realität auskämen und sich nicht in der bloßen Programmatik, dem Entwerfen von Ideen erschöpfen könnten. Er braucht Verwirklichung, einen im Wandern angestoßenen Erfahrungsprozess, einen gestalterischen Eingriff in die Natur mit ihren Elementen, eine Dokumentation des Erfahrenen für die Erinnerung. Kommt es zu einer Ausstellung dieser Erfahrungen, so müssen die gezeigten Gegenstände und verwendeten Materialien zugleich einen lokalen Bezug aufweisen, sie müssen aus der Region stammen wie in La Jolla die Steine und der an die Wand geworfene Schlamm. Es geht wie bei Friedls «embodiment» um körperlich spürbare Sinneserfahrungen. So kann eine These für das Folgende lauten: Von einer realistischen Kunsterfahrung kann man dann reden, wenn die Kunst eine unmittelbare körperliche Reaktion auslöst – und dies gilt für den Künstler während des Aneignungsprozesses wie für den Rezipienten des Werkes.

Dagegen hat Szeemann schon im Titel seiner Ausstellung «When Attitudes become Form» behauptet, auch bloße Gesten könnten Form und Gestalt gewinnen und Sinneserfahrungen auslösen, auch wenn sie mit einem stärker verfremdeten Wirklichkeitsbezug arbeiten, der an Entfremdung grenzt. Dabei war in Szeemanns Ausstellung die Land Art durchaus vertreten, auch in Gestalt von Richard Long, eindrucksvoller noch durch Walter de Marias «The Land Art Show» von 1968, die einer Landschaft ein Quadrat eingeschrieben hatte – die relative stand gegen die absolute Form. Walter de Maria trat als liegender Maßstab auf, der die Form des Quadrats vollendete. Das Arrangement ließ er photographisch dokumentieren. Landschaft, Landschaftsgestaltung und Landschaftsgestalter waren verschränkt und appellierten an den Betrachter, das gezeigte Verhältnis zu reflektieren.

Es gibt ungezählte Anekdoten zu Menzels besonderer Form der Wirklichkeitsaneignung. Jede Anekdote ist einerseits topisch, zum anderen hat sie einen wahren Kern. Ihr Wesen besteht in einer metaphorischen Zuspitzung. Sie mag objektiv gesehen nicht wahr sein, subjektiv ist sie es, denn sie bringt eine Erfahrung auf den Punkt. Für die Künstleranekdote gesprochen: Sie sucht in Form einer kleinen Geschichte einen typischen Beleg anzuführen für eine zumeist kunsttheoretische Einschätzung eines Künstlers. Im Falle Menzels steht sie für sein permanentes Bedürfnis, alles Gesehene in der Form seiner Erscheinung wiederzugeben, und sei diese noch so flüchtig. Auch das

Absurdeste und Schrecklichste haben seiner Überzeugung nach ein Recht, festgehalten zu werden. Menzels Ziel ist die Erweiterung des Zuständigkeitsbereiches der Kunst auf dem Felde des Realen. Wie diese Erweiterung geschah und wie es zu diesem Ansatz kam, das soll im Folgenden untersucht werden.

Dabei wird ein Vorgang im Zentrum stehen, der etwa schon bei Goya zentral gewesen ist: die Übertragung von Beobachtungen und Motiven aus dem niederen, populären Bereich der Kunst in den offiziellen Bereich dessen, was als eigentliche Kunst gehandelt wurde. Der niedere Bereich ist immer näher an der Wirklichkeit, selbst wenn ihm ein gestalterischer Anspruch abgeht und seine Formen verkürzt oder zugespitzt zur Anschauung kommen. In der Übertragung werden die Motive nicht nur in Form gebracht, sondern auch in Spannung gesetzt zum tradierten Kunstbegriff, der sich damit eine Überprüfung gefallen lassen muss. Für den Betrachter wird der Vorgang besonders dann erkennbar, wenn das gelegentlich durchaus Gewalttame eines solchen Eingemeindungsaktes spürbar bleibt. Dieses Gewalttame der Aneignung ist stets Ausdruck von Gegenwartserfahrung – im Falle von Menzel gilt dies in besonderem Maße: Seine Kunst dient der Bewältigung seiner Probleme mit der Wirklichkeit seiner Gegenwart.



Erstes Kapitel

Extreme Formen der Wirklichkeitsaneignung: Menzels Anfänge als Gebrauchsgraphiker

Adolph Menzel, der am 8. Dezember 1815 im damals preußischen Breslau zur Welt kam, begann seine Laufbahn als Gebrauchsgraphiker. Sein Vater, Carl Erdmann Menzel, war ein gelernter Schulmeister, gab jedoch aus einer unglücklichen Liebe zur Kunst seinen Beruf auf und gründete 1818 eine Lithographiewerkstatt in Breslau. Bereits 1828 wurde eine erste Zeichnung des jungen Menzel nach einem Gemälde von Rubens in Breslau ausgestellt. Seine besondere zeichnerische Begabung muss sich sehr früh gezeigt haben. Sie wurde befördert durch seinen Vater, der ihm, wo er nur konnte, druckgraphische Vorlagen zum Studium besorgte. Und schon 1829, als Vierzehnjähriger, lieferte Adolph Menzel Steinzeichnungen zu historischen Themen für die lithographische Anstalt seines Vaters, dessen wichtigster Mitarbeiter er wurde. 1830 zog die Familie nach Berlin, um Menzels künstlerische Entwicklung zu fördern, möglichst durch eine akademische Ausbildung. Die Eltern mussten sich Sorgen um ihren Sohn machen, denn er war kleinwüchsig, hatte einen zu großen Kopf und litt offenbar unter periodischen epileptischen Anfällen, die sich erst im fortgeschrittenen Alter legten.

Offenkundig entstanden über die in Berlin neu eingerichtete Steindruckerei Kontakte zur Kunsthandlung Sachse & Co., der wichtigsten Lithographieanstalt und Kunsthandlung in Berlin. Bereits 1831 erging ein erster Auftrag Sachsens an Menzel, der Kreidelithographien für eine Folge zu «Luthers Leben» zeichnete.¹ Durch den unerwarteten Tod seines Vaters zu Beginn des darauffolgenden Jahres kam es zu einem Einschnitt, der Menzels ganzes Leben geprägt hat. Mit sechzehn Jahren übernahm er die väterliche Steindruckerei und hatte von nun an die Familie zu ernähren: die Mutter Charlotte Emilie, die acht Jahre jüngere Schwester Emilie und den elf Jahre jüngeren Bruder Richard. Zeit seines Lebens wird sich Adolph Menzel als Familienoberhaupt fühlen, rührend besorgt um Mutter und Geschwister, zugleich aber permanent gefordert, diesem Anspruch auch gerecht zu werden. So hat Menzel keine eigentliche Kindheit gehabt, ein Außenseiter, der er aufgrund seines körperlichen Mankos ohnedies war.

«Künstlers Erdenwallen»

Menzel wollte später von seinem Frühwerk wenig wissen und hat wohl auch eine Menge früher Zeichnungen vernichtet. Den Beginn seiner künstlerischen Existenz datierte er selbst mit einem weiteren Auftrag von Sachse, der ihn Goethes Gedicht «Künstlers Erdenwallen» in einer Serie von Lithographien mit einem aufwendigen Titelblatt illustrieren ließ.² Die elfteilige Federlithographiefolge ist auf aufgewalztem Chinapapier gedruckt. Auf dem dünnen, häufig leicht gelblichen China erscheint der Druck besonders klar und sauber. Wie oft bei derartigen Serien gibt es eine teure und eine billigere Edition, das Trägerpapier ist im einen Fall Velin-Bütten, im anderen Lithopapier. Fünfmal sind je zwei Darstellungen auf einem Trägerbogen versammelt, allein das Schlussblatt erscheint in doppelter Größe.

Menzel mochte, und das ist bezeichnend, Goethe und sein Gedicht nicht, und so folgte er zwar den Vorgaben Sachses, doch wenn man genau hinschaut, wird schnell ein durchgehender unterschwellig ironischer Ton deutlich. Goethe hatte sein Gedicht von 1774 vierzehn Jahre später durch des «Künstlers Apotheose» ergänzt. «Künstlers Erdenwallen» beginnt bei Goethe mit der Szene, die bei Menzel erst die neunte ist.³ Menzel benennt sie «Wirklichkeit» (Abb. 2), und auf sie folgt unmittelbar der Tod des vereinsamten und verkannten, schier verhungerten Malers. Goethe führt einen Künstler vor, der mit Widerwillen die hässliche ältere Ehefrau eines wohlhabenden Herrn malt, allein deshalb, weil er darauf angewiesen ist. Der Auftraggeber redet ihm drein und will seine Frau verschönt sehen, der Künstler quält sich. Doch nun taucht, ungesehen von anderen, seine Muse auf und tröstet ihn, er werde diesen Zustand der Abhängigkeit von Brotarbeit überwinden und sich seinen hochfliegenden Plänen in Liebe widmen können.

Wie die bei Goethe folgende «Vergötterung» des Künstlers deutlich macht, ist dessen Meisterwerk eine «Venus Urania» geworden – bezeichnenderweise, denn Venus Urania ist die Verkörperung der himmlischen Liebe. Der Künstler ist also am Ende dem höchsten Ideal gefolgt. In der später verfassten «Apotheose» des Künstlers erfährt er den ihm zu Lebzeiten verwehrten Triumph, dass sein Werk in eine fürstliche Sammlung gerät. Wie angehängt wirkt dann der Wunsch des verewigten Künstlers, sein Schüler möge es leichter haben und schon zu Lebzeiten von Erfolgen gesegnet sein. Menzel musste all dies ein Greuel sein. Der von ihm entworfene Künstlerlebenslauf sieht dementsprechend anders aus: Nur gegen größte Widerstände und durch einen Bruch mit dem Elternhaus vermag der Maler, seinem Wunsch nach einer künstlerischen Laufbahn zu folgen. Seine hochfliegenden Pläne erweisen sich als Luftschlösser, kaum kann er sich eine Zeitlang mit lästigen Aufträgen über Wasser halten. Die Verhältnisse sind nicht so – der Künstler endet im Elend. Und sein Nachruhm blamiert im Grunde genommen all jene, die ihn betreiben.



2 – Adolph Menzel, Szene 9: «Wirklichkeit» und Szene 10: «Ende» aus der Serie «Künstlers Erdenwallen», 1834, Federlithographie, 20 x 30 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

Bei Menzel ist das Meisterwerk, das nun, vom Handel lanciert, verehrt wird, nicht Venus Urania gewidmet, sondern dem gänzlich unverdienten Schicksal des blinden Belisarius (Abb. 3). Fälschlich einer Verschwörung verdächtigt, wurde der ehemalige Feldherr geblendet und muss jetzt von Almosen leben, die ein Knabe für ihn in seinem Kriegshelm einsammelt. Menzel mag sich an Davids Darstellung des Themas orientiert haben, der wiederum einer längeren literarischen und bildkünstlerischen Tradition folgte.⁴ In ihr erkennt ein Soldat seinen ehemaligen Feldherrn, was ihn zum Nachsinnen über tragisches Verhängnis führt. Diderot hielt diesen Soldaten für die eigentliche Hauptperson der Geschichte, denn er formuliere die auf den Rezipienten zielende Moral von der Geschichte. So ist das Thema nicht bloß Gegenstand einer Bilderzählung, sondern aufgehoben in einer stillgestellten Reflexion. Menzel kommentiert in seinem Bildentwurf die Belisarius-Geschichte, indem er in himmlischen Sphären Chronos auftauchen lässt, der auf den armen Belisarius weist, während die Muse der Kunst sich trauernd abwendet. Der Zeitengott bringt den falsch beschuldigten Belisarius in eine Parallele zum verkannten Künstler. Die mythologische Einkleidung verklärt hier nichts, sondern verweist auf die Wirklichkeit.

Das Publikum auf diesem Schlussblatt von Menzels Serie scheint Goethes begeisterter Schilderung

3 – Adolph Menzel, Szene 11:
 «Nachruhm» aus der Serie
 «Künstlers Erdenwallen», 1834,
 Federlithographie,
 20,2 x 30,1 cm, Hamburger
 Kunsthalle



in «Künstlers Apotheose» zu entsprechen. Fürstliche Herren, Ordensträger, Kunstliebhaber demonstrieren sich gegenseitig die Vorzüglichkeit des Werkes. Einer der Herren deklamiert besonders nachdrücklich, es ist eindeutig Goethe höchstselbst. An seiner Seite findet sich ein kleiner Kunstzögling im Malerkittel, der den Ausführungen des Meisters aller Meister lauscht – was er davon hält, wird hinter dem riesigen, auf einer großen Staffelei stehenden «Belisarius» deutlich: Dort findet sich eine zweite, weit kleinere Staffelei, Malstock und Palette deuten auf ein *work in progress*, doch auf der Leinwand ist bereits ein nach hinten ausschlagender Esel zu erkennen. Was er zu treffen sucht, bleibt unklar, vielleicht ist ein Schneemann mit Pfeife gemeint. Immerhin wird deutlich, dass es sich auf dem Bild hinter dem «Belisarius» um einen drastischen Kommentar zu dem handelt, was vor dem Meisterwerk verlautbart wird. Auf offizielle idealistische Kunstauffassung antwortet Satire. Das Publikum vor dem Meisterwerk braucht Sehhilfen: Brillen, Lorgnons oder Lorgnetten, und einer der Kunstbegeisterten scheint hinter Goethes Kopf die Faust geballt zu haben. Menzel dürfte dieses Motiv bewusst doppeldeutig gestaltet haben. Die primäre Bedeutung scheint allerdings darin zu bestehen, dass der Herr die Faust zu einem monofokalen Sehrohr geformt hat, um den Blick konzentrieren zu können. Goethe dagegen hat seine Brille bezeichnenderweise abgenommen und hält sie in würdevoller Pose hinter seinem Rücken. Er braucht keine Sehhilfe und scheint ohnedies zu wissen, wie das Werk zu verstehen ist.



4 – Adolph Menzel, Szene 5:
 «Schule» aus der Serie
 «Künstlers Erdenwallen», 1834,
 Federlithographie, 20,3 x 15 cm,
 Staatliche Museen zu Berlin,
 Kupferstichkabinett

Menzels Programmatik ist deutlich: Die Zeiten idealistischer Kunst sind vorbei, Künstlerexistenz und Künstleranspruch klaffen auseinander, die Lösung des Problems muss auf andere Weise gesucht werden. Wie, das macht indirekt vor allem die fünfte Szene der Serie deutlich, in der Menzel ganz offensichtlich sich selbst als jungen Kunstschüler darstellt (Abb. 4). Im Gipssaal einer Kunstschule erhält er von einem akademischen Lehrer Anweisungen, wie der Gipskopf der Laocöon-Gruppe adäquat aufzufassen sei. In der Tat war Menzel zur Entstehungszeit des Zyklus kurzfristig Schüler der Berliner Akademie, und aufgrund seiner vorgelegten Arbeiten war er gleich in die Gipsklasse aufgenommen worden. Eine Zeitlang folgte er dem Unterricht, dann ließ er die Akademie Akademie sein – warum, das macht die kleine emblematische Vignette unter der Darstellung des Akademiesaals voller antiker Vorbilder deutlich: Sie zeigt einen Haubenstock mit Perücke, an dem eine Schnecke hinaufkriecht. Wie später deutlich werden wird, kritisiert Menzel damit nicht die Antike und ihre Vorbildlichkeit, sondern allein die akademischen Ausbildungsmethoden. Primärer Gegenstand des Studium sollte in seinen Augen nicht der tote Gips sein, sondern die Wirklichkeit des Lebens, an der nach Menzels Meinung Goethe vorbeigegangen war.

Menzels Abneigung gegenüber Goethe, die dessen Naturbegriff allerdings kaum gerecht wird, verdankt sich ganz offensichtlich Gottfried Schadows Auseinandersetzung mit Goethe.⁵ Letzterer hatte bekanntlich im Jahre 1800 der Berliner Kunst ganz generell prosaischen Zeitgeist vorgeworfen; das

allgemein Menschliche werde in ihr durch einen plumpen, noch dazu nationalistischen Naturalismus verdrängt. Schadow antwortete auf diese Anwürfe, die immerhin programmatisch in den «Propyläen» erschienen waren, 1801 in einiger Schärfe. Er rechtfertigt den von Goethe verworfenen Naturalismus und entwirft ein Programm realistischer Kunst, wobei er insbesondere die handwerkliche Seite der Kunst starkmacht. Realistische Künstler sind für ihn vor allem solche, die nicht primär der Kunsttradition, ihren Methoden und ihrer idealistischen Fundierung verpflichtet sind, sondern von Natur und Wirklichkeit ausgehen. Goethes Forderung nach einer poetischen Auffassung konnte Schadow nur als verfälschende Verklärung begreifen, die von der Wahrheit Abschied nimmt. «In der Natur gibt's zum Beispiel keinen allgemeinen Baum, sondern nur bestimmte Baumarten, und wer einen Baum abbildet, muß sagen können, welcher Art er ist.»⁶ Schadow wehrt sich gegen jede Form von Abstraktion und propagiert Eigentümlichkeit als der Natur adäquate Erscheinungsform. Idealistische Historienmalerei, die ihre nationalen Ursprünge verleugnet, hat bei ihm besonders schlechte Karten. Dagegen fordert er eine «Charakteristik des Kunstgefühls».⁷ Er schimpft gegen die Naturverdrehungen eines Füßli, die unmöglichen Torsionen seiner Körper und geht so weit festzustellen: «Diejenigen englischen Arbeiten, worin ich den Nationalgeist erblicke, sind mir lieber, z. B. der Hogarth. Selbst ihre jetzigen Karikaturen haben mitunter Energie ...»⁸

Was Schadow hier entwirft, entspricht bis ins Detail Menzels Kunstauffassung, die er bis ans Ende seiner Tage vertreten wird. Besonders dürfte ihm gefallen haben, dass nach Schadows Überzeugung einige Künstler, ohne in irgendwelchen Traditionen zu stehen, in bloßem Selbststudium am Busen der Natur ihren Weg gefunden haben. Schadow führt dies exemplarisch an Daniel Chodowiecki aus – womit er den Beginn einer eigenständigen Berliner Tradition einer wirklichkeitsnahen Kunstauffassung markiert. Menzel dürfte auf diese Passage rekurrieren, wenn er vielfach betont, er habe keine eigentlichen Lehrer gehabt. Sollte er sich an jemandem orientiert haben, so schreibt er noch in seinem eigenhändigen Lebenslauf von 1896, dann «*vorzugsweise* an Chodowiecki» – ihn und die Natur kann er als seine Lehrmeister betrachten.⁹ Diesem Bekenntnis hat er in seinem lebensgroßen Porträt von «Chodowiecki auf der Jannowitzbrücke zu Berlin» von 1859 Rechnung getragen.¹⁰ Menzel schuf das Bild für das Vereinslokal des «Vereins Berliner Künstler» als Dank für das Fest, das dieser ihm nach dem Erfolg seines Gemäldes «Friedrich der Große und die Seinen bei Hochkirch» in der Akademieausstellung von 1856 ausgerichtet hatte. Damit wurde die von Schadow

[...]