



Winckelmann Akademie
München

Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München
Textbeitrag Nr. 71, Juni 2026

www.winckelmann-akademie.de

Adolph Menzel und die Lust am Sehen

Robert Vlattén

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München



„Ja, wer ist Menzel? Menzel ist sehr vieles! Um nicht zu sagen – alles. Zumindest ist er die ganze Arche Nochs. Tiere und Menschen, Putzhühner, Gänse, Papageien und Enten, Schuhschnallen, Walz- und Eisenwerke, Stadträte mit und ohne goldene Kette, missgestimmt in Kaschmirhosen, Straußenfedern, Hofbälle, Hummermayonnaise, der Kaiser, Moltke, Bismarck; er durchstudierte die große und kleine Welt, was kreucht und fleucht – er gibt es uns im Spiegelbilde wieder.“ So ehrte Theodor Fontane 1885 den Maler Adolph Menzel zu dessen siebzigstem Geburtstag mit seinem Huldigungsgedicht *„Auf der Treppe von Sanssouci“*.

Abb. 1: „Ein tanzender Maler“ (Selbstbildnis, um 1861, Kupferstichkabinett Berlin) ^{1 2}

Auch im 21. Jahrhundert bleibt die Frage aktuell – wer war dieser Adolph Friedrich Erdmann von Menzel (1815 – 1905)? Sicherlich einer der größten und produktivsten Zeichner und Grafiker der gesamten Kunstgeschichte, bedeutendster und unbestechlicher Realist der deutschen Malerei, sowie Erneuerer des Historienbildes. Mit einer Lebensspanne von 95 Jahren wurde er Chronist und ‚Auge‘ des 19. Jahrhunderts und insbesondere Berlins. Im Stillen war er vielleicht ein früher Impressionist und – bei einer Körpergröße knapp über 1,40 Meter – die ehrfurchtsvoll „kleine Exzellenz“ genannte monumentale Größe der Kunst des Wilhelminischen Zeitalters (und zwar beider Wilhelme, und Friedrich Wilhelm IV. noch dazu).

¹ Alle nicht anderen Quellen zugeschriebenen Fotos in dieser Schrift stammen vom Autor.

² Alle nicht anderen Künstlern zugeschriebenen Werke in dieser Schrift stammen von Adolph Menzel.

Für Max Liebermann, Menzels Nachfolger als Protagonist und Doyen seiner Zunft, war er die „größte malerische Begabung, die Deutschland im 19. Jahrhundert hervorgebracht hat“^[1].

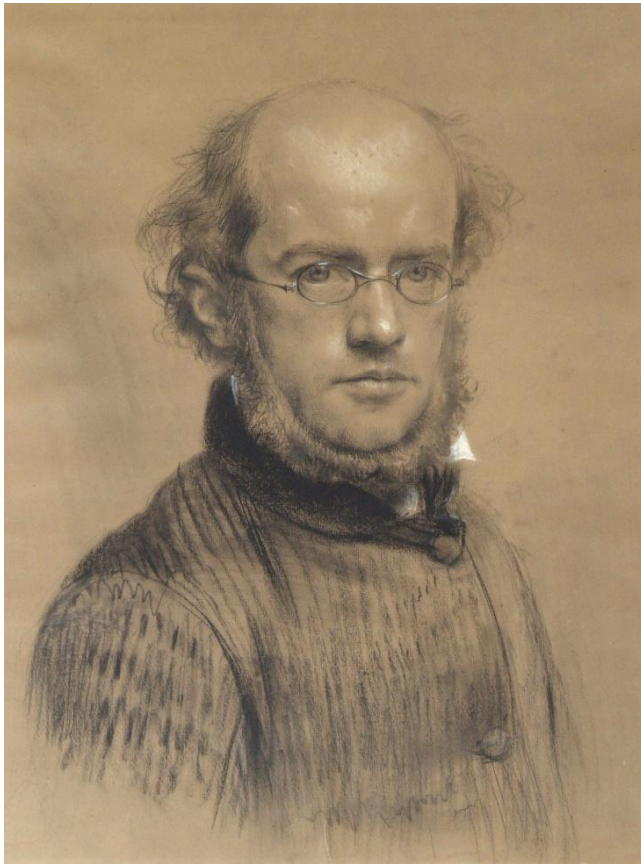


Abb. 2: „Selbstporträt“ (1853, Stadtmuseum Berlin)

Tatsächlich muss Adolph Menzel (Abb. 2) als zentrale Brückenfigur der deutschen Malerei zwischen Romantik und Klassischer Moderne gewürdigt werden; als größter deutscher Maler zwischen Caspar David Friedrich am Beginn des 19. Jahrhunderts und Max Liebermann und Lovis Corinth an dessen Ende.

Geboren wurde Adolph Menzel 1815 in Breslau, doch bereits mit 15 Jahren kam er nach Berlin und lebte dort bis zu seinem Tod im Jahre 1905. Er gehörte jener Generation an, welche die industrielle Revolution unmittelbar erlebte und in all ihren Facetten porträtierte. Dies gilt gleichermaßen für die Entwicklung der preußischen Hauptstadt, deren Einwohnerzahl zwischen 1800 und 1900 von 200 000 auf rund zwei Millionen anwuchs.

Menzels künstlerische Prägung begann bereits in früher Kindheit in der lithografischen Werkstatt seines Vaters, zunächst vor allem im Bereich der Gebrauchsgrafik. Bereits im Alter von 13 Jahren konnte er eine Tierzeichnung auf einer lokalen Ausstellung öffentlich präsentieren. Nach dem Tod des Vaters 1832 übernahm der zum Lithografen ausgebildete Menzel den Familienbetrieb, um den Lebensunterhalt seiner Mutter und seiner beiden Schwestern zu sichern.



Abb. 3: Titelblatt zu „Künstlers Erdenwallen“ (1834, Kupferstichkabinett Berlin) ^[a]

Nach kurzem Studium an der Berliner Akademie der Bildenden Künste 1833 bildete sich Menzel vorwiegend autodidaktisch weiter. Im selben Jahr erhielt er seinen ersten größeren Auftrag zur Illustration von Goethes Gedicht „Des Künstlers Erdenwallen“ (Abb. 3) – lobend kritisiert von Gottfried Schadow. Wenig später begann er mit der Ölmalerei, der er bis in die späten 1880er Jahre treu blieb.

Ab den 1860er Jahren wechselte Menzel seine Malweise zunehmend von Pastellkreide und Aquarellfarben hin zu Gouachen ^[2]. Nicht zuletzt durch die Anerkennung Schadows und insbesondere die Förderung seines engen Freundes und Mäzens Karl Heinrich Arnold fand Menzel schnell Zugang zur Berliner Künstlerszene. Tatsächlich verbrachte Menzel die 1830er Jahre jedoch vorwiegend mit Brotarbeiten wie der Illustration von Briefköpfen, Visitenkarten, Urkunden und Dokumenten sowie Einladungs- und Festtagskarten, was er eher als Qual denn als künstlerische Herausforderung empfand ^[3].

Den Durchbruch als geachteter Künstler mit guten Kontakten zum preußischen Königshof verdankte Menzel den Illustrationen zu Adalbert von Chamisso's „*Peter Schlehmls wundersame Geschichte*“ sowie zur „*Geschichte Friedrichs des Großen*“ des Kunsthistorikers Franz Kugler im Jahre 1839. Mehr als ein Jahrzehnt beschäftigte sich Menzel mit dem legendären Preußenkönig und fertigte hierzu hunderte Zeichnungen, Ölgemälde, Federlithografien und Holzschnitte an. 1912 konstatierte der Direktor der Nationalgalerie Hugo von Tschudi, „*die Wiedererweckung einer fern abliegenden Vergangenheit ist wohl keinem Maler so geglückt wie Menzel*“ ^[4].

Menzel hatte sich im Laufe seiner Recherchen derart intensiv mit den archivalisch überlieferten Quellen zur Zeit Friedrichs II. beschäftigt, dass er nicht nur als Künstler, sondern auch als ausgewiesener Historiker dieser Epoche galt. So wurde er bei der Öffnung der Sarkophage friderizianischer Generäle in der Gruft der Berliner Garnisonskirche 1873 gebeten, die Verstorbenen anhand ihrer Uniformen und Rangabzeichen zu identifizieren – natürlich zeichnete er sie bei dieser Gelegenheit auch noch ausgiebig (Abb. 31, S. 31) ^[5].

Dabei beschränkte sich Menzel keineswegs auf das Historienbild. Vielmehr richtete sich seine Aufmerksamkeit auf nahezu alle Bereiche des Lebens – unabhängig davon, wie unscheinbar oder alltäglich die Motive erscheinen mochten. Lediglich Erotika und die damals beliebten orientalischen Sujets blieben weitgehend außerhalb seines Interesses ^[6]. Dem großformatigen Individualporträt widmete sich Menzel hingegen nur in der frühen Phase seines Schaffens und selbst dann fast ausschließlich im privaten Umfeld ^[7].

Von der repräsentativen Darstellung einer königlichen Krönungszeremonie und der zeitgemäßen Interpretation des friderizianischen Zeitalters bis zur minutiösen Wiedergabe scheinbar trivialster Alltäglichkeiten wie seines eigenen Fußes, seines Farbtopfs (Abb. 20, S. 26 und Abb. 21, S. 27) oder ungemachter Bettwäsche – allem widmete Menzel den gleichen Eifer und die gleiche Wertschätzung. Über diese künstlerische Haltung schrieb er 1898 in fortgeschrittenem Alter: „*Ich habe ein Prinzip, damit fing ich an und damit höre ich auf: alles was ich angriff, so gut zu machen wie möglich, auch wenn es in den Augen der Leute geringfügige Dinge waren*“ ^[8]. Auf diese Weise schuf sich Menzel gleichsam seine eigene Erinnerungskultur, indem er „*nach vollbrachtem Tagewerk vor dem Zubettgehen noch schnell die reizvollsten Eindrücke des Tages*“ festhielt ^[9].

Dabei schöpfte der Künstler aus einem nahezu unerschöpflichen Fundus skizzenhafter Zeichnungen, die er zeitlebens mit manischem Eifer anfertigte. Sein eigens für ihn geschneiderter Mantel verfügte über nicht weniger als acht Taschen, in denen er seine kleinformatischen (7,5 x 12 cm) Skizzenbücher sowie seine Stifte mit sich führte. Häufig benutzte Menzel zudem ein Opernglas, um selbst kleinste Details genau studieren zu können ^[10]. Die mehr als siebenzig erhaltenen Skizzenbücher bildeten ein umfangreiches Archiv aus Motiven, Erinnerungen und Beobachtungen, die er immer wieder als Versatzstücke in seinen Werken benutzte.

Anders als die meisten zeitgenössischen Künstler entwickelte Menzel die endgültige Bildkomposition nicht aus vorbereitenden Studien. Vielmehr entstand das fertige Bild zunächst in seiner Vorstellung, bevor er es mithilfe seiner zahlreichen Skizzen mosaikartig auf die Leinwand übertrug und zusammensetzte.

Die scheinbar ‚realistischen‘ Darstellungen Menzels entsprechen daher nicht unmittelbar einer konkret vorgefundenen Wirklichkeit. In diesem Punkt unterscheidet er sich deutlich von den späteren Impressionisten und nähert sich eher der Arbeitsweise Caspar David Friedrichs an. Andererseits veränderte er die nach der Natur angefertigten Skizzen bei ihrer Übertragung in ein Werk nicht mehr; er hielt konsequent an der ursprünglich beobachteten Wirklichkeit fest. So kann jedes Einzelmotiv in seinen Gemälden als authentisch bezeichnet werden, auch wenn die endgültige Gesamtkomposition seiner Fantasie entspringt.

„Die Aufbahrung der Märzgefallenen“ – Propagandabild oder Momentaufnahme?



Abb. 4: „Die Aufbahrung der Märzgefallenen“ (1848, 45 x 63 cm, Kunsthalle Hamburg)

Am 18./19. März 1848 entluden sich die Proteste der Berliner Bevölkerung gegen die Regierung von König Friedrich Wilhelm IV. in offenen Straßenschlachten. Adolph Menzel hielt sich in diesen Tagen in Kassel auf, begab sich jedoch umgehend auf die Heimreise nach Berlin, wo er am 21. März eintraf. Nur einen Tag später nahm er an den Gedenkfeierlichkeiten für die während der Kämpfe gefallenen Aufständischen teil.

1848 entlud sich in vielen Teilen Europas die Unzufriedenheit mit der vom Wiener Kongress unter der Führung Fürst Metternichs zementierten Restauration der Machtsysteme vor der

Französischen Revolution und deren autoritären Fürstenherrschaften. Damit einher ging das Verlangen nach Presse- und Versammlungsfreiheit, nationaler Selbstbestimmung sowie der Konstituierung von Grundrechten in einer Verfassung. Zugleich verschärften die sozialen und wirtschaftlichen Folgen der industriellen Revolution die gesellschaftlichen Spannungen erheblich. Träger der revolutionären Bewegungen waren daher breite Teile des aufgeklärten Bürgertums ebenso wie Arbeiter, Handwerker und Studenten.

Nachdem das Heer des Königs die Aufstände in Berlin nicht unter Kontrolle bringen können, sah sich der Monarch auf Druck der Bevölkerung gezwungen, die Gefallenen der Kämpfe öffentlich zu ehren, vor den Särgen den Hut zu ziehen und sich zu verneigen. Friedrich Wilhelm kam dieser Forderung notgedrungen nach, empfand das Ereignis jedoch als Schmach. Tatsächlich konnte er die Unruhen durch Zugeständnisse hinsichtlich einer neuen Verfassung und der Zusage von Reformen beilegen, die er später jedoch wieder zurücknahm. Wie in zahlreichen anderen Teilen Europas musste die Revolution von 1848 daher letztlich als gescheitert gelten.

In seinem Werk *„Die Aufbahrung der Märzgefallenen“* (Abb. 4) verzichtet Menzel bewusst auf die Darstellung dramatischer Kampfhandlungen, von Barrikaden oder revolutionärer Propaganda, wie sie etwa Jacques-Louis David in *„Der Ballhaussschwur“* zur Französischen Revolution oder Eugène Delacroix in *„Die Freiheit führt das Volk“* zur Julirevolution von 1830 geschaffen hatten. Stattdessen zeigt Menzel die Situation nach dem eigentlichen historischen Ereignis – die Waffen schweigen, der Pulverdampf hat sich verzogen, und die anonym bleibenden Hinterbliebenen trauern um ihre Toten, die durch die feierliche Zeremonie zu Märtyrern und Teil des kollektiven Gedächtnisses geworden sind.

Die historische Szene, nunmehr Symbol der Revolution, spielt auf dem Gendarmenplatz in Berlin direkt vor dem Deutschen Dom im Hintergrund und der Treppe des Schauspielhauses am rechten Bildrand. Menzel selbst steht erhöht auf einer Treppe mit dem Französischen Dom im Rücken und schildert die Geschehnisse aus leichter Draufsicht, womit er die ungewöhnliche Perspektive einer zugleich nahen und erhöhten Perspektive erreicht. Menzel verzichtet auf symbolhafte Überhöhungen, weder Friedrich Wilhelm noch klagende Angehörige oder emotionalisierte Kampfgenossen treten in Erscheinung. Er zeigt eine ruhige, beinahe nüchtern wirkende Momentaufnahme, die genauso stattgefunden haben könnte und eher hoffnungslose Tragik als kämpferische Begeisterung oder revolutionäres Pathos widerspiegelt.

Mit diesem Werk definiert der Künstler eine Erneuerung des Historienbildes. Anstelle antikisch-klassischer, heroischer oder – wie bei David und Delacroix – allegorischer Motive zeigt Menzel eine konsequent realistische, dokumentarische Zeitaufnahme des frühen Morgens des 22. März 1848 in Berlin. Ikonografisch verzichtet das Gemälde auf ein zentrales Hauptmotiv; der Blick des Betrachters wandert vielmehr zwischen den horizontal aufgereihten schwarzen Särgen im Hintergrund, den die Treppe hinabsteigenden Besuchern im rechten Mittelgrund sowie den scheinbar orientierungslos im Vordergrund gruppierten Teilnehmern der Zeremonie hin und her.

Ebenso ambivalent wirken die dargestellten Personen – während bei den schwarz gekleideten Figuren im Mittelgrund Trauer und Anteilnahme zu erkennen sind, bleiben andere abgewandt und teilnahmslos. Diese unterschiedlichen emotionalen Reaktionen spiegeln die gespannte Stimmung innerhalb der Bevölkerung wider und verweisen auf den historischen Moment, in dem die politische Entwicklung noch in verschiedene Richtungen hätte verlaufen können.

Durch seine nüchtern-distanzierte Darstellung bleibt auch Menzels eigene Haltung zu den Geschehnissen uneindeutig. Sympathisiert er mit den Forderungen der Aufständischen, oder steht er auf Seiten der herrschenden Klasse? Eine abschließende Deutung ist bis heute

Gegenstand kontroverser Diskussionen. Verstärkt wird diese Ungewissheit zusätzlich durch das Unvollendete des Gemäldes. Ist dieses *Non-Finito* ein Zeichen seiner Enttäuschung über den Ausgang der Revolution oder vielmehr eine Distanzierung von deren Inhalten?

Später wird Menzel berichten, er habe das Werk unvollendet gelassen und nie mehr beachtet, da er „mit Herzklopfen und hoher Begeisterung für die Ideen, in deren Dienst die Opfer gefallen sind an die Arbeit gegangen wäre, aber ehe es fertig gewesen wäre, hätte er gesehen, dass alles Lüge oder dummes Zeug gewesen wäre“^[11]. Tatsächlich zeigt jedoch ein Foto aus Menzels Atelier aus den 1890er Jahren, dass es dort einen äußerst prominenten Platz an dessen Wand einnahm. Ob seine spätere Distanzierung vor allem den engen Kontakten in höchste gesellschaftliche Kreise Preußens geschuldet war oder ob er tatsächlich von den Ideen der Revolution Abstand genommen hatte, bleibt Spekulation.

Kompositorisch führt Menzel den Zug der Figuren von der Treppe des Schauspielhauses über die gesamte Breite des Vordergrundes von rechts nach links und von dort diagonal durch den Mittelgrund in den Tiefenraum bis vor den Deutschen Dom und die dort aufgebahrten Särge. Die zentrale Platzmitte bleibt dabei auffallend leer, möglicherweise als Reaktion auf die dort platzierte Bürgerwehr, die den Zuschauern den Weg zur Kirche verwehrt.

Revolutionäre Symbole vermeidet Menzel nahezu vollständig, lediglich an den Häuserfronten im Hintergrund sind vereinzelt Fahnen mit den Farben der Revolution zu erkennen – in Schwarz-Rot-Gold. Eine weitere Fahne erscheint am unteren Bildrand, jedoch wird diese von einem Mädchen eher lustlos und mit wenig Begeisterung nach unten gehalten. In der Gruppe, der sie angehört, versammelt Menzel Bürger und Handwerker ebenso wie Studenten und besagte Bürgerwehr und verweist damit auf die tragenden Säulen der Aufstände. Allerdings strahlen sie keine siegesgewisse Zuversicht aus, sondern vielmehr Desillusion und eine gewisse Verlorenheit.

Eine ähnliche Gefühlslage könnte auch von Menzel Besitz ergriffen haben, zumindest lässt seine Darstellung keine klare politische Positionierung in diesem Konflikt erkennen. Das Werk, das zunächst für ein halbes Jahrhundert in Menzels Atelier verblieb und erst Anfang des 20. Jahrhunderts durch den Erwerb der Kunsthalle Hamburg einer breiten Öffentlichkeit bekannt wurde, avancierte erst zwei Generationen nach den historischen Ereignissen zum bedeutendsten Bildsymbol der Revolution von 1848 in Preußen.

„Die Schlacht bei Hochkirch“ – Historiengemälde oder Genreszene?

Im Jahr 1758 befand sich König Friedrich II. mit seinem Heer in der Oberlausitz nahe Hochkirch. Der Siebenjährige Krieg (1756 – 1763), der sich zum ersten globalen ‚Weltkrieg‘ der Geschichte ausweiten sollte, hatte zwei Jahre zuvor begonnen und Preußen war auf dem Vormarsch gegen Österreich. Am Abend des 13. Oktober unterlief dem später ‚der Große‘ genannten König jedoch ein folgenreicher Fehler bei der Wahl des Nachtlagers. Der auserkorene Ort lag in Reichweite der österreichischen Truppen, die diese Unachtsamkeit für einen nächtlichen Überraschungsangriff ausnutzten. Schätzungsweise 9000 preußische Soldaten fanden den Tod, ehe Friedrich mit einem geordneten Rückzug seine restlichen Truppen aus der Gefahrenzone manövrieren konnte.

Das Historien- und Schlachtengemälde *„Friedrich II. und die Seinen in der Schlacht bei Hochkirch“* (Abb. 5) ist ein herausragendes Beispiel für die Erneuerungen, mit denen Menzel diese traditionsreiche und formal streng reglementierte Bildgattung interpretierte.

Tatsächlich hatte das ‚Historienbild‘ jahrhundertlang den ersten Rang in der Gattungshierarchie eingenommen; entsprechend wurde das Einhalten bestimmter Konventionen vom Publikum

vorausgesetzt. Klassischer Kompositionsaufbau, Idealisierung des – auftraggebenden – Herrschers, heroische Posen der Protagonisten sowie das Ausblenden der Schrecken des Krieges galten als selbstverständlich. Wagten sich Künstler an die Darstellung realer Kriegsgräuel (Francisco de Goya, Jacques Callot), dann taten sie dies eher in Form kleinformatiger Schwarz-Weiß-Radierungen, die meist nur einem kleinen Publikum vorbehalten waren oder vom Künstler zu dessen Lebzeiten nie veröffentlicht wurden.



Abb. 5: „Friedrich II. und die Seinen in der Schlacht bei Hochkirch“ (1856, Kriegsverlust) ^[b]

Menzel hingegen bannt die dramatische Niederlage Friedrichs auf ein imposantes, vier Meter breites Ölgemälde. Leider ist die bedrohlich-glühende Farbatmosphäre der brennenden Häuser nicht mehr nachvollziehbar, da das Gemälde bei einem der letzten Bombenangriffe auf Berlin im Mai 1945 in einem Bunker verbrannte. Dennoch bleibt die dramatische Wirkung des für Historienmalerei ungewöhnlichen Nachtmotivs unmittelbar erfahrbar. Friedrich erscheint hier gerade nicht als weitblickender Feldherr in Bedeutungsperspektive, der seine Truppen mit durchdachter Taktik an der Front lenkt. Stattdessen steht der Preußenkönig klein und beinahe unscheinbar im Mittelgrund, blickt ungläubig und ratlos auf seine ungeordnet und planlos vorwärtsstürmenden – oder eher taumelnden – Soldaten.

Selbst Friedrichs Pferd spiegelt die Panik, die seinen Reiter ergriffen hat. Aufgeschreckt blickt es auf das chaotische Getümmel und wankt von links nach rechts. Der dunkle Nachthimmel kontrastiert scharf mit dem grellen Aufblitzen der Musketen und den brennenden Gebäuden. Die Soldaten im Vordergrund, durch caravaggeske Licht-/Schatteneffekte dramaturgisch hervorgehoben, verdeutlichen die Todesgefahr, in der sich die völlig überraschten Preußen befinden. Derangiert, verdreht, im Schlamm kniend, die Hände Hilfe suchend emporgestreckt wanken sie mehr, als dass sie nach vorne stürmen. Im Hintergrund verschwimmen Friedrichs

Truppen im flammenden Inferno; ob noch kämpfend oder schon fliehend bleibt ungewiss. Die Bildkomposition ist darauf angelegt, den Betrachter unmittelbar an das Kampfgeschehen heranzuführen, sodass er durch die perspektivische Nähe selbst Augenzeuge der Handlung wird.

Der um Kontrolle ringende König wirkt inmitten dieses Chaos einsamen und abwesend. Ist der Feldherr noch Herr des Geschehens, oder hat er bereits die Kontrolle verloren? Menzel verstärkt diesen Eindruck durch die wirr durcheinander gerichteten Bajonette, Speere und Degen. Die Szene verbleibt im Momenthaften, wie das Standbild eines Filmes, dessen Ausgang ungewiss bleibt. Menzel gelingt es, den gerne überhöhten Preußenkönig zugleich als Verlierer und als menschlich nahbare Figur zu zeigen, die beim Betrachter Mitgefühl und durchaus Sympathie auslöst. Diese Intensität wird durch Menzels pastos-dicken Farbauftrag verstärkt, der für das traditionelle Historienbild höchst untypisch war.

Doch zunächst überwogen Skepsis und Ablehnung. So kritisiert das *Deutsche Kunst-Blatt* 1858^[12], dass *„der Ueberfall bei Hochkirch‘ nicht ganz den Erwartungen entsprach, welche die zahlreichen hiesigen Verehrer des trefflichen Meisters davon gehegt hatten. Namentlich ist es die Composition, die künstlerische Anordnung des Bildes, in welcher die am meisten störende Unklarheit der Situation zu suchen ist.“* In diesem Format erwartete man nicht die durchaus bekannte Realität des Krieges, sondern dessen Idealisierung, denn *„es ist zwar möglich, daß in der Wirklichkeit dieses Ereigniß eine Scene darbot, wie die vom Künstler geschilderte, aber darauf kommt es nicht an. Die Kunst hat ihre eigenen Gesetze und nur zu oft vermag der Künstler der poetischen Wahrheit dadurch nahe zu kommen, daß er die thatsächliche verläßt. Darin besteht eben der Unterschied zwischen Prosa und Poesie, Realismus und Idealismus, und über der Verkenntung dieses Unterschiedes ist dem berühmten Künstler sein beabsichtigtes Geschichtsbild in ein Genrebild umgeschlagen.“*

Zudem hätte *„der große König [...] auf dem Bilde im tiefen Mittelgrunde einen der Hauptperson wenig angemessenen Platz erhalten“*. Der Autor sieht das Narrativ unangemessen in einer Genreszene verortet, welche zwar *„als solche eine Fülle von bewundernswürdigen Schönheiten besitzt, reich an Geist und so leben- und charaktervoll ist, wie außer Menzel vielleicht nur wenigen seiner Zeitgenossen es gelingen möchte; aber die Auffassung steht mit dem gewählten großen Maßstabe der Ausführung nicht in dem richtigen Verhältniss“*. Doch endet die Kritik gnädig, denn *„man hat das Bild hier mit dem lebhaftesten Interesse gesehen und sich der Gelegenheit gefreut, ein Werk des von allen Parteien hochgeschätzten Künstlers [...] bewundern zu können.“*^[12]

Ein ähnliches Urteil fällt Oppermann^[13], wenn er Menzel, der *„die Wirklichkeit so treffend malt und zeichnet, treffender, als irgendeiner“*, zunächst ausgiebig rühmt und ihm *„fabelhafte Lebendigkeit, [...] erstaunliche Keckheit und [...] gründliche Kenntnis der Zeit Friedrichs“* attestiert, sodass *„Menzel wahr ist, wahr oft bis zum Exceß. Das hebt ihn hoch über die anderen Naturalisten, die mehr der Wirkung zuliebe arbeiten.“* Dann jedoch kehrt Oppermann genau diese Fähigkeiten Menzels um und rasoniert: *„Wohl hat er die Natur gleichsam auf die Leinwand gebannt, aber von den frappanten Einzelheiten, die sich mit derselben Kraft alle geltend machen, wird der Künstler erdrückt, er verliert den Ausdruck für das, was er im großen Ganzen sagen will, und der Beschauer wird von dem Wirrwarr des Frappanten beunruhigt.“*^[13]

Frenzel wiederum konstatiert^[14], dass sich *„Adolph Menzel in seinen Friedrichsbildern durchaus nur an die Realität hält, an den Augenblick“*, er dadurch aber *„in keinem Zuge mehr andeutet; weder die Bedeutung der Schlacht für den König, noch den verhängnisvollen Siegesübermut, der sie herbeiführte. Eben nur ein Ueberfall, dessen Plötzlichkeit und Schrecken aus jedem Gesicht,*

selbst aus dem Friedrichs fast allzu deutlich spricht, allen das Ansehen von Gespenstern gibt und durch den Feuerschein des brennenden Dorfes noch erhöht wird“ ^[14].

Die Zeitgenossen erwarteten die Darstellung einer ‚übergeordneten Wahrheit‘, Poesie statt Prosa, Idealismus statt Realismus. Das aber gerade Menzels Neuerungen die Bedeutung des Narrativs aus dem Fokus auf ein historisches Ereignis befreien und auf ein allgemeingültiges und zeitloses Niveau heben, konnte im 19. Jahrhundert noch nicht akzeptiert werden. Tatsächlich hat diese ‚Realität‘ natürlich nie exakt so stattgefunden. Im 18. Jahrhundert gab es keine Kriegsberichterstatte und natürlich auch keine Fotografen. Die Szene entstammt vollständig Menzels Fantasie – und trifft dennoch den wahren Kern des Geschehens mit einer radikal ungeschönten und jeder heroischen Idealisierung enthobenen Bildsprache.

„Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci“ – Historienbild oder Psychogramm?



Abb. 6: „Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci“ (1850-1852, 142 x 205 cm, Alte Nationalgalerie Berlin)

Kurz nach den revolutionären Ereignissen von 1848 wandte sich Menzel erneut seinem Lieblingssujet zu – dem ein Jahrhundert zuvor regierenden Friedrich II. In ihm sah er offenbar den aufgeklärten, reformorientierten und um das Wohl seiner Untertanen bemühten Monarchen, den er beim zeitgenössischen Friedrich Wilhelm IV. vermisste. Das berühmteste seiner vielen Friedrich-Gemälde ist zweifellos das „*Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci*“ von 1852 (Abb. 6), das den König als Solisten und Mittelpunkt eines höfischen Kammerkonzerts zeigt.

Die Bildkomposition zeigt den Monarchen stehend, im Profil und gut ausgeleuchtet im Kreise von Musikern und höfischem Publikum. Menzel erzielt mit der halbkreisförmigen Anordnung der Figuren und dem perspektivisch angelegten Muster des Bodenbelags eine überzeugende Raumtiefe, die durch die differenzierte Licht-Schatten-Inszenierung zusätzlich gesteigert und

dramaturgisch aufgeladen wird. Da alle männlichen Anwesenden dem Hofzeremoniell entsprechend stehen müssen, wirkt die Figurenstaffage lebendig und aufgelockert. Unterstützt wird dieser Eindruck von den unterschiedlichen Kopfhaltungen der Zuhörer – manche lauschen konzentriert, andere unterhalten sich oder schauen wenig interessiert zur Decke.

Der Bildaufbau gliedert sich geometrisch in zwei horizontale Hälften, wobei die obere Hälfte nahezu vollständig von der diffus beleuchteten Weite des kaum bespielten Konzertsaals von Schloss Sanssouci eingenommen wird. Vertikal wird das Werk durch den Notenständer ebenfalls geteilt. In beiden Bereichen befinden sich jeweils fünf stehende und drei sitzende Personen, die sich namentlich identifizieren lassen. Sämtliche anwesenden Musiker galten als Virtuosen ersten Ranges; und auch Friedrichs Flötenspiel soll meisterhaft gewesen sein, wenngleich der Cembalist – ein Sohn von Johann Sebastian Bach – wenig begeistert zu seinem König schaut. Am rechten Bildrand erscheint Friedrichs Flötenlehrer, der dem Spiel seines Schülers aufmerksam lauscht.

Menzels Realismus zeigt sich in der detailgetreuen Wiedergabe der zeitgenössischen Kostüme, der Perücken und Instrumente sowie dem Mobiliar; lediglich in der Darstellung Friedrichs weicht Menzel von der historischen Realität ab, war der auf dem Gemälde deutlich älter wirkende König zur dargestellten Zeit erst 38 Jahre alt ^[15]. Offenbar war Menzel die Idealisierung des ‚Alten Fritz‘ wichtiger als eine altersgerechte und damit wirklichkeitsgetreue Darstellung.

Der unbestrittene Star des Gemäldes – und auch Menzels eigentliche Motivation selbiges zu malen ^[16] – ist jedoch die Lichtregie des Kronleuchters und dessen Interaktion mit den Kerzen der gegenüberliegenden Bildhälfte. Der Künstler taucht die Figurengruppe in eine subtile Lichtkomposition ein, die eine wahre Magie aus Licht, Schatten, Reflexen, Brechungen und Spiegelungen erzeugt, ohne künstlich oder überinszeniert zu wirken.

Gemäß höfischer Etikette bleibt den adligen Gästen – u. a. zwei Schwestern des Königs – die strahlende Beleuchtung durch den prächtigen Kronleuchter vorbehalten, während die Musiker lediglich von einzelnen Kerzen schwach illuminiert werden. Friedrich jedoch, strategisch zwischen Kronleuchter und Kerzen positioniert, wird von beiden Lichtquellen erfasst. Da er aus Sicht des Betrachters vor dem Kronleuchter steht, bleibt seine Vorderansicht verschattet, während Kopf und Brust von der Kerze vor ihm erhellt werden. Diese meisterhafte und in ihrer Pastosität und Lichtführung an Rembrandt erinnernde Darstellung wird zusätzlich durch den Spiegel an der Rückwand sowie die zu den Bildrändern hin graduell abnehmende Helligkeit bis hin zum ‚ergrauten‘ Flötenlehrer verstärkt.

Mit dieser Lichtkomposition schafft Menzel eine intime und stimmungsvolle Atmosphäre, die für ein Historiengemälde dieser Zeit, insbesondere angesichts des monumentalen Formats, ungewöhnlich modern erscheint. Somit wirken die historischen Figuren weniger repräsentativ und distanziert-formell, sondern vielmehr psychologisiert; ihre individuellen Stimmungen und Charakterzüge werden unmittelbar erfahrbar. In diesem Sinne urteilte die *Kreuzzeitung*, dass sich der Künstler „von jedem sogenannten historischen Style ferngehalten und den Vorgang in lebendigster und effektvollster Wahrheit zur Darstellung gebracht. Bewunderungswürdig ist besonders der Ausdruck des aufmerksamen Lauschens, welcher ohne eine Spur von unbequemer Fixierung der Physiognomien und Starrheit in der Haltung sich über alle Zuhörer verbreitet und doch wieder in jedem, je nach seiner Individualität, in besonderer Weise charakterisiert ist.“ ^[17]

Menzel entwickelt das traditionelle Historienbild damit weiter und modernisiert die Darstellungsweise. Dennoch oder gerade deswegen waren die Kritiken mitunter vernichtend, da ihm ein Bruch mit den Regeln der seit dem Barock etablierten Gattungshierarchie vorgeworfen wurde. Das Historienbild stand demnach an erster Stelle und verlangte nach Pathos und

Ergriffenheit. Menzels Darstellung des mächtigsten Monarchen Europas entsprach bei weitem nicht dessen repräsentativer Funktion, sondern eher einer genrehaften Alltagsszene. Spielt hier nicht der ‚brave Fritz‘ seinen Schwestern vor, beaufsichtigt von seinem Lehrmeister?

Glaubhafter ist jedoch, dass die Figur des humanistisch aufgeklärten Königs bereits eine derart sakrosankte Monumentalität erreicht hatte, dass sie keiner pathetischen Heroisierung mehr bedurfte – insbesondere in Kontrast zum zeitgenössischen, schwachen König Friedrich Wilhelm IV. Dessen Umgang mit der Revolution von 1848 konnte dem liberal gesinnten Menzel nicht zusagen; mit seinem Friedrich-Zyklus setzte er dem offenbar ein Gegengewicht entgegen ^[18].

Dieser bewusste Verzicht auf heroisierendes Pathos zeigt sich ebenso in der „*Tafelrunde in Sanssouci*“, bei der mehrere Teilnehmer in private Unterhaltungen vertieft sind, obwohl Friedrich II. selbst mit am Tisch sitzt, jedoch kaum hervorgehoben erscheint. Nicht zuletzt dank seines Friedrich-Zyklus stieg Menzels Ansehen erheblich: 1853 wurde der 38-Jährige zum Mitglied der Königlichen Akademie der Künste und drei Jahre später zum ordentlichen Professor ernannt.

„Krönung König Wilhelms I. in Königsberg im Jahre 1861“



Abb. 7: „Krönung König Wilhelms I. in Königsberg im Jahre 1861“ (Ölskizze von 1861, 74,5 x 100 cm, Alte Nationalgalerie Berlin)

Die „*Krönung König Wilhelms I. in Königsberg im Jahre 1861*“ (Abb. 7) ist der einzige Auftrag, den Adolph Menzel jemals direkt vom Könighaus erhalten hat. Zugleich ist es mit nicht weniger als 132 Porträts das figurenreichste Werk des Künstlers. Als Vorlagen dienten Menzel neben seinem hervorragenden Gedächtnis vor allem seine vor Ort angefertigten Skizzen sowie die

Unterstützung eines befreundeten Malers, der ebenfalls anwesend war. Für die endgültigen Porträts lud er die Dargestellten einzeln in sein Berliner Atelier. Da einige Teilnehmer zwischenzeitlich verstorben waren, griff er ausnahmsweise auf Fotografien als Vorlagen zurück – ein Medium, dem er ansonsten eher skeptisch gegenüberstand.

Das Gemälde zeigt die Krönung Wilhelms I. zum preußischen König, nachdem dieser für seinen aus gesundheitlichen Gründen bereits seit 1857 nicht mehr regierungsfähigen Bruder Friedrich Wilhelm IV. die Regierungsgeschäfte geführt hatte. Zunächst nur ‚Regent‘, folgte er ihm nach dessen Tod 1861 auf den Thron. Das Werk zeigt jedoch nicht die eigentliche Krönung in der Schlosskirche von Königsberg, sondern die nachfolgende Huldigung durch die anwesenden Gäste. Wilhelm hatte sich – zum Zeichen seines Gottesgnadentums – die Krone selbst aufgesetzt und sprach nun mit erhobenem Zepter ein Gebet nach, das der vor ihm stehende, schwarz gekleidete Geistliche mit dem Rücken zum Betrachter stehend vortrug.

Dem König gegenüber thront seine Gemahlin in einem strahlend weißen Kleid unter einem Baldachin. Während der untere Vordergrund von verschatteten Gästen in Rückenansicht eingenommen wird, offenbart die obere Bildhälfte einen tiefenräumlichen Blick in die imposante Architektur der Kirche und das beeindruckend vielgestaltige Publikum. Die leichte Draufsicht, aus der der Betrachter die Szenerie beobachtet, erklärt sich aus der Position des Künstlers in der Kirche – aufgrund seiner geringen Körpergröße skizzierte er erhöht auf einer Bank stehend.

Als Zugeständnis an den offiziellen Auftraggeber und dessen wiederholte Einflussnahme auf die Bildgestaltung fertigte Menzel insgesamt vier Farbskizzen an, bevor das Werk 1865 endlich vollendet werden konnte. Gerade die Gegenüberstellung von wirklichkeitsgetreuer Ölskizze (Abb. 7) mit der endgültigen Fassung (Abb. 8) macht das Werk erst kunsthistorisch interessant. Menzels Versionen bewegen sich in einem Spannungsfeld zwischen realistischer Ereigniswiedergabe und repräsentativer Idealisierung, zwischen Dokumentation und Propaganda. Mehrfach verlangte der neue König Änderungen an der Bildkomposition, die Menzel gezwungenermaßen umzusetzen hatte, dem Werk jedoch die ursprüngliche Authentizität und Unmittelbarkeit nahmen.



Abb. 8: „Krönung König Wilhelms I. in Königsberg im Jahre 1861“
(Öl auf Leinwand, Endfassung von 1865, Neues Palais Potsdam)

Er möchte „größer erscheinen“, das „Zepter höher halten“, weniger „bejährt“ wirken, insgesamt „majestätischer“ sein, und überhaupt – der Raum vor ihm müsse weiter und mit besserer Sicht auf ihn und dramatischerer Beleuchtung gestaltet sein. Zudem solle sein Sohn, der Kronprinz, nicht so unscheinbar erscheinen.

Das Ergebnis ist eindeutig – aus einem Ereignisgemälde wird ein Propagandabild, die Chronistenpflicht muss sich der Hofberichterstattung beugen.

Nationalismus und Einigungskriege

Im Jahr 1857, bei Wilhelms Amtsantritt als Regent für den durch mehrere Schlaganfälle schwer erkrankten Bruder, erhoffte sich die liberal gesinnte Bürgerschaft eine reformorientierte Politik des sogenannten „Neuen Kurs“, obwohl Wilhelm aufgrund seiner rigorosen Haltung bei der Niederschlagung der Aufstände von 1848 noch als „Kartätschenprinz“ bezeichnet wurde und zeitweise nach England ausweichen musste. In diese Zeit fiel auch die Hochzeit seines Sohnes, des späteren Kaisers Friedrich III., mit seiner englischen Gemahlin Victoria, der ältesten Tochter von Queen Victoria, in London. Die anschließende Rückkehr des beliebten Thronfolgerpaares nach Berlin wurde im Februar 1858 über mehrere Tage hinweg gefeiert, insbesondere von der Berliner Studentenschaft, die mit dem jungen Prinzen eine Verwirklichung ihrer Ideale verband.

Adolph Menzel hielt dieses Ereignis in zwei Ölgemälden fest (Abb. 9 und 10), mit welchen er den emotional aufgeladenen, zugleich bedrohlich als auch feierlich wirkenden Umzug von 900 Fackelträgern einfängt ^[19]. Bewusst verunklart Menzel die Szene, indem er die Teilnehmer im dichten Rauch der Fackeln verschwimmen lässt und gleichzeitig anonymisiert. Das gleißende Licht der Fackeln dominiert das Geschehen, sodass die Menschen zu dunklen Silhouetten verschmelzen und sich zu einer anonymen Masse verdichten. Angeblich war Menzel derart von den Lichterscheinungen großer Brände beeindruckt, dass er den Nachtwächter seines Wohnbezirks gebeten haben soll, ihn bei Ausbruch eines Feuers zu wecken ^[4].



Abb. 9: „Studentenfackelzug“ (1859, Alte Nationalgalerie Berlin)

Während der „*Studentenfackelzug*“ (Abb. 9) einen kleinen Bildausschnitt mit bewegter Dynamik und beinahe spürbarer Hitze der Fackeln in Nahaufnahme zeigt, erfasst „*Nach dem Fackelzug*“ (Abb. 10) ein deutlich größeres Stadtpanorama mit ausgeprägter Raumtiefe und einem von Rauch und Flammen verhangenen Himmel, der zwei Drittel des Bildes einnimmt. Der Fassadenprospekt am linken Bildrand erzeugt einen starken Tiefensog, während die lodernde Feuersbrunst der

niedergelegten Fackeln einen vertikalen Spannungszug nach oben entwickeln. Als Gegenakzent setzt Menzel eine punktuell leuchtende Straßenlaterne in den Vordergrund.

Außergewöhnlich erscheint auch die für die Zeit enorm pastose Malweise Menzels. Der mit breitem, grobem Pinsel ausgeführte Schaffensprozess ist im Detail ersichtlich; der schwungvoll-dynamische Farbauftrag und die Ritzspuren auf der Leinwand lassen bereits den Malstil späterer Künstlergenerationen um die kommende Jahrhundertwende erahnen.



Abb. 10: „Nach dem Fackelzug“ (1858, Alte Nationalgalerie Berlin)

Eine zentrale Forderung der Aufständischen von 1848 als auch der Teilnehmer an den Feierlichkeiten für Prinzregent Wilhelm I. und seinen Sohn Friedrich III. war die Bildung eines deutschen Nationalstaates. Dieses Ziel sollte unter der Führung des preußischen Ministerpräsidenten Otto von Bismarck durch die drei sogenannten *Deutschen Einigungskriege* von 1864 bis 1871 erreicht werden.

Zunächst konnten die gemeinsam agierenden Armeen von Preußen und Österreich im *Deutsch-Dänischen Krieg* von 1864 die Herzogtümer Schleswig und Holstein annektieren. Streitigkeiten über die Verwaltung dieser Gebiete zwischen den beiden Siegermächten sowie der bereits seit langem schwelende Konflikt des „deutschen Dualismus“ zwischen dem Habsburgerreich und Preußen um die Vorherrschaft in Deutschland führten dann zum *Deutschen Krieg* von 1866.

Folge des preußischen Sieges waren Gebietsgewinne und die Auflösung des **Deutschen Bundes** (1815 – 1866; mit dem Kaiserreich Österreich; lockerer Staatenbund) zugunsten des **Norddeutschen Bundes** (ohne Österreich; Nationalstaat, „kleindeutsche Lösung“) unter preußischer Führung. Der dritte und letzte Einigungskrieg zwischen dem Norddeutschen Bund und Frankreich führte schließlich zur Bildung des **Deutschen Reichs**, des lange ersehnten deutschen Nationalstaats, und zur Proklamation des preußischen Königs als dessen Kaiser Wilhelm I.



Abb. 11: „Leichen-Kammer zu Königinhof - Drei gefallene Soldaten in einer Scheune“ (21.07.1866, Kupferstichkabinett Berlin) [c]

Menzel war nicht nur Zeit-, sondern auch Augenzeuge des *Deutschen Krieges* und porträtierte die Folgen der Kampfhandlungen in ungeschönt-drastischem Realismus (Abb. 11 – 13). Seine aquarellierte Zeichnung „*Leichen-Kammer zu Königinhof*“ zeigt drei gefallene Soldaten der entscheidenden Schlacht beim böhmischen Königgrätz im Juli 1866.

Menzel führt dem Betrachter die grausame Realität schonungslos vor Augen; die Leichen wirken ausgezehrt, sind entblößt und dreckig. Sie liegen wie weggeworfener Müll mit verschränkten Gliedmaßen auf dem ebenfalls schmutzigen Scheunenboden. Demonstrativ zeigt Menzel die weißen Hemden, in welche die Soldaten achtlos gehüllt sind. Dies unterstreicht die entwürdigende Behandlung der Verstorbenen, nimmt man ihnen durch die Wegnahme ihrer Uniformen doch den Status von individuellen Soldaten, welche durch ihren Tod im Felde einen Heldenstatus errungen haben. Vielmehr werden sie zu anonymem, menschlichem Abfall degradiert, der gleichgültig entsorgt wird.

Durch den kleinen Bildausschnitt sind die Soldaten angeschnitten; ein Stilmittel, mit dem Menzel den dokumentarischen Eindruck der Szenen erhöht. Die zarte Kolorierung verleiht den Motiven eine atmosphärische – wenn auch morbide – Schönheit. Dennoch scheint der Künstler nachhaltig betroffen gewesen zu sein, blieben die Zeichnungen doch trotz der aufwendigen An- und Abreise unveröffentlicht [20].



Abb. 12: „Der sterbende Soldat“ (1866, Museum Georg Schäfer Schweinfurt)

Die Hemden suggerieren zudem, dass die Soldaten nicht ehrenvoll auf dem Schlachtfeld, sondern in einem Lazarett im Bett gestorben sind. Des Weiteren kontrastiert die Farbe Weiß besonders stark mit dem Schmutz der Scheune, sodass die Entwürdigung der Gefallenen noch gesteigert wird.

Damit vollzieht Menzel einen deutlichen Bruch mit der tradierten Bildsprache von Schlachtendarstellungen, in denen Kriegsszenen meist heroisch überhöht und der siegreiche Feldherr glorifiziert werden. Menzel erreicht das Gegenteil und zeigt die nüchtern-sachliche Wahrheit – Gewalt, Angst, Abscheu und sinnlosen Tod; man meint den Gestank der Szenerie förmlich wahrzunehmen. Das Entsetzen, welches er in diesen drei Tagen im Juli 1866 an der böhmischen Front empfand, führte zu einer ganzen Serie von Zeichnungen. Bei deren Entstehen in der als provisorische Leichenhalle dienenden Scheune, die er bei seiner Suche nach Authentizität aufsuchte, muss Menzel den Verwesungsgeruch wahrgenommen haben.



Tatsächlich sollte er diese kolorierten Zeichnungen zu Lebzeiten nie veröffentlichen und bis zu seinem Lebensende nie wieder Kriegsmotive darstellen. Die intensive, nahezu obszön-direkte Eindringlichkeit seiner Studien wurde erst ein halbes Jahrhundert später bei den Werken von Dix, Beckmann und Kirchner wieder sichtbar.

Abb. 13: „Zwei gefallene Soldaten“ (21.07.1866, Kupferstichkabinett Berlin) ^[c]

Diese Art der Darstellung war sicherlich nicht im Sinne der Machthaber und verweist erneut auf die ambivalente Haltung Menzels zum preußischen Staat. Einerseits war er dessen Porträtist und gewissermaßen ‚Staatskünstler‘, verkehrte in höchsten Kreisen und bekleidete hochrangige Ämter. Andererseits zeigen viele seiner Werke eine durchaus kritische, unabhängige und selbstbewusst eigenständige Sichtweise. Menzel war weit mehr als nur DER deutsche Realist und sicherlich auch mehr als jener „*Ruhmeskürer Friedrichs des Großen und seines Heeres*“, worauf ihn der wie so häufig irrende Wilhelm II. reduzierte ^[10].

„Die Abreise König Wilhelms I. zur Armee am 30. Juli 1870“

Fünf Jahre nach seinen Kriegsdarstellungen zum „Deutschen Krieg“ thematisiert Menzel mit der „*Abreise König Wilhelms I. zur Armee am 30. Juli 1870*“ (Abb. 14) nunmehr den dritten und letzten Einigungskrieg, den „Deutsch-Französischen Krieg“. An einem sonnigen Sommertag zieht die Parade des Königs auf ihrem Weg zum Potsdamer Bahnhof durch Berlin. Der Monarch sitzt mit seiner Gattin in einer offenen Kutsche und grüßt die entlang der Straße „Unter den Linden“ wartende Menschenmenge.

Die patriotisch aufgeladene Stimmung des Tages wird durch die Fahnen an den Fassaden der Häuser visualisiert. Die schwarz-weiß-rote Flagge besaß hohe symbolische Bedeutung, vereinte sie doch die preußischen Farben Schwarz-Weiß mit dem Rot-Weiß der norddeutschen Hanse zur gemeinsamen Fahne des Norddeutschen Bundes und des zukünftigen Deutschen Kaiserreichs.



Abb. 14: „Abreise König Wilhelms I. zur Armee am 30. Juli 1870“ (1871, 63 x 78 cm, Alte Nationalgalerie Berlin)

Auf dem hinteren Balkon, oberhalb der Fahne des Roten Kreuzes, befindet sich der Auftraggeber des Werks, der Bankier Magnus Herrmann ^[21]. Der Künstler selbst wählte – ähnlich wie bei der „Aufbahrung der Märzgefallenen“ – einen erhöhten Standpunkt, wodurch die Menschenmenge in Aufsicht, die Häuserfassade jedoch in deutlicher Untersicht erscheint. Diese ungewöhnliche Perspektive steigert den Eindruck räumlicher Tiefe und kulminiert in dem starken Tiefensog der Häuserfront entlang der Berliner Prachtstraße zwischen Berliner Schloss und Brandenburger Tor. Die rhythmische Folge von Laternen und Bäumen verstärkt diesen Effekt zusätzlich.

Auch die im Wind flatternden Fahnen verdeutlichen, dass Menzel erneut einzelne, ursprünglich betrachtet sicherlich realistische Vorzeichnungen kombiniert hat; würde derselbe böige Wind auch in der unteren Bildhälfte herrschen, müssten die Zuschauer ihre Hüte und Zeitungen mit beiden Händen festhalten. Kompositorisch gliedert sich das Werk in zwei horizontale Hälften, von denen die untere komplett von der wartenden Menschenmenge eingenommen wird.

Menzels stark pastoser Pinselduktus macht das Werk zu einem regelrechten Fest der Farben. Dennoch löst der Maler die Motive nicht in der Abstraktion auf, die Gegenstände bleiben auch im Hintergrund präzise erkennbar, sind bis ins Detail realistisch. Selbst die hinterste Laterne ist eindeutig identifizierbar, ebenso der Turm des Rathauses sowie die Front des Stadtschlusses.

Ikonografisch zeigt Menzel erneut ein Ereignisbild mit Anklängen an die Veduten- und Genremalerei, jedoch kein repräsentatives Historiengemälde, obwohl das Geschehen einen

Staatsakt darstellt. Zwar verweist der Titel auf ein historisches Ereignis und der König ist Anlass des Geschehens, doch welche Rolle nimmt er tatsächlich im Narrativ ein? Menzel stellt die Monarchen so klein und an den Bildrand gedrängt dar, dass man sie auf den ersten Blick kaum wahrnimmt und bei näherem Hinsehen nur aufgrund der weißen Rahmung der Kutsche erkennt.

Die Hauptfigur des Bildes ist nicht der Kaiser in spe, sondern das Berliner Bürgertum und die Topografie der Berliner Prachtstraße selbst – aus dem monumentalen Format des Historienbildes wird die Aufnahme eines flüchtigen Augenblicks. Das historische Ereignis bleibt dabei beiläufig und tritt hinter der Alltäglichkeit der in den Vordergrund gerückten Hauptfiguren zurück. Der Betrachter begegnet im Bild weniger einem heroisierten Monarchen als vielmehr Spiegelbildern seiner eigenen Gegenwart – dem Berliner Bürgertum des 19. Jahrhunderts.

Der Künstler lenkt den Blick des Betrachters weg von dem historischen Ereignis und stattdessen auf die privaten Szenen im Bildvordergrund. Hier spielt die eigentliche Geschichte, und diese beschäftigt sich mit vielem, am wenigsten jedoch mit dem König und seiner Parade. Lediglich ein leicht unterwürfig gebeugter ältere Herr in der Bildmitte ist von der Anwesenheit des Herrschers beeindruckt. Alle übrigen Figuren verfolgen das Treiben eher beiläufig und gelangweilt oder wenden sich ganz anderen, durchweg alltäglichen Dingen zu.

Kinder spielen, Erwachsene unterhalten sich, Haustiere toben umher; einige Personen lesen Zeitung, andere singen patriotische Lieder, wieder andere betrachten die Szenerie skeptisch. Nur ein einziger Soldat salutiert seinem König. Gerade diese Vielzahl scheinbar zufälliger Alltagshandlungen führt zu einer bemerkenswerten Profanisierung des als gottgegeben legitimierten Monarchen. Die einzige Dramatik, die Menzel dem König zugesteht, sind die dynamisch flatternden Fahnen – deren Engagement dürfte sich der Herrscher vermutlich auch von seinem Volk erhofft haben.

Impressionismus oder impressionistisch?



Abb. 15: „Frühstücksbuffet in der Feinbäckerei in Kissingen“ (1893, Privatsammlung London) ^[d]

Flirrendes Licht, modernes Großstadtleben, alltägliche Handlungen, flüchtige Momentaufnahme, Freiluftmotiv, üppige Farbpalette, tupfende Malweise – auf den ersten Blick findet zumindest der späte Menzel zum Impressionismus. Das turbulente Treiben beobachtete der Künstler während eines Aufenthalts im Kurort Bad Kissingen im Jahre 1893 und inszenierte aus verschiedensten Skizzen eine erstaunlich kleine Gouache von nur 17 x 23 cm (Abb. 15). Im Zentrum des „*kurgemäßen, somit leicht verdaulichen Kaffeebrots*“ steht eine stabil gebaute Verkäuferin in Rückenansicht hinter einem Buffettisch. Als ruhender Pol bietet sie dem Betrachter einen festen Bezugspunkt, um den herum sich eine Vielzahl an Figuren zu einem wahren Wimmelbild verdichtet.

Ähnlich der „*Piazza d’Erbe in Verona*“ verrät auch das „*Frühstücksbuffet in der Feinbäckerei in Kissingen*“ einen *Horror vacui* des Künstlers. Dennoch komponiert Menzel beide Werke streng nach dem Goldenen Schnitt, in dessen Zentrum sich besagte Hüterin des Buffets befindet. Betrachtet man die einzelnen Figurengruppen dieser Genreszene genauer, scheint beinahe jede ein eigenes narratives Zentrum zu besitzen und eine eigene Geschichte zu erzählen; eine einheitliche ‚Masse Mensch‘ ist jedenfalls nicht zu erkennen.

Darin zeigt sich Menzels unstillbare Lust an der Darstellung unterschiedlichster Formen menschlichen Verhaltens und alltäglicher Interaktionen. Er vereint eine Vielzahl einzelner Beobachtungen und verdichtet diese zu einer summarischen Gesamtkomposition. Diese Arbeit fand nicht *plein-air*, sondern im Atelier statt. Das Ergebnis ist daher weniger eine einzige Realität, sondern das Zusammenführen vieler Einzelwahrheiten. Zudem bleiben die Motive stets figurativ, sie lösen sich nicht vollständig in Farbe und Struktur auf. Menzels grundlegender Realismus bleibt bestimmend, auch wenn er sich durchaus impressionistischer Stilelemente bedient.



Abb. 16: „Das Balkonzimmer“ (1845, Alte Nationalgalerie Berlin)

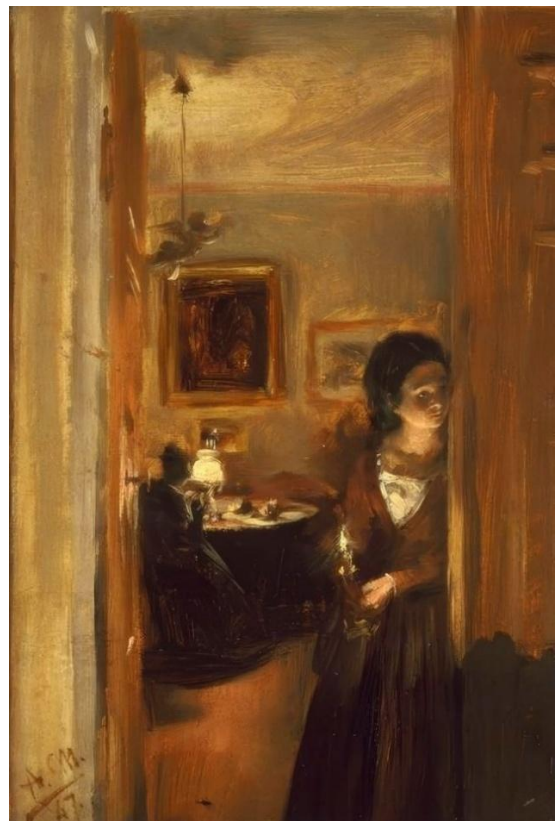


Abb. 17: „Wohnzimmer mit der Schwester des Künstlers“ (1847, Neue Pinakothek München)

Bereits 1845, somit eine ganze Generation vor den französischen Impressionisten und ein halbes Jahrhundert vor dem „Frühstücksbuffet“, malt Menzel „Das Balkonzimmer“ (Abb. 16). Dieses Werk löste im 20. Jahrhundert die Diskussion aus, ob er damit nicht bereits den Impressionismus vorweggenommen hätte – auch wenn er es nie veröffentlichte. Sicherlich wollte Menzel hier den flüchtigen Eindruck, somit die Impression eines durch Licht, Farbe und Schatten erzeugten kurzen Augenblicks der Wirklichkeit festhalten. Doch ist es deshalb bereits „Impressionismus“?

Vergleichbare Innenraumszenen finden sich durchaus auch bei den französischen Impressionisten. So zeigt Edgar Degas in „L’Absinthe“ eine Café-Szene, Berthe Morisot widmet sich in „Die Wiege“ einem intimen Mutter-Kind-Motiv, und Gustave Caillebotte schafft mit „Die Parkettschleifer“ ein Schlüsselwerk des sogenannten ‚realistischen Impressionismus‘. Auf den ersten Blick ließe sich Menzels Werk durchaus hier einordnen, zeigt es doch ein alltägliches Sujet und die Wirkung des sich verändernden Lichts auf Farben, Formen und Oberflächen. Die von Licht und Luft erzeugt Atmosphäre ist das eigentliche Motiv des Bildes, nicht die dargestellten Gegenstände.

Allerdings konzentriert sich Menzel auf die objektive Analyse dieser Erscheinungen und nicht auf deren subjektive Wahrnehmung. Impressionistische Innenraumszenen sind von sozialem, urbanem und modernem Leben geprägt, während Menzels Balkonzimmer eher einer Versuchsanordnung gleicht. Der Raum wirkt geordnet und ruhig; er beginnt nicht, sich in Licht und Farbe aufzulösen. Sein Pinselduktus bleibt in vielen Details feinmalerisch, auch wenn die pastos-grobe Malweise überwiegt. Dieser Raum ist selbstreferentiell und nicht Teil einer übergeordneten Empfindung.

Dies trifft jedoch auf sein nur zwei Jahre später gemaltes Werk „Wohnzimmer mit der Schwester des Künstlers“ (Abb. 17) durchaus zu. Diese Ölskizze mit seiner Schwester Emilie ist belebt, der Raum dient der Darstellung von Lichterscheinungen, der Pinselduktus ist pastos-schnell, Feinmalerei ist nicht zu erkennen und einzelne Motive beginnen sich zu verunklaren. Die Lichtstimmung wird zum eigentlichen Motiv des Gemäldes; sie ist nicht inszeniert oder komponiert, sondern hält genau fest, welche Eindrücke die verschiedenen Lichtquellen in einem flüchtigen Moment erzeugen. Emilie war gerade dabei, ihren Bruder und dessen Freund Karl Heinrich Arnold zum Essen zu rufen, als Menzel sie bat, für einen Augenblick in ihrer Haltung an der Türschwelle zu verharren.

Ebenfalls sehr modern und seiner Zeit voraus erweist sich Menzels Raumdarstellung. Tatsächlich zeigt er hier kein Interesse an einem kohärenten und realistischen Raumkonstrukt. Vielmehr verflächigt er die verschiedenen Raumebenen und stellt Flächen im Vordergrund (rechter Türflügel) und Hintergrund (hintere Zimmerwand) bildparallel nebeneinander. Der linke Türflügel löst sich in vertikalen Pinselstrichen auf, während Boden und Decke an eine beinahe spätgotisch hochgeklappte Raumkonstruktion erinnern. Die beiden Personen wiederum sind durch die durchaus maßstabsgerechte Verkleinerung in die Tiefe perspektivisch korrekt wiedergegeben. Dies zeigt, dass Menzel die dreidimensionale Mimese der Raumentwicklung nicht wichtig war, es ging ihm nur um das Einfangen der für einen sehr kurzen Moment vorherrschenden Lichtmagie.

Dennoch bleibt auch dieses Werk letztlich nur eine Vorstufe zum Impressionismus, da er bei allem Verunklaren der Motive und Relativieren des Raumes immer figurativ bleibt. Er löst die

Motive nicht in autonome Farbflächen oder Farbtexturen auf; sein Abstraktionsprozess ist deutlich geringer als bei den Malern der Schule von Barbizon und den späteren Impressionisten.

Nur wenige Jahre nach Menzels *„Abreise König Wilhelms I. zur Armee am 30. Juli 1870“* (Abb. 14) entwirft Claude Monet 1878 mit der *„Rue Saint-Denis“* eine vergleichbare Straßenszene in Draufsicht: eine urbane Straßenschlucht, ein Fahnenmeer an den Fassaden und eine kaum überschaubare Menschenmenge. Bei Monet bleiben die Figuren jedoch anonym und die gesamte Szenerie impressionistisch in Farbtupfen aufgelöst. Ihm geht es primär um die Wirkung von Farben im Licht; der architektonische Hintergrund löst sich in vibrierende Farbtexturen auf.

Eine solche Abstraktion bleibt Menzel jedoch vollkommen fremd. Zwar spielt auch er mit den Wechselwirkungen von Licht und Farbe, doch den letzten Schritt von der Impression zum Impressionismus geht er dann doch nicht. Niemals löste er Raum oder Gegenstände in Licht- und Farbtexturen auf. Er beobachtet, beschreibt und differenziert das Wechselspiel von Farbe und Licht, doch bleibt er bis zuletzt ein realistischer Analyst von Impressionen und wird kein emotional Empfindender.

Menzel erforscht die Wirkung des Lichtes auf das Motiv, bei den Impressionisten *ist* das Licht das Motiv. Menzel beschreibt das Licht, die Impressionisten fühlen es. Dennoch sind *„Das Balkonzimmer“* und *„Wohnzimmer mit der Schwester des Künstlers“* erstaunlich frühe Auseinandersetzungen mit diesem Thema und durchaus exzeptionell. Somit ist es nicht verwunderlich, dass der Kunsthistoriker Julius Meier-Gräfe 1906 rhetorisch fragt, *„was für Augen hätte Frankreich gemacht, wenn es Menzel eingefallen wäre, das ‚Balkonzimmer‘ mit dem Datum 1845 in den Salon zu schicken“* ^[22].

Auch aus heutiger Perspektive bleibt diese Überlegung reizvoll. Vielleicht wäre Menzel – wie später Max Liebermann anmerkte – *„statt, seiner Begabung gemäß, eine Weltberühmtheit, [und] nicht nur eine nationale Größe geworden“* ^[10]. Im gleichen Sinne lobt Rolf Hochhuth, bei *„Menzel, der als erster 1845 auf die Idee gekommen sei, Sonne und Wind allein um ihrer selbst willen zu malen, habe es sich um ein Genie gehandelt“* ^[23]. Menzel selbst hätte die spätere Bewunderung seiner Werke wahrscheinlich nicht verstanden, waren sie für ihn doch eher Studien und Fingerübungen, die einer Veröffentlichung nicht würdig waren. Die Impressionisten betrachtete er bis zuletzt als *„faul“*, da ihre Werke *„nicht erschöpfend durchgearbeitet waren“*.

„Das Eisenwalzwerk“ – Moderne Cyklopen

„Das Eisenwalzwerk“ (Abb. 18) – Menzels wohl bekanntestes Gemälde – schildert den industriellen Arbeitsalltag der Arbeiter im Eisenwerk Königshütte in Oberschlesien. Menzel reiste aus Berlin an und skizzierte den Ablauf der Arbeiten über mehrere Tage in über 100 Zeichnungen, direkt zwischen den Arbeitern, wobei er sich *„in steter Gefahr sah, gewissermaßen mitverwalzt zu werden“* ^[4]. Das Ergebnis ist weder Historienbild noch Genreszene, sondern eine beeindruckend realistische Dokumentation industrieller Arbeitsverhältnisse mit einem gehörigen Maß an Sozialkritik, ohne jedoch programmatisch einen Klassenkampf zu propagieren.

Von Beginn an sorgte das in der Tradition von Gustave Courbet stehende Werk für großes Aufsehen und kontroverse Diskussionen. Schließlich widmete er dieses großformatige Ölgemälde ausschließlich Vertretern des vierten und somit untersten gesellschaftlichen Standes. Auch wenn

sich keine explizit sozialreformerische Intention nachweisen lässt, handelt es sich doch um das erste großformatige Werk, welches die ‚soziale Frage‘ derart konsequent thematisierte. Bereits in den 1870er Jahren erhielt das Gemälde in Anspielung auf die mythischen Gehilfen des griechischen Gottes der Schmiede Hephaistos den Beinamen „*Moderne Cyklopen*“.



Abb. 18: „Das Eisenwalzwerk“ (1872-1875, 158 x 254 cm, Alte Nationalgalerie Berlin)

Ikongrafisch zeigt Menzel die extrem harte körperliche Arbeit, mit der die ‚menschlichen Cyklopen‘ das glühende Eisen mit riesigen Zangen unter unerträglicher Hitze in die Walzenanlage befördern und es im Hintergrund wieder entnehmen. Doch spielt sich das Leben der Arbeiter nicht nur während ihrer aktiven Schicht in diesem infernalischen Zusammenspiel aus Lärm, Gestank und Hitze ab. An den Seitenrändern zeigt der Künstler, dass sie in dieser Halle auch ihr Essen zu sich nehmen, sich waschen und umkleiden.

Die Szenerie erinnert in ihrer dichten, überhitzten und von Lärm sowie Gestank geprägten Atmosphäre an Höllendarstellungen bei Hieronymus Bosch oder Pieter Brueghel. Aus dieser Hölle, deren einzige Lichtquelle die glühende Eisenschmelze darstellt, gibt es kein Entrinnen, verweisen doch der an beiden Seiten angeschnittene Bildausschnitt und die nahezu unbegrenzte Tiefenwirkung auf eine endlose Weite der Werksanlage.

Die Arbeiter selbst werden wie Maschinen dargestellt, reduziert auf bewegte Arme und Oberkörper, die im Zusammenspiel mit den realen Maschinen Arbeitsprozesse ausführen und

dabei eine Symbiose mit der Walze eingehen, Teil des Prozesses werden. Der unerbittliche Takt dieser Maschinenwelt wird durch die sich drehenden Räder bestimmt, die den gesamten Produktionsprozess antreiben. Diesem Tempo haben sich die Arbeiter anzupassen – nicht umgekehrt. Die Konsequenz ist die tiefe Erschöpfung, die aus den Gesichtern der am rechten Rand beim Essen sitzenden Arbeiter spricht. Man meint den Lärm, die Hitze und den Gestank der Szenerie nicht nur zu sehen, sondern auch fühlen, riechen und hören zu können.

Die expressive Lichtdramaturgie erzeugt eine düstere und erbarmungslose Atmosphäre, die durch die wimmelnde und dicht gedrängte Menschenmenge noch gesteigert wird. Die Komposition der Figuren ist dabei nicht im Sinne einer klassischen Ponderation konstruiert, sondern folgt unmittelbar der Logik des Arbeitsprozesses.

Neben dem zentral positionierten und hell ausgeleuchteten Arbeiter mit der großen Eisenzange ist die Frau am rechten unteren Bildrand die einzige nicht anonymisierte Figur. Sie bringt den Arbeitern ihr Essen und schaut dabei auffordernd-vorwurfsvoll den Betrachter an – „schaut her, so ist unsere Realität“. Gerade diese Aussage verleiht dem Gemälde seine kunstgeschichtliche Bedeutung. Derart ungeschönt und kompromisslos hatte kein Künstler vor Menzel die soziale Lage der Arbeiterklasse im Kontext einer ungezügelter Industrialisierung thematisiert.

„Die Eisenbahn Berlin-Potsdam“ – eine Zeitenwende

Bereits 25 Jahre vor dem *„Eisenwalzwerk“* thematisierte Menzel erstmals die auch in Preußen beginnende industrielle Revolution. Wenige Jahre, nachdem in England die ersten Lokomotiven in Betrieb gegangen waren und diese epochale Erfindung mit der Strecke Nürnberg – Fürth auch in Deutschland Einzug gehalten hatte, eröffnete Preußen mit der Verbindung Berlin – Potsdam das Zeitalter moderner Mobilität.

Menzel widmet sich diesem Sujet – anders als drei Jahre zuvor William Turner in seiner transzendent und mystisch überhöhten Version *„Rain, Steam and Speed“* – nüchtern und realistisch. Mit seinem Landschaftsgemälde *„Die Berlin-Potsdamer Bahn“* (Abb. 19) steht er eher in der Tradition des eine Generation älteren Carl Blechen. Die Gleisstrecke zieht in einem schwungvoll-dynamischen, geometrisch präzisen Kreisbogen von der im fernen Dunst am Horizont sichtbaren Hauptstadt durch die brandenburgische Landschaft in Richtung Potsdam. Der Zug mit der dampfenden Lokomotive erreicht gerade den unteren Bildrand und wird im nächsten Augenblick den Bildraum verlassen. Der scheinbar zufällige Bildausschnitt sowie die Geschwindigkeit suggerierende Eisenbahn verleihen dem Werk den Charakter eines spontanen und flüchtigen Seheindrucks, der bereits im nächsten Moment Vergangenheit sein wird.

Verstärkt wird diese ephemere Wirkung durch die bewusst unscharfe Malweise sowohl des Zuges als auch der vorbeiziehenden Landschaft. Dabei ist zu berücksichtigen, welcher tiefgreifenden Eindruck eine Zugfahrt bei den Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts hinterließ. Um Panikreaktionen zu vermeiden, wurden teilweise Zugfenster verhüllt. Man ging zu Fuß oder fuhr bestenfalls Kutsche; die Geschwindigkeit eines Zuges jedoch war ein beängstigendes Erlebnis.

Die mit der Eisenbahn einsetzende mechanisierte Mobilität hatte epochale Bedeutung; erstmals konnten große Teile der Bevölkerung, insbesondere auch untere soziale Schichten, ihr unmittelbares Lebensumfeld verlassen. Dies hatte auf lange Sicht enorme wirtschaftliche und

soziale Folgen für die gesamte Gesellschaft, deren Klassengrenzen zunehmend durchlässiger wurden. In weiser Voraussicht resümierte der Herzog von Wellington – ganz Kind seiner Zeit – die Eisenbahn werde „*die niedrigen Klassen dazu ermutigen, zu reisen*“ [24].



Abb. 19: „Die Berlin-Potsdamer Bahn“ (1847, 42 x 52 cm, Alte Nationalgalerie Berlin)

Menzel kontrastiert diese ‚neue‘, mechanisierte und technisch perfektionierte Welt, symbolisiert durch Lokomotive und geometrisch exakten Schienenverlauf, mit der ‚alten‘, langsamen und unvollkommenen Welt, die durch den mäandernden Fußweg am rechten Bildrand versinnbildlicht wird. Größer könnte der Kontrast zwischen den beiden Welten kaum dargestellt werden und tatsächlich verliert sich der Fußweg im Mittelgrund vor dem Bauland der Streckenführung der Gleise im Nichts.

Damit wird die traditionelle Lebensweise durch den technischen Fortschritt unausweichlich ‚aus dem Bild gedrängt‘. Ebenso marginalisiert und an den Rand gedrängt wirkt das alte Gehöft, Relikt einer landwirtschaftlich geprägten Vergangenheit, nunmehr aber nur noch auf seine Abwicklung wartend. Mit unerbittlicher Konsequenz zerschneidet der Fortschritt die überkommene Landschaft und Lebensweise und unterwirft sie einer neuen, funktionalen Struktur.

Trotz der gegensätzlichen Atmosphären des Anbruchs einer neuen Zeit und deren Versprechen einer modern-fortschrittlichen Lebensweise einerseits und des Verlusts vertrauter Gewissheiten

andererseits, verzichtet Menzel auf ein wertendes Urteil. Er stellt dar, was die Menschen der Zeit bewegt, wahrheitsgemäß und nüchtern, ohne Pathos oder Sentimentalität. Die Bewertung des Dargestellten überlässt er somit dem Betrachter.

Nichts als die Realität



Abb. 20: „Der Fuß des Künstlers“ (1876, Alte Nationalgalerie Berlin)

Eines der ungewöhnlichsten Selbstporträts der Kunstgeschichte zeigt den bildfüllenden und somit monumental angelegten rechten „Fuß des Künstlers“ (Abb. 20). Obwohl mit 38,5 x 33,5 cm relativ kleinformatig, handelt es sich nicht nur um eine Zeichnung auf Papier, sondern um ein auf Leinwand aufgewertetes Ölgemälde.

Menzel war zu diesem Zeitpunkt ans Krankenbett gefesselt und malte das Werk in sitzender Position. Der Fuß wird von oben beleuchtet und ist zum Teil vom Schatten seines Körpers verdeckt. Auf den Zehen zeigen sich zudem reflektierende Glanzlichter der Deckenleuchten, die dem Motiv eine präzise Lichtstudie verleihen.

Mit dem keck nach oben gereckten großen Zeh erzeugt Menzel einen weiteren Schattenbereich auf dem Fuß, der dem Betrachter frontal gegenübertritt. Der Künstler abstrahiert den Fußboden bis zur reinen Farbtextur, sodass kein anderes Motiv von der Präsenz des Fußes ablenkt. Ohne jede Beschönigung präsentiert der damals 60-jährige Künstler seinen Fuß exakt so wie er tatsächlich ist – faltig, leicht deformiert, mit fleckiger Haut und hervorstehenden Adern.

Das Inkarnat entfaltet eine breite Farbpalette von Weiß- und Rosatönen über verschiedene Grauwerte bis hin zu Nuancen von Rot und Braun. Menzel widmet seinem Fuß somit trotz der

pastosen Malweise eine altmeisterliche Wertschätzung und beweist ein weiteres Mal, wie viel Aufmerksamkeit er auch augenscheinlich unwichtigen oder gar unattraktiven Motiven zollt.

Tatsächlich sind nackte Füße in der Kunst keineswegs ungewöhnlich, sind sie doch in der antiken Skulptur sowie in der christlichen Malerei und Holzschnitzkunst ein wiederkehrendes Motiv. Von der Renaissance (Andrea Mantegnas „*Der tote Christus*“) über den Barock (Caravaggios „*Die Kreuzigung des Hl. Petrus*“) bis zur zeitgenössischen Malerei (Lucien Freuds „*Sunny Morning – Eight Legs*“ oder Georg Baselitzs Fuß-Serie) sind sie fest etabliertes Element des künstlerischen Repertoires.

Einen Fuß oder eine Hand als alleiniges Hauptmotiv im Genre der Ölmalerei aufzuwerten, ist jedoch äußerst ungewöhnlich und zeigt erneut den zugleich modernen als auch revolutionären Geist Menzels. Zwar hatte bereits Gustave Courbet mit seinem „*Ursprung der Welt*“ ein Jahrzehnt zuvor einen stark fokussierten, körperbezogenen Bildausschnitt gewählt, doch handelte es sich dabei um eine allegorische Darstellung mit durchaus philosophischem Kontext. Menzels Fuß bleibt schlicht ein Fuß, und sonst nichts – ohne Allegorie oder Parodie und keine Anatomiestudie, sondern mit analytischem Interesse dargestellter autonomer Selbstzweck.



Abb. 21: „Hand des Künstlers mit Farbnapf“ (1864, Kupferstichkabinett Berlin)

Einen ähnlich konsequent realistischen Ansatz bei der Wiedergabe banalster Alltagsmotive zeigt Abb. 21, bei der Menzel als Linkshänder seine rechte Hand einen Farbtopf haltend minutiös und

in detailgenauer Perfektion mit fotografischem Realismus porträtiert. Auch hier erhöht der Künstler ein Motiv, welches üblicherweise nur im Rahmen einer Studie oder Skizze von Interesse gewesen wäre, in den Rang des Hauptmotivs eines Aquarells mit Gouache-Auflagen. Besonderes Augenmerk legt Menzel auf die nuancierte Ausarbeitung des Inkarnats seiner Hand sowie die materielle Oberfläche des Farbgefäßes. Wie bereits beim „Fuß“ wirkt auch die „Hand“ distanziert und vom Körper abgetrennt, vergleichbar einem isolierten anatomischen Versuchsobjekt.

Solch ungewöhnliche Darstellungen sind charakteristisch für Menzels Arbeiten, welche häufig extreme Perspektiven, starke Vergrößerungen sowie zufällige und flüchtige Seheindrücke wiedergeben, die andere Künstler kaum registriert, geschweige denn festgehalten hätten (Abb. 22). Mitunter zeigen seine Skizzen auch einen ausgeprägten Voyeurismus (Abb. 23), ohne dabei jedoch erotische Akte zu thematisieren. Auch auf seinen vielen Reisen beschäftigte sich Menzel nicht mit den von allen bestaunten Hauptattraktionen, sondern dokumentierte die kaum beachtete Gasse nebenan ^[6].



Abb. 22: „Wäschestücke auf der Leine“ und Abb. 23: „Mann auf dem Abort“ (beide 1872, Kupferstichkabinett Berlin)

Menzels durchaus ausgeprägter Humor zeigt sich auch in seinen Darstellungen zwischenmenschlicher Kommunikation, die einen bedeutenden Teil seines Œuvres ausmachen. Auch in diesem Genre brilliert seine pointierte und ein ganzes Psychogramm auf den Punkt bringende Meisterschaft. Beleg hierfür bilden die Beobachtungen eines Ehepaares, welches ihm bei einer Zugfahrt im gleichen Abteil gegenüber saß (Abb. 24 und 25). Menzel karikiert die bürgerliche Sittlichkeit mit subtilem Humor und gleichzeitig mit indiscretem Voyeurismus, überschreitet dabei die Grenzen der Privatsphäre und gewährt einen Einblick in die ernüchterten Alltagsroutinen eines lang gedienten Ehelebens.

Die „*Dame im Coupé*“ konnte 2019, nach 74-jähriger Trennung von ihrem Sitznachbar, vom Kupferstichkabinett Berlin erworben werden. Nun ist das Paar wieder in trauter Sprachlosigkeit vereint, als schnappschussartige Augenblicksaufnahme.

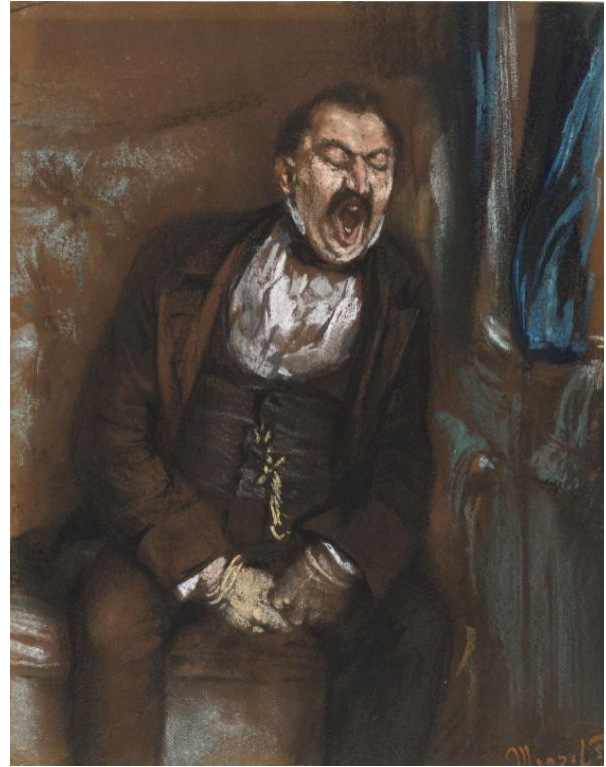


Abb. 24: „Dame im Coupé“ und Abb. 25: „Herr im Coupé“ (beide 1859, Kupferstichkabinett Berlin)

Ein Resümee

Die große Anerkennung für Menzel zeigt sich in der Vielzahl an Ehrungen, die ihm zuteilwurden. Bereits 1856 wurde er ordentlicher Professor an der Königlichen Akademie der Künste in Berlin – obwohl er dort kaum je regelmäßig lehrte. 1870 erhielt er den Orden Pour le Mérite und 1872 wurde er Ehrenmitglied der Münchner Akademie der Künste. 1898 erhob ihn Wilhelm II. in den erblichen Adelsstand. 1885 hatte er eine große Einzelausstellung in Paris und nahm an den Pariser Weltausstellungen von 1889 und 1900 sowie an der Biennale von 1895 teil ^[25].

Menzel hatte sich Respekt und Anerkennung erarbeitet und war eine in hohem Maße unabhängige Künstlerpersönlichkeit. Als er bei einem Hofball den Garderobenhaken für seinen Mantel nicht erreichen konnte, eilte ihm der Kaiser mit den Worten „*lassen Sie mich Menzel, ich bin größer*“ zu Hilfe, worauf dieser erwiderte „*Irrtum Majestät, nicht größer, länger*“ ^[4]. Dennoch blieb Menzel stilistisch dem Wilhelminismus verbunden, die modernen Entwicklungen der Berliner Sezession lehnte er ab und der Impressionismus war für ihn eine ‚Kunst der Faulheit‘.

Im Jahr 1895 wurde er als auswärtiges Mitglied in die französische Académie des Beaux-Arts aufgenommen und im gleichen Jahr zum *Wirklichen Geheimen Rat* Preußens mit dem Prädikat *Exzellenz* ernannt. Wilhelm II. ließ es sich nicht nehmen, Menzel mit einem offiziellen Staatsbegräbnis zu würdigen, persönlich daran teilzunehmen und dem Sarg zu Fuß zu folgen. Bereits die öffentliche Aufbahrung im Kuppelsaal des Altes Museum stellte eine einzigartige Auszeichnung dar, die zuvor keinem anderen Künstler in Preußen zuteilgeworden war ^[6].

Noch im Jahr seines Todes fand in Berlin eine große Retrospektive mit 5700 Werken statt, auf der erstmals auch die präimpressionistischen Studien ausgestellt wurden, die er ein halbes Jahrhundert zuvor geschaffen hatte (Abb. 16/17, S. 20.). Erneut war es Max Liebermann, der

angesichts dieses unerwarteten Schatzes resümierte: „wo Menzel nach der Natur malt, schafft er schlechthin Unsterbliches“^[4].

Zu Beginn von Menzels künstlerischem Schaffen prägte im politischen Vormärz vor allem das Biedermeier die kulturelle Atmosphäre der deutschen Staaten. Enttäuscht von den restaurativen Folgen des Wiener Kongresses und traumatisiert von den napoleonischen Kriegen zog man sich in eine kleinbürgerliche Innerlichkeit zurück; die großen utopischen Träume der Romantik waren erschöpft. Die Malerei wurde kleinformatig, naturalistisch, privat und idyllisch. Das pathetisch Visionäre hatte ausgedient, aus der metaphysischen Seelenlandschaft entwickelte sich das beschauliche Gartenlaubenidyll^[26]. Friedrichs heroischer „Wanderer über dem Nebelmeer“ mutierte zum humorvoll-unschuldigen „Engländer in der Campagna“ von Carl Spitzweg.

Als Adolph von Menzel, Ehrenbürger Berlins, am 9. Februar 1905 hochbetagt und hochgeehrt stirbt, scheint er aus der Zeit gefallen. Das Jahr 1905 bleibt nicht wegen Menzel, sondern als Gelenkjahr der Kunstgeschichte in Erinnerung. In Frankreich steht Paul Cézanne im Fokus und der Fauvismus entsteht, in Dresden finden die Maler der „Brücke“ zusammen und Pablo Picasso beginnt seine „Rosa Periode“; Kubismus und Expressionismus stehen in den Startlöchern. Die Kunst der „Primitiven“ avanciert zum ästhetischen Vorbild, während die Mimese der Wirklichkeit, die für Menzel zeitlebens existentiell war, ebenso in den Hintergrund tritt wie der kohärente Bildraum und die Gegenstandsfarbe. Dies war nicht mehr die Welt Menzels – aber das muss sie auch nicht.

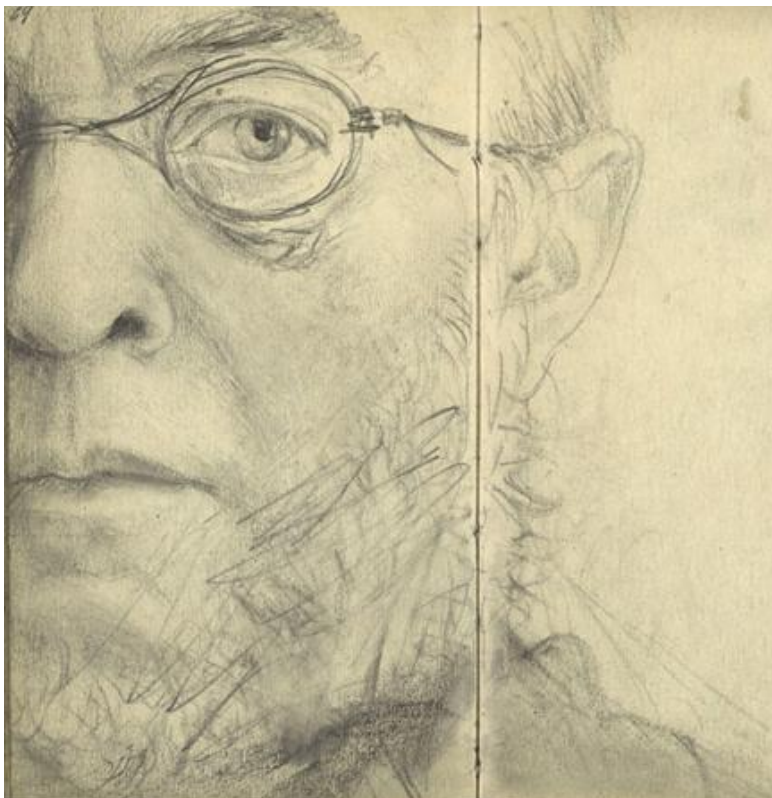


Abb. 26: „Einauge“ (Selbstbildnis, 1876, Kupferstichkabinett Berlin)^[e]

Menzels Kunst prägte ein ganzes Zeitalter und hat laut Busch „den Bereich des künstlerisch Darstellbaren beträchtlich erweitert“^[3]. Er war das Auge der preußischen Gesellschaft, Erneuerer des Historienbildes, unbestechlicher und schonungsloser Beobachter, Flaneur im besten Sinne, herausragender Zeichner, präimpressionistischer Freigeist, ein Maler, der seine Berufung sehr ernst nahm und für den feststand, dass „alle Kunst zugleich auch Handwerk ist, das bitter erlernt werden muss“.

Das visuelle Festhalten aller Gegenstände und Geschehnisse war für Menzel ein Weg, sich die Welt anzueignen und begreifbar zu machen. Dabei ignorierte er die tradierten Vorstellungen darüber, welche Motive als ‚darstellungswürdig‘ galten und welche nicht. Stattdessen folgte er

seinem Grundsatz „*Alles Zeichnen ist nützlich und Alles zeichnen auch*“. Gerade durch die Aufwertung bis dahin als unwürdig klassifizierter Dinge – häufig dargestellt in extremen Bildausschnitten und ungewöhnlichen Perspektiven – wurde Menzel zu einem Erneuerer des Sehens, einem Zerstörer der bis dahin gültigen Hierarchie der Motive und zu einem Vorbereiter der ‚Ästhetik der Moderne‘.

So widmete er dem Tod einer Eintagsfliege (Abb. 27) die gleiche Sorgfalt und Aufmerksamkeit wie der Leiche eines friderizianischen Generalfeldmarschalls (Abb. 31). Gerade in dieser Gleichbehandlung des scheinbar Bedeutenden und des scheinbar Banalen zeigt sich die Radikalität seines künstlerischen Blicks.

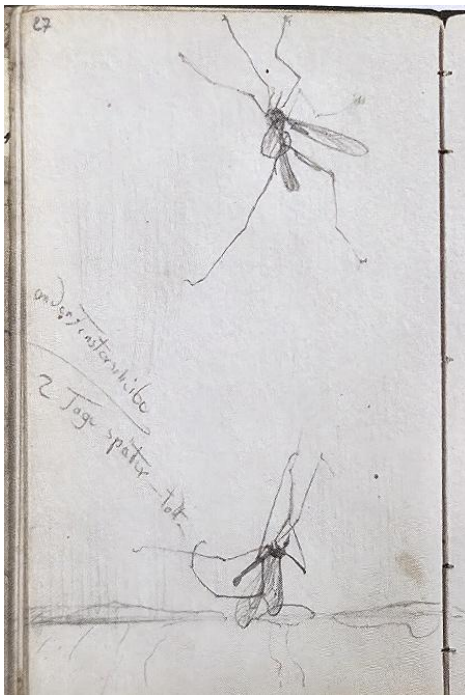


Abb. 27 und 28: „Mücke“ (1870) und „Passagiere auf einem Dampfer“ (1853, Kupferstichkabinett Berlin)



Abb. 29 und 30: „Stiefelknecht“ (1899) und „Kamm mit Haaren in zwei Ansichten“ (1853, Kupferstichkabinett Berlin)

Seine schonungslos-präzisen Veduten verfallener Hinterhöfe wirken wie frühe Vorwegnahmen der späteren Neuen Sachlichkeit, die minutiös ausgeführte Grafik eines Stiefelknechts (Abb. 29) wie ein gemaltes Ready Made – denn nichts ist nebensächlich, wenn ein Künstler es nicht nebensächlich zeigt; erst durch die Art der Darstellung wird ein Motiv banal oder bedeutend.



Abb. 31: „Leiche des Generalfeldmarschalls Graf Kleist von Nollendorf“ (1873, Kupferstichkabinett Berlin)

Die eingangs gestellte Frage „*Wer war Menzel?*“ lässt sich bis heute nicht abschließend beantworten. Er war überragender Zeichner, Lithograf, Illustrator und Maler von mehr als 10 000 Werken ^[6], bekennder Realist und zugleich Idealist, Freigeist des Vormärz ebenso wie traditionsbewusster Anhänger der preußischen Monarchie.

Er erneuerte die Historienmalerei, nahm die impressionistische Malweise vorweg und wurde wider Willen zum hochgeehrten Malerfürsten. Zugleich stand er wegen seiner Kleinwüchsigkeit als Sonderling immer im Rampenlicht und galt mitunter als moderner Hofnarr. Mit zunehmendem Alter wurde er ein einsamer und misanthropischer Einzelgänger.

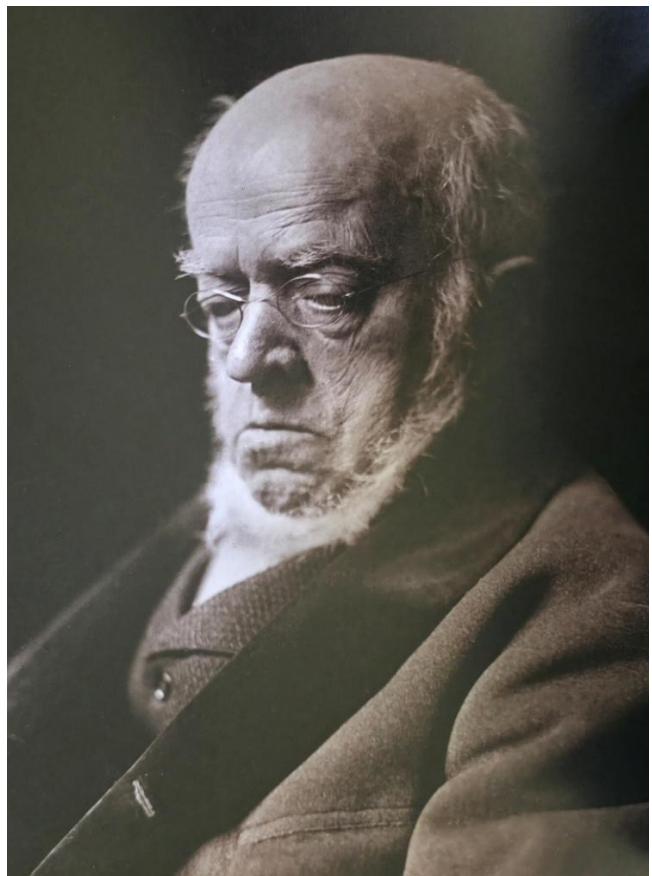


Abb. 32: Hilsdorf, Jacob: „Adolph von Menzel“ (1904) ^[7]

Für die Nachwelt jedoch bleibt Adolph von Menzel der bis heute größte Realist der deutschen Kunstgeschichte. Er war alles – und noch einiges mehr.

Die Darstellung urinierender Nachtschwärmer, sich übergebenden Schiffspassagiere (Abb. 28) oder ausgerissener Haare in Kämmen (Abb. 30) macht Menzel zu einem Grenzgänger hin zu einer frühen ‚Ästhetik des Hässlichen‘. Mit seiner unangepassten und selbstbestimmten Haltung bereitet er zahlreichen Künstlern und Stilrichtungen den Weg, die im 20. Jahrhundert ihre Blüte erleben werden.

Quellen:

- [1] Liebermann, Max: *Menzel*. In: Max Lieberman. *Die Phantasie in der Malerei*. Verlag der Morgen, Berlin 1983.
- [2] Ahrens, Anna: *Aquarell, Pastell und Gouache: Die Papierarbeiten von Adolph Menzel*. In: AD-Magazin, München 2020.
- [3] Busch, Werner: *Adolph Menzel*. In: Busch, Werner ; Maisak, Petra ; Weisheit, Sabine (Hrsg.): *Verwandlung der Welt : die romantische Arabeske*. Petersberg 2013.
- [4] von zur Mühlen, Irmgard: *Adolph Menzel – Chronist mit Stift und Pinsel*. In: Chronos-Media History <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Nyg7RCGqEq8>. Abruf am 01.05.2026.
- [5] Keisch, Claude: *Tage und Werke – Zeitpunkte und Zeiträume bei Menzel*. In: *Adolph Menzel radikal real*. Hirmer Verlag München, 2008.
- [6] Maaz, Bernhard: *Sehend zeichnen, schauend malen – Adolph Menzel zwischen Skizzenbüchern und Bildern*. In: *Adolph Menzel radikal real*. Hirmer Verlag München, 2008.
- [7] Maaz, Bernhard: *Theatrum mundi – Menzels Sujets aus Gesellschaft und Alltag*. In: *Adolph Menzel radikal real*. Hirmer Verlag München, 2008.
- [8] Beta, Ottomar: *Gespräch mit Adolph Menzel*. In: Lammel, Gisold 1992.
- [9] Fechner, Hanns: *Meine Erinnerungen an Adolph Menzel*. In: Lammel, Gisold 1992.
- [10] Möller, Barbara: *Keiner malte die preußischen Bloodlands so wie er*. In: Welt.de, 08.12.2015. <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article149726442/Adolph-Menzel-Ein-Bildband-zum-200-Geburtstag.html>. Abruf am 26.04.2026.
- [11] Hopp, Gisela: *Hamburger Kunsthalle. Meisterwerke*. Hrsg. von Uwe Schneede, H. R. Leppien. Edition Braus, Heidelberg 1994.
- [12] Anonym: *Menzels "Friedrich und die Seinen bei Hochkirch"*. In: Deutsches Kunst-Blatt. Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunsthandwerk. Februar-Heft, S. 55-57, Düsseldorf 1858.
- [13] Oppermann, Andreas: *Nach der historischen Kunstaussstellung*. In: *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft*, Jg. 4, Leipzig 1859.
- [14] Frenzel, Karl: *Besprechung zur allgemeinen deutschen Bilderversammlung in München*. In: *Unterhaltungen am häuslichen Herd*. 7. Jg., Leipzig 1859.
- [15] Staatliche Museen zu Berlin: *Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci*. <https://recherche.smb.museum/detail/966477/fl%c3%b6tenkonzert-friedrichs-des-gro%c3%9fen-in-sanssouci>. Abruf am 24.04.2026.
- [16] Thiersch, Günther: *Deutsche Maler im 19. Jahrhundert*. Klett Verlag, Stuttgart 1979.
- [17] Anonym: *Menzels Flötenkonzert*. In: Kreuzzeitung vom 4. Nov. 1852
- [18] Schossig, Rainer Berthold: *Adolph Menzel. Der Einsame Beobachter*. In: Deutschlandfunk, 08.12.2015.

- [19] Keisch, Claude: *Nach dem Fackelzug. Zusammenwerfen der Fackeln auf dem Dönhoffplatz in Berlin*. In: Staatliche Museen zu Berlin: Sammlungen online. <https://recherche.smb.museum/detail/960253/nach-dem-fackelzug--zusammenwerfen-der-fackeln-auf-dem-d%3%b6nhoffplatz-in-berlin>. Abruf am 25.04.2026.
- [20] Lange, Christiane: *Alles Zeichnen ist nützlich und Alles zeichnen auch*. In: *Adolph Menzel radikal real*. Hirmer Verlag München, 2008.
- [21] Krämer, Steffen: *Deutsche Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: Aufbaukurs 7, Winckelmann Akademie München, 2024.
- [22] Meier-Graefe, Julius: *Der junge Menzel*. Insel-Verlag, Leipzig 1906.
- [23] Hochhuth, Rolf: *Menzel, Maler des Lichts*. Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig 1991.
- [24] Gerste, Ronald D.: *Wie Technik Geschichte macht. Von Gutenberg bis zum Smartphone*. Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 2025.
- [25] Walther, Lutz, Albrecht, Kai-Britt: *Adolph von Menzel 1815-1905*. In: LEMO Lebendiges Museum Online. <https://www.dhm.de/lemo/biografie/adolph-von-menzel>. Abruf am 21.04.2026.
- [26] Wolf, Norbert: *Kunst-Epochen – 19. Jahrhundert*. Reclam-Verlag Band 10, Stuttgart 2020.

Bildnachweis:

- [a] Anders, Jörg P.: <https://recherche.smb.museum/detail/1444600/titelblatt-mit-titelbord%C3%BCre--aus-k%C3%BCnstlers-erdenwallen?language=de&question=Hand+des+K%C3%BCnstlers+mit+Farbnapf&limit=15&sort=relevance&controls=none&conditions=AND%2BinvolvedParties%2B%22Adolph+Menzel%22&objIdx=5>. Abruf am 29.04.2026.
- [b] Allgemeinfrei: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Friedrich_II._und_die_Seinen_in_der_Schlacht_bei_Hochkirch_%28Menzel%29.jpg. Abruf am 19.04.2026.
- [c] Menzel, Adolph: *Drei gefallene Soldaten in einer Scheune*. In: German History in Documents and Images. <<https://germanhistorydocs.org/de/reichsgruendung-bismarcks-deutschland-1866-1890/ghdi:image-5091>>. Abruf am 25.04.2026.
- [d] Wikisource: Das Morgenbuffett der Feinbäcker in Bad Kissingen. Gemeinfrei: https://de.wikisource.org/wiki/Das_Morgenbuffett_der_Feib%C3%A4cker_in_Bad_Kissingen#/media/Da%28Menzel%29.jpg. Abruf am 02.05.2026.
- [e] Büttner, Wolfram: <https://recherche.smb.museum/detail/782809/selbstbildnis-als-einauge?language=de&limit=15&sort=relevance&controls=none&conditions=AND%2BinvolvedParties%2B%22Adolph+Menzel%22&conditions=AND%2BdateRange%2B%7B%22datingFrom%22%3A%221815%22%2C%22datingTo%22%3A%221840%22%7D&objIdx=13>. Abruf am 28.04.2026.
- [f] Maaz, Bernhard: *Adolph Menzel radikal real*. Hirmer Verlag München, 2008.