

Hubertus Kohle: Adolph Menzels Friedrich-Bilder. Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre (*Münchener Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte*, 1); München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2001; 432 S., 16 Farbtaf., 129 SW-Abb.; ISBN 3-422-06327-7; DM 98,-

Der Sozialdemokrat Franz Mehring hat Adolph Menzel 1905 einen Nachruf gewidmet, in dem er Kaiser Wilhelm II. widerspricht. Dieser hatte seine Kranzschleife mit der Widmung versehen „Dem Ruhmesverkünder Friedrichs des Großen“. Dem setzte Mehring entgegen: „Menzel hat diesen Stoff aus künstlerischer Neigung ergriffen und ihn mit künstlerischen Mitteln behandelt, in dem alleinigen Drange künstlerischen Schaffens“, Hubertus Kohle könnte diesen Satz eindeutig unterschreiben; nur kennt er ihn leider nicht. In seinem Buch über die Friedrich-Bilder kommt nämlich die Rezeptionsgeschichte nicht vor, ohne daß dafür eine Begründung gegeben würde. Dementsprechend werden auch ganz ordinäre Fakten nicht erwähnt, z. B. die, daß zum Transport von „Hochkirch“ durch Menzels Treppenhaus die Treppenknäufe abgesägt werden mußten, weil deren Kugeln mit Spitzen versehen waren, oder daß 1912 ein Diener „in Lebensgröße durch das Bild flog“, als es aus dem kaiserlichen Kabinett in eine Ausstellung getragen werden sollte. Lichtwark berichtet dazu: „Hauser hat es, ohne daß der Kaiser es wußte, in acht Tagen restauriert. Lehrreich zu wissen“.

Kohle will „die Verengung der Deutung [...] auf eine politische Bedeutungsfrage“ durch „eine künstlerische Re-Historisierung der Menzelschen Malerei“ verdrängen (S. 12). Er folgt dem Vokabular der Menzel-Zeit und betont das „Charakteristische“ in seinen Bildern, was von den Zeitgenossen keineswegs nur positiv gemeint war. Zu Recht erkennt er bei den Friedrich-Bildern die „Vermischung von Genre- und Historienbildprinzipien“ (S. 161) und unterstreicht die alte Deutung als „historisches Genre“. Im Grunde war dies ein Widerspruch in sich, weil Genrebilder ja anonyme Menschen zeigen, während in den Historienbildern namentlich bekannte Personen erscheinen.

Überzeugend schildert Kohle die „Wandlung im Geschichtsbild“ (S. 26), indem er Menzels „Geschichtsmalerei“ gegen die ältere „Historienmalerei“ abgrenzt und so definiert, daß sie „erfahrbare, d. h. charakteristisch visualisierte Vergangenheit“ zeigen wollte, wobei „Lebendigkeit im Ausdruck und Volkstümlichkeit im Engagement“ vorherrschten (S. 154). Dementsprechend verwarf der Künstler die von den Akademien seiner Zeit geforderte Vorbereitung seiner Friedrich-Bilder durch einen gleichgroßen, gezeichneten Karton. Er begnügte sich mit kleinen Ölskizzen (S. 196). Trotzdem war Menzel nicht so antiakademisch eingestellt, daß er auf Allegorien ganz verzichtet hätte. Seine Illustrationen zu Kuglers Friedrich-Buch und viele andere graphische Arbeiten beweisen dies. Insofern ist Kohles „Allegoriekritik“ (S. 135–138) mit dem Stichwort „intellektualistisch“ für diesen Gegenstandsbereich ein wenig überzogen. Auch die schöne Hypothese, Menzel habe in seinen Zeichnungen nach der Antike Winckelmanns Verdammung des Barock wieder rückgängig gemacht, indem er nur Werke des Hellenismus aufgenommen habe (S. 143), läßt sich nicht halten. „Kopien nach Werken der klassischen Antiken kamen überhaupt nicht vor“, ist zuviel

versprochen. Denn nicht nur 1848, sondern auch noch 1879 hat der Künstler Giebelfiguren vom Parthenon gezeichnet.

Bei „Hochkirch“ geht es Menzel um „die Aufwertung des Nebensächlichen“, „die Forcierung des Zufälligen“ (S. 236), wodurch das Photographische erzeugt wird, das den Zeitgenossen auch schon aufgefallen war. Kohle ist darin recht zu geben, daß er den Titel des Bildes „Friedrich und die Seinen bei Hochkirch“ ernstnimmt, so daß tatsächlich der König gegenüber den „Seinen“ zurücktritt (S. 241). Man liest auch gern, daß Menzel auf dem „Flötenkonzert“ die Schwester Wilhelmine „wie die Karikatur einer Hofdame“ (S. 244) gemalt habe, und daß der Geiger rechts „mit einem Anflug abschätzigen Lächelns“ gezeigt werde. Daraus aber zu folgern, hier werde „die tendenzielle Demokratisierung“ betrieben, geht zu weit, unterstellt sie doch dem Künstler eine Modernität, die er nicht besaß. Auch in der „Tafelrunde“ Voltaire „als dramaturgisches Zentrum“ anzusprechen, ist ebensowenig nachvollziehbar wie die Deutung Friedrichs als „christusgleich“ (S. 243), zumal der König „zum passiven Teilnehmer an einer von anderen bestimmten Unterhaltung“ degradiert wird (S. 217). Überhaupt kann man Kohle nicht folgen, wenn er die „Tafelrunde“ als „säkularisierte Abendmahlsdarstellung“ anspricht oder das „Lissa“-Bild von Rembrandts Radierung der Auferweckung des Lazarus ableiten möchte (S. 98). Hier sind ikonographisch eher Darstellungen der Verleugnung des Petrus wichtig gewesen.

Vorzüglich ist Kohles Text zum „Leuthen“-Bild, dessen „Vogelschau“ und dessen gewölbten Raum er in Anlehnung an Claude Keisch gut beschreibt (S. 225), ohne allerdings auf Vorstufen wie Callots Blatt der „Belagerung von Breda“ hinzuweisen, dem gegenüber der Betrachter auch schon mehrfach den Augenpunkt zu wechseln hat. Nicht ganz verständlich ist mir Kohles Deutung, daß gerade hier der „Eindruck von der faktischen Abwesenheit des Künstlers vor dem Bild“ zu spüren sei. Ob die „Huldigung der schlesischen Stände“ nur „eine zum Schmunzeln anregende Episode“ ist (S. 88), sollte man nach der Lektüre des wichtigen Aufsatzes von Heinrich Brauer, den Kohle leider nicht kennt, noch einmal überprüfen. Brauer sah in dem Bild nämlich „fast eine Huldigung für das Haus Schönaich“ (H. BRAUER: Menzels Gemälde der Breslauer Huldigung, in: *Schlesien* 10, 1965, S. 212–221; Zitat S. 218).

Zur Eruierung von Menzels Friedrich-Bild nutzt Kohle befremdlicherweise nicht die wichtigen Bestimmungen von Dorothee Entrup in ihrer Dissertation zu den Kugler-Illustrationen (1995). Menzel betonte nämlich im Gegensatz zu Kugler die Grausamkeit des Krieges und die Leiden der Zivilbevölkerung. Auffällig oft zeigte er den König in seiner Einsamkeit, ohne daß dafür der Text einen Anhaltspunkt gegeben hätte. Auch hätte eine stärkere Berücksichtigung des Kugler-Werks ergeben, daß hier nicht nur Preußen, sondern darüber hinaus Deutschland angesprochen werden sollte, was ja deshalb nicht verwundert, weil man 1840 ein Gegenstück zu der Verherrlichung Napoleons im Buch Vernets gewinnen wollte. Für die Serie der Friedrich-Bilder wäre diese Basis deshalb nötig, weil man so natürlich auch für den Zeitpunkt ihres Entstehens die politische Situation für wichtig halten müßte. Daß seit 1852 mit Napoleon III. das Kaisertum wieder auferstanden war, kann doch für einen auf Paris fixierten Mann wie Menzel nicht bedeutungslos gewesen sein. Insofern ist es

sehr wahrscheinlich, daß die Bilder Menzels mit dem König Friedrich auch als ein Signal für Deutschland angesehen werden müssen. Die politische Fixierung Kohles auf Berlin und Preußen ist in dieser Hinsicht nicht recht überzeugend.

Das ganze Buch von Kohle ist in einem Deutsch geschrieben, das man kunstvoll, elitär und schwer verständlich nennen muß. So heißt es beispielsweise zu den Bildern „Tafelrunde“ und „Flötenkonzert“, sie seien „vielleicht als eine adhortatio an den regierenden Fürsten intendiert“ (S. 80). Der Satz trifft zweifellos das Richtige; doch warum muß es so gestelzt gesagt werden, wo es doch um einen Künstler geht, dessen Realismus zur Debatte steht und der auch selbst in seinem Deutsch „dem Volk aufs Maul geschaut“ hat? Auch ist nicht einzusehen, warum man „Realismus“ nur nach Peter Demetz definieren muß (S. 211), wobei der Mensch „als determiniertes Produkt sachlicher Energien“ erscheint. Für Menzel ist viel einleuchtender mit J. A. Schmollegen. Eisenwerth zu formulieren, „daß Realismus immer kritisch und immer sozialintendiert ist“ (1975).

Die besten Seiten seines Buches hat Kohle unter dem Titel „Menzel und Friedrich: Die Geschichte einer Obsession“ (S. 48–52) geschrieben. Hier betritt er wirklich Neuland, und hier ist er entsprechend originell. Er hält es aus gutem Grund für möglich, daß Menzel sich mit Friedrich identifiziert hat, wobei das Verhältnis zu Tod, Religion und Musik eine Rolle spielte. Außer der Kleinwüchsigkeit und der denkbaren Homoerotik als angeborenen Eigenschaften sei besonders der Fatalismus für beide kennzeichnend gewesen, der sie, wie sich aus ihren Schriftzeugnissen erweisen lasse, ihre jeweilige Außenseiterstellung besonders kraß habe empfinden lassen.

DONAT DE CHAPEAUROUGE
Wuppertal

Ulrike Harten: Die Bühnengewürfe. Überarbeitet von Helmut Börsch-Supan und Gottfried Riemann (*Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, 17*); München – Berlin: Deutscher Kunstverlag 2000; 484 S. mit zahlr. Farb- u. SW-Abb.; ISBN 3-422-06246-7; DM 278,-

Wir erinnern uns alle an das etwas schwer zu hantierende Großformat der 16 Bände des Schinkelwerkes, wie sie seit 1939 erschienen sind. Nach zehnjähriger Pause wird jetzt der 17. Band vorgelegt, und für ihn haben die neuen Herausgeber des Schinkelwerkes, Helmut Börsch-Supan und Gottfried Riemann, ein für Kunstbücher üblicheres Format gewählt. Für den aktuellen Gegenstand, Schinkels Entwürfe für Bühnenbilder, erscheint das reduzierte Format jedenfalls angemessen, aber auch für die noch zu erwartenden etwa 7 Bände des Gesamtwerkes sollen die neuen Maße beibehalten werden. Übrigens soll die Reduktion nach Aussage der Herausgeber nicht nur die Benutzbarkeit erleichtern, sondern man findet es auch nicht mehr zeitgemäß, die Größe des Meisters durch das monumentale Erscheinungsbild seiner Monographie zu demonstrieren, wie es in den dreißiger Jahren einmal gewollt war. In der Tat: Das Format eines Buches kündigt auch von seinem geistigen Habitus, und wenn heute