

licher Konterpfeiler mit Durchgang zum Umgang des Südarms; rechts Ansatz der Fra-Giocondo-Nische. — Abb. 21: man sieht nicht nur zwei, sondern alle sechs der großen Weinrankensäulen. — Abb. 22, 23, 26: nach Apollonj Ghetti u. a., *Esplosioni*. — Abb. 24: B. Ammannati zugeschr., insofern wohl eher 1559/61 (Ackerman) als 1581. — Abb. 25: dargestellt sind Grabanlage und Altar im Inneren des Bramante-Schutzhauses. — Abb. 30: nach O. H. Förster. — Abb. 34: nach Metternich 1967, jetzt zu korrigieren nach Metternich, Bramante und St. Peter, 1975, Abb. 20. — Abb. 36: Uff. 8A verso — nach dem recto gepaust! — Abb. 39: Uff. 107A r. — Abb. 41: Uff. 255A (nicht 225). — Abb. 67: Sangallo-Modell, Maßstab 1 : 25, nicht 1 : 3! — Abb. 74—80: Vasaris Cancellaria-Fresko zeigt den Zustand beim Tode Sangallos, 1546. Der Tribunenumgang ist nicht weiter gediehen als auf den Veduten der 30er Jahre, mit zwei Ausnahmen: die Mitteltür ist geschlossen, und die Säulen im Inneren sind ein Stück hochgesetzt worden, so daß sie jetzt über die Mauer hinausragen (Abb. 78, 79); beides Folgen der von Sangallo angeordneten Fußbodenerhöhung. — Abb. 146, Langhausanschluß: Maderno, nicht Della Porta. — Abb. 157: rechts Kapitell Bramantes, nicht Michelangelos. — Abb. 170: der Maggi-Plan zeigt (1625!) noch nicht die Campanili Berninis, sondern die des Stichwerks von Ferabosco.

Die zweite Hälfte des Bildteils besteht aus einer Serie von ca. 80 neu aufgenommenen Fotos der Kirche, mit ausführlichen Kommentaren hinsichtlich der Entstehungszeit der abgebildeten Teile, der ausführenden Meister, Kosten, Baumaterialien etc. Von Detail zu Detail führt Francia hier seine Leser durch den Bau wie durch eine mittelalterliche Kathedrale, wobei der Zusammenhang des Ganzen sich bald verliert (man erfährt Dutzende von Handwerkernamen, doch nur selten die des entwerfenden Architekten), aber Schönheit und Pathos der Einzelformen großartig hervortreten. Hier wird tatsächlich eine Lücke der St. Peter-Literatur geschlossen.

Christof Thoenes

Adolph von Menzel. Das graphische Werk in zwei Bänden. Ausgewählt von HEIDI EBERTSHÄUSER. Mit einem Vorwort von JENS CHRISTIAN JENSEN und einem Essay von MAX LIEBERMANN, München, Rogner & Bernhard, 1976.

In den letzten Jahren ist die Realismuskonzeption auch in Deutschland mit neuer Intensität geführt worden, allerdings mit besonderem Interesse an der Kunst und den Kunsttheorien Frankreichs. Darin folgt die deutsche Kunstwissenschaft der amerikanischen, angelsächsischen und französischen Forschung, deren Realismusdefinition fast ausschließlich an der französischen Kunst orientiert ist. Diese internationale Tendenz, sich vornehmlich

auf Kunst, Kritik und Sozialtheorien Frankreichs zu konzentrieren, ohne die europäischen Querverbindungen, Einflüsse und Variationen zu berücksichtigen, ist an Einzeluntersuchungen, Monographien und Ausstellungen der letzten Jahre abzulesen (vgl. die Besprechungen von Klaus Herding in *Kunstchronik*, Okt. und Nov. 1977 und von Werner Hofmann in *Kunstchronik*, Jan. 1978). In Deutschland selbst haben weder die Ausstellung *Wilhelm Leibl und sein Kreis* (Städtische Galerie im Lenbachhaus München, 1974), noch *Hans Thoma* (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1974) oder die in einem umfassenderen Rahmen geplante Ausstellung *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Eine Ausstellung für Moskau und Leningrad* (Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt a. M., 1975) einen Beitrag geleistet zur Klärung der Geschichte und der theoretischen und sozialen Grundlagen des deutschen Realismus.

Das Werk Adolph Menzels, des Hauptvertreters der realistischen Malerei in Deutschland, wartet noch immer auf eine grundlegende Revision und Neuinterpretation nicht nur im deutschen, sondern im europäischen Kontext. Bis auf vereinzelte Ansätze (vgl. Werner Hofmann im *Jb. der Hamburger Kstsln.*, XVIII, 1973 und in *Gazette des Beaux-Arts*, Okt. 1977; Ursula Riemann-Reyher, *Moderne Cyklopen. 100 Jahre „Eisenwalzwerk“ von Adolph Menzel*, Staatl. Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett u. Slg. der Zeichnungen, Nationalgalerie, 1976 und Forster-Hahn, „Adolph Menzel's ‚Daguerreotypical‘ Image of Frederick the Great: A Liberal Bourgeois Interpretation of German History“, *Art Bulletin*, June 1977, pp. 242—261) ist Menzel bisher von der internationalen Neubewertung der realistischen Tendenzen in der europäischen Malerei des 19. Jahrhunderts übergangen worden. Das mag z. T. in der schwierigen Situation des geteilten Deutschland begründet sein (einige seiner Hauptwerke, der größte Teil seiner Zeichnungen und Skizzenbücher und wichtige Archivalien befinden sich in der DDR), diese Vernachlässigung hat aber sicherlich ihre Wurzeln auch in der Geschichte der letzten hundert Jahre: Menzels historische Werke, besonders seine Illustrationen zu Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen* (1840—42), zu den *Oeuvres de Frédéric le Grand* (1843—49 entstanden), der sogenannten „Fürstenausgabe“, und seine Friedrichbilder bildeten seit der Gründung des Kaiserreiches den von Kritik und Publikum am meisten favorisierten und populärsten Teil seines Werkes. In den Gründerjahren wurde Menzel schlechthin zum Maler des alten Fritz abgestempelt — ja, seine Bilder und Graphiken des Friederizianischen Zeitalters prägten die Vorstellung von Generationen von Deutschen, die weit verbreiteten Reproduktionen der *Tafelrunde*, des *Flötenkonzerts*, der Schlachtenszene *Friedrich und die Seinen bei Hochkirch* und die immer wieder abgebildeten Illustrationen aus Kuglers Buch machten Menzel zum beliebten Verherrlicher des alten Preußentums und damit von des Kaiserreiches neuer Glorie überhaupt. Menzel wurde so sehr mit dieser Rolle identifiziert — man denke an Fontanes Ge-

dicht zu seinem 70. Geburtstag (abgedruckt in II, 1381—83) —, daß der Künstler und sein Werk von den drei politischen Systemen zwischen 1871 und 1945 gleichermaßen ideologisch ausgewertet werden konnten: nach 1871 wurden seine historischen Werke zum ersten Mal voll akzeptiert und dabei sofort im neuen national-patriotischen Sinn uminterpretiert (vgl. Bruno Meyer, „Adolph Menzel“, *Zeitschr. f. bild. Kst.*, XI, 1876, pp. 1—10, 41—53), der Weimarer Republik bot Menzels Werk ein stabiles Element in der schwankenden politischen Neuorientierung, und Hitler hatte während seiner letzten Tage im Bunker stets ein Bild Friedrichs des Großen an der Wand. Während der beiden Weltkriege dienten ausgewählte Szenen aus den Illustrationen zu Friedrichs Kriegen immer wieder dazu, Heldentum, Pflichtbewußtsein und Vaterlandstreue in historischen Beispielen auf populäre Weise vorzuführen. Seitdem die deutsche Kunstkritik Menzel zum Verherrlicher des Preußentums und zum patriotischen Künstler *per se* gemacht hatte (vgl. z. B. die älteren Kataloge der Nationalgalerie, Berlin), war seine Kunst ideologisch festgelegt, und dieses Klischee wurde nicht mehr in Frage gestellt. Der Künstler und sein Held wurden in eine patriotische Rolle hineinmanipuliert, in der Kunst und Politik zu einer seltenen Einheit verschmolzen. Diese Bevorzugung des Friederizianischen und einseitige politische Festlegung des Werkes — seit den 1870er Jahren in der deutschen Kritik zementiert — machten Menzels umfangreiches Werk zu einem Thema, das die deutsche Kunstwissenschaft nach 1945 eher vermied und auf die lokale Ebene „Berliner Kunst“ verdrängte. Die Tendenz der internationalen Forschung, die französische Kunst und Kritik als ausschließliches Modell für die Realismusdefinition zu nehmen, hat weiter dazu beigetragen, die Frage nach der Stellung Menzels innerhalb des europäischen Realismus zu vernachlässigen.

In der Reihe der populären Ausgaben *Europäische Graphik von 1500—1900* haben Rogner und Bernhard in zwei Bänden *Das graphische Werk Adolph von Menzels* herausgegeben, ausgewählt von Heidi Ebertshäuser und begleitet von einem Vorwort von Jens Christian Jensen und einem Essay von Max Liebermann (München, 1976). Der erste Band enthält die Graphiken, chronologisch in drei Teilen angeordnet, „die Folgen und Illustrationen“ in jedem Abschnitt gefolgt von den „Einzelblättern“. Der zweite Band bringt die Zeichnungen, wiederum in chronologischer Reihenfolge, und wird von 69 Seiten Text abgeschlossen: Max Liebermanns Essay über Menzel, „Zeugnisse von und über Adolph von Menzel“, „Daten zu Menzels Leben und Werk“, eine kurz ausgewählte Bibliographie und „Editionsnotiz“ von Heidi Ebertshäuser. In beiden Bänden wurden bei der chronologischen Anordnung auch Themenkreise berücksichtigt, z. B. die „Illustrationen zum Thema Friedrich des Großen“ (I, 171—644) oder „Studien zum Gemälde ‚Das Eisenwalzwerk‘“ (II, 1126—1135). Was die Quantität der Abbildungen anbetrifft, so handelt es sich in dieser zweibändigen Ausgabe sicherlich um eine

weitgespannte Präsentation, sofern man bei einem so umfangreichen graphischen Werk überhaupt von einer „umfassenden“ Darstellung (II, 1427) in einem populärwissenschaftlichen Rahmen sprechen kann. Haben die Herausgeber jedoch die Chance genutzt, durch Auswahl von Bild und Text die Legende von Menzel dem patriotischen Künstler zu revidieren, und haben sie den Versuch gemacht, sein Werk innerhalb der im Gange befindlichen Realismuskonzeption zu sehen? Ist es gelungen, wenigstens vorsichtig das dichte Netz von volkstümlichen Anekdoten und verklärenden (aber auch verfälschenden) Halbwahrheiten, die mündlich und durch die Presse überliefert sind, kritisch zu durchleuchten und die im Falle Menzels besonders zähe, lokal gefärbte Legendenbildung von der historischen Wahrheit zu trennen?

1. Die Graphik

Die graphischen Blätter sind jeweils mit Titel, Bezeichnung der Technik, den Maßen und der zugehörigen Nummer des Katalogs von Elfried Bock abgebildet (E. Bock, *Adolph Menzel, Verzeichnis seines graphischen Werkes*, Berlin, 1923). Nach den frühen Gelegenheitsarbeiten und Illustrationen mit den Lithographien zu *Künstlers Erdenwallen* (vollständig abgebildet) und neun von 12 (nicht 16!) Szenen der *Denkwürdigkeiten aus der Brandenburg-Preußischen Geschichte* folgt der weitaus größte Teil „Zum Thema: Friedrich der Große“ (I, 172—644). Die Illustrationen zu Kugler (am bekanntesten und in neueren Ausgaben immer wieder publiziert) sowie die Holzstiche zu den *Œuvres de Frédéric le Grand* sind vollständig mit kurzen Hinweisen auf den Textzusammenhang abgebildet. Den Blättern zum Friedrich-Thema folgt der letzte Abschnitt „Die späten Arbeiten 1860—1895“. Warum die frühen *Radir-Versuche* (1844) zwischen den späten Arbeiten, der Folge *Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen* (1851) und den Illustrationen zu Heinrich von Kleists *Der zerbrochene Krug* (1877), abgebildet sind und die frühen radierten Einzelblätter der 1840er Jahre am Schluß des Bandes in dem Abschnitt „Einzelblätter der späten Arbeiten 1860—1895“ aufgeführt werden, ist unklar und verwirrend. Stilistisch wie konzeptionell stehen die graphischen Arbeiten der 40er Jahre in engem Zusammenhang mit den Illustrationen zu Kugler und den *Oeuvres*, und eine logischere Anordnung hätte visuell diese Verbindung erhellen können. Während die graphischen Blätter der 30er Jahre, die Gelegenheitsarbeiten sowohl wie die historischen Szenen, noch ganz von einem fast hausbackenen Biedermeier geprägt sind, sind die *Radir-Versuche* (Titel und sechs Blätter) und Einzelblätter wie *Familie bei der Lampe* (1843; I, 736), *Die schlafende Näherin am Fenster* (1843; I, 735) und die beiden Fassungen der Radierung *Der tote Husar* (1844; I, 746 u. 747) schon immer wegen ihrer scharfsichtigen Wiedergabe der Wirklichkeit, ihrer Originalität und „Modernität“ aufgefallen. Dieser wache,

unbestechliche und objektive Sinn für Bilder des zeitgenössischen Alltags, die in starkem Kontrast stehen zu den anekdotischen, fabulierenden Szenen der 30er Jahre, entwickelt sich neben und mit Menzels intensiver Suche nach „größtmöglicher“ historischer „Authenticität“ (A. v. Menzel, *Briefe*, hrsg. von H. Wolff, Berlin, 1914, p. 27).

Menzels neue Auffassung und Interpretation der preußischen Vergangenheit — beeinflusst von der modernen Geschichtswissenschaft und ihrem Ideal der gründlich erforschten und „objektiven“ Darstellung — ist geprägt von der liberal-bürgerlichen Interpretation Friedrichs des Großen in den Vormärzjahren als des Wegbereiters bürgerlich-demokratischer Freiheiten. Wie in Frankreich hat die „authentische“ Wiedergabe der Welt, der vergangenen wie der gegenwärtigen, ihre Wurzeln in einem neuen kritischen politischen Bewußtsein, das das Verständnis schärfte für die sozial-politischen Gegebenheiten der eigenen Zeit. In seinen so auffallend „modernen“ Radierungen übertrug Menzel seine Suche nach „größtmöglicher Authenticität“ von der Erforschung der Geschichte unmittelbar auf die eigene Umwelt der Gegenwart. Eine Parallele ließe sich in dem Werk seines Berliner Zeitgenossen finden, in den Romanen Theodor Fontanes, der auch zuerst die preußische Vergangenheit erforschte und darstellte, bevor er die Berliner Gesellschaft der Gründerjahre kritisch durchleuchtete.

Neben den Illustrationen zu Kugler und zu den Werken Friedrichs des Großen sind die Radierungen der 40er Jahre die bedeutendsten graphischen Arbeiten Menzels. Daß sie in dieser Ausgabe von der Überzahl der historischen Illustrationen an den Rand gedrängt, fast „nebenbei“ zwischen den späteren Blättern abgebildet werden, weist ihnen einen viel zu untergeordneten Platz zu. Ein stärkerer Akzent auf den zeitgenössischen Szenen hätte sicherlich eher dazu beigetragen, diesen oft übersehenen Aspekt von Menzels graphischem Werk neu ins Bewußtsein zu rücken. Die kommentar- und kritiklose Abbildung der aus ihrem textlichen Zusammenhang herausgerissenen historischen Illustrationen, die das große Übergewicht in diesem Band haben, wiederholt das traditionelle Bild Menzels als des Künstlers, der das Friederizianische wieder entdeckte und in populäre Bilder übertrug. Viele Illustrationen, aus dem originalen historischen und literarischen Kontext herausgerissen, verlieren an Aussagekraft und Bedeutung, ja oft an Verständlichkeit, wenn sie von Zweck, Funktion und künstlerischer Intention getrennt in das künstlich hergestellte Vakuum einer modernen Bilderausgabe versetzt werden (vgl. z. B. die allegorischen Darstellungen Bock 860, 919 u. 938 in I, 445, 492, 507).

2. Die Zeichnungen

Der zweite Band ist den Zeichnungen gewidmet und enthält Skizzen, Entwürfe, einige Beispiele aus den Skizzenbüchern, ausgeführte Blätter und einige der Pastelle und Gouachen (alle schwarz-weiß abgebildet). Der weit-

aus größte Teil der reproduzierten Zeichnungen befindet sich in der Sammlung der Handzeichnungen der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin (DDR), die ungefähr 4000 Einzelblätter und 77 Skizzenbücher besitzt, die bis auf wenige Beispiele unveröffentlicht sind. Die hier abgebildeten Studien aus Skizzenbüchern stammen nicht aus dem Besitz der Nationalgalerie. Viele andere Zeichnungen sind in deutschen und ausländischen Sammlungen verstreut, und ihre Zahl ist schwer zu schätzen, obwohl durch neuere Sammlungs- und Ausstellungskataloge manche erfaßt und publiziert wurden. Leider haben die Herausgeber dem Zeichnungsband keinen Index beigefügt, der die abgebildeten Blätter nach Besitzstand aufschlüsselte. Außer der größten Gruppe von Zeichnungen aus der Nationalgalerie gehören die anderen hier abgebildeten Blätter westdeutschen Museen und Sammlern; bis auf wenige Ausnahmen (die meisten Beispiele aus der Albertina) wurden ausländische Sammlungen leider nicht berücksichtigt.

Menzel war ein unermüdlicher Zeichner, ja Zeichnen als Erforschen und Erfassen der Welt bildet die wesentliche Grundlage seines künstlerischen Schaffens überhaupt (vgl. meinen Aufsatz „Authenticity into Ambivalence. The Fragmentation of Artistic Expression in Menzel's Drawings“ im kommenden Bd. XVI, *Master Drawings*). Als *Die Gegenwart* im März 1897 vierzehn Künstlergutachten über „Das Zeichnen nach Gyps“ abdruckte, war Menzels Antwort lakonisch in wenige Worte zusammengefaßt: „Alles Zeichnen ist nützlich und Alles zeichnen auch,“ ein Motto, das seine eigene Arbeit und Schaffensweise prägnant beschreibt. Menzel beobachtete und studierte die Welt mit dem Zeichenstift, in den frühen Jahren mit einem harten, gespitzten Bleistift, später mit dem weichen Zimmermannsstift, der ihm erlaubte, große schwarze Flächen hinzusetzen und mit dem Wischer modellierend die einzigartigen Hell-Dunkel-Wirkungen in seinen späten Zeichnungen zu erzielen. Schon zu Lebzeiten wurde Menzel als einer der größten Zeichenkünstler des Jahrhunderts gepriesen, und selbst französische Künstler und Kritiker in Paris, die oft die dunkle Tonigkeit seiner Bilder bemängelten und als „unmodern“ empfanden, hatten höchstes Lob für seine Zeichnungen, die sie sammelten und immer wieder in Zeitschriften und Katalogen anlässlich von Ausstellungen abbildeten. Obwohl die Bedeutung von Menzels zeichnerischem Werk, seine Originalität sowohl in der Bilderfindung wie in der Technik, auf beiden Seiten des Rheins früh erkannt und in Ausstellungen immer wieder seine Qualität und Vielfältigkeit herausgestellt wurden, gibt es bis heute keinen wissenschaftlichen Katalog der Zeichnungen. Auch fehlen wissenschaftliche Arbeiten, die das Verhältnis der Zeichnungen zur Graphik und zu den Gemälden untersuchten oder den künstlerischen Schaffensprozeß Menzels durch ein intensives Studium der Zeichnungen analysierten, die den Schlüssel bilden zum Verständnis nicht nur der Arbeitsweise des Künstlers, sondern der Struktur seines Realismus.

Schließt die Konzentrierung der Auswahl auf die Sammlung der Nationalgalerie und westdeutschen Museumsbesitz Neuentdeckungen fast ganz aus, so gibt die chronologische Anordnung zwar einen oberflächlichen Eindruck der stilistischen Entwicklung, aber das komplexe Verhältnis der Zeichnungen zu Menzels übrigen Werk wird nicht erhellt. Bekannte Vorzeichnungen und Studien zu Gemälden werden zwar als solche aufgeführt, aber oft mit großer Ungenauigkeit identifiziert. Die auf Seite 1150 abgebildete Zeichnung (Berlin, NG N 907) ist keine Vorzeichnung zum *Ballsouper*, sondern gehört eher in den Kreis der Skizzen zu dem Gemälde *Im weißen Saal* (1888), das die Gäste eines Hofballes an der Brüstung einer Galerie zeigt. Dagegen ist die seitenverkehrt abgebildete Zeichnung *Hofgesellschaft* (II, 1148; Berlin, NG N 4485) eine typische Studie, die Menzel für die räumliche Situation des *Ballsouper* auswertete.

Die montage-artige Arbeitsweise — von zeitgenössischen Beobachtern als „mosaikartig“ bezeichnet (vgl. Max Jordan, „Adolf Menzel“, *Die Kunst für Alle*, XX, März 1905, p. 269) — macht es schwierig, die einzelnen Skizzen und Vorstudien für ein Werk immer genau zu identifizieren, denn Menzel erfaßte die Welt im Partikulären, zerlegte die Realität in einzelne Fragmente, aus denen er dann im Atelier sein Bild — wie ein puzzle — zusammenkomponierte. Schnell hingeworfene Skizzen an Ort und Stelle, zu den Städtebildern oder den Szenen von Hoffesten, wurden später im Atelier ergänzt durch genau beobachtete Studien nach dem Modell. Menzel arbeitete in späteren Jahren, nach der Fertigstellung des *Krönungsbildes* (1865), ohne ausgeführte Kompositionsstudien *alla prima* und übertrug dabei Detail für Detail von seinen Zeichnungen auf die Leinwand, jedes einzelne Motiv nach einer Zeichnung kopierend. Er suchte sozusagen aus einem reichen Vorrat von Skizzen und Studien zu einem Themenkomplex einzelne Teile heraus, die er dann in die Bildkomposition „hineinmontierte“, wobei er oft jedoch gewisse Einzelheiten variierte. Dieser „Montageprozeß“, bei dem Menzel oft in ganz verschiedenen Situationen entstandene Skizzen in eine neue Bildeinheit versetzte, läßt sich zuerst bei den frühen Graphiken nachweisen. Die Herausgeber bilden sogar drei Beispiele ab, aber der Zusammenhang zwischen den graphischen Blättern in Band I und den dazu gehörenden Studien in Band II scheint ihnen entgangen zu sein: *Der ehemalige Schafgraben in Berlin* (II, 828) wurde von Menzel verwandt in der *Landschaft mit der Brücke* aus den *Radir-Versuchen*, abgebildet in Bd. I, 672. Die Zeichnung der Dächer im *Hof im Puhlmannschen Hause* (II, 840) benutzte Menzel für eine Komposition mit allegorischer Bedeutung in den *Oeuvres*, hier reproduziert in Bd. I, 488. Ein offensichtlicheres Beispiel ist die Zeichnung von Menzels Schwester am Fenster, *Beim Lesen Eingeschlafene* aus dem Skizzenbuch von 1846 (korrekte Datierung: 1839—46), die als Vorstudie für die Radierung *Die schlafende Näherin am Fenster* diente (hier abgebildet in II, 876 und I, 735). Da die Herausgeber sogar einzelne

zeitgenössische Beschreibungen von Menzels Arbeitsweise abdrucken (Liebermann, Jordan), hätte ihnen auffallen müssen, wie unermüdlich Menzel seine Themenkomplexe immer wieder in Zeichnungen studierte und dabei einzeln beobachtete Motive, kleine Fragmente, in eine neue Bildeinheit montierte. So sind viele Skizzen „Vorstudien“ zu einem Werk, auch wenn sie nicht direkt verwandt wurden, wie z. B. die Zeichnung *Gerätetestudie* (II, 1125) zu den vorbereitenden Arbeiten für das *Eisenwalzwerk* gehört, obwohl sie in der Königlichen Eisengießerei in Berlin und nicht in Königshütte entstand. Gerade diese Zeichnung aber ist hier von den auf den folgenden Seiten zusammengestellten Studien zum *Eisenwalzwerk* getrennt worden. Das komplexe Verhältnis von Skizzen und Studien zum ausgeführten Werk, wie es Robert L. Herbert kürzlich für das Werk Millets nachgewiesen hat (vgl. Ausstellungskatalog *Jean-François Millet*, Paris, Grand Palais, 1975—76), ist ein wesentliches Element von Menzels Realismus. Gerade die fragmentierende Arbeitsweise, die sich aus den Zeichnungen ablesen läßt, zeigt, daß Menzel nicht eine fotografisch reproduzierte Welt wiedergibt (ein oft gemachter zeitgenössischer Vorwurf), die Wirklichkeit nicht „nacherzählt“, sondern kritisch analysiert und Alltagsszenen schafft, die gerade deshalb so „echt“ und wahrheitsgetreu wirken, weil sie sich aus vielen kleinen, genau beobachteten Einzelheiten zusammensetzen. Menzels künstlerische Absicht zielte nicht auf topographische Genauigkeit in den Städtebildern oder auf Porträtähnlichkeit in den Szenen kaiserlicher Hoffestlichkeiten, sondern auf die Wahrhaftigkeit des sozialen Milieus. Dieses stückhafte, additive Verfahren zerstört gleichzeitig das traditionelle harmonische Bildkontinuum. Die Vielteiligkeit von Menzels Szenen, die gestörte bildinnere Einheit, die asymmetrische, auf Teilstrukturen beruhende Komposition bewirken eine Spannung, die die zeitgenössische Kritik immer wieder irritierte. Die Verzerrung und Diskrepanz der bildinneren Verhältnisse — durch karikaturhafte Züge noch hervorgehoben — verletzen das Schönheitsideal der Zeitgenossen und machten Menzel zum Maler des „Häßlichen“ und der „extremen“ Wahrheitstreue. Beide Elemente, die gestörte Harmonie und die Verzerrung des traditionellen Schönheitsideals, bilden den Kern von Menzels kritischem Realismus.

Wie die Anordnung und mangelnde Kommentierung der Abbildungen nicht auf die Funktion der Zeichnungen innerhalb des Werkes hinweisen, so wird auch in den Texten kein Versuch gemacht, das herkömmliche Bild des Künstlers zu revidieren. In seinem kurzen Vorwort spricht Jens Christian Jensen von Menzels „Historienatorium“ (I, 5) und weist auf die Fremdheit der „Heroisierung“ Friedrichs des Großen in unserer Zeit (I, 4). Dieses Urteil wird ergänzt von der Auffassung, daß Menzels Auge die „Wirklichkeit kaum je verzerrt“ und von „freundlicher Neutralität“ sei (I, 24). So wie Menzels historische Szenen nur dann ihre ursprüngliche Intention und Bedeutung verraten, wenn sie im politischen Kontext der Vormärzjahre

gelesen werden, so drückt die Erfahrung der Fragmentierung und der gestörten Harmonie in den Szenen des gegenwärtigen Alltags Menzels oft ambivalente, aber immer kritische Haltung zur Gesellschaft der Gründerjahre aus. Das Publikum seiner eigenen Zeit verschonte ihn nicht von dem Vorwurf, der Künstler halte ihm mit konstanter Boshaftigkeit ein verzerrtes Spiegelbild vor. Die Überhäufung mit Orden, höchsten Ehrungen und offizieller Anerkennung in späteren Jahren und die reiche Legendenbildung täuschen über die wahre Situation des Künstlers, der schon durch seine zwerghafte Gestalt zum Außenseiter der Gesellschaft abgestempelt war. Menzels nur äußerliche und oberflächliche Konformität mit dem Kaiserreich wird nicht nur im kritischen Realismus seiner Kunst, sondern auch in direkten Zeugnissen immer wieder angedeutet. Eine sorgfältige Auswahl der zeitgenössischen Kritik hätte ein aufschlußreiches Bild der Rezeption seiner Kunst entworfen: „freundliche Neutralität“ wurde Menzel nicht zugute gehalten. Statt des Potpourris der oft ohne Quellenangaben und aus jedem Zusammenhang herausgerissenen „Zeugnisse von und über Menzel“ hätte eine ausgewogene Auswahl aus Quellen und Sekundärliteratur, kritisch kommentiert, die Verbindung von Text und Abbildungen herstellen können, die sich oft gegenseitig ergänzen und erhellen. Selbst Textstellen, die unmittelbar die abgebildeten Graphiken und Zeichnungen erläutern, z. B. Max Liebermanns Beschreibung von Menzels „Procédé“ am *Eisenwalzwerk* (II, 1367), Max Jordans Bericht über die Entstehung des *Ballsouper* (II, 1395) oder Hans Rosenhagens kritische Bewertung (1905) der friederizianischen Themen innerhalb des Gesamtwerkes (II, 1391, 1394) bleiben ohne Auswertung und Wirkung, weil jeder Versuch der analytischen Durchleuchtung oder kohärenten Darstellung fehlt. Selbst Max Liebermanns wichtiger Essay, auf der Titelseite angegeben, ist ohne Quellenangabe abgedruckt (zuerst erschienen in: *Adolph Menzel. Fünfzig Zeichnungen, Pastelle und Aquarelle aus dem Besitz der Nationalgalerie*, Berlin, 1921). So selten ausländische Sammlungen bei der Auswahl der Zeichnungen berücksichtigt wurden, so wenig wurde die ausländische Kritik in den Textstellen herangezogen. Menzel bleibt in dieser Ausgabe der patriotische Maler des alten Fritz und ein durchaus deutsches Phänomen. Die Chance, in einer reich bebilderten Darstellung des graphischen Werkes die kritische Modernität seiner Kunst und seine Stellung innerhalb der europäischen Tendenzen des Realismus aufzuzeigen, wurde wieder einmal verpaßt. Es ist fraglich, ob die unzusammenhängende Darstellung und einseitige Betonung des Friederizianischen und Anekdotischen den Anklang beim heutigen Publikum finden, den die auf Popularität abzielende Ausgabe offensichtlich erhofft.

Françoise Forster-Hahn