

denen er jedoch gerade Slevogts Modernität erkennt. Wünschenswert für die zukünftige Forschung wäre eine kontroverse Auseinandersetzung über solche, Stil wie Inhalt betreffende Fragen, und eine weitergehende, genauere Analyse von Slevogts Umgang mit der kunsthistorischen Tradition. Nachdem Slevogt in der Ausstellung monographisch umfassend präsentiert wurde, sollte nun auch die Scheu überwunden werden, ihn mit der zeitgleichen Avantgarde zu konfrontieren. Dafür wäre es nötig, Slevogt verstärkt in seinem Berliner Umfeld zu zeigen. Sein künstlerischer Rang bräuchte den Vergleich nicht zu scheuen. Slevogt hat den Abstand zu seiner Zeit, der sich im Ausbleiben von großen Aufträgen für Wandgemälde, Opern oder Bayreuth niederschlug, wohl schmerzlich empfunden, aber nicht offen thematisiert. Die Einsicht in die erfahrene Diskrepanz von Imagination und Realität schlägt sich künstlerisch jedoch gerade in den Widersprüchen in seinen Werken nieder. Eine Kunstgeschichtsschreibung, welche die somit durchaus positiv zu wertenden Brüche stärker berücksichtigt, könnte Slevogt in seine Zeit zurückholen und seinen historischen Ort genauer bestimmen.

Dorothee Messerschmid

Forschungsberichte

ZUR MENZEL-LITERATUR DER LETZTEN 15 JAHRE

In seinem Überblick über den State of Research im Bereich der Kunst des 19. Jahrhunderts schreibt der Cézanne-Experte Richard Shiff: „I have concentrated on studies of French painting and sculpture, the area most familiar to me ... British art, another area of extensive publication, has received a secondary emphasis: Studies of American and other non-European art ... are not covered by this review“ (*Art Bulletin* 1988, S. 26). Auffällig ist nicht nur die Tatsache, daß die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts von Shiff in seinem Bericht nicht berücksichtigt wird, sondern daß sie neben der französischen, britischen, amerikanischen und nicht-europäischen Kunst gar nicht einmal zu existieren scheint. Es geht hier nicht darum, im Zuge wiedergefundenen deutschen Selbstwertgefühls etwas einzuklagen, auf das man mehr oder weniger freiwillig lange verzichtet hat, sondern um eine simple Feststellung: Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts ist in internationaler Perspektive – und daran ändern auch einige vielbeachtete große Ausstellungen im Ausland wenig (prominent: *La peinture allemande à l'époque du Romantisme*, Paris, Musée de l'Orangerie, 1976/77; *Symboles et réalités: la peinture allemande, 1848-1905*, Paris, Musée du Petit Palais 1984/85) – in nur sehr beschränktem Umfang existent.

Die Gründe für diese Tatsache liegen auf der Hand. Die Kunstgeschichte hat ihr Forschungsareal lange Zeit an der Perlenschnur der Innovationsleistungen

aufgereiht. Jüngere gegenläufige Entwicklungen, die Rehabilitation der Salonmalerei etwa oder auch die zumindest partielle Relativierung avantgardistischen Bewußtseins im Horizont postmoderner Entmythologisierung, haben hieran zwar einiges geändert, bisher aber nur in Teilbereichen zu Umorientierungen geführt.

Avantgarden sind im Deutschland des 19. Jahrhunderts eben dünn gesät oder drängen sich dem Betrachter als solche doch weniger auf. Am ehesten wären da noch die Romantiker zu nennen, aber hält der stille Friedrich, der durch H. Börsch-Supans Monographie von 1973 immerhin auch außerhalb Deutschlands zum kanonisierten Klassiker geworden ist, mit dem revolutionären Pathos eines Delacroix mit? Die Nazarener? Verwirrte Nostalgiker, die vor allem als Konvertiten zum Katholizismus bekannt sind. Der Realismus? Gegenüber den französischen Kraftmenschen doch eine ganz moderate, auf Ausgleich bedachte Bewegung. Slevogt, Corinth, Liebermann? Eigentlich wohl nur verspätete Realisten und Impressionisten, die auch dort noch so penetrant nach neunzehntem Jahrhundert riechen, wo anderswo längst der Übergang zur Abstraktion geschafft ist.

Und Menzel? Menzel scheint bis heute unter seinem guten Ruf zu leiden. Dieser Ruf nämlich hat sich, wie die Quellen erweisen, aus dem borussianischen Überlegenheitsbewußtsein des späteren 19. Jahrhunderts heraus gebildet, das den Maler ohne Umschweife kooptierte, wofür es eine gewisse Berechtigung in Menzels vor allem später wenig kritischem Verhältnis zur preußischen Machtelite zu finden schien (zur bedrückenden Realität hinter dem Glanz der offiziellen Fassade: U. Riemann, „Courage of Vision“. *Traces of Alienation and Loneliness in Menzel's Work*, in: *Adolph Menzel 1815-1905. Master Drawings from East Berlin*, Ausstellung New York etc. 1990, S. 41-52). Bis heute, und nicht nur außerhalb von Fachkreisen, gilt Menzel als der Maler des (zuweilen gar „spezifischen“) Preußentums, andererseits ist unser Bild der preußischen Geschichte vor allem des 18. Jahrhunderts geprägt von Menzels Darstellungen; es bedarf einer großen Anstrengung, sich des „originalen“, nicht durch die Menzelsche Brille gesehenen Preußens der Aufklärung bewußt zu werden. Ein zweites, fast genauso entschieden zur Stereotypie ausgebildetes Deutungsmuster geht auf Julius Meyer-Graefes *Jungen Menzel* (1906) zurück und entwickelt die historische Leistung des Malers bezeichnenderweise aus seinem Anteil an der avantgardistischen Bewegung des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts heraus: Gültig sind hier und an zahllosen weiteren Stellen – die 1958 von Renate Weinhold zusammengestellte, vor allem für die frühe Zeit nicht vollständige Bibliographie zu Menzel (zu ergänzen: Nachrichten über Adolph Menzel in den Berliner Kunstzeitschriften des 19. Jahrhunderts, in: Ausstellung *Menzel*, Nationalgalerie Berlin Ost 1980, S. 83-107 und die Liste bei Ch. Zangs [*Die künstlerische Entwicklung und das Werk Menzels im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, Aachen 1992]) zählt immerhin schon weit über 1.000 Titel auf – vor allem die zum Teil erst nach seinem Tode bekanntgewordenen Ölskizzen aus der zweiten Hälfte der 40er Jahre. In ihnen konnte man zu einem Zeitpunkt schon vermeintlich impressionistische Tendenzen entdecken, als selbst die Franzosen noch mit der Ausbildung einer realistischen Malerei beschäftigt waren. Menzels im eigenen Zeithorizont wirklich be-

deutsame Arbeiten wurden, zumal sie dem seit dem späten 19. Jahrhundert nur noch mit gerümpfter Nase registrierten Genre der Geschichtskunst angehörten, dadurch zwangsläufig entwertet.

Dieser Forschungsbericht beschränkt sich auf den Zeitraum der letzten 15 Jahre, dies scheint mir insofern gerechtfertigt, als damit einerseits mehr zu leisten ist als eine erweiterte Bibliographie, andererseits so einige wegweisende Arbeiten der späten 70er und auch die großen Ausstellungen der frühen 80er Jahre noch mitberücksichtigt werden können.

Überblickt man die Produktion, so wird man schon einige allgemeine Einschätzungen vorwegnehmen können. Die Frage nach der stilistischen Einordnung Menzels ist etwas in den Hintergrund gerückt zugunsten einer im weiteren Sinne ikonographischen Diskussion, im Mittelpunkt des Interesses steht nunmehr eher die Rolle des Friedrichbildes, sein Verhältnis zur 48er Revolution und die Stellung seiner Darstellungen aus der Arbeitswelt, vor allem des „Eisenwalzwerkes“, in der Entwicklung der Industriemalerei. Dazu kommen einige Arbeiten zur Rezeption seines Werkes. Fast noch auffälliger ist die Tatsache, daß der frühe Menzel (wenn auch gegenüber Meier-Graefe mit ganz anderer Akzentuierung) deutlich mehr beachtet wird als der späte, ja daß die Zeit etwa seit der Reichsgründung und damit immerhin die gesamte zweite Schaffenshälfte (mit Ausnahme des am Beginn dieses Abschnittes stehenden „Eisenwalzwerkes“) in der Forschung praktisch nicht mehr vorkommt, bzw. auf Bearbeitungen in Ausstellungskatalogen beschränkt bleibt.

Im Mittelpunkt der Beschäftigung mit dem Künstler steht seit längerem Menzels Verhältnis zur 48er-Revolution, allgemeiner seine politische Einschätzung der preußischen und deutschen Sache zwischen Restaurationsreaktion und Reichsgründung. F. Forster-Hahn, die international am meisten in Erscheinung getretene Menzel-Forscherin [Die Aufbahrung der März-Gefallenen. Menzel's unfinished painting as a parable of the aborted Revolution of 1848, in: *Kunst um 1800 und die Folgen*. W. Hofmann zu Ehren, München 1988, S. 221-232] konzentriert ihre Lektüre auf die Hamburger „Aufbahrung der Märzgefallenen“ und erklärt deren Unvollendetheit – wie auch schon andere vor ihr – aus dem Geist der kollabierenden Revolution heraus. Die quellenreichste, auch stark auf schriftliche Materialien zurückgreifende Darstellung von Menzels Einstellung zur Revolution liefert C. With [Adolf von Menzel and the German Revolution of 1848, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 42, 1979, S. 195-214], der vorher schon mit einer fundierten Gesamtdarstellung des Malers hervorgetreten ist, die außerhalb unseres Berichtszeitraumes liegt (*Adolph von Menzel. A Study in the Relationship between Art and Politics in Nineteenth Century Germany*, PhD Los Angeles 1975). Es gelingt ihm am besten, Menzels zwiespältige Haltung zu dem Ereignis zu beschreiben, seine vormärzliche Progressivität und dann im Laufe des Jahres 48 deutlich konservativer werdende Haltung, die der allgemeinen mentalen Entwicklung des deutschen Bürgertums nach der Revolution genau entspricht. Trotzdem fühlt man sich wenig befriedigt von der Formulierung, in Menzel hätte man

einen „totally bourgeois“ Künstler vor sich (S. 211), da solche schlagwortartigen Benennungen zwar die aus der historischen Literatur geläufige, geradezu eschatologisch anmutende Dichotomisierung – pro- und konterrevolutionär, proletarisch und bürgerlich, letztlich: gut und schlecht – des (post)revolutionären Zustandes aufnehmen, die sehr komplexe und eben doch mehr als nur zweischichtige Gemengelage aber eher zudecken als erhellen.

Diese bei With zu beobachtende Tendenz zeigt sich verstärkt in dem marxistisch orientierten Interpretationsversuch A. Boimes [Social Identity and Political Authority in the Response of two Prussian Painters to the Revolution of 1848, in: *Art History* 13, 1990, S. 344-387]. Er deutet Menzels künstlerische Aktivität in der Revolution und darüber hinaus als eine ganz in der Perspektive der bis dahin führenden Eliten und speziell des Königs angesiedelte. Mit einem psychoanalytischen Erklärungsmuster beschreibt er den Künstler als übermäßig vater- bzw. autoritätsfixiert und bestreitet ihm jeden liberalen Spielraum. Neben den schon bei With geäußerten Einwänden wäre hier natürlich mit besonderem Nachdruck darauf hinzuweisen, daß jegliches Entwicklungspotential, das in Menzels politischen Anschauungen leicht nachzuweisen wäre, durch einen fundamentalistisch psychologisierenden Ansatz neutralisiert wird, ja daß Geschichte gegenüber dem systematischen Ansatz kaum mehr eine Chance erhält.

Der Amerikaner Boime durchbricht eine sonst zu beobachtende Regelmäßigkeit in der Menzelforschung: Linke Autoren, speziell die der in diesem Felde vergleichsweise intensiven und fruchtbaren DDR-Forschung, neigen dazu, in Menzel den Liberalen und Progressiven zu erblicken, was im Fall DDR natürlich damit zusammenhängt, daß der Realist zu einem Kronzeugen eigener künstlerischer Befindlichkeit wurde. Das gilt speziell auch für die politische Einordnung der Friedrichsbilder. G. Lammel [*Adolf Menzel. Friedericiana und Wilhelminiana*, Dresden 1988], einer der bekannteren Menzel-Forscher der ehemaligen DDR, sieht in ihnen letztlich doch liberale Bekenntniswerke, selbst noch das Bild der Krönung Wilhelms I. zum preußischen König ist in seinen Augen durch eine fast schon subversiv zu nennende Strategie der Hervorhebung progressiver Politiker-gestalten in der Darstellung des Zeremoniells gekennzeichnet. Etwas guter Wille gehört dazu, diese Deutung nachzuvollziehen. In der Tendenz ähnelt J. Hermand in seinem ‚Kunststück‘ zum „Flötenkonzert“ [*Adolph Menzel. Das Flötenkonzert in Sanssouci: Ein realistisch geträumtes Preußenbild*, Frankfurt/M. 1988] diesem Ansatz, wenn er darin ein freiheitlich imaginiertes Gegenbild zur reaktionären Gegenwart entdeckt. Dagegen findet D. de Chapeaurouge [Menzels Friedrichsbilder im „Historischen Genre“, in: E. Mai (Hg.) *Historienmalerei in Europa*, Mainz 1990, S. 213-227] in den Ölbildern zum Thema Friedrich der Große – insbesondere im Vergleich mit den früheren Illustrationen in Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen* – einen Wandel hin zum Autoritären und Antirevolutionären wieder, der vor allem in den hierarchisierten Kompositionen zum Ausdruck komme.

Diese Illustrationen werden von Forster-Hahn einer intensiven und ergebnisreichen Analyse unterzogen [Adolf Menzel's ‚Daguerreotypical‘ Image of Frede-

rick the Great: A Liberal Bourgeois Interpretation of German History, in: *Art Bulletin* 59, 1977, S. 242-261] und als Ausdruck der liberal-demokratischen Friedrichverehrung des Vormärzes gedeutet. Als eine von erstaunlich wenigen Menzel-Exegeten untersucht Forster-Hahn auch die Tradition der Friedrich-Darstellung, so daß es ihr in überzeugender Weise gelingt, mehrere der Illustrationen auf Anregungen von Graphikern des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts zurückzuführen. P. Paret geht in dem Menzels Kugler-Illustrationen gewidmeten Kapitel seines Buches über die wechselseitigen Beziehungen von Kunst und Geschichte im Zeitalter des Historismus [*Art as History. Episodes in the Culture and Politics of Nineteenth Century Germany*, Princeton 1988] kaum über die Ergebnisse von Forster-Hahn hinaus. Wichtig bleibt aber sein Versuch, die Kunst des 19. Jahrhunderts in einem Koordinatennetz zu verorten, das dem Zeitalter der Avantgarden vollständig fremd geworden ist (vgl. hierzu auch: S. von Falkenhäusen, *Historie und Politik – Beliebigkeit und Sinngewandtheit*; Menzel und der Historismus, in: Ausstellung Berlin NG 1984, s.u., S. 22-34).

Eine in ihrer Durchdringung von historischer Akribie und ästhetischer Analyse vorbildliche Studie hat C. Keisch zu dem letzten, augenscheinlich nicht vollendeten Friedrichbild vorgelegt [Adolf Menzels ‚Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen‘. Vermutungen über ein unvollendetes Meisterwerk, in: *Forschungen und Berichte* 26, 1987, S. 259-282]. Imponierend scheint mir bei ihm vor allem die Berücksichtigung einer höchst komplexen Rezeption zur Klärung der ästhetischen Problematik des Bildes: An keiner anderen Stelle ist die Radikalität und Modernität der Menzelschen Geschichtsbildkonzeption so anschaulich geworden wie hier; in kursorischerem Zusammenhang hat der Autor der Leuthen-Studie diese Eigenschaft noch einmal anläßlich einer Analyse des Kasseler Kartons aufgenommen [Von Kassel bis Leuthen. Mehrdimensionalität des Augenblicks in Menzels Geschichtsmalerei, in: Akademie der Wissenschaften der DDR (Hg.), *Festschrift für P. H. Feist*, Berlin 1988, S. 74-79], wo er sie im Phänomen der gegen die Tradition des Historienbildes gerichteten Enthierarchisierung des geschichtlichen Bildstoffes greifbar macht.

Die Beschäftigung mit der Rezeption von Menzels Malerei ist auch anderwärts intensiver geworden und verläuft parallel zum Trend der letzten Jahre. Forster-Hahn belegt in einem Aufsatz [Menzels Realismus im Spiegel der französischen Kritik, in: *Ausstellung Menzel*, Berlin (Ost) 1980, S. 27-47] die überraschend intensive Auseinandersetzung französischer Kritiker (und Künstler) realistischer Ausrichtung mit dem Werk des deutschen Malers. Es scheint fast so, als hätten einige der sozial avancierteren Franzosen das spezifisch Moderne an Menzels Wirklichkeitsbegriff, insbesondere seine Sichtweise des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft, prägnanter begriffen als ihre deutschen Kollegen.

Daß diese häufig noch sehr viel stärker einem letztlich idealistischen Kunstbegriff verpflichtet waren, belegen viele der in den beiden Dissertationen von U. Ellwart [*Menzels Friedrichsbilder (1849-1860). Untersuchungen zu ihrer zeitgenössischen Rezeption*, Tübingen 1985] und Zangs (s. o.) aufgenommenen kriti-

schen Besprechungen. Die erste Arbeit beschränkt sich auf die Friedrichbilder der Jahrhundertmitte. Sie wirkt in der eigentlichen Bildanalyse wenig innovativ, im Anhang aber sind einige teilweise schwer zugängliche, ausgesprochen hilfreiche Kritiken abgedruckt. Umfassender ist die Arbeit von Zangs, die das Gesamtwerk einbegreift und mit einer geradezu atemberaubenden Fülle von (häufig allerdings wenig präzise recherchierten) Dokumenten glänzt. Bei den Unternehmungen zur Rezeption scheint mir insgesamt – und nicht nur im speziellen Fall Menzel – eine Chance zu wenig genutzt zu werden, die das Material bietet: Künstlerische Produktion und deren Rezeption werden normalerweise als zwei parallele Schienen aufgefaßt, wobei letztere immer nur auf die Vorgaben der künstlerischen Angebote reagiert. Sinnvoller und ergebnisreicher ist aber wohl die methodische Entscheidung, sowohl Produktion als auch Rezeption als Teilhaber an einem umfassenden künstlerischen Feld zu begreifen. Erst dann nämlich bietet sich die Möglichkeit, die Kritik nicht mehr bloß als mehr oder weniger gelungenes Verstehen der Intentionen des Künstlers zu begreifen, sondern die jeweilige ästhetisch-historische Problematik des Werkes aus den – positiven wie negativen – Einschätzungen des Kommentators heraus zu erhellen.

Das Bild Menzels, das nach dem Niedergang des Geschichtsbildkonzeptes und dem gleichzeitigen Ende des Friedrichmythos am eindringlichsten und allgemein anerkanntesten Menzels Vorstellung von einer realistischen Kunst zu repräsentieren scheint, ist wohl dessen „Eisenwalzwerk“ von 1875. Auch hier drehte sich in der wissenschaftlichen Deutung vieles um die Frage von Menzels – eher proletarischen oder eher fortschrittsgläubigen – Tendenzen. Naturgemäß überwog in der DDR-Forschung jene Interpretation, konnte man doch hier am leichtesten die Verbindung zum aktuellen Ideal eines sozialistischen Realismus erkennen. Zurückhaltender dann – auch unter dem Einfluß von Peter Weiss' vernichtender Rezeption in seiner *Ästhetik des Widerstandes* – die Äußerungen bei C. Hoffmeister [Industriebild und Ideologierelevanz am Beispiel von Werken Adolph Menzels, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt Universität zu Berlin, Gesellschaftswissenschaftliche Reihe* 34, 1985, S. 115-120].

Bei all dem bleibt das Problem, ob die Fragestellung als solche nicht zu kurz greift, ob ein Bild wie das „Eisenwalzwerk“ von seiner Struktur her als ein „reaktionäres“ oder „progressives“ gelten kann. Wie beim Geschichtsbild (im Gegensatz zum traditionellen Historienbild) wird man auch hier sich die Einsicht Wolfgang Kempys zu eigen machen müssen, „daß diese Form der Historienmalerei [damit ist die des 19. Jahrhunderts gemeint] explizit politische Botschaften nicht mehr transportiert“, sondern beim Betrachter „Ideen anregt, aber nicht zumutet.“ (Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: ders. [Hg.], *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 267).

Diese Überlegung scheint mir am ehesten bei Riemann präsent (*Moderne Cyclophen. 100 Jahre „Eisenwalzwerk“ von Adolph Menzel*, Ausstellung Nationalgalerie Ost Berlin 1976), die zwar dazu neigt, in der illusionslosen Darstellung einen kritischen Impuls zu entdecken, gleichzeitig aber doch das Vieldeutige des

Bildes betont. In dem sehr dicht formulierten und faktenreichen Ausstellungsheft (das man sich nach dem Ende des Papiermangels, der die DDR-Forscher schon immer zu häufig wohl ungewollter – für verwöhnte Westler aber zuweilen schon fast wieder vorbildlicher – Knappheit gezwungen hat, gut auch in größerem Rahmen vorstellen kann) gibt sie eine ganze Miniatur-Geschichte der für Menzel relevanten Industriebildvorläuferschaft und grenzt das Bild von anderen vergleichbaren Produktionen der Gründerzeit ab. Forster-Hahn [A. Menzels Eisenwalzwerk. Kunst im Konflikt zwischen Tradition und Wirklichkeit, in: (Hg. Buddensieg/Rogge) *Die nützlichen Künste*. Katalog Ausstellung Berlin 1981, S. 122-129] geht hierüber nicht entscheidend hinaus.

In einer weiteren größeren Gruppe von Abhandlungen steht die spezifisch Menzelsche Bildästhetik im Vordergrund, man wird trotzdem nicht fehlgehen, in diesem Gebiet noch ein großes Entwicklungspotential zu erblicken. In einem Restaurationsbericht zu dem großen, unvollendeten „Leuthen“-Bild in Berlin leistet H. J. Gronau [Maltechnische Beobachtungen am unvollendeten Gemälde „Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen“ von Adolph Menzel, in: *Forschungen und Berichte* 26, 1987, S. 283-290] etwas, was dem theorielastigen Kunsthistoriker viel zu wenig präsent ist: In einer detaillierten Analyse des Bildaufbaus kann er instruktiv Menzels prima-Malerei beschreiben, die sich mit ihrer stark abgekürzten und tendenziell entwerteten oder doch umgewerteten Entwurfsphase radikal von der akademischen, insbesondere nazarenisch orientierten zeitgenössischen Kunst unterscheidet. Damit gelingt ihm die Präzisierung eines Phänomens, das natürlich lange – unter anderem durch den Bericht Liebermanns – bekannt ist, aber doch nie wirklich auf seine praktische Durchführung untersucht wurde. Ergänzend wäre hier vor allem E. Schaars kurze Studie zu Menzels Zeichnungen zu lesen [Über Menzel, den Zeichner, in: *Menzel – der Beobachter* (s. o.), S. 9-16], in der aus einer anderen Sicht ähnliche Ergebnisse erzielt werden.

W. Hofmann [Menzels verschlüsseltes Manifest, in: *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, München 1977, S. 141-148] positioniert mit bestechender Kombinatorik Menzel in der Vorgeschichte der Moderne, wenn er die Ästhetik der Hamburger „Atelierwand“ aus ihrem antiakademischen, gattungssprengenden Impuls heraus als eine deutsche Parallele zu Courbets „allégorie réelle“ auffaßt.

W. Busch hat sich in einem Abschnitt seines Buches über die deutsche Malerei der ersten Jahrhunderthälfte [*Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985] schwerpunktmäßig mit den Ölstudien der vierziger Jahre beschäftigt. Das, was normalerweise immer nur als fehlende Vollendung angesprochen wird – etwa die Darstellung des Sofas auf der linken Seite des Balkonzimmers –, bewertet er als Ausdruck eines künstlerischen Impetus, der die psychophysischen Bedingungen malerischer Produktion, den im Motiv fixierenden und gleichzeitig darin herumwandernden Blick nicht „weghobelt“ zugunsten der Hervorbringung eines transphysischen Idealen, wie das ganz ausgeprägt in der nazarenischen Malerei, dem

eigentlichen Gegenpol der Menzelschen Konzeption, geschieht, sondern diese mit in das Ergebnis eingehen läßt. Mit dieser Analyse, die er zuletzt mit dem Hinweis auf das unvermittelte Zusammentreffen von traditionell geläufiger Ikonographie und ganz individuellem malerischen Zugriff am Beispiel eines Friedrichbildes ergänzt hat [Adolph Menzels „Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769“ und Moritz von Schwinds „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 33, 1991, S. 173-184], treibt er eine Beobachtung weiter und geradezu auf ihr konstituierendes Fundament zurück, die G. Busch noch einfach mit der Vogelperspektive in Zusammenhang gebracht hatte, als er die häufig merkwürdige Gestaltung der Menzelschen Vordergründe ansprach [Menzels Grenzen, in: *Adolph Menzel. Realist, Historist, Maler des Hofes*, s. u., S. 11-12].

In der einen oder anderen Weise zielen alle in diesem Abschnitt behandelten Versuche auf die Modernität des Menzelschen Vorgehens ab. Forster-Hahn hat in ihrem Essay über dessen Zeichnungskunst [Authenticity into Ambivalence: The Evolution of Menzel's drawings, in: *Master Drawings* 16, 1978, S. 255-283] das Ausschnitthafte, pointiert Zufällige und Fragmentierte seiner Studien hervorgehoben, das letztlich nur aus der veränderten Wahrnehmungsweise des großstädtischen Ambientes abzuleiten ist. Gleichzeitig arbeitet sie das heraus, was sie im Vorgriff auf Gestaltungsweisen des 20. Jahrhunderts mit Montagen- bzw. Collagenprinzip bezeichnet, die eigentümliche Tatsache, daß Menzel in seinen Ölbildern meist Studien benutzte, die nicht speziell hierfür geschaffen waren, sondern in ganz anderen Zusammenhängen und viel früher entstanden.

Die Überblicksdarstellungen zu Menzel haben ganz selbstverständlich all das Preußisch-Apologetische über Bord geworfen, was viele der älteren Exempel dieses Genres so unangenehm auszeichnete. Es steht zu hoffen, daß sich hieran im Gefolge der deutschen Vereinigung und der partiellen Rehabilitation des „Preußischen“ nichts ändert und daß Menzel nicht in einem Sinne aufgewertet wird, der ihm nur schaden könnte. Obwohl Riemann in dem soeben erschienenen Bändchen mit dem allzu harmlosen, aber wohl verkaufsfördernden Titel *Adolph von Menzel. Reiseskizzen aus Preußen* [Berlin 1992], nur als Herausgeberin firmiert, liefert sie vor allem zu den 60er Jahren teilweise wertvolles neues, weil bisher ungedrucktes (Brief-)Material. Hermands zunächst biographisch angelegte Darstellung [*Adolf Menzel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1986] prägt die Tendenz vor, die er dann in seiner schon angesprochenen Monographie wieder aufnimmt. Menzel erscheint in ihr als liberaler, die gesellschaftlichen Probleme des frühindustriellen Deutschlands scharf beobachtender, gleichzeitig illusionsloser Realist, der Inbegriff des kritischen Bürgers, der sich vom rein affirmierenden Bourgeois der Gründerzeit wohlthuend – und untypisch – absetzt. Die im engeren Sinne kunsthistorisch wichtigste Monographie zum Gesamtwerk in den letzten Jahren hat zweifellos J. C. Jensen vorgelegt [*Adolf Menzel*, Köln 1982], der eine Reihe von repräsentativen Einzelbildbesprechungen liefert und in der ausführlichen Einleitung häufig ganz unkonventionell argumentiert, etwa dort, wo er die Neuartigkeit der Friedrichbilder in der Tradition der Historienma-

lerei herausstellt und die zu eng gefaßte Fragestellung nach der politischen Konnotation der Friedrichfigur hinter sich läßt. Die großen Menzelausstellungen der frühen 80er Jahre in Kiel, Bonn, Berlin (Ost) und Hamburg, die sich an Menzels 75. Todestag anschlossen und mit ihren Katalogen [*Adolph Menzel. Realist, Historist, Maler des Hofes*, Ausstellung Kiel etc., Schweinfurt 1981; *Adolph Menzel. Zeichnungen, Druckgraphik und illustrierte Bücher. Bestandskatalog der Nationalgalerie Berlin*, Berlin (West) 1984 (gleichzeitig Ausstellung Bonn-Bad Godesberg); *Menzel – der Beobachter*, Ausstellung Hamburg 1982, München 1982; zu Berlin (Ost) s. o.] bis heute die wichtigsten Abbildungssammlungen liefern, litten jeweils unter der mangelnden Grenzdurchlässigkeit auch im Gebiet der bildenden Kunst. Sie galt im Falle Menzel verstärkt, weil sich ein großer Teil seines nicht in der DDR verbliebenen Œuvres in West-Berliner Museen befindet, deren Legitimitätsstatus von östlicher Seite angefochten wurde. So mußte man sich stets auf partielle Bestände beschränken, in Kiel vor allem auf die demnächst gottlob der Öffentlichkeit zugängliche Sammlung Schäfer aus Schweinfurt und die Bestände der Bremer Kunsthalle; in Hamburg auf eigene Bestände, daneben das West-Berliner Material und hier verstärkt Privatsammlungen; in West-Berlin konzentrierte man sich auf graphische und zeichnerische Zeugnisse; in Ost-Berlin konnte man trotz allem bei der phänomenalen Produktivität des Malers noch immer aus dem Vollen schöpfen und beispielsweise auf an die zweitausend Zeichnungen zurückgreifen, die allein in der Nationalgalerie aufbewahrt werden. Diese Zeichnungen bildeten auch den Grundstock der dann später folgenden Ausstellungen, vor allem der in Wien [*Adolph von Menzel 1815-1905*, Wien 1985] und den USA [*Adolph Menzel 1815-1905. Master Drawings from East Berlin*, Ausstellung New York etc. 1990].

Besonders negativ machte sich das beschriebene Manko in Menzels größter Werkgruppe, den Friedrichbildern der 50er Jahre, bemerkbar, da vorbereitende Studien und Skizzen sich meist in Ost-Berliner, die ausgeführten Gemälde hingegen – soweit nicht zerstört (Hochkirch) oder vielleicht doch noch nicht aus russischen Museen zurückgekehrt (Tafelrunde) – mehrheitlich in bundesrepublikanischem Besitz befinden. Die für 1996 geplante Ausstellung, die auch in Washington und Paris gezeigt werden soll und damit das Werk des größten deutschen Realisten erstmals in neuerer Zeit umfassend auch im Ausland präsentiert, wird wohl erst richtig klarstellen, was uns bisher entgangen ist.

Wie darf man sich die weitere Entwicklung der Menzel-Forschung vorstellen? Wo bestehen die gravierendsten Lücken? Schon erwähnt ist die geradezu skandalöse Vernachlässigung des Spätwerkes, das allerdings auch nicht mehr solche geschlossenen Werkgruppen bietet wie das Frühwerk, daher vielleicht weniger greifbar ist. Dabei müßten vor allem auch seine späteren Zeichnungen ein Forschungsfeld bieten, das der Archäologie des modernen Blickes ein mehr als reichhaltiges Material zur Verfügung stellen kann. Überhaupt die Zeichnungen: Es gibt hierzu neben den naturgemäß eher mikroskopischen, den beschriebenen Mangel allerdings deutlich lindernden Bearbeitungen in den Katalogen und eini-

gen kleineren, ausstellungsbegleitenden Essays keine weiter ausgreifenden Spezialstudien, und wo sonst könnte man umfassendere Quellenbestände finden als hier? Orientierungsmarke könnte dabei Kemps Deutung der Lithographie „Bärenzwinger“ von 1851 sein (in: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, S. 56-66), deren „unmöglicher Betrachterstandpunkt“ zum Ausgangspunkt einer eindringlichen Analyse von Menzels Thematisierung des Sehens als künstlerisches Problem wird.

Unbefriedigend und bei einem Künstler, der so tief in die nationale Befindlichkeit der Deutschen Eingang gefunden hat, höchst verwunderlich ist aber sogar die philologische Grundlagenerschließung. Die für Menzel so aufschlußreichen Briefe liegen noch immer in einer höchst unvollständigen Ausgabe aus dem Jahre 1914 vor, dabei ist nicht unwahrscheinlich, daß sich etwa in der Krakauer Bibliothek noch weiteres Material auffinden ließe, ganz davon abgesehen, daß selbst das Hauptkorpus in der Berliner Nationalgalerie nicht komplett gedruckt greifbar ist. Angesichts dieses Zustandes, dem allerdings – wie man hört – im Zusammenhang mit der geplanten Ausstellung abgeholfen werden soll, wagt man gar nicht auf Luxusunternehmen wie die Edition der Tunnelprotokolle der Berliner Universitätsbibliothek zu hoffen, die immerhin Einblick in eine der vermutlich wichtigsten Inspirationsquellen für den Menzel der Geschichtsbilder bieten würde.

Für das Verständnis des realistischen Charakters Menzelscher Kunst könnte sich eine präzisere Erforschung der Werke mit religiöser Thematik als nützlich erweisen. Auch hierzu bieten die druckgraphischen Arbeiten der Frühzeit, die „Skandalstücke“ der Jahrhundertmitte (Adam und Eva, Christus im Tempel), oder auch die in unterschiedlichen Medien ausgeführten späteren Ansichten von Kirchenräumen und Gottesdienstfeierlichkeiten vielfältige Grundlagen, die man vor allem mit Menzels eigenen einschlägigen schriftlichen Äußerungen kurzschließen könnte. P. Dittmar und M. Rosenthal, [Der zwölfjährige Christus im Tempel von Adolf Menzel: ein Beispiel für den Antijudaismus im 19. Jahrhundert, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 6, 1987, S. 81-96; Max Liebermann und der Antisemitismus. Ein Bild und der soziale Konflikt, *Bildende Kunst* 36, 1988, S. 243-246], die sich in letzter Zeit als einzige ausführlicher mit dem Bereich beschäftigt haben, überzeugen mich mit ihrer These vom Antijudaismus bzw. Antisemitismus in Menzels Transparentgemälde mit der Darstellung des im Tempel lehrenden Christus (1851) erst dann, wenn sie die ikonographische Tradition erhärtend anführen können und sich nicht so ausschließlich auf die angeblich karikierende Intention der charakteristischen Präsentation der jüdischen Physiognomien beschränken. So lebt die Behauptung doch sehr stark von dem Kontrast zu Liebermanns berühmtem »Konkurrenzbild« aus der Hamburger Kunsthalle. Das „Charakteristische“ übrigens ist ein Begriff der Kunsttheorie und -kritik, der für die Deutung Menzels von größter, noch lange nicht ausgeschöpfter Relevanz ist.

Bedeutsam scheint daher des weiteren eine weitergehende Durchleuchtung der Menzelschen Kontexte. Die künstlerischen Einflußfaktoren werden – etwa mit

Chodowiecki – meist summarisch abgehandelt, so gut wie nie am Beispiel faßbar. Auf der anderen Seite ist aber auch die Ausstrahlung Menzels wenig bekannt, sieht man einmal von prominenten Werken wie Degas' Ballsouperkopie ab. Darüber hinaus fehlen Studien zum allgemeinen geistesgeschichtlichen und spezieller kunsttheoretischen Umfeld. Trotz der fruchtbaren Abhandlung J. Hartaus [Don Quijotes Ästhetische Feldzüge: das Erinnerungsblatt von Menzel und Hosemann aus dem Jahre 1834, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 3, 1984, 97-120], der aus einer einzigen graphischen Arbeit von Hosemann und Menzel einen ganzen Kosmos künstlerischen, begrifflichen und sozialen Bewußtseins entfaltet, wissen wir relativ wenig über die Rolle des hegelianisch durchwirkten Umfeldes im Berlin der 1830er und 40er Jahre, dem Menzel im jüngeren Künstlerverein und im Salon seines Freundes Arnold intensiv ausgesetzt war. Zurückgreifen kann man in diesem Zusammenhang nur auf den – allerdings hervorragenden – Essay von E. v. Radziewsky [Menzel – ein Realist? In: *Menzel, der Beobachter*, s. o., S. 17-30] und G. Eckardt [Johann Gottfried Schadow und Adolph Menzel – Zur Kontroverse von 1840 und ihren Ursachen, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 43/2 (1989), S. 36-46], der sich speziell mit der – nicht nur bei Schadow – eher kritischen frühen Reaktion auf die Kugler-Illustrationen beschäftigt.

Soll die Menzel-Forschung in Zukunft einen neuen Aufschwung nehmen, so wird das Ziel nicht sein können, den Avantgardisten um jeden Preis herauszupräparieren, um somit die Verbindung zu den fortschrittlichen künstlerischen Eliten Westeuropas herzustellen. Jeder Kenner seiner Kunst wird die Unsinnigkeit eines solchen Unterfangens sofort einsehen. Andererseits wird eine größere Konzentration auf strukturelle Eigenheiten der Menzelschen Malerei, ein stärkerer Akzent auf der detaillierten Bildanalyse bei gleichzeitiger, aber nicht vorgängiger Kontextualisierung, ein Vorurteil widerlegen müssen, das in dem deutschen Realisten noch immer allzu häufig einen besseren Salonmaler sieht (vgl. K. Herdings Bericht zur Ausstellung Kiel 1981, in: *Burlington Magazine* März 1982, S. 188). Einen Weg zwischen diesen beiden Extremen zu finden: Darin könnte die Schwierigkeit und Chance des Unternehmens liegen.

Hubertus Kohle