

KUNST

Lieber darben als katzbuckeln

Der preußische Maler Adolph Menzel wird international als „Figur ersten Ranges“ entdeckt. Eine Berliner Ausstellung zeigt sein aus Ost und West wiedervereinigtes Werk.

Pickelhauben, Wagner-Opern, Krupp-Kanonen – mit solchen Errungenschaften hat das Deutschland des 19. Jahrhunderts Fremden wohl oder übel imponiert. Als ein Treibhaus epochaler Malerei wird es dagegen nicht gerühmt.

Das scheint sich jetzt zu ändern. „Ein Künstler von riesigen Fähigkeiten“ stellt, nach Ansicht der WASHINGTON POST, das Klischee in Frage, zwischen Maas und Memel seien damals überwiegend öde Schinken gepinselt worden; zu Unrecht sei dieser eine Maler für Amerikaner bislang kein Begriff gewesen. Auch französischen Betrachtern enthüllt sich der Sonderfall plötzlich als eine aus „geistiger Trägheit und schlimmstem Nationalismus“ viel zu lange unterschätzte „Figur ersten Ranges“ (LE MONDE). Gemeint ist Adolph Menzel (1815 bis 1905). Dessen Werk wird, fast ein Jahrhundert nach dem Tod des Meisters, international entdeckt.

Zu Hause war Menzel ja immer populär. Aber natürlich: Sein Wohnsitz Berlin wirkte rettungslos provinziell, wenn man ihn mit Paris, der strahlenden Kunst-Hauptstadt der Epoche, verglich. Und von Krieg zu Krieg, so räsionierte WASHINGTON-POST-Kritiker Paul Richard, steigerten sich die politischen Beklemmungen: Ausländer erwarteten von deutschen Künstlern nur

Alten Museum, ist von Freitag dieser Woche an sein Werk zu sehen. Die Ausstellung, die voriges Jahr in Paris, danach in Washington manchen Kritikern die Augen geöffnet hat, kehrt in die Stadt von Menzels mehr als 70jährigem Schaffen zurück. Mit jeweils rund 60 Gemälden und 230 Werken auf Papier reicht sie quantitativ nicht an jene Schau kurz nach dem Tod des Künstlers heran, die 5720 Werknummern umfaßte. Die Beschränkung aber ist eine Chance, künstlerische Qualitäten, Blickwechsel und Spannungsbögen um so plausibler aufzuzeigen*.

So werden auch Bildthemen zusammengeführt, die sich zu Zeiten der deutschen Teilung geradezu programmatisch getrennt ausnahmen: Die Bestände der Berliner Nationalgalerie mit der weitaus größten existierenden Menzel-Kollektion waren derart auseinandergerissen, daß sich Museumsbesucher östlich der Mauer am monumentalen „Eisenwalzwerk“, der Pionierdarstellung aus der industriellen Arbeitswelt, erbauen konnten, während das stimmungsvolle „Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci“ nach Westen geraten war. Jeder, so schien es, bekam den Menzel, den er wollte und verdiente.

Der ganze, der historische Menzel ist nicht so leicht zu fassen. Keineswegs war

er der Trompeter für Preußens Gloria, den Wilhelm II. in ihm sehen wollte. Am Schreibtisch im Berliner Stadtschloß hatte der Monarch „Friedrich und die Seinen bei Hochkirch“ vor Augen – eine Nachtscene aus dem Siebenjährigen Krieg, an der ein zeitgenössischer Kritiker zu bemängeln fand, der königliche Feldherr reite wie ein „fahles Gespenst“ durch sein aufgeschrecktes Heer. Nahm Kaiser Wilhelm überhaupt zur Kenntnis, daß auf dem (1945 offenbar zerstörten) Bild eine für Preußen verlorene Schlacht geschildert war?

Menzels Karriere glich „mehr einer Irrfahrt als einer Entwicklung“ – so Nationalgalerie-Kustos Claude Keisch im Ausstellungskatalog. Von vergangener Größe wollte der Künstler den „moralischen Eindruck malen“, auch Geschehnisse seiner Gegenwart schienen ihm Historienbilder wert. Regelmäßig jedoch ließ er, wie sein kritischer Bewunderer Theodor Fontane beobachtete, „das Große in das Kleinleben hineinragen“: Staats- und Militäraktionen sind durch Einfühlung und scharfsichtigen Detailrealismus überzeugend belebt.

„Wirklichkeitsstudium“, so lautet Menzels Credo, sei doch „in der Kunst zu Altem, was man sich vornimmt, conditio“. Folglich trennte er die Säume friderizianischer Uniformen auf, um deren unverbläbte Originalfarbe zum Vorschein zu bringen. Er fuhr 1866 den Truppen auf die Schlachtfelder des preußisch-österreichischen Krieges nach, scheute nicht „Graus, Jammer und Stank“, um endlich einmal sterbende und tote Soldaten skizzieren zu können. Auf die Gefahr hin, „mitverwalzt zu werden“, streifte er 1872 wochenlang mit Stift und Zeichenblock durch das schlesische Stahlwerk „Königshütte“ – und er malte sich als Augenzeugen am Tatort.



„Zwei gefallene Soldaten“ (1866)

noch, daß sie – wie George Grosz – gegen Landsleute und Heimat wüteten.

Menzel hingegen war ein selbstbewußter Deutscher, ja Preuße gewesen und in späten Jahren fast eine nationale Institution. Als letzte Würdigung ließ ihm der Kaiser ein Staatsbegräbnis ausrichten. Die Kranzschleife Seiner Majestät nannte den Verstorbenen einen „Ruhmeskinder Friedrichs des Großen und seines Heeres“. Wo der Künstler aufgebahrt lag, im Berliner



„Selbstbildnis mit Arbeiter...“ (1872)

Menzel-Werke
Mit Graus und Stank



„Bauplatz mit Weiden“ (1846)

Groß aber sind bei Menzel vor allem die stillen Sensationen. Für Alltagsmotive wie bürgerliche Wohnstuben oder das Weichbild der wuchernden Großstadt Berlin, für ein zerwühltes Bett oder ein überquellendes Bücherregal hat schon der 30jährige ein scharfes Auge. Oft wirkt der Bildausschnitt zufällig, die Perspektive aus den Fugen geraten, die Gegenstandswelt vom Pinsel- oder Bleistiftstrich souverän nacherschaffen und zugleich zerfasert.

* Bis 11. Mai. Katalog im Verlag DuMont 564 Seiten; 49 (Buchhandelsausgabe 98) Mark.



FOTOS: STAATL. MUSEEN ZU BERLIN - PREUSS. KULTURBESITZ

Menzel-Gouache „Friedrich besucht Pesne auf dem Malgerüst in Rheinsberg“ (1861): Die Gliederpuppe wird ausgemustert

Solche Bilder seien „alles voraus, was das damalige Frankreich zu bieten vermochte“, verkündete dann 1906 der Dresdner Kunstbeamte Woldemar von Seidlitz überschwenglich. Menzel als ein deutscher Vorläufer der Moderne?

Er selber stand dem ästhetischen Fortschritt zwiespältig gegenüber. Impressionistische Malerei bedachte er mit Sarkasmen. Bei seinen wenigen Paris-Besuchen dürfte er Bilder von Gustave Courbet und Edouard Manet zu Gesicht bekommen haben, ganz sicher ist das nicht. Seine Aufwartung machte er dem Salonmeister Ernest Meissonier, nur ließ der nach 1870 keinen Deutschen mehr über die Schwelle. Menzel seinerseits war aber auch durch Bismarck nicht von einer Teilnahme an der Pariser Weltausstellung 1889 abzubringen.

Er wahrte die Unabhängigkeit eines Einzelgängers und Autodidakten, die Sonderstellung eines Kleinwüchsigen von nur 1,40 Meter Körpergröße, dessen Behinderung manche Deuter in der Unter- und Nahsicht seiner Bildkonstruktionen gespiegelt finden, das Selbstbewußtsein eines früh Vaterlosen, der schon mit 16 für Mutter und zwei Geschwister sorgen mußte.

Lebhaften „Kunsttrieb“ hat Adolph Menzel verspürt, sobald er „ein Stück Kreide fassen konnte“, egal mit welcher Hand; er zeichnet links wie rechts. Das Elternhaus ist seiner Begabung günstig: Der Vater gründet eine Steindruckerei, mit der er 1830 aus Breslau nach Berlin umzieht und die der Sohn dann weiterführt. Illustrationen hat er schon lange beige-steuert. Überbeschäftigt, wie er ist, kann er nur sporadisch die Kunstakademie besuchen und findet, „gläubiges Aufnehmen geöffnetbarter Lehre“ sei nicht seine Sache.

Noch vor den ersten Geniestreichen in Landschafts- und Vedutenmalerei hat Menzel mit Bravour eine Brotarbeit erledigt, die ihm sein überragendes historisches Thema nahebringt: Für einen Leipziger Verleger zeichnet er rund 400 Illustrationen zur „Geschichte Friedrichs des Großen“ aus der Feder des Historikers Franz Kugler. Ohne Bildfloskeln der Unterwürfigkeit rückt er den Figuren mal vertraulich nahe, mal stellt er sie klein in eine dominierende Landschaft.

Katzbuckeln liegt dem jungen Künstler fern. 1848, als in Berlin die Revolution ausgebrochen ist, erklärt er sich als „durchaus

plebejisch gesinnt“, angeblich schmerzt es ihn zum erstenmal, „daß kein großer und starker Kerl aus mir geworden ist“. Als die Bewegung scheitert, bleibt sein ihr gewidmetes Bilddokument, die „Aufbahrung der Märzgefallenen“, unvollendet.

Gleich anschließend, falls nicht parallel zum Revolutionsmotiv, nimmt Menzel sich erneut den alten Fritz vor, der schon bei Kugler zum Muster eines gerechten Herrschers verklärt worden ist – das Gegenbild der schwächlichen, eigensüchtigen Hohnzollern im 19. Jahrhundert. Er malt ihn auf eigenes Risiko, in einer Folge von elf Ölbildern unterschiedlichen Formats, häufiger als Mann von Kultur und Gemüt, seltener als Kriegsherrn. Am heitersten aber zeigt er ihn auf einer Gouache, beim Aufstieg auf das Gerüst des preußischen Hofmalers Antoine Pesne.

Sie ist ein Virtuosenstück verschachtelter Raumdarstellung und Symbolik. Alle Rokoko-Grazie wird herbeizitiert, und während eine Gliederpuppe ausgemustert am Boden liegt, schäkert Friedrichs Maler mit einem lebenden weiblichen Modell. Menzel selber hat sich in die Rolle des beschwingten Kollegen hineingedacht; das

beweist sein (von Fotos bekannter) neu-barocker Stuhl mit gekürzten Beinen, der auf dem Malgerüst bereitsteht.

Hier, für einen privaten Kunden, konnte die Künstlerphantasie sich alle Freiheit nehmen. Andererseits wollte Menzel lieber „ein Jahr darben“, statt ein bei Hofe angebotenes Fridericus-Bild („Die Bittschrift“) wunschgemäß zu ändern und den Weg, den der König entlangreitet, säuberlich zu „planieren“. Unfertig blieb das ehrgeizigste Stück der Serie, die „Ansprache Friedrichs an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen“. Die zerkratzten Gesichter etlicher Figuren zeugen von einem Wutausbruch des Künstlers. Keisch vermutet, Wilhelm I. habe Menzel eine Änderung der Figurenordnung zugemutet, um den Herrscher würdiger hervorzuheben.

Schließlich hatte der König 1861 seine eigene Krönung von Menzel malen lassen und sich als Besteller auch durchgesetzt, als er sich auf dem Entwurf „nicht edel und majestätisch genug“ fand. So pompöserstarrt wirkt sonst kein Menzel-Bild, der Künstler übernahm – oder bekam – auch niemals sonst einen derartigen Auftrag.

Doch seit dem Krönungsbild war Menzel bei Hofe etabliert. Er konnte es sich herausnehmen, die Abreise Wilhelms I. in den Deutsch-Französischen Krieg so zu malen, daß der Patriotismus durch die Anwesenheit von „zu vielen sentimentalen Philistern“ (ein Kritiker) beeinträchtigt wurde; auch flattert, nicht gerade zur Anstachelung der Kampfeslust, eine Rot-Kreuz-Fahne ins Bild.

Trotzdem war der Maler zu Festivitäten im Stadtschloß eingeladen. Er malte unter anderem ein „Ballsouper“-Bild mit milde satirischen Zügen wie einem Uniformträger, der sich die Kopfbedeckung zwischen die Knie klemmt, um mit Teller, Weinglas und Besteck klarzukommen. Ausgerechnet diese Parade von Gründerzeit-Üppigkeit mit ihrem Figurengewoge und Kronleuchter-Goldglanz begeisterte 1879 einen Avantgardisten in Paris: Edgar Degas malte eine flächig abstrahierende Variante dazu.

Das Original aber zählt zu den Beweisstücken, an denen der Berliner Kunsthistoriker Werner Busch im Katalog ein diskretes Ordnungsprinzip von Menzels Werk enthüllt: Auch wo scheinbar Zufall waltet und die Ansicht einem Schnappschuß ähnelt, hat der Künstler den Bildgegenstand oft in ein festes Formkorsett gesteckt. Dem naturgetreuen Weltausschnitt ist unauffällig ein System betonter Bildachsen oder eine Gliederung nach dem klassischen Harmonieprinzip des Goldenen Schnitts unterlegt. Kreuzungspunkte der Konstruktionslinien werden mit Schlüsselmotiven – hier ein Häuschen im Gelände, dort das Auge einer Hauptfigur – besetzt.

Wie beschwörend, so Buschs Deutung, hält Menzel dem wachsenden Welt-Chaos seine Formgebärde entgegen. Kein König, kein Ideal garantiert mehr verbindlichen Sinn. Nur die Kunst kann ihn noch als geheime Ordnung einschmuggeln. ◆