

DOMINIK BRABANT,  
BRITTA HOCHKIRCHEN (HG.)

---

ÄSTHETISCHE  
EIGENLOGIKEN  
DES EUROPÄISCHEN  
GENREBILDES

---

TEMPORALITÄT, AMBIGUITÄT, LATENZ

**BIELEFELD** UNIVERSITY PRESS

Dominik Brabant, Britta Hochkirchen (Hg.)  
Ästhetische Eigenlogiken des europäischen Genrebildes

**Dominik Brabant** (Dr.) ist akademischer Rat auf Zeit am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt. Vom Sommersemester 2022 bis zum Wintersemester 2022/23 hat er den Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Neuzeit bis zur frühen Moderne an der HHU Düsseldorf vertreten. Zu seinen Schwerpunkten zählen die Skulptur und Plastik der Moderne, die Geschichte der Genremalerei als Entdeckung des sozialanalytischen Sehens sowie die Kunstkritik und Kunstgeschichte um 1900.

**Britta Hochkirchen** (Dr.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften der Friedrich-Schiller-Universität Jena und Teilprojektleiterin im Sonderforschungsbereich 1288 »Praktiken des Vergleichens« der Universität Bielefeld. Sie forscht zu kuratorischen Praktiken des Vergleichens in Kunstaustellungen, zur französischen Kunst im Zeitalter der Aufklärung und zur Temporalität des Bildes.

Dominik Brabant, Britta Hochkirchen (Hg.)

# **Ästhetische Eigenlogiken des europäischen Genrebildes**

Temporalität, Ambiguität, Latenz

**[transcript]**

Dieser Band wird unterstützt durch den von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Bielefelder Sonderforschungsbereich (SFB) 1288 »Praktiken des Vergleichens. Die Welt ordnen und verändern«.



Funded by  
**DFG** Deutsche  
Forschungsgemeinschaft  
German Research Foundation

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDeriv 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung.

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an [rights@transcript-publishing.com](mailto:rights@transcript-publishing.com). Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

**Erschienen 2023 Bielefeld University Press, Bielefeld**

**An Imprint of transcript Verlag <https://www.transcript-verlag.de/bielefeld-up>**

**© Dominik Brabant, Britta Hochkirchen (Hg.)**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Korrektorat: Franziska Kleine

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839468982>

Print-ISBN: 978-3-8376-6898-8

PDF-ISBN: 978-3-8394-6898-2

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter [www.transcript-verlag.de/vorschau-download](http://www.transcript-verlag.de/vorschau-download)

# Inhalt

---

## **Ästhetische Eigenlogiken des europäischen Genrebildes:**

### **Temporalität, Ambiguität, Latenz**

Zur Einführung

*Dominik Brabant und Britta Hochkirchen* ..... 7

### **Trinken, Vergnügen, Elternzeit**

Genrehafte Darstellungen in medizinischen Handschriften  
und Drucken des 15. und 16. Jahrhunderts

*Pia Rudolph* ..... 49

### **Der latente Prodigus**

Ambige Bildstrukturen in zwei *Bordellszenen* des Braunschweiger Monogrammisten

*Frank Schmidt* ..... 69

### **Antike Gattungstheorie, die implizite Gattungsreflexion der frühen italienischen Genrebilder und Annibale Carraccis Knabenbilder**

*Valeska von Rosen* ..... 99

### **Vieldeutige Begegnungen und latente Wirkkräfte**

Überlegungen zu Valentin de Boulognes Wahrsagerinnen-Szenen

*Dominik Brabant* ..... 119

### **Kritische Bildkonstellationen**

Goyas Strategien der Ambiguität in der Bilderserie  
aus der Sammlung Manuel García de la Pradas

*Henry Kaap* ..... 147

### **Frei/Zeit/Bild**

Baden und Picknicken als geteilte Vergnügen und befreite Bildmotive bei Nicolas Lancret

*Elisabeth Fritz* ..... 177

**Aufgeteilte Sichtbarkeit**

Die Dynamik der Dauer als gattungsspezifische Temporalität in Genrebildern von Jean Siméon Chardin

*Britta Hochkirchen* ..... 203

**Skulpturale Lebendigkeit im Zeitalter der Aufklärung**

Genrefiguren als Experimentierfeld bei Jean-Baptiste Pigalle

*Julia Kloss-Weber* ..... 223

**Genremalerei als Operation des »Romantisierens«?**

Zur Relevanz einer marginalen Gattung im Œuvre von Caspar David Friedrich

*Johannes Grave* ..... 249

**Augenblick und Fragment in Adolph Menzels Genremalerei**

*Hubertus Kohle* ..... 269

**Öffentliche Privatheit**

Manets Eintritt in das öffentliche Leben und seine Aufhebung der Genremalerei

*Michael F. Zimmermann* ..... 291

**Rosemary's Baby und Blue Velvet**

Ein neuer Blick auf mehrdeutiges Erzählen im Film  
in Rückgriff auf Ambiguitätskonzepte der Genremalerei

*Bruno Grimm* ..... 339

**Autorinnen und Autoren** ..... 357

# Augenblick und Fragment in Adolph Menzels Genremalerei

---

Hubertus Kohle

**Abstract** *Ausgehend von einigen seiner Historienbilder, die man wohl auch in theoretischer Hinsicht besser Geschichtsbilder nennen sollte, wird versucht, Charakteristika des Menzel'schen Genrebildes zu erfassen. Dabei spielen Begriffe wie ›Verzeitlichung‹, ›Fragmentarisierung‹ und ›Augenblicklichkeit‹ eine Rolle, mit denen der spezifisch moderne Aspekt des wichtigsten deutschen Realisten im 19. Jahrhundert benannt werden soll. Unterwandert wird damit eine Idee von »fruchtbarrem Moment«, mit der traditionell eine Erweiterung des im Bild notwendig Momenthaften in eine sinnfällige Narration garantiert werden sollte. Weiter ausgreifend steht eine Parallelisierung mit Friedrich Theodor Vischers Reisebild Auch einer im Vordergrund, dessen skurriler Held geradezu Rollenmodell von Menzels Protagonisten in seinem Marktplatz von Verona von 1884 sein könnte. Eher als Ausblick zu verstehen ist die antiteleologische Grundierung von Menzels Malkunst, die in flagrantem Gegensatz zu allen gängigen idealistischen Modellen der Kunstgeschichte steht.*

## I.

Als Adolph Menzel im mittleren 19. Jahrhundert das traditionelle Historienbild zum sogenannten ›historischen Genre‹ weiterentwickelte, agierte er nicht nur ikonographisch innovativ, wenn auch natürlich mit mannigfachen Vorbildern z.B. aus dem französischen Bereich. Vor allem bilderzählerisch setzte er sich von dem klassischen Modell des führenden, ja in den Augen der Idealisten einzigen künstlerischen Genres ab.<sup>1</sup> Es sei an den berühmten Ausspruch von Peter Cornelius erinnert, der alle Nicht-Historienmaler als »Fächler« abqualifizierte, deren Werke er als »eine Art von Moos und Flechtengewächs am großen Stamm der Kunst« bezeichnete.<sup>2</sup> Speziell ersterer Aspekt – also der ikonographische – wurde schon zeitgenössisch umfangreich reflektiert. Neben den Herrscher trat nunmehr der Mensch »in seiner allgemein-menschlichen Gemüth-

---

1 Hubertus Kohle, *Adolph Menzels Friedrich-Bilder. Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre*, München 2001.

2 Zit. nach: Alfred Kuhn, *Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit*, Berlin 1921, 160.



lichkeit«,<sup>3</sup> der »edle, zartfühlende (und) weiche Mensch«<sup>4</sup> und zwar in Situationen jenseits abstrakter Staatlichkeit, dafür eher im direkten Austausch mit anderen, vorzugsweise begeisterten Untertanen. Denn mit dem Menschen, der neben den Herrscher trat, ist nicht etwa einer der Untertanen oder wer auch immer sonst gemeint, sondern eine andere Daseinsweise des Herrschers selber. Konservative Kritiker bemängelten diese Vorgehensweise, indem sie an die Verfehlungen erinnerten, die sich dabei mit Blick auf das klassische Historienkonzept ergaben, so etwa dort, wo in der Darstellung »nicht die ganze weltgeschichtliche Persönlichkeit [einer historischen Persönlichkeit; Anm. des Verf.] zum Ausdruck kommt«. <sup>5</sup> Im Historienbild verwies das herausgehobene Individuum immer über sich selbst in seiner jeweiligen Zeitlichkeit hinaus und implizierte das große Ganze. »Denn je fester ein Einzelnes in einer übergreifenden Ganzheit gebunden ist, desto weniger ist es eigentlich ein Einzelnes«, <sup>6</sup> heißt es in einer Abhandlung zum Roman, in dessen moderner Form diese Bindung sich lockert. Dabei fällt die strukturelle Ähnlichkeit zur Körperlehre des klassischen Herrschers auf. Über Friedrich den Großen hieß es bei einem anonymen Autor, der über dessen nationale Bedeutung räsonierte: »Denn der große Mann ist immer, neben dem Staatsmann oder Feldherrn, auch Mensch, Jener auf diesen, so zu sagen, gepfropft«. <sup>7</sup> In dieser Umkehrung der klassischen Zwei-Körper-Lehre, in welcher genau andersherum der *body private* als auf den *body politic* »aufgepfropft« gedacht war, <sup>8</sup> schien menschliche Individualität ausgespielt gegen die öffentliche Funktion. <sup>9</sup>

Menzel selber wurde immer wieder zum Opfer dieser Vorstellung, wenn man ihm von idealistischer Seite aus mangelnde Geistigkeit vorwarf:

Das diesmal ausgestellte [gemeint ist Menzels *Huldigung der schlesischen Stände* (Abb. 1)] schlägt mehr in's historische Fach, aber hier zeigt es sich deutlich, daß es nicht zureicht, ein tüchtiger Charakterzeichner zu sein, um den historischen Stil zu treffen. Das historische Pathos ist nicht Sache Menzel's; er ist zu prägnant in der Charakteristik, zu capriciös in der Auffassung; das unmittelbar Drastische, dem schärfsten Augenblick Angehörige [...] das ist die Sphäre, in welcher Menzel ist. <sup>10</sup>

3 O. A., in: *Deutscher Volkskalender* 18 (1852), hg. von F. W. Gubitz, o. S. (im Anzeigen-Anhang).

4 Luise Mühlbach, *Friedrich der Große und sein Hof*, Berlin 1857, zit. nach: Hartmut Eggert, *Studien zur Wirkungsgeschichte des deutschen historischen Romans 1850–1875*, Frankfurt a.M. 1971, 72.

5 Anton Gubitz, *Ansichten und Bemerkungen über Kunstwerke der Gegenwart*, Berlin 1850, 7.

6 Clemens Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung*, Frankfurt a.M. 1976, 13.

7 G.P., Die nationale Bedeutung Friedrichs des Großen, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 4 (1841), 169–244, hier 240.

8 Vgl. Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990; Eberhard Straub, *Repraesentatio maiestatis oder churbaierische Freudenfeste. Die höfischen Feste in der Münchner Residenz vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München 1969, 27ff.

9 In diesem Sinne verweist Dieter Langewiesche darauf, dass es zu den herausragenden Verdiensten des Liberalismus gehöre, die dynastische Herrschaft entmythologisiert zu haben: *Liberalismus in Deutschland*, Frankfurt a.M. 1988, 25.

10 Max Schasler, Die Kunstausstellung der Berliner Akademie, in: *Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine* 1 (1856), 115–118, hier 116.



Abb. 1: Adolph Menzel, *Huldigung der schlesischen Stände*, 1855, Öl auf Leinwand, 97,5 x 136,4 cm. Berlin, Alte Nationalgalerie.

Stein des Anstoßes war wohl die Tatsache, dass der Künstler hier eine Begebenheit aus der anekdotenreichen Geschichte des zweiten Friedrichs visualisierte, die nun gar nicht zum offiziellen Charakter einer solchen Huldigungsszene passte. Denn als sich herausstellte, dass sich das Reichsschwert, auf das ein solcher Schwur zu leisten war, wenn er denn irgendeine Gültigkeit für sich beanspruchen wollte, nicht auffinden ließ, reagierte Friedrich als Moderner. Um solche symbolischen Dimensionen wenig bekümmert, stellte er kurzerhand sein eigenes Schwert für die Zeremonie zur Verfügung.

Max Schaslers Kritik leitet wie die davor zitierte schon zum bilderzählerischen Aspekt über, der auch hier im Zentrum stehen soll. Ein Thema wie die Herrscherhuldigung wird man wohl als in das Spektrum der klassischen Historie hineinfallend annehmen dürfen, sodass es in den Augen des Klassizisten besonderen Bedingungen unterliegt. Entscheidend ist bei Schasler die Formulierung »dem schärfsten Augenblick Angehörige«, ist sie doch die am konkretesten Zeitlichkeit thematisierende. »Augenblicklichkeit« können wir vielleicht als die prägnanteste Charakterisierung des Menzel'schen Bildes begreifen, eine Feststellung, die man nicht unbedingt revolutionär nennen können wird, aus der aber vielleicht doch noch etwas mehr Bedeutung herauszudestillieren ist, als das bislang geschehen ist. Menzels Charakteristik wird gerne mit dem Photographischen des realistischen Bildes im 19. Jahrhundert in Zusammenhang gebracht, soll aber hier eher auf ihre narrative Funktion hin thematisiert werden. Denn Augenblicklichkeit steht quer zur Einbindung des Einzelnen in das Ganze, das der Literaturwissenschaftler im idealistischen Roman am Werke sah.<sup>11</sup> Angesichts der von

11 Vgl. Anm. 6.

Lessing prominent vertretenen These, dass ein Bild schon aufgrund seiner medialen Bedingungen keine Möglichkeit habe, einen narrativen Zusammenhang herzustellen, muss es dabei darum gehen, Augenblicklichkeit gleichsam auf zweiter Ebene konstituiert zu finden, also in einer Akzentuierung, die über die Bedingungen seiner medialen Bestimmtheit hinausgeht.<sup>12</sup>

## II.

Das Konzept der Augenblicklichkeit wird in der Kritik wiederholt aufgerufen, nicht immer, aber doch meistens, abwertend. Mit seiner Angewohnheit, das Charakteristische der Person in einer bestimmten Bewegung oder augenblicklichen Haltung herauszuarbeiten, habe Menzel Bilder produziert, bei denen »mitunter eine mehr originelle als schöne Stellung herauskommt«.<sup>13</sup> »So liebt denn auch der Genremaler gerade den Punkt festzuhalten, in welchem irgend ein Zustand sich zu flüchtiger Augenblicklichkeit zusammenfaßt«,<sup>14</sup> heißt es bei dem Hegels Ästhetik kompilierenden Heinrich Gustav Hotho dann allerdings eher positiv. Die Augenblicklichkeit setzt sich ab vom Konzept der Fruchtbarkeit, wie er im fruchtbaren Moment klassisch bei Lessing gedacht ist. So wie der Herrscher im Bild nach idealistischer Konzeption immer als einer zu erscheinen hat, der über sich selbst hinaus verweist, so verweist der fruchtbare Moment über seine eigene Momenthaftigkeit hinaus in die Erfüllung einer Handlung, indem er eine Vorstufe bezeichnet, die sich in der Imagination des Betrachters zur Vollendung rundet. So wie die »allgemein menschliche Gemütlichkeit« dem Herrscher den zweiten Körper nimmt, so zerstört Augenblicklichkeit die Fülle der Zeit. Im Folgenden will ich versuchen, diese Augenblicklichkeit als eine Eigenschaft des Menzel'schen Genrebildes zu begreifen, um damit auch »die Geschichte der Gattungen und die Etablierung von Gattungshierarchien«<sup>15</sup> wieder in den Blick zu rücken. In der vorgeschlagenen Trias von Temporalität, Ambiguität und Latenz gehöre ich also in die erste Gruppe, auch wenn die drei Begriffe in sich verschränkt sind. Etienne Jollet hat übrigens in einer 2018 veröffentlichten Grundsatzstudie *Towards a Study of Narration in Painting* festgestellt, dass die Temporalitätsforschung eine sehr deutsche Herangehensweise ist, von der ich vermuten würde, dass sie etwas mit dem Siegeszug der Rezeptionsästhetik und vielleicht auch einer stär-

12 Vgl. Heinrich Theissing, *Die Zeit im Bild*, Darmstadt 1987; Thomas Kisser (Hg.), *Bild und Zeit: Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, Paderborn 2011.

13 Karl Schnaase, Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels, in: *Deutsches Kunstblatt* 7 (1856), 121–122, hier 122.

14 Heinrich Gustav Hotho, *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei. Eine öffentliche Vorlesung an der Königlichen Friedrich Wilhelms Universität zu Berlin*, Bd. 1, Berlin 1842, 139.

15 Aus dem Tagungsprogramm »Temporalität, Ambiguität, Latenz: Ästhetische Eigenlogiken des europäischen Genrebildes« von Dominik Brabant und Britta Hochkirchen.

keren Aufgeschlossenheit der deutschen Kunstgeschichte für interdisziplinäres Arbeiten zu tun hat.<sup>16</sup>

### III.

Im Unterschied zur geläufigen Verwendung des Begriffs ›fruchtbarer Moment‹ schlage ich hier aber einen weiteren Gebrauch vor. Gemeint ist in diesem Kontext eine im Historienbild klassischer Prägung dominierende Bildstruktur, die die Teile des Bildes in mehr oder weniger strikte erzählerische Abhängigkeit vom Hauptgeschehen bringt, auch dort, wo diese Teile eine partielle Autonomie auszubilden scheinen. Die Fruchtbarkeit läge hier also mehr in der Zusammengehörigkeit der Einzelszenen, die in einem übergeordneten Moment des Handlungsgefüges zusammengefasst werden.

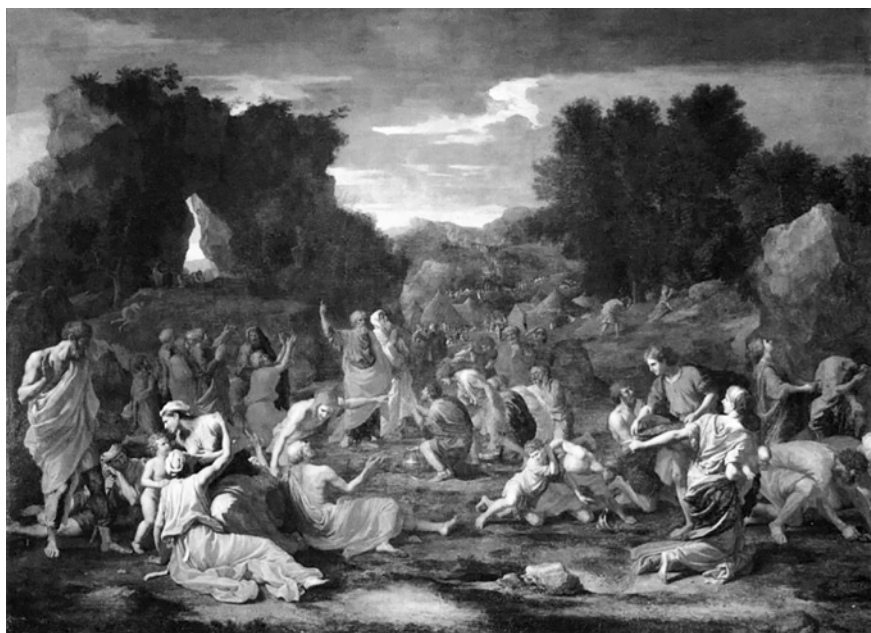


Abb. 2: Nicholas Poussin, *Die Mannalese*, 1637/39, Öl auf Leinwand, 149 x 200 cm. Paris, Louvre.

In Poussins *Mannalese* etwa, durch Charles Lebrun und Analysen anderer Autoren zum Paradebeispiel akademischer Historienkonzeption geworden, werden einzelne Handlungskerne gebildet, die aber dem übergeordneten Rettungsgeschehen zuarbeiten

16 Etienne Jollet, Towards a Study of Narration in Painting, in: Peter Cooke/Nina Lübben (Hg.), *Painting and Narrative in France, from Poussin to Gauguin*, London 2018, 211–224, hier 213; Max Imdahl, Caritas und Gnade. Zur ikonischen Zeitstruktur in Poussins ›Mannalese‹, in: Fritz Nies/Karlheinz Stierle (Hg.), *Französische Klassik*, München 1985, 137–166.

(Abb. 2). In der hinteren Mitte die dankenden und auf die göttliche Intervention verweisenden Wüstenwanderer unter Anleitung von Moses und Aaron, die beide den Dank nach oben weiterleiten, von wo die Rettung eigentlich kommt. Links der vor der Rettung gelegene Augenblick, in der die Caritas Romana ihren darbenen Vater verpflegt; und rechts die nach der Mannaspende heraneilenden Juden, die den Hungernden links die Nahrung bringen. Bei aller Komplexität des Handlungsgefüges, die von Max Imdahl und anderen analysiert wurde, schält sich die Abfolge von Leid, göttlicher Intervention und Rettung heraus.<sup>17</sup> Das Bild wird zum Abbild der biblischen Vorsehung und des geordneten Gefüges.



Abb. 3: Charles Lebrun, *Horatius Cocles verteidigt die Brücke vor den Etruskern*, 1642/43, Öl auf Leinwand, 122 x 172 cm, London, Dulwich Picture Gallery.

Aber auch dann, wenn man den fruchtbaren Moment im engeren Sinne meint, ergibt sich eine ähnliche Diagnose. In Lebruns *Horatius Cocles verteidigt die Brücke gegen die Etrusker* könnte man zwar von einem Moment sprechen, aber dieser Moment weist sinnhaft über sich hinaus (Abb. 3): Dass Horatius Cocles die anstürmenden Feinde besiegen wird, steht ganz außer Zweifel, nicht nur aufgrund der heraneilenden Pallas Athene, die ihm den Siegerkranz aufsetzen will, sondern auch wegen seiner überlegenen Körperhaltung. Mit der weiter hinten gezeigten Brücke, die des Horatius' Mitstreiter im Begriff sind, in ihre Einzelteile zu zerlegen und abzureißen, ist die Episode im Übrigen in einen übergeordneten Handlungszusammenhang gestellt. Der Heros aus dem Hause der Horatier,

17 Imdahl, *Caritas und Gnade*.

die wir vor allem aus Jacques-Louis Davids berühmtem Bild kennen, wird die in Überzahl angetretenen Feinde immerhin so lange zurückhalten, dass sie nicht mehr die absehbar zerstörte Brücke auf dem Weg nach Rom überqueren können, während Horatius flugs in den Fluss springt, um auf diesem Wege in voller Rüstung in die Stadt zurückzukehren.

#### IV.

Wie Menzel mit seinem genrehaft unterwanderten Historienbild auf solche Modelle aus der französischen Klassik antwortet, habe ich schon öfter zu deuten versucht, daher hier nur kurz und mit Blick auf zwei Beispiele.<sup>18</sup> In der *Bittschrift* (Abb. 4) emanzipiert sich die Teilszene aus dem Gesamtzusammenhang so stark, dass der Versuch unterwandert wird, einen kontinuierlichen narrativen Zusammenhang zu schaffen. Der Bittsteller ist noch so stark in der Überlegung begriffen, ob er seinen Brief überhaupt übergeben soll, dass er sich mit dem heranreitenden Friedrich nicht zu einem eindeutigen erzählerischen Zusammenhang fügt – im Unterschied zur Tradition, aber auch zur späteren re-idealisierenden Friedrich-Apotheose.

Als Vergleich sei hier nur die idealnaturalistische Darstellung von Hugo Ungewitter angeführt, wo Kind und Kegel und sogar der Heuwagen auf Friedrich ausgerichtet sind und der Rangunterschied von Untertan und Herrscher in den unterschiedlich hohen Häusern gespiegelt ist (Abb. 5). Hier rückt der Bittschriftenverfasser so nahe an den Herrscher heran, dass dieser sich seiner Attacke gar nicht mehr entziehen kann und der Ausgang der Erzählung übermäßig klar wird. Wenn ein Kritiker der *Unterhaltungen am häuslichen Herd* 1859 den *Überfall bei Hochkirch* (Abb. 6) mit den Worten kritisiert, das Bild »deute(t) in keinem Zuge mehr an«<sup>19</sup> (als den Überfall), so schließt er sich den idealistischen Kommentatoren an, die etwas über den Moment Hinausweisendes fordern. Ein anderer wirft dem Maler vor, er verlöre »den Ausdruck für das, was er im großen Ganzen sagen will, und der Beschauer wird von dem Wirrwarr des Frappanten beunruhigt«.<sup>20</sup> Das Frappante stellt sich hier als Schlüsselbegriff neben das Augenblickliche. Es ist ein Aspekt auch der Genremalerei in der Menzel'schen Konzeption und wird dessen Arbeiten aus diesem Bereich auf zuweilen burleske Art bestimmen. Er setzt sich damit von einer auch noch zeitgenössisch praktizierten Kunstrichtung ab, die etwa bei Julius Schnorr von Carolsfeld sich »von der Welt des Augenblicks, von dem, das bloß frappiert«<sup>21</sup> abwendet und nach der Poesie der Außerweltlichkeit strebt.

18 Vgl. Hubertus Kohle, Zeitstrukturen in der Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts. Adolf Menzel und seine Kollegen, in: Andrea von Hülsen-Esch/Hans Körner/Guido Reuter (Hg.), *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*, Köln u.a. 2003, 139–148.

19 Karl Frenzel, Die allgemeine deutsche Bilderversammlung in München, in: *Unterhaltungen am häuslichen Herd* 4 (1858/59), 22–26, hier 22.

20 Andreas Oppermann, Nach der historischen Kunstausstellung, in: *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* 4 (1859), 59–75, hier 67.

21 Hans Wolfgang Singer, *Julius Schnorr von Carolsfeld*, Bielefeld 1911, 4f.



Abb. 4: Adolph Menzel, *Die Bittschrift*, 1849, Öl auf Leinwand, 62,5 x 76,5 cm. Berlin, Alte Nationalgalerie.



Abb. 5: Hugo Ungewitter, *Die Bittschrift*, 1932, Öl auf Leinwand, 88 x 120 cm. Privatbesitz.



Abb. 6: Adolph Menzel, *Friedrich und die Seinen bei Hochkirch*, 1850–1856, Öl auf Leinwand, 295 x 378 cm. Ehemals Berlin, Nationalgalerie, wahrscheinlich im Zweiten Weltkrieg zerstört.

## V.

Aber jetzt endlich zur eigentlichen Genreproduktion Menzels: Den *Marktplatz von Verona* hat der inzwischen fast 70-Jährige nach mehr als zweijähriger Arbeit im Juni 1884 in Berlin ausgestellt, und zwar zusammen mit einer ganzen Reihe der mehr als 100 Entwurfszeichnungen bzw. Farbstudien, die der Künstler mit der bei ihm üblichen Akribie zur Vorbereitung geschaffen hatte (Abb. 7). Mit 73,5 x 127 cm ist das Bild gar nicht einmal ein so großes. Louis Gonse wird es bei seiner Ausstellung in Paris 1885 sogar dafür kritisieren, dass es angesichts der Fülle seiner Objekte eigentlich zu klein sei.<sup>22</sup> Denn es ist voll. So voll, dass es in meiner Erinnerung kaum einmal durchgehend beschrieben wurde.<sup>23</sup> Das will ich hier auch nicht versuchen, zumal ich die eine oder andere Szene gar nicht deuten kann. In jedem Fall müsste ich mich zu diesem Zwecke dem Bild sehr stark nähern und mich damit in etwa in eine Position begeben, wie sie Menzel selbst – vielleicht auch ein wenig selbstironisch – etwa in dem *Betrachter vor Menzels Flötenkonzert* von

22 Louis Gonse, Exposition d'Adolphe Menzel à Paris, in: *Gazette des Beaux-Arts* 31 (1885), 512–522, hier 518.

23 Vgl. am ausführlichsten zu dem Bild Luciano Pelizzari, *Menzel in Verona: die Italienreisen des großen deutschen Malers des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 2008.



1852 beschreibt.<sup>24</sup> Allerdings darf ich auch nicht zu nahe herantreten: Zeitgenössische Betrachter betonen, dass dem Annäherungszwang ein Distanzierungszwang antwortet, dass man permanent zwischen Attraktion und Repulsion hin- und herschwankt.<sup>25</sup>



Abb. 7: Adolph Menzel, *Marktplatz von Verona*, 1884, Öl auf Leinwand, 73,5 x 127 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen.

Im *Marktplatz von Verona* wird gestürzt, getragen, geschaut, zurückgeschreckt, geangelt, gewaschen, gehämmert, geturnt, geschleppt, geschnüffelt, geschlagen, geschoben, gemeißelt und noch vieles mehr. Es gibt Babys, Kinder, Erwachsene, alte und sehr alte Leute. Auch die Architekturkulisse ist von einem Menschengewusel belebt, das seinesgleichen sucht. Menzel hat den Leuten ja gerne auch an anderer Stelle in die Wohnungen hineingeschaut.<sup>26</sup> Dabei ist die Existenzform des aufgeführten Personals durchweg mehr oder weniger prekär: Am deutlichsten zeigt sich dies in dem Vogelfischer, der sich auf einem ausgesprochen instabilen Podest aus Gemüseboxen abstützt und in die Zeltkonstruktion abzustürzen droht.<sup>27</sup> Ins Skurrile gewendet ist diese generelle Disposition bei der Touristengruppe vorne links. Den übermäßig vornehm Gekleideten, die vor allem

24 Adolph Menzel, *Ein Betrachter vor Menzels Flötenkonzert*, ca. 1850–1855, Pastellkreide auf Papier, 23,9 x 16,5 cm. Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett.

25 Conze, *Exposition d'Adolphe Menzel à Paris*, 518: »le besoin de s'approcher pour lire les détails de cette scène enfiévrée de mouvement et une sorte d'impulsion instinctive à s'éloigner, pour achever par la distance ce que l'exécution de chaque figure a de trop grossoyé«.

26 Adolph Menzel, *Hausecke bei Mondschein*, zwischen 1863 und 1883, Gouache, 27,8 x 21 cm. Berlin, SMPK.

27 Vgl. zu diesem Aspekt insbesondere Werner Busch, *Adolph Menzel. Auf der Suche nach der Wirklichkeit*, München 2015, 243ff. Das eigentümliche Verhalten des Vogelhändlers wird von Menzel selber beschrieben. Vgl. Pelizzari, *Menzel in Verona*, 36.

in der Person des Mannes dem typischen wohlhabenden Engländer entsprechen,<sup>28</sup> hat sich eine Schar von italienischen Lausbuben genähert, mehrere von ihnen führen Turnübungen vor, wohl um von den reichen Gästen einen Obolus zu ergattern. Der andere scheint bei einer ähnlichen Aktivität gestürzt und dabei der jungen, affektiert zurückweichenden Frau derartig nahegekommen zu sein, dass er von dem Herrn abwehrend mit dem Regenschirm traktiert wird. Einen weiteren Kleinen, der jetzt hilflos auf dem Rücken liegt, hat er offenbar bei seinem Sturz mitgerissen. Das Ganze findet in derart klaustrophobischer Enge statt, dass man sich als Betrachter über solche Unglücksfälle gar nicht weiter zu wundern braucht. Im Umfeld zeigen sich weitere Gefallene, ohne dass diese Szenen im Einzelnen vom Betrachter zu erschließen wären. Bestürzt wendet sich eine alte Frau mit das Gesicht verhüllender Hand in einem Gestus der Hilflosigkeit ab. Insgesamt drängt sich der Eindruck größter Konfusion auf, niemand ist Herr der Situation, alle wirken wie deren Opfer. Sie reagieren eher, als dass sie agieren.

Ähnliches gilt für die Bauarbeiter im Hintergrund rechts: Einer von ihnen, er steht oberhalb der Leiter, hält ein riesiges Brett, das ungefähr das Dreifache seiner eigenen Körpergröße lang sein dürfte, nur mit Mühe und könnte jeden Augenblick mit ihm in die Tiefe stürzen. In diesem Stile geht es weiter: Eine Frau blickt im Häuserhintergrund von ihrem Balkon herunter, aber nicht eigeninitiativ, sondern weil sie auf irgendetwas am Boden antwortet. Der Junge neben dem nach oben in den Himmel Schauenden hat die Hände erschrocken erhoben, ohne dass klar würde, warum, auch wenn er rein perspektivisch am ehesten auf den wackelig sich abstützenden Vogelfischer zu blicken scheint. Und erzählerisch entscheidend: all dies in radikaler Parataxe, ohne jeden Mittelpunkt, auf den es bezogen wäre und ohne jeden durchgehenden Handlungszusammenhang.

Der einzige denkbare Mittelpunkt ist der nach oben schauende Mann genau im Zentrum, aber er ist kein erzählerisch eingebundener, sondern schlicht ein geometrischer. Wie in einer narrativen Persiflage entzieht er sich seiner Zentralfunktion, indem er die Handlungsstränge nicht etwa irgendwie bündelt, sondern indem er ihnen entflieht. Er steht da, genau auf der Mittelachse, mit seinem Korb und blickt mit aufgerissenem Mund geradezu flehend nach oben. Dass es ein Wasserträger ist, der seine Ware ausruft, mag zwar sein. Aber die Anmutung ist doch erheblich weniger prosaisch, der Mann wirkt eher wie einer, der sich aus dem Chaos der Umgebung hinwegwünscht.

Dieses Chaos entsteht aus mangelnder kompositorischer Hierarchie, die dem Einzelereignis einen Platz in der Bilderzählung zuweisen würde. Die Kritik hat darauf skeptisch, teilweise auch nur zähneknirschend positiv reagiert, immerhin war Menzel inzwischen zum größten Stern am Berliner Kunsthimmel aufgestiegen.<sup>29</sup> Das gilt zum Beispiel für Louis Gonse, der Menzel ja aus der französischen Distanz betrachtet und bemängelt: »Au lieu d'un tableau clairement ordonné, où le regard pénètre aisément, c'est

28 Der Regenschirm in seiner Hand steht wohl eher für schlechtes englisches Wetter, ist in jedem Fall im sonnigen Italien fehl am Platz.

29 Vgl. Pelizzari, Menzel in Verona, 46. Noch die heutige kunsthistorische Einschätzung folgt diesem Paradigma. Vgl. etwa Jens Christian Jensen, *Adolph Menzel*, Köln 1982, 66.

un pêle-mêle de petites figures fouettées, hachées sous les coups d'un pinceau [...].<sup>30</sup> Die klare Ordnung, die den Blick mühelos eindringen lässt, bleibt auch für den Chefredakteur der legendären *Gazette des Beaux-Arts* und Beförderer des Japonismus entscheidendes Kriterium für ein gelungenes Kunstwerk. »Adolf Menzel hat ein neues Bild ausgestellt, »Piazza d'Erbe zu Verona mit Staffage«. Der Zusatz ist nötig, denn die Staffage ist die Hauptsache«,<sup>31</sup> heißt es ein wenig süffisant bei Ludwig Pietsch, der in lauter Episoden keine Hauptsache finden kann und im Übrigen den Begriff der Staffage selbst hinzufügt, da das Bild keineswegs unter diesem Titel figurierte. Alfred Lichtwark, den man wohl nicht zu den Klassizisten zählen wird, der aber in Menzel zumindest in diesem Bild keine Modernisierungsperspektive erblicken will, vermisst die überzeugende Gesamtwirkung: »Das Bild verlangt Detail für Detail besehen zu werden – man muss sich hindurchlesen.«<sup>32</sup> Auf Emilie Fontane, die Frau des berühmten Menzel-Freundes, wirkt das Bild »erst wie ein Sammelsurium u. macht ... als Ganzes gar keinen Eindruck.«<sup>33</sup> Die Details dagegen faszinieren sie, und sie entdeckt fortlaufend neue, die sich aus dem sogenannten Sammelsurium herauschälen. Die Details aber wiederum entsprechen den Vorzeichnungen, und diese werden auch von der skeptischen Kritik enthusiastisch gelobt, weil sich in ihnen das offenbar nicht gelöste Problem der Stiftung von Zusammenhang nicht stellt.<sup>34</sup> Überhaupt wird gerne betont, dass Menzel als Zeichner eigentlich noch besser denn als Maler sei.

So wie Emilie Fontane am liebsten stundenlang über die Ausstellungstage verteilt den Reichtum des Bildes erkunden möchte, so hat auch der Maler sich gleichsam von Bilddetail zu Bilddetail weiter vorgearbeitet. Er gestaltet hier wie ein Berichterstatter, der erst einmal nicht für die Sinngebung zuständig ist, sondern das Vorgefallene zu registrieren hat. Nicht umsonst hat ihn ein englischer Kritiker – durchaus wohlwollend – als einen »journalist of current events« bezeichnet und den *Marktplatz von Verona* mit »serio-comic scenes of modern civilisation« verglichen.<sup>35</sup> Das dürfte erstens der Grund für die lange Bearbeitungszeit sein, die der Maler dem ja nicht einmal so übermäßig großen Bild gewidmet hat. Es sollte im Übrigen sein letztes ausgewachsenes Ölgemälde werden, was vielleicht nicht nur mit seinem fortgeschrittenen Alter, sondern auch mit der Kritik zu tun gehabt haben könnte. Zweitens aber zeigt sich hier auch eine gewisse Tragik in Menzels Leben, der das große Ganze nie in den Blick bekam, weil er immer wieder an den Einzelheiten hängen blieb – psycho-physiologisch gesehen mag das sogar auf seine Kleinwüchsigkeit zurückzuführen sein. Dass er auf seinen Italienreisen nie über Verona

30 Gonse, Exposition d'Adolphe Menzel à Paris, 519: »Statt eines klar geordneten Bildes, in das der Blick leicht hineinfindet, ist dies hier ein Durcheinander von kleinen aufgepeitschten Figuren, die von Pinselhieben zerhackt werden«.

31 P., Ein neues Bild von Adolph Menzel, in: *Kunstchronik* 19 (1883/84), 601. Die Identifikation des Autors bei Christiane Zangs, *Die künstlerische Entwicklung und das Werk Menzels im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, Aachen 1992, 258.

32 Zit. nach: Pelizzari, Menzel in Verona, 88.

33 Emilie Fontane, Brief vom 11.6.1884, zit. nach: Pelizzari, Menzel in Verona, 28. Vgl. auch Hans-Heinrich Reuter, *Fontane*, Bd. 1, München 1968, 252.

34 Vgl. Fontane, Brief vom 11.6.1884.

35 Zit. nach: Zangs, *Die künstlerische Entwicklung und das Werk Menzels im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, 262.

hinauskam, hängt natürlich mit dem Widerspruch des Realisten gegen akademische Antikengläubigkeit zusammen,<sup>36</sup> aber auch seine eigene Begründung dafür entbehrt nicht einer tieferen Wahrheit: »Ich finde unterwegs so viel, was mich aufhält, daß ich nie hinunterkomme«. <sup>37</sup> Das konnte abstruse Formen annehmen, z. B. dort, wo er vor einer Essenseinladung schon in der Nähe des Hauses gesichtet wurde, aber lange nachher immer noch nicht an der Tafel eingetroffen war. Grund dafür war, dass er just an dem Ort, wo man ihn erblickt hatte, noch damit beschäftigt war, seinen verstaubten Stiefel mit dem Zeichenstift zu studieren. <sup>38</sup>

Bei meiner Aufzählung der Aktivitäten auf dem *Marktplatz von Verona* habe ich mit Bedacht die passive Form gewählt. Das Menzel'sche Personal ist durchwegs eher ein getriebenes als ein handelndes, eher ist es eines, das vom Geschehen determiniert wird, als dass es dieses selber bestimmt. Es erleidet eine Situation, es dominiert sie nicht. Ich erinnere an den Begriff, den Louis Gonse wählte, »petites figures fouettées«. Die Umstände bestimmen den Teilnehmer an der Szene, nicht dieser die Umstände. Ein Blick auf weitere Genrebilder Menzels mag hier zusätzliche Klärung bringen.

Im *Ballsouper* (Abb. 8) von 1878 muss der Offizier sich die Kopfbedeckung zwischen die Knie klemmen, um Essen fassen zu können. Ein wenig im Stehen zusammengekauert strahlt er dabei eine völlig unmilitärische Bescheidenheit aus. In der *Abreise Wilhelms zur Armee am 31. Juli 1870* (Abb. 9) von 1871 hat die Frau des zukünftigen Kaisers genau im Moment der Bildaufnahme – wenn man das bei einem Gemälde überhaupt sagen kann – fast das ganze Gesicht mit einem Taschentuch bedeckt. Der Kontingenz dieser Disposition entspricht die Tatsache, dass zwar die meisten der vielen Zuschauer dem vorbeifahrenden Herrscherpaar zugewandt, einige aber durchaus mit ganz anderen Dingen beschäftigt sind. Der Gestürzte im vor kurzem wiederentdeckten *Eisvergnügen* aus den mittleren 1850er Jahren ist eine geradezu emblematische Figur (Abb. 10). In ihr gipfelt der Opferstatus, dem im Menzel'schen Genrebild und auch im historischen Genre in der einen oder anderen Form sogar die Bildhelden anheimgefallen sind. Gestürzt ist in der *Kissinger Kaffeezeit* (Abb. 11) von 1886 zwar noch niemand, aber das Kind mit dem Stuhl, den es an einen Tisch herüberträgt, an dem offenbar zu wenige vorhanden sind, wird unter Garantie über die vor ihm kreuzende Hundeleine stolpern. Der fruchtbare Moment ist in dieser Apotheose der Augenblicklichkeit geradezu in einen Slapstick verkehrt. Gegenüber dem Historienbild, in dem der Bildheld die Determinante der Narration ist, wird er in Menzels Genrebild zum Rädchen im Getriebe.

36 Vgl. Werner Busch, Zur Topik der Italienverweigerung, in: Hildegard Wiegel (Hg.), *Italiensehnsucht. Kunsthistorische Aspekte eines Topos*, München 2004, 203–212.

37 Zit. nach: Pelizzari, Menzel in Verona, 30.

38 Vgl. Paul Meyerheim, Adolph von Menzel. Erinnerungen, in: Gisold Lammel (Hg.), *Exzellenz lassen bitten. Erinnerungen an Adolph Menzel*, Leipzig 1992, 157–235, hier 184.



Abb. 8: Adolph Menzel, *Ballsouper*, 1878, Öl auf Leinwand, 71 x 90 cm. Berlin, Alte Nationalgalerie.



Abb. 9: Adolph Menzel, *Abreise Wilhelms zur Armee am 31. Juli 1870*, 1871, Öl auf Leinwand, 65 x 78 cm. Berlin, Alte Nationalgalerie.



Abb. 10: Adolph Menzel, *Eisvergnügen*, 1855/56, Pastell auf Papier, 36,8 x 52,8 cm. Berlin SMPK, Kupferstichkabinett.



Abb. 11: Adolph Menzel, *Kissinger Kaffezeit*, 1886, Deckfarben auf Papier, 11 x 18 cm. Privatbesitz.

Ich erinnere im Übrigen noch einmal an die *Hochkirchschlacht*, in der selbst der König relativiert erscheint, worauf Karl Frenzel zeitgenössisch hinweist, der meint, dass »Plötzlichkeit und Schrecken des Überfalls aus jedem Gesicht, selbst aus dem Friedrich's fast allzu deutlich spricht«. <sup>39</sup> Mit Plötzlichkeit ist auch hier wieder eine zeitliche Bestimmung eingebracht, die der Handlung eine stroboskopartig beleuchtete Phänomenalität verleiht. Der Zusammenhang mit der Photographie ist hier, wie gesagt, häufig benannt worden. Wenn man sie denn mit immer zweifelhaften verallgemeinernden Kategorien beschreiben will, sind die Menzel'schen Genrebilder strukturell eher zentrifugal denn zentripetal organisiert. Das gilt nicht nur im räumlichen, sondern auch im temporalen Sinn.

## VI.

Zeitgenössisch ist die zentrumslose Parataxe und die Gefährdung des Individuums im gnadenlosen Getriebe der dinglichen Welt von den sensiblen Zeitgenossen registriert und als ein Phänomen der bürgerlichen Moderne bezeichnet worden. Michael Fried, der den *Marktplatz von Verona* als eine Allegorie der städtischen Moderne deutet und auf Menzels Heimat, das damals stark wachsende Berlin bezieht, liest das Bild durch die Brille des Stadttheoretikers Georg Simmel. <sup>40</sup> Dieser sollte in seiner allerdings erst zwei Jahrzehnte nach dem Gemälde erscheinenden Abhandlung über *Die Großstädte und das Geistesleben* die Verdichtung städtischer Existenzweisen als Ausgangspunkt für spezifisch urbane Dispositionen der Bewohner postulieren. <sup>41</sup> Ob allerdings Blasiertheit und Rationalität – zwei der von Simmel beschriebenen Merkmale des typischen Städters – sinnvoll auf Menzels Bild bezogen werden können, ist jedoch fraglich. <sup>42</sup> Sinnvoller scheint mir die Referenz auf einen auch zeitlich näherliegenden Autor, der als einer der wichtigsten Ästhetiker der nachhegelianischen Zeit in Deutschland zu gelten hat und schon an verschiedenen Stellen mit Menzel in Zusammenhang gebracht wurde. Friedrich Theodor Vischer, der in seinem fast gleichzeitig mit Menzels *Marktplatz von Verona* verfassten ›Roman‹ *Auch einer* die dann sprichwörtlich gewordene Tücke des Objekts thematisiert, nimmt hier endgültig Abschied von seinem anfänglichen Idealismus, der noch ganz in der Tradition der Hegel'schen Geistesphilosophie stand. Opfer dieser Tücke wird ein gewisser Albert Einhart, der wohl ausweislich der identischen Anfangsbuchstaben eher als Allgemeinmensch denn als Individuum zu gelten hat. Dieser ausgesprochen skurrile Typ scheitert permanent an den Widrigkeiten des Alltagslebens und seine idealen Visionen sieht er immer wieder durch die unbotmäßige Wirklichkeit durchkreuzt. Das beginnt im Kleinen dort, wo A. E. eine Hochzeitsrede halten soll, die großspurige Rede aber an

39 Frenzel, *Die allgemeine deutsche Bildversammlung*, 17.

40 Michael Fried, *Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, New Haven 2002, 213ff.

41 Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, Dresden 1903.

42 Die These von der Stadtallegorie bleibt davon unberührt. Motivisch fast schon wie in späteren italienischen futuristischen Stadtevoationen wird auf dem *Marktplatz von Verona* eifrig gebaut, nicht nur an den Häusern im Hintergrund, sondern auch ganz prominent im Vordergrund, wo mehrere Arbeiter begonnen haben, den Platz zu pflastern.

einem Anzugsknopf scheitert, der sich an einer Platte mit Speisen verhakt, die sich dann über dem Hochzeitskleid der Braut ergießt.<sup>43</sup> Und es reicht bis hin zur vaterländischen Gesinnung. Die Begeisterung des Unglücksrabens über den deutsch-französischen Krieg wird von der normativen Kraft des Gegenständlichen dadurch unterwandert, dass er im entscheidenden Moment vom Pferd fällt und sich verletzt.<sup>44</sup> Das hindert ihn andererseits nicht daran, im Tag von Sedan einen Fluchtpunkt des Weltgeistes zu erblicken.<sup>45</sup>

In Vischer's crowded universe, every attempt at representation (Darstellung) only leads to another displacement (Verstellung), another form of occupying an empty place, restricting and confining, hampering and obstructing. Things lack openings. Space is *verstellt* in the double sense of the German verb *verstellen* as displacing and obstructing.<sup>46</sup>

Der Protagonist wirkt wie eine Illustration von Hans Blumenbergs Begriff einer spezifisch neuzeitlichen Wirklichkeit, die er als »das dem Subjekt nicht Gefügige«, als die »Erfahrung von Widerstand« beschreibt.<sup>47</sup> A. E. wird dabei zum Objekt einer Komik, die schon in Vischers früher, stark von Hegel beeinflusster, aber entschieden psychologischer Ästhetik eine bedeutsame Rolle spielt, da in ihr der Riss zwischen Ideal und Realität zum Ausdruck kommt.

Vischers radikal zentrumsloser Roman, der unter vollständiger Missachtung traditioneller Gattungsgrenzen humoristische, groteske, pathetische und lyrische Elemente mischt, wendet sich gegen idealnaturalistische Entwürfe wie die eines Gustav Freytags, die ich hier mit Ungewitters braver Bittschriftversion in Zusammenhang bringen würde. Im Folgenden eine überaus charakteristische Ausführung von Gustav Freytag, der für seine im Detail realistische, in der Struktur aber klassizistische Darstellungsweise bekannt ist:

Wir fordern vom Roman, daß er eine Begebenheit erzähle, welche, in allen ihren Theilen verständlich, durch den innern Zusammenhang ihrer Theile als eine geschlossene Einheit erscheint [...]. Diese innere Einheit, der Zusammenhang der Begebenheit in dem Roman muß sich entwickeln aus den dargestellten Persönlichkeiten und dem logischen Zwange der ihm zu Grunde liegenden Verhältnisse. Dadurch entsteht dem Leser das behagliche Gefühl der Sicherheit und Freiheit, er wird in eine kleine freie Welt versetzt, in welcher er den vernünftigen Zusammenhang der Ereignisse vollständig übersieht [...]. Wenn nun aber dieser innere Zusammenhang dadurch gestört wird, daß der ganze ungeheure Verlauf des wirklichen Lebens, die ungelösten Gegensätze,

43 Vgl. Friedrich Theodor Vischer, *Auch einer. Eine Reisebekanntschaft*, Stuttgart/Leipzig 1879, 22. Vgl. hierzu und zum Folgenden auch Matias Martinez, Tücke des Objekts als negative Theodizee. Friedrich Theodor Vischer, »Auch Einer« (1878), in: ders. (Hg.), *Doppelte Welten: Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*, Göttingen 1996, 109–150.

44 Vgl. Vischer, *Auch einer*, 294.

45 Vgl. ebd., 298.

46 Jörg Kreienbrock, Malicious Objects. Friedrich Theodor Vischer and the (Non)Functionality of Things, in: ders. (Hg.), *Malicious Objects, Anger Management, and the Question of Modern Literature*, New York 2012, 122–171, hier 135.

47 Zit. nach: Martinez, Tücke des Objekts als negative Theodizee, 116. Dazu auch Michael Makropoulos, *Modernität und Kontingenz*, München 1997, 24.



die Spiele des Zufalls, welche das Detail der wirklichen Ereignisse und der Geschichte bei fragmentarischer Behandlung darbietet, mit hereingetragen werden in den Bau des Romans, so geht dadurch dem Leser das Gefühl des Vernünftigen und Zweckmäßigen in den Begebenheiten in peinlicher Weise verloren.<sup>48</sup>

Der Verlauf des wirklichen Lebens, die Spiele des Zufalls, das Detail der wirklichen Ereignisse, die fragmentarische Behandlung, all das, was für Freytag die ästhetische Erfüllung behindert, lässt sich in Menzels Bildern wiederfinden und im *Marktplatz von Verona* besonders. Wie im Fall des Gemäldes kann von einem behaglichen Zusammenhang der Erzählung auch im Fall von Vischers skurrilem Roman keine Rede sein. Ein wenig wehmütig konstatiert er die radikale Entmythologisierung der Gegenwart und sieht diese in der Zusammenhanglosigkeit seiner Erzählung gespiegelt. Komik und Burleske bleiben ihm als Modi der realistischen Darstellung, der Zufall gewinnt die Überhand über sinnhafte Teleologie: so wie bei Menzel.

Philip Ajouri hat Vischers Theorie und Erzählweise in den Horizont einer Revolution gestellt, die Charles Darwin mit seinem Evolutionsbegriff in der Mitte des 19. Jahrhunderts herbeiführte.<sup>49</sup> Darwin war der erste, der die Naturentwicklung als nicht-intentionalen, nicht-zweckgerichteten Verlauf konzipierte, und er fügte damit der teleologisch ausgerichteten idealistischen Metaphysik, in der die Natur als Abklatsch des Geistes erschien, einen schweren Schlag zu. Der Ziellosigkeit dieses bei Darwin entmythologisierten Naturbegriffs, in dem Kausalität erhalten bleibt, aber nicht im Sinne der Finalursache auf einen vorherbestimmten Zweck zusteuert, entspricht das permanente Hin und Her der Vischer'schen Erzählung, in dem Zwecksetzung grundsätzlich unerfüllt bleibt und durch unerfüllte Momentaneität ersetzt scheint. Ähnlich Menzel: Wo im idealistisch-klassizistischen Bild, das ich hier am Beispiel von Poussins *Mannalese* und Lebruns *Horatius Cocles* eingeführt habe, die Erzählung sich in einem transzendent abgesicherten Ziel erfüllt, ist das Personal des *Marktplatz von Verona* radikal in seiner Augenblicklichkeit gefangen. Der bei Gustav Freytag zu beobachtende Versuch, die bürgerliche Gegenwart des Genres wenigstens erzählungsstrukturell an die Kohärenz der erhabenen Historie zurückzubinden, wird bei den Modernen, für die hier Menzel und Vischer stehen, skeptisch zurückgewiesen. Vischer sollte einen Ausweg vorschlagen, der im Angesicht der Entzauberung der Wirklichkeit deren Wiederverzauberung als radikal subjektive Leistung des Künstlers im Wege der Projektion beinhaltet.<sup>50</sup> Kunsthistorisch steht dafür der Symbolismus der Jahrhundertwende ein, der die naturalistische Wirklichkeitsfixierung »überwand«. Für Menzel aber blieb die Verklärung des Details, die in einigen der ganz späten Zeichnungen zu berückender Schönheit gesteigert scheint.

48 Gustav Freytag, Isegrimm. Roman von Willibald Alexis, in: *Die Grenzboten: Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst* 13 (1/1854), 321–328, hier 323f.

49 Philip Ajouri, *Erzählen nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus: Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller*, Berlin u.a. 2007.

50 Vgl. hierzu Kreienbrock, Malicious Objects, 156ff. und Ajouri, *Erzählen nach Darwin*, 218ff. Dazu auch Hubertus Kohle, Mythos als Verfahren. Arnold Böcklins Imaginationen, in: Roger Paulin (Hg.), *Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften*, Würzburg 2011, 165–181.

## Literatur

- AJOURI, Philip, *Erzählen nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus: Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller*, Berlin u.a. 2007.
- BUSCH, Werner, *Adolph Menzel. Auf der Suche nach der Wirklichkeit*, München 2015.
- BUSCH, Werner, Zur Topik der Italienverweigerung, in: Hildegard Wiegel (Hg.), *Italiensehnsucht. Kunsthistorische Aspekte eines Topos*, München 2004, 203–212.
- EGGERT, Hartmut, *Studien zur Wirkungsgeschichte des deutschen historischen Romans 1850–1875*, Frankfurt a.M. 1971.
- FRENZEL, Karl, Die allgemeine deutsche Bilderversammlung in München, in: *Unterhaltungen am häuslichen Herd* 4 (1858/59), 22–26.
- FREYTAG, Gustav, Isegrimm. Roman von Willibald Alexis, in: *Die Grenzboten: Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst* 13 (1/1854), 321–328.
- FRIED, Michael, *Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, New Haven 2002.
- GONSE, Louis, Exposition d'Adolphe Menzel à Paris, in: *Gazette des Beaux-Arts* 31 (1885).
- GUBITZ, Anton, *Ansichten und Bemerkungen über Kunstwerke der Gegenwart*, Berlin 1850.
- HOTHO, Heinrich Gustav, *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei. Eine öffentliche Vorlesung an der Königlichen Friedrich Wilhelms Universität zu Berlin*, Bd. 1, Berlin 1842.
- IMDAHL, Max, Caritas und Gnade. Zur ikonischen Zeitstruktur in Poussins ›Mannalese‹, in: Fritz Nies/Karlheinz Stierle (Hg.), *Französische Klassik*, München 1985, 137–166.
- JENSEN, Jens Christian, *Adolph Menzel*, Köln 1982.
- JOLLET, Etienne, Towards a Study of Narration in Painting, in: Peter Cooke/Nina Lübbren (Hg.), *Painting and Narrative in France, from Poussin to Gauguin*, London 2018, 211–224.
- KANTOROWICZ, Ernst H., *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990.
- KISSER, Thomas (Hg.), *Bild und Zeit: Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, Paderborn 2011.
- KOHLE, Hubertus, Mythos als Verfahren. Arnold Böcklins Imaginationen, in: Roger Paulin (Hg.), *Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften*, Würzburg 2011, 165–181.
- KOHLE, Hubertus, Zeitstrukturen in der Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts. Adolf Menzel und seine Kollegen, in: Andrea von Hülsen-Esch/Hans Körner/Guido Reuter (Hg.), *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*, Köln u.a. 2003, 139–148.
- KOHLE, Hubertus, *Adolph Menzels Friedrich-Bilder. Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre*, München 2001.
- KREIENBROCK, Jörg, Malicious Objects: Friedrich Theodor Vischer and the (Non)Functionality of Things, in: ders. (Hg.), *Malicious Objects, Anger Management, and the Question of Modern Literature*, New York 2012, 122–171.
- KUHN, Alfred, *Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit*, Berlin 1921.
- LANGEWIESCHE, Dieter, *Liberalismus in Deutschland*, Frankfurt a.M. 1988.
- LUGOWSKI, Clemens, *Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung*, Frankfurt a.M. 1976.
- MAKROPOULOS, Michael, *Modernität und Kontingenz*, München 1997.

- MARTINEZ, Matias, Tücke des Objekts als negative Theodizee. Friedrich Theodor Vischer, »Auch Einer« (1878), in: ders. (Hg.), *Doppelte Welten: Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*, Göttingen 1996.
- MEYERHEIM, Paul, Adolph von Menzel. Erinnerungen, in: Gisold Lamm (Hg.), *Exzellenz lassen bitten. Erinnerungen an Adolph Menzel*, Leipzig 1992, 157–235.
- MÜHLBACH, Luise, *Friedrich der Große und sein Hof*, Berlin 1857.
- O. A., in: *Deutscher Volkskalender* 18 (1852), hg. von F. W. Gubitz, o. S.
- OPPERMANN, Andreas, Nach der historischen Kunstausstellung, in: *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* 4 (1859), 59–75.
- P., Ein neues Bild von Adolph Menzel, in: *Kunstchronik* 19 (1883/84), 601.
- P., G., Die nationale Bedeutung Friedrichs des Großen, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 4 (1841), 169–244.
- PELIZZARI, Luciano, *Menzel in Verona: die Italienreisen des großen deutschen Malers des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 2008.
- REUTER, Hans-Heinrich, *Fontane*, Bd. 1, München 1968.
- SCHASLER, Max, Die Kunstausstellung der Berliner Akademie, in: *Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine* 1 (1856), 115–118.
- SCHNAASE, Karl, Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels, in: *Deutsches Kunstblatt* 7 (1856), 121–122.
- SIMMEL, Georg, *Die Großstädte und das Geistesleben*, Dresden 1903.
- SINGER, Hans Wolfgang, *Julius Schnorr von Carolsfeld*, Bielefeld 1911.
- STRAUB, Eberhard, *Repraesentatio maiestatis oder churbaierische Freudenfeste. Die höfischen Feste in der Münchner Residenz vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München 1969.
- THEISSING, Heinrich, *Die Zeit im Bild*, Darmstadt 1987.
- VISCHER, Friedrich Theodor, *Auch einer. Eine Reisebekanntschaft*, Stuttgart/Leipzig 1879.
- ZANGS, Christiane, *Die künstlerische Entwicklung und das Werk Menzels im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, Aachen 1992.

## Abbildungsnachweis

Wenn nicht anders angegeben: Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München.

- Abb. 3: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Le\\_Brun%2C\\_Charles\\_-\\_Horatius\\_Cocles\\_defending\\_the\\_Bridge\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Le_Brun%2C_Charles_-_Horatius_Cocles_defending_the_Bridge_-_Google_Art_Project.jpg) (public domain) [letzter Zugriff: 17.02.2023].
- Abb. 4: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/1849\\_Menzel\\_Die\\_Bittschrift\\_anagoria.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/1849_Menzel_Die_Bittschrift_anagoria.JPG) (public domain) [letzter Zugriff: 17.02.2023].
- Abb. 6: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Friedrich\\_II.\\_und\\_die\\_Seinen\\_in\\_der\\_Schlacht\\_bei\\_Hochkirch\\_%28Menzel%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Friedrich_II._und_die_Seinen_in_der_Schlacht_bei_Hochkirch_%28Menzel%29.jpg) (public domain) [letzter Zugriff: 17.02.2023].
- Abb. 7: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/Adolph\\_Menzel\\_-\\_Piazza\\_d%E2%80%99Erbe\\_in\\_Verona\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/Adolph_Menzel_-_Piazza_d%E2%80%99Erbe_in_Verona_-_Google_Art_Project.jpg) (public domain) [letzter Zugriff: 17.02.2023].

Abb. 8: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Adolph\\_Menzel\\_-\\_Das\\_Ballsouper\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Adolph_Menzel_-_Das_Ballsouper_-_Google_Art_Project.jpg) (public domain) [letzter Zugriff: 17.02.2023].

Abb. 9: [https://de.wikipedia.org/wiki/Abreise\\_K%C3%B6nig\\_Wilhelms\\_I.\\_zur\\_Armee\\_am\\_31.\\_Juli\\_1870#/media/Datei:Adolph\\_von\\_Menzel\\_-\\_William\\_I\\_Departs\\_for\\_the\\_Front,\\_July\\_31,\\_1870\\_-\\_WGA15056.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Abreise_K%C3%B6nig_Wilhelms_I._zur_Armee_am_31._Juli_1870#/media/Datei:Adolph_von_Menzel_-_William_I_Departs_for_the_Front,_July_31,_1870_-_WGA15056.jpg) (public domain) [letzter Zugriff: 17.02.2023].