

Digitales Brandenburg

hosted by Universitätsbibliothek Potsdam

Häuser und Menschen im alten Berlin

Mackowsky, Hans

Berlin, 1923

Menzels Impressionen aus dem alten Berlin

urn:nbn:de:kobv:517-vlib-696

Menzels Impressionen aus dem alten Berlin

The first part of the book is devoted to a general
 introduction of the subject, and to a description of the
 various methods which have been employed for the
 purpose of determining the true value of the
 different quantities which enter into the
 calculation. The second part is devoted to a
 detailed description of the various methods which
 have been employed for the purpose of
 determining the true value of the
 different quantities which enter into the
 calculation. The third part is devoted to a
 detailed description of the various methods which
 have been employed for the purpose of
 determining the true value of the
 different quantities which enter into the
 calculation. The fourth part is devoted to a
 detailed description of the various methods which
 have been employed for the purpose of
 determining the true value of the
 different quantities which enter into the
 calculation. The fifth part is devoted to a
 detailed description of the various methods which
 have been employed for the purpose of
 determining the true value of the
 different quantities which enter into the
 calculation. The sixth part is devoted to a
 detailed description of the various methods which
 have been employed for the purpose of
 determining the true value of the
 different quantities which enter into the
 calculation. The seventh part is devoted to a
 detailed description of the various methods which
 have been employed for the purpose of
 determining the true value of the
 different quantities which enter into the
 calculation. The eighth part is devoted to a
 detailed description of the various methods which
 have been employed for the purpose of
 determining the true value of the
 different quantities which enter into the
 calculation. The ninth part is devoted to a
 detailed description of the various methods which
 have been employed for the purpose of
 determining the true value of the
 different quantities which enter into the
 calculation. The tenth part is devoted to a
 detailed description of the various methods which
 have been employed for the purpose of
 determining the true value of the
 different quantities which enter into the
 calculation.

Denn es sind, um es mit einem Wort zu sagen, Impressionen, Eindrücke eines immer wachsamem und plötzlich betroffenen Malerauges, denen wir die Kleinodien dieser Darstellungen zu danken haben, von denen hier die Rede sein soll. Nie ist Menzel mehr Maler gewesen, als auf diesen Bildern bescheidensten Ausmaßes, in denen er, unbewußter Genialität voll, mit spielender Hand die schweren Probleme einer künftigen Künstlergeneration nicht nur anrührt, sondern gleich vollendet löst.

Spät erst kamen sie zum Vorschein, aber sie kamen zu rechter Zeit. Wer weiß, ob sie sonst nicht so leicht hin beurteilt worden wären, wie der Meister sie selbst zu bewerten beliebt hat. Sie hingen fast alle in seinen Wohnräumen in der Sigismundstraße unter altmodischem Hausrat, auf abgenutzten Tapeten, über Möbeln eines Geschmackes, der auch dann nicht gut gewesen war, als er die Mode beherrschte. Für Menzel allein paßten sie zu der übrigen Einrichtung; sie erzählten ihm so viel von seinem Leben, wie die Schränke, Stühle und Tische, über die sein Auge hinwegflog wie über Erinnerungen, die mit ihm alt geworden waren. Für jeden anderen gehörten sie nicht in dieses altmodische Heim, das ebensogut ein zu Ehren gekommener alter Gelehrter hätte bewohnen können. Für ihn waren sie Tagebuchblätter, Intima mit dem Goldstaub des längst Vergangenen, in nachdenklicher Stimmung vielleicht Mahnungen, wie alt er selber geworden, wie weit Jugend und Mannesjahre hinter ihm lagen, wie verschollen das Leben jener Tage war . . .

. . . So hatte es mal in seinen Zimmern ausgesehen, erst in der Schöneberger Straße, wo der hohe Mahagonitrumeau zwischen den Fenstern stand und die Mullgardine im Frühlingswind wehte; dann in dem schmalen Schlafraum der Ritterstraße mit dem Blick auf die roten Dächer der Hinterhäuser.

Das war der engbrüstige Treppentur mit dem grellen Blaker aus Weißblech und den hohen Knäufen am Geländer, die der Hauswirt eigenhändig abgesägt hatte, um „das Défilé“ für Hochkirch freizumachen. So hatten die Geschwister und Maerkers unter der hohen Moderaturlampe um den Familientisch gefessen, so hatte oft die Schwester mit der Kerze in der Hand an der Türe gelehnt, um den Bruder die dunkle Stiege hinabzuleuchten.

Ach, und wie war es noch residenzlich still in dem alten Berlin, ehe noch an hohen Mietskasernen, deren Reihe nicht aufhören wollte, die Pferdebahn entlang klingelte und sogar nachts, nach zwölf, eine Droschke zu haben war! Wie wehte es so schön in den hohen Weiden, als das Becken des Hafensplatzes noch nicht ausgestochen war, kein Krahn mit seinem Eisenskelett harte Linien in die Luft zeichnete und noch keine Züge über die nahe Brücke donnerten. Wie idyllisch sah es am Schafgraben, mit den huschenden Lichtern über dem Planzenzaun, wie märkisch und weit fort von Berlin am Kreuzberg aus, wo der düstere Keller lag und es nach der „blanken Hölle“ ging. Wie geheimnisvoll spielte die Sonne durch den alten Palaisgarten des Prinzen Albrecht, in den noch keine Fensterreihen ihre neugierigen Blicke warfen, und wo aus dem grünbronzenen Wipfelmeer das warme Gelb des Schlosses herausragte. Und dann die Lüfte darüber! Diese wehenden Schleierwolken, die leise in abendlicher Scham sich röteten, diese dunkleren Schwaden, die den abgehellten Glanz der Luft bedrohten! War es nicht, als hätten diese Schauspiele aufgehört, jetzt wo die Häuser mit ihren harten Dachlinien den Himmel gleichsam wegschnitten? Und endlich die Stille der Nacht . . . Ja, dies Berlin von 1840 und 50 hatte noch seine Nächte, um deren Schweigen es kein Wagengerassel, um deren Dunkelheit es keine Lichtreklame, keine Glühlampen, nicht der grelle Schein der Cafés betrog. Dann schiefen die Häuser mit den Menschen darinnen um die Wette, sie verloren die Härte ihrer Umrisse, sanken wie müde in sich zusammen und dämmerten so im Mondlicht dahin. Das schwarze Wasser gluckste unter den Brücken, irgendwo hallte ein Schritt, und das Wechselspiel von

Mondlicht und Wolkenschatten zog wie ein bewegter Traum über die geisterhafte Blässe der steinernen Häuserreihen . . .

Für mehr als Übungen wollte weder der junge noch der alte Meister diese Arbeiten gelten lassen. Er hatte, wie später mit dem Zimmermannsbleistift, hier mit dem Pinsel „exerziert“, die Geschmeidigkeit der Hand, die Treue des Gedächtnisses erprobt. Daß in ihnen ein genialer Maler zur Reife der Selbstbesinnung gelangt war, hat er niemals empfunden. Für uns dagegen sind sie ein Höchstes. Sie leuchten von Schönheit, von dem Glück innerer Beschwingtheit, das auch den Größten nur selten zuteil wird. Die Gunst der Stunde hat ihnen gelächelt, und ganz durchsonnt von ihr stehen sie da, leicht und unbeschwert von den Mühen des Handwerks, absichtslos und unbekümmert um jede Wirkung, durchklungen von einer Musik der Seele, wenn sie, beruhigt und leidenschaftslos ihrem Triebe hingegeben, sich selbst genießt. Da ist alles Eingebung und Zufall- und Reiz und Überfluß. Die Launenhaftigkeit des Bildausschnittes, die feinfühligte Beobachtung der Helligkeitsgrade, die zarte und doch bestimmte Differenzierung der Töne, die Illusion des Raumes — alles scheint weit hinausgehoben über den Zwang der Wirklichkeit, dem in Wahrheit der Künstler dienend sich fügte.

Auf Vorbilder ist nachdrücklich hingewiesen worden: auf Blechen, der etwa mit seinem „Blick auf Häuser und Gärten“ ähnliche, durch das Atelierfenster gesehene Zufallsausschnitte impressionistisch wiedergegeben hat, auf Dahl und seine Wolkensstudien über der Dresdener Elbniederung, auf Constable, an dessen elegisch-idyllische Landschaften Menzel in der „Berlin-Potsdamer Eisenbahn“ und dem „Palaisgarten“ erinnert. Man hat sich bemüht, diesen geistverwandten Beziehungen den festen Halt historischer Nachweise zu geben. Aber wird damit das Phänomen erklärt? Heißt das nicht vielmehr das Geheimnisvolle genialer Begabung materialistisch ausdeuten, ein Wunder seiner tiefsten Schönheit, der Unerklärbarkeit, berauben? Was Menzel an jene „Vorläufer“ bindet, ist nicht bewusstes Nachahmen,

auch nicht in der verfeinerten Form der Anregung, ist vielmehr ein Gesamtgefühl, das die ganze Zeit durchtränkt und färbt.

Man rechnet Blechen, Dahl, Constable zur romantischen Malerei. War auch Menzel, der Menzel jener Altberliner Impressionen, ein Romantiker?

Als Menzel in dieser Art begann, war Constable zehn Jahre tot, Blechen in geistiger Umnachtung gestorben, nur Dahl lebte noch und arbeitete in Dresden. Alle drei gehören einer älteren Generation an. Blechen, den Jüngsten, trennen noch 17 Jahre von Menzel; man weiß, was für den Geist nicht nur des Künstlers die ersten 17 Jahre des Lebens bedeuten. Sie standen alle unter dem Bann eines anderen Zeitbegriffes von Romantik wie die jüngere Schar, die um 1830 mit Menzel sich der ersten Ahnungen eigenen Daseins und Empfindens bewußt wurde. Aus der idyllisch bewegten Kindheit, aus den heroisch begeisterten Wanderjahren war die deutsche Romantik in ein kritisch abgekühltes Mannesalter getreten, in eine Reife, die den Überschwang von sich getan hatte und Neigung spürte, sich selbst nicht mehr ganz ernst zu nehmen. Der verwegenste Geist der Zeit piff schon die ersten Spottlieder, in denen es skeptisch klang:

Ich zweifle auch, ob sie empfindet
Die Nachtigall, das was sie singt;
Sie übertreibt und schluchzt und trillert
Nur aus Routine, wie mich dünkt.

Es war die Zeit des poetischen Realismus. Die Gedanken wendeten sich den Forderungen der Gegenwart zu, nur die Form, in der sie sich ausdrückten, war romantisch. Erscheinen die Kasernen in normannisch-sarazenischem Ziegelbau, erscheint das Biedermeiermobiliar, dessen nüchterne Zweckmäßigkeit nur noch geringes Ornament duldet, nicht symbolisch für die Zeitauffassung? Für die Romantiker der älteren schwärmerischen Observanz war Berlin kein Kulturboden gewesen „mit seinem dicken Sande und dünnen See und überwiß'gen Leuten“. Jetzt aber kam die Stunde für diese Stadt,

jetzt war die Zeit da, wo sich der Geist Berlins mit dem Zeitempfinden deckte. Und dieser Geist fand in Menzel, vielleicht dem genialsten Berliner damals, seine bündigste Ausprägung auf dem Gebiete der Kunst.

Diese letzte Phase der deutschen Romantik erscheint wie eine Heimkehr des lang und selig in der Ferne schweifenden Gemütes in die begrenzte Stille des bürgerlichen Alltags. Überall in Politik und Forschung sucht man, phantastischer Kombinationen müde, das Handgreifliche. Das Interesse wendet sich dem Realen in Gegenwart und Vergangenheit zu. Das napoleonische Weltabenteuer, die heroische Selbstbehauptung Friedrichs des Einzigen werden in Volksbüchern den Gebildeten dargeboten. Weitab bleibt das einst leidenschaftlich erregte Gefühl für den Glanz hohenzollernscher Kaiserzeiten; in der Vorrede zur dritten Auflage (1856) seiner „Geschichte der Hohenstaufen“ klagt Friedrich von Raumer beweglich, daß „infolge der Tagesmode und Austerweisheit unserer Tage eine fast allgemeine Gleichgültigkeit gegen den Inhalt sowie gegen die Lehren und Warnungen der deutschen Vorzeit eingetreten“ sei.

Aber die Behandlung und Darstellung der neuen oder neu hervorgeholten Gegenstände hat noch romantische Stimmung, trägt noch romantischen Charakter. Personen und Taten werden romantisch effektiv beleuchtet. Das trifft ganz wörtlich zu auf Menzels Kunst. Man zähle einmal im Kugler-Werk die Holzschnitte nach, auf denen ein künstliches oder phantastisches Licht die Stimmung trägt. Man wird über ihre Zahl erstaunt sein und bemerken, daß es oft die stärksten Blätter sind, die wirkungsvollsten, solche, an denen der junge Meister mit der höchsten Teilnahme, mit dem ganzen Schwung seines Wesens gearbeitet hat. Und bricht sein Genie nicht am hinreißendsten durch da, wo sich der magische Wettstreit des Lichtes mit der Dunkelheit entzündet, wo sich der Kampf strahlender Helle mit dem Ungetüm der Finsternis vor unserem erregten Auge abspielt? Deshalb steht das Flötenkonzert höher als die Tafelrunde; dieser Lichtromantik verdankt Hochkirch den Ruhm des bedeutendsten Historienbildes der deutschen Malerei

des letzten Jahrhunderts. Kommt in dieser malerischen Problemstellung wirklich nur als ein individueller Zug Menzels „die Freude des Zwerges an der Flamme, am Glühenden und Hellen und an aller nächtlichen Lichtromantik“ zum Ausdruck oder ist sie nicht vielmehr ein individuell hochgesteigter allgemeiner Drang seiner Zeit, die Dinge reizvoll zu empfinden?

Wir mußten erst, von fremden Führern geleitet, durch die Eroberung des lauten und lärmenden Tages mit seiner diffusen Klarheit, um wieder den Blick für das Eigentliche und Beste des Malers Menzel zu gewinnen. Eine zu Beginn der 1890er Jahre einsetzende neuromantische Geistesrichtung hat mit tieferem Verständnis der deutschen Eigenart Menzels erst vorarbeiten müssen. Ohne sie wäre nie der Begriff des jungen Menzel entstanden. Niemand wird auf den Gedanken kommen, den Stimmungsgehalt der Menzelschen Impressionen mit Versen etwa von Eichendorff einzufangen, aber ein Gedicht wie Dehmels „Manche Nacht“:

Jeder laut wird bilderreicher,
Das Gewohnte sonderbarer . . .
Und du merkst es nicht im Schreiten
Wie das Licht verhundertsfältigt,
Sich entringt den Dunkelheiten —
Möglichst steht du überwältigt . . .

— — solche Worte, in denen eine spröde Melodie Geheimnisvolles heraufklingen läßt, geben viel eher den Schlüssel zu Menzels Reich und zeigen die innere Verwandtschaft zweier Zeitalter, des einen, in dem Menzel lebte, und des anderen, das seine wahre Größe zu erkennen beginnt.

Wer Menzels Briefe an seine Intimen aus eben diesen vierziger und fünfziger Jahren liest, lauscht seltsam betroffen dem romantischen Gefühlston, der aus der Tiefe seines Herzens erklingt. Denselben Wärmegrad einer wahren und schönen Erregtheit spürt man in seinen Altberliner Impressionen. Es war die Gefahr des reifen und in die Jahre Kommenden

Meisters, sich in ein Problem zu verbohren; über der Größe und Länge der Arbeit verköhlte sich die Begeisterung, die dem keimenden Werk als Brutwärme notwendig gewesen war. Anderes entstand überhaupt nur aus einem höchsten Pflichtbewußtsein, das, seit der frühesten Jugend in ihm rege, ihn Aufträge, die er glaubte nicht ablehnen zu dürfen, mit einer Art von verbissener Gewissenhaftigkeit „realisieren“ ließ. Genial ausgeübtes Handwerk und eine ungeheure künstlerische Intelligenz wiesen bei Menzel dem schweifenden Instinkt die Wege zu Klarheit und Ordnung. Es ist seine Größe und zugleich seine Bedingtheit gewesen, wie sich bei ihm Instinkt und Wille durchdrangen. Das Überwiegen des einen oder des anderen war auch bei ihm an eine bestimmte Altersstufe gebunden. Eine Impression wie das „Haus im Abbruch“, charakteristischerweise auch in der Technik mit Wasser- und Deckfarben von den Ölgemälden der früheren Zeit abweichend, hat eine andere Temperatur als die Impressionen aus dem alten Berlin. Es ist mehr beobachtet als geschaut, mehr Studie als Eindruck.

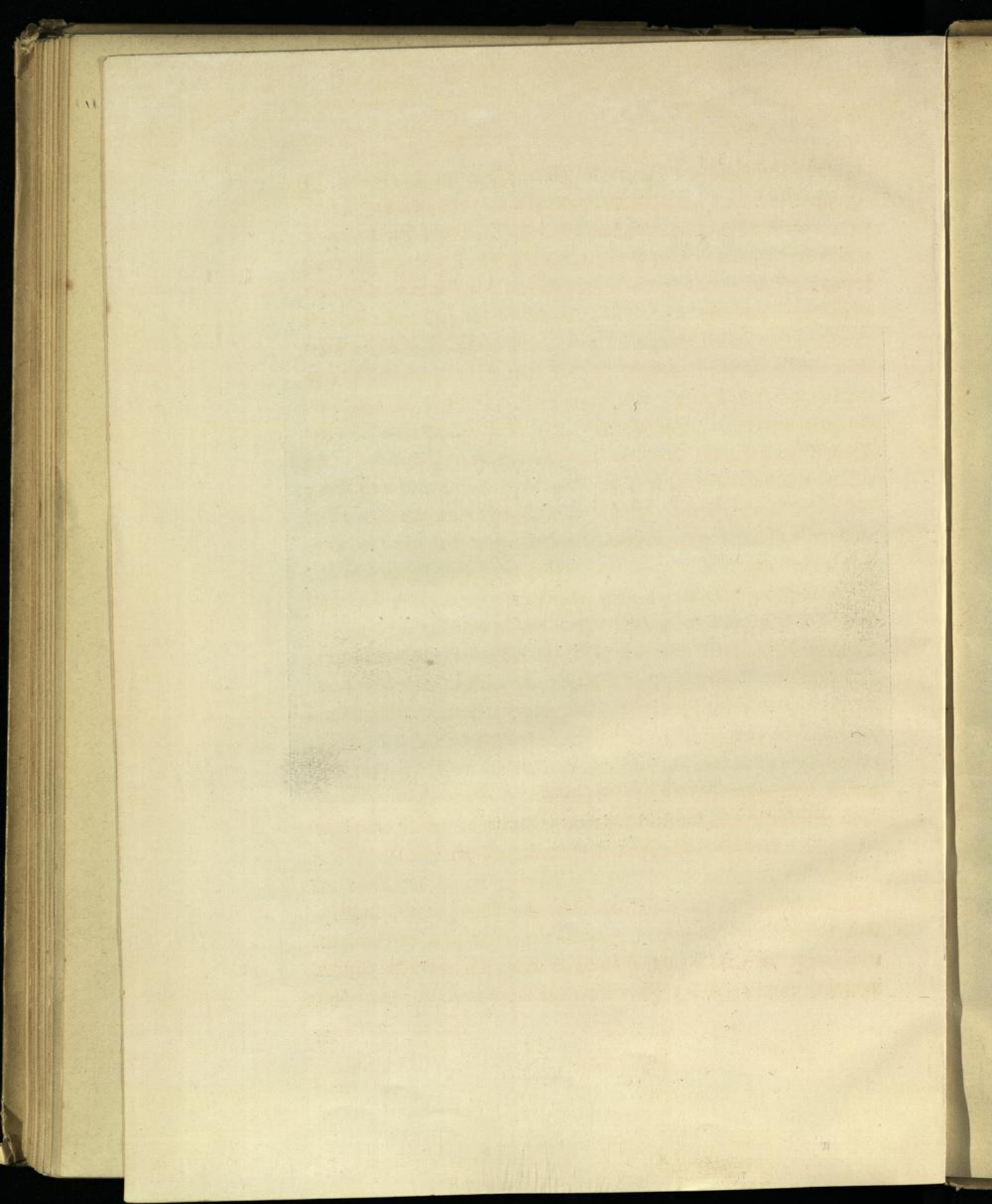
Die Studie und die Impression sind bei Menzel ganz verschiedene Dinge. Die eine entstand unmittelbar vor der Natur, die andere als das Ergebnis langer Beobachtung, deren Teile ein staunenswertes Gedächtnis mit fast photographischer Treue bewahrte. Man kennt die Ansprüche, die Menzel an seine Modelle stellte: „Ein Modell rührt sich nicht. Es sitzt und steht, wie es sitzt und steht — und wenn die Erde unter ihm wankt.“ Aber Sonne und Mond, Wolkenzug und Nebelflor, das Flackerleben der Flamme, das Schwelen des Qualmes — die entzogen sich mit elementarischer Freiheit dem bohrenden Blick dieser Augen. Hier half ihm ein Wunder seiner inneren Organisation: sein staunenswertes Gedächtnis. Aber auch das Gedächtnis will geübt sein. Wer rechnet das Maß von Disziplin zusammen, das Menzel befähigte, die Gesichte eines erregten Schauens später in dem ruhig fließenden Licht der Werkstatt zu farbigem Dasein zu bringen mit allem Zauber der abgeklungenen, nie wiederkehrenden Stunde? Wer ihn im Alter gesehen hat, etwa auf einem abendlichen Gang im Tiergarten, den Überzieher sorgfältig

über den Arm gelegt, gestützt auf den nie vergessenen Schirm, unbeweglich mit den Brillengläsern hinstarrend auf eine Stelle, an der nichts Außerordentliches zu entdecken schien, wie er stand und stand und sich vom Fleck nicht rührte, mit keiner Bewegung die gespannte Erregtheit geistiger Arbeit verratend — der kann ihn sich leicht in jungen Jahren vorstellen, wie ein Eindruck ihn bannt, ihn festwurzeln läßt vor dem Atelierfenster, auf der Brücke, beim Fortgehen etwa mit dem Hut schon in der Hand, und wie er allen seinen Fähigkeiten das kurz entschlossene Kommando zuruft: Antreten!

Aus dem Material solcher Beobachtungen sind diese Altberliner Impressionen entstanden, die, wie bekannt, von den Wänden der Menzelschen Wohnräume vielfach mit Passierung eines privaten Zwischenbesitzes den Weg in die Menzel-Kabinette der Nationalgalerie gefunden haben. Ab und zu hat es den alten Meister gelüstet, sie in seinem Sinn zu vollenden, d. h. durch eine belebende Staffage dem Bilde einen mehr oder weniger pointierten Inhalt zu geben. Axel Delmar hat kurz nach des Meisters Tode in der „Woche“ erzählt, welche Mühe es ihn kostete, Menzel davon abzuhalten, die von der Stadt Berlin erworbene Ansicht vom Tempelhofer Feld noch „fertig“ zu machen. „Hier kommt noch ein Wagen herein, hier etwas Spreewälдерisches nebst Babies“, versteifte er sich. Auf dem Palaisgarten stammen die links im Vordergrund zum Mittagsschlaf hingeflätzten Maurer von einer solchen Umarbeitung her. Nur schwer konnte er sich zum Verkauf „unfertiger“ Sachen entschließen, am wenigsten, wenn sie in öffentlichen Besitz kommen sollten. „Es ist doch immer ein Stück von meinem Monument und kann mal die ganze Fassade stören“, brummte er. Und so taucht denn noch immer ein und das andere Stück auf, das bei seinen Erben im Nachlaß verblieben ist. Darunter auch das Mondbild, das als die jüngste Menzel-Erwerbung der Galerie die erlesene Reihe seiner altberliner Impressionen dort mit einem Meisterwerk ungewollt romantischen Stimmungsreizes ergänzt und vorläufig abschließt.



Die Friedrichsgracht in Berlin.
Naturaufnahme.



In der Regel sind die Studienplätze nicht weit von dem jeweiligen Heim des Künstlers gelegen gewesen. Am liebsten nahm er, wie die alten Holländer, auf die er gelegentlich auch hingewiesen hat, seine allernächste Umgebung aufs Korn. Er war so ganz Städter, daß ihn der Drang ins Freie nie überkam. Seine Reisen hat mehr der Zufall, der Erholungszweck, ein allgemeines Bedürfnis nach Wissen und Bildung bestimmt. Für die Arbeit bot die nächste Umgebung ihm Stoff genug. Der Tempelhofer Berg und die Berlin-Potsdamer Eisenbahn, der Palaisgarten des Prinzen Albrecht, der Schafgraben, das alles lag im Bereich seines Wohnviertels, als er in der Schöneberger Straße hauste. Der „Mondschein über der Friedrichsgracht“ führt aus dem westlichen in den südlichen Teil der Stadt, in den weiteren Umkreis der Ritterstraße, wo Menzel von Mitte März 1847 bis Ende 1860 sein Quartier aufgeschlagen hatte.

Die Stelle gehört zu den wenigen, in denen das Malerische der alten Fischerstadt noch sich ahnen läßt. Dies Köln, die Schwesterstadt Berlins, ist eine in Form eines langen Keils hingestreckte Insel, deren nördlicher spitzer Teil Schloß, Dom und die Museumsbauten trägt, während der südlichere reicher von Straßen und Gassen durchschnitten ist, in deren Namen noch Alter und Geschichte dieses Stadtwesens fortklingen. Gleich hinter der Waisenbrücke teilt sich der Fluß, um in einem breiteren rechten Arm unter dem Mühlendamm und der Kurfürstenbrücke die Insel zu umfließen, während eine schwächere, in starkem Bogen gekrümmte Abschweifung durch eine Reihe kleinerer Brücken den Lauf die Friedrichsgracht entlang nimmt. Von einer dieser Brücken hat Menzel das malerisch verworrene Stadtbild im Zauber einer halb verhangenen Mondnacht aufgenommen.

Hoch, wie er in den Herbstnächten zu stehen pflegt, ist der Mond am Himmel aufgezo-gen, und unter ihm treibt im Winde Gewölk, das un-körperhaft wie nasse mattdurchleuchtete Schleier in bläulichem Schimmer vorüberzieht. Für einen Augenblick bricht der ferne Glanz der vollen Scheibe durch das Gewebe und legt ein breites Licht unten über den Wasserlauf.

Es streift die zusammengeschobenen Rähne, an deren Holzwänden die träge Flut schwappend spült und die willenslosen Fahrzeuge bald in Gruppen zusammendrängt, bald wieder aus der Richtung treibt. Mit scheuem Tritt tastet sich ein schwacher Widerschein die scharf im Winkel umbrechende Raiböschung entlang, und während tiefes Dunkel auf den Häuserreihen rechts und links lastet, hellt der Mond die Verworrenheit des Hintergrundes mit magischem Schimmer auf. Hier und da blinkt ein erleuchtetes Fenster in rötlichgelbem Schein: noch sind die tausend Augen des Tages nicht alle geschlossen. Noch ist es nicht Nacht, nur später Abend und die Bewegung des Tages nicht in allen Teilen abgestellt. Ein Veratmen des Lebens vor dem Einbruch formlosen Dunkels.

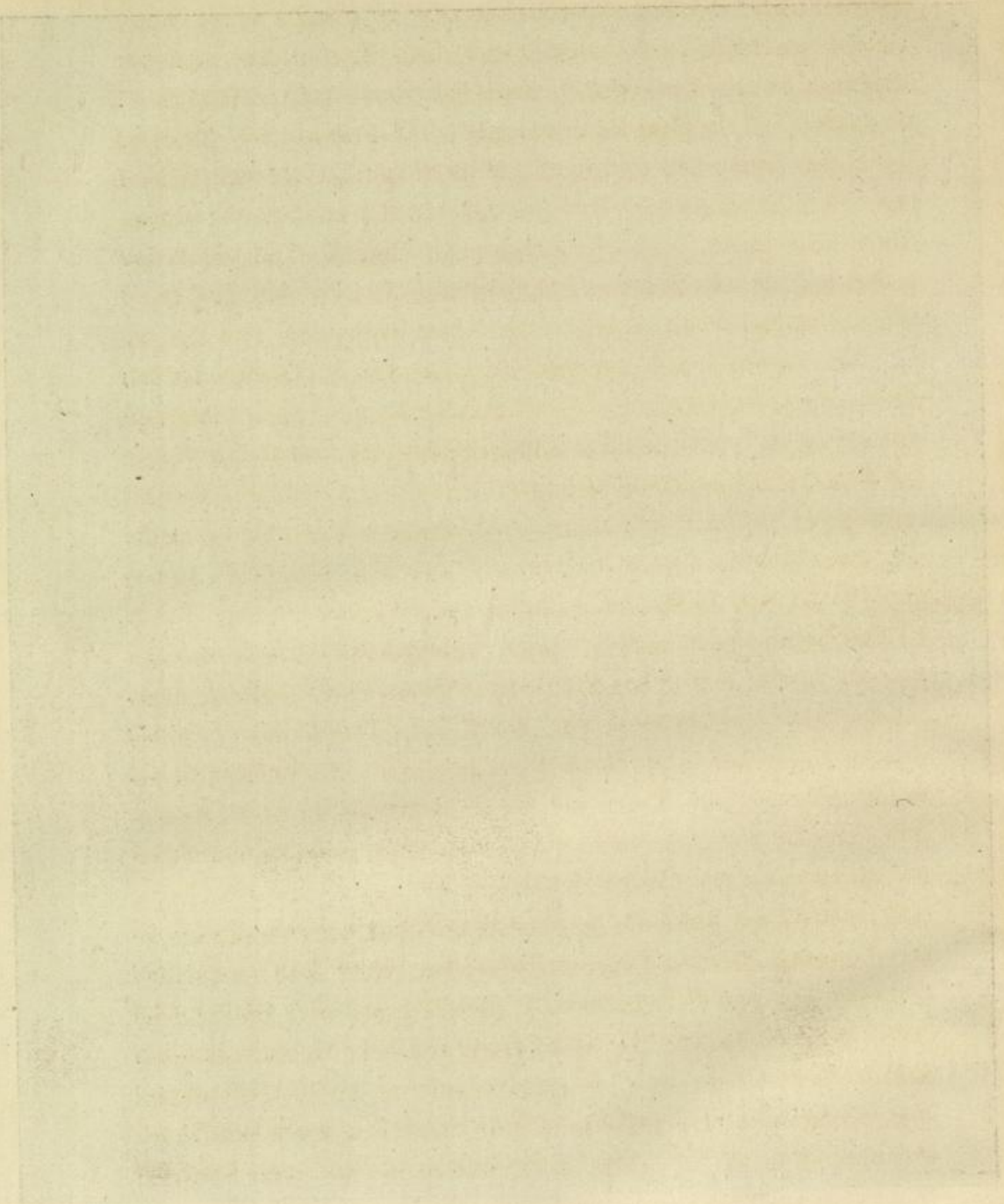
Schwarz und gespenstig ragen die fahlen Maste der Rähne auf. Die vorderen durchschneiden die ganze Bildfläche und weisen der Raumempfindung den Weg in die steile Höhe. Dieser Blickrichtung arbeitet das Licht entgegen, das, nach der Tiefe des Bildes sich aufhellend, dem Gefühl einen Ausweg in die traumhafte Weite eröffnet. So gleicht der Rhythmus der Komposition dem Ein- und Ausatmen mit seinem regelmäßigen Wechselspiel.

Die farbige Wirkung beruht auf dem sonoren Kontrast zweier Töne, braun und blau. Das Braun versinkt, wo es das Dunkel darstellt, zu einer sammetartigen Tiefe und steigt in der höchsten Helligkeit, wie vorn auf den Rähnen, bis zu einer beizigen Schärfe. Das Blau schimmert durch alle Nuancen eines kühlen Silbertons. Der Farbauftrag ist dick mit breitem Pinsel hingesezt; im Vordergrund, wo der Blick nicht aufgehalten werden soll, ist die Farbe mit temperamentsvollen Strichen zusammengefezt. Das Impressionistische der Technik rückt das Gemälde Jahrzehnte über seine Entstehungszeit hinaus.

Unbezeichnet und undatiert, läßt sich die Arbeit doch mit ziemlicher Sicherheit chronologisch festlegen. Sie fällt in das Jahrzehnt der Friedrichs-Bilder Menzels und dürfte eher der zweiten als der ersten Hälfte der 1850er Jahre angehören. Im Mittelpunkt und auf der Höhe steht in diesem Jahrzehnt



Adolph Menzel. Mondschein über der Friedrichsgracht.
Ölgemälde. Berlin, Nationalgalerie.



Faint, illegible text or markings at the bottom of the page.

das gewaltige Hochkirchbild mit seinem Qualm und Brand (1856). Alles, was sich um diesen Gipfel schart, erscheint wie Vorbereitung dazu oder Verweilen bei dem Erreichten. Zu keiner Zeit seines Lebens hat sich Menzel so eingehend mit den Problemen phantastischer Beleuchtung beschäftigt, nie wieder dem Zauber der Lichtromantik so sich hingeeben. Es war die Zeit seiner höchsten malerischen Reife, die mit der Mittagshöhe des eigenen Lebens zusammenfiel. Mit dem Flötenkonzert begann er, mit der Treppe zu Lissa hörte er auf. Damals entstanden die Fackelzüge, noch lange nicht genug gewürdigt in der Dämone der rostrot qualmenden Luft mit den zuckenden Lichtern über den großen Reitersilhouetten, die Atelierwand mit ihren starken Schlagschatten, das Théâtre Gymnase mit seinem Kampenlicht und der im Dunkel geballten Zuschauermenge, die er nicht zum Vorteil des Bildes später individualisiert hat.

In die unmittelbare Nähe dieser impressionistischen Höchstleistung gehört der „Mondschein über der Friedrichsgracht“. Im malerischen Problem und in der Handschrift gleichen sich die beiden vollständig.

War es der Zufall eines in früher Herbstmondnacht unternommenen Abendweges oder war es das planmäßige Suchen eines Motivs zu einem anderen Bilde, das Menzel in diesen malerischen Stadtteil führte? Beides ist möglich; für das zweite könnte sein Chodowiecki (1859) sprechen, den er zeichnend, mit Hut, Stock und Kragenmantel auf der alten hölzernen Waisenbrücke, den Turm der Parochialkirche hinter sich, also in derselben Gegend ein wenig fluslaufwärts, darstellte.

Seither hat sich das meiste auch dort so verändert, daß es nicht leicht ist, mit Sicherheit Menzels Standort festzustellen. Man kann nur zwischen der Rossstraßen- und Grünstraßenbrücke schwanken und wird sich schließlich für die letztere entscheiden. Sie hatte damals noch nicht das steinerne monumentale Aussehen von heute, sie erinnerte mehr an die Waisenbrücke mit ihrer hölzernen Brustwehr und lag, wie diese, niedrig über dem Wasserspiegel. Geblieben ist die alte Böschung der Friedrichsgracht mit ihrem Knick, der

den Lauf der ehemaligen Kölnischen Stadtmauer bezeichnet. Dagegen mußte auf der anderen Seite das Gebäude mit dem kapuzenartig tief herabgezogenen Walmdach längst einer platzartigen Erweiterung weichen. Von der Häusergruppe im Hintergrunde, die sich vor den Spittelmarkt drängt, glaubt man die allgemeinen Umrisse noch wiederzuerkennen.

An topographische Treue hat Menzel nie gedacht. Diese Arbeit war und wurde neben ihm von anderen, von Hinge, Hummel, Brücke und Eduard Gärtner geleistet. Menzel hat weniger und mehr als sie gegeben. Er hält die Stimmung der alten Stadt fest, erweckt Leben und Ahnung und regt die Phantasie an, wo jene nur den Tatsachendrang befriedigen.

Und wie er nach der geistigen Seite hin die Bemühungen seiner künstlerischen Zeitgenossen zu einem höheren Ziel führt, so schließt er auch mit den malerischen Problemen, die er sich stellt und löst, das Streben einer ganzen Richtung und Schule ab. Die Lichtromantik, die in seinen Altberliner Impressionen eine so bedeutende Rolle spielt, hat die Berliner Malergeneration von Anfang des 19. Jahrhunderts an beschäftigt. Schinkel begann mit seinen Sonnenuntergängen am Heiligen See, seinen Dioramen und Theaterdekorationen, und Blechen folgte ihm nach. Daneben stehen Künstler bescheideneren Buchses, wie Carl Friedrich Hampe und andere. Vom Theater kamen sie her, und ihre Landschaften, auch die Schinkels und die großen Bilder Blechens, lassen das Theater nie ganz vergessen. Erst Menzel hat das Fatale, Gewollte, das dem Effekt anhaftet, überwunden durch das, was die eigentliche Kraft und Stärke seiner Persönlichkeit ausmacht: durch eine bedingungslose Wahrhaftigkeit. Die Außenwelt suchte er nicht durch eine poetisch-sentimentale Fiktion zu höhen und zu verklären; seinen geruhfam zuwartenden Augen offenbarte sich die elementare Poesie, die auf dem Grunde aller Natur schlummert. Ein ungetrübtes Schauen ließ ihn den Zauber der Stunde erkennen, aber dann faßte er zu und hielt mit zäher Kraft fest, was längst entglitten war.

Zu den tragischen Widersprüchen seines Künstlertumes gehört es, daß er diese Arbeiten nicht höher bewertete, ja auch später den Blick nicht frei genug hatte, um ihre entwicklungsgeschichtliche Bedeutung zu erkennen. Denn mit ihnen knüpft er an die verloren gegangene Maltradition des 18. Jahrhunderts wieder an, mit ihnen hat er mächtig dem vorgearbeitet, was der offizielle Impressionismus unter Liebermann und Slevogt sich auf eigene Faust erobern mußte. Ein Führer hätte Menzel mit diesen Arbeiten der jungen Generation sein können, aber seiner Natur fehlte der Geselligkeitsdrang, der den Führer macht. Er war und blieb ein einsamer Pionier, ein Forscher und Sucher, ein Grabender im eigenen Stollen. So mußte es kommen, daß er selbst keinen Blick, kein Verständnis für seine künstlerischen Nachfahren hatte, ihr verwandtes Streben mißtrauisch ablehnte, und auch sie erst nach seinem Tode erfuhren, daß der Prophet unter ihnen geweilt hatte.

