



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Ein Preuße in Paris: Wandlungen des Ruhmes und Nachruhmes Menzels, 1855-1905

Esner, R.

Publication date

2004

Document Version

Author accepted manuscript

Published in

Jahrbuch der Berliner Museen (Beiheft, 1999)

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Esner, R. (2004). Ein Preuße in Paris: Wandlungen des Ruhmes und Nachruhmes Menzels, 1855-1905. In *Jahrbuch der Berliner Museen (Beiheft, 1999)* (pp. 303-308).

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

EIN »PREUSSE« IN PARIS: WANDLUNGEN DES RUHMES UND NACHRUHMES MENZELS

von RACHEL ESNER

Bis zu seinem Tode im Februar 1905 war Adolph von Menzel fraglos Deutschlands berühmtester Künstler, sowohl daheim wie im Ausland. Daß ausgerechnet der sogenannte »Erbfeind« Frankreich zu jenen Nationen zählte, die Menzel während seiner langen Karriere die größten Ehren erwies, mag dabei überraschen.¹ Im folgenden möchte ich einen kurzen Überblick über die französische Menzel-Rezeption geben und deren Wandlungen vom ersten Auftritt des Künstlers in Paris 1855 bis zu den Nachrufen von 1905 skizzieren.

Auf einen wesentlichen Aspekt möchte ich mich dabei konzentrieren: Es handelt sich um die Frage, welche Rolle die Nationalität des Künstlers bei der kritischen Beurteilung spielte. Eine Untersuchung der Kritiken mit dem Blick auf die Passagen zu Menzels Preußentum kann sehr erhellend sein. So wird nicht nur die besondere Bedeutung Menzels in Frankreich verständlich, sondern daran können auch das Verhältnis der Nationen und das Selbstverständnis der Franzosen abgelesen werden.

Was bedeutete »Preußen« für die Franzosen? Im Lauf des 19. Jahrhunderts erfuhr der Begriff erhebliche inhaltliche Veränderungen, abhängig von der jeweiligen politischen Situation.² Vereinfacht gesagt, definierten die Franzosen den Preußen als den Wissenschaftler unter den Deutschen. Er galt als methodisch, tatkräftig, gut organisiert, objektiv und realistisch. Sein größtes Streben sei Weltkenntnis. Der Preuße sei ernsthaft, aber unkultiviert und grob, ein Barbar mit starkem Willen. Für jene Franzosen, die Preußen mit Aufklärung verknüpften, galt das Land als Vorbild für Liberalismus, geistige Freiheit und Antiklerikalismus.

Das französische Bild anderer deutscher Länder und Stämme – gespeist von der Lektüre Tacitus' bis Madame de Staëls – war durchaus differenziert. Gelegentlich vermischten sich zwar die Bewertungen dessen, was als »deutsch« oder »preußisch« empfunden wurde. Verallgemeinernd kann aber gesagt werden, daß die Nicht-Preußen als träumerisch, naiv und gar etwas faul galten. Achtung erlangten sie in den Augen der Franzosen als Volk von Denkern und Musikern.

Ganz selbstverständlich erschien den Kunstkritikern, daß diese Attribute – genauso wie die physischen und klimatischen Eigenschaften des Landes selbst – Auswirkung hatten auf die künstlerische Produktion: Die Deutschen galten zwar als gute Zeichner, aber das graue Wetter habe ihren Sinn für Farbe getrübt. Das Klima verleihe ihren Werken jene typische Kälte, die nicht sehr attraktiv gefunden wurde.³

Als sich die Anzeichen für die Vereinigung der deutschen Staaten mehrten, fürchteten die Franzosen, daß eine preußische Hegemonie einen negativen Einfluß auf die angenehmeren Eigenschaften der Deutschen haben würde. Diese Ahnung sahen sie im Krieg von 1870–71 bestätigt. Nach Sedan behielten die Preußen zwar ihre ihnen bis dato zugeordneten Eigenschaften, allerdings änderten sich nun die Bewertungen. Charakteristika, die dem Land und seinen Bewohnern zuvor noch Lob eingebracht hatten, seien zum Bösen gekehrt und für üble Ziele mißbraucht worden. Auf der anderen Seite gab es auch nach 1871 in Frankreich immer noch Persönlichkeiten von Rang, deren Bewunderung für Preußen anhielt und die die eigene Niederlage der Fortschrittlichkeit des Gegners zuschrieben, von der man lernen sollte.⁴ Diese Vari-

1 Die – vorwiegend positive – französische Rezeption der deutschen Kunst im allgemeinen in den Jahren nach dem Krieg von 1870–71 ist Thema meiner Dissertation: »Art knows no Fatherland: The Reception of German Art in France, 1878–1900 (City University of New York, 1994).

2 Ausführlich zu den Veränderungen des Deutschland- und Preußenbilds im Frankreich des 19. Jahrhunderts siehe Claude Digeon, *La crise allemande de la pensée française*, Paris 1959. Ver-

schiedene Kapitel seines Buches dienen zur Begriffsfindung des vorliegenden Aufsatzes.

3 Diese »klimatische Kunsttheorie«, nach der die Umwelt als determinierender Faktor für die Schaffung und das Äußere von Kunstwerken angesehen wird, war eine der wichtigsten Paradigmen der Diskussion über ausländische Kunst in Frankreich in jenem Jahrhundert.

4 Digeon 1959 (wie Anm. 2), *passim*.

anten des Preußenbildes sollte auch in der Menzel-Rezeption ablesbar werden.

Adolph Menzel stellte auf der Weltausstellung von 1855 zum ersten Male in Paris aus. Vertreten war er mit der *Tafelrunde von Sanssouci* (Berlin, Nationalgalerie; Kriegsverlust). Nicht er, sondern seine Kollegen Peter Cornelius und Wilhelm von Kaulbach erzielten jedoch die größte Aufmerksamkeit. Die Kritiker betrachteten deren *grands machines* als repräsentativ für das deutsche Wesen.⁵ Trotz der prominenten Anwesenheit Voltaires in der *Tafelrunde* entging den meisten Menzels Gemälde, und die wenigen Kommentare waren in der Hauptsache negativ. Allein die Physiognomien wurden gelobt; insgesamt bezeichnete man das Gemälde aber als schwerfällig und verkrampft, was man dem sprichwörtlichen teutonischen Mangel an *esprit* zuschrieb.⁶ Erst einige Zeit später sollte die nämliche *Tafelrunde* als Beispiel von Menzels besonderem Talent für das historische Genre gepriesen werden.

1867, erneut auf einer Weltausstellung, waren es anekdotische Genrebilder, die nun als typisch deutsch galten. Ludwig Knaus stand im Zentrum der kritischen Bewunderung, erhielt eine Ehrenmedaille und sehr viel wohlwollende Presse.⁷ Menzel kehrte diesmal, bei seinem zweiten Auftreten in Paris, aber auch nicht mit leeren Händen nach Hause zurück. Sein *Friedrich bei Hochkirch* (Berlin, Nationalgalerie; Kriegsverlust) erlangte eine Medaille Zweiter Klasse.⁸ Menzel selbst wurde zum Ritter der Ehrenlegion ernannt, eine hohe Auszeichnung, die gleichwohl nicht überbewertet werden darf.

Menzels Einsendung wurde unter anderem von Maxime du Camp und Paul Mantz besprochen. Beide bewunderten die historisch getreue Dar-

stellung und die Lichteffekte, Kriterien, die von nun an Menzels kritische Rezeption in Frankreich prägen sollten.⁹ So auch im Jahr darauf, 1868, als er *Die Krönung Wilhelms I. in Königsberg* (Potsdam, Neues Palais) auf dem Salon ausstellte.¹⁰ Kein geringerer als Théophile Thoré nannte das Gemälde ein Wunder an unaffektiertem Naturalismus und Ausdruck.¹¹ Kritischer ließ er sich – gemeinsam mit vielen anderen – über Menzels Farbgebung aus.¹² Fraglos sei das Werk typisch für sein Land, oder wie Ernest Chesneau schrieb: »Sowohl in ihren Stärken als auch in ihren Schwächen ist Menzels Malerei ganz preußisch.«¹³

Menzels Durchbruch in Frankreich folgte jedoch erst 1878, also nach dem Kriege, mit seinem Beitrag zur deutschen Abteilung auf der Weltausstellung. Die politischen Wirren rund um das Zustandekommen einer deutschen Beteiligung in Paris sind anderswo im Detail behandelt worden.¹⁴ Es genügt, darauf hinzuweisen, daß das delikate Verhältnis beider Nationen einen starken Einfluß auf die kritische Beurteilung der deutschen Kunstwerke hatte, nicht zuletzt, was Menzel betrifft. Der Maler war mit seiner bisher ehrgeizigsten Komposition vertreten, dem *Eisenwalzwerk* (Berlin, Nationalgalerie).¹⁵ Die Rezensionen waren sehr ausführlich und gingen erstmals auf die Frage ein, inwieweit die Herkunft des Künstlers für die Wahl des Themas und seine Wiedergabe verantwortlich zu machen war.

Für die Franzosen repräsentierte das *Eisenwalzwerk* wie kein anderes Bild Bismarcks »neues Deutschland«: modern, hart arbeitend, erfolgsorientiert.¹⁶ Gleiches, so meinte man, könne über seinen Maler behauptet werden. Menzels Fähigkeit, seine Umgebung mit äußerster wissenschaftlicher Präzision zu sehen und auf der Leinwand festzu-

5 Zum deutschen Beitrag zur Ausstellung siehe Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire*, New Haven & London 1987, S. 99–105, und Rachel Esner, *Regards français sur la peinture allemande à l'Exposition universelle de 1855*, in: *Romantisme* 75, 1991, S. 103–112.

6 Siehe z.B. Edmond About, *Voyage à travers l'Exposition des beaux-arts*, Paris 1855, S. 47–48, und Augustin-Joseph DuPays, *Exposition universelle des beaux-arts*, in: *L'Illustration*, 3.11.1855, S. 297.

7 Siehe Mainardi 1987 (wie Anm. 5), S. 165–167.

8 *Exposition Universelle de 1867 à Paris*, Catalogue générale publié par la Commission Impériale. Première partie (groupes 1 à V) contenant les oeuvres d'art, Paris 1867, Nr. 71. Menzel erhielt die Ernennung zum Ritter der Ehrenlegion am 29. Juni 1867 (Paris, Archives de la Légion d'honneur, décret de 29 juin 1867).

9 Siehe Maxime du Camp, *Les beaux-arts à l'Exposition universelle. Les écoles étrangères et l'école française contemporaine*, in: *Revue des Deux-Mondes* 70, Juli 1867, S.154, und Paul Mantz, *Les beaux-arts à l'Exposition universelle. Allemagne et la Suisse*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, August 1867, S.140.

10 *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographies des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1 Mai 1868*, Paris 1868, Nr. 1751.

11 Théophile Thoré, *Les Salons de W. Bürger (1861 à 1868)*, Paris 1870, Bd. 2, S. 517.

12 Ebenda. Siehe auch Philippe Burty, *La gravure, le bois et la lithographie au Salon de 1868*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, August 1868, S. 120.

13 Ernest Chesneau, *Beaux-Arts. Le Salon de 1868*, in: *Le Constitutionnel*, 5.5.1868: »Dans ses qualités et dans ses défauts, le tableau de M. Menzel est bien et complètement un tableau prussien.«

14 Siehe Françoise Forster-Hahn, »La confraternité de l'art«: Deutsch-französische Ausstellungspolitik von 1871 bis 1914, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 48, 1985, S. 507–521; Heinz-Alfred Pohl, *Die Weltausstellung im 19. Jahrhundert und die Nichtbeteiligung Deutschlands in den Jahren 1878 und 1889*, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, Bd. 97, 1989, S. 381–425; und Esner 1994 (wie Anm. 1), S. 33–97.

15 *Exposition universelle de Paris, 1878. Catalogue de l'Exposition allemande des beaux-arts*, Paris 1878, Nr. 109.

16 Die Kritik zu Menzels Werk ist zusammengefaßt bei Esner 1994 (wie Anm. 1), S. 81–87, 200–201.

halten, war für die Kritik ein direktes Resultat seiner preußischen Wurzeln. Beobachtungsgabe und Detailbesessenheit waren nicht nur die Konsequenz seiner Kurzsichtigkeit, sondern auch seiner Nationalität. Das galt auch für die einmal mehr konstatierte Vorliebe für die Zeichnung bei gleichzeitig mangelndem Farbgefühl.

Diese übereinstimmenden Feststellungen mündeten nun nicht in eine generelle Verurteilung des Bildes, was angesichts des gespannten Verhältnisses zum östlichen Nachbarn nicht verwunderlich gewesen wäre. Im Gegenteil nannten die meisten Kritiker jene Eigenschaften als positive Exempel preußischer Tugenden: Objektivität, Realismus, Beharrlichkeit und systematische Vorgehensweise. Wie bereits angedeutet, hatten nach dem Krieg viele Reformer und Intellektuelle in Frankreich diese Qualitäten zur Nachahmung empfohlen, wenn das Land in der neuen europäischen Ordnung überleben wolle. Zweifellos hat diese politische Debatte ihre Wirkung auf die Menzel-Kritik nicht verfehlt.

Die bedeutendste Formulierung der französischen Sicht auf Menzel war Edmond Duranty's zweiteiliger Artikel von 1880 in der *Gazette des Beaux-Arts*.¹⁷ Obwohl Duranty für seine Ästhetik des Realismus einen universellen Anspruch erhob, bezog er sich in seiner Analyse ständig auf den Nationalcharakter des Künstlers. Gleich am Beginn, bei der Beschreibung von Menzels Jugend und Anfängen, findet Duranty dessen Wurzeln in der »famille de la vérité, de la philosophie morale et de l'observation«, zu der bereits Holbein, Schlüter, Chodowiecki, Rauch und Schadow gehörten.¹⁸ Im weiteren entwickelt Duranty seine Vorstellung von Menzel als »peintre de race«, was weniger mit »Vollblutmaler« zu übersetzen sein dürfte als mit »reinerassig«.¹⁹ Es sei vor allem sein Deutschtum, das es Menzel erlaube, seine Landsleute so wirklichkeitstreu abzubilden, egal ob sie nun aus der friderizianischen Epoche oder aus moderner Zeit stammen. Preußisch nannte Duranty Menzels Wahrheits-

liebe und sein objektives und vorurteilsloses Auge: als Realist ein Künstler ersten Ranges, wenngleich nicht in der Lage, Schönheit auszudrücken: »Er ist ein Vertreter seiner Rasse, das heißt, hier findet man weder Eleganz noch apollinische Torsi.«²⁰ Wie viele vor und mit ihm sah der Kritiker Menzels Wesen am deutlichsten in den Zeichnungen und in der Graphik zum Vorschein treten. Darin käme die Vielfalt der Motive und seine methodische Unabhängigkeit am besten zum Ausdruck wie auch seine Fähigkeit, die Welt in allen ihren Erscheinungsformen auf das Papier zu bannen und selbst die Vergangenheit gegenwärtig zu machen.

Jules Laforgue, Dichter, Kritiker, Förderer des Impressionismus und Vorleser der Kaiserin in Berlin, hat in den frühen achtziger Jahren einige Artikel über Menzel veröffentlicht.²¹ Obwohl sein Interesse eher ein ästhetisches war, beruhte auch Laforgues Beurteilung des Künstlers auf der prägenden Kraft, die er der Nationalität beimaß. Menzels Preußentum äußerte sich für ihn nicht so sehr in der objektiven Beobachtungsgabe, sondern in der typischen Ironie und im bissigen Humor.²² Laforgue betonte das Karikaturhafte in Menzels Werken und seinen kompromißlosen, manchmal selbst grausamen Realismus. Wie Duranty bewunderte Laforgue, wie der Künstler noch die trivialsten Dinge mit immer gleicher Detailtreue wiedergab, aber – im Gegensatz zu Duranty – störte er sich an dem offensichtlichen Mangel an Gefühl des Preußen.²³ Dieser Mangel sollte die französische Menzel-Rezeption in der Folge mehr beschäftigen.

Die Nationalität des Künstlers spielte eine noch entscheidendere Rolle, als 1885 in Paris eine umfangreiche Retrospektive organisiert wurde.²⁴ Die Rezensenten sind deutlich unterschiedenen Lagern zuzuordnen, Internationalisten und Revanchisten. Letztere fanden die ganze Veranstaltung unangemessen: Die Sache sei »ein Skandal« und beweise »übertriebene Großzügigkeit« von Seiten der Franzosen.²⁵ Ihre deutschfeindlichen Ausfälle wurden von Politikern und Kritikern mit dem Hinweis

17 Edmond Duranty, Adolph Menzel, in: *Gazette des Beaux-Arts*, März 1880, S. 201–217, und Juli 1880, S. 105–124. Für eine Analyse von Duranty und Menzel siehe Françoise Forster-Hahn, Menzels Realismus im Spiegel der französischen Kritik, in: (Ausst. Kat.) Adolph Menzel, Berlin (Nationalgalerie) 1980, S. 27–47; Esner 1994 (wie Anm. 1), S. 204–216; und Rachel Esner, Un Prussien à Paris: l'Exposition Menzel en 1885, in: *Quarante-huit/Quatorze. La revue du Musée d'Orsay* 2, Februar 1996, S. 56.

18 Duranty 1880 (wie Anm. 17), S. 202.

19 Ebenda, S. 206–208. Siehe auch Charles Blanc, *Les beaux-arts à l'Exposition universelle de 1878*, Paris 1878, S. 353.

20 Duranty (wie Anm. 17), S. 206: »Il est de sa race dis-je; là, point d'élégance, point de beaux torsos apolloniens.« Siehe auch S. 214: »Et puis ces formes massives, fortes, cubiques, conviennent à l'artiste; elles sont celles de son peuple, de son monde; il a vécu là-dedans, il excelle à les rendre.«

21 Die Artikel sind gemeinsam mit anderen kunstkritischen Texten von Laforgue abgedruckt in Mireille Dottin (Hrsg.), *Laforgue: Textes de critique d'art*, Lille 1988. Laforgues Kritik zu Menzel wird ausführlich erörtert in Esner 1994 (wie Anm. 1), S. 216–227.

22 Siehe Jules Laforgue, *Correspondance de Berlin: Exposition de M. Ad. Menzel à la Nationalgalerie*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Juli 1884, S. 77–84; nachgedruckt in Dottin 1988 (wie Anm. 21), S. 71–78, insbesondere S. 72.

23 Das wird besonders deutlich im letzten Absatz der Kritik. Siehe ebenda, S. 76.

24 Die Ausstellung wird detailliert besprochen in Esner 1994 (wie Anm. 1), S. 227–261, und Esner 1996 (wie Anm. 17), S. 56–61.

25 Siehe z.B. *Le Radical*, 27.04.1885, und Paul Foucher, *Excès de générosité*, in: *Le XIXe Siècle*, 1.5.1885.

beantwortet, daß Isolationismus und Unversöhnlichkeit auf kulturellem Gebiet den französischen Interessen schadeten. Wie der Kritiker Louis Gonse bemerkte, »waren höhere Interessen im Spiel als dieser Künstler, der bedeutendste seines Landes, in Paris bekannt gemacht werden sollte. Nur durch den freien Austausch der Ideen kann eine männliche Nation die Nahrung finden, die sie für den internationalen, sich täglich steigernden Wettbewerb benötigt, und nicht dadurch, daß man wie ein Vogel Strauß den Kopf in den Sand steckt.«²⁶ Wie andernorts ausführlicher beschrieben, begründeten die Befürworter der Menzel-Ausstellung ihre Haltung im patriotischen Sinne: »Kunst kennt kein Vaterland! rufen unsere Schriftsteller, Musiker, Maler und Bildhauer. Wir bewundern Goethe und Schiller; wir verehren Heine, Mozart, Weber; wir verneigen uns vor dem Genie Beethovens. Frankreich ist nobel genug, um keine Eifersucht zu spüren. Sie ist gastfreundlich zu allen Denkern und eine Bewunderin aller Talente« – dies mache das Wesen der Größe der Nation aus.²⁷ Die Ausstellung eines Preußen in Paris demonstrierte ihrer Meinung nach gerade Frankreichs Großzügigkeit und hohe Zivilisationsstufe. Die Frage war nicht, ob Menzel Deutscher war, sondern ob er Talent hatte. Die meisten Kritiker sollten dieser Ansicht zustimmen.

Zeichnungen, Drucke, Gouachen und Aquarelle beherrschten die Ausstellung, die hauptsächlich von Jules Laforgue zusammengestellt worden war. Sie war dadurch eher für Kenner und Künstlerkollegen interessant. Die meisten Rezensenten betonten einmal mehr, daß Menzel ein besserer Zeichner als Maler und daß sein unzureichender Farbensinn typisch für seine Landsleute sei. Aufgrund seiner preußischen Herkunft fehle es ihm an einer gewissen Leichtigkeit; subtile Nuancen und atmosphärische Wirkungen gelängen ihm ebenfalls nicht.²⁸ Auf der anderen Seite befähigten ihn diese Beschränkungen erst, zum Kern seiner Gegenstände zu dringen und sie mit Exaktheit und Aufrichtigkeit wiederzugeben: »Er hat den Geist der preußischen Nation bewundernswert ergründet und ihm Ausdruck verliehen, weil er selbst die In-

karnation seiner Rasse ist«, schrieb der Kritiker Léon Sorg.²⁹ Menzels Hauptleistung aber, Dynamik auszudrücken, ohne daß die Komposition auseinanderfällt, wurde schließlich wiederum als typisch angesehen und selbst mit der Einigung der deutschen Länder verglichen.³⁰

Das französische Preußenbild bestimmte die Rezeption der Ausstellung noch in anderer Hinsicht. Es gab dort zwar keine Gemälde mit Szenen aus dem Leben Friedrichs des Großen, aber zahlreiche Zeichnungen. Die Franzosen erörterten diese Blätter mit besonderer Anteilnahme. Sie lobten nicht nur die Darstellungen des Königs in seinen vielfältigen Aktivitäten, sondern vor allem jene militärischen Inhalts. Das Preußen des 18. Jahrhunderts galt vielen immer noch als vorbildlich organisierter Staat. Selbst Friedrichs Kriege gegen Österreich wurden noble Motive unterstellt, ganz im Gegensatz zum grundlosen Krieg gegen Frankreich vor wenigen Jahren.³¹

Weitgehend wohlwollender Konsens bestand auch in Bezug auf die Bilder, die das gegenwärtige Preußen zum Thema hatten, mit dem *Ballsouper* (Berlin, Nationalgalerie) im Zentrum. Eine Karikatur vermochten die Kritiker darin nicht zu erkennen: Menzel habe das Hofleben einfach und ehrlich so geschildert, wie es war. Obwohl einige wenige die Darstellungen der Personen etwas übertrieben realistisch fanden, waren sich alle einig, daß man hier eine wahrhaftige Wiedergabe der häßlichen, gefräßigen und extrem materialistischen Preußen des Jahres 1885 vor sich hatte, die sich so unvorteilhaft von ihren Vorfahren am Hofe Friedrichs II. unterschieden.³² Die Franzosen würdigten diese »objektive« Offenbarung des vermeintlichen Nationalcharakters ihrer Nachbarn, weil sie ihre Ansicht von den barbarischen Eigenschaften des ehemaligen Kriegsgegners zu bestätigen schien. Im Zusammenhang mit der Glorifizierung eines intellektuellen und philosophischen Preußens von ehemals konnten die Kritiker das Werk des heutigen Preußen Menzel loben und dennoch – oder gerade dadurch – patriotische Gesinnung demonstrieren.

26 Louis Gonse, Exposition d'Adolphe Menzel à Paris, in: Gazette des Beaux-Arts, Juni 1885, S. 516: »Il y avait un intérêt de l'ordre le plus élevé à faire connaître à Paris l'artiste le plus considérable d'outre-Rhin. C'est dans le libre échange intellectuel qu'un peuple viril peut trouver des armes pour la lutte internationale qui grandit chaque jour avec la concurrence; ce n'est pas en se cachant la tête derrière une pierre, comme l'autruche.« Siehe auch Esner 1994 (wie Anm. 1), S. 239–245, und Esner 1996 (wie Anm. 17), S. 59.

27 A. Saissy, L'Art n'a point de patrie, in: Echo de Paris, 27.5.1885: »L'art n'a point de patrie! s'écrient chez nous les littérateurs, les musiciens, les peintres, les sculpteurs. Nous admirons Goethe et Schiller; nous aimons Heine, Mozart, Weber; nous nous inclinons devant la génie de Beethoven. La France est assez grande pour n'êt-

re point jalouse. Elle est hospitalière à toutes les intelligences, admiratrice de tous les talents.« Siehe auch Esner 1994 (wie Anm. 1), S. 255, und Esner 1996 (wie Anm. 17), S. 59.

28 Siehe z.B. Gonse 1885 (wie Anm. 26), S. 519–20.

29 Léon Sorg, Adolphe Menzel, in: La vie moderne, 16.05.1885, S. 335: »Il a merveilleusement pénétré et exprimé l'esprit de la nation prussienne, parce qu'il incarne le génie de sa race [...]«. Siehe auch Esner 1994 (wie Anm. 1), S. 258–260.

30 Siehe z.B. Gonse 1885 (wie Anm. 26), S. 137.

31 Siehe Esner 1994 (wie Anm. 1), S. 256–258, und Esner 1996 (wie Anm. 17), S. 60.

32 Ebenda.

In den Jahren nach 1885 änderte sich die französische Menzel-Rezeption entscheidend. Die bisherige Kritikergeneration hatte in Menzel mit seiner Liebe für das Detail den Repräsentanten eines Realismus erkannt, dem sie in der Mehrheit selbst anhängen. Solange die Kritik behauptet hatte, das Ziel der Kunst läge in der Offenbarung der sozialen Aspekte des Lebens, solange waren die Eigenschaften des Preußen von Vorteil: Seine Werke mögen zwar nicht schön sein, wichtiger erschien, daß sie »wahrhaftig« waren. Am Ende der achtziger Jahre meldete sich jedoch eine neue Kritikergeneration zu Wort. Ihre Vorliebe galt weniger einer exakten Wiedergabe der sichtbaren Welt als einer mehr durchgeistigten Kunstauffassung. Phantasie, Individualismus, künstlerisches Temperament und literarische Themen waren in Mode gekommen.

Die Abkehr der französischen Kritik von Menzel wurde anlässlich der Weltausstellung von 1889 offenbar. Einmal mehr hatten politische Umstände – das deutsch-französische Verhältnis und innerdeutsche Angelegenheiten gleichermaßen – die Auswahl der deutschen Beteiligung und ihre Rezeption in Frankreich bestimmt.³⁵ Letztere blieb übrigens grundsätzlich überwiegend positiv. Menzel war mit nur sechs Arbeiten auf Papier vertreten.³⁴ Diese Zeichnungen wurden gleichwohl nicht übersehen. Ihr Realismus wurde von den Kritikern nun jedoch mit der Kunst der jüngeren Landschaftsleute Menzels verglichen: Max Liebermann, Gotthardt Kuehl und Fritz von Uhde. Die Rezensenten sahen in jenen Malern Vertreter eines internationalen Stiles, die der deutschen Kunst neue Impulse vermittelten. Während sie – wie Menzel – die Natur liebten, sei dessen unbarmherziger Realismus bei ihnen von einem latenten Mystizismus verklärt. Nüchterner Respekt vor dem einfachen Leben war mit einem ungekannten Sinn für Poesie vereint. Hier lag für die Franzosen der Ausdruck der wahren deutschen Seele.³⁵ Menzel blieb im Vergleich eben doch nur ein Preuße: gefühllos, spöttisch, menschenfeindlich. Seine Leistung, die Befreiung der deutschen Kunst von der Gedankenmalerei eines Cornelius oder eines Kaulbach, war inzwischen

bereits historisch. In ihr sah die Kritik Menzels Größe, aber auch seine Grenze.³⁶

Als sich die Spannungen zwischen Deutschland und Frankreich im Vorfeld des Ersten Weltkrieges erhöhten, verloren die preußischen Charakterzüge, wie sie von Menzel in den Augen der Franzosen so idealtypisch vertreten wurden, ihre Anziehungskraft. Nichts kann die radikale Wendung des Menzelbildes besser demonstrieren als der Nachruf Louis Gillets in der *Revue de l'art ancien et moderne*.³⁷ Das objektive und unbestechliche Auge des Künstlers, das Duranty und Laforgue noch so gepriesen hatten, war für Gillet nur mehr eine Verirrung, ja eine Monstrosität: »Es geschah, daß die Natur, des immer Gleichen müde, stutzte und inmitten einer Nation von Blinden ein Ungeheuer schuf, das die Aufgabe übertragen bekam, für Millionen zu sehen, einen außergewöhnlichen Argus, dessen Sehkraft hundertfach ist.«³⁸ Für Gillet waren die Deutschen ein gespaltenes Volk: Die einen hielten sich an bloße Gedankengebilde und Abstraktionen, die anderen waren leidenschaftliche Anhänger positivistischer Wahrheit und geprägt von einer groben Sinnlichkeit. Aus diesen Extremen – so Gillet – könne keine Kunst entstehen.³⁹ Der Autor hing wieder dem alten Bild vom Nachbarvolk der Dichter und Denker nach, und Menzel hatte darin keinen Platz. Dessen Wurzeln hätten nicht nur seinen Charakter geprägt, sondern auch die Themenwahl. Das Ziel seiner Kunst sei die Glorifizierung seiner Nation gewesen, womit er aktiv an der Prussifizierung Deutschlands beigetragen habe. Aus dem Land friedfertiger Philosophen sei ein Reich von Eroberern und Geschäftsleuten geworden, und Menzel wurde zum Propagandisten dieses Unheils erklärt.⁴⁰

Gillets Menzel war ein einsamer Zyniker, dem der Begriff »Ideal« nichts bedeutete und dessen Versuche, echte Kunst zu schaffen, in Parodie und Satire mündeten. Schuld daran war – einmal mehr – sein Preußentum. Menzels angeborene Objektivität konnte keine Kunst hervorbringen. Echte Schöpferkraft erfordere Gefühl, Interpretation, eine durch Phantasie gemäßigte Wahrheit. Menzel habe seine Persönlichkeit von seiner Arbeit getrennt; er sei bloß

35 Siehe Forster-Hahn 1985 (wie Anm. 14), S. 521–531, und Esner 1994 (wie Anm. 1), S. 266–317.

34 Ministère du Commerce, de l'Industrie et des Colonies. Catalogue général officiel. Beaux-arts, Lille 1889, Nr. 73–78.

35 Vgl. Esner 1994 (wie Anm. 1), S. 262, 294–314.

36 Vgl. z.B. Maurice Hamel, Exposition universelle de 1889. Les écoles étrangères, in: Gazette des Beaux-Arts, September 1889, S. 243–244, und Georges Lafenestre, La peinture étrangère à l'Exposition universelle, in: Revue des Deux-Mondes 96, October 1889, S. 154.

37 Louis Gillet, Menzel, in: Revue de l'Art ancien et moderne 17, März 1905, S. 181–198, und April 1905, S. 295–310. Andere Nach-

rufe existieren von August Marguillier, Adolf von Menzel, in: Les Arts 41, Mai 1905, S. 6–15; Thiébaud-Sisson, Un maître de l'art allemand: Adolf Menzel, in: Le Petit Temps, 12.2.1905; und Marcel Archinard, Adolf von Menzel, in: Mercure de France 54, März 1905, pp. 308–11.

38 Gillet 1905 (wie Anm. 37), S. 185: »Mais il arrive que la nature, lasse enfin de se répéter, s'irrite brusquement et crée, au milieu de ce peuple d'aveugles, un monstre du regard, un être chargé de voir pour des millions d'êtres, un surprenant Argus en qui elle centuple toutes les puissances de la vue.«

39 Ebenda, S. 182–183.

40 Ebenda, S. 295.

ein perfekt funktionierendes optisches Instrument gewesen: »Das ist kein Zeichnen mehr, sondern Abgeb; es ist ohne Ausdruck, bloßes Linienziehen. Das Auge hat aufgehört zu sehen und ist nur noch ein Vergrößerungsglas; die Hand interpretiert nicht mehr, sie kopiert nur noch. Es gibt keine Worte für die Niedrigkeit dieser Kunst.«⁴¹ Seine Arbeit könne nur den Kleinbürger begeistern, nicht jedoch den wahren Kenner. Gillets abschließendes Urteil ist unversöhnlich: »Mehr der Biograph als der Geschichtsschreiber Friedrichs, ein Chronist des täglichen Lebens, ein Verfasser von Fabeln, ein Erzähler von Geschichten und Anekdoten, ein Komödiant, ein Mann der Stadt, eher verdrießlich als lebhaft, eher spöttisch als geistreich, mehr Beobachter als Denker, weniger tief sinnig als einfach skeptisch und schließlich mehr ein Berliner als ein Deutscher, war Menzel beim Publikum beliebt, bei der Bourgeoisie, bei den Bankiers – für die seine Arbeiten billiger als die Meissoniers und weniger pariserisch als die von Stevens waren – und beim Staat, dem er gerne und freiwillig zu Diensten stand: insgesamt nichts anderes als ein Maler für Spießler.«⁴²

41 Ebenda, S. 303–304: »Ce n'est plus du dessin, c'est du moulage; ce n'est plus de l'expression, c'est du calque. L'oeil cesse d'avoir un regard et n'est plus qu'une loupe; la main cesse d'être une interprète et n'est plus qu'un copiste. Il n'y a plus de mots pour rendre la bestialité de cet art.«

42 Ebenda, S. 308: »Historiographe plutôt qu'historien de Frédéric, chroniqueur de la vie quotidienne, auteur de fabliaux, conteur, anec-

Ich hoffe, daß in dieser knappen Zusammenfassung deutlich geworden ist, daß das französische Bild vom Preußentum die Rezeption und das Verständnis von Menzels Werk entscheidend geprägt hat, im Guten wie im Schlechten. Interessant ist vielleicht vor allem zu sehen, wie wichtig die deutsche Kunst im Frankreich der Zwischenkriegszeit von 1871 bis 1914 genommen wurde, wenngleich zu meist als Kontrastmittel zur besseren Definition des eigenen Selbstverständnisses. Die Maßstäbe der Kritiker hatten oftmals wenig mit Kunst zu tun, und jeder suchte sich natürlich das heraus, was am besten in seine wie auch immer geartete Ideologie paßte. Damit will ich allerdings nicht einfach behaupten, daß die Kritiker Menzel durchweg falsch verstanden hätten. Viele Analysen der Zeitgenossen stimmen mit heutigen Sichtweisen überein. Aber auch heute ist die Kritik ja nicht selten immer noch von den gleichen Stereotypen geprägt.

Aus dem Amerikanischen übersetzt von Andreas Blüm

dotier, humoriste, citadin plutôt que rural, plutôt morose qu'enjoué, plus railleur que spirituel, plus observateur que penseur, moins profond que sceptique et plus berlinois que allemand, il a plu au peuple, au bourgeois, aux banquiers qui se disputaient ses ouvrages comme des Meissonier moins coûteux ou des Stevens moins parisiens, à l'État qui voyait en lui un volontaire à son service: il n'est encore, en tous ces traits, que le peintre des Philistins.«