

WERNER BUSCH

## ADOLPH MENZEL

Adolph Menzel begann als Gebrauchsgraphiker. Sein Vater, von unglücklichen künstlerischen Neigungen getragen, hatte in Breslau eine lithographische Anstalt gegründet, und Adolph Menzel arbeitete hier bereits in jüngsten Jahren. Als Menzel 15 Jahre alt war, zog die Familie nach Berlin, um dem offensichtlich hochbegabten Sohn eine künstlerische Ausbildung zu ermöglichen. Doch daraus wurde wenig, der Vater starb 1832, und der 17-jährige Menzel musste die väterliche Stein-druckerei fortführen, um die Familie – Mutter und zwei jüngere Geschwister – zu ernähren. Dass Menzel höhere Ambitionen hatte, macht gleich sein erster graphischer Zyklus ‚Künstlers Erdenwallen‘ (s. Kat. Nr. 155) deutlich, den der alte Gottfried Schadow zu loben wusste, was Menzel den Zugang zu Künstlerkreisen verschaffte. Doch in erster Linie war Brotarbeit gefordert: Die ganzen 1830er Jahre lieferte Menzel Brief- und Rechnungsköpfe, Geschäftskarten, Diplome, Urkunden, Visitenkarten, Einladungs- und Festkarten für Private und Vereine, etc. etc. Menzel hat dies in der Rückschau als Fron betrachtet: „[...] heute in einem Musikalientitel, morgen in irgend einer Rechnungsvignette eine künstlerische Aufgabe“ sehen zu müssen, das habe ihn gequält (Kirstein 1919, S.107).

Und dennoch: Es geht kein Weg daran vorbei, dass dieser Zwang zur Gebrauchsgraphik Menzels künstlerische Möglichkeiten ein für allemal geprägt hat. Denn was war hier gefragt? Ein unmittelbarer Wirklichkeitszugriff, ein Kaleidoskop des menschlich Möglichen, ein spielerisch-ironischer Umgang mit dem, was Friedrich Theodor Vischer 1878 in seinem Roman ‚Auch einer. Eine Reisebekanntschaft‘ (2. Aufl., Stuttgart/Leipzig 1879) auf den Begriff gebracht hat: der „Tücke des Objekts“. Menzel eignet sich Wirklichkeitsbereiche an, die in der offiziellen Kunst nicht vorkommen: extreme Haltungen, Blickwinkel, Situationen, die unfreiwillig komisch sind, Motive kurz vor dem Umkippen in kleine Katastrophen, Transitorisches, Momentaufnahmen.

Menzel zeichnet, wo er geht und steht, nimmt auf, was ihm auffällt. Doch diese Wirklichkeitspartikel, diese Zufallserfahrungen, werden aus ihrer bloßen Zufälligkeit durch arabeske Verknüpfungen erlöst. Menzel hatte nicht nur eine spontane Auffassungsgabe, sondern auch eine unglaublich leichte Hand. Das konnte er auch und gerade in der Gebrauchsgraphik nutzen. Die zumeist kleineren Werke, nicht selten offenbar mit der Lupe gezeichnet, sind technisch gesehen Federlithographien. Der Vorteil des neuen Mediums Lithographie bestand darin, dass der Künstler auf den Stein wie auf ein Blatt Papier zeichnen konnte. Die Feder kann frei laufen und gewinnt bei Menzels Auftragsarbeiten wie von selbst ornamentale Gestalt. Natürlich kannte Menzel Strixners lithographische Nachzeichnungen nach Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians, und auch Menzel liebte den Schreibmeisterschnörkel, diesen Inbegriff eines freien Verlaufes der Linie, der andererseits figurative Form gewinnt. Zufall und Notwendigkeit verschränken sich.

Menzel hat den Bereich des künstlerisch Darstellbaren beträchtlich erweitert. Aber er hat auch der Allegorie eine zeitadäquate neue Form gegeben. Im 19. Jahrhundert verlor eine mehrhundertjährige allegorische Bildersprache entschieden an Verbindlichkeit, und man kann die These äußern, dass sie zwei Refugien fand: die Karikatur und die Gebrauchsgraphik. In beiden Gattungen trat die Allegorie in indirekter, gebrochener Form auf, im Modus der Reflexion. In der Karikatur wurde sie ironisch-parodistisch gewendet, in der Gebrauchsgraphik trat sie in Spannung zu den zeitgenössischen Verhältnissen. Damit verlor sie ihre verklärende Funktion, erwies sich als bloßes Gedankenspiel. Dem kam die arabeske Form insofern entgegen, als sie verschiedene Wirklichkeits- und Argumentationsebenen zusammenbinden konnte, ohne dass die widersprüchlichen Wirklichkeitsbereiche zum Verschwinden gebracht würden. Die Arabeske hob sie dialektisch auf.

## ADOLPH MENZEL (1815–1905) KÜNSTLERS ERDENWALLEN

Titelblatt der elfteiligen Folge

Berlin: L. Sachse & Co. Kunst-Verlags-Handlung 1834

Federlithographie auf türkisblauem Papier;  
28,8 × 42,7 cm (Platte), 30,7 × 44,9 cm (Blatt)

Bez. u. r.: „AM“ [ligiert]

FDH-FGM, Inv. Nr. III-14180

Literatur: D. 89; B. 109; Ebertshäuser 1976,  
Bd. 1, S. 55; Hoff 1978, S. 39–44; Hofmann 1979,  
S. 206, 220f., Abb. 5; Kat. Cambridge 1984,  
Nr. 113.1, Abb. S. 154; Kat. Berlin 1984, Nr. 188.1  
(oder 188.2), S. 243.

Nach dem Titelblatt folgen elf Szenen, die das unglückliche Leben des Künstlers verfolgen, dem allein der Nachruhm bleibt. Wie der allerdings leicht veränderte Titel deutlich macht, liefert Menzel eine Paraphrase auf Goethes ‚Des Künstlers Erdewallen‘ von 1773/74, das bei Goethe ursprünglich nur aus der Szene besteht, die Menzel als neunte Station im Lebenslauf des Künstlers illustriert und die betitelt wird: ‚Der Künstler malt aus Not die häßliche Gattin eines Protzen‘. Goethe nennt sein Künstlergedicht ein Drama, ergänzt es noch im Jahr 1774 antithetisch durch ‚Des Künstlers Vergötterung‘. Beides sind Stammbucheinträge, der zweite galt Goethe offenbar als vorläufig, denn 1788 unmittelbar nach den Erfahrungen der Italienreise formuliert er die eigentliche Antwort auf das Elend des Künstlers durch ‚Künstlers Apotheose‘, wo der Künstler, der, wie auch Menzel im Zyklus schildert (10. Szene), in Armut gestorben ist und Frau und Kinder darabend zurücklassen musste, von seiner Muse im Himmel seinen Nachruhm gezeigt bekommt. Dies stellt Menzels Schlusszene dar – was deutlich macht, dass Menzel auch auf Goethes spätere Ergänzung rekurriert: allerdings auf seine Weise. Zwar wird auch bei Menzel dem bei Goethe erwähnten Fürsten vom Kunsthändler das frühe Meisterwerk des Verstorbenen gezeigt, doch im Gefolge taucht heftig gestikulierend und Kompetenz beweisend Goethe selbst auf. Doch weder zeigt Menzel das bei Goethe genannte Thema des Bildes ‚Venus Urania‘, vielmehr den blinden Belisarius, der



um Almosen betteln muss, noch scheint er das Kunstgerede vorm Bild ernst zu nehmen, denn hinter der Staffelei versteckt er ein zweites Bild, an dem Palette und Malstock hängen, und dargestellt ist ein Esel, der ausschlägt. Der alte Schadow war von Menzels Serie angehen und ermöglichte durch sein Lob schon 1834 Menzels Zugang zum ‚Verein der jüngeren Künstler‘ ohne dass Menzel eine rechte Ausbildung genossen hätte. Macht man sich klar, dass Schadow einen heftigen Disput mit Goethe ausgefochten hatte, als dieser der Berliner Kunst 1800 plumpen Naturalismus und prosaischen Zeitgeist vorgeworfen und Schadow darauf auf das Verschwommene der ‚Propyläen‘ und auf die fehlende Charakteristik der dort vertretenen Kunst verwiesen hatte, dann wird deutlich, dass Schadow in Menzel einen Vertreter einer charakteristischen Kunst ohne forcierten Idealismus sah. Es ist sogar möglich, dass Menzel mit seiner gewissen Goethe-Parodie auf Schadows Verständnis gezielt hat, denn die Szene 9 zeigt hinter der hässlichen Frau, die Modell sitzt, ein Bild der drei Grazien – die Schadows Visitenkarte zierten. Das Titelblatt in seiner arabesken Form liefert den künstlerischen Werdegang in allegorische Form gekleidet. Das ist schon für sich ein interessantes Faktum, denn die Allegorie mit

ihrem über Jahrhunderte gültigen Apparat hat nur noch in gebrochener, reflektierter und auch in ironisierter Form bei Menzel ihr Vorkommen. Titelblätter transferieren im 19. Jahrhundert das folgende Geschehen auf eine andere Ebene, nehmen manches vorweg, kommentieren es aber bildreich, was der folgenden eigentlichen Geschichte einen Teil ihrer Kraft raubt – sie ist kommentarbedürftig geworden. Menzel hat das Titelblatt und die folgende Szene selbst benannt. Zum Titelblatt heißt es: ‚Oben in der Mitte: Das Urtheil des Midas im Wettstreit des Pan [recte: Marsyas] mit dem Apollo. Unten in der Mitte: Das Geschrei der Fama über unwürdige Dinge (als da sind: Ochsen, Esel, Schaaf, Gänse pp.)‘. Fama bläst als Ausgang der Arabeske also nicht, wie sich das gehören würde, die Trompete des Ruhmes, sondern gibt Kakophonie von sich, das heißt, sie lobt das Falsche. Zu den Seiten werden in allegorischer Form die Lebensstufen des Künstlers vorgeführt: Er flieht von zu Hause, vom Genius mit dem Blasebalg getrieben in einer Ballongondel, er flieht weiter wie ein Vogel aus einem Vogelbauer, hat hochfliegende Pläne, doch die Hoffnung führt ihn im Dornengestrüpp an der Nase herum, er möchte in die Höhe des Geistes, doch wird er mit Gewalt von einer Teufelsgestalt zurückgehalten. Es hätte ihm

auch nichts gebracht, denn Midas im Scheitel der Arabeske fällt bekanntlich das falsche Urteil im Künstlerwettbewerb, so dass ihm Eselsohren wachsen. Wenn Goethe die Apotheose immerhin als Nachruhm denken kann, so belässt Menzel, aller Allegorisierung zum Trotz, das Geschehen in der Wirklichkeit, und hier kann der Künstler nur mit Unverständnis rechnen. Vorbild für Menzels Auffassung von der Künstlerexistenz ist die englische Karikatur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, besonders in der Gestalt von Thomas Rowlandson. Die prosaischen Verhältnisse geben dem Künstler jedoch in der Arabeske die Möglichkeit, der Phantasie freien Lauf zu lassen. Kunst und Wirklichkeit geraten in ein dialektisches Verhältnis, das nur ironisch aufgehoben werden kann – und eben das leistet die Arabeske. W. B.

Vignette, weist ein Priester vor dem Altar einer frommen knieenden Gemeinde die Hostie, die Szene steht für das Gesicht. Das rechte Seitenschiff zeigt einen Mönch im Beichtstuhl in Umarmung mit einem weiblichen Beichtkind, er ist seinem Gefühl hingegen; dass die Umarmung nicht gänzlich unschuldig ist, wird zu zeigen sein. Im Turmgeschoss werden die Glocken geläutet, logischerweise verweist dies aufs Gehör und im mönchischen Weinkeller lassen es sich die Mönche beim Weinprobieren gut gehen, statt sich um den Kranken im Bett zu kümmern, auf den man durch eine offene Tür schaut, vorgeblich war wohl der Wein als Krankenwein gedacht. Hier geht es um den Geschmack.

Schon aus diesen wenigen Bemerkungen dürfte deutlich werden, dass wir hier nicht nur eine humorvolle Darstellung der ‚Fünf Sinne‘ vor uns haben, sondern eine solche mit deutlich antiklerikaler Tendenz, die Menzel durch eine Fülle von Randkommentaren noch verstärkt, sie kommentieren das jeweilige Feld und damit den jeweiligen Sinn. Besonders müssen die Kapitelle der Säulen als Reservoir für ebenso komische und nicht selten auch zynische und frivole Bemerkungen erhalten. Diese ‚Erweiterung‘ der klassischen Architekturordnungen ist nicht Menzels Erfindung, er hat sie aus Hogarths ‚The Five Orders of Perriwigs‘ von 1761 geerbt. Man muss wiederum staunen, in welcher

156

**ADOLPH MENZEL (1815–1905)**

**DIE FÜNF SINNE – LES CINQ SENS,  
1835**

Federlithographie auf weißem Lithopapier;  
39,8 × 30,7 cm (Platte), 59,9 × 45,6 cm (Blatt)  
Bez. u. r.: „Adolph Menzel inv. & fec. 1835.“;  
unterhalb des rechten Bildfeldes: „AM“  
[ligiert], u. Mitte: „Druck und Verlag von L.  
Sachse & Co. Berlin“

Privatbesitz Berlin

Literatur: D. 109; B. 124; Ebertshäuser 1976,  
Bd. 1, Abb. S. 112; Kat. Berlin 1984, Nr. 218.

Obwohl es sich bei der Darstellung der ‚Fünf Sinne‘ um eine ausgesprochen große Arabeske handelt, hat sie Vignettencharakter. Charakteristikum der Vignette – die in der Buchkunst gerade des früheren 19. Jahrhunderts einen besonderen Aufschwung erlebt – ist, da ihr ein rechteckiger Rahmen, vor allem eine Basis fehlt, ihr Schweben auf der Buchseite. Menzel ordnet die fünf Sinne in fünf Quartiere: in eine phantastische dreischiffige Hallenkirche, deren Turmgeschoss, und, so kann man es lesen, deren Krypta, die hier allerdings einen mönchischen Weinkeller bildet. Im linken Seitenschiff ist der Geruch untergebracht, Weihrauchschwaden benebeln eher die Sinne. Im Mittelschiff, im Zentrum der



Breite Menzel Verweise aus den unterschiedlichsten Quellen nutzt. Mit Hogarth hat er sich mehrfach auseinandergesetzt, auf seinem Erinnerungsblatt an das Faschingsfest der Berliner Tunnelgesellschaft von 1852 taucht Hogarth in persona auf, als Vertreter für Theodor Hosemann, der Hogarth als Tunnelnamen trug.

Nicht nur, um mit der Säule ganz links beim Geruch zu beginnen, nutzt Menzel die manieristische Tradition steinerner Masken für die Kapitelle – hier schnuppert die breite Maske an einem Weihrauchfass und verdreht die Augen –, sondern selbst das sonderbare Motiv, der aus vegetabilischem Wurzelwerk herauswachsenden Säule ist doppelt konnotiert. Zum einen – und hier scheint er Neureuthers Arabesken studiert zu haben (s. Kat. Nr. 128) – geht das Wurzelwerk in abstrakte Schreibmeisterschnörkel über. Für die Arabeske ist dies eine Ursprungsmetapher: Aus dem formlosen Ursprung wächst konkrete Form heraus, der Übergang vom Unterirdischen ins Irdische wird markiert. Zum anderen aber ist dies auch indirekt architekturtheoretisch argumentiert. Denn die niedrigste Ordnung, die Rustika, markiert den Übergang von Natur aus dem Urgrund in menschlich gestaltete Kunst. Diese Spannung von Natur- und Kunstverpflichtung ist die Basis von Menzels Wirklichkeitsauffassung.

Die beiden nächsten Kapitelle rahmen die Hostiendemonstration, sind damit auf das Gesicht bezogen. Links wird die Maske des Kapitells von einem kleinen geflügelten Engel hinterfangen, offenbar mit riesigen Händen gesegnet, die der Maske die Augen zuhalten. Das rechte Kapitell ist nicht leicht zu lesen. Statt einer Maske finden wir hier ein Astrolabium, oben, quasi als Kämpferplatte könnte es sich um gereimte, aber offenbar blinde Fernrohre handeln, die einen Kranz um das Kapitell bilden, unten sind es jedenfalls Brillen. Offenbar geht es hier um Sternenbeobachtung, zu der allerdings Hilfsmittel nötig sind. Die Schar der Herbeiströmenden und Anbetenden, zumeist in Renaissancetracht, zu denen auch ein blinder Pilger gehört, den ein bereits knieender Jüngling herbeigeführt hat, dürfte aus Menzels Sicht kaum der Offenbarung teilhaftig werden, eher scheint er Sinnes-

täuschung anzunehmen. Das ist harter Tobak, der durch die Mönchskritik im Keller noch unterstrichen, durch die Szene im rechten Seitenschiff aber noch überboten wird. Denn dass der Mönch und das ‚Beichtkind‘ unkeusche Gedanken hegen, wird gleich auf doppelte Weise betont. Die steile kirchliche Säule wird von einer blühenden Pflanze umschlungen und auch das Kapitell löst sich in Pflanzliches auf. Exakt unter dem verschlungenen Paar im arabischen Gespinnst mögen sich zwei Maikäfer, der eine ist heftig flatternd auf den Rücken des anderen gestiegen. Dass Menzel zu allem Überfluss darunter auch noch sein ligiertes Monogramm gesetzt hat, liefert einen beredten Kommentar zur Gesamttenenz des Blattes. Wenn die prassenden Mönche ganz unten auf der senkrechten Mittelachse, an der Stelle, die häufig den Ursprung der Arabeske angibt, durch ein gekreuztes Messer und eine Forke emblematisch kommentiert werden, so ist oben im Turmgeschoss, wo als Abschluss eine Eule haust, das Gehör durch seitliche Fialen, die aus Musikinstrumenten gebildet sind, aufs Originellste begleitet: An Stelle der gotischen Krabben findet sich eine Serie von Ohren, das Gebimmel wird sie schier betäuben. Es bleibt, die riesigen brennenden Kerzen zu erwähnen, die aus den mittleren Säulen herauswachsen. Ihre Flammen werden von Mücken und Motten umschwirrt, ihr Tod in den Flammen ist unvermeidlich. Offenbar ist auch dies als Kirchenkommentar zu den irreführenden Gläubigen zu verstehen. Eine Fülle von winzigen Details wäre noch zu erwähnen, etwa an den Kapitellen der Krypta, wo das linke Kapitell gar aus nackten Hintern und aus weit aufgerissenen Mäulern herausgestreckten Zungen gebildet ist, sie mögen die Tendenz noch verstärken – an ihrer Eindeutigkeit ist nicht zu zweifeln.

Der junge Menzel hielt dies für launig und angebracht, dem alten war es eher peinlich. Ausdrücklich distanziert er sich in einem Brief an Max Jordan vom 6. Mai 1886 (Keisch/Riemann 2009, Nr. 1294) von seiner Jugendsünde und will die Graphik in keinem Falle abgebildet sehen. Der etablierte, gefeierte Menzel sorgt sich um seinen Ruf, den er doch gerade mit seiner frühen Graphik begründet hatte. Das vorliegende Blatt trägt unten dem



157

Trockenstempel von Sachsens Verlag und Kunsthandlung, nach Dorgerloh (D.) soll dies für die frühesten Abzüge zutreffen. W. B.

157

#### ADOLPH MENZEL (1815–1905) KARTE ZUM STIFTUNGSFEST DES VEREINS DER JÜNGEREN KÜNSTLER AM 31. OKTOBER 1834

Federlithographie auf weißem Glanzkarton; 9,2 cm × 11,4 cm (Platte), 9,5 cm × 11,6 cm (Bild) Bez. u. Mitte aus dem Blattwerk herauswachsend: „AM“ (?); hs. als Einladungskarte für „Herrn Meyerheim“ gekennzeichnet (von derselben Hand wie das Exemplar des Berliner Kupferstichkabinetts – von Menzel selbst?). Rückseitig Sammlerstempel Carl Heumann, Chemnitz, Lugt, Suppl. 555b Privatsammlung Berlin Literatur: D. 103; B. 117; Ebertshäuser, Bd. 1, S. 106; Kat. Berlin 1984, Nr. 256.2.

Bereits bei dieser Einladungskarte ist Menzel gänzlich bei der Arabeske angelangt und folgt ihrem dreistufigen Aufbau. Im unteren Teil der senkrechten Mittelachse findet sich über dem ligierten Monogramm Menzels die Jahreszahl 1825: das Gründungsdatum des Vereins der jüngeren Künstler. Darüber, immer noch genau auf der Mittelachse, findet eine Grundsteinlegung statt, eine Geld- und Urkundenkassette werden eingemauert, die Maurerwerkzeuge liegen darunter. Eine große Menschenmenge hat sich dahinter versammelt, rechts scheint zumindest eine Person zu

identifizieren zu sein. Es dürfte sich um Gottfried Schadow, den Ziehvater der Berliner Kunst handeln. Menzel versteckt nicht selten auch in den winzigsten arabesken Karten Porträts, und gerade Schadow taucht bei ihm mehrfach auf. Von der Kartusche mit dem Gründungsdatum des Vereins ziehen sich links und rechts Weinranken hoch, in denen ein ganzes veritables Orchester untergebracht ist, das zum Fest aufspielt. Dies geht oben in abstrakte Schreibmeisterschnörkel über, wie sie den Arabeskenkünstlern seit der Publikation von Johann Nepomuk Strixners Lithographien nach den Randzeichnungen Dürers zum Gebetsbuch Kaiser Maximilians I. von 1808 geläufig waren (s. Kat. Nr. 33–35). Zwei große Hände kommen von links und rechts ins Bild, sie halten Pokale mit der Jahreszahl 1834 und stoßen genau auf der Mittelachse im Scheitel der Arabeske an. Hinterfangen wird dieser Punkt durch einen weiteren symmetrischen Schnörkel. Seitlich davon ist links und rechts Platz für den handschriftlichen Eintrag des Namens des Eingeladenen, hier geht die Einladung an „Herrn Meyerheim“. Das ist insofern besonders reizvoll, als es sich um Eduard Meyerheim (1808–1879) handeln dürfte, aus einer Künstlerfamilie stammend und seit 1830 in Berlin. Menzel war eng mit ihm befreundet. Meyerheim studierte bei Schadow an der Akademie und wurde Genre-maler und Lithograph. Menzel hat ihn offen-

bar 1834 im Hause seines Freundes und Förderers, des Tapetenfabrikanten Carl Heinrich Arnold kennengelernt. W. B.

158

**ADOLPH MENZEL (1815–1905)**  
**KARTE ZUM STIFTUNGSFEST**  
**DES VEREINS DER JÜNGEREN**  
**KÜNSTLER, 27. NOVEMBER 1837**

Federlithographie auf weißem Karton;  
 12,6 cm × 11,7 cm (Platte), 13,2 cm × 12,4 cm  
 (Blatt)

Bez. u. r.: „AM“ [ligiert]; rückseitig Sammler-  
 stempel Carl Heumann, Chemnitz, Lugt,  
 Suppl. 555b

Privatbesitz Berlin

Literatur: D. 174 A; Westen, Bd. 2, S. 22, Abb. 10;  
 B. 192; Kat. Berlin 1984, Nr. 276.1, S. 383; Bütow  
 1994, S. 142.

Das Motto des Vereins der jüngeren Künstler lautet Einigkeit („unio“) und dieses Motto bestimmt Menzels Lithographie. Zwei Männer, ein junger und ein alter, haben sich bei einer riesigen, auf den Kopf gestellten Geldbörse eingefunden, sie werden hinterfangen von einem riesigen Mantel, der sie beide einhüllt. Beide tragen eine Standarte, die des jüngeren Künstlers links ist beschriftet: „unio! 1825“, was auf das Gründungsdatum des Vereins verweist; der rechte Künstler, gebeugt mit Zipfelmütze und Schlafrock, hat eine schwer zu entziffernde Aufschrift auf seiner Fahne, sie muss „junior! 1837“ lauten. Denn „unio junior“ markiert den Namen des ‚Jüngeren Künstlervereins‘. Wie so häufig bei den menzelschen Karten wird Ernstgemeintes heiter dargeboten. Die Mitglieder sind älter geworden, der jugendliche Elan scheint erloschen. Der junge Künstler drückt mit der Faust einen riesigen Hut auf die Geldbörse. Die Größe des Huts passt zum hinterfangenden Mantel und soll wohl andeuten, dass alles unter einen Hut gehört. Zugleich aber sind Mantel und Hut in einem deplorablem Zustand. Ganz offensichtlich spielt Menzel mit dem Typus und der Form der Wappenkartusche, bei der ein Hermelinmantel das Wappen hinterfängt, der Hut für eine Helmzier steht (Westen, Bd. 2, S. 22). Reich wer-

den kann man mit der Kunst offenbar nicht, denn die umgekehrte Geldbörse ist geöffnet, ohne dass noch ein Taler herausfallen würde. Auf der reich verzierten Geldbörse lassen sich, einander gegenübergestellt, eine Ameise und ein Krebs erkennen. Der Berliner Katalog von 1984 meint in der Ameise eine Verkörperung von Fleiß und Mühsal zu erkennen – was zweifellos richtig ist – und im Krebs eine Verkörperung der Zensur, was absolut keinen Sinn macht. August Dorgerloh nimmt mit ebenso wenig Grund an, der Krebs stehe für den Rückgang des Vermögens (D. 174 A).

Menzel ist auch hier ungemein kenntnisreich, ihm scheinen die klassischen Emblembücher geläufig. Im 4. Band von Nicolas Reusners ‚Emblemata‘ von 1631 findet sich unter der Nummer 24 ein Krebs-Emblem unter dem Motto „In paguro sapientia“ und im Text heißt es nach der Übersetzung von Henkel und Schöne (S. 727): „Im Krebs ist Weisheit. Was verlachst du die geringen Kräfte in einem kleinen Körper? Wenn ich ein großes Herz habe, Polyphem, ist es genug. Gewiß haben auch kleine Dinge ihr Ansehen, auch in der Ameise wohnen Kraft und Zorn und seltene Weisheit zeichnet den Taschenkrebs aus.“ Und in einem weiteren Emblem dieses Traktates, im 2. Band unter der Nummer 29 und mit dem Motto „Labor omnia vincit“ (Mühe überwindet alles) heißt es zur Ameise: „Die Ameise, die am Vorgenommenen festhält und geduldig ist in der Mühsal, ermahnt uns durch ihr Beispiel, arbeitsam zu sein“ (Henkel/Schöne 1976, S. 930). Damit dürfte die Bedeutung klar sein. Die Ameise, dem jüngeren Künstler zugeordnet, fordert für den Kunsteleven Fleiß und Ausdauer, der Krebs auf Seiten des Alten steht für die Weisheit des Alters. Im Verein haben sich Jung und Alt zu verbinden, um Bedeutendes zu schaffen. Nun fehlt dieser Karte jeder arabeske Schnörkel und doch weist sie arabeske Strukturen auf: Achsensymmetrie, ornamentale Anordnung, Vermischung von Größenverhältnissen, Argumentation auf unterschiedlichen, sich jedoch zur Sinnstiftung verschränkenden Ebenen. Die Graphik bleibt auch ohne pflanzliche Verschlingungen ein reflexives Medium. W. B.

158





159

159

**ADOLPH MENZEL (1815–1905)**  
**KARTE ZUM DÜRERFEST DES**  
**VEREINS DER JÜNGEREN KÜNST-**  
**LER, 5. APRIL 1834**

Federlithographie auf leicht bräunlichem Karton; 13,2 × 10,3 cm (Platte), 13,8 × 11 cm (Blatt)

Sammlungsstempel Carl Heumann, Chemnitz, Lugt Suppl. 555b

Privatbesitz Berlin

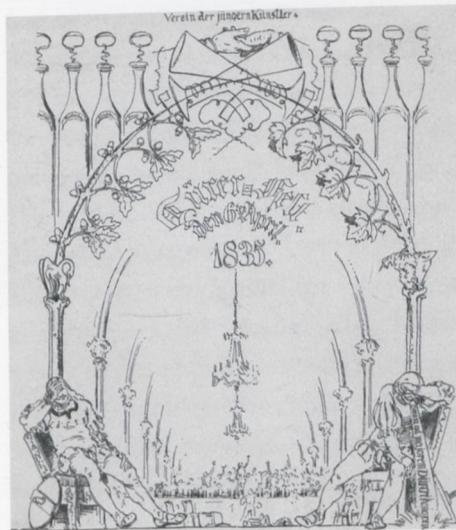
Literatur: D. 102; B. 116; Lüdecke 1955, S. 394; Ebertshäuser 1976, Bd. 1, S. 104; Kat. Berlin 1984, Nr. 255.2.

Die Dürerfeiern begannen 1828 mit dem Gedenken an Dürers 300. Todestag am 6. April 1528. Die Hauptfeiern fanden in Nürnberg und Berlin statt. In Berlin wurden die Feiern von der Berliner Akademie der Künste veranstaltet, deren Direktor Gottfried Schadow die künstlerische Leitung übernahm und auch für die Einladungskarte zuständig war. Karl Friedrich Schinkel entwarf für die Stirnwand des Festsaaes eine Art Altar für Dürer, schon das macht den staatsoffiziellen Charakter der Berliner Feier deutlich, die Nürnberger am 6. und 7. April war entschieden bürgerlicher. Die nächsten Feiern übernahm der ‚Verein Berliner Künstler‘ und hielt die Feiern am 18. April ab, dem angeblich richtigen Todestag Dürers. Ihm folgte der ‚Verein der jüngeren Künstler‘, der nun am Vorabend von Dürers Todestag, am 5. April, feierte. Menzel lieferte

die Einladungskarten von 1834 bis 1837 – und bei den jüngeren Künstlern waren die Feiern entschieden vergnügter und lockerer, wie auch Menzels Einladungskarten zunehmend deutlich machen.

Die vorliegende Graphik von 1834 zeigt einen renaissanceartigen Pokal, der mit Fuß, Schaft, Knauf (Nodus) und Schale (Cuppa) der klassischen Kelchform folgt. Der Fuß wird von einer Schlange umwunden, den Nodus bilden drei Frauen, von denen zwei zu erkennen sind, Verkörperungen von Heiterkeit, mit Narrenkappe und Kranz auf der linken Seite und Gerechtigkeit, verhüllt mit Waage rechts. Die Cuppa trägt unten das Motto des Vereins „Einheit“, ein großes Medaillon in einem Kranz von Efeublättern, darüber die Aufforderung ordentlich zu essen („edite!“), dabei auch das Trinken zur Feier des Tages nicht zu vergessen („bibite!“), darüber am Kelchrand den Vereinsnamen („Verein der jüngern Künstler“). Das Medaillon zeigt Dürer mit zwei Schülern, denen er etwas demonstriert. Es ist nicht so schwer zu entschlüsseln, worum es dabei geht. Der linke Schüler hat einen Pfeil in den Händen und zerbricht ihn am Knie, der rechte dagegen trägt ein Pfeilbündel, ebenfalls mit beiden Händen gefasst, und sucht es auf dem Oberschenkel zu zerbrechen – was ihm offensichtlich nicht möglich ist. Die emblematische Dimension dieses Motivs ist seit alters her überliefert und kann auf Vieles Anwendung finden. Hier: Ein junger Künstler allein läuft Gefahr zu scheitern, im Verbund fördern

160



und stützen sie sich gegenseitig – das entspricht dem Eintrittsmotto des Vereins. Umgeben ist das Medaillon von einer Schlange, die sich in den Schwanz beißt, dem Uroberos, der auf die Ewigkeit verweist. Warum nun allerdings gerade Dürer als Zeuge für diese Auffassung herangezogen wird, bleibt offen, sieht man ihn nicht allgemein als Lehrer der deutschen Künstler. Die emblematisch-allegorische Fassung dieser Einladungskarte kann darauf aufmerksam machen, dass sich die tradierten Verweissysteme in Randbereiche wie die Gebrauchsgraphik zurückgezogen haben, in ihnen ist ein spielerischer Umgang mit den konventionellen Zeichen möglich, sie haben nicht mehr den Anspruch, im Namen höherer Wahrheit zu sprechen. W. B.

160

**ADOLPH MENZEL (1815–1905)**  
**KARTE ZUM DÜRERFEST DES**  
**VEREINS DER JÜNGEREN**  
**KÜNSTLER, 6. APRIL 1835**

Federlithographie auf weißem Glanzkarton; 12,0 cm × 10,5 cm

Privatbesitz Berlin

Literatur: D. 117; B. 123, Abb. S. 96; Lüdecke 1955, S. 396; Ebertshäuser 1976, Bd. 1, S. 107; Kat. Berlin 1984, Nr. 263.2.

Ein Gutteil der kleinen arabesken Einladungskarten wird neben der üblichen Papierfassung auch auf zumeist weißem, gelegentlich aber auch auf blau-grünem beschichtetem Glanzkarton abgezogen, das hebt die schwarze Zeichnung der Federlithographie besonders hervor, zumal nicht wenige der Graphiken mit ihren winzigen Figürchen nur mit der Lupe gezeichnet sein können. In dieser Hinsicht steht Menzel in der Tradition des von ihm verehrten Daniel Chodowiecki. Die vorliegende Karte zum Dürerfest von 1835 ist von einiger Raffinesse. Man schaut durch einen von Weinlaub und Eichenlaub bekränzten Bogen, an dessen Basis zwei schwer angeschlagene Kunsteleven in dürerezeitlichem Gewande sitzen. Der linke hält sich nach all dem Getrunkenen den schweren Kopf, der rechte kann es nicht mehr halten

und übergibt sich heftig. In den Strahl des sich Ergießenden hat Menzel „Omnia ad majorem Düreri honorem“ geschrieben. Dass dies alles zur höheren Ehre Dürers geschieht, vermag man zu bezweifeln. Der vordere Bogen, auf dessen Kapitellen ein Schwan und der Kopf eines wilden Keilers zur Zierde angebracht sind, vielleicht um die zarte Absicht und das grobe Resultat der Veranstaltung anzudeuten, wird hinterfangen durch sich stark in die Tiefe verkürzende Pfeiler mit angedeuteten Gurtbögen, so dass der Eindruck einer riesigen gotisierenden Halle entsteht. Auf der Mittelachse finden sich zwei hintereinander gestaffelte Kronleuchter. In einiger Ferne wird eine gewaltige Tafel quer durch den Raum geführt und mit ungezählten Flaschen bestückt. Davor einige Stühle, zum Teil umgestürzt, wie auch zwei vom Fest gänzlich Geschaffte. Ein weiterer Feierner ist auf den Tisch gestiegen und bringt mit hoch erhobenem Glas einen Toast aus, eine riesige Meute hinter dem Tisch scheint ihm fröhlichst zu antworten. Ob die Bouteillen über dem vorderen Bogen zugleich Lanzettfenster andeuten sollen, bleibe dahingestellt. Drei der Flaschen, in denen jeweils Korkenzieher stecken, sind mit dem Herkunftsort des Weines beschriftet. Man kann entziffern: „Andernach, Rüdesheim und Hochheim“. Das Fest ertrinkt offenbar in Rheinwein. Im Scheitel zwei gekreuzte langstielige Gläser, darüber zwei Hände ineinander verschränkt, die Einigkeit des Vereins bezeugend, dessen Name darüber prangt. W. B.

161



161

**ADOLPH MENZEL (1815–1905)**

**KARTE ZUM DÜRERFEST DES  
VEREINS JÜNGERER KÜNSTLER,  
6. APRIL 1837**

Federlithographie auf blau-grünem Karton;  
13,9 × 10,8 cm (Platte), 14,1 × 11,0 cm (Blatt)  
Bez. u. r.: „AM“ [ligiert]

Privatbesitz Berlin

Literatur: D. 169; Westen, Bd. 2, S. 19; B. 189;  
Lüdecke/Heiland 1955, S. 396; Ebertshäuser  
1976, S. 158; Kat. Berlin 1984, Nr. 275.1, S. 383;  
Bütow 1994, S. 141f.

Dies ist die letzte menzelsche Karte zu einem Dürerfest des Vereins jüngerer Künstler. Sie gibt in besonderem Maße Anlass, noch einmal über den Dürerkult des früheren 19. Jahrhunderts zu reflektieren und darüber, welche Rolle die Arabeske in diesem Zusammenhang spielen kann. Sie ist von einer Hauptszene dominiert. Willibald Pirckheimer segnet den aufgebahrten Dürer, sie erscheinen beide im Profil, im Hintergrund eine größere Trauergemeinde, zu einem Großteil frontal auf den Beschauer ausgerichtet. Beim Porträt Pirckheimers folgt Menzel offensichtlich Dürers berühmtem Porträtstich des Humanisten, einem Brustbild im Halbprofil von 1524. Menzel dürfte den davon abgeleiteten Holzschnitt von Erhard Schön von um 1530 im Berliner Kupferstichkabinett gesehen haben, wo er regelmäßig Graphik studierte. Der Typus macht aus Dürer einen Junker, er erinnert an Cranachs Bildnis Luthers als ‚Junker Jörg‘ von 1522, also als verkleideter Adelige. So spiegelt sich in der Wahl des Typus ein ausgesprochen selbstbewusster Anspruch. Aber auch das Faktum, dass Pirckheimer Dürer segnet, ist interessant. Traditionellerweise zeigen die Künstlerlegenden den Künstler durch den Fürsten oder Herrscher nobilitiert: Leonardo stirbt in den Armen Franz I., Kaiser Maximilian besucht Dürer in seinem Studio, Tizian wird durch Karl V. gefeiert, wie schon Apelles durch Alexander den Großen, der Herrscher hebt dem Künstler den Pinsel auf etc. Auf Grund seines Genius wird er nicht nur der Gnade des Fürsten teilhaftig, sondern ist ihm für einen Moment gleichrangig.

Wenn Menzel dagegen Pirckheimer an Dürers Bahre stehen lässt, dann folgt er einerseits Quellen, die Pirckheimers Bemerkung überliefern (der nicht nur 1528 eine lateinische Elegie auf Dürers Tod verfasst hat): „Ich habe wahrlich an Albrechten der besten Freunde einen, so ich auf Erdreich gehabt habe, verloren[...]“ (in einem Brief an den Wiener Baumeister Tscherte, 1530; zit. bei: Lüdecke/Heiland 1955, S. 32). Andererseits aber wird der Fürst durch den Geistesheroen ersetzt. Menzel selbst hat in einem Brief vom 29. Dezember 1836, also kurz vor der Entstehung der Karte zum Dürerfest oder wohl gar schon im Zusammenhang mit ihr, an den ihn fördernden Tapetenfabrikanten Carl Heinrich Arnold, der ihm Dürers Stich ‚St. Hubert‘ (gemeint ist der ‚Heilige Eustachius‘ von 1500/02) verehrt hatte, geschrieben: „es ist nun die Aufgabe, das in unserer Zeit zu leisten, was dieser Phönix [Dürer] in der seinen leistete. Dahin werden wirs wohl nicht bringen, ich glaube, unsere ganze jetzige Künstlergeneration [...] ist nur ein Vorläufer der Epoche die das können wird“ (Lüdecke/Heiland 1955, Briefe Nr. 17).

Die Arabeske, die die Szene umgibt, besteht zu einem Großteil aus Schrift, die Bild geworden ist. Die Umschrift lautet oben „Alles schweige jeder neige ernsten Tönen nun sein Ohr!!! Dürerfest den 6ten April 1837“. Bei der Gedichtzeile handelt es sich um den Beginn des sogenannten Landesvater-Studentenliedes, das in Studentenverbindungen gesungen wurde. Menzel überträgt dies auf die Vereinsmitglieder und folgt damit der Umwidmung des Landesvaterliedes auf Dürer, wie sie in Franz Kuglers und Robert Reinicks ‚Liederbuch für deutsche Künstler‘, Berlin 1833, S. 116–118, abgedruckt ist. Die Schrift im unteren Teil zitiert: „Er wendete die Blüthe höchsten Strebens des Lebens selbst an dieses Bild des Lebens“. Dies entpuppt sich als die Wiedergabe von zwei Versen, die Goethe im Epilog zu Schillers ‚Glocke‘ schrieb (HA 1, S. 258). Die erste Fassung entstand 1805. Kotzebue hat sich über eben diese Verse lustig gemacht, weil sie nicht recht verständlich erscheinen. Sie beziehen sich auf Schillers Werke. Gemeint ist offensichtlich, dass Schiller, der im Mai 1805 gestorben war,

sich für die Kunst geopfert habe. Dies auf den Tod Dürers zu beziehen, macht durchaus Sinn.

Über Pirckheimer auf der Mittelachse, auflastend auf den Stängeln der sich senkenden Glockenblumen, erscheint Dürers Wappen mit der Umschrift „Carolus pictoribus“, die auf Karls V. Wertschätzung der Maler weisen soll. Offenbar verschränken sich hier historische Begebenheit und Künstlerlegende. Dürer hatte 1515 von Kaiser Maximilian ein Jahresgehalt von 100 Gulden zugesprochen bekommen, das ihm nach Maximilians Tod 1520 von seinem Nachfolger Karl V. auf der Niederlandereise in Köln bestätigt wurde. Daraus macht Carel van Mander 1604 in seinem ‚Schilder-Boeck‘, Dürer habe von Maximilian das Adelswappen verliehen bekommen. Die Legende war im Dürerkult des 19. Jahrhunderts besonders beliebt, Eugen Napoleon Neureuther stellte den Akt der Wappenverleihung durch Maximilian an Dürer in einer großen Arabeske von 1843/44 dar (s. Kat. London 2002, S. 49 und Kat. Nr. 269). Menzel dürfte durch das Motiv noch einmal den hohen sozialen Rang des Künstlers bestätigt haben. So ist die Arabeske auch mit ihren Schriftverweisen ein Monument für den Anspruch des Künstlers in der Gegenwart, den es allerdings noch einzulösen galt. Zu einem solchen Argument ist die Arabeske in ihrer Reflexionsstruktur in besonderem Maße in der Lage.

W. B.

162

**ADOLPH MENZEL (1815–1905)**  
**KARTE FÜR DEN REGIMENTS-**  
**ARZT DR. PUHLMANN, 1836**

Federlithographie auf weißem Karton;  
 ca. 8,7 × 12,0 cm (Platte), 9,2 × 12,8 cm (Blatt)  
 Bez. u. r. in der Darstellung: „Menzel fec. 1836“  
 Privatbesitz Berlin

Literatur: D. 119 A; Westen, Bd. 2, S. 146;  
 B. 142; Ebertshäuser 1976, S. 148; Kat. Berlin  
 1984, Nr. 272.1, S. 380; Busch 2008,  
 S. 175–193, bes. S. 175–178.

Die Funktion der menzelschen Karte auf weißem Glanzkarton für den Potsdamer Stabsarzt Dr. Wilhelm Puhmann ist unklar. Puhl-

mann war zudem Vereinssekretär des neugegründeten Potsdamer Kunstvereins und als solcher beauftragte er Menzel – nach Schadows freundlicher Besprechung seiner Serie zu ‚Künstlers Erdenwallen‘ Mitglied des Vereins jüngerer Künstler – 1836 eine sogenannte Aktie für den Potsdamer Kunstverein in der Manier des Titelblattes zu ‚Künstlers Erdenwallen‘ auf Stein zu zeichnen. Parallel dazu muss der Auftrag für die puhlmannsche Karte ergangen sein, bei der es sich, selbst wenn anderes vermutet wurde (Westen, Bd. 2, S. 14; B., S. 114), am ehesten um eine Visitenkarte handeln dürfte. Sie sollte offensichtlich dem Typus der Karten zu den Dürerfesten folgen. Als Aufschrift trägt sie neben der kaum sichtbaren Signatur und Datierung im Schatten rechts nur, zentral angeordnet, die Benennung „Regiments Arzt Dr. Puhmann“. Eine schreibmeisterliche Arabeskengirlande umzieht das szenische Innenbild. Interessanterweise findet sich in der Mitte des unteren Randes der Girlande, da wo alle streng geordneten Arabesken ihren Ursprungspunkt haben, ein geöffnetes Buch, auf dem Zirkel und Winkeleisen verschränkt aufruhet. In dieser Form handelt es sich um ein Freimaurersymbol, und in der Tat war Puhmann Meister vom Stuhl der Potsdamer Loge. Offenbar speiste sich sein Selbstverständnis aus dieser Quelle. An den oberen Enden der Girlande wird auf Puhmanns private Neigungen, Musik und Kunst, durch Harfe und pinselstarrende Palette hingewiesen. Letztere bildet, wie zu zeigen sein wird, ein intelligentes Pingpongspiel zwischen Menzel und Puhmann. Die beiden waren bald eng befreundet, eine Freundschaft, die sich in zahllosen zwischen Potsdam und Berlin hin- und hergehenden Briefen spiegelt und die bis zum Tod des 19 Jahre älteren Puhmann anhielt. Der Ton ist extrem vertraut und für den scheuen Menzel ungewöhnlich, der sich nur in seiner Familie und einem engeren Freundeskreis aufgehoben sah.

Das Innenbild der Karte für Puhmann ist schier abenteuerlich und eigentlich nur mit der Lupe gänzlich zu lesen – auch beim Zeichnen dürfte Menzel mit einer Lupe gearbeitet haben, hierin seinem Vorbild Chodowiecki folgend, von dem Johann Heinrich Füssli ein wenig böseartig bemerkte, er zeichne



162

die ganze Ilias und Odyssee auf einen Mückenflügel. Im Zentrum auf der senkrechten Symmetrieachse ist ein nackter Jüngling zu sehen, der mit seinen gekreuzten Beinen einen Pokal mit schlangenförmigem Fuß im Schoß festhält, er hat den Deckel des Pokals geöffnet, trägt ihn noch in seiner linken und ist verblüfft und entsetzt, was alles sich aus dem Pokal, von Qualmwolken umgeben, ergießt, wie aus der Büchse der Pandora. Zur Linken strömen bewaffnete Kämpfer heraus, die auf eine vermeintliche Waffentrophäe zustürzen, die sich als aus medizinischen Werkzeugen zusammengesetzt entpuppt: Scheren, Pinzetten, Schaber, Messer, selbst eine Knochenfeile. Nach rechts entströmen Nackte übersprudelnden Arzneiflaschen entgegen, einer der Nackten ist kopfüber in eine der Flaschen eingetaucht. Was im Himmel mag das bedeuten?

Die Lösung bilden die nahsichtigen Menschengruppen links und rechts des nackten Pokalhalters. Es sind Sargtischler und Totengräber und offensichtlich haben sie nichts zu tun. Der Schlangenuß des Pokals legt nahe, in dem Nackten den Heilgott Asklepios zu sehen, der Sage nach soll er selbst Tote wieder zum Leben erweckt haben. Er ist offenbar der Schutzheilige von Puhmann, der die Kämpfenden verarztet, die Halbtoten im Lazarett versorgt und die Sargtischler und Totengräber arbeitslos macht; eine etwas makabre Vorstellung. Doch liest man die Briefe zwischen Puhmann und Menzel in ihrem kumpelhafte Kasernenton, so scheint es wahrscheinlich, dass Puhmann an Menzels Grobsatire seine Freude gehabt hat. Wieder zeigt sich, dass die Arabeske eine Verweisform darstellt,

die ein ganzes Argument in auf den ersten Blick kaum zusammenpassende Bilder fassen kann, die in geduldiger Lektüre ihren Metasinn freigeben können. Man kann formulieren, dass die Arabeske eine neuartige Form der Allegorisierung ist, nach dem Ende der tradierten, konventionell zeichenhaften Allegorie.

W. B.

163

**ADOLPH MENZEL (1815–1905)**  
**MITGLIEDERKARTE**  
**(AKTIE) DES KUNSTVEREINS IN**  
**POTSDAM, 1836**

Federlithographie; 25,0 × 29,6 cm (Platte),  
 34,0 × 46,0 cm (Bild)

Bez. u. Mitte: „AM 1836“ [ligiert]; u. r.:  
 „A Menzel inv. & f.“; u. l. beschriftet: „Steindr.  
 v. M. Weigel, in Berlin“

Privatbesitz Berlin

Literatur: D. 131; Westen, Bd. 2, S. 162; B. 147;  
 Ebertshäuser 1976, S. 152; Kat. Berlin 1984, Nr.  
 271, S. 379.

Diese ausgesprochen reiche Arabeske mit der großen zentralen Aufschrift ‚Der Kunstverein in Potsdam seinen Mitgliedern‘ wird von Menzel selbst in einem Brief an seinen Freund

Dr. Wilhelm Puhlmann, der Vereinssekretär des Potsdamer Kunstvereins war, vom 5. November 1836 als „Actie“ bezeichnet. Schon zuvor, am 17. Oktober 1836, hatte Menzel Puhlmann, der ihm den Auftrag vermittelt hatte, einen Entwurf geschickt, offenbar die im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrte Vorzeichnung, und ihn, wie folgt, erläutert: „daß die Gruppen rechte Hand vom Bilde aus sich auf die Beförderung der Kunst, und die linker Hand auf die der Wohltätigkeit beziehen [...] die Arabeske beabsichtige ich als Immergrün auszuführen“. Schon am 5. November 1836 schickt er Puhlmann „ein paar Andrucke von der Actie mit“ und erwähnt, dass er „den Raum für den Namen des Actionnaires [...] unterhalb der Hände, auf denen sich das Rad der Fortuna dreht, freigelassen“ habe (Lüdecke/Heiland 1955, Briefe, Nr. 16). Die Bemerkungen erklären sich leicht: Die „Actie“ zum Preis von zwei Talern (in der Literatur ist fälschlich auch die Rede von fünf Reichstälern: Kat. Berlin 1984, S. 379; recte: im Statut des Vereins, Paragraph 4) war einerseits Mitgliederausweis, andererseits war sie ein Los für die Lotterie von Kunstwerken, die der Verein erstanden hatte. Es war auch möglich, mehrere Lose zu erwerben, um die Chancen bei der Lotterie zu steigern. Dies war schon

durch die Satzung bei der Gründung des Vereins 1834 so geregelt: „Die Verlosung der Kunstwerke aber schien den Stiftern des Vereins besser und der Kunst förderlicher, als wenn man sie hätte verkaufen, oder aus ihnen eine Sammlung des Vereins bilden wollen. Sie werden auf diesem Wege in alle Provinzen der Monarchie verbreitet und kommen auch in den Besitz derer, die sie sich sonst nicht hätten verschaffen können“ (Archiv Schloss Tegel).

Laut Satzung bestand die Aufgabe des Kunstvereins in der Förderung von Kunst und Künstler, im Ankauf ihrer Kunstwerke, in Ausstellung und Lotterie und schließlich in der Sozialfürsorge. All dies wird in der arabischen „Actie“ verbildlicht. Ausgangspunkt sind zwei ineinandergelegte Hände, deren aufgerichtete Daumen ein Speichenrad balancieren, auf dessen Nabe die Glücksgöttin Fortuna sich dreht. Damit ist der Ursprung der Arabeske in den Daumenspitzen der vereinten Hände zu sehen: Erst die Bildung des Vereins ermöglicht Glück und Kunstförderung. Den Gewandzipfel der Fortuna versuchen zehn mit ihren Köpfen und jeweils einer Hand aus mit langen Blättern versehenen Halmen herauswachsende Vereinsmitglieder zu erhaschen, einer scheint Glück zu haben, die anderen greifen mit aller Macht vergeblich nach dem Glück, vielleicht mit einer Ausnahme: Hier ist die Hand eher empfangend ausgestreckt und zwar beim zweiten von oben auf der rechten Seite und bei diesem Porträt handelt es sich eindeutig um den alten Gottfried Schadow.

Links in einem großen Rankenfeld hat ein Künstler sein Werk vollendet, der Verein lässt es abholen, ein Füllhorn darüber ergießt Taler auf ihn: Der Verein hat das Werk erworben und transportiert es zur Ausstellung. Die obere Mitte, das Vereinslokal mit der Ausstellung der Werke, wird gerahmt von zwei großen Figuren in altertümlicher Tracht. Mit Ausnahme von Kerstin Bütow hat die Forschung zu ihrer Identifizierung nichts anzubieten (Bütow 1994, S. 148–155). Nach Bütow handelt es sich, was einzuleuchten vermag, links um den Vereinssekretär mit Schriftrolle, vielleicht soll Puhlmann dargestellt sein, rechts dagegen, in einem Kostüm

163





164

des 17. Jahrhunderts mit einem großen Schlüssel in der Hand, erscheint wohl der Vorsitzende des Vereins. Der Sekretär regelt die Kunstangelegenheiten – schließlich hatte Puhlmann Menzel auch den Auftrag zur Aktie vermittelt. Rechts hat der Vorsitzende mit seinem Schlüssel die beschriftete Geldkassette geöffnet, er ist für die Unterstützung der Verarmten zuständig, verwaltet die Gelder. Links über dem Sekretär ein Katalog, rechts über dem Vorsitzenden Tintenfass und Feder, er segnet die Dinge ab. Ein wenig ist der Wunsch Vater des Gedankens: Eine riesige Besucherzahl hat sich zur Ausstellung eingefunden. Die Bilder sind eine Pracht. Über ihnen in einem leichten Bogen ein lateinischer Spruch, der in der Forschung nur einmal übersetzt wurde – leider gänzlich falsch (Kat. Berlin 1984, S. 379). Er findet sich als Zitat aus Ovids Briefen aus der Verbannung „didicisse artes emollit mores“, er stammt aus den ‚Epistulae ex Ponto‘ und lautet vollständig: „adde quod ingenuas didicisse fideliter artes / emollit mores nec simit esse feros“ und ist wie folgt zu übersetzen: „Ja, und mit redlichem Sinn die edleren Künste erlernen / sänftigt die Sitten und nimmt ihnen das Grausame weg“ (Ovid 1990, Epistulae ex Ponto II, 9, Z. 47f.). Der von Menzel zitierte Kern: „die Künste erlernt zu haben, sänftigt die Sitten“ beruft den heilsamen Einfluss der Künste. Die Aufschrift der sich ergießenden Kassette weist mit einem Bibelspruch auf die Wohltätigkeit des Vereins: „Was ihr einem

der geringsten Brüder gethan, das habt ihr mir gethan!“ (Matth. 25, 40). Dass die Kunst nach dem Brot geht, machen unten in der umrahmenden Arabeske dampfende Suppenschüsseln deutlich. Durchzogen wird die ganze Arabeske, wie Menzel angekündigt hat, durch immergrüne Efeuranken, sie geben der symmetrischen Anlage der Arabeske etwas Beschwingtes. W. B.

164

**ADOLPH MENZEL (1815–1905)**  
**KARTE FÜR EIN SCHÜTZENFEST,**  
**„VIVAT DER 17TE JUNI!“, UM 1837**

Federlithographie auf weißem Glanzkarton;  
 9,6 × 7,5 cm (Platte), 9,8 × 7,7 cm (Blatt)

Rückseitig Sammlerstempel Carl Heumann,  
 Chemnitz, Lugt, Suppl. 555b  
 Privatbesitz Berlin

Literatur: D. 176; B. 194; Westen Bd. 2, S. 122;  
 Ebertshäuser 1976, S. 163; Kat. Berlin 1984, Nr. 277.

Diese winzige Karte für ein Schützenfest folgt den Gattungscharakteristika sowohl im Formalen als auch in der humoristischen Tonlage. Der Berliner Menzel-Katalog von 1984 hat die Überlegungen zur Identifizierung des Schützenvereins, für den die Karte gefertigt sein könnte, zusammengetragen. 1830 gibt es nur eine eingetragene ‚Schützengilde‘ in Berlin, einen Verein mit langer Tradition. 1839 wurde Menzel vom ‚Berliner Schießverein für Offiziere‘ aufgefordert, ein Vereinsdiplom zu entwerfen, womöglich war der Schießverein für Offiziere nur eine Unterabteilung der ‚Schützengilde‘. Für die Gilde ist der regelmäßige Triumphzug des Schützenkönigs durch die Stadt überliefert. Von daher nimmt Westen (Bd. 2, S. 122) an, die Graphik sei in diesem Zusammenhang, also eher 1839/40, entstanden. Bei Menzel tragen zwei Schützenbrüder, unter der Last gebeugt, einen schwergewichtigen Schützenkönig, umkränzt, mit Eichenlaub ums Haupt, das spaßigerweise die Mitte einer Zielscheibe ausmacht. Ferner trägt der Schütze ein riesiges Gewehr und jubelt, wie auch die Menge der Schützen hinter der Tragegruppe. Sie steht auf einer Schriftzeile: „Schaut ihr Herrn mich an als König?“

Einerseits scheinen ihn Zweifel an seinem Erfolg anzuwandeln, andererseits richtet er die Aufforderung auch an den Betrachter der Schützenkarte. Oben findet sich: „Vivat der 17te Juni!“ Das Hauptschützenfest der Gilde fand am Geburtstag des residierenden Schützenkönigs statt, denkbar wäre es also, dass das Datum sich darauf bezieht. Durch die Mittelachsenbetonung und die symmetrische Anordnung der Gruppe wird das Ganze zur Figur auf der Fläche, was den Ornamentcharakter erzeugt. W. B.

165

**ADOLPH MENZEL (1815–1905)**  
**KARTE ZUM STIFTUNGSFEST DES**  
**GEWERBEVEREINS, 24. JANUAR**  
**1839**

Federlithographie auf Glanzkarton;

16,2 × 12 cm (Platte), 16,7 × 12,2 cm (Blatt)

Bez. rückseitig handschriftlich der Adressat der Karte: „Herrn pp. Theremin“; ferner Sammlerstempel Carl Heumann, Chemnitz, Lugt, Suppl. 555b

Privatbesitz Berlin

Literatur: D. 187; Westen, Bd. 2, S. 73, Taf. 33;  
 B. 207; Kat. Berlin 1984, Nr. 283; Bütow 1994, S. 169–173.

Der ‚Verein zur Beförderung des Gewerbeleisses in Preussen‘ wurde 1820 vom Geheimen Ober-Regierungs-rath Peter Beuth ge-



165

gründet. Er förderte Handel und Wandel, setzte Preise aus, war neben industriellem und manufaktuellem Fortschritt auch an der Förderung von Kunst und Kunstgewerbe interessiert. So waren auch Künstler wie Schadow, Rauch oder Schinkel Mitglied. Das Stiftungsfest des Vereins wurde jährlich am 24. Januar gefeiert, dem Geburtstag Friedrichs II. Menzel hat vier Festkarten für den Verein von 1835–1839 entworfen. Offenbar wurde ihm die Ikonographie vorgegeben. Die Darstellung der letzten Karte von 1839 hat die Form eines Tafelaufsatzes. Die Basis bilden vier Verkörperungen von Hauptsparten des Gewerbevereins: von Bergbau, Erzgießerei, mechanischer und chemischer Industrie. Der Bergmann trägt Grubenlampe und Bergbauhammer, der Erzgießer eine Feuerfackel (nicht ein Füllhorn), der Vertreter der mechanischen Industrie ein Zahnrad, die Vertreterin der chemischen Industrie ein Thermometer und eine Festfahne. Über dem Sockel erheben sich zwei weibliche Figuren, wobei die untere die obere in einer schlangenartigen Bewegung auf der Schulter trägt. Die beiden Frauengestalten sind im Maßstab größer als die Sockelfiguren, die untere der Frauen weist auf den Ursprung allen Gewerbes. Es scheint auch möglich zu sein, die vier Figuren zugleich als Verkörperungen der vier Elemente zu lesen, der Bergmann stünde für die Erde, der Erzgießer für das Feuer, der Mechaniker, wenn man sein Zahnrad auch als Schaufelrad liest, für das Wasser und die Thermometerträgerin stünde für die Luft. Die beiden Tragefiguren sind schwer zu benennen, die untere trägt eine Kegelradkrone,

die obere einen Lorbeerkranz und als Abschluss des Tafelaufsatzes in den erhobenen Händen eine Feuerschale, man hat sie als Viktoria oder auch als Verkörperung des Kunstgewerbes identifiziert, zwingend ist das nicht. Kleine arabeske Schnörkel wachsen links und rechts aus den Schriftzeilen hervor, die „Zum Stif – tungs – Fest – des Gewerbe – Verein den 24ten: Januar 18 39“ lauten. Da Menzel ab 1839 mit den umfangreichen Illustrationen zu Kuglers ‚Geschichte Friedrichs des Großen‘ beschäftigt war, hat er keine weiteren Festkarten für den Gewerbeverein entworfen. Ab 1841 übernahm Theodor Hosemann diese Aufgabe. W. B.

166  
**ADOLPH MENZEL (1815–1905)**  
**EINLADUNG ZUM BALL UND**  
**SOUPER IM LOGENHAUSE [...] DAS**  
**RITTERSCHAFTLICHE COMITÉ,**  
**1839**

Holzschnitt auf weißem Glanzkarton in Golddruck; 10,5 × 14,9 cm (Platte), 12 × 16,2 cm (Blatt)

Bez. u. r.: „AM“ [ligiert]; u. l.: „Uzl“ (Friedrich Unzelmann, Menzels Holzstecher); rückseitig Sammlerstempel Carl Heumann, Chemnitz, Lugt. Suppl. 555b

Privatbesitz Berlin

Literatur: B. 424; Ebertshäuser 1976, S. 721.

Bei dem hier vorliegenden Exemplar dürfte es sich um ein Unikat handeln. Bei den in der Literatur nachgewiesenen Exemplaren ist die Schrift anders angeordnet und ergänzt. So dürfte dies ein erster Probedruck sein. Die menzelsche Arabeske ist jeweils gleich. 1839 ist das Jahr, in dem Menzel mit seinen Illustrationen zu Kuglers ‚Geschichte Friedrichs des Großen‘ beginnt, einige der ersten sind bereits von Friedrich Unzelmann im Holzstich gefertigt. Das Hirnholz ist so hart, dass auch schmale Stege, neben die gestochen wird, stehen bleiben können. Man arbeitet also vom Dunklen zum Hellen – umgekehrt wie beim Kupferstich –, wodurch gut Tonalität zu erzielen ist, man spricht deshalb auch vom Tonstich. Zuerst beherrschen die englischen Holzstecher den europäi-

schen Markt – auch Menzel beschäftigte Engländer –, doch im frühen 19. Jahrhundert greift die Technik auch in Frankreich und Deutschland Raum. Menzel engagiert nach dem Erfolg von Horace Vernets Illustrationen zu Laurent de l’Ardèche ‚Histoire de L’Empereur Napoléon‘ von 1738 auch französische Holzstecher, ist mit ihrer Arbeit aber nicht zufrieden und zieht sich deutsche Spezialisten heran, die er streng kontrolliert – Unzelmann gehörte dazu.

1838 kritisiert er vorsichtig Unzelmanns Probearbeit (Keisch/Riemann 2009, Nr. 26). Um die Qualität zu steigern, will Menzel danach selbst auf das Holz zeichnen, auch um Abweichungen zu verhindern. So müssen wir es auch für vorliegenden Holzstich annehmen. In der Tat sind die Linien bereits erstaunlich fein, so dass man auf den ersten Blick wieder von einer Federlithographie ausgehen könnte. Da das „ritterschaftliche Comité“ ins Logenhaus einlädt, füllt Menzel die arabesken Ranken mit Ritterromantik. Bock (B.), der auf S. 282 ein Exemplar mit der endgültigen Schriftfassung abbildet, benennt die Gegenstände adäquat: links zwei Ritter zu Pferde mit Pagen, der einen Helm mit Visier und Helmzier im Arm trägt, darüber ein Doppeladler, rechts ein Fackelträger, oben, von Menzel geschickt in die Schwippbögen eingefügt, Fanfarenbläser und unten eine lange Tafel mit Tafelzier. Warum Menzel allerdings einen Doppeladler wählt, beantwortet auch Bock nicht. Nach 1806 ist der Doppeladler allein noch österreichisch-kaiserlich. Vielleicht soll auf die mittelalterliche Tradition des deutsch-römischen Kaisertums verwiesen werden. Das „E“ des Wortes „Einladung“ ist als Wehrtor gebildet, auf dem eine langhaarige und langgewandete Jungfrau erscheint. Was sie in den Händen trägt, bleibt unklar, jedenfalls wird sie – ein typisch menzelscher Scherz – mit Interesse vom zweiten Kopf des Doppeladlers betrachtet. Innerhalb von einem Jahr war Unzelmann so weit, dass sein Holzstich mit einer Federlithographie konkurrieren konnte. Der Golddruck auf weißem Glanzkarton gibt der Einladungskarte einen noblen Charakter – den unten genannten Adelsmitgliedern des „Comité“ angemessen. W. B.





167

167  
**ADOLPH MENZEL (1815–1905)**  
**MAURERGESELLENBRIEF, 1838**

Federlithographie; 45,5 × 51,6 cm (Platte),  
 62,0 × 78,0 cm (Blatt)

Bez. u. r.: „Adolph Menzel inv. & fec: 1838.“  
 und links zu Füßen des kleinen Trommlers:  
 „AM“ [ligiert]; beschriftet u. l.: „Lith. Inst. v. L.  
 Sachse & Co. Berlin“

Privatbesitz Berlin

Literatur: D. 177; B. 195; Ebertshäuser 1976,  
 S. 110 (mit falscher Datierung); Kat. Berlin 1984,  
 Nr. 280, S. 387; Busch 2004, S. 31f.

Die Form folgt gänzlich dem bereits 1834 ent-  
 worfenen Zimmergesellenbrief (D. 106; B.  
 120; Kat. Berlin 1984, Kat. Nr. 258), ist aber

noch um einiges souveräner und trotz seiner  
 Komplexität klarer. Die fünf szenischen Fel-  
 der und die ebenfalls fünf Gebäudeansichten  
 und das Stadtpanorama werden von einer  
 einzigen, sich immer wieder verschlingenden  
 Hopfenranke umgeben, die in ihren Veräste-  
 lungen den arabesken Rahmen für alles bil-  
 det. Wie es sich für die Arabeske gehört, ist sie  
 achsensymmetrisch angelegt, hat einen Ur-  
 sprungspunkt auf der unteren senkrechten  
 Mittelachse, sie wächst zu den Seiten auf, um  
 oben ins Berliner Wappen, das von den Mau-  
 rerwerkzeugen umgeben ist, zu münden. Un-  
 ten in der Mitte wird vor einer großen Menge  
 von Gesellen und der Bauauftragsfamilie vom  
 Meister der Grundstein gelegt. In ihn einge-  
 lassen ist die Bauurkunde zusammen mit

Münzen, sie werden unten vergrößert noch  
 einmal gezeigt, überwölbt von dem Spruch  
 „Dies Haus das steh in GOTTES Hand“. Zur  
 Feier des Tages wird Musik gemacht mit Pau-  
 ken und Trompeten, auch ein Jester mit Nar-  
 renkeule ist dabei, lustig soll es zugehen. Auch  
 der kleine bucklige und lachende Trommler  
 trägt eine Narrenkappe und hält die Schlegel  
 über zwei Kesselpauken. Offenbar spielt Men-  
 zel hier auf sich selbst an. Künstler und Narr  
 sind Außenseiter, jedoch mit großer Freiheit.  
 Dass Menzel, der Kleinwüchsige, dies jedoch  
 nicht nur launisch meint, erweist seine ver-  
 steckte zweite Signatur zu Füßen der Trom-  
 meln: ein monogrammiertes ligiertes „AM“. Der  
 klassische Narr ist bekanntlich auch eine  
 tragische Figur, häufig ist er zugleich Hof-

zwerg, der allein dem Herrscher die Wahrheit sagen darf.

Links und rechts dieser Hauptgruppe finden sich Architekturfelder, links die Neue Kirche, also der Deutsche Dom am Gendarmenmarkt, rechts die Nicolaikirche in alter Form mit nur einem Spitzturm, die neugotischen Veränderungen fanden erst 1876–1878 statt. Die Lektürereihenfolge der Szenen über den beiden Kirchenbildern ist nicht ganz eindeutig. Links die erste Szene über der Neuen Kirche zeigt zwei jubelnde Fahenschwenker nebst zwei Gesellen, die vom Altgesellen aus einer großen Kanne den Zuspruch erhalten, darüber ist der Altmeister in Amtstracht vor dem Gewerke, also dem Zunftgenossen, der vier Lehrlingen zu Gesellen macht, darüber ist wieder ein Architekturfeld, hier mit der Schlossbrücke. Es wird jedoch von den Knoten der Hopfenranke eingefasst und von einem in einem Buch studierenden Architekten und einem Lehrlingen, dem von einem Gesellen der lederne Maurerschurz angelegt wird, geziert. Letzterer wird von einem Maurerpinsel aus der umgebenden schmalen Ranke bespritzt, er schaut auch im Wortsinne bedröppelt drein.

Dem folgt in der Mitte oben das Wappen, es bekrönt ein großes Feld, das „Berlin vom Zeughaus aus gesehen“ zeigt. Ein derartiges Bild kann einmal mehr erhellen, in welchem erstaunlichem Maße es Menzel möglich ist, komplexe Traditionen zu adaptieren, hier etwa den Typus der gaertnerschen oder hintzeschen Panoramen (beide von 1834) in der schinkelschen Nachfolge. Über dem Feld der Bauschule (Bauakademie) rechts turnt ein fröhlicher Geselle auf der Wanderschaft, er

zieht den Schwalben nach. Darunter findet sich ein „zweistöckiges“ großes Feld. Im unteren Teil, unter Anleitung des Meisters, löschten Arbeiter den Kalk, Mörtel wird über Leitern zum schon in die Höhe wachsenden Bau getragen, das Gerüst, auf dem die Maurer Nachschub erwarten, ist mit den starken Hopfenranken vertäut. Links scheint zum Entsetzen zweier Maurer eine riesige Leiter mit einem Gesellen nach hinten zu kippen, er rettet sich durch einen beherzten Griff an die Zeughausranke. In den zarten umgebenden Ranken, an denen die Hopfendolden wachsen, sind links und rechts in der Mitte typisch menzelsche humoristische Attribute angebracht. Links eine Maurertabakpfeife mit Gesichtskopf und Stadtkrone als Deckel, rechts ein Biber, der zwar als fleißig gilt und damit die Bauleute charakterisieren soll, zugleich aber beißt er die Ranke durch und wird mit ihr herabstürzen. Unten auf der schlanken Ranke in gänzlich anderem Größenmaßstab wird Speis und Trank zur Feier der Grundsteinlegung herangetragen, ein ganzer Ochse brutzelt, ein riesiger Humpen wird über eine menschliche Brücke geschleppt und rechts muss noch einmal eine ausgestreckte Figur ertragen, dass über sie drei gewaltige Bierfässer herbeigerollt werden, was einige Anstrengung kostet. So bekommt auch der Hopfen noch seinen Sinn.

Diese Gesellenbriefe wurden nicht selten auf Leinwand gezogen und aufgerollt, denn sie sollten ja auch dazu dienen, wie der Urkundentext in der Mitte deutlich macht, dem Gesellen auf der Wanderschaft den Zugang zum Maurergewerbe in anderen Städten zu ermöglichen. Unterschrift und Siegel sollten seine Seriosität bezeugen. Die Verschränkung der unterschiedlichen Realitätssphären, die Darstellung von Stufen in der Ausbildung eines Gesellen auf einem trotz der Überfülle in sich logischen Blatt, das zudem noch zu immer neuer Deutung reizt – dies scheint allein nach den Strukturprinzipien der Arabeske möglich. Das Klettern in den Ranken ist zugleich ein Abbild des Werdegangs eines Gesellen. Dass Menzel die Verschränkung von Sphären mit unterschiedlichem Realitätscharakter als besonderen Reiz versteht, der durchaus auch mit Verblüffung spielen kann,

sei durch eine winzige Beobachtung illustriert – andere wären möglich: Der Bär des Berliner Wappens scheint aus seinem Schild nach einer Mauerkelle zu greifen – er möchte auch beteiligt sein. So witzig Derartiges ist, es offenbart zugleich, dass Menzel die arabischen Prinzipien und ihr Reflexionspotential mit Ironie zu bedenken weiß.

W. B.

168

**ADOLPH MENZEL (1815–1905)**  
**BRIEF- UND RECHNUNGSKOPF**  
**DER LÜDERITZSCHEN KUNST-**  
**HANDLUNG, ZWISCHEN 1834 UND**  
**1849**

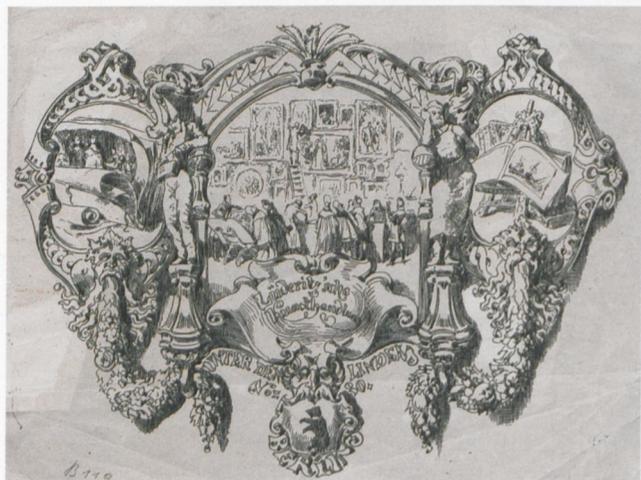
Federlithographie; 10,2 × 14,1 cm (Platte),  
10,4 × 14,3 cm (Blatt)

Bez. u. r. am Fuß des Skulpturensockels:  
„AM“ [ligiert]; rückseitig Sammlerstempel  
Carl Heumann, Chemnitz, Lugt, Suppl. 555b  
Privatbesitz Berlin

Literatur: B. 119; D. 105; Ebertshäuser 1976,  
S. 108; Kat. Berlin 1984, Nr. 286, S. 393.

Der Brief- und Rechnungskopf für die Lüderitzsche Kunsthandlung – eine der, neben Sachse, größten Berliner Kunsthandlungen, wie die Aufschrift deutlich macht „Unter den Linden No. 30“ beheimatet – ist nur sehr selten erhalten. So ist auch das vorliegende Exemplar in keinem guten Zustand. Die Darstellung ist in eine dreiteilige Kartusche gefasst, und es wird deutlich, dass Menzel mit der manieristischen Kartuschen tradition gut vertraut ist. Das Kartuschenrollwerk macht, wie sich das gehört, den Eindruck, als sei es Resultat von Metallschnitt. Die zwei sich links und rechts aus dem Ornament herauschälenden Greisenköpfe entlassen selbst wieder Girlanden aus ihrem Mund, der mittlere Kopf trägt das Berliner Wappen. Das Mittelbild wird von den beiden schmalen Seitenfeldern durch Figurensokkel getrennt, auf denen links ein Briefträger erscheint, rechts ein Bildträger der Kunsthandlung (?). Auf den Seitenflügeln des Triptychons werden Graphikmappen und Klebebände gezeigt, im großen Mittelbild wird ein Blick in den gut besuchten und an der Wand hoch mit Bildern bedeckten Kunstsalon gestattet. Es herrscht reger Be-

168



trieb. Bilder werden vorgeführt, mit Hilfe einer Trittleiter von der Wand genommen, feine Damen und Herren tun sich wichtig. Man möchte fast meinen, Menzel habe Watteaus ‚Ladenschild‘ vor Augen gehabt, das von Friedrich II. erworben bis 1829 im Charlottenburger Schloss, dann bis 1841 im Berliner Schloss im Grünen Zimmer hinter der Bildergalerie hing. Wie es Menzel auf wenigen Zentimetern gelingt, einen lebendigen Eindruck vom Treiben in der Kunsthandlung zu erzeugen, das ist schon erstaunlich. Einigermassen verblüffend ist die Gestaltung des mittleren oberen Bogens der Kartusche, er geht vom Briefträger aus und führt zum Lieferburschen, wenn wir ihn recht identifizieren. In der Mitte als Bekrönung findet sich ein

Tintenfass, in dem Federn stecken und links und rechts davon, den Bogen schlagend, folgen gestaffelte Briefumschläge, sie sollen wohl den Geschäftsgang andeuten, schließlich handelt es sich um den Brief- und Rechnungskopf der Firma. Das Kartuschenprinzip harmoniert gut mit den Strukturmerkmalen der Arabeske, Menzel scheint auch dies auszuloten. Die Datierung des Blattes ist schwierig, die traditionelle Spätdatierung (um 1839/40) wird, wie mir scheint zu Recht, von der Briefedition (Keisch/Riemann 2009, Bd. 1, S. 440) in Frage gestellt, die Form der ligierten Monogrammmierung könnte auch für um 1834 sprechen. Damit würde die Kartusche zu Menzels frühesten arabischen Federlithographien gehören.

W. B.

170

**ADOLPH MENZEL (1815–1905)**

**TITELINFASSUNG ZU  
ATHANASIUS GRAF RACZYNSKI:  
,GESCHICHTE DER NEUEREN  
DEUTSCHEN KUNST‘**

Berlin, Bd. 3, 1841 (entstanden 1835)

Federlithographie; 25,4 × 20,3 cm (Platte),

28,1 × 20,9 cm (Blatt)

Bez. u. r.: „A M“ [ligiert], darunter: „Adolph Menzel inv. et fec.“; u. l.: „Steindr. v. M. Weigel, Berlin“; hs. der Titel für die französische Ausgabe eingefügt: „L'art moderne en Allemagne, Tome troisième, 1841, par A Raczynski“

Privatbesitz Berlin

Literatur: D. 110 – II; B. 125 – II; Rümmer 1926, 1368; Börsch-Supan 1975, S. 15–26; Ebertshäuser 1976, Bd. 1, S. 113; Kat. Cambridge 1984, Nr. 114, Abb. S. 157; Kat. Berlin 1984, Nr. 264.2; Busch 1985, S. 75–89; Bütow 1994, S. 166–168; Busch 2004, S. 24–31.

Das Raczynski-Titelblatt ist kunsttheoretisch angelegt – wie zu zeigen sein wird, ist die Arabeske für eine kunsttheoretische Reflexion ideal geeignet. Allerdings wird in diesem Ti-

telblatt Menzels Position markiert, nicht diejenige Raczynskis. Man wundert sich, dass er dieses Titelblatt akzeptieren konnte. Menzel fühlte sich schon deswegen nicht durch Raczynski gebunden, weil dieser seinen dritten Band zur ‚Geschichte der neueren deutschen Kunst‘ noch gar nicht geschrieben hatte. Menzel entwirft sein Titelblatt 1835, der zugehörige Band erscheint erst 1841. Raczynski folgt immer noch winckelmannscher und mengsscher klassizistischer Theorie, in der Praxis setzt er mit den Klassizisten Carstens und Thorvaldsen ein, nichts davon bei Menzel. Ihn interessiert der Zustand der Kunst in der Gegenwart, d. h. im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, vor allem aber feiert er die Verhältnisse nicht, sondern kritisiert bzw. ironisiert die verschiedenen Positionen deutlich. Sechs seitliche Szenen, je drei links und rechts, sind von unterschiedlichen pflanzlichen Ornamenten umgeben, die jedoch miteinander verbunden sind und, wie sich das für die Arabeske gehört, von unten nach oben gelesen werden müssen. Die Szenen sind lange Zeit weitgehend falsch interpretiert worden, unter anderem weil man das strukturelle Argumentationsschema nicht erkannt hat. Unten in der Mitte sitzt links ein Barde mit Harfe, rechts die Verkörperung der demonstrierenden Religio mit großer Bibel und Kreuz, zu Füßen mit Kelch und Patene. Sie wenden einander den Rücken zu und sind offenbar als zwei Möglichkeiten künstlerischer Inspiration zu verstehen, denn von den Feldern links und rechts wenden sich ihnen die Künstler zu. Dass allerdings aus Menzels Sicht ihre Einflussnahme bedingt ist, machen auf der senkrechten Mittelachse der Arabeske zwei Verweise deutlich. Ganz unten ist ein Eselskopf mit offenem Maul, frontal auf den Betrachter gerichtet, zu erkennen. Dieser Esel, der auch noch Scheuklappen trägt, schreibt mit einer großen Feder in ein Buch, das von außen „Recensio(n?)“ beschriftet ist. Er ist ganz offensichtlich eine ironische Paraphrase auf das Fischmaul aus Runges ‚Tag‘ der ‚Zeiten‘-Arabesken (s. Kat. Nr. 50). Bei Runge ergießt sich aus seinem Maul das alles nährende Wasser, damit ist der Ursprung der aufwachsenden Arabeske markiert. Menzels Esel dagegen ist die Verkörperung der Dummheit,

aus dem Maul dieses Kunstrezensenten kann nur Unfug und Fehleinschätzung kommen. Offenbar sollen wir verstehen, dass die Künstler, die aus dieser Quelle trinken und sich von ihr beeinflussen lassen, sich nur in die falsche Richtung entwickeln können. Dass dies gemeint ist, wird durch das Anagramm oberhalb der Inspirationsfiguren verdeutlicht. Eingebunden in Schreibmeisterschnörkel lässt es sich leicht als *Natura* mit eingeschriebenem Fragezeichen entschlüsseln. In doppelter Hinsicht ist die Frage nach der Naturbefolgung prekär. Zum einen bezweifelt Menzel, ob auch nur eine der in den sechs Bildfeldern gezeigten Kunstpositionen der für ihn unerlässlichen Naturverpflichtung nahekommt. Und zum anderen erscheint diese Infragestellung exakt unter Raczyński's Titel.

Hat er nur Kunstrichtungen geschildert, die aus Menzels Sicht unzureichend sind und tut er dies infolge eines falschen Kunstbegriffs? Mit diesen Zweifeln gerüstet, begibt man sich an die Betrachtung der einzelnen Felder.

Dem Barden links wenden sich in einem von Eichenlaub umkränzten Feld Kunsteleven zu, die sich offenbar den Helden- und Schlachthemen verpflichtet sehen. Das waffen- und rüstungstrotzende Trophaion, das von einem Künstler vor der Staffelei studiert wird, verweist darauf. Der vorderste stehende Künstler mit Mappe und Stift scheint identifizierbar. Es dürfte sich um Wilhelm von Kaulbach handeln, die strähnigen, die Ohren bedeckenden Haare und der etwas traurig hängende Schnurrbart, der lange, schmale Körper lassen es sehr wahrscheinlich erschei-

nen. Zudem macht es in mehrfacher Hinsicht Sinn. 1833 hatte Kaulbach seine ‚Hunnenschlacht‘ entworfen, 1834 mit großem Erfolg den Karton ausgestellt und 1835 von Athanasius Graf Raczyński den Auftrag zur farbigen Fassung erhalten. Die Vollendung sollte sich hinziehen, Kaulbachs Fähigkeiten in Öl zu malen, waren beschränkt, immerhin konnte Raczyński 1837 mit großem Stolz die riesige Leinwand in Grisailleuntermalung in Berlin ausstellen. Kaulbach, Cornelius-Schüler und 1835 mit anderen Cornelius-Schülern mit der Ausmalung des Odeons befasst, geriet durch eine neue Historienauffassung in Opposition zu seinem Lehrer – und eben darauf, auf einen grundsätzlichen Richtungsstreit, scheint Menzel anzuspielen, denn auf der anderen, der rechten Seite, der Seite der Religio, sehen wir nazarenische Kunstschüler, demütig zur Religio gewandt und hinter ihnen auf der Ranke einer Arabeske wie auf einem Gerüst stehend, erscheint von einer Strahlenglorie umgeben das Haupt der Münchner Schule, eben Peter Cornelius, offenbar mit der Ausführung des ‚Jüngsten Gerichts‘ in der Münchner Ludwigskirche befasst. Cornelius' katholisch-fromme Zöglinge stehen gegen die aufbegehrenden Schüler unter Kaulbachs Führung, der bezeichnenderweise ein überzeugter Protestant war. Dieser Streit um eine neue farbige und realistische Historienmalerei musste für Menzel von großem Interesse sein, zeichnete sich doch in der Ferne sein Ziel, Geschichtsmaler zu werden und die Brotarbeit der Gebrauchsgraphik zu überwinden, bereits ab. ‚Künstlers Erdenwallen‘ (s. Kat. Nr. 155) kreist um ähnliche Gedanken. Dass das Feld der der Religio verpflichteten Maler mehr von Efeu überrankt wird, scheint nur konsequent, der Ewigkeitsanspruch von Kunst und Religion wird berufen. Die darüber liegenden Felder links und rechts argumentieren kunsthistorisch und beurteilen damit Nachwirkungen für die Kunst der Gegenwart. Links eröffnet sich ein Blick in Davids Atelier in Paris. Oder noch genauer: Wie Cornelius mit der Ausführung des ‚Jüngsten Gerichts‘ beschäftigt ist, so David mit den ‚Sabinerinnen‘ von 1799. Menzel ist erstaunlich präzise – schon in jüngsten Jahren. Die Pflanzenstängel, die die Atelierszene umgeben,



werden gekrönt von einem Emblem sich kreuzender Gegenstände: einem Rutenbündel mit Phrygenmütze, das für die Revolution steht, und einer ‚main de justice‘, die Napoleon bei der Kaiserkrönung getragen hat. Über diesen sich widersprechenden Zeichen aber balanciert ein Chamäleon, das bekanntlich permanent seine Farbe wechselt – so wie David seine politische Position: erst höchst aktives Mitglied der Revolution, dann Napoleons Hofmaler. Doch Menzel ist noch präziser: Ganz rechts im Atelier von David befindet sich ein ‚Incroyable‘, ein Pariser Stutzer, wie an seiner Kleidung mit dem Jabot, der Brustkrause und dem darunter hervorschauenden hochgeklappten Kragen, einem wahren Vätermörder, deutlich wird. Es ist die Mode des Directoire, das 1799, im Jahr der ‚Sabinerinnen‘, endete.

Rechts geht Menzel noch einen Schritt weiter zurück und kritisiert das Rokoko. Eine große Rocaille fasst das Innenbild, sie ist von Blumenranken umgeben und auch aus ihrem Grund wächst eine Blume hervor, die allerdings in eine gerüschte Manschette übergeht, aus der eine Pinsel haltende Hand hervorschaut, auch hier scheint die Natur pervertiert, ebenso rechts davon. Die Venus von Medici erscheint in einer Krinoline, die in ihrer Form allerdings als Pilz hervorgewachsen ist, aber immerhin durchsichtig bleibt, wie ein Gazestoff. Dieses Motiv ist nicht Menzels Erfindung, sondern stammt aus William Hogarths ‚Taste in High Life‘ von 1742, einer Graphik, die ebenfalls den Rokokogeschmack als Naturentartung begreift. Ein Satyr im Scheitel der Rocaille schaut auf das menzelsche Vexierbild. Die beiden oberen Bildfelder links und rechts beziehen sich auf die Erscheinung in der Mitte zwischen ihnen. Dies ist der Ort, an dem die Arabeske in der rungeschen Tradition zur Erfüllung kommt, in einer Art Synthese aus dem im Wortsinn zuvor arabesk Entwickelten dem Ganzen einen höheren Sinn geben soll. Hier ist es Dürer in einer Erscheinungswolke, der der Kunst für alle Zeiten den Weg mit einer großen Fackel

erleuchten soll. Er schreitet direkt auf uns zu, hinter ihm zeichnen sich schattenhaft drei weitere deutsche Renaissancekünstler ab: links der Bildhauer Peter Vischer, Schöpfer des Sebaldusgrabes, an dem Vischer sich selbst dargestellt hat, worauf Menzel rekurriert, rechts Cranach d. Ä. und Holbein d. J. Seit Tiecks Traumgesicht aus seinen ‚Phantasien über die Kunst‘, in denen Dürer und Raphael Hand in Hand in den Wolken erscheinen, ist diese Überhöhung Dürers geläufig, ihr folgen die jährlichen Dürerfeiern, zu denen Menzel ab 1834 in Berlin die Einladungskarten (s. Kat. Nr. 159ff.) entworfen hat – der Dürerkult ist ihm wohl vertraut. Was Menzel von ihm hält, wird nicht nur durch die Einladungskarten deutlich, sondern auch durch die Bildfelder links und rechts der Erscheinungswolke auf dem Raczyński-Titelblatt. Links bewegen sich fromme Brüder der Nazarenerbewegung auf Dürer zu, langhaarig und mönchsgewandig, sie pilgern zum großen Vorbild, um einer Kunst aus noch frommen, naiven, unentfremdeten Zeiten das Wort zu reden. Menzel vermerkt durch Zeichen gleich mehrfach, dass dieser Weg zur Kunst für ihn der falsche ist. Am Rande des Pilgerweges deutet der Wegweiser in die entgegengesetzte Richtung, die Erscheinungswolken erweisen sich als aus einem Weihrauchfass stammend, das im gotisierenden Rahmen des Bildfeldes hängt, offenbar vernebelt es den Klosterbrüdern die Sinne, zumal das Weihrauchfass sein Pendant in einem Bierseidel erhält – Ideal und Wirklichkeit klaffen auseinander.

Doch auch die Hinwendung zu Dürer auf der rechten Seite ist nicht in Menzels Sinn. Wir befinden uns offensichtlich im Pantheon, in dem der Apoll von Belvedere mit einem vaticanischen Feigenblatt versehen wird, auch hier ein Bereich der klassischen Deformation der Natur. Im Pantheon haben sich Kunstgelehrte versammelt, ihr unverkennbarer Anführer weist auf Dürer als Vorbild, es ist Goethe höchstselbst, er wird den ‚Kunstscheiter‘ an seiner Seite haben. Zu Füßen dieser Pathe-

tiker sitzt ein Künstler vor zwei ovalen, quadrierten Bildtafeln mit Malstock und Pinsel an der Darstellung der drei Grazien, er wendet Dürer den Rücken zu und kümmert sich nicht um die vermeintlichen Experten. Es ist der alte Schadow, sofort an seinem Augenschirm aufgrund eines Augenleidens, aber auch an seinem ewig getragenen changierenden Mantel zu identifizieren, zumal die drei Grazien seine von ihm selbst entworfene Visitenkarte zierten. Vor sich hat er einen jugendlichen Farbenreißer und einen Zeichenschüler. Seine antithetische Kombination mit Goethe spielt natürlich auf den Streit zwischen Goethe und Schadow von 1800/1801 an, in dem Goethe der Berliner Kunst plumphen Naturalismus geprägt von einem prosaischen Zeitgeist vorgeworfen hatte, der Poesie ertöte. Schadow hatte deutlich darauf geantwortet, bloße Idealisierung für Ziererei erklärt und einen charakteristischen Wirklichkeitsbegriff verteidigt. Das war ganz in Menzels Sinn und es ist auch kein Wunder, dass der alte Schadow Menzels Erstling ‚Künstlers Erdenwallen‘ von 1834 (s. Kat. Nr. 155) mit lobenden Worten bedacht hatte. Indirekt statet Menzel hierfür an dieser Stelle seinen Dank ab.

Im Scheitel des struppigen Pflanzenrahmens taucht ein Krebs auf. Goethes Empfehlung der dürerschen Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians (s. Kat. Nr. 33) wird mit geradezu dialektischer Ironie von Menzel in seiner Arabeske kommentiert – die sich der dürerschen Schreibmeisterschnörkel durchaus bedient, auch Menzel waren die strixnerschen Lithographien nach Dürer wohl vertraut. Doch ganz offensichtlich nutzt er sie auf seine Weise. Denn seine Arabeske ist ein kritisches Reflexionsmedium, nicht reine autonome Poesie, wie Goethe es wollte. Der Zustand gegenwärtiger Kunst ist nach Menzels Überzeugung unbefriedigend, ein Zurück-zur-Natur und zur Wirklichkeit scheint ihm das einzig denkbare Heilmittel. Die Arabeske ist ihm das Mittel, um dies zu demonstrieren. W. B.