

Historie und Politik — Beliebigkeit und Sinngebung: Menzel und der Historismus

Susanne von Falkenhausen

Das deutsche Publikum ist seit dem Tode Adolph Menzels 1905 mit einer Fülle von wissenschaftlichen und populären Veröffentlichungen über den Künstler konfrontiert worden. Der Geschichte des Menzel-Bildes, das sich dort spiegelt, mit seinen Höhen als deutscher ›Volkskünstler‹ und seinen Tiefen als ›preußischer Hofmaler‹ könnte man inzwischen eine eigene Forschung widmen.

An allgemeiner Information zum Leben und Werk Menzels fehlt es also nicht; und es soll dem hier nichts hinzugefügt werden. Stattdessen soll versucht werden, einen durchaus nicht umfassend gemeinten interpretatorischen Einstieg zu geben. Als allgemeinere Orientierung zum zeichnerischen Werk Menzels sind die einführenden Texte gedacht, die den drei Werkabschnitten des Kataloges der Zeichnungen vorangestellt sind.

Wenn im folgenden das Verhältnis Menzels zum Historismus im Mittelpunkt stehen wird, so soll damit nicht der Versuch unternommen werden, sein gesamtes künstlerisches Schaffen einer einseitigen, ausschließlich am Historismus orientierten Interpretation zu unterziehen. Eine gewisse Beschränkung auf diesen Aspekt, dessen Bedeutung in der sogenannten ›Historismus‹-Diskussion der letzten zehn Jahre zu Tage trat, ist jedoch beabsichtigt. Darüber hinaus weist das aktuelle Interesse am Historismus auf eine über das Epochengeschichtliche hinausgehende, grundsätzliche Bedeutung des Phänomens auch für die Gegenwart und damit auf einen wesentlichen Grund für die neue Aktualität Menzels.

Zum Vorverständnis einige kurze Bemerkungen: Die Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts erfuhr zur Jahrhundertmitte eine tiefe Zäsur. Die Revolution vom März 1848, die sogenannte Märzrevolution, unterbrach die historische Kontinuität. Schon die Zeitgenossen empfanden die Zeit zwischen der französischen Revolution, die auch in den Kreisen des deutschen Bürgertums das Bewußtsein für die Notwendigkeit gesellschaftlicher Umwälzung hervorgerufen hatte, und der Märzrevolution als das ›Revolutionszeitalter‹. Die auf die Vertreibung Napoleons folgende Restauration provozierte in den Jahrzehnten vor 1848 eine rege politische wie kulturelle Opposition vaterländisch gesinnter Republikaner und Liberaler. Dieses Phänomen wie auch der historische Zeitraum werden von den Historikern mit dem Begriff des ›Vormärz‹, bezogen auf die dann folgende Märzrevolution, umschrieben.

Der gescheiterten Revolution von 1848 folgte eine erneute Restauration. Für die zweite Jahrhunderthälfte wurde nun in einem Klima politischer Reaktion die soziale Umwälzung durch die industrielle Revolution prägend, begleitet von einem gewaltigen wirtschaftlichen Aufschwung. Der gewonnene Krieg gegen Frankreich 1870/71 förderte eine neue Art des Patriotismus, den Nationalismus, und verstärkte die Euphorie im Lebensgefühl des neu anbrechenden Zeitalters der Parvenus, der sogenannten Gründerzeit. Diese Zweiteilung des 19. Jahrhunderts in die Zeit ›vor der Revolution‹ und ›nach der Revolution‹ ist auch für die Geschichte Menzels und die des Historismus von großer Bedeutung und wird uns bei den folgenden Betrachtungen begleiten.

»Indem . . . die Stile früherer Epochen in ihrem Werden, ihrer Reinheit, in ihren Übergängen klargelegt wurden und neben der Entwicklung im großen bald auch das einzelne säuberlich präpariert sich darstellte, schien sich der kühle kritische Geist dieser Untersuchung auf das Publikum zu übertragen. Es entstand allmählich ein gebildetes Publikum, aber ein zersetzter und eklektischer Geschmack. Man scheint gleich viel oder gleich wenig Gefühl für alles zu haben, und die Sonne, die durch altväterliche Butzenscheiben

in ein modernes Zimmer scheint, muß den Hermes des Praxiteles, kokette Meißner Figürchen und japanisches Schnörkelwesen nebeneinander beleuchten.«¹

So schilderte ein Zeitgenosse des späten Menzel das Geschmacksphänomen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, welches in den letzten Jahren unter dem Begriff des »Historismus« in der Kunstwissenschaft großes Interesse gefunden hat. Wahllosigkeit im Aufgreifen und Kopieren historischer Stile und Detailsucht — Eigenschaften, welche die Kunstwissenschaftler gelegentlich der letzten Menzel-Ausstellungen (Kiel 1981, Hamburg 1982) überrascht und fasziniert zur Kenntnis genommen zu haben scheinen, werden hier als allgemeines Lebensgefühl des Kultur und Geschmack konsumierenden Bürgertums der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschrieben.

Das neueste Menzel-Bild, welches sich in den Interpretationen der letzten Jahre herauskristallisiert hat, scheint von einer gewissen Ratlosigkeit gegenüber seiner Seh- und Arbeitsweise geprägt, die mit eben solchen Stichworten wie Wahllosigkeit, Detailsucht, Fragmentation und Montage charakterisiert wird. In diesem Bild, das Menzel als das »reine«, nur registrierende Auge sieht, klingt an, daß den Kritikern im Grunde der Faktor der künstlerischen Selektion (Auswahl) zu fehlen scheint. Damit ist nicht die Auswahl von Themen gemeint — selbstverständlich hat Menzel nicht »Alles« gemalt — sondern die visuelle Selektion. Jener Faktor also, der nach alter Tradition künstlerischer Theorie aus dem Abbild erst die »Kunst« macht, dessen angebliches Fehlen Menzel andererseits jedoch heute zu unverhoffter Modernität verhilft, wenn man an neuere Konzepte von Kunst und ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit denkt. Ich glaube jedoch, daß dieser Eindruck des Wahllosen und gleichzeitig Fragmentarischen, der in Menzels zeichnerischem Werk am deutlichsten wird, dadurch entsteht, daß heutige Kunstbetrachter, die sowohl mit den Konzepten aktueller Kunst, als auch mit den Traditionen und Inhalten der Kunst bis zu Menzel vertraut sind, den Kontrast zwischen Menzels Arbeitsweise und dem, was bis dahin üblich war, fast schockartig begreifen. Einen Aspekt dieses »Neuen« schildert im übrigen der Artikel von Lucius Grisebach, der diesem vorangeht.

Künstlerischen Konzepten der Gegenwart liegt meist die Einsicht zugrunde, daß keine ganzheitliche Erfahrung der Wirklichkeit mehr möglich ist, was für die Praxis künstlerischer Arbeit Fragmentierung und Montage bedeutet. Hiermit in Verbindung gebracht, wird deutlich, daß Menzels Distanz zur traditionellen Kunstpraxis, was Themen, Motiv- und Ausschnittwahl, Seh- und Arbeitsweise betrifft, als Bruch erscheinen muß. Verursacht wurde dieser »Bruch« sicher zu einem Gutteil dadurch, daß Menzel weitgehend autodidakt war, daß also die motivischen und ästhetischen Hierarchien der damals neoklassisch und romantisch geprägten Akademie an ihm vorübergegangen waren. Der junge Menzel versuchte, dies durch intensives Studium und Kopieren aller ihm erreichbarer Vorbilder — vor allem graphischen Reproduktionen — wettzumachen. Ein bienengleiches Sammeln begann, welches er zeit seines Lebens beibehielt: »Wohl niemand hat sich je künstlerische Arbeiten aller Zeiten so genau angesehen wie er. ... Menzel ist wenig im Auslande gewesen, kannte aber alle Kunstwerke von den ältesten ägyptischen Tempeln an bis auf die Neuzeit, da er jede Reproduktion ebenso gründlich betrachtete, wie das Original.«² Aber nicht nur die Geschichte der Kunst, auch die Geschichte der Ereignisse spielte in seiner künstlerischen Selbstbildung früh eine Rolle. Aus der Provinz als halbes Kind nach Berlin gezogen, fand er hier in den zwanziger und dreißiger Jahren einen Reichtum an Anschauungs- und Studienmaterial aus erster und zweiter Hand, den er durch

das Studium klassischer und »vaterländischer« Geschichte und durch Entwürfe zu damals beliebten Themen der »großen« Geschichte begierig aufzog und verarbeitete. Er vollzog auf diese sehr konkrete Weise exemplarisch den Aufstieg einer neuen, aus dem Kleinbürgertum kommenden Bildungsschicht nach, der er selbst angehörte und die ihre kulturelle Identität in der Geschichte suchte.

Hier lagen die Wurzeln für den vormärzlichen Historismus, aber mit diesem Wissensdurst, mit dieser Sammelwut für historisches Bildungsgut wurden auch die Voraussetzungen für jenes Phänomen geschaffen, das in der eingangs zitierten Beschreibung Karl Neumanns angesprochen wurde: der gründerzeitliche Historismus als Geschmackserscheinung bürgerlicher Wohnkultur.

Jener frühe, vorrevolutionäre Historismus, mit dem Menzel aufwuchs, hatte jedoch ursprünglich andere Aufgaben und Erscheinungsformen gehabt.

In den Jahrzehnten vor 1848 war historische Kunst »durch die historische Erfahrung des »Revolutionären Zeitalters« geprägt«³ und eng verknüpft mit der Geschichtsphilosophie des Vormärz. Die grundlegende Erfahrung der französischen Revolution als Bruch historischer Kontinuität hatte das Verhältnis zur Vergangenheit und ihren Traditionen verändert. Geschichte als Entwicklung, als Gewordenes, Geschaffenes, als »That« (zentraler Begriff bürgerlichen Selbstverständnisses), eine »Historisierung der Vernunft« wurde der Metaphysik des Absoluten, der Geschichte als Immergleichem entgegengesetzt. »Geschichte als Freiheitsgeschichte« wurde zur bürgerlichen Emanzipationsphilosophie, die der kollektiven Einbindung in die starren Gesellschaftsmodelle des Feudalismus die ethische Selbstbestimmtheit des Individuums entgegenhielt. Das Bürgertum ließ sich nicht mehr von absolut gesetzten Traditionen unterwerfen, die ethisch und kulturell bindend waren, sondern wählte sich die Traditionen, an die es anknüpfen wollte, selbst aus einer »bewußt vergegenwärtigten Fülle von Möglichkeiten«⁴, um sein gegenwärtiges politisches Handeln darauf zu beziehen. Das motivierte eine neue historische Forschung und ein Denken in Epochen, welches die Gegenwart als die Epoche des »Revolutionszeitalters« einbezog. Erforschen und Aufgreifen von geschichtlichen Traditionen, besonders bezogen auf die »Erkenntnis von Staat und Nation«⁵, waren der Weg bürgerlicher Identitätssuche vor der Revolution — politisch wie kulturell. In der Kunst fand dies Bestreben seinen Ausdruck in der Historienmalerei, dem Ereignisbild, welches ein historisches Geschehen vorbildhaft so darstellen sollte, daß Identifikationsmöglichkeiten geboten wurden. Das Historienbild großen Formats, mit Vorliebe für öffentliche Räume bestimmt, sollte die Bürger des Vormärz historisch und damit politisch bilden. Stilistisch aus der Romantik erwachsen, war diese Malerei von deklamatorischem Pathos, zentral angelegter Komposition und von Linie und Form bestimmt — im Gegensatz zum von Farbe und Licht bestimmten später aufkommenden Naturalismus.

1848 war Menzel 33 Jahre alt. Geboren, aufgewachsen und gebildet vor 1848, wurde er Zeuge der gesamten Entwicklung des Historismus, vom vormärzlich romantischen Ereignisbild mit seinem engen Bezug zur Idee der Nation im bürgerlich-revolutionären Sinne, bis zum Wohnstubengenre des arrivierten Bürgersalons der wilhelminischen Zeit. Die Etappen dieser Entwicklung, wie sie sich in Menzels Werk niederschlugen, sollen im folgenden aufgezeigt werden.

Menzels Begegnung mit der Geschichte als Fundus vormärzlicher Identität begann früh. Das Kind begeisterte sich »durch die Schulstunde in Geschichte ... zu den ersten



Urwähler, 1849, Kat. 45



Wildschweinkopf, 1848, Kat. 44



Einzug der Sophie von Brabant in Marburg mit ihrem Söhnchen Heinrich 1247, 1847-48, vormals Kaiser-Friedrich-Museum, Magdeburg

Kompositionen aus römischer, mittelalterlicher, auch neuer Historie, alles sehr ernst gemeint und genau mit Bleistift ausgeführt.«⁶ Auch seine ersten größeren Arbeiten kreisten um historische Themen, die damals als Prüfstein künstlerischer Ernsthaftigkeit galten. Noch 1847 empfahl er dem heranwachsenden Sohn seines Kasseler Freundes Arnold für seine künstlerische Bildung den gleichen Weg: Die Aneignung von breit gestreutem Wissen aus Bibel, Mythologie und vor allem Geschichte, um den »geistigen Stoff« zu empfangen, »davon ihms Blut zu brennen anfängt.«⁷

Wissenschaftliche Genauigkeit in der Wiedergabe historischer Details und politisch erzieherische Absicht führten in der Arbeit Menzels an den Illustrationen für Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen* schon 1839 zu neuen Ansätzen. Allein die Wahl einer Epoche wie des Rokoko, die 1839 noch als gelebte Vergangenheit erscheinen mußte und die dem Pathos der üblichen Historienmalerei nicht entgegenkam, war ungewöhnlich. Friedrich, bei den Nachlebenden damals umstritten, sollte als aufgeklärter, volksnaher König und Mensch dem bürgerlichen Leser nahegebracht und in den Bezugsrahmen bürgerlicher Traditionen gestellt werden. Menzels Anliegen war es, »Friedrich als Mann des Volkes anzudeuten«, der »als Vater für sein Volk lebte, und daher sein Andenken vorzugsweise dem Bürgerstande heilig ist in welchem die Saat seiner Institutionen am meisten ins Leben eingreifend fortwirkt, [...] ohne in veraltete und weitschweifige Motive zu verfallen.«⁸

Kritik am Pomp der Historienmalerei wird deutlich, die Menzel aber wohl aufgrund der stilistisch strengeren Konventionen für das herkömmliche Historienbild nicht dort in die Tat umsetzte, sondern in der freieren Buchillustration. Dem Text fügte Menzel Anmerkungen zum »Historischen Nachweis zur Verständigung einiger Illustrationen« an, zu denen er eingangs bemerkt: »Alles was der äußeren Gestaltung des Lebens, dem Zeitgeschmack und den mannigfa-

chen Wandlungen desselben in Baulichkeiten, Geräten, Kostümen und allgemeiner Sitte angehört, beruht... auf Studien charakteristischer Vorbilder, wie sich diese erhalten haben.«⁹ Das war in dieser Entschiedenheit etwas Neues. Das Bemühen, zur Bildung der kleinbürgerlichen Leserschaft beizutragen, politisch, historisch wie kulturell, ist unüberhörbar. Bildung hieß damals, Welt, vergangene wie gegenwärtige, verfügbar zu machen — eine Emanzipationsstrategie. Der Künstler Menzel als Pädagoge, das bedeutete eine bewußte Ausrichtung auf das Publikum, wie er sie lange Zeit bewahrte. Menzel gehörte nicht, auch später nicht, zu jener in Berlin sowieso seltenen Künstlerbohème, die den Künstler zum genialen Gegenspieler eines »blöden« Publikums hochstilisierte. Er lebte durchaus in und mit den Inhalten, die das Publikum interessierte oder die er ihm nahebringen wollte. Diese Geisteshaltung war es wohl auch, die seiner historischen Akribie das leblos Museale nahm.

Als ein Schritt zurück erscheint der letzte Auftrag Menzels zu einem historischen Thema, der vor der Revolution entstand. Der Karton *Einzug der Sophie von Brabant in Marburg mit ihrem Söhnchen Heinrich 1247*, den der Kasseler Kunstverein 1847 in Auftrag gegeben hatte, und der im März 1848 vollendet wurde, zeigte zwar den Versuch, vom steifen Pathos, wie er in der Münchner und Düsseldorfer Schule gepflegt wurde, zu größerer Lebendigkeit zu kommen, war aber immer noch verhaftet in den linienbetonten Stilkriterien der Historienmalerei. Offenbar hatten Funktion und Auftragsbedingungen hierin ihre Auswirkungen gezeigt. Die Bleistiftstudie zu einem Reiter und einem Mann (Kat. 23) und die Choransicht der Elisabeth-Kirche in Marburg (Kat. 22) gehören zu den vorbereitenden Arbeiten für diesen Karton. Der Zeitpunkt und die im folgenden geschilderten Entstehungsbedingungen dieses öffentlichen Auftrags zeigen exemplarisch die Geltung, die der Historienmalerei bis 1848 in der vorrevolutionären Auseinandersetzung zwischen bürgerlichen und höfisch-staatlichen Positionen noch zukam.

Der Kasseler Kunstverein hatte anlässlich des fünfhundertjährigen Dienstjubiläums des hessischen Fürstenhauses bei Menzel diesen Karton mit einem Thema zur ›vaterländischen Geschichte‹ bestellt. Das Motiv, der Einzug der Sophie von Brabant mit ihrem Sohn in Marburg 1247, verweist auf die Ablösung der Thüringer Landgrafen durch die von diesem Sohn begründete Dynastie der hessischen Landgrafen.

Kunstvereine wie der Kasseler, eine typische Erscheinung vormärzlicher Bürgerbewegung, waren seit den zwanziger Jahren in mehreren Städten mit hohen erzieherischen Zielen gegründet worden. Sie sollten den Bürgern durch Zusammenlegung ihrer bescheidenen Mittel die Möglichkeit geben, öffentliche Kunst, wie sie materiell sonst nur den Höfen möglich war, in Auftrag zu geben, mit der eine bürgerlich patriotische Kultur gefördert werden konnte — in offenem Kontrast zur offiziellen Hofkunst z. B. Ludwigs I. in München, deren Künstler bei den Demokraten als ›Aristokratendiener‹ angegriffen wurden. Trotz der zusammengelegten Mittel konnten jedoch die Kunstvereine, so auch der Kasseler, nur vergleichsweise bescheidene Aufträge vergeben. Fresken und große Ölbilder schieden meist aus Kostengründen aus; es blieb als einziges Medium monumentaler Malerei der Karton. Menzels Karton hatte die immerhin beachtlichen Ausmaße von 3 × 6,5 m, ausgeführt in Mischtechnik, vor allem in Kohle.

Das Thema des Kartons, eine Dynastiegründung, eigentlich typisch für die höfische Historienmalerei, verwunderte bei diesem Auftraggeber. Die politischen Grenzen konnten jedoch durchaus verschwimmen, wenn relativ fortschrittliche Fürsten und gemäßigt liberales Bürgertum sich gegenüberstanden. Viele Kunstvereine genossen fürstliche Förderung. Die liberale Fraktion der Bürger hatte ja nicht die Abschaffung der Fürstenhäuser, sondern nur die Einführung der Konstitution mit Garantien bürgerlicher Rechte zum Ziel. Über das Nationalgefühl wurde auch die Geschichte integriert. Hier überwog also das Vaterländische des Motivs — ein Interesse, das die Höfe durchaus teilen konnten.

Menzel fuhr im August 1847 nach Kassel, ausgerüstet mit Kostümmappen zum Studium der historischen Gewandung. In Kassel mußte er sich mit Modellen und »Kleider(n) aller Art, so gut sich das hier auftreiben ließ«¹⁰, begnügen. Der Reiter unserer Studie (Kat. 23) zeigt denn auch Kostümhut und -umhang, gepaart mit zeitgenössischen Hosen und Schuhen. Gemessen an der Genauigkeit der Kugler-Illustrationen erweist sich die Gewandung auf dem Karton als historisch unkorrekt. Sie verweist eher ins 15.-16., als ins 13. Jahrhundert. Das mag am damaligen Wissensstand über das Mittelalter liegen, aber auch am zur Renaissance tendierenden Zeitgeschmack. Der Karton war im Rahmen einer schon überwundenen romantischen Tradition entstanden — was sich auch bald an der politischen Situation bewahrheitete. In den Tagen seiner Fertigstellung am 18.-19. März brachen in Berlin die Straßenkämpfe der Märzrevolution los. Im Augenblick der Vollendung hatte die politische Entwicklung den Karton funktionslos gemacht. Wie Menzel achtzehn Jahre später feststellen mußte, führte er an einer dunklen Wand der Kasseler Bibliothek unbeachtet ein Schattendasein. Die Resignation des nachrevolutionären Zeitalters hatte begonnen.

Ein Vergleich der Kostümmappe zum Karton mit der Studie zum *Voltaire* in der *Tafelrunde Friedrichs II. in Sanssouci*, entstanden 1850 (Kat. 47), zeigt, welcher Bruch sich vollzogen hatte. Von der Linie zur Farbe, von rhetorischer Steifheit zu größter Unmittelbarkeit des Ausdrucks hatte sich die Art, ein historisches Thema zu verarbeiten, nun auch im eigentlichen Medium des Historienbildes gewandelt. Die er-

sten Bilder der Serie zu Friedrich-Themen, begonnen im Jahr nach der Revolution, zeigen noch das Bestreben, den aufgeklärten Bürgerkönig darzustellen. Was sich mit der tiefgreifenden Erfahrung der politischen Zäsur von 1848 veränderte, war der Historismus selbst — die Rolle, die er nun spielte, das Ausmaß seiner Volkstümlichkeit und sein Erscheinungsbild. Nach 1848 war der Historismus in der Kunst nicht mehr, wie noch vor der Revolution, Feld der Auseinandersetzung zwischen den kulturpolitischen Positionen der Höfe und jenen des Bürgertums. Er entwickelte sich zum Geschmacksphänomen und gewann allmählich die breite Basis des eingangs zitierten »eklektischen Publikums«. Die Bahn wurde frei, um dem Bürger, der mit der Industrialisierung Preußens reich wurde, aber machtlos blieb, das unpolitisch gewordene Instrumentarium der beliebig verfügbaren Stile zum Zwecke eigener Repräsentation nach fürstlichem Modell zur Verfügung zu stellen. Auf der anderen Seite, bei Hofe, wurden nun historische Themen, ihrer revolutionären Bedeutung entkleidet, in die Prachtentfaltung wilhelminischer Staatskunst eingespannt.

Auch Menzels weitere Beschäftigung mit Friedrich II. konnte sich diesem Geschehen nicht entziehen. Der volksaufklärerische Ansatz des Vormärz verschwand hinter male- rischem Perfektionismus, Kleinteiligkeit und anekdotischer Erzählweise. Symptomatisches Ende dieser Entwicklung für Menzel ist die Übertragung des Historienbildes, das kraft seiner politischen Aufgabe vor 1848 großformatig zu sein hatte, in das winzige Format der Gouache, ohne jedoch die Menge der erzählenden Details einzuschränken. Aus dem historisch bedeutsamen ›Ereignisbild‹ wurde so das anekdotische Genrebild. *Friedrich II. besucht den Maler Pesne auf dem Malgerüst in Rheinsberg* (1861, Kat. 51) ist ein sprechendes Beispiel dafür. Von nun an hatte das großformatige Historienbild nur noch als Legitimationskunst des Hofes seine Funktion — wohlgemerkt eine Entwicklung, die Menzel nicht mitmachte. Menzel vollzog diese kulturelle Umwertung in zwei extremen Schlußfolgerungen nach: Das eine ist die winzige Gouache mit historischem Thema, die das Historienbild in seiner Funktion ad absurdum führt, Auftragswerk aus einer Serie von neun Gouachen für den bürgerlichen Sammler Kahlbaum in Berlin, der sie wohl in Reih und Glied in einem seiner Räume hängen hatte. Das andere ist sein kolossales Gemälde von der Krönung Wilhelms I. in Königsberg 1861, begonnen im selben Jahr wie die Gouache. Offenbarer Zweck des Krönungsbildes (siehe Kat. 57-61) war die Legitimation dieses Aktes königlicher Anmaßung gegenüber den spärlichen Errungenschaften der 48er Revolution, indem Funktion und Format der Gattung Historienbild für ein Thema aus der Gegenwart übernommen wurden. Das stellte die Krönung Wilhelms I. in die Tradition vergangener Krönungen von großer ›vaterländischer‹ Bedeutung, wie sie im Historienbild beliebtes Thema waren. Eine Tradition wurde fabriziert, diesmal nicht im Rahmen vorrevolutionärer bürgerlicher Identitätssuche, sondern eben, um die Krise einer Tradition — jener vom Herrscher von Gottes und nicht von Volkes Gnaden — zu übertönen.

Aber schon die Betrachtung der vorbereitenden Porträtstudien (Kat. 57-61) zeigt, warum diese Operation in Menzels Händen nicht gelingen konnte. Die sinngebende Idee fehlte, die das Fundament der Kunstphilosophie der vorrevolutionären Historienmaler gewesen war. Zugrunde lag dagegen ein rein registrierendes Reportertum. Der anwesende Hofstaat wurde, einhundertundzweiunddreißig Menschen an der Zahl, nach der Natur porträtiert mit der gleichen sachlichen Besessenheit, mit der er auch Dinge wie den gotischen Eisenbeschlag im Wolfenmuseum zeichnete (Kat. 70). Eine flimmernde Fläche von naturgetreuen Köpfen mit einem unbedeutenden Kaiser im linken Mittelgrund war das Resultat. Die kompositorischen Regeln des Historienbildes, die



Porträt Dr. von Arnim, 1857, Kat. 54



Porträts Graf Eulenburg und Graf Dönhoff, 1861-65, Kat. 58



Die Krönung Wilhelm I. in Königsberg am 18. Oktober 1861, 1861-1865, Staatliche Museen zu Berlin (Ost), Nationalgalerie

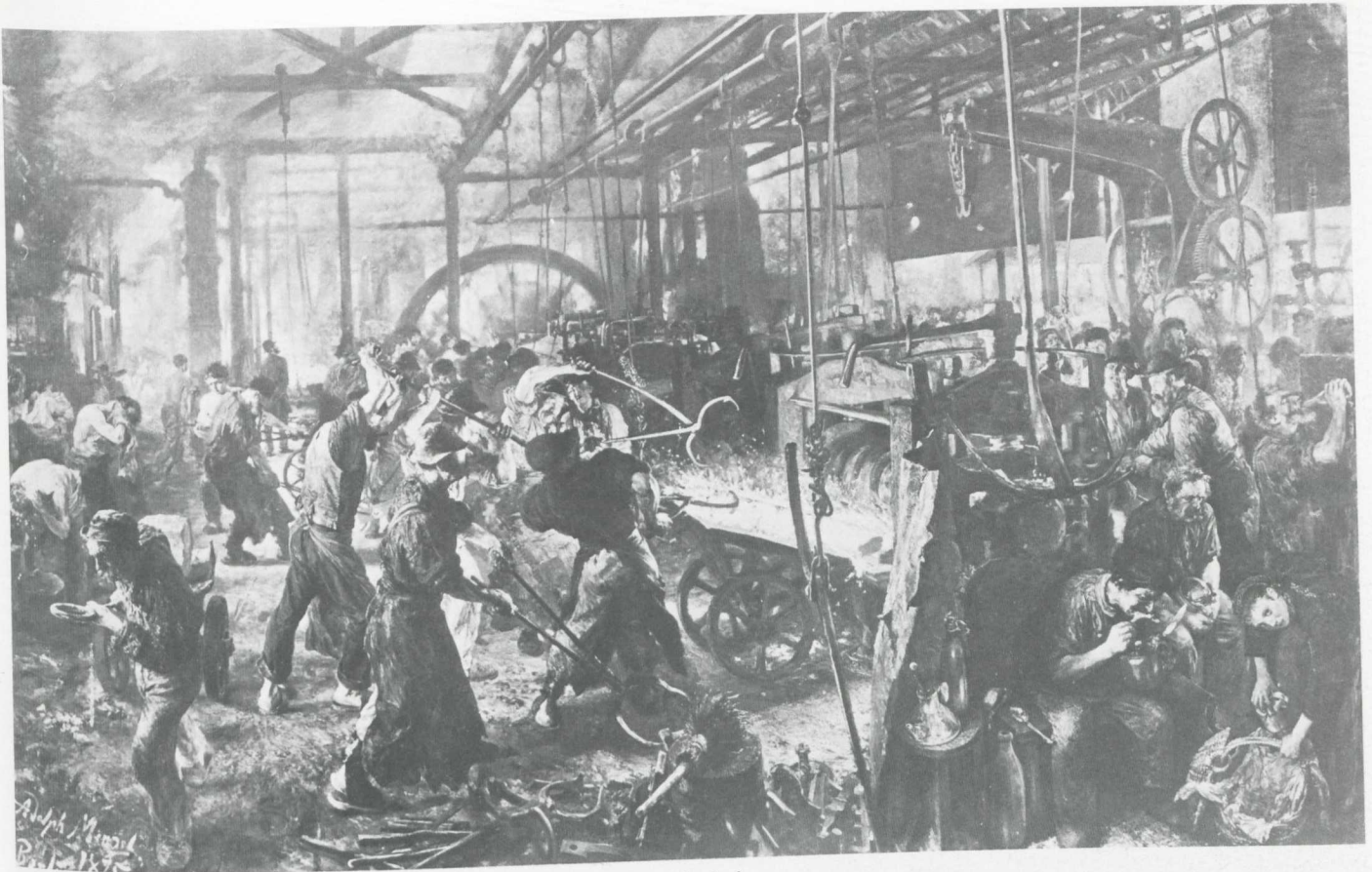
dazu dienten, den Schwerpunkt des Geschehens herauszustrichen, waren über den Haufen geworfen. Im Krönungsbild verbanden sich nun Historismus und Naturalismus in einer in der Wirkung widersprüchlichen Weise: Format und Anspruch des Historienbildes trafen auf eine extrem naturalistische Ausführung, die jedem Detail die gleiche Bedeutung gab. Das Ergebnis betrog den königlichen Auftraggeber gewissermaßen um den beabsichtigten legitimatorischen Effekt.

Das *Eisenwalzwerk*, auch *Moderne Zyklopen* genannt und zehn Jahre später fertiggestellt (1875), zeugt davon, in welcher Richtung sich die Verquickung von Historismus und Naturalismus weiterentwickelte. Seit dem Krönungsbild hatte Menzel mit dem Historienbild abgeschlossen und begonnen, seine Themen in der Gegenwart zu suchen, vor allem in Motiven aus dem Großstadtleben. *Moderne Zyklopen* führte diese Ausrichtung konsequent fort. Eine der für den Bürger faszinierendsten technischen Errungenschaften der damaligen Moderne, die rasch anwachsende, mit neuester Technik arbeitende Eisenindustrie, wurde zum Motiv und damit auch der Industriearbeiter. Nachdem Menzel 1869 durch ein Auftragswerk (das Gedenkblatt zum fünfzigjährigen Bestehen der Firma Heckmann) mit der Eisenindustrie in Berührung gekommen war, begann er nun aus eigenem Antrieb eine Arbeit großen Formats. Wieder begann das Sammeln. Mehrere Wochen verbrachte er 1872 in den Hallen des Eisenwalzwerkes in Königshütte und skizzierte Arbeiter, Werkzeuge, Maschinenteile (Kat. 75-79). Königshütte, der größte Hüttenbetrieb Schlesiens, war bis 1872 aus

mehreren Gemeinden zu einer für damalige Verhältnisse gigantischen Industrielandschaft zusammengewachsen. Die Zeichnung *Tagebau in Königshütte* (Kat. 75) gibt ein eindrucksvolles Bild dieser von der Produktion transformierten ›Landschaft‹.

Menzel erschloß sich diese Welt mit ähnlicher Systematik, wie er sie entwickelt hatte, um das Rokoko Friedrichs II. zu rekonstruieren. Seine Arbeitsmethode, sachliche Korrektheit durch eine Unzahl von Detailstudien zu erreichen — meist als Ausdruck eines radikalen Realismus gesehen (angebracht wäre gerade hier die Verwendung des Begriffs Naturalismus) —, hatte er also an den Anforderungen seiner Historienmalerei entwickelt. Auch in dieser beiden gemeinsamen Bemühung um Objektivität zeigen sich die gemeinsamen Wurzeln von Historismus und Naturalismus im von Wissenschaftlichkeit geprägten Weltverständnis des aufstrebenden Bürgertums.

Das *Eisenwalzwerk* ist wie das Krönungsbild vielfigurig und voller Details. Dennoch entsteht nicht der Eindruck eines fehlenden Zentrums. Die Arbeiter, welche die glühende Luppe (Roheisen) in die Walze manövrieren, bilden den szenischen Mittelpunkt. Er ist, akzentuiert durch die Glut der Luppe, kompositorisch genau bestimmt und dramatisch hervorgehoben. Der schwererhebende Kaiser des Krönungsbildes kann keine vergleichbare Wirkung für sich beanspruchen. Die spürbare Emphase in der Schilderung jenes Moments, den Menzel nach langem Studium als den zentralen und schwierigsten des Produktionsprozesses betrachtete,



Das Eisenwalzwerk, 1875, Staatliche Mussen zu Berlin (Ost), Nationalgalerie

zeigt eine Teilnahme und Erregung, die über das hinausgeht, was wir von Menzels Friedrich-Bildern oder den Großstadt-Bildern kennen. Sie teilt sich auch in seinen Arbeiterskizzen (Kat. 78, 79) mit. Am ehesten spürbar ist Vergleichbares, jedoch als politische Teilnahme, noch in der unvollendet gebliebenen *Aufbahrung der Märzgefallenen* von 1848 (Kunsthalle Hamburg). Wie ließe sich nun hier Menzels Engagement näher bestimmen? Wollte er die Technik, die industrielle Produktion, den Arbeiter verherrlichen?

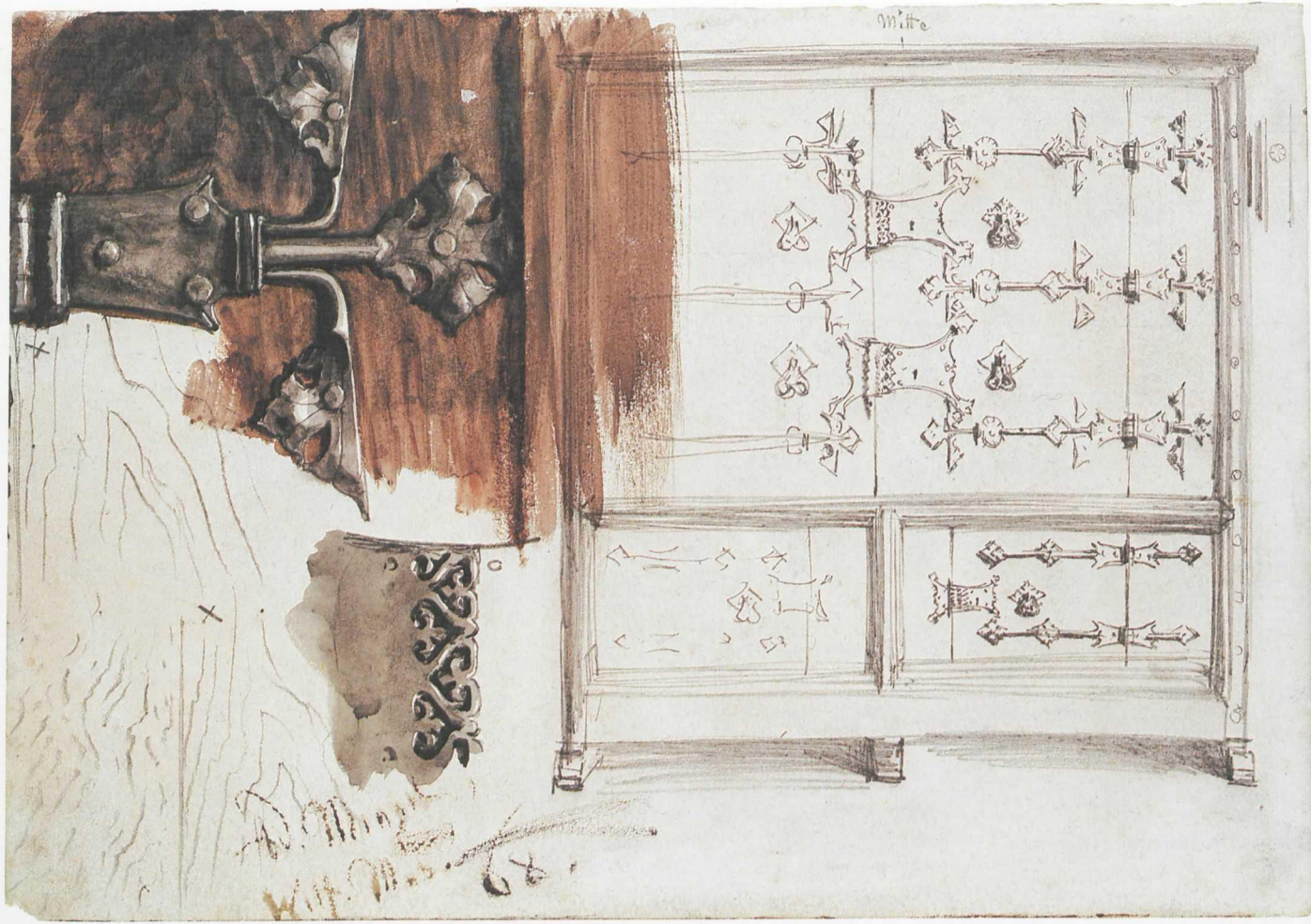
Und wo liegt der Zusammenhang dieses Gegenwartsbildes mit dem Historismus? Gerade um eine genauere Einschätzung von Menzels Motiven zu erhalten, sollte man den Historismus im Auge behalten, da er ja, wie wir gesehen haben, Menzels Geisteshaltung geprägt hatte. Das Bild ist, im Gegensatz zu den oft anekdotisch bleibenden Friedrich-Bildern, in Emphase und zentral angelegter Komposition ein Ereignisbild — hier liegt eine wesentliche Übereinstimmung mit dem vorrevolutionären Historienbild, die nur von dem engagierten Bemühen nach Sinngebung herrühren kann. Die Beschreibung, die Menzel vom Bild gab, konzentriert sich dagegen betont sachlich auf die industriell determinierten Arbeitsgänge.

»Der Schauplatz ist eine der großen Werkstätten für Eisenbahnschienen zu Königshütte in Oberschlesien — Schiebewände, die hochgezogen sind, lassen allseitig Tageslicht einströmen. Man blickt auf einen langen Walzenstrang, dessen erste Walze die aus einem Schweißofen geholte »Luppe« (das weißglühende Eisenstück) aufnehmen soll. Die beiden Arbeiter welche dieselbe herangefahren haben sind beschäftigt durch Hochdrängen der Deichsel des Handwagens die »Luppe« unter die Walze gleiten zu machen, während drei andere mit Sperrzangen der Luppe die Richtung zu geben bemüht sind. Die Arbeiter jenseits der Walze halten sich fertig die Luppe, . . . mit Zangen und Hebestangen welche letztere beweglich an Ketten vom Gebälk herabhängen in Emp-

fang zu nehmen, um sie über den Walzengang hinüber den Vorigen wiederum zuzuschieben behufs weiterer Wiederholung desselben Verfahrens an den sämtlichen unter sich verschieden profilierten Gängen des ganzen Walzenstranges, bis zu schließlich vollendeter Umwandlung der Luppe in die fertige Eisenbahnschiene. Links fährt ein Arbeiter einen Eisenblock dem der Dampfhammer die Form gegeben zum Verkühlen hinweg. Auf derselben Seite ganz im Hintergrunde wird ein Puddelofen von Leuten bedient, in deren Nähe der Dirigent sichtbar ist. Der Schichtwechsel steht bevor: während weiter im Mittelgrunde Arbeiter halbnackt beim Waschen sind, wird rechts Mittagbrod verzehrt, das ein junges Mädchen im Korbe gebracht hat.«¹¹

Eine Verherrlichung der Arbeit, arbeiterfreundlich oder gar sozialistisch? Max Jordan, damaliger Direktor der gerade gegründeten königlichen National-Galerie, unterstrich 1875 in einer begeisterten Beschreibung des Bildes die »Verherrlichung der groben Arbeit«, die »ergreifende Schilderung des Heldenmutes der Pflicht«¹².

»Die Bürger haben sehr gute Gründe, der Arbeit übernatürliche Schöpfungskraft anzudichten; denn gerade aus der Naturbedingtheit der Arbeit folgt, daß der Mensch, der kein anderes Eigentum besitzt als seine Arbeitskraft, in allen Gesellschafts- und Kulturzuständen der Sklave der anderen Menschen sein muß, die sich zu Eigentümern der gegenständlichen Arbeitsbedingungen gemacht haben.«¹³ Diese Marxsche Bemerkung charakterisiert genau das Verhältnis zum industriellen Fortschritt, wie es zu Beginn der Gründerzeit das liberale Bürgertum kennzeichnete und wie es auch in Jordans Beschreibung zum Ausdruck kommt. Das Bemühen um Sinngebung führt uns auf eine weitere Spur — die der Allégorie réelle. Werner Hofmann greift den Begriff bei Courbet auf und definiert ihn in seinem Aufsatz über Menzels Atelierwand: »Allégorie réelle besagt, daß das Alltägliche, Profane und Banale innerhalb seines Ambientes nobili-



Eisenbeschlag aus dem Welfenmuseum, 1868, Kat. 70



Blick in einen kleinen Hof, 1867, Kat. 69

tiert und für Bedeutungen transparent gemacht wird.«¹⁴ Das Motivrepertoire der Allegorie kam hier also nicht, wie herkömmlicherweise üblich, aus den Traditionen der Antike und der Renaissance, sondern aus der Gegenwart — am besten aus jenen Aspekten, die bisher kaum bildwürdig gewesen waren. Für beides ist die Industrie das extremste Beispiel. Der eine der beiden Titel des Bildes jedoch, ›Moderne Zyklopen‹, auf den allegorischen Charakter direkt verweisend, verknüpft die Gegenwart wieder mit einer — noch dazu weit zurückliegenden — Tradition. ›Moderne Zyklopen‹ verbindet die Antike mit dem seit dem 19. Jahrhundert wichtigen Begriff der Moderne.

Warum ist ausgerechnet die Antike der Moderne verwandt und nicht eine näherliegende Epoche? Warum also erweist sich die Antike als zeitgemäßer als der immerhin noch in die Gegenwart hinein wirkende Friedrich II? »Unter allen Verhältnissen, in die die Moderne tritt, ist das zur Antike ein ausgezeichnetes. . . Die Moderne bezeichnet diese Epoche; sie bezeichnet zugleich die Kraft, die in dieser Epoche am Werk ist, der Antike sie anverwandelt.«¹⁵ Benjamin umreißt so das damals neue Konzept der Moderne und damit das nachrevolutionäre Zeitgefühl von Bürgern und Künstlern, die in ihrem vom Historismus geschärften Epochendenken nach dem »Zeitalter der Revolution«, das 1848 sein resignatives Ende gefunden hatte, nun eine neue Epoche der Moderne, geprägt von einer sich überstürzenden gesellschaftlichen und industriellen Entwicklung, heraufziehen sahen. Menzel war Bürger beider Epochen.

Zum Heros dieser Moderne wurde der Arbeiter: »Was der Lohnarbeiter in täglicher Arbeit leistet, ist nichts Geringeres als was im Altertum dem Gladiator zu Beifall . . . verhalf.«¹⁶ So wie es für den Beifall eines Publikums bedurfte, so konnte auch der Arbeiter nur in der Betrachtung desjenigen Bürgers zum Heros werden, der die Welt der industriellen Produktion nur als Publikum kannte. Das Walzwerk wurde zur ›Schmiede des Vulkanus‹. In diesem Bild der industriellen Produktion bekam die Körperkraft eine zentrale Bedeutung, die ihrer tatsächlichen Rolle nicht mehr entsprach. ›Moderne Zyklopen‹ hatte also seine Motivation darin, daß sich Bürger und Künstler ein Bild von der industriellen Revolution machten, auf der Suche nach einem Mythos der Moderne. Hier ist er exemplifiziert im Ausdruck rauschhafter Kraft, der gerade in dem bisher nie dagewesenen Zwang zu ununterbrochener Arbeit, wie ihn die Maschine auferlegt und wie Menzel ihn mit der Einbeziehung des Schichtdienstes betont, noch verstärkt wird. Dies und nicht die Ausbeutung des Arbeiters war Menzels Darstellungsziel.

Die Bürger, Initiatoren des wirtschaftlichen Aufschwungs Preußens in der Gründerzeit, fanden in dieser Rolle neue Identifikationsmöglichkeiten, nachdem ihrer politischen Emanzipation in Form einer Beteiligung an legislativer und exekutiver Macht nach 1848 enge Grenzen gezogen worden waren. Ihre neue, immerhin wirtschaftlich staatstragende Bedeutung hat die Generation der Märzrevolution wohl mit dem repressiven Staatswesen unter Friedrich Wilhelm IV. und Wilhelm I. ausgesöhnt. Auch Menzels verändertes Verhältnis zum Hof wird von dieser Zeitstimmung, die in seiner Schicht herrschte, beeinflußt worden sein. Er scheint sich in diese Rolle stärker eingebracht zu haben als in die des Sympathisanten der Märzrevolution. Daß dennoch ein Bild mit vielfältigen Identifikations- und Interpretationsmöglichkeiten entstanden ist, zeigt die Offenheit künstlerischer Sprache gegenüber unterschiedlichen Lesarten, sollte aber nicht von den tatsächlich wirksamen ideologischen Bedingungen der Zeit weggeführt werden.

›Moderne Zyklopen‹, so neu es in Thema und Auffassung war, fand gleich begeisterte Aufnahme in der Öffentlichkeit.

Ein Jahr nach der Vollendung erhielt Max Jordan das ministerielle Plazet, um es für die königliche National-Galerie zu erwerben. Für ihn stand es ebenbürtig neben den »großartigsten Historienbildern«¹⁷ seiner Zeit. Triumphierendes Bewußtsein des Bürgers als Protagonist seiner Epoche machte die Gegenwart des industriellen ›Fortschritts‹ zur Historie und ›Moderne Zyklopen‹ in gewissem Sinne zur Allegorie dieses Bewußtseins.

1 Karl Neumann: *Der Kampf um die neue Kunst*, Berlin 1896, S. 197-198.

2 Meyerheim, S. 135.

3 Hardtwig, S. 18.

4 Hardtwig, S. 24.

5 Hardtwig, S. 21.

6 Eigenhändiger Lebenslauf von 1872, zitiert nach: *Kunst und Künstler*, Jg. XXII, 1924, S. 127.

7 Wolff 1914, S. 100.

8 Wolff 1914, S. 21.

9 Franz Kugler: *Geschichte Friedrichs des Großen*, Leipzig 1840, S. I.

10 Wolff 1914, S. 110.

11 Zitiert nach: Forster-Hahn 1981, S. 122.

12 Zitiert nach: Riemann-Reyher 1976.

13 Karl Marx: »Randglosse zum Programm der Deutschen Arbeiterpartei«, zitiert nach: Walter Benjamin: »Das Paris des Second Empire bei Baudelaire«, in: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1974, Bd. I 2., S. 574.

14 Hamburg 1982, S. 37.

15 Walter Benjamin, a. a. O., S. 584.

16 Walter Benjamin, a. a. O., S. 577.

17 Zitiert nach: Riemann-Reyher 1976.