

LUDWIG-
MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK



CAMPUS-20210916-0057



Bestelldatum: 2021-09-16 21:53:06

Lieferart:

Hubertus Heinrich Kohle

Theresienstr. 16
80333 München

Ben.-Gruppe: WISS

Tel:

Mail: hubertus.kohle@lrz.uni-muenchen.de

Fax:

Nummer des Benutzerausweises

110003434014

0001/8 06-10085 * 2006, S. 537-554

Titel: Nachleben der Antike, Formen ihrer Aneignung
Untertitel: Festschrift anlässlich des 60. Geburtstages von Klaus Ley
Verf./Hrsg.: Bosold-DasGupta, Bettina
Körperschaft:
ISBN: 3896934570
Erscheinungsort: Berlin
Verlag: Weidler
Erscheinungsjahr: 2006

Seitenangabe: 537-554

Bemerkungen: kohle, menzel und die antike

Sehr geehrte Kunden,

bitte achten Sie darauf, dass Sie die gelieferte Datei entsprechend abspeichern!

Sollte diese verloren gehen, können wir sie nicht noch einmal versenden, da wir das PDF aus urheberrechtlichen Gründen nicht archivieren dürfen.

Eine nochmalige Bearbeitung wäre für uns mit einem erheblichen Aufwand verbunden.

Vielen Dank für Ihr Verständnis.

Mit vielen Grüßen

Team Campuslieferdienst

***Nachleben der Antike –
Formen ihrer Aneignung***

***Festschrift anlässlich des 60. Geburtstages
von Klaus Ley***

***herausgegeben von
Bettina Bosold-DasGupta, Charlotte Krauß
und Christine Mundt-Espín***

WEIDLER Buchverlag Berlin

Umschlagabbildung:

Longin im Kreise seiner Schüler, in: *Dionysii Longini De Sublimitate Commentarius quem nova versione donavit, notis illustravit, & partim manuscriptorum ope, partim conjecturâ emendavit (additis etiam omnibus ejusdem auctoris fragmentis)* Zacharias Pearce, London: J. & R. Tonson, 1762.

Die Reihe „Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft“ wird seit dem Jahr 2005 gemeinsam von Editions Rodopi, Amsterdam – New York, und dem Weidler Buchverlag, Berlin, herausgegeben. Die Veröffentlichungen in deutscher Sprache erscheinen im Weidler Buchverlag, alle anderen bei Editions Rodopi.

From 2005 onward, the series „Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft“ will appear as a joint publication by Editions Rodopi, Amsterdam – New York and Weidler Buchverlag, Berlin. The German editions will be published by Weidler Buchverlag, all other publications by Editions Rodopi.

© WEIDLER Buchverlag Berlin 2006
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved
Printed in Germany

ISBN 3-89693-457-0
www.weidler-verlag.de



0011-8525

Hubertus Kohle

Adolph Menzel und die Antike

Adolph Menzel und die Antike – das ist kein Verhältnis, dessen Thematisierung irgendeine Art von Selbstverständlichkeit beanspruchen darf.¹ Denn wenn die künstlerische Tradition Deutschlands bis weit ins 19. Jahrhundert hinein von der über die Kunst-Akademie vermittelten Überlieferung der Antike lebte, so lag Menzel dazu quer. An der Berliner Akademie scheiterte der 1815 geborene 1833 kläglich, und das nach kurzer Zeit angestrengten Bemühens. Die Orte antiker Vermittlung mied er durchgängig, zumindestens die klassischen. Menzels bevorzugte Reiseziele lagen in Süddeutschland und allgemein im alpenländischen Raum. Sein Interesse galt dort der barocken und Rokoko-Kunst, die in seiner Zeit eher als Antipode des Antikischen begriffen wurden. In Italien war er selten, bei seiner Reise Ende der 1870er Jahre kam er gerade einmal bis Verona und entwarf dort ein Bild, das unantikischer kaum sein kann – den Marktplatz der Stadt mit einem chaotischen Gewusel von Einkäufern, das man fast schon als Parodie auf antikischen Einzelmenschenkult verstehen kann.² Programmatisch ist die Konfrontation in der Illustration Menzels zu einer Epistel Friedrichs des Großen:

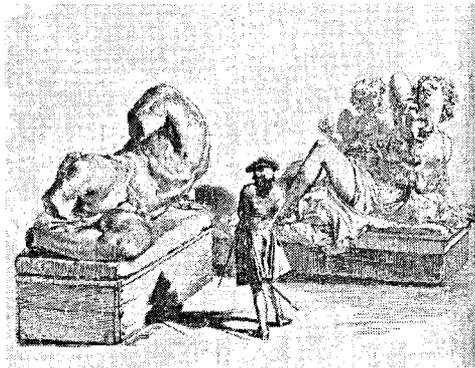


Abb. 1: A. Menzel: Ein Herr in Rokokotracht zwischen der Potsdamer Kleopatra, einer Statue aus friderizianischer Zeit, und einem Torso (Ilissos) vom Parthenon, Holzschnitt, 7x13 cm: („Epistel an de la Motte Fouqué“, Bd. X der Werke Friedrichs des Großen, Berlin 1846ff.)³

- 1 Ich danke den Studierenden meines Magistranden/Doktoranden-Kolloquiums für wertvolle Anregungen.
- 2 Die Piazza d'Erbe in Verona, 1882-84, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen. Gemäldegalerie Neue Meister.
- 3 Menzel: *Das graphische Werk*, ausgewählt von Heidi Ebertshäuser, Herrsching, o.J., Bd. 1, 496.

Der kritisch abwägende Betrachter des 18. Jahrhunderts steht zwischen einem Torso vom Parthenon-Giebel auf der einen und einer französischen Rokoko-Plastik auf der anderen Seite. Angespielt ist auf Friedrichs Vergleich von Homer und Voltaire, der bei dem preußischen König auf für unsere Begriffe geradezu abstruse Weise positiv für den Franzosen ausgeht. Menzels eigene Auffassung wird weniger deutlich – wenn sie denn hier überhaupt greifbar werden sollte. Er verortet Friedrichs Auffassung in einer allgemeinen *querelle des anciens et des modernes*, die auch im 19. Jahrhundert als Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit weiterhin virulent bleibt.

Bei Durchsicht von Menzels Werken stellt sich schnell heraus, dass Reflexe der antiken Überlieferung durchaus häufiger auftauchen, dass in Menzels fast unüberschaubarem Gesamtoeuvre – es sind allein an die 6.000 Zeichnungen überliefert – in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen Antikisches sein Vorkommen hat: als allegorisierender Verweis, als künstlerischer Überlieferungsgegenstand, als historischer Kontext, als ikonographisches Schema und als kunsttheoretisches Konzept. Im Folgenden ganz kurz einige Anmerkungen zu diesen unterschiedlichen Verwendungen, bei denen sich dann allerdings doch jeweils ein tendenziell distanzierter Umgang auf seiten des Künstlers mit der antiken Überlieferung herausstellen wird. Nicht platt ablehnend wie bei seinem alter ego Friedrich II. in der zitierten Epistel, vielmehr ironisch, unpathetisch und hintergründig.

Gerne nutzt Menzel das Motiv- und Historienrepertoire der Antike, um damit bildnerische Kommentare zu Texten zu liefern, die er illustriert. Dies gilt weniger für die berühmten Illustrationen zu Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen*, als vielmehr für manche der 200 Illustrationen zu den *Werken Friedrichs des Großen*, die in den 1840er/50er Jahren, und dies in einer sehr exklusiven Auflage, erschienen sind. Auch die eben genannte Illustration zu der Epistel Friedrichs stammt aus dieser Publikation. Zur Visualisierung der Leiden Friedrichs im Siebenjährigen Krieg etwa, die ihren eindrucklichen literarischen Niederschlag vor allem im Briefwechsel mit dem eng befreundeten, seit 1741 am Hof des preußischen Königs anwesenden Marquis d'Argens gefunden haben, greift Menzel auf einen römischen Gladiatorenkampf zurück, den er metaphorisch zur Charakterisierung der Gemütsverfassung Friedrichs verwendet.

Völlig erschöpft an den Rand des Circus-Rundes gelehnt, steht dort ein junger Kämpfer, hinter ihm zwei niedergerungene Gladiatoren, neben ihm unter den Zuschauern ein älterer Mann, der sich väterlich tröstend und beglückwünschend zu ihm herunter beugt. Gemeint ist mit ihm der Marquis d'Argens selber, hier bei Menzel zu einer Art Ersatzvater stilisiert, der sich vom leiblichen Vater, dem polternden Soldatenkönig Fried-

rich Wilhelm, wohlthuend unterscheidet und im Krieg dann mit seinen aufmunternden Briefen dazu beiträgt, Friedrich vom drohenden Selbstmord abzuhalten.



Abb. 2: A. Menzel: Ein römischer Gladiator hat seinen Gegner besiegt und lehnt sich erschöpft an die Brüstung, Holzschnitt, 10x12 cm (Briefwechsel mit dem Marquis d'Argens, Bd. XVIII der Werke Friedrichs des Großen, Berlin 1846ff.)⁴

Die antike Szene ist hier mit einer ganz unantikischen Innerlichkeit aufgeladen, entschieden unheroisch. Zu dem psychologisierend-individualisierenden Eindruck tragen wohl auch die Zuschauer im Hintergrund bei, die sich vom Schauspiel befriedigt abwenden oder grollend zum Sieger herüberblicken. In jedem Fall scheint ein phantasieanregendes Äquivalent zu den mörderischen Schlachten des Siebenjährigen Krieges gefunden, die sich durch die meist große Zahl der Opfer nie als reine Siege darstellten. Geradezu topisch ist in der historiographischen Literatur des 19. Jahrhunderts der Hinweis darauf, dass der Siebenjährige Krieg den preußischen Herrscher endgültig in einen nachdenklichen, pflichtbewussten und um das Wohl seiner Untertanen besorgten Monarchen verwandelt ha-

4 Ebd., 545.

be, nachdem die teils grausame Behandlung seines Vaters ihm eine gewisse jugendliche Unbekümmertheit nicht hatte austreiben können.

Friedrichs Verhältnis zum aufgeklärten Mathematiker und Philosophen Jean le Rond d'Alembert sind zwei Holzstiche gewidmet, die ihre Argumentationslinie ebenfalls der antiken Überlieferung entnehmen. Des Königs Verehrung für den Kampf d'Alemberts gegen Aberglauben und Dummheit verbildlicht Menzel mit einer – erfundenen – Szene aus der griechischen Mythologie.



Abb. 3: A. Menzel: Apoll richtet seinen Pfeil gegen den Drachen der Finsternis, Holzschnitt, 10x12 cm (Briefwechsel mit d'Alembert, Bd. XXIV der Werke Friedrichs des Großen, Berlin 1846ff.)⁵

Der Lichtgott Apoll erscheint hier mit seinem Bogen den Drachen der Finsternis, der mit seinem riesigen Körper die ganze Erdkugel belegt und verdunkelt und allegorisiert damit den Kampf der Aufklärung, dem sich der preußische Herrscher so innig verbunden wähnte. So sehr, dass er den Franzosen wie so viele seiner Kollegen an den Potsdamer Hof ziehen wollte, was ihm aber trotz Geld und guter Worte nicht gelang. Auf diese Tatsache kommt Menzel mit einem nahe liegenden Vergleich zu sprechen, der das Verhältnis von Alexander zu Diogenes betrifft.

5 Ebd., 553



Abb. 4: A. Menzel: Alexander sitzt neben Diogenes in der Tonne auf einer Steinbank, Holzschnitt, 9x10 cm (Briefwechsel mit d'Alembert, Bd. XXV der Werke Friedrichs des Großen, Berlin 1846ff.)⁶

So wie Diogenes rüde mit Alexanders Angebot umgeht, ihm einen Dienst zu erweisen, so hat es ähnlich auch d'Alembert getan. Wie ein artiger, ja fast ein wenig gehemmter Schüler sitzt hier der Welteroberer vor seinem Lehrer, Herrscherikonographie scheint privatisiert.⁷ Ein weiter ausholender Vergleich mit der ikonographischen Tradition würde dies veranschaulichen können, zumal hier weniger die „Geh-mir-aus-der-Sonne“-Episode als vielmehr eine unspezifische Unterhaltung zwischen Mächtigem und Untergebenem gemeint scheint. Auch Menzels eigenes Verhältnis zum preußischen Hof mag eingeflossen sein und seine Überzeugung davon, dass die Unabhängigkeit der Kunst notwendige Voraussetzung für deren Güte ist. Schon anlässlich der Herausgabe der Kuglerschen Friedrich-Vita hatte Menzel gegenüber dem Vorhaben des Leipziger Verlegers Weber, das Buch dem König zu widmen, deutliche Bedenken angemeldet

⁶ Ebd., 554.

⁷ Vgl. zu diesem Aspekt ausführlich: Hubertus Kohle: *Adolph Menzels Friedrich-Bilder: Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre*, München u.a. 2001.

und diese auf pikante Weise begründet. Eine solche Widmung habe etwas „für die schriftstellerische und künstlerische Ausführung des Werkes ... Freiheitsbindendes“, sie sei „für derlei hohe Personen immer ängstigend und genant“.⁸ Die scheinbare Rücksichtnahme auf die hochgestellte Persönlichkeit entsprang damit eher dem Wunsch, frei zu sein, um auch ihr gegenüber kein Blatt vor den Mund nehmen zu müssen.

Ein noch deutlicher humoristisches, den Geist der Antike gleichsam in die Bürgerlichkeit des 19. Jahrhunderts übersetzendes Element, zeichnet das Bild aus, das einen Brief illustrieren soll, der aus Friedrichs Todesjahr stammt.



Abb. 5: Äskulap versucht, der Parze Atropos eine Schere zu entwinden. Zwei weitere Parzen verfolgen entsetzt den Kampf, Holzschnitt, 8x10 cm (Briefwechsel Friedrichs mit seiner Schwester Charlotte, Herzogin von Braunschweig, Bd. XXVII der Werke Friedrichs des Großen, Berlin 1846ff.)⁹

Er spricht darin von der Unvermeidbarkeit des Todes und kündigt den seinen als unmittelbar bevorstehend an. Übersetzt ist dies in eine Episode,

⁸ Vgl. Adolph Kohut: „Adolph Menzel und die deutsche Literatur“ in: *Die schöne Literatur* 16 (1937), 341-347, hier 343.

⁹ Menzel, *Das graphische Werk* (wie Anm. 3), 559. Zum weitreichenden Begriff des Humoristischen in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts vgl. Wolfgang Preisenzanz: *Humor als dichterische Einbildungskraft*. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus, München 1966 und Kohle (wie Anm. 7), 271ff.

die den sublimer mythologischen Inhalt mit einer bürgerlich-melodramatischen Inszenierung veranschaulicht. Askulap versucht hier mit aller Gewalt, einer der Parzen die Schere zu entwenden, mit der diese den Lebensfaden durchtrennt. Zwar ist es ihm gelungen, die Alte von ihrem Hocker herunterzuziehen und ein Stück weit wegzuschleppen, mit aller Macht aber hält diese die Schere fest und zeigt damit der Heilkunst ihre Grenzen auf. Von hinten schauen ihre beiden Schwestern ein wenig blöde-überrascht auf die gewalttätige Szene herab, der Mythos ist hier auf eine für den kritischen Geist des 19. Jahrhunderts typische Weise humorisiert und als Gegenstand souveräner Verfügung erkannt.

Ins Burleske verwandelt ist der Zugriff auf die antike Überlieferung im Titelblatt für die *Argo* von 1853.



Abb. 6: A. Menzel: Berliner Argonauten, Radierung und Kaltmadel, 18,4x12,5 cm (Platte), 1853 (Illustration für die Zeitschrift *Argo*)

Dabei handelt es sich um eine nur in wenigen Ausgaben herausgebrachte Zeitschrift, die von den Mitgliedern des „Rütli“ besorgt wurde, einem Zusammenschluss insbesondere von Künstlern und Kunstkennern, die in dem übergeordneten „Tunnel über der Spree“ organisiert waren. Dem Titel der Zeitschrift entsprechend, hat Menzel eine Szene aus der griechischen Argonauten-Sage gewählt, Jasons Raub des goldenen Vlieses. Aber von deren ursprünglichem Gehalt ist wenig geblieben: Denn wo die Überlieferung von einem fürchterlichen Drachen spricht, der das Vlies bewacht und den Jason nur überwindet, weil seine heimliche Geliebte Medea dem Tier einen Schlaftrunk bereitet hat, nimmt sich Menzel einige Freiheiten heraus: Der Drache ist zu einem geflügelten Berliner Bären geworden, Jason ist seinem Schiff ganz unheroisch über eine Holzleiter entstiegen und begrüßt den wenig erschreckenden Bären per Handschlag. Der Umgang mit dem antiken Erbe ist dabei durchaus typisch für das, was in der realistisch-innovativen Kunstszene der Berliner Jahrhundertmitte praktiziert wurde. Heinrich von Orelli berichtet in seinen *Charakteristiken zur Kulturgeschichte der Gegenwart* 1860 von dem Maler Rudolf Jordan.¹⁰ Der hatte von seinem klassizistisch gesinnten Lehrer Wach den Auftrag erhalten, einen Pegasus zu malen, welcher gerade von Nymphen getränkt werde. Da Jordan offenbar Schwierigkeiten hatte, sich genauer vorzustellen, wie eine solche Szene auszusehen hatte, habe er sich kurzerhand entschlossen, „einen wackeren Schimmel darzustellen, dem zwei Stallknechte zu saufen gaben“. Wirklichkeitserfahrung ist hier gegen Wirklichkeitsidee gestellt, die Persiflage ergibt sich daraus, dass der Maler beim Realisierungsversuch mit Überpointierungen arbeitet, die als impliziter Kommentar zum geläufigen Klassizismus zu werten sind.

Ein freier Umgang mit dem antiken Erbe zeichnet dann die Arbeiten aus, in denen Menzel sich konkret mit deren Werken beschäftigt. Im „Aufbewahrungssaal während des Museumsneubaus“ aus dem Revolutionsjahr 1848 sind die Plastiken zum Bestandteil eines ganz unheroischen Museumsalltags geworden und ziehen dadurch das Ideal unsanft auf den Boden der Wirklichkeit zurück, auf ein Prosaisches, das Goethe schon zu Beginn des Jahrhunderts als Generaleigenschaft der Berliner Kunst brandmarkt hatte.

10 Heinrich von Orelli: *Charakteristiken zur Kulturgeschichte der Gegenwart*. Erstes Heft. Die vaterländische Richtung in der Kunst und schönen Literatur unserer Zeit, mit Bezug auf Scherenberg und Bleibtreu, Berlin 1860, 6.

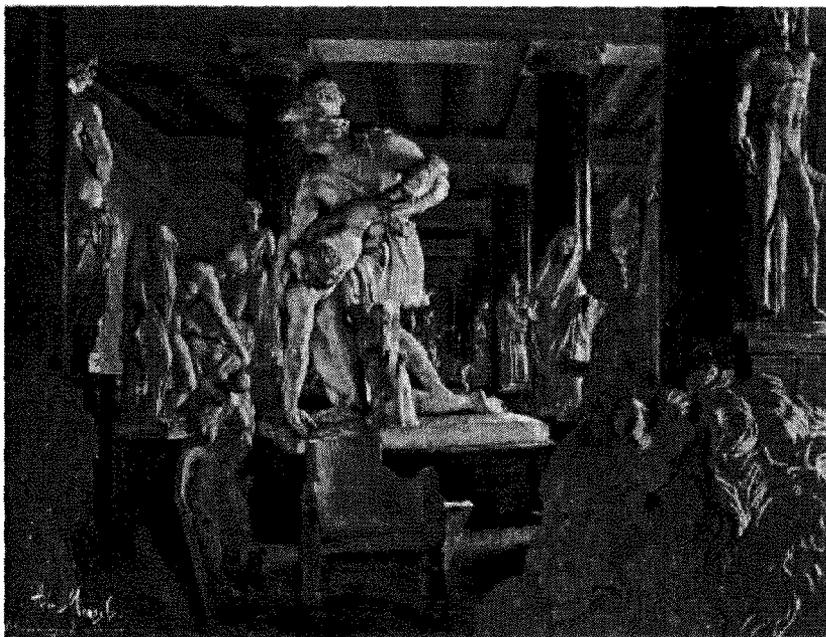


Abb. 7: A. Menzel: Aufbewahrungssaal während des Museumsneubaus, 1848, farbige Kreide, 46x57cm, 1848 (Berlin, Kupferstichkabinett)¹¹

Gleichzeitig werden ihm diese Arbeiten zu Bestandteilen einer pittoresken Skulpturenlandschaft, in der das Bildhauerische ganz ins Malerische verwandelt scheint. Werner Hofmann hat in seinem klassischen Beitrag zur Hamburger Atelierwand Vergleichbares herausgestrichen.¹² Und auch bei einer der schönsten Zeichnungen Menzels, einem Blatt nach dem Barberinischen Faun aus der Münchener Glyptothek, könnte man ähnlich argumentieren.

Schon die Vorlage, eine hellenistische Plastik des 3. Jahrhunderts vor Christus, kann als eine tendenziell malerische gelten, in der zeichnerischen Behandlung verliert sie den letzten Rest an steinerner Festigkeit, ist zu einer weichen Licht-Schatten-Landschaft geworden. Menzels später immer größer und weicher werdende Zimmermannsbleistifte treiben entsprechende Effekte noch weiter. Er bedient sich damit einer Technik, die sich radikal von derjenigen vieler zeitgenössischer Klassizisten unter-

11 Goethes Einschätzung in: ‚Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland‘, in: *Propyläen*, Bd. 3, 2. Stück, 1800 (ND Stuttgart 1965, 1065)

12 Werner Hofmann: ‚Menzels verschlüsseltes Manifest‘, in: *Menzel – der Beobachter*, München 1982, 31-40 (zuerst 1977).

scheidet, die möglichst spitze Bleistifte dazu verwenden, die Zeichnung skulpturaler anzulegen als jede Skulptur von Hause aus nur sein kann.



Abb. 8: A. Menzel: Zeichnung nach dem Barberinischen Faun aus der Münchener Glyptothek, Bleistift auf Papier, 40,1x26,2 cm, 1874 (Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett)

Nur implizit und wohl ohne dass hier ein Bewusstsein auf Seiten des Künstlers vorläge, ist eine Form der Antikenverarbeitung, die ich vorhin als Verarbeitung eines ikonographischen Schemas angesprochen habe. Ein Beispiel dafür liegt in der unvollendeten „Ansprache Friedrichs II. vor der Schlacht bei Leuthen“ vor, dem letzten Bild aus der Serie von Friedrich-Bildern, die Menzel von den späten 40ern bis zu den den frühen 60er Jahren beschäftigten.



Abb. 9: A. Menzel: Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen, Öl auf Leinwand, 318x424cm, 1858-1861 (Berlin, Nationalgalerie)

Sie geht zurück auf antike Feldherrn-Ansprachen, die der Aufmunterung der kämpfenden Truppen dienten.¹³ Aber auch hier sind Distanzierungsmomente eingebaut, die eine eher kritische Rezeption des Antiken-Motivs verraten. Ist dort der Feldherr normalerweise eher herausgehoben und den Soldaten gegenüber angeordnet, so stellt sich das bei Menzel ganz anders dar: Wäre Friedrich fertig gemalt worden – es dürfte kein Zufall sein, dass ausgerechnet er nur ganz schemenhaft angedeutet ist und seine Existenz im Wesentlichen als Dreispitz fristet – so hätte er sich zwar mitig im Kreis seiner Offiziere gezeigt, aber trotzdem ganz unrepräsentativ eingebunden und vor allem dem Betrachter gegenüber halb abgewendet. Auch die Tatsache, dass sich die Angesprochenen teilweise sehr charak-

13 Vgl. etwa die Darstellung der Ansprache des Kaisers an seine Truppen auf der römischen Trajanssäule.

teristisch-expressiv in den Vordergrund drängen und damit der Hauptfigur den Vorrang streitig machen, passt nicht in das gängige Schema.

Dem idealischen Heldentum stellt Menzel in der Folge immer wieder das charakteristisch beobachtete Alltagsindividuum entgegen, dem Heroenkrieger der Kaulbachschen Hunnenschlacht¹⁴ den stolpernd einen Berg erklimmenden preußischen Soldaten der „Schlacht bei Hochkirch“, dem toten, dabei trotzdem schönen Kämpfer der klassizistischen Tradition den grauenvoll entstellten Soldaten aus dem preußisch-österreichischen Krieg von 1866.¹⁵ Patriotische Wirkung entfaltet er dadurch nur sehr begrenzt. Sein radikal der ungeschönten Wirklichkeit verpflichteter Kunstbegriff will sich den Anforderungen derjenigen kaum fügen, die Preußens Aufgabe in Deutschland als Vorstufe zu Deutschlands Aufgabe in der Welt deuten und der Kunst die Rolle zuweisen, hier behilflich zu sein.¹⁶

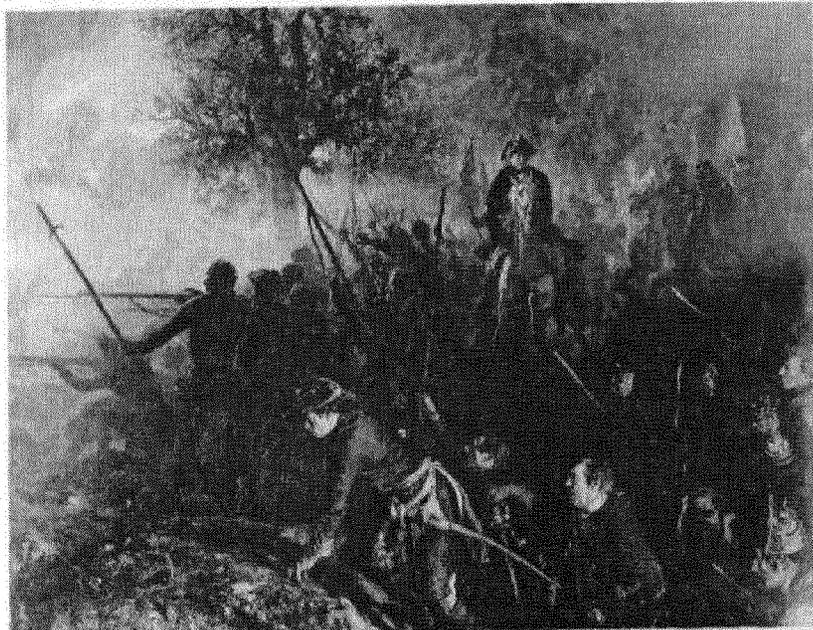


Abb. 10: A. Menzel: Friedrich und die Seinen bei Hochkirch, 13./14. Oktober 1758, 1850-56, Öl auf Leinwand, 295x378cm, 1850-56 (ehemals Berlin, Nationalgalerie, im Krieg verbrannt)

14 Wilhelm Kaulbach, *Die Hunnenschlacht*, 1835/37 (Museum Poznan)

15 Adolph Menzel: *Drei gefallene Soldaten in einer Scheune*, 1866 (Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett).

16 Vgl. Wolfgang Hardtwig: ‚Von Preußens Aufgabe in Deutschland zu Deutschlands Aufgabe in der Welt. Liberalismus und borussianisches Geschichtsbild zwischen Revolution und Imperialismus‘, in: *Historische Zeitschrift* 231 (1980), 265-324.

Programmatisch bedeutsam aber sind vor allem die Antikenbezüge, die in gezeichneten oder gemalten kunsttheoretischen Konzepten auftauchen. Daher zum Schluss einige Bemerkungen hierzu.

In der Tradition der romantischen Arabeske steht das Titelblatt, das Menzel für einen Band der in der zweiten Hälfte der 1830er Jahre erschienenen *Geschichte der deutschen Kunst* von Athanasius Graf Raczyński entworfen hat.

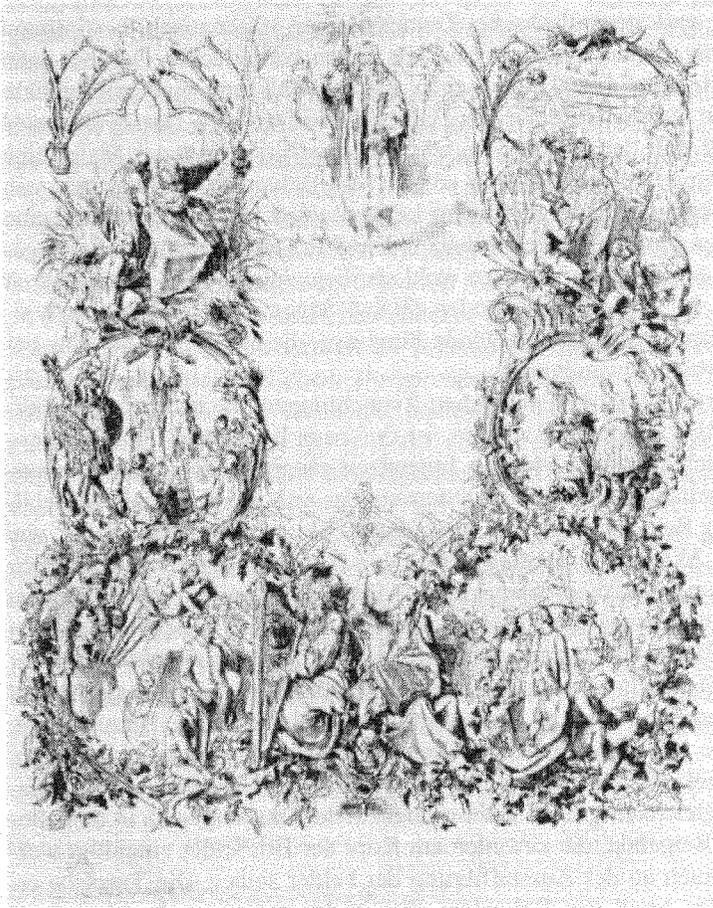


Abb. 11: A. Menze., Titelblatt zu Band 3 von A. Raczyńskis *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, Berlin 1841, Federlithographie, 1835, 25,3x20,1 cm¹⁷

¹⁷ Menzel: *Das graphische Werk*, ausgewählt von Heidi Ebertshäuser, Herrsching, o.J., Bd. 1, 113.

Die Ranken der Arabeske entspringen einem Fischmaul und winden sich symmetrisch in die Höhe, bis sie in einer Künstlergruppe im oberen Zentrum auslaufen, die von einem Ganzfigurenbildnis Albrecht Dürers dominiert wird. Die durchlaufenen Stationen werden ebenfalls von diversen Künstlergruppen und -individuen bevölkert, so eben wie es auf dem Titel einer Kunstgeschichte angemessen scheint. Insgesamt lassen sich sechs Bildfelder ausmachen. Unten rechts und links agieren die Künstler unter Anleitung eines Barden und einer Marienfigur, gemeint ist die neumittelalterliche und neukatholische Tendenz einer nazarenisch bestimmten Kunstübung, die auch noch in Menzels Tagen vorherrschte. Darüber dann eine Darstellung des akademischen Zeichensaals und eine reifberockte Venus, die auf das Zeitalter des Barock verweisen soll. Der Zeichensaal wiederholt sich danach oben rechts, wo ein schirmbemützter Maler eine Graziengruppe anlegt, während vor ihm ein Belvedere-Apoll gerade von einem eifertigen Diener mit einem Lendenschurz versehen wird und eine Gruppe von Kunstbegeisterten bewundernd zu Dürer herüberweist, angeleitet von einer Person, die man wohl als diejenige Goethes identifizieren darf. Auf der gegenüberliegenden letzten Szene dann mehrere in typischer Nazarenetracht aufsteigende Jünglinge, die ebenfalls – der eine betend – Dürer zugewandt sind.

Die Auswahl der künstlerischen Ausrichtungen, die in Menzels detailreichem Blatt aufgeführt werden, ist durchaus beschränkt, und sie konzentriert sich auf die in Menzels Jugendzeit gängigen Ideale. Da ist einerseits das antiakademische Nazarenertum, das sich am deutschen Mittelalter und der Religion orientiert, andererseits die Antikennachahmung, wie sie in den Akademien gepflegt wird. Nur am Rande figuriert der Barock in der Figur der reifberockten Venus. Menzel konstruiert eine Geschichte der deutschen Kunst, die ihr Ideal an Dürer orientiert, welcher zeitgenössisch als Heros eines gediegenen Realismus gefeiert wurde. Aber der Clou der Darstellung liegt darin begründet, dass keine Richtung ihr Ziel wirklich erreicht. Überall dominieren satirisch-ironische Kommentare, die auf die jeweilige Defizienz der Strömungen verweisen und zeigen, dass Menzel die Vollendung der deutschen Kunst ganz weit zurückliegend und gleichzeitig noch nicht erreicht sieht. Das zeigt sich in den allegorischen Beigaben, die zuweilen am Kopf der Bildfelder eingefügt werden, aber auch an der Ausstaffierung der Felder selber: Die Tatsache etwa, dass der Apoll von Belvedere oben rechts mit einem Lendenschurz versehen wird, muss der Betrachter geradezu zwangsläufig auf den Kunstbegriff Dürers beziehen bzw. auf das, was man im frühen 19. Jahrhundert für diesen hielt. Und er muss ebenfalls die Schere registrieren, die sich hier zwischen akademischem Antikenstudium und dem Dürerschen Vorbild öffnet, kann doch die Verhüllung von Natur nur als Ge-

gensatz zu deren Glorifizierung verstanden werden.¹⁸ In einem anderen Blatt verschärft Menzel die Aussage noch, wenn er hierin einen malenden Affen – sonst Inbegriff eines passiv-kopierenden Unkünstlertums – neben und über Dürer selber stellt.¹⁹ „Es ist nun die Aufgabe, das in unserer Zeit zu leisten, was dieser Phoenix (i.e. Dürer) in der seinigen leistete“ hieß es in einem Brief Menzels aus der Zeit der Entstehung des Blattes.²⁰ Gemeint ist offenbar nicht simple Nachahmung des künstlerischen Vorbildes, sondern Nachfolge im Geiste. Und dieser ist – ausweislich auch des genannten Blattes – geprägt von der bedingungslosen Vorbildlichkeit der Natur.

Menzels jugendliche Frontstellung sowohl gegen Neumittelaltertum als auch gegen akademische Antikenvergötterung ist kennzeichnend für die realistisch orientierten Erneuerer der deutschen nachromantischen Malerei. Erheblich weniger subtil als in Raczynskis Titelblatt wird dieser Kampf in einem 1834 entstandenen Blatt ausgetragen, das Menzel zusammen mit Theodor Hosemann im Alter von 19 Jahren aus Anlass des Stiftungsfestes des Vereins der Jüngeren Künstler entworfen hat.

Hier macht sich ein wiedererstandener Don Quijote daran, antiquierte Kunstvorstellungen mit Gewalt zu bekämpfen, dem pittoresken Liebespärchen vor mittelalterlichem Burgprospekt rückt er mit der Lanze auf den Leib, die Veste der Akademie erstürmt er auf seinem gehörnten Pegasus und mit der Lampe in der Hand, mit der er den muffigen Bildungstempel erleuchten will. Die ikonoklastische Aktion rechts daneben ist sicherlich von Menzels eigenen, nur ein Jahr zurückliegenden Erinnerungen an das Martyrium der akademischen Schulung geprägt, die ihn vor allem zu Nachzeichnungen nach antiken Gipsen zwang: Ein solcher Gips wird gerade unsanft aus einer Nische geschubst, um im nächsten Augenblick entweder auf dem Boden der zeitgemäßen Tatsachen zu zerschellen oder den Hilfe erfliehenden Akademiker zu erschlagen. In den etwa gleichzeitig entstandenen Illustrationen Menzels zu Goethes „Künstlers Erdenwallen“ erhält der burleske Tonfall des Stiftungsblattes einen melancholischeren Akzent.

18 Vgl. Werner Busch: *Die notwendige Arabeske: Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, 75ff.

19 Adolph Menzel: *Satire*, 1834 (?) (Nürnberg, Städtisches Museum).

20 Adolph Menzel: *Briefe*, hg. von Hans Wolff, Berlin 1914, 12 (Brief an Arnold vom 29.12.1836).

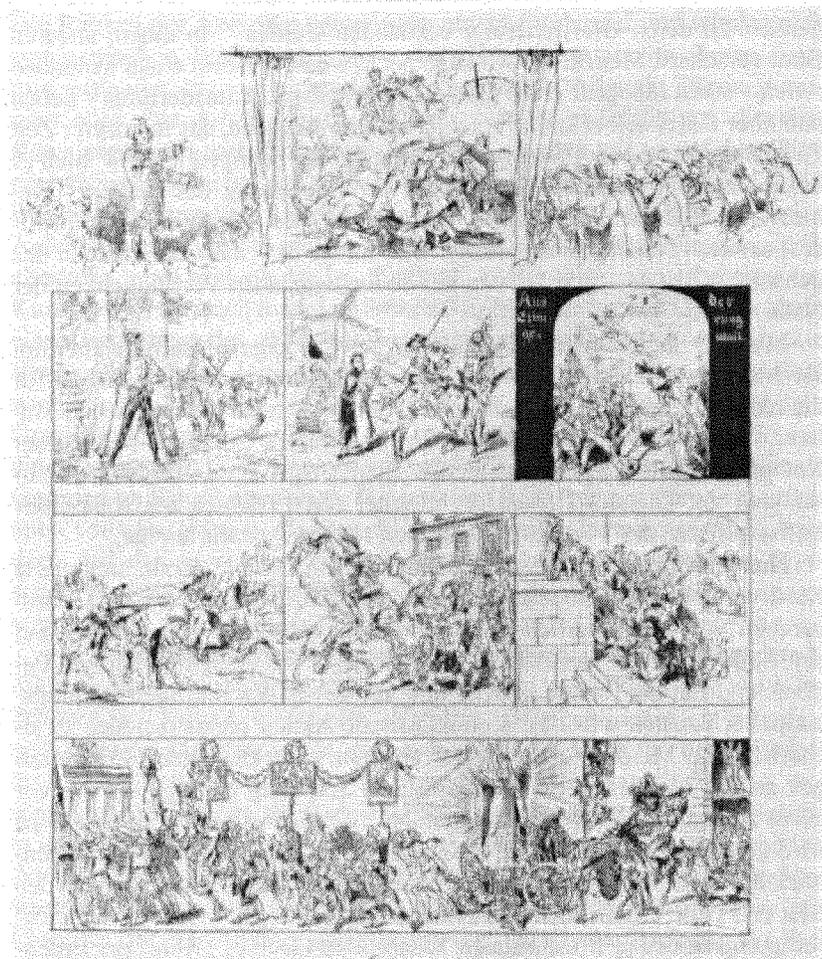


Abb. 12: Adolph Menzel/Theodor Hosemann: *Erinnerungsblatt an das Stiftungsfest des Vereins der jüngern Künstler*, 31. Oktober 1834, Lithographie, 38,3x31 cm, 1834

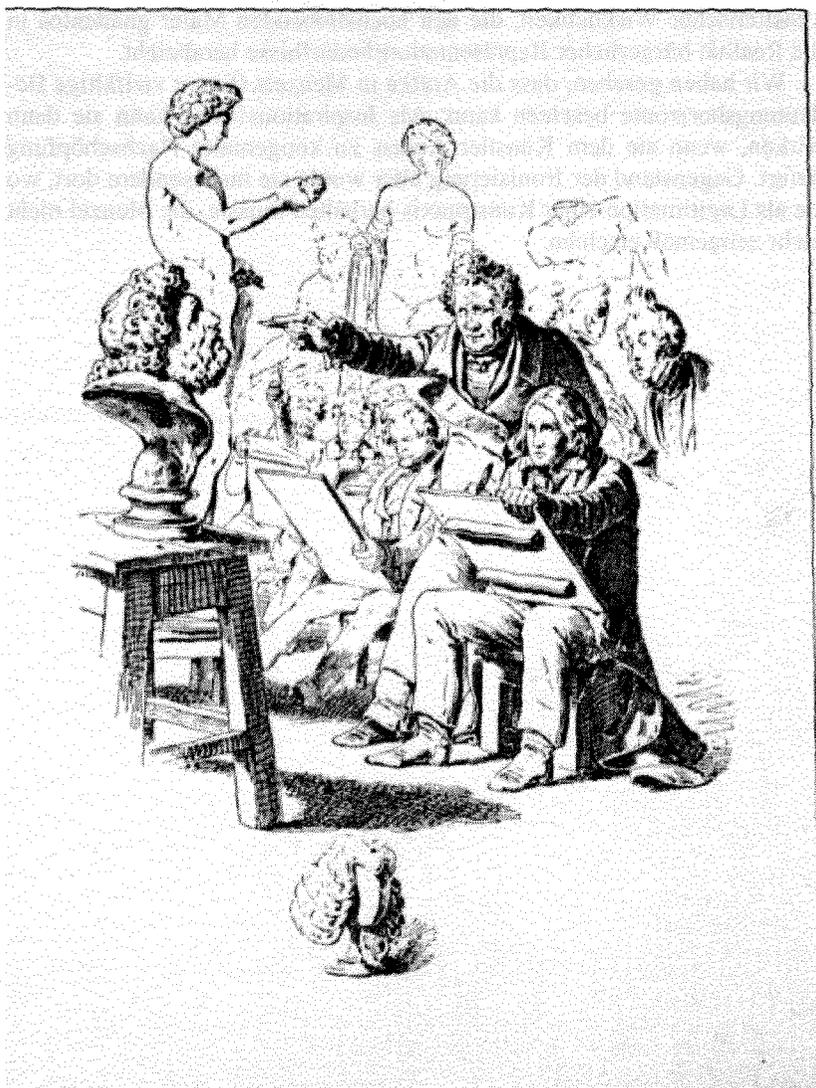
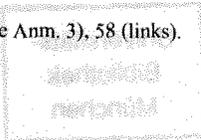


Abb. 13: A. Menzel: *Schule*, Lithographie, 20x30 cm, aus: *Künstlers Erdenwalen nach Goethe*, Berlin 1834²¹

Innerbildlich wird die Szene aus der Zeichenakademie durch die kommentierende Perücke mit Unnatur assoziiert. Aus dem erzählerischen Gesamtkomplex – der Zyklus besteht aus 12 Lithographien – ergibt sich ein unüberwindlicher Kontrast von hehrer Idealität des Studiums und platter

21 Menzel: *Das graphische Werk* (wie Anm. 3), 58 (links).



künstlerischer Wirklichkeit, die den hochstrebenden Maler gnadenlos in die Realität bürgerlicher Repräsentationsbedürfnisse herabzieht.

Wir haben gesehen, dass die Antike in Menzels Œuvre vielfältige Bedeutungshorizonte besetzen kann. Als Inspirationsfaktor kann sie dann wirken, wenn sie dem Künstler Anlass zu kongenialer Nachschöpfung liefert. Gegenstand der Ironisierung aber wurde sie insbesondere dort, wo sie als Legitimation einer Kunstpraxis erhalten musste, die Menzel nicht mehr zeitgemäß erschien.