

ADOLPH MENZELS »SHAKESPEARE« UND WEIMAR. ÜBER BILDSPRACHE IN ZEITEN DER ZENSUR

von SIBYLLE EHRINGHAUS



Abb. 1 Adolph Menzel, Portrait William Shakespeare, 1850/52, Holzstich, 32,5x24,5 cm, Stiftung Weimarer Klassik, Graphische Sammlung. Photo: Sigrid Geske

Vor etwa einem Jahr stieß ich in Weimar auf ein vergessenes Werk Adolph Menzels. Das bis dahin unbekannte Blatt fand sich in der Graphischen Sammlung der Stiftung Weimarer Klassik. Die Weimarer Provenienz des Werkes war aus dem Briefwechsel

zwischen Menzel und seinem in der thüringischen Residenzstadt lebenden Freund, dem Literaten Dr. Karl Eitner (1805–1884) hervorgegangen.¹ Auch für die Betreuer der Sammlung war der Fund eine Überraschung, schließlich dokumentierten die re-

¹ Zur Geschichte des Fundes und seiner archivalischen Grundlage: Sibylle Ehringhaus, Adolph Menzel und Weimar. Ein wieder-

entdecktes Shakespeare-Bildnis, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 60.1997, Heft 1, S. 1–11.

levanten Schriftquellen seinen Aufbewahrungsort nur bis in die sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Tatsächlich schlummerte es, von den Zeitläuften fast unberührt, bis heute unentdeckt in Weimars Sammlungen.

Bei dem wiederentdeckten Blatt handelt es sich um ein besonders seltenes und qualitativ herausragendes Exemplar eines Holzstiches von Menzel: das Bildnis des Dichters William Shakespeare von 1850/52 (Abb. 1). Zwar gehört es zu einer Gruppe von Xylographien, die bereits Elfried Bock vorstellte, und ist als solches bekannt.² Aber über Bocks Erkenntnisse, die sich im wesentlichen auf die Unterscheidung der verschiedenen Zustände des Druckes beschränken, ist die Forschung bis heute kaum hinausgekommen.³ Nichts wußte man über die Verbreitung des Bildnisses, seinen ikonographischen Gehalt, und die vielschichtigen kulturhistorischen Bezüge waren bislang nicht reflektiert worden. Die Geschichte des Weimarer Shakespeare-Bildnisses gab den Impuls, diesen Fragen nachzugehen. Ich stelle in fünf Abschnitten erste Beobachtungen und Ergebnisse vor, die im schönsten Fall ein fachübergreifendes Gespräch anregen werden. Denn erschöpfende Antworten sind von kunsthistorischer Seite allein nicht zu erwarten. Die Literaturwissenschaften und insbesondere die Shakespeare-Forschung sind hier zugleich angesprochen.

1. WILHELM VON KAULBACH UND SHAKESPEARE

Gleich Menzel beschäftigte sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts der Maler Wilhelm von Kaulbach (1805–1874) mit Shakespeare. Für das Treppenhaus des Berliner Neuen Museums schuf er in königlichem Auftrag einen Zyklus von sechs monumentalen Wandgemälden. Im sechsten und letzten der Bilder, »Das Zeitalter der Reformation«, stellte er den englischen Dichters, ganzfigurig und in vorrangiger Position, an den Anfang einer Gruppe von Gelehrten und Schriftstellern (Abb. 2, 2a).

Kaulbach war wie Menzel Mitglied der Berliner literarischen Vereinigung »Tunnel über der Spree«. Während Menzel jedoch erst 1852 aufgenommen wurde, gehörte Kaulbach zu den frühen

Abb. 2a Ausschnitt von Abb. 2, »Portrait« von William Shakespeare

Mitgliedern. Kaulbach wirkte vermutlich nicht aktiv und regelmäßig an den Sitzungen mit, vielmehr wird er als Ehrenmitglied geführt.⁴ Für unseren Zusammenhang erscheint bemerkenswert, daß sich Menzel um die Jahrhundertmitte zumindest für den Malerkollegen interessierte: Seinen »Span«, einen literarischen oder künstlerischen Beitrag für die »Tunnel«-Sitzungen aus dem Jahre 1852 oder 1853, nennt er »Diplom für Kaulbach«.⁵

Jahre später, das Reformationsbild im *Neuen Museum* ist inzwischen fertiggestellt, veröffentlicht ein anderes »Tunnel«-Mitglied, Hugo von Blomberg, eine Kritik darüber. Sie enthält ein vernichtendes Urteil über Kaulbachs Shakespeare-Figur.

2 Nach Bocks Verzeichnis gehört das Blatt zur Gruppe b), die auf die Probedrucke a) folgte: Vgl. Elfried Bock, Adolph Menzel, Verzeichnis seines graphischen Werkes, Berlin 1925, S. 456–458.

3 Vgl. Kat.-Nr. 256 in: Adolph Menzel, Zeichnungen, Druckgraphik und illustrierte Bücher. Ein Bestandskatalog der Nationalgalerie,

des Kupferstichkabinetts und der Kunstbibliothek, hrsg. v. L. Griebach, SMB PK Berlin 1984, S. 342.

4 Behrend, Fritz, Geschichte des Tunnel über der Spree, Berlin 1938, S. 89. Zur Geschichte des literarischen Sonntags-Vereins (Tunnel über der Spree) in Berlin 1827–1877, S. 10.

5 *Ibm.*, S. 32.

Abb. 2 Wilhelm v. Kaulbach, »Das Zeitalter der Reformation«, vollendet 1864 (zerstört), sechstes Wandbild im Treppenhaus des Neuen Museums, Berlin. Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege – Meßbildarchiv –, Photo: Juli 1920, Inv.-Nr. 20c15/1475.15

Hugo von Blomberg war den Mitgliedern des »Tunnel« als »Maler Müller« bekannt und gehörte, neben Wilhelm Lübke, Franz Kugler und Friedrich Eggers, zu den Kunsthistoriographen der zweiten literarischen Vereinigung, »Rütli«, zu der Menzel 1855 ebenfalls hinzufand. Blombergs Kritik über Wilhelm von Kaulbachs sechstes Bild im Treppenhaus des *Neuen Museums* fällt in das Jahr 1865.⁶

Dieses letzte Wandgemälde hatte erst nach jahrelangen zähen Verhandlungen mit den Auftraggebern, zunächst Friedrich Wilhelm IV., dann Wilhelm I. und Museumsdirektor Ignaz von Olfers,

zustandekommen können. Kaulbachs Hartnäckigkeit und Entschiedenheit war es in erster Linie zu danken gewesen, daß das letzte und einzige Bild des Zyklus, dessen Darstellung nicht von vornherein vertraglich festgelegt worden war, seinen Plänen gemäß als »Zeitalter der Reformation« ausgeführt wurde.⁷ Hugo von Blomberg mokierte sich über die Shakespeare-Darstellung, die, für viele überraschend, erst in der Endphase des vielfach und heftig diskutierten Programms in die Komposition eingefügt worden war.⁸ Vernichtend urteilt er über das Bildnis: »Blasierter, als namentlich sein Shake-

6 Hugo v. Blomberg, Das sechste Bild im Treppenhaus des Berliner Museums, in: *Christliches Kunstblatt*, 1. August 1865, S. 115–124.

7 Die Genese dieses wie die der übrigen Bilder des Zyklus hat Annemarie Menke-Schwinghammer ausführlich dargelegt. Annemarie Menke-Schwinghammer, *Weltgeschichte als »Nationalepos«*,

Wilhelm von Kaulbachs kulturhistorischer Zyklus im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin, Berlin 1994. Über die Entstehungsgeschichte des Wandbildes: *Ibm.*, S. 65–81.

8 *Ibm.*, S. 79.

Stadt aufhielt, in sein Berliner Atelier. Dulk stand Kaulbach Modell für den Shakespeare des Reformationsbildes (Abb. 3).¹⁰

2. EINE THEORIE DES KÖNIGSMORDS¹¹

Sicher hatte Menzel Kaulbachs Wandgemälde, das im Herbst 1864 vollendet war, im *Neuen Museum* gesehen. Doch wußte er auch, wen sich der Maler zum Vorbild für das ›Portrait‹ des englischen Dichters gewählt hatte? Bedenken wir die Brisanz von Kaulbachs Vorgehensweise, so mußte er den Namen Dulks geheimhalten. Der Revolutionär hatte selbst vorsorglich die Blätter seines Tagebuches über den Berliner Aufenthalt vernichtet.¹² Der Aussage Hugo von Blombergs nach scheint im geistigen Umfeld Menzels der Name des Modells nicht bekannt gewesen zu sein. Allerdings stellte er in der Rezension gerade durch seine harsche Kritik den englischen Dichter heraus. Er machte auf ihn aufmerksam, indem er das Bild zur Chiffre für die Bedeutung Shakespeares machte. So wie er wenige Seiten zuvor ein anderes Motiv in Kaulbachs Wandgemälde, das einzig gesperrt gedruckte Wort in seiner Besprechung, heraushebt: »P r e s s e«. Gemeint ist die Gutenbergsche Presse, die dem damaligen Publikum eine vertraute Metapher für die Forderung nach Pressefreiheit war.¹³

Wie bekannt aber war der Königsberger Radikale, und was hatte Kaulbach dazu veranlassen können, gerade ihn für seinen Shakespeare auszuwählen?

Dulks kuriose und aufregende Lebensgeschichte ist die eines Unangepaßten, eines getriebenen Intellektuellen, »eines Freidenkers und sozialistischen Agitators«. Sie repräsentiert einen heute vergessenen, damals verbreiteten Typus der Vormärz- und Revolutionsjahre.¹⁴ Wilhelm Raabe, berühmter Gast im Stuttgarter Heim Dulks, hat sich für »Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge« (1867), *den* Roman über das Schicksal der 48er Revolutionäre, von seiner Biographie anregen lassen.¹⁵ Auch Paul Heyse, Freund und Briefpartner Menzels, war mit dem Königsberger Radikalen gut bekannt, wie der fast zwanzigjährige Briefwechsel zwischen beiden belegt.¹⁶

Abb. 3 Albert Dulk. Aus dem Photographischen Atelier Hermann Rau, Cannstatt, Nach 1855. Literaturarchiv Marbach

speare, kann schwerlich Jemand eine Mittheilung irgend einer Art aufnehmen, – und nichtssagender und falscher zugleich, setzen wir hinzu, ist noch nie eines der größten und positivsten Genie's aller Zeiten charakterisiert worden.«⁹

Blomberg wußte nicht, und auch der Kunstgeschichtsschreibung entging bis heute, daß Kaulbach sich mit dem rätselhaften, von der Kunstkritik mißverstandenen Shakespeare auf höchst subversive Art in eine Domäne des preußischen Königtums eingeschlichen hatte. Denn das Bild des allgemein geschätzten und berühmten englischen Dichters benutzte er dazu, dem Nest monarchistischer Selbstdarstellung ein Kuckucksei von politischer Sprengkraft zu hinterlassen: Kaulbach bestellte 1850 Albert Dulk, den Königsberger Radikalen der 48er Revolution, der sich auf einer Reise in der

9 Blomberg (wie Anm. 6), S. 121.

10 Albert Dulks Lebensgeschichte wurde von Jochen Meyer bearbeitet und erstmals 1988 in einer Kabinettausstellung im Marbacher Schiller-Nationalmuseum dokumentiert. Marbacher Magazin 48.1988; hier: S. 74. Für den Hinweis auf diese Veröffentlichung danke ich Hans-Jürgen Lechtreck, Essen.

11 Die Angaben über Albert Dulk in diesem Abschnitt entnehme ich wie die gleichlautende Überschrift dem in Anm. 10 genannten Band von Jochen Meyer.

12 Nach schriftlicher Auskunft von Ilse Walther-Dulk befand sich Albert Dulk vom 1. bis zum 5. September 1850 in Berlin. Die Tagebuchnotizen über diesen Besuch hat er zerstört. »Desgleichen geschah offenbar, wenn etwas verheimlicht werden sollte.«

13 Blomberg (wie Anm. 6), S. 117.

14 *Ib.*, S. 2.

15 *Ib.*

16 *Ib.*, S. 79 (Anm. 52).

Besonders aufschlußreich für unseren Zusammenhang ist Dulks Plan, das Attentat des Storkower Bürgermeisters Tschsch auf Friedrich Wilhelm IV. am 26. Juli 1844 literarisch zu bearbeiten.

Tschschs gescheiterter Anschlag – die Pistolenkugel prallte aus nächster Nähe an einem Metallknopf ab – wurde von der skandalisierten Presse damals allzu eifertig als eine rein persönlich motivierte Tat dargestellt. Friedrich Wilhelm IV. selbst propagierte ihn als Bestätigung seines »Gottesgnadentums«. Auf Anraten seines Königsberger Lehrers Johann Jacoby forschte Dulk daraufhin nach dem eigentlichen Motiv des Attentäters für den Anschlag. Er erhoffte sich hier Anregung für ein neues dramatisches Stück. Ein Brief an seinen Vater vom 14. April 1845, der ihn vor der Brisanz des Themas gewarnt hatte, enthält Dulks ästhetisches Credo. Dieser Text kann als ein »bis heute unbekannt gebliebenes bedeutendes Zeugnis ästhetischer Theorie des Vormärz« betrachtet werden.¹⁷ Über das Problematische eines Dramas über Tschschs Tat schreibt er:

»Wenn mir nun das Dramatische so in der Luft, in der Zeitluft zu schweben scheint, und in dem Sonnenschein, der den Tagesboden fruchtbar macht, so gewinnt die Frage: was ist Tschsch an und für sich und was seine That, schon eine sehr veränderte Bedeutung [...] den Deutschen für eine Theorie des Königsmordes sich begeistern zu lassen, ist ein verzweifeltes Unternehmen, das leichtlich Jacoby's Wort: Allen vor den Kopf zu stoßen – erfüllen muß, aber – wenn man zeigen kann, daß diese schauderhafte Theorie von außen, gewaltsam über einen [...] »gottesfürchtigen, bisher durchaus braven« Menschen kommen konnte, gleichsam mit der Luft, die er athmete, nothwendig in ihn drang, so daß er Selbst nichts dazu that, als eben zu »athmen«, und das mit Schmerzen that, – so wird der denkende Beschauer vergessen, die Fluth seiner Moral über das Haupt dieses Unglücklichen zu stürzen, das Verbrecherische verschwindet ihm ...«¹⁸

An anderer Stelle erklärt er, welchen Weg er zur Lösung dieser schwierigen Aufgabe sieht, und verweist dabei auf sein literarisches Vorbild William Shakespeare:

»...ich will nicht Tschsch's Ende [Heinrich Ludwig Tschsch wurde am 14. Dezember 1844 in Spandau enthauptet] als ein »unverschuldetes« herausklüngen, noch seine That, als eine Großthat --- ich

möchte ja nicht der »Geschichte« das Antlitz verzerren, [...] nein, ich nehme was gegeben ist, was geschah und lausche nur aufmerksam und andächtig wie das Alles so geschehen konnte! wie das Alles möglich war, und – was dann dasselbe ist –, wie es nothwendig war. Möchte mir das nur gelingen, dann dürfte ich mich um die übrigen Effecte und um Interesse nicht zu grämen haben. Der einzige Große Meister, den wir haben, hat das mit herrlichster Evidenz gezeigt; sein Shylok ist ein Hund, sei Richard ein moralisches Scheusal und sein Brutus Mörder [des] größten Kaisers, den wohl die Erde getragen hat --- und hätte ich nur die Kraft ein »Stück Weltgeschichte« zu geben (wie jene Dramen)...«¹⁹

Dulk suchte demnach auch für sich eine angemessene literarische Form, den Königsmord in Deutschland zu thematisieren. Das Attentat auf Friedrich Wilhelm IV. 1844 bot ihm den geeigneten Anlaß, eine entsprechende Theorie zu formulieren, auch wenn es zur Vollendung des Stückes nicht kam. Ein Vorbild sah er in Shakespeare, dem er Jahre später in Kaulbachs Wandbild seine eigenen Gesichtszüge leihen sollte.

3. SHAKESPEARE AUF BERLINER BÜHNEN

Mit dem Satz »Der einzige Große Meister, den wir haben ...« deutet Dulk an, worauf die seit Jahrzehnten anhaltende Shakespeare-Begeisterung, die, wie Christian Dietrich Grabbe 1827 formuliert hatte, »Shakespeare-Manie« fußte.²⁰ Spätestens seit der 1810 abgeschlossenen Übersetzung der Werke Shakespeares von Schlegel und Tieck gehörte der englische Dramatiker zum Literaturkanon gebildeter national-patriotisch gesinnter Kreise in Deutschland.²¹ Für Shakespeare gilt, was Rolf Selbmann 1988 für die Rezeption Luthers herausgestellt hat: Auch Shakespeare war »zum Symbol des nationalen und liberalen Bürgertums« geworden, weil er eine jener historischen Figuren war, die »sich vor möglichst langer Zeit als Außenseiter oder als Widerständler gegen Herrschaft und Denkformen ausgewiesen hatten.«²² Insbesondere nach 1815 fielen seine historischen Dramen in Deutschland auf fruchtbaren Boden. Denn das »Universalgenie« Shakespeare erfüllte als einziger das, wonach das wachsende Nationalbewußtsein der Deutschen sich

17 *Ibm.*, S. 29.

18 *Ibm.*, S. 32 (Hervorhebung, A.D.).

19 *Ibm.*, S. 33 (Hervorhebung, A.D.).

20 Christian Dietrich Grabbe, Über die Shakespeare-Manie, 1827.

21 Die Popularität von Shakespeare in Deutschland wurde durch die Schriften Lessings, Goethes und Herders vorbereitet u.a.: G. E.

Lessing, 17. Literaturbrief, 1759; J. W. v. Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre (1795/96); Ders., Shakespeare und kein Ende!, 1815; J. G. Herder, Shakespeare, in: »Fliegende Blätter« Von deutscher Art und Kunst, 1775.

22 Rolf Selbmann, Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein, Stuttgart 1988, S. 60.

Abb. 4 Adolph Menzel, Die Aufbahrung der Märzgefallenen, 1848, 45 x 65 cm, Öl/Lw., Hamburger Kunsthalle, Bildarchiv preußischer Kulturbesitz, Berlin

sehnte: »universalizing dramatizations of the national past«.²⁵

Aufs engste ist schließlich auch die Geschichte der deutschen Shakespeare-Rezeption mit den Ereignissen verknüpft, die zu der Revolution von 1848 führten. Georg Gottfried Gervinus, der neben den Gebrüdern Grimm zu den »Göttinger Sieben« zählte, veröffentlichte kurz nach 1848 seine biographisch orientierte Interpretation der Werke Shakespeares, die in der zweiten Jahrhunderthälfte zum Standardwerk wurde.²⁴ Die historischen Dramen galten ihm als Lehrstücke in Geschichte und Vorsehung, in Patriotismus, politischer Verantwortung und Heldenhaftigkeit.²⁵

Als nun Menzel und Kaulbach sich entschlossen, Shakespeare zu portraituren, wird sie die Debatte um den englischen Dichter und die politische Dimension seiner Dramen nicht unberührt gelassen haben. Die Aufführungspraxis in den Berliner Theatern vor, während und nach der Märzrevolu-

tion läßt jedenfalls über die politische Brisanz Shakespearescher Dramen in Preußen keinen Zweifel. Es ist anzunehmen, daß Menzel davon aus eigener Anschauung wußte, gewiß aber durch seine weitreichenden Kontakte.

Theateraufführungen in Zeiten der Zensur sind in besonderem Maße Gradmesser für nicht öffentlich ausgesprochene, aber gesellschaftspolitisch tiefgreifende Stimmungen und Meinungen. Sie sind Ventil, Fluchtweg und Ersatz für die verwehrte offene Teilnahme am politischen Leben. In der Berliner Theatergeschichte um 1848 finden sich dafür sprechende Beispiele. So ist bekannt, daß bei einer Aufführung von Mozarts Oper »Don Giovanni« nach den ersten 16. Takten des 1. Finales Beifall einsetzte und das Publikum damit das »Viva la libertà« da capo verlangte.²⁶ Auch harmlos scheinende Schauspiele führten zu tumultuari-schen Ausbrüchen, wie Leopold Kleins Drama »Die Herzogin«. Hier hatte schon das aristokratische Mi-

25 Werner Habicht, Shakespeare and the German imagination, in: International Shakespeare Association 1994, S. 8.

24 Georg Gottfried Gervinus, Shakespeare, 2 Bde., Leipzig 1849/50.

25 Werner Habicht (wie Anm. 25), S. 9.

26 Gerhard Wahnrau, Berlin – Stadt der Theater, Berlin 1957, 404.

nigstädter Bühne hatte sich zuvor durch ein angeblich aufrührerisches Stück verdächtig gemacht.²⁹

Auch Menzels einzigartiges Dokument der Revolutionstage, das Bild »Die Aufbahrung der Märzgefallenen« von 1848, gewinnt vor diesem Hintergrund eine neue Dimension (Abb. 4). Das Königliche Schauspielhaus, von dem man im Bild die Freitreppe sieht, war während der Revolutionstage geschlossen und wurde erst am 25. März mit Schillers »Wilhelm Tell« wiedereröffnet.³⁰ Menzel mag dort einige der historischen Dramen Shakespeares besucht haben. Vielleicht sah er den Schauspieler Ludwig Devrient in seinen berühmten Rollen: Shylock, König Lear, Richard III.³¹ Er hat ihn in einer Kreidelithographie portraitiert (Abb. 5). Die »Märzgefallenen« lassen sich somit neu lesen: Während zuvor auf der Bühne des Schauspielhauses der Königsmord gespielt und gedacht wurde, vollzieht sich am 22. März 1848 auf dem Platz davor, vor verschlossenen Türen, mit der Ausstellung der Revolutionsopfer die wirkliche Tragödie der Geschichte.

4. MENZELS SHAKESPEARE-BILDNIS

In demselben Jahr als Albert Dulk für Kaulbach Modell saß, entwarf Menzel sein Shakespeare-Bildnis. Während Kaulbach sich jedoch eine reale, zeitgenössische Persönlichkeit zum Vorbild nahm, suchte Menzel sein Modell im Fundus der Geschichte: In einer Sammlung der damals verbreiteten Shakespeare-Darstellungen, die er bei Franz Kugler, dem »Tunnel-« und »Rütli-«-Gefährten, kennengelernt hatte. Wie ein hier erstmals vorgestelltes Dokument im Weimarer *Goethe- und Schiller-Archiv* belegt, wählte er nach gründlicher Durchsicht daraus die älteste bekannte Darstellung des englischen Dichters, die sogenannte Stratford-Büste, als ausschließliche Vorlage für sein Portrait aus (Abb. 6).³² Doch obgleich wesentliche Gesichtszüge des Vorbildes übernommen wurden, lassen sich in bezug auf die Interpretation des Charakters frappierende Unterschiede feststellen.

Menzels Darstellung des englischen Dichters besticht durch die Präsenz, durch eine beachtliche Körperhaftigkeit und diesseitige Wirkung. Zwar suggeriert die Inszenierung eine Momentaufnahme: mit dem Garten im Hintergrund, der lässig ge-

Abb. 5 Adolph Menzel, Brustbild des Schauspielers Ludwig Devrient, 1852/55, Kreidelithographie, Blattgr. 21,1 x 13,5 cm, Kupferstichkabinett Berlin, SMBPK, Erw.Nr. 549-1909

lieu einen Aufruhr verursacht, der schließlich sogar zum Abbruch der Vorstellung führte.²⁷ Es nimmt danach kaum wunder, wie sich die königlichen Theater Berlins zu dem so beliebten Shakespeare verhielten. Da sie vermeiden wollten, daß die Bühne zum Austragungsort politischer Äußerungen und Diskussionen wurde, boten 1848 die Hoftheater kein einziges seiner Stück an, 1849 und 1850 lediglich die harmlosen Komödien »Die Lustigen Weiber von Windsor«, »Viel Lärm um nichts« und »Was Ihr wollt«.²⁸

Gerade die Ereignisse des 18. März 1848 waren, wie wir aus Fontanes Leben wissen, eng mit der Berliner Theatergeschichte verbunden. Die Kulissen des Königstädtischen Theaters dienten den Revolutionären, darunter Fontane selbst, zum Barrikadenbau auf dem Alexanderplatz. Nicht zufällig fielen hier die ersten Schüsse, denn die Kö-

27 *Ibm.*, 404f.

28 Die königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Thätigkeit und die Personal-Verhältnisse während des Zeitraums vom 5. Dec. 1786 bis 31. Dec. 1885, hrsg. v. von C. Schaeffer u. C. Hartmann, Berlin 1886

29 Gerhard Wahnrau (wie Anm. 26), S. 404.

30 *Ibm.*, S. 405.

31 Ausst. Kat. Adolph Menzel (wie Anm. 5), S. 205.

32 Brief von Karl Eitner an Ludwig Preller vom 26. August 1858, Stiftung Weimarer Klassik, Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar (I.B, Großherzogliche Bibliothek A 78, fol. 46). In Auszügen wiedergegeben in: Ehringhaus (wie Anm. 1), S. 5–6.

Abb. 6 Portrait des Dichters William Shakespeare, (sog. Stratford-Büste), Chorwand der Holy Trinity Church, Stratford-upon-Avon, Gheerart, Janssen, vor 1625, Photo: Stiftung Weimarer Klassik, Herzogin Anna Amalia Bibliothek

tragenen und doch reichen Kleidung, den auffällig verschränkten Armen, den zerknüllten Blättern in der einen und den gefalteten Manuskriptseiten in der anderen Hand. Dennoch hat die Erscheinung des Dichters nichts Flüchtiges. Sie wird gleich einem bronzenen oder steinernen Denkmal der Natur vorgeführt. Menzel zeigt Natur als Kulisse und hebt so die herausragende und überzeitliche Bedeutung des englischen Dramatikers hervor.

Gerade gegenüber einer zweiten Version der Shakespeare-Darstellung, einer Tuschzeichnung, die ebenfalls 1850 entstanden ist, tritt die massive Gegenwärtigkeit des Holzstich-Bildnisses deutlich hervor (Abb. 7). Das getuschte Portrait entspricht in seinen Grundzügen noch dem idealistischen Dichterbild des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

Der Typus des hageren und durchgeistigten älteren Mannes erinnert an die Büste Klopstocks, die Johann Gottfried Schadow 1808 für die Walhalla bei Regensburg schuf (Abb. 8). Repräsentiert ist hier wie dort ein »greiser Sänger, der dem Alltagsleben entrückt ist.«⁵⁵

Dem diesseitig orientierten, sich bürgerlich gebenden Shakespeare sei das Portrait eines anderen Dichters gegenübergestellt. Den Typus eines Dichters – zugleich attraktiver Mann, kritischer Denker und bildungsbeflissener und weltläufiger Staatsmann – stellte um die Mitte des 19. Jahrhunderts Goethe vor, idealerweise so, wie ihn Rauch in der sogenannten A-tempo-Büste von 1820 wiedergegeben hatte (Abb. 9). Rauchs Goethe-Bildnis kommt in Kopfhaltung und Ausdruck Menzels Shakespeare-Interpretation sehr nahe. Es ist der sichere und aufmerksame Blick, der die beiden Darstellungen der Dichterpersönlichkeiten hier charakterisiert. Die kräftige Wendung des Kopfes nach links vermittelt zudem das Selbstbewußtsein eines Menschen, der sich kaum auf einen Betrachter bezieht, ja, sein Gegenüber geradezu ignoriert. Rauch wie Menzel scheinen damit – jenseits aller konkreten Gegenwärtigkeit – den Weitblick, die universale Einsicht der jeweils dargestellten Geistesgröße festhalten zu wollen. Treffend bringt es Peter Bloch auf die Formel, Rauchs Büste strahle vor allem die »geistige Existenz« des Weimarer Dichters aus.⁵⁴ Präziser und knapper läßt sich auch die Wirkung von Menzels Shakespeare kaum beschreiben.

Es ist keine Überraschung, wenn Menzels Shakespeare-Bildnis eine verborgene Goethe-Rezeption enthält. Mit großem Aufwand war im Jahr zuvor Goethes einhundertster Geburtstag als nationale Feier ausgerufen und begangen worden. In der »Aufforderung zu einer allgemeinen deutschen Göthefeier« für das Jubeljahr 1849 wird enthusiastisch der Genius des Vaterlandes gepriesen. In einer zeitgenössischen Dokumentation heißt es: »Wer Theil hat an deutscher Bildung, hat auch Theil an Göthe.«⁵⁵ Im Zuge der Goethefeiern war auch jene Denkmalidee für ein Standbild des Dichters wieder aufgeflammt, die 1857 mit dem berühmtesten aller deutschen Dichterdenkmäler, dem Doppelstandbild Goethes und Schillers von Ernst Rietschel für Weimar, verwirklicht werden sollte.⁵⁶

Die immense Bedeutung des Dichters für die deutsche Shakespeare-Rezeption wird deshalb Mitte des 19. Jahrhunderts jedem Gebildeten – und damit Menzel allemal – geläufig gewesen sein:

55 Selbmann (wie Anm. 22), S. 56.

54 Peter Bloch, Goethe und die Berliner Bildhauerkunst, Berlin 1976, S. 16; Studienhefte der Skulpturengalerie 4.

55 Die Göthefeier zu Berlin im Jahre 1849, Bericht von Holzapfel u.a., Berlin 1849, S. 4.

56 Selbmann (wie Anm. 22), S. 85–91. Neuerdings: Ders., Der Gipfel der deutschen Poesie, Rietschels Goethe-Schiller-Denkmal im Kontext, Deutsche Schillergesellschaft Marbach a. N. 1996. Ders., Das Denkmal, Goethe und Schiller als Doppelstandbild in Weimar, Tübingen 1995.

Schließlich war Shakespeare, neben Homer und Ossian, in den Augen des Sturm und Drang das dritte überragende Originalgenie.⁵⁷ Menzel hat dies in seinem Portrait des englischen Dramatikers durch die präzise Erzählweise und die atmosphärische Genauigkeit der Naturdarstellung ausgedrückt. Die Natur war für Goethes Kunst- und Genieverständnis elementar. Allein aus der Natur meinte er, nicht aus Kultur und Konvention, erwachse das künstlerische Genie, das »nur ihrem immanenten Gesetz zu folgen« habe, um »Werke hervorzubringen, denen absolute Originalität zukommt.«⁵⁸ Diesem Originalitätsbegriff und Genieverständnis entsprach Menzel in seinem Bildnis, stimmte damit also offensichtlich überein.

Anders als Rauch, der sich für eine Portraitbüste entschied, oder Kaulbach und Rietschel, die ganzfigurige Dichterportraits ausführten, wählte Menzel das Kniestück. Er positionierte sich damit genau zwischen die Darstellungsformen »Standbild« und »Büste«, die in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts in der Grundsatzdebatte über die Denkmalidee für »Geistesgrößen« als Pole galten.⁵⁹ Mit dem Kniestück vermochte er über die im Klassizismus geprägte Vorstellung hinauszugehen, derzufolge Philosophen, Dichter und Gelehrte allein

Abb. 7 Adolph Menzel, Shakespeare, 1850, Graue Tusche über Bleistift, 51,5 x 25,5 cm, Kupferstichkabinett, Berlin, SMBPK

Abb. 8 Johann Gottfried Schadow, Friedrich Gottlieb Klopstock, 1808, Marmor, Walhalla bei Regensburg

Abb. 9 Christian Daniel Rauch, J.W. v. Goethe, 1820, Marmor, Nationalgalerie Berlin, SMBPK

⁵⁷ Ausführlich in: Petra Maisak, Natur – Gefühl – Genie, in: Kat. Goethe und die Kunst, hg. von Sabine Schulze, Kunsthalle Schirn, Frankfurt a.M. 1994, S. 226.

⁵⁸ *Ibm.*

⁵⁹ Selbmann (wie Anm. 22), S. 64–65.

durch Büsten, also durch den dem Geist zugeordneten oberen Teil des Körpers zu repräsentieren seien. Die Körperlichkeit des Menzelschen Shakespeare bringt dagegen weitere Dimensionen ins Spiel: Statur und Gebärde.

Zunächst irritieren die vor dem Rumpf verschränkten Arme, zumal bei einem Bildnis, das ein lange verstorbene, idealistisch überhöhtes Dichtergenie darstellen soll. Menzel setzte hier eine Gebärdensprache ein, die an die Darstellung Shakespeares bei Wilhelm von Kaulbach im Berliner Neuen Museum erinnert.

Auch dort hält der Dichter die Arme vor dem Körper in auffälliger Weise übereinandergelegt. Eine Hand verbirgt er hier hinter dem Mantel, der über die Schulter geworfen ist. Nachdem wir wissen, wer der Dargestellte wirklich ist, ahnen wir, welche Assoziation Kaulbach vielleicht wecken wollte: Hält Dulk, der Revolutionär, selbst die Waffe eines Königsmörders unter dem Gewand versteckt? Zwar sind die Hände von Menzels Shakespeare demgegenüber sichtbar, doch auch diesen verrät die Pose. Die eng umeinandergeschlungenen Arme bezeichnen Abwehr und Opposition. Sie schützen die Manuskriptseiten und damit den geistigen Schatz des Dichters, den wir hier als Symbolfigur der national und liberal eingestellten bürgerlichen Kreise verstehen können. Die Armhaltung behauptet also die Eigenwilligkeit und Individualität des Bürgertums, trotz oder gerade wegen seines Scheiterns nach 1848. Gerade im Jahr 1850, da die Wünsche und Hoffnungen der Revolutionäre in Enttäuschung und Ermüdung umgeschlagen sind, gerät Shakespeare zum Sinnbild für die alten Ziele und zur Quelle neuen Mutes.⁴⁰

Es ist bemerkenswert, daß Menzel diese Art der Darstellung Shakespeares für das Reproduktionsverfahren wählte. Denn der Holzstich ist dazu bestimmt, verbreitet zu werden. Zur Vervielfältigung bestimmte Menzel aber nicht die Vorstellung eines dem Diesseits enthobenen Dichtergenies, das der Tuschzeichnung zugrundeliegt. Statt dessen entwarf er dafür das Bild eines gegenwärtigen, eines realen, eben eines für seine Wirklichkeit relevanten Shakespeare. Darin reflektierte er nicht nur die aktuellen Strömungen der deutschen Shakespeare-Rezeption, sondern äußerte auch differenziert und präzise eine eigene politische Haltung.

5. MENZELS SHAKESPEARE IN WEIMAR

Das Weimarer Exemplar des Shakespeare-Bildnisses gelangte im Gepäck von Menzels Brieffreund Karl Eitner über Umwege in die thüringische Residenzstadt (Abb. 10). Eitner, der seit 1858 in Weimar lebte, vermachte das Bild ein Jahr später der Großherzoglichen Bibliothek mit der Bedingung, daß es öffentlich (!) auszustellen sei.⁴¹ Der kürzlich wiederentdeckte Schenkungsbrief hat sich am Ort erhalten.⁴² Da er einen ausführlichen Bericht des Stifters über die Entstehung und Verbreitung des Blattes einschließt, entpuppt er sich als Schlüsseldokument für dessen Geschichte und Bedeutung.

Laut Eitner, der sich auf Menzels eigene Worte beruft, wurden von dem intakten Druckstock, der später zerstört, wieder zusammengefügt und erneut zum Druck verwendet wurde, etwa 60 Exemplare gedruckt. Der Weimarer Freund spricht in seinem Brief jedoch von der Seltenheit des Blattes und begründet dessen Wert für die Sammlung des Großherzogs durch eine für uns aufschlußreiche Erklärung: »Jene 60 Exemplare würden, wie er [Menzel] mir später mündlich mitteilte, sofort von oben d. h. vom König herab, in Beschlag genommen, so daß keins derselben in den Handel gekommen und sie somit als vergriffen zu betrachten sind.«⁴³

Was genau das Königshaus dazu veranlaßt hat, sich der Menzelschen Shakespeare-Darstellungen vollständig zu bemächtigen, darüber schweigt sich Eitner aus. Entscheidend sind allerdings die Folgen: Die genannten 60 Blätter konnten in Berlin nicht verbreitet und so das Bildnis, und zwar in »erster und bester Qualität«, wie es an anderer Stelle heißt, kaum bekannt werden.⁴⁴ Dieser, der »gegenwärtige« Shakespeare, wurde vom preußischen Herrscherhaus zurückgehalten.

Wie der Schenkungsbrief beweist, waren jedoch nicht alle Exemplare in die Hände des Königs gelangt. Menzel hat mindestens zwei seiner gelehrten Freunde ausgewählt, um ihnen jeweils ein Blatt zu überlassen. Beide lebten nicht in Berlin und beide waren ausgezeichnete Kenner der Shakespeare-Literatur. Sie wußten also das Bildnis zu deuten. Der eine, Adolf Schöll, hatte in seinen Berliner Jahren als beliebter Shakespeare-Rezitorator gegolten⁴⁵ und hielt sich seit 1845 in Weimar auf

40 Werner Habicht wies auf die besondere Bedeutung Shakespeares für die nachrevolutionäre Zeit in Deutschland hin: Habicht (wie Anm. 25), S. 9.

41 Ehringhaus (wie Anm. 1), S. 6.

42 *Ibm.*, S. 4.

43 *Ibm.*, S. 6.

44 *Ibm.*

45 Nekrolog Adolf Schöll, in: Biographisches Jahrbuch für Alterthumskunde, hrsg. v. C. Bursian 5. 1882, S. 69 (v. Fritz Schöll).

46 Menzel schickte mit seinem Brief vom 18. Januar 1853 an Adolf Schöll ein weiteres Exemplar des Shakespeare-Holzstiches. Werner Deetjen, Adolf Menzel und Adolf Schöll, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 55.1954, Beiheft, S. 52.



Abb. 10 Adolph Menzel, Dr. Karl Eitner, 1848, Pastellzeichnung (farbige Kreide auf braunem Papier), 28,5 x 22,5 cm, Inv.-Nr.1752, Kupferstichkabinett Berlin, SMBPK

(Abb. 11).⁴⁶ Der andere, Karl Eitner, war als Privatgelehrter und Übersetzer mit der zeitgenössischen Shakespeare-Kritik bestens vertraut und gehörte seit seiner Ankunft zum engen Kreis der literarisch Gebildeten in Weimar. Er veranlaßte, was Menzel in Berlin nicht gelingen konnte, daß das Bildnis 1862 »unter Glas mit Rahmen« an einer für die Öffentlichkeit leicht zugänglichen Stelle und gut sichtbar ausgestellt würde: in der Großherzoglichen Bibliothek.⁴⁷

Es ist bezeichnend, daß gerade in Weimar Menzels Shakespeare-Interpretation gern angenommen wurde. Das nachgoethesche Weimar litt, modern gesprochen, unter Identitätsverlust und drohte zunehmend in Provinzialismus zu versinken. Großherzog Carl Alexander hatte, um dem entgegenzuwirken, Franz Liszt nach Weimar geholt und den aus München herbeigerufenen Franz Dingelstedt für das Theater verpflichtet. Auf Betreiben der Großherzogin Sophie war anlässlich des 300. Geburtstags des Dichters 1864 die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft gegründet worden. Dingelstedt präsentierte bei dieser Gelegenheit zum er-

47 Ehringhaus (wie Anm. 1), S. 8.

48 Shakespeare in Deutschland, 1864–1964, hrsg. v. d. Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West, Bochum 1964, S. 29.

49 *Ib.*, S. 28. Friedrich Bodenstedt, William Shakespeare's So-



Abb. 11 Hermann Behmer, Gustav Adolf Schöll, o.D., Öl/Lw., 67,5 x 56 cm, Stiftung Weimarer Klassik, Gemäldesammlung, Photo: Sigrid Geske

stenmal einen Zyklus von allen zehn historischen Dramen. Die Weimarer Tradition, herausragende Musiker, Dichter und Gelehrte der Zeit an den Ort zu binden und dadurch dessen Bedeutung zu vermehren, machte ihn die Jahrhundertmitte zu einer Stätte des Liberalismus.

Auch die alten »Tunnel«-Gefährten Menzels, Paul Heyse und Emanuel Geibel, zählten bald zu den der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft eng verbundenen Mitgliedern.⁴⁸ Für einen Teilnehmer der Gründungsveranstaltung der Gesellschaft im April 1864 fand Menzels Shakespeare-Bildnis eine weitere öffentliche Verwendung: Die Übersetzung der Shakespeare-Sonette des Münchener Literaturwissenschaftlers Friedrich Bodenstedt wurde in der zweiten Auflage von 1866 mit der photographischen Reproduktion des Portraits als Frontispiz versehen (Abb. 12).⁴⁹ Auffällig erscheint jedoch vor dem skizzierten Hintergrund, daß das in Berlin erschienene Bändchen den Nachweis des Urhebers schuldig bleibt. Das Photo wurde ohne Rahmung und ohne jeden Schmuck, sehr wahrscheinlich nachträglich in das bereits fertig gebundene Buch

nette, Berlin 1862, 2. Aufl. Berlin 1866. Es handelt sich bei der Photographie um einen eingeklebten Albuminabzug. Die Bestimmung des photographischen Verfahrens übernahm Sigrid Schulze, Berlin.



Abb. 12 Frontispiz und Titelblatt aus: Friedrich Bodenstedt, William Shakespeare Sonette, 2. Aufl. Berlin 1866

eingeklebt. Es entsteht der Eindruck, als hätten die Herausgeber vermeiden wollen, daß die Leser besonders auf das Bild aufmerksam werden.

SCHLUSS

Christiane Zangs wies 1992 auf Parallelen zwischen Menzels erzählender Darstellungsweise und der Definition des poetischen Realismus in der Romantheorie hin.⁵⁰ Sie hat an anderer Stelle eine präzise Definition des Realismus-Begriffs zitiert, die Theodor Fontane für die Jahre nach der Revolution von 1848 gab. In seiner 1855 verfaßten Schrift »Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848« schreibt er: »Der Realismus will nicht die bloße Sinnenwelt und nichts als diese; er will am allerwenigsten das bloß Handgreifliche, aber er will das Wahre.«⁵¹

50 Christiane Zangs, Die künstlerische Entwicklung und das Werk Menzels im Spiegel der zeitgenössischen Kritik, Diss. Mainz 1987, Mainz 1992, S. 130.

Kaulbachs wie Menzels Shakespeare-Darstellungen fügen sich in diese Beschreibung. Beide Künstler transportieren in ihren Shakespeare-Bildnissen weit mehr als das Konkrete. Die Darstellung ihrer Wirklichkeit, ihre Vorstellung vom Wahren kleideten sie in eine persönliche Bildsprache, die meisterhaft geeignet war für Zeiten der Zensur. Während Kaulbach mit seinem Shakespeare-Bild einem individuellen Charakter, dem Revolutionär Albert Dulk und damit dem Typus des politisch aktiven, aufrührerischen Menschen verschlüsselt ein Denkmal setzte, verwies Menzel in seiner Interpretation des englischen Dichters auf die politische Kraft und Wirksamkeit des Künstlers in der Gesellschaft, indem er auf sublimen Weise die aktuelle Bedeutung Shakespeares mit der Vorstellung verknüpfte, die Goethe von ihm entwickelt hatte.

51 Zitiert nach: *Ib.*, S. 158.