Adolph von Menzel : "Das Eisenwalzwerk (Moderne Cyklopen)"

Autor(en): **Hauser, Stephan E.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Ferrum : Nachrichten aus der Eisenbibliothek, Stiftung der Georg Fischer AG**

Band (Jahr): **79 (2007)**

PDF erstellt am: **28.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-378434

Nutzungsbedingungen

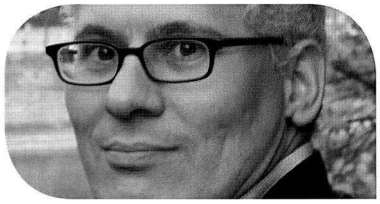
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch



Adolph von Menzel, «Das Eisenwalzwerk (Moderne Cyklopen)»[1]

Dr. des. phil. I
Stephan E. Hauser

Geb. 1963, Redakteur der Zeitschrift für Kunstgeschichte, wissenschaftlicher Mitarbeiter im Schaulager (www.schaulager.org) und Bibliotheksverantwortlicher bei eikones (www.eikones.ch). Promovierte 2006 an der Universität Basel. 1990–1993 wissenschaftliche Betreuung des Lyonel Feininger Catalogue Raisonné Project in New York. 1997/98 Paris/Ivry-sur-Seine (I.S.C.A.M., CNRS). 2000–2004 Assistenz am Kunsthistorischen Seminar in Basel.
Verschiedene Untersuchungen und Beiträge zur Schweizer Kunst seit der Moderne, zur internationalen Moderne und Gegenwartskunst, zur Geschichte und Theorie der Kunstgeschichte und zu den Wechselbeziehungen von Medialität und Ästhetik.

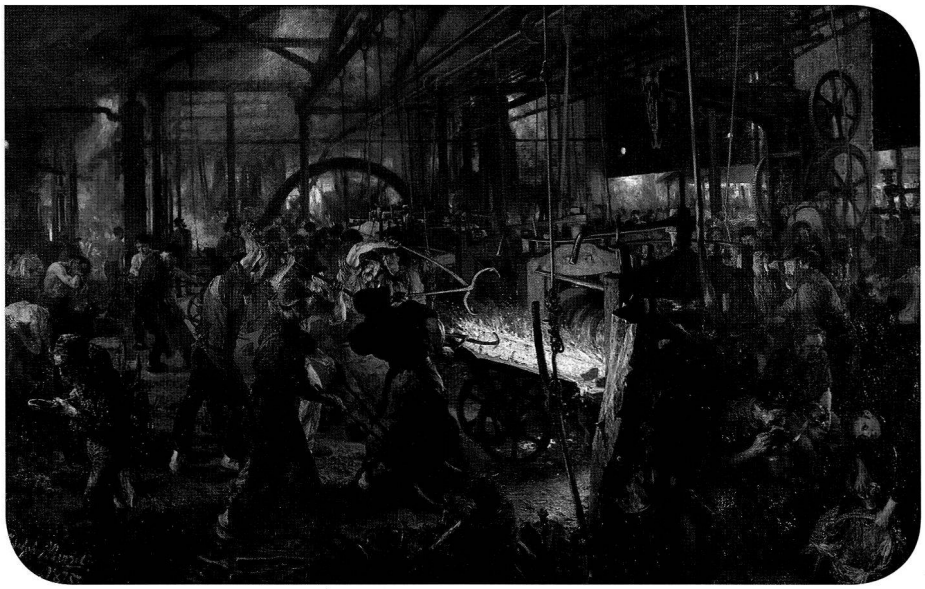


Abb. 1: Adolph von Menzel, Das Eisenwalzwerk (Moderne Cyklopen), 1872–1875, Öl auf Leinwand. Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie.

Von 1872 bis 1875 arbeitet Adolph von Menzel an seinem Bild «Das Eisenwalzwerk (Moderne Cyklopen)», dem einzigen, jedenfalls bedeutendsten industriellen Historienbild des 19. Jahrhunderts. Als Vorlage dient ihm das Walzwerk im oberschlesischen Königshütte, dessen technische Rückständigkeit mit Menzels innovativem Bildkonzept seltsam kontrastiert. Graf Hugo Henckel von Donnersmarck, ein Hauptvertreter der schlesischen Montanaristokratie, kompensiert die Nachteile des Werks durch eine unternehmerisch moderne Haltung, indem er es 1871 in eine bürgerliche Aktiengesellschaft einbringt – der er selbst vorsteht. Menzels Strategie der Übersetzung feudal konnotierter Historienmalerei in eine entschlackte bürgerliche Betriebs-Bildsprache korrespondiert zur betriebswirtschaftlich klugen Kollaborationsbereitschaft des schlesischen Montanaristokraten mit dem bürgerlichen Gesellschaftswesen. Dabei gestaltet Menzel ein Schlüsselbild der wilhelminischen Industriekultur, indem er das Walzverfahren zum modernen Schöpfungsmythos hypostasiert.

From 1872 to 1875 Adolph von Menzel worked on a painting called "The Iron Rolling Mill (Modern Cyclops)", the only and certainly most important historical painting of industrial life in the 19th century. The painting is based on an iron rolling mill in Königshütte, Upper Silesia, and represents an unusual contrast between Menzel's innovative pictorial concept and the technological obsolescence of the plant. In 1871 Count Hugo Henckel von Donnersmarck, a principal member of the Silesian mining aristocracy, compensated the shortcomings of the plant with entrepreneurial foresight by integrating it in a bourgeois public company – which he himself headed. Menzel's strategy of feudally connoted historical painting interpreted into the purged working class imagery of a mill corresponds to the good business collaboration of the Silesian mining aristocrats with the middle class society. In doing so, Menzel creates a key painting of Wilhelminian industrial culture by hypostatizing the rolling process to the modern creation myth.

Das von Menzel zunächst unter dem Arbeitstitel «Inneres einer Eisenhütte» geführte,[2] 158 x 254 cm grosse Bild (Abb. 1) wird nur wenige Monate nach seiner Fertigstellung im Jahre 1875 von dem Bankier und Privatsammler Adolph

Liebermann von Wahlendorf mit grossem Gewinn – weshalb man ihn vielleicht eher als frühen Kunstspekulanten ansprechen sollte? – an die 1876 offiziell eröffnete königliche National-Galerie zu Berlin verkauft.[3] Damit ist es nahezu von Anfang an ein *öffentliches Bild*. Seinen seither gültigen Titel «Eisen-Walzwerk (Moderne Cyklopen)»[4] erhält es noch in der Ankaufsphase vom damaligen Direktor der Nationalgalerie, Dr. Max Jordan, verliehen, der sich dadurch beim zuständigen Kultusminister mehr Erfolg mit der Einwerbung der sehr hohen Ankaufsmittel ausrechnet.[5]

Im Bestandskatalog von 1877 gibt Jordan folgende recht ausführliche Beschreibung: «In einem grossen Eisenwerke neuer Construction (Laurahütte in Schlesien) mit fast durchgehends verschiebbaren Wänden, die trübes Tageslicht allseitig einlassen, blickt man auf die erste Walze eines langen Walzenstranges, welche aus dem benachbarten Dampfhammer die Luppe (das weissglühende Eisenstück) eben aufgenommen hat. Dieselbe ist bereits durch die erste Oeffnung der Walze gegangen und wird durch fünf Arbeiter in Empfang genommen, um von ihnen wieder zurückgeschoben und beim erneuten Durchgang durch die Walze unterstützt zu werden: zwei von ihnen packen sie mit grossen Sperrzangen an, zwei andere hantieren mit mächtiger Eisenstange auf sie los, ein fünfter kommt mit seinem Instrument herzu, während die hinter der Maschine aufgestellten Werkleute dem Eisen die Richtung geben. Der ganze Mittelgrund des Bildes ist mit solchen und ähnlichen Maschinen bei voller Thätigkeit der Mannschaft, mit Transmissionen, gangbarem Zeug, Schwungrad und Krahnen erfüllt; links fährt ein Arbeiter einen im Erkalten begriffenen Eisenblock auf dem Handkarren heran, hinter ihm wird eine rothglühende Eisenbahnschiene gereckt, und im Hintergrund sieht man den Dirigenten zwischen den Walzen und dem in der Tiefe links von zahlreichen Leuten bedienten Hochofen beobachtend vorübergehen. Der Schichtwechsel steht bevor: während links drei Arbeiter halbnackt beim Waschen sind, verzehren rechts im Vordergrunde drei andere das Mittagsbrod, das ihnen ein junges Mädchen im Korbe gebracht hat. – Bezeichnet: Adolph Menzel 1875 Berlin.»[6]

Zwei Jahre später verlangt Menzel eine gründliche Neufassung,[7] die seit ihrer Publikation in der fünften Auflage des Bestandskatalogs vom Jahre 1880 die ältere Beschreibung ersetzt. Neu heisst es nun: «Der Schauplatz ist eine der grossen Werkstätten für Eisenbahnschienen zu Königshütte in Oberschlesien. Die hochgezogenen Schiebewände lassen allseitig Tageslicht ein. Man blickt auf einen langen Walzenstrang, dessen erste Walze die aus dem 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 zu befördern, während drei andere mit Sperrzangen sie in die gehörige Richtung zwängen. Die Arbeiter jenseits der Walze halten sich fertig, die Luppe, wenn sie zwischen dem Walzengang hindurchgleitet, mittelst Zangen und der beweglichen, an Ketten vom Gebälk herabhängenden Hebestangen in Empfang zu nehmen, um sie über den Walzengang hinüber den Vorigen wieder zuzuschieben behufs weiterer Wiederholung desselben Verfahrens an den sämmtlichen unter sich verschieden profilierten Gängen des ganzen Walzenstranges bis zur Umwandlung der Luppe in die fertige Eisenbahnschiene. Links fährt ein Arbeiter einen Eisenblock, dem der Dampfhammer die Form gegeben, zum Verkühlen weg. Auf derselben Seite ganz im Hintergrunde wird ein Puddelofen von Arbeitern bedient, in deren Nähe der Dirigent vorübergeht. Der Schichtwechsel steht bevor; [...].»[8]

Wie kommt es, dass man sich anscheinend gar nicht um Menzels Wissen bemühte und stattdessen zunächst eine partiell sogar unplausible Erläuterung abdruckte? Menzel, darauf deutet die Sachlage hin, beschreibt genau das, was er in Königshütte gesehen hat, während die ältere Beschreibung sich auf eine Auskunft bezieht, die im Anschluss an eine Art Pressevorbesichtigung des Bildes in Menzels Wohnung am 19. März 1875 im «Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst» erschienen ist. Der Kunstkritiker Adolf Rosenberg erklärt dort, sich bei seiner Beschreibung auf die Angaben eines Mannes zu stützen, «der als ehemaliger Fachmann in die Geheimnisse des Puddlingwerkes eingeweiht ist und zugleich als ausgezeichneter Meister seiner Kunst die Berechtigung hat, über Werke der Malerei zu urtheilen.»[9] Leider erfahren wir nicht, um wenn es sich bei diesem Hüttenfachmann *und* Künstler (?) handelt. Dieser hat aber offenkundig seine Kenntnisse der damals modernsten, mit Umkehrstrassen operierenden Technik in das Bild hineinprojiziert. Umkehrstrassen funktionieren jedoch nicht mit Schwungrad.[10] Und es wäre dann auch nicht nötig, dass die Arbeiter vor der mittleren Walze eine glühende Schiene über die Walze hinweg zurückreichen. Menzel lässt diese kaum in böser Absicht begangene, jedoch symptomatische Fehldeutung seines Bildes nicht gelten und besteht auf einer korrekten Beschreibung – aus der dann freilich auch hervorgeht, dass in Königshütte, das zum grössten Anlagenkomplex der Eisenindustrie des zweiten Deutschen Kaiserreichs gehörte, auf altmodischen Umlaufstrassen produziert wird. Was Menzel auch sehr wohl weiss, schreibt er doch in einem Brief vom 7. März 1880 an Max Jordan, «dass noch während ich an diesem Bild malte, diese Construction der Betriebseinrichtung schon veraltete»[11].

Im weiteren Verlauf dieses Artikels möchte ich versuchen zu zeigen, wie in der Spannung zwischen Menzels Arbeit an der Realisierung einer innovativen Bildidee und der gleichzeitig drohenden Inaktualität des als Vorlage dienenden Stoffs sich die damalige Lage der oberschlesischen Montanaristokratie reflektiert.

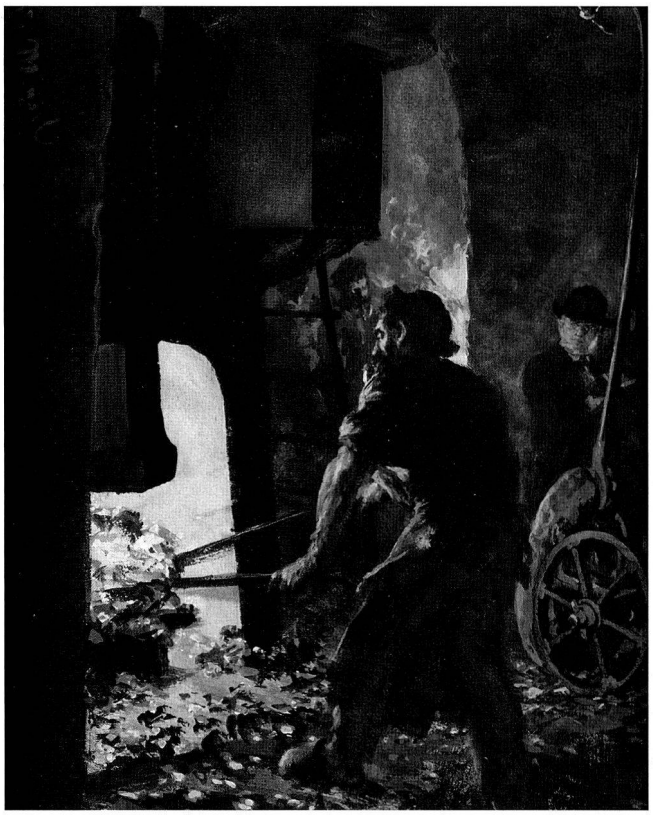


Abb. 2: Adolph von Menzel, Selbstbildnis mit Arbeiter am Dampfhammer, 1872, Gouache. Museum der bildenden Künste, Leipzig.

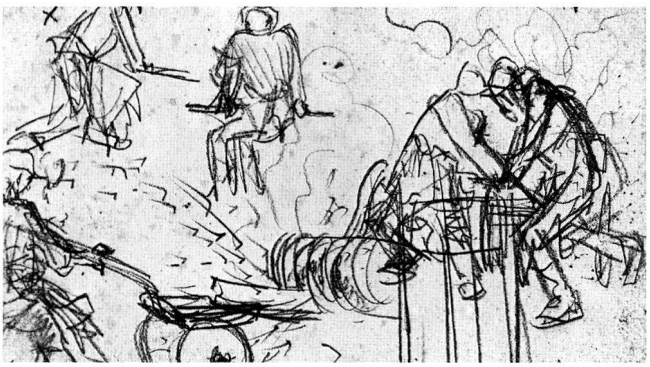


Abb. 3: Adolph von Menzel, Studie zum «Eisenwalzwerk»: Bewegungsskizzen zur Hauptgruppe, o. J.; SMBPK, Kupferstichkabinett.

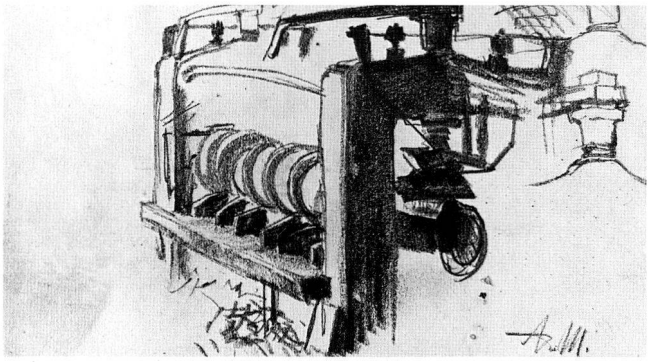


Abb. 4: Adolph von Menzel, Studie zum «Eisenwalzwerk»: Walzenstuhl, o. J.; SMBPK, Kupferstichkabinett.

Den Entschluss zu seinem monumentalen Werk moderner Industrie hatte Menzel nur ein Jahr nach Gründung des zweiten Deutschen Kaiserreichs gefasst. Den Quellen nach zu urteilen, gab es einen privaten Besteller, den eingangs erwähnten ‹Sammler›, der dem Künstler aber keine inhaltlichen Auflagen machte: «Noch als ich 1872 dem mich um ein Bild angehenden Bankier Liebermann das ‹Eisenwalzwerk› zu malen vorschlug, ... war er zunächst ganz erstaunt.»[12] Der Künstler, an keinen bestimmten Auftrag gebunden, plante vermutlich von Anfang an, ein *Schlüsselbild* für den noch jungen Industriestaat zu malen. Von Liebermann war ihm, mit oder ohne Absicht, dabei behilflich.

1869 aus preussischem Staatsbesitz an den Grafen Hugo Henckel von Donnersmarck verkauft, war die Königshütte, deren Erwerb als bedeutendste montanwirtschaftliche Leistung des Grafen angesehen wird, seit dem 1. Juli 1871 in die «Vereinigte Königs- und Laurahütte AG für Bergbau und Hüttenbetrieb» mit Sitz in Berlin – und Graf Hugo als ihrem Aufsichtsratsvorsitzenden – eingebracht.[13]

Über eine etwaige Rolle des Bankiers von Liebermann bei diesem ausserordentlich modern gestimmten unternehmerischen Kalkül des oberschlesischen Montanaristokraten[14] wissen wir nichts.

Es wäre aber denkbar, dass er, etwa angelegentlich eines gemeinsam besuchten Anlasses im Salon der Gräfin Schleinitz, wo sich Geistesgrössen, Militärs, Bankiers und Industrielle trafen,[15] jene Einladung vermittelt hat, die Menzel 1872 vom Grafen Hugo Henckel von Donnersmarck und dessen Generaldirektor Richter (der später Vorsitzender des 1887 gegründeten «Verbands deutscher Walzwerke für Handelseisen» werden wird![16]) erhalten haben soll – um Stoff für sein Bildmotiv zu sammeln: «... das war in Schlesien, auf Königshütte, wo ich diese Studien machte.

Ich schwebte dabei in steter Gefahr, gewissermassen mitverwalzt zu werden. Wochenlang von morgens bis abends habe ich da zwischen den sausenden Riesenschwungrädern und Bändern und glühenden Blöcken gestanden und skizziert. Diese Cyklopenwelt der modernen Technik ist überaus reich an Motiven. Ich meine nicht bloss das bischen [sic] Rauch ...», wie sich Menzel 1898 erinnert.[17] Henning Bock vermutet denn auch aufgrund dieser Einladung (die er 1964 selbst ins Spiel brachte) in den Gastgebern die – heimlichen? – Auftraggeber des Bildes.[18] Die Einladung ist aber eigentlich nur erschlossen, insofern man nicht annehmen möchte, dass sich Menzel ohne Voranmeldung nach Königshütte begeben hat. Das angelegentlich entstandene

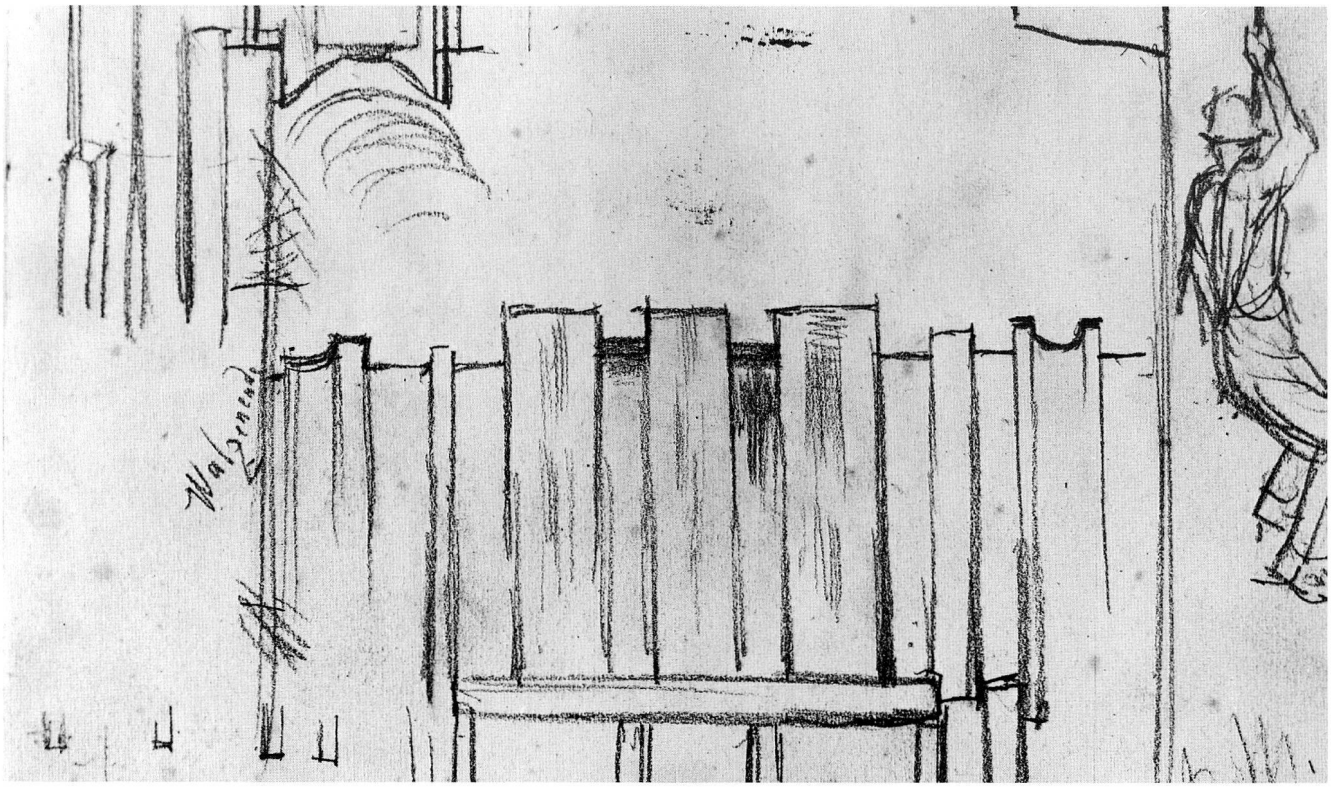


Abb.5: Adolph von Menzel, Studie zum «Eisenwalzwerk»: Walztrommel, o. J.; SMBPK, Kupferstichkabinett.

«Selbstbildnis mit Arbeiter am Dampfhammer» (Abb. 2) veranschaulicht jedenfalls eindrücklich die von ihm erlebte Situation. Der Künstler in Anzug und Hut steht, von den konzentriert hantierenden Arbeitern wohl meist gar nicht bemerkt, im Halbdunkel und skizziert seine Beobachtungen auf einem Zeichenblock.

Menzels ‹Feldstudium› im oberschlesischen Königshütte

Die über 100 in Königshütte entstandenen Zeichnungen,[19] von denen seit 1953 eine gute Auswahl in ausgezeichneter Qualität publiziert und besprochen vorliegt,[20] zeugen von Menzels Interesse daran, die Suche nach einem dem Industriezeitalter angemessenen Bild mit einer zeitgemässen *Technik des Sehens* zu verbinden – die sich vor allem dadurch auszeichnet, dass sie Menschen, Gegenstände und Sachverhalte mit derselben distanzierten und zugleich durchdringenden Beobachterhaltung akribisch registriert. Zu der Übertragung seiner Beobachtungen auf das Papier, zu seiner *Technik des Zeigens*, ist indessen festzustellen, dass sich Menzel zuallererst für die sinnliche Gesamterscheinung eines Objektes interessiert. Funktionszusammenhänge will er verstehen – insoweit diese Kenntnis dazu dienen kann, ein bestimmtes Objekt als Ganzes korrekt wiederzugeben. Dabei stehen aber die Oberflächeneigenschaften klar im Vordergrund seiner Objektdarstellung. «Räderwerk am Fusse eines Krans»[21] ist hierfür ein gutes Beispiel. Dagegen ist «Dampfhammer nach dem Aufriss in einem technischen Werk»[22] mit Ausnahme der Beschriftung am Kopf des Blattes wohl nicht von Menzels Hand. Eine Briefstelle vom 13. April 1874, in der Menzel seinem schlesischen Vetter Albert Paul dankt «für Ihre so vortreffliche instructive Zeichnung des Hüttenbaues», bezieht sich vermutlich auf dieses Blatt.[23]

Die Zeichnungen lassen sich unterscheiden in Studien und Skizzen. Erstere dürften mehrheitlich im Atelier in Berlin entstanden sein, mit Modellen, die sich Menzel nach seiner Rückkehr aus Königshütte bestellt. Dies betrifft vor allem die verschiedenen, sorgsam ausgeführten Arbeiterposen. Bei einer ganzen Reihe von Gerätestudien ist es schon wahrscheinlicher, dass sie direkt in Königshütte entstanden sind. An ihnen zeigt sich der Künstler, der das Auge wie ein Aufzeichnungsgerät über den Grund schweifen lässt, sichtlich darum bemüht, Gegenstände der Arbeitswelt, denen er in der Produktionshalle begegnet, in bildwürdige Motive umzusetzen.[24]

Um ‹Feldstudien› handelt es sich sicher bei den Skizzen eines Kernschrottblocks bzw. dessen von der Schweissschlacke verkrusteter Oberfläche[25] und einer glühenden Eisenbahnschiene,[26] bei denen Menzel Farbwerte bzw. Details zur Behandlung des Eisens notiert hat. Vor Ort in Königshütte

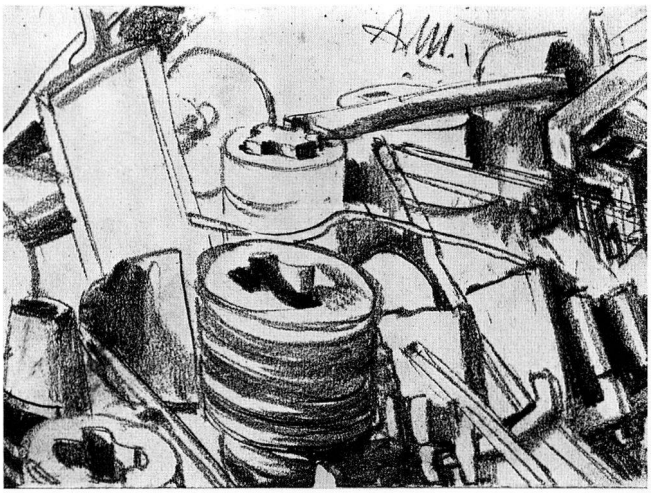


Abb. 6: Adolph von Menzel, Studie zum «Eisenwalzwerk»: Kleeblattmuffen, o. J.; SMBPK, Kupferstichkabinett.

entstanden sind auch die Bewegungsskizzen, in denen sich Menzel für Abläufe interessiert (Abb. 3),[27] und eine Skizze der Aufhängungen in der Halle und deren Konstruktion, in der Menzel mit versierten Strichen die Lichtverhältnisse festgehalten hat.[28]

Einige Blätter sind ganz direkt den Walzen gewidmet. In einer Gerätestudie befasst sich Menzel mit der Anordnung der Walztrommeln im Walzgerüst (Abb. 4): «Deutlich ist der Mechanismus zu erkennen, etwa wie das Kaliber mittels der Schraubenpressen, die mit einem hier einarmigen Hebel betätigt werden, durch Druck auf die Trommelwelle eingestellt werden kann.»[29] «Ein anderes Blatt gibt noch einmal genauer die Profilierung der Walztrommeln, die mit denen des Nachbargerüstes durch die» (Abb. 5) – auf einer weiteren Skizze (Abb. 6) wiedergegebenen – «Kleeblattmuffen verbunden werden.» Sichtbar sind der positive und der negative Teil der Muffen. «Hier sind auch die so genannten ‹Hunde› [oder Abstreifer][30] rechts unten zu erkennen, die nach dem Walzdurchgang verhindern sollen, dass das Walzstück sich um die Trommel windet und sie blockiert.»[31]

Sehr instruktiv ist eine Grundrissskizze der Walzenstrasse (Abb. 7). Obwohl nicht das unmittelbare Produkt einer Beobachtung, sondern deren Übersetzung in ein abstraktes Schema, ist sie sicher in Königshütte entstanden. Kartenmässig ist die Anordnung der Maschinen und Geräte gegeben. «Rechts erkennen wir die lange ‹Achse›, welche die drei nebeneinanderliegenden Walzen verbindet und die Trommeln antreibt; das ‹Gestell für die Oberachse› ist besonders angeführt. Die Lage der ‹Maschine›, die auf dem Gemälde durch das grosse Schwungrad verkörpert wird, ist angedeutet und beschriftet. Auch der dahinterliegende Raum fehlt nicht. Von den Schweissöfen erscheint im Gemälde nur der mittlere; [...]. Die Blickrichtung im Gemälde verläuft auf dem

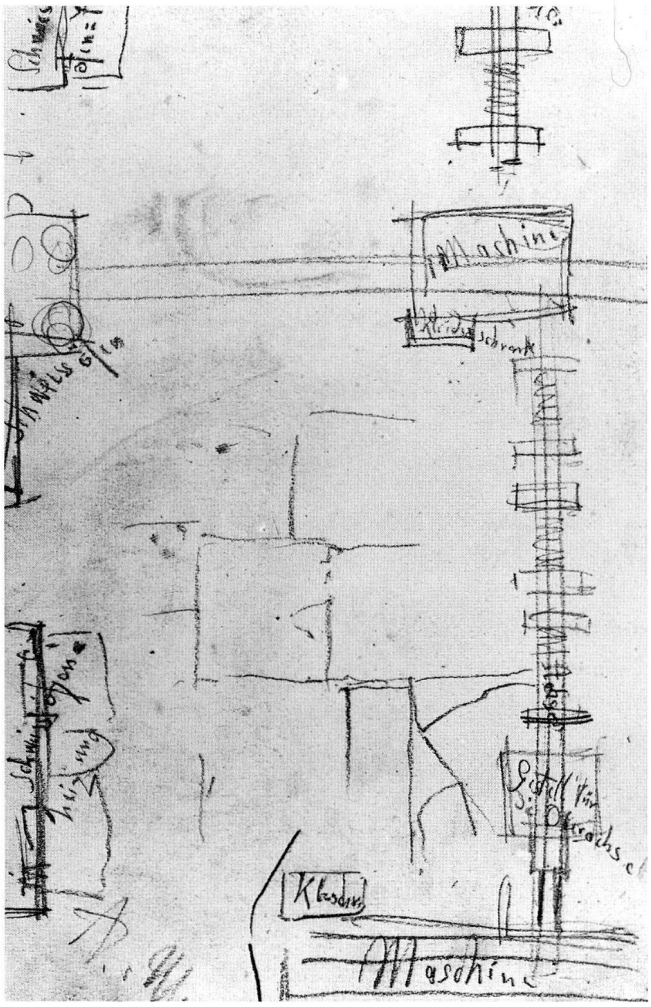


Abb. 7: Adolph von Menzel, Studie zum «Eisenwalzwerk»: Grundrissskizze der Walzenstrasse, o. J.; SMBPK, Kupferstichkabinett.

Grundriss ungefähr von der Mitte des unteren Randes nach der rechten Blattkante in Höhe der Maschine.»[32] Die Grundrissskizze verrät, dass das Gemälde die Verhältnisse in der Walzwerkhalle nicht sklavisch wiedergibt. Vielmehr lässt Menzel später im Atelier diese hinter den künstlerischen Kriterien wieder zurücktreten. Untere Maschine und Kleiderschrank, auf einer dem Betrachterstandpunkt im Gemälde schon recht nahe kommenden Ansicht der Walzenstrasse (Abb. 8), am rechten Blattrand gut sichtbar, entfallen schliesslich, da sich sonst die Gruppe der Essenden nicht hätte rechts unten darstellen lassen.

Ein anonymer Holzstich in naiver Manier (Abb. 9), der 1857, vermutlich aus Anlass einer grösseren Schienenbestellung durch die Oberschlesische Eisenbahn, die für das Jahr belegt ist,[33] entstand, lässt auch daran denken, dass die Verhältnisse in der Halle möglicherweise nicht ganz so beengt waren, wie Menzel sie darstellt.

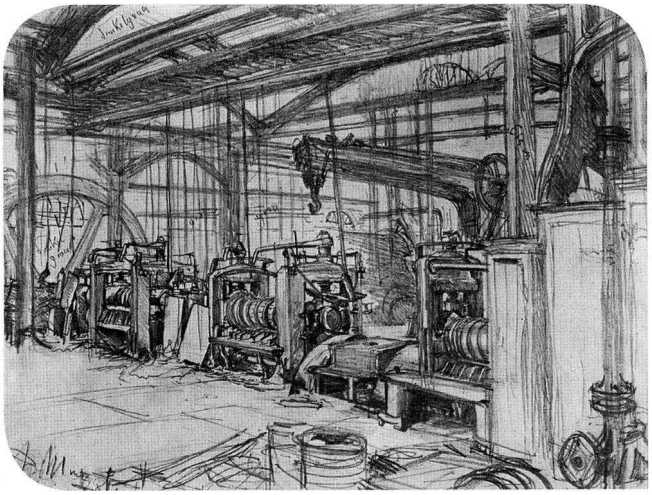


Abb. 8: Adolph von Menzel, Studie zum «Eisenwalzwerk»: Walzenstrasse, o. J.; SMBPK, Kupferstichkabinett.

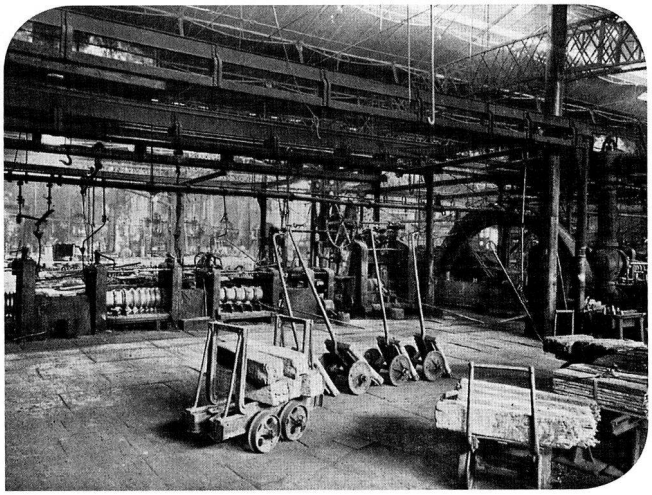


Abb. 9: Die Königshütte in Oberschlesien: Walzenstrasse, Fotografie, um 1870.

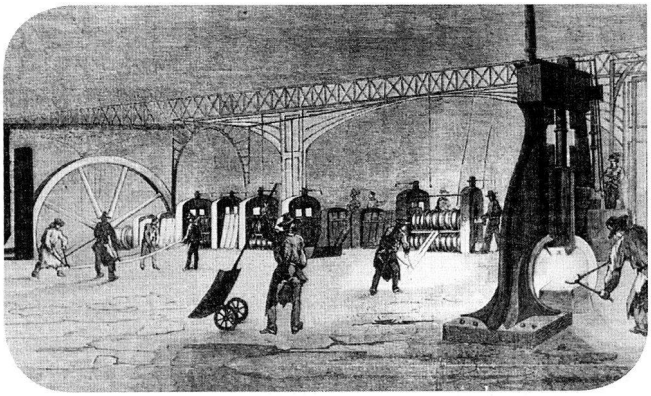


Abb. 10: Die Königshütte in Oberschlesien: Eisenbahnschienenwalzwerk, anonymer Holzstich, 1857.

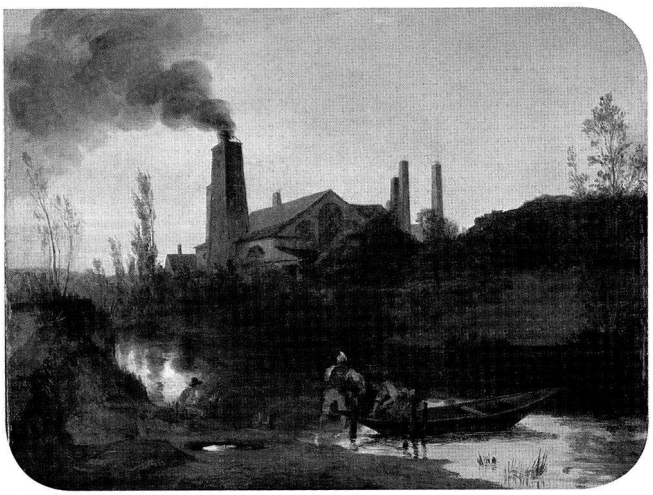


Abb. 11: Carl Blechen, Walzwerk Neustadt-Eberswalde (um 1830). SMBPK, Gemäldegalerie.

Zuverlässiger ist diesbezüglich eine Fotografie aus der Zeit um 1870, auf der die Walzenstrasse von der gegenüberliegenden Seite abgelichtet ist (Abb. 10). Auf dieser Fotografie wären die Arbeiter in Menzels Bild an der Walze mit den weiten Kalibern ganz links im Bild beschäftigt.

Der Vergleich mit dem Gemälde (Abb. 1) zeigt, wie Menzel die in Königshütte studierten Raum- und Arbeitsverhältnisse einer Gesamtkomposition untergeordnet hat. Die eingezeichneten Kleiderschränke im Grundriss (Abb. 7) belegen, dass sich die Arbeiter in der Halle umziehen mussten. Es mag auch zutreffend sein, dass sie sich in der Halle zu waschen und zu verpflegen hatten. Es ist aber sehr unwahrscheinlich, dass sich dies in der im Gemälde dargestellten Weise vollzogen hat. Menzel ist nicht an einem ‹Porträt› des Königshütter Eisenwalzwerks interessiert, sondern an einem Bild, auf dem ein ganzer, in Schichten unterteilter Tagesablauf und die damit verbundene Unablässigkeit sichtbar werden – um so im Bild der unablässigen Produktion eine allgemeingültige, paradigmatische Darstellung des Industriezeitalters zu schaffen.

Künstlerische Abgrenzung und motivische Anverwandlung[34]

Menzels «Eisenwalzwerk» wird in der Literatur gern mit Carl Blechens «Walzwerk Neustadt-Eberswalde», entstanden um 1830 (Abb. 11), und mit Alfred Rethels «Harkortsche Fabrik auf Burg Wetter an der Ruhr» von 1834 verglichen.[35] Beide Bilder haben indes Kabinettformat und sind, eine ganze Künstlergeneration früher entstanden, anderen Bildabsichten verbunden. Als Spätromantiker legt Blechen die Betonung auf einen Bruch in der Wahrnehmung, indem er das Zeichen einer eben erst aufkeimenden Industrie als

eher bedrohlichen Fremdkörper in einer noch weitgehend agrarisch verankerten Gesellschaft am Horizont blockartig aufscheinen lässt. Er tat dies, ohne dabei mit der Darstellungskonvention zu brechen. Der *epochale Bruch*, der in seinem Bild spürbar wird, ist darum gerade dadurch noch hervorgehoben, dass Blechen für seine Darstellung sich der konventionellen Gattung des Landschaftsbildes bedient. Rethels Porträtlandschaft mit Fabrikgebäuden ist ein prototypisches Beispiel für das sogenannte ‹Industrieporträt› (eine Weiterentwicklung der zuerst in England herausgebildeten Industrievedute)[36] – mit allen Implikationen, die die Entscheidung für das ‹Porträt› mit sich bringt: eine Neigung zur Beschönigung oder der Zwang zur mittleren Ausdruckslage etc. Ein informatives Gemälde, aber sicher kein epochales Kunstwerk. Mit der Industrialisierung wird der Anachronismus eines in angestammten Gattungsnormen wie Landschaft, Porträt usf. praktizierenden Künstlertums zunehmend evident. Darin ist der moderne Wandel von der Agrar- zur Industriegesellschaft bzw. der Wechsel von der feudalen zu einer bürgerlichen Struktur der Ökonomien immer auch ein Wandel, von dem die Kunst und die Künstler substantiell mitbetroffen sind. Wer weiterhin malt, als ob nichts geschehen wäre, riskiert am Ende Kitsch – wie ja der Begriff des Kitsches nicht zufällig mit dem Durchbruch der industriellen Bedingungen sich überhaupt erst etabliert hat.[37] Vom Bildangebot der deutschen Spätromantik konnte und wollte Menzel bei der Konzeption seines «Eisenwalzwerks» nicht mehr profitieren.[38]

Eine andere, vom Genre der Berufsdarstellungen abgeleitete Traditionslinie, die vor allem durch die «Encyclopédie de Diderot et d'Alembert» populär geworden ist: die paradigmatische Auslegeordnung der Gerätschaften in einem unteren Bildfeld in Kombination mit einer syntagmatischen Darstellung des Funktionszusammenhangs in einer oberhalb angeordneten Vignette (Abb. 12),[39] hat Menzel ebenfalls nicht interessiert – auch wenn die ‹Feldstudien› in Königshütte und das später daraus resultierende Gemälde in ihrem Verhältnis zueinander daran erinnern. Der aufklärerische Gedanke mag Menzel gelegen haben; doch ging es ihm weniger um Erläuterung als um die Hypostasierung einer unumkehrbaren Entwicklung.

Vorläufer seiner Bildidee sind aber gleichwohl in Frankreich zu suchen, wo Künstler wie François-Ignace Bonhommé, genannt ‹le Forgeron›, und Edmond Morin schon früh einen Bildtypus der Fabrikinnenansicht ausbildeten[40] und mit den Überlegungen des ‹Realismus› verbanden, der anonyme Akteure favorisiert und die Banalitäten der Wirklichkeit über die allegorische Symbolik stellt.[41] Von Bonhommé und Morin hat Menzel gewiss die wichtigsten Anregungen bezogen.[42] Englische Beispiele liessen sich auch anführen. Von den französischen Bildern darf man aber mit besonders gutem Grund vermuten, dass Menzel, der die Pariser Weltausstellungen von 1855 und 1867 besuchte und regelmässig illustrierte Zeitschriften konsultierte, sie kannte.

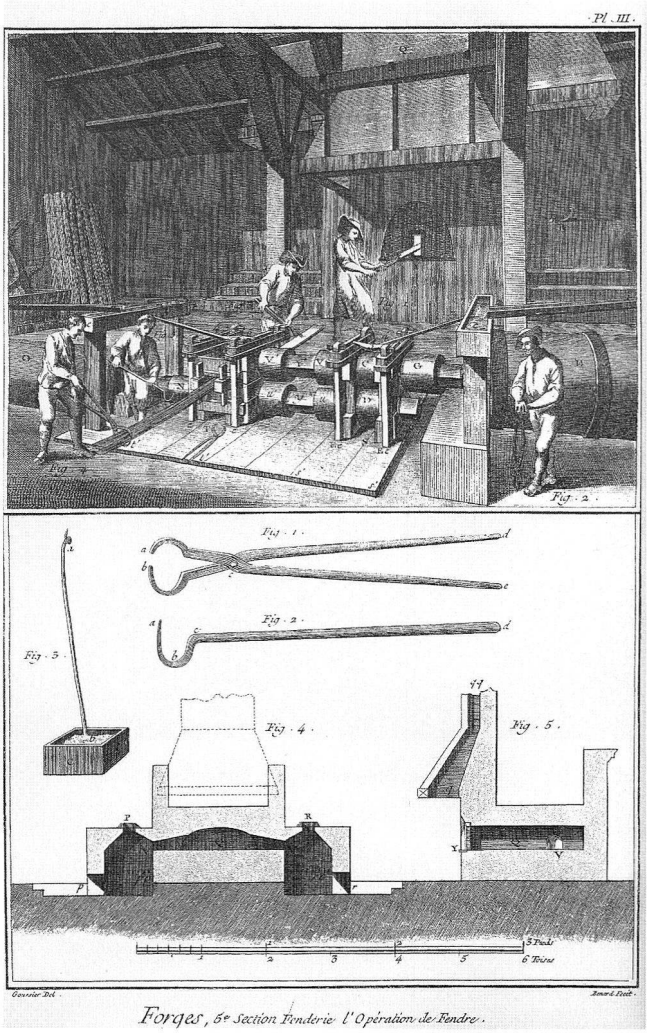


Abb. 12: Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, Band 20, Recueil des planches, Paris 1763, 3. Lieferung: Opération de fendre une barre de fer.

Die motivische Verarbeitung ist aber doch sichtbar verschieden. Wo Bonhommé seine Figuren noch immer staffageartig verteilt und zwischen den Maschinen fast wieder verschwinden lässt (Abb. 13), sucht Menzel die Dynamik des hektischen Werkbetriebs zu erfassen und rückt die Arbeiter auch proportional in den Vordergrund. Grösster und wichtigster Unterschied zu den Industriebildern, auf die es sich beziehen liesse, ist aber der, dass Menzels «Eisenwalzwerk» ohne – erkennbaren – Auftraggeber entstanden ist.

Bekanntlich verdankt sich der deutsche Gründerzeitboom zu nicht geringen Teilen den hohen französischen Kontributionszahlungen als Folge des 1870er-Krieges. Dass damit auch französische Kunstströmungen und eine in Frankreich entwickelte Bildsprache nach Deutschland

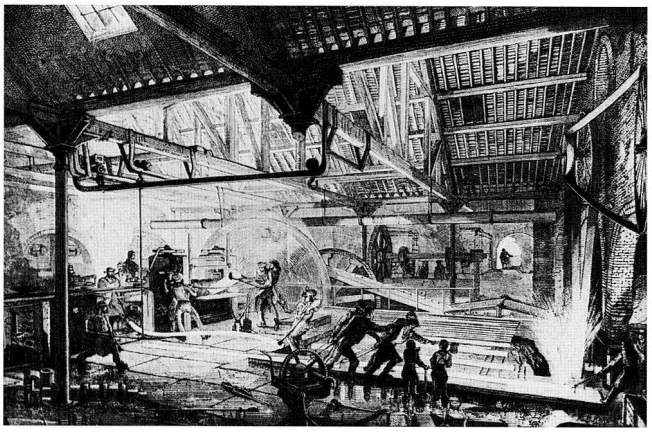


Abb. 13: François Bonhommé, Die Herstellung von Eisenbahnschienen in Creuzot. Holzstich von Laplante aus *Le tour du monde*, 1867.

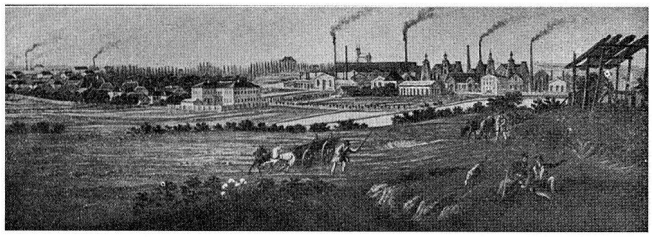


Abb. 14: Die Königshütte in Oberschlesien, Ansicht von 1846.

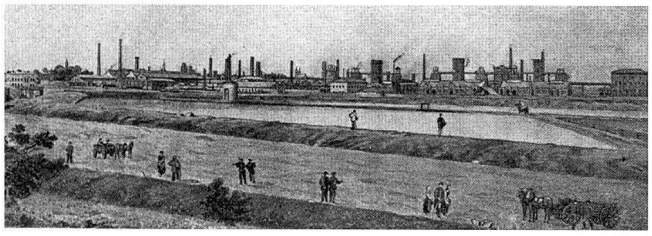


Abb. 15: Die Königshütte in Oberschlesien, Ansicht von 1868.

fliessen würden, war wohl kaum vorgesehen, aber letztlich doch unvermeidlich. Als Vorlage für seine malerische Verdichtung der ‹modernen› Industrie hatte Menzel die oberschlesische Walzanlage von Königshütte gewählt.

Eine Erklärung, die Einladung, die Menzel vom Grafen Hugo Henckel von Donnersmarck erhalten haben soll, wurde schon erwähnt. Eine weitere mögliche Erklärung ist Menzels eigene Herkunft aus Schlesien, einer Region, der er gerade auch als Historienmaler verbunden geblieben ist.[43] 1855 hatte er vom Schlesischen Kunstverein den Auftrag erhalten, ein Bild zur Geschichte Schlesiens zu malen, woraufhin das Gemälde «Friedrich der Grosse bei der Huldigung der Stände Schlesiens» entstand;[44] ein Auftrag, den er zweifellos aufgrund seiner überaus populären Folge von 200 Holzstichen zum Leben Friedrichs des Grossen bekam, den er zu Beginn der 1840er Jahre veröffentlicht hatte.[45] Der Auftrag der Schlesier wiederum führte dazu, dass die 1857 gegründete Verbindung für Historische Kunst bei Menzel selbigen Jahrs ein Gemälde mit Vorbildcharakter bestellte, «Die Begegnung mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769».[46] Menzel hat sich seinen Status als Historienmaler konsequent, und nicht selten von scharfer Kritik begleitet,[47] erarbeitet und es schliesslich zum hoch dekorierten Staatskünstler gebracht. Dank seiner akribisch recherchierten friderizianischen Gemälde war er bald der meistgeschätzte Maler der Geschichte Preussens. Dennoch oder gerade deshalb hat er aber wohl auch schnell verstanden, dass mit der Gründung des zweiten Deutschen Kaiserreichs und dessen überstürzter Industrialisierung das Geschichtsbild neu entwickelt werden musste und dass für eine neue Gesellschaft neue Mythen erfunden werden müssten, die sich nicht mehr – so offensichtlich – an historischen Werten und deren Figurenarsenal orientierten. Die wahrscheinlichste Erklärung für seine Reise nach Oberschlesien im Jahre 1872 ist deshalb in Menzels Absicht zu sehen, ein industrielles Historienbild zu schaffen. Dass er selbst Schlesier war und vielleicht eine Einladung nach Königshütte erhalten hatte, ist vergleichsweise nebensächlich.

Merkwürdigerweise ist Menzels «Eisenwalzwerk», trotz des Aufsehens, das es erregte, das einzige industrielle Historienbild geblieben.[48] Immerhin hatte Max Jordan das Bild schon im Rahmen seines Ankaufsbegehrens von 1875 dem zuständigen Kultusminister als Historienbild angepriesen, was viele Zeitgenossen für sehr gewagt hielten. Menzel, dessen Herangehensweise ganz unzweifelhaft der des Historienmalers entsprach, der seinen Stoff auf Öffentlichkeit hin wählt, fand sich damit sicher in seinen Interessen bedient.

Gleichzeitig trug Jordans Rhetorik dazu bei, dass in einem scheinbaren Akt der Kontinuitätswahrung das traditionelle Historienbild abgelöst werden konnte durch etwas, das man vielleicht eher mit ‹Zeitbild› bezeichnen möchte: in Entsprechung einer ihrer eigenen Geschichte entfremdeten Gesellschaft, die, ganz auf die eigene Gegenwart konzentriert, ihre Herkunft als museale Vergangenheit empfindet (Historismus) – um, statt alte nationale Abgrenzungen zu pflegen, den Anschluss an neue internationale Verhältnisse zu schaffen.

1869 ist Menzel über einen Auftrag der Firma Heckmann für eine Jubiläumsadresse erstmals mit dem Industriebetrieb als Bildthema aktiv in Berührung gekommen.[49] Zudem waren Fabrikgründungen, die damit verbundenen Spekulationsgeschäfte, aber auch die Unruhen und Streiks der Arbeiter – jenes ‹Vierten Standes› – der seit 1848 als die für bestehende Verhältnisse bedrohlichste Kraft in Erscheinung trat, in den Gründerjahren Tagesgespräch.

Besonders vorangetrieben wurde das Eisenhüttenwesen in Oberschlesien, dessen Anfänge ins frühe 17. Jahrhundert zurückreichen. Im selben Jahr, in dem Menzels Adresse für die Firma Heckmann entstanden ist, hatte Graf Hugo Henckel von Donnersmarck vom deutschen Staat die Anlage

in Königshütte erworben, die er, wie oben schon mitgeteilt, bald danach, 1871, in eine in Berlin ansässige Aktiengesellschaft einbrachte. Oberschlesien wurde damit zur grössten Eisenproduktions- und Verarbeitungsstätte des zweiten Deutschen Kaiserreichs, dessen Produktion vor allem auch deshalb vorangetrieben wurde, weil man von der englischen Eisenbahnschienenproduktion unabhängig werden wollte. Schon 1839 hatte der Grazer Peter Tunner die Ersetzung der auf dem Kontinent verbreiteten Hämmer durch Walzen mit der dadurch ermöglichten Unabhängigkeit von den «englischen Rails» (Tunner) begründet.[50] Einführung und permanente Weiterentwicklung der Walze waren also ein Thema von höchster wirtschaftspolitischer Relevanz. Das umso mehr, als der oberschlesische Anlagenkomplex trotz seiner nationalen Bedeutung im internationalen Vergleich mit England und Belgien lagebedingt unter ungünstigen Verhältnissen zu leiden hatte.[51] Damit wären Interessen seitens der oberschlesischen Montanaristokratie, seit der Reichsgründung in Berlin mit demonstrativer ‹Erfolgsikonographie› aufzutreten, durchaus denkbar. Menzel, der auf keinen konkreten Auftrag angewiesen war und, soweit wir wissen, keinem bestimmten Auftraggeber gefallen musste, dürfte als aufmerksamer Beobachter das Potential für ein Bild, das ein solches Bedürfnis nicht bloss bedient, sondern zur zeittypischen Mythologie hypostasiert, rasch erkannt haben.[52]

Unternehmerische Haltung und bildökonomische Initiative – eine bemerkenswerte Korrespondenz

In den Jahren vor der Reichsgründung wandelte sich Königshütte recht rasch vom beschaulichen Agrargebiet mit eingebetteter Fabrik (Abb. 14) in eine profitorientierte Industrielandschaft (Abb. 15). Gleichzeitig war Oberschlesien, dessen Industrie mehrheitlich unbeständige, zu- und abwandernde Polen beschäftigte, die nach Wasserpolnisch Deutsch meist nur als Zweitsprache verwendeten und von Berlin aus politisch kaum ansprechbar waren, nicht leicht zu modernisieren – wie ein Streik der Königshütter Bergarbeiter von 1871 zeigt, in Folge dessen Königshütte für zehn Jahre unter militärische Protektion gestellt wurde.[53]

Die ersten Rohschienen wurden in Königshütte 1843 gewalzt. Die Auftragslage blieb aber bis zur Einführung der Normalprofile schwierig, da man wirtschaftlich nie wirklich mit den englischen Importprodukten konkurrieren konnte. Die Maschinen mussten immer häufiger erneuert werden und konnten so kaum rentabel sein. Menzel, der von 1872 bis 1875 an seinem Bild arbeitete, hatte das deutlich miterlebt. 1873 wurde die 1853 eingerichtete Walzenstrasse durch ein Bandagenwalzwerk ersetzt, das 1874 bereits durch eine andere Strecke ausgetauscht wurde, um 1875 einem Stahlschienenwalzwerk zu weichen, das dann bis 1887 in Betrieb geblieben ist. Der Betrieb war überdies stets sehr pannenanfällig.[54] 1872 traf Menzel demnach auf ein hektisches, ökonomisch prekäres Umfeld, das technisch noch auf dem Stand der Jahrhundertmitte war.[55] Erst zum Ende des 19. Jahrhunderts hatte die Region Oberschlesien «ihren Platz unter den grossen Montanrevieren des Deutschen Reiches gefunden und behauptet».[56]

Ein Blick auf den motivgeschichtlichen Hintergrund von Menzels Bild verdeutlicht, wie durch die Idee, die moderne wilhelminische Gesellschaft mit einer zeitgemässen Bildausstattung zu versehen, die Walze bzw. das Walzwerk selbst zum Mythologem werden konnte.

Goyas Bild «Die Schmiede» (1813–1816) in der Frick Collection in New York erinnert daran, dass es bis in die Anfänge des 19. Jahrhunderts hinein nicht ungewöhnlich war, das Thema der Metallverarbeitung in einer ‹ofenwarmen›[57] Bildkonvention zu halten, die aus der barocken Bildsprache stammt. Die damit verbundene Codierung von Schmiedebildern als Darstellungen aus der Mythologie um den Gott Hephaistos (Vulcanus) und dessen Gehilfen, den Kyklopen, war Menzel zweifelsohne vertraut. Sicher kannte er auch die Geschichte, in der Hephaistos Aphrodite (Venus) und Ares (Mars) beim Liebesspiel ertappt und in einem kunstvoll geschmiedeten Netz gefangen hält (Abb. 16). Es ist deshalb gut möglich, dass Menzel, der kein Genremaler war, sondern aus der Historienmalerei kam, sich gezielt auf diese – notabene feudal konnotierte – Ikonographie bezogen und dabei absichtsvoll die überlieferte Bildkonvention für Vereinigung und anschliessende Bestrafung durch Kastration von ihrem allegorischen Dekor befreit, d.h. modern interpretiert hat – indem er sie in eine bürgerliche Bildsprache übersetzte. Wenn Menzel in den Arbeitern mit den Sperrzangen nachweislich die Kyklopen sah,[58] müssten Eisen und Walze für Mars und Venus stehen, wobei die Kastration bzw. Domestikation so zu verstehen wäre, dass die Arbeiter unablässig damit beschäftigt sind, den roh geformt der Natur abgerungenen Stoff, die göttliche Urgewalt, in gestaltetes Kulturgut zu verwandeln und so den menschlichen, also ökonomischen Bedürfnissen, hier der wilhelminischen Gesellschaft, zu unterwerfen.[59] Demnach hätte Menzel im Walzen, dem wichtigsten Umformverfahren in der Technikgeschichte, das adäquate Bild für eine Gesellschaft gefunden, die, ihrer Vergangenheit entfremdet, dennoch – oder gerade deshalb – auf einen eigenen Schöpfungsmythos nicht verzichten kann.

Das «Eisenwalzwerk» wurde in der Gründerzeit geplant und in Angriff genommen, nach der zweiten Weltwirtschaftskrise von 1873 in der Phase der Depression fertiggestellt und 1875 von heftigen Diskussionen begleitet als epochales Kunstwerk der Sammlung der königlichen Nationalgalerie einverleibt. Der spekulative Charakter des zweiten Deutschen Kaiserreichs kann einem scharfen Beobachter wie Menzel nicht verborgen geblieben sein. Als Historienmaler des Königreichs Preussen hatte er seit den 1840er Jahren

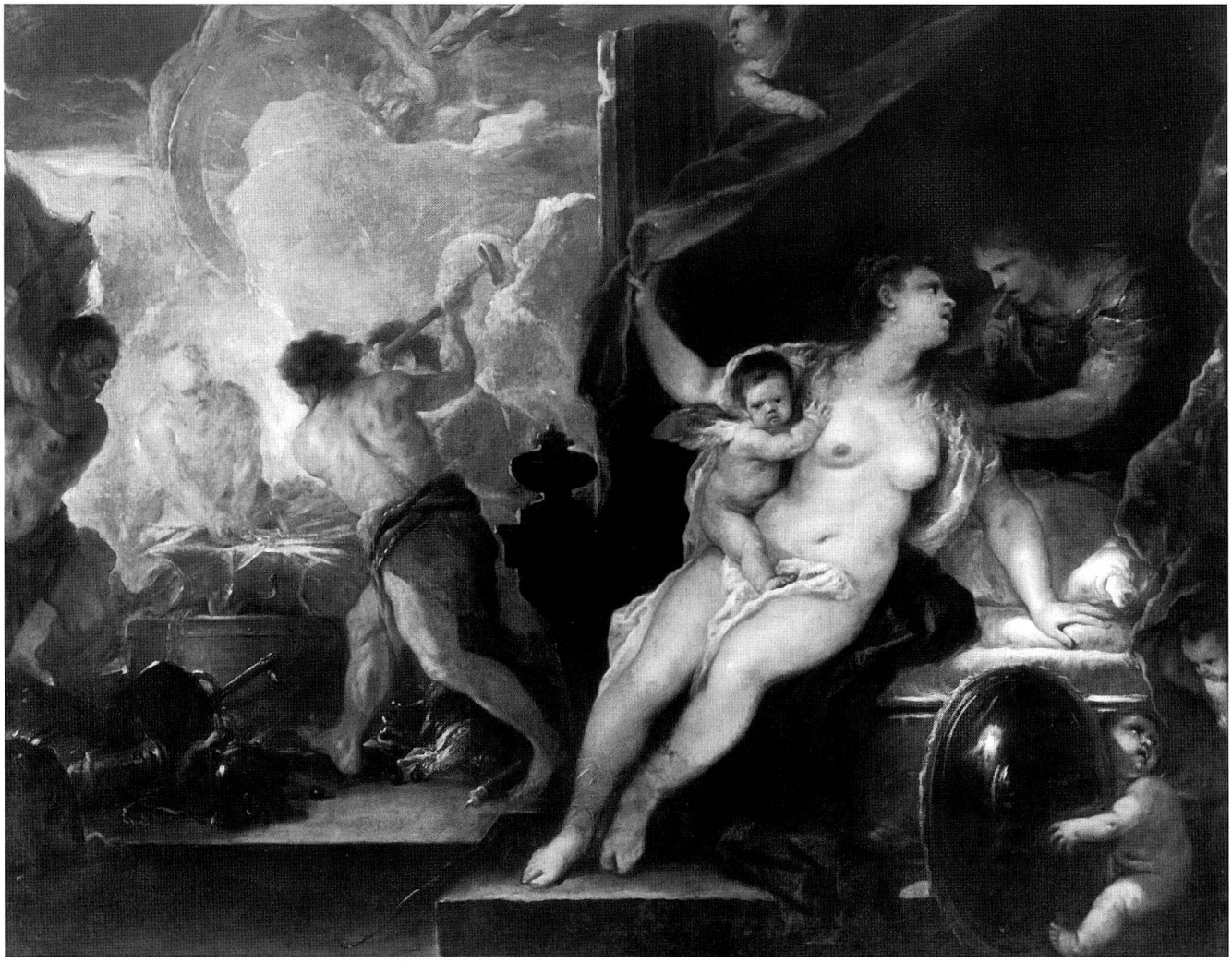


Abb. 16: Luca Giordano, Venus, Mars, and the Forge of Vulcan, Öl auf Leinwand, 1660er Jahre. National Gallery of Ireland, Dublin (Coll. of Denis Mahon).

nach einem einzigartigen Rezept «grösstmögliche Authenticität» (Menzel) mit fiktiven Rekonstruktionen aus der preussischen Geschichte verbunden.[60] In der Aussicht auf die Möglichkeit, für einen neuen Staat ein neues Schöpfungsbild zu malen, überschritt er mutig eine Grenze, indem er «grösstmögliche Authenticität» auf die eigene Gegenwart anwandte. Angesichts der künstlerischen Fiktion, die daraus resultierte, muss man differenzieren zwischen der technologischen Rückständigkeit, die Menzel im «Eisenwalzwerk» ‹dokumentiert›, und der künstlerisch innovativen Leistung, die es nach 1870 bedeutete, eine feudale Ikonographie durch ein modernes, bürgerliches Bildkonzept zu erneuern. Obwohl sich nicht nachweisen lässt, dass Graf Hugo Henckel von Donnersmarck – der Menzel zum Studium ‹seiner› Anlage nach Königshütte eingeladen haben soll – in irgendeiner Weise auf das Bildkonzept Einfluss genommen hätte oder gar als heimlicher Auftraggeber angesehen werden müsste, ist es doch bemerkenswert, wie trefflich Menzel in seiner *bildökonomischen Initiative*, die feudal konnotierte Hephaistos-Ikonographie einer bürgerlichen Betriebs-Bildsprache zuzuführen, im Grunde die für seine Standesgenossen um 1870 durchaus ungewöhnliche *unternehmerische Haltung* des Grafen Hugo Henckel von Donnersmarck, eine in mancherlei Hinsicht rückständig operierende Anlage wie Königshütte in eine modern geführte Aktiengesellschaft einzubringen, im «Eisenwalzwerk» ‹abgebildet› hat. Während die oberschlesische Montanaristokratie früh darauf setzte, durch Kollaboration mit bürgerlichen Gesellschaften ihre eigene unternehmerische Kontinuität über den Wandel in der politischen Landschaft hinaus zu bewahren, hat Menzel im «Eisenwalzwerk» mit einer ‹aristokratischen› Bildkonvention gebrochen und so dafür gesorgt, dass deren mythographisches Potential in verbürgerlichter Darstellung weiter bestehen konnte.

[1] In dem hier abgedruckten Aufsatz sind Diskussionsbeiträge und Mitteilungen im Anschluss an den Vortrag vom 4. November 2006 mitberücksichtigt. Mein besonderer Dank für wertvolle Hinweise geht an Prof. Dr. Manfred Rasch.

[2] Notizbuch, Eintrag vom 26. Februar 1875: «Nichtzuvergessendes I: Heute 26. Februar habe ich an meinem Bild ‹Inneres einer Eisenhütte› ... aufgehört. Dasselbe hatte ich Ende Mai 1872 ... begonnen», zit. nach Henning Bock, Adolph Menzel: Das Eisenwalzwerk, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau, 16. Jg., Heft 5 (Oktober 1964), S. 15–19, hier S. 15.

[3] Liebermann hatte das Bild im Juli 1875 der Nationalgalerie angeboten. Diese erwarb es im Oktober 1875. Siehe hierzu Marie Ursula Riemann-Reyher, Kat.-Nr. 160, in: Adolph Menzel 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Ausst.-Kat. Nationalgalerie und Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, 1996, S. 283–289, hier S. 288 f. – Zu Liebermanns Erhebung in den Ritterstand s. Sven Kuhrau, Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur, Kiel 2005, S. 60; ebda, biogr. Abriss, S. 279. Nach einer Quelle besass Liebermann sechs Bilder von Menzel, das «Eisenwalzwerk» war dabei der Clou seiner Sammlung deutscher und französischer Moderne, in: Willy Ritter Liebermann von Wahlendorf, Erinnerungen eines deutschen Juden 1863–1936, hg. u. mit einem Nachwort v. Ernst Reinhard Piper, München/Zürich 1988, S. 12 f.

[4] Im März 1875 hatte es allem Anschein nach noch keinen Titel. Der Kunstkritiker Adolf Rosenberg schlug in einer Besprechung vom 19. März den Titel «Cyklopie» vor (wie Anm. 9, Sp. 372).

[5] Liebermanns Forderung belief sich auf 30 000 Taler, wovon Menzel 11 000 erhielt (Riemann-Reyher (wie Anm. 3), S. 289).

[6] Beschreibendes Verzeichnis der Kunstwerke in der königlichen National-Galerie zu Berlin von Dr. Max Jordan, Dritte Auflage, Berlin 1877, S. 196 f.

[7] Für eine Reproduktion von Menzels handschriftlicher Neufassung siehe Adolph Menzel 1815–1905 (wie Anm. 3), S. 280.

[8] Katalog der königlichen National-Galerie zu Berlin von Max Jordan, V. Auflage, Berlin 1880, 84.

[9] A.R., Ein neues Bild von Adolf Menzel, in: Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, 10. Jg., Nr. 23, 19. März 1875, Sp. 372–375, hier Sp. 373.

[10] Siehe A[lfred] Holverscheid, Die Walzwerke. Einrichtung und Betrieb (Sammlung Göschen), Leipzig 1912, S. 17 f.

[11] Auktionskatalog LXXIX, Nr. 233, Henrici Berlin, in: Adolph Menzel 1815–1905 (wie Anm. 3), S. 278. In seiner Menzel-Monografie von 1895 hat Max Jordan dann schon ausdrücklich darauf hingewiesen: «Der Schauplatz des Gemäldes ist eine der grossen Werkstätten für Eisenbahnschienen zu Königshütte in Oberschlesien, jetzt allerdings schon ein Werk älterer Konstruktion» (Max Jordan, Das Werk Adolph Menzels, München 1895, S. 48).

[12] Ottomar Beta, Gespräche mit Adolf Menzel, in: Deutsche Revue, 23, Bd. 2, S. 45–58, und Bd. 3, S. 102–118, Stuttgart und Leipzig 1898; zit. nach Gisold Lammel (Hg.), Exzellenz lassen bitten. Erinnerungen an Adolph Menzel, Leipzig 1992, S. 53–72, hier S. 40.

[13] Neue Deutsche Biographie, hg. v. der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 8, Berlin 1969, S. 517, und Otto Junghann, 1802–1902, Die Gründung und Weiterentwicklung der Königshütte. Festschrift zur 100jährigen Jubelfeier, Berlin 1902, S. 64 f.

[14] Vgl. hierzu Manfred Rasch, Adelige Unternehmer im bürgerlichen Zeitalter: Fragen nach Spezifika unternehmerischen Handelns, in: Manfred Rasch, Toni Pierenkemper, Norbert Reimann (Hg.), Adel als Unternehmer im bürgerlichen Zeitalter. Tagungsband zur gleichnamigen Veranstaltung vom 28. bis 30. Juli 2004 in Bad Driburg, Münster (2006), S. 13–48, hier S. 32: «Die schlesischen Magnaten waren mit der Ausgliederung eigener Unternehmen in rechtlich selbständige Aktiengesellschaften, deren Aufsichtsratsvorsitz sie in der Regel übernahmen ... weitaus moderner als ihre Standesgenossen in anderen Regionen des Deutschen Reiches».

[15] Riemann-Reyher (wie Anm. 3), S. 286.

[16] Konrad Fuchs, Die Bismarckhütte in Oberschlesien. Ein Beitrag zur oberschlesischen Industriegeschichte in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts, in: Tradition. Zeitschrift für Firmengeschichte und Unternehmerbiographie, 15. Jhg., Nr. 5 (1970), S. 255–273, hier S. 269 Anm. 47.

[17] Lammer (wie Anm. 12), S. 21.

[18] Bock (wie Anm. 2), S. 15.

[19] Nach Klaus Herding, Die Industrie als ‹zweite Schöpfung›, in: Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, hg. v. Sabine Beneke u. Hans Ottomeyer, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin 2002, S. 10–27, hier S. 25.

[20] Konrad Kaiser, Adolph Menzels Eisenwalzwerk, Berlin 1953.

[21] Bock (wie Anm. 2), Abb. 3, S. 17.

[22] Kaiser (wie Anm. 20), Abb. 51, S. 66.

[23] Adolph von Menzels Briefe. Mit Unterstützung der Erben des Meisters gesichtet und herausgegeben von Hans Dolff, Berlin 1914, S. 217.

[24] Siehe etwa die Abb. 48–50 und 52–55 bei Kaiser (wie Anm. 20) auf den S. 63–68.

[25] Kaiser (wie Anm. 20), Abb. 45, S. 60. Kernschrottblöcke waren besonders beim Puddelverfahren üblich; siehe hierzu Hermann Wedding, Ausführliches Handbuch der Eisenhüttenkunde. Gewinnung des Roheisens und Darstellung des schmiedbaren Eisens in praktischer und theoretischer Beziehung, in drei Abtheilungen. Dritte Abtheilung: Darstellung des schmiedbaren Eisens, Braunschweig 1874, S. 593–598.

[26] Kaiser (wie Anm. 20), Abb. 53 S. 67.

[27] Hierzu Kaiser (wie Anm. 20), Abb.n 10–15, 26–28 und 44 auf 26–30, 42–44 und 60.

[28] Adolph Menzel 1815–1905 (wie Anm. 3), Kat.-Nr. 148.

[29] Kaiser (wie Anm. 20), S. 64.

[30] Holverscheid (wie Anm. 10), S. 47.

[31] Kaiser (wie Anm. 20), S. 64.

[32] Ebd., S. 32.

[33] Oberingenieur Illies, Aus der geschichtlichen Entwicklung des Eisenhüttenwesens Oberschlesiens anhand der Geschichte der Königshütte, in: Beiträge zur Geschichte der Technik und Industrie. Jahrbuch des Vereins deutscher Ingenieure, hg. v. Conrad Matschoss, Nr. 12, 1922, S. 1–39, hier S. 31 f.

[34] Vgl. zu diesem Kapitel den Beitrag von Prof. Dr. Klaus Türk in diesem Heft.

[35] Beide Bilder unlängst wieder reproduziert und kommentiert in: Die zweite Schöpfung (wie Anm. 19), Kat.-Nr. 51 und 56.

[36] Für eine gut kommentierte Übesicht zu Geschichte und Typologie der Industrieikonografie siehe Klaus Türk (Hg.),

Bilder der Arbeit. Eine ikonografische Anthologie, Wiesbaden 2000.

[37] Vgl. Art. ‹Kitsch›, in: Lexikon der Kunst, Neubearb., München 1996, Bd. 3, S. 757–759.

[38] Für eine ausführliche Darstellung siehe Sigrid-Jutta Motz, Fabrikdarstellungen in der deutschen Malerei von 1800 bis 1850, Diss. Freiburg/Br. 1980, Frankfurt/M. 1980; und Hans Peter Hilger, Anfänge der Industriemalerei in Deutschland, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau, 12. Jhg., Heft 4 (August 1960), S. 11–14.

[39] Siehe hierzu L'univers de l'Encyclopédie. Images d'une civilisation – les 135 plus belles planches de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, [Paris] 1964, mit dem seither klassischen Text «Image, raison, déraison» von Roland Barthes (S. 11–16).

[40] Von Morin siehe besonders «Das Eisenwalzwerk der Firma Derosne & Cail in Grenelle» nach einem Holzstich in Le monde illustré vom 5. Januar 1861, u. a. in Türk (wie Anm. 36).

[41] 1855 veröffentlichte Gustave Courbet, dessen Werke Menzel sehr bewunderte, sein ‹Manifeste du réalisme›. Zu Menzels ‹Realismus› siehe Elke von Radziewski, Menzel – ein Realist?, in: Menzel – der Beobachter, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 1982, S. 17–30, und Jens Christian Jensen, Adolph Menzel, Köln 1982, S. 34–39.

[42] Zu Morin und Menzel siehe Werner Hofmann, Poesie und Prosa. Rangfragen in der neueren Kunst, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 18 (1973), S. 173–192, hier S. 182. Zu Bonhommé: Allgemeines Künstler Lexikon, Bd. 12, München und Leipzig 1996, S. 540; zu Morin: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, 25. Bd., Leipzig 1931, S. 154.

[43] Vgl. A. Wienicke, Adolf Menzel und Oberschlesien, in: Schlesische Stimme, 23. Jhg., Heft 1–2, 1941, S. 9–12.

[44] Siehe hierzu Lutz Tittel (Bearb.), Adolf Menzel, Friedrich der Grosse bei der Huldigung der Stände Schlesiens, am 7. November 1741, 1855, hg. vom Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg 2000.

[45] Als Illustrationen zu Franz Kugler, Geschichte Friedrichs des Grossen, Leipzig 1840–1842.

[46] Siehe hierzu Hans-Werner Schmidt, Die Förderung des vaterländischen Geschichtsbildes durch die Verbindung für Historische Kunst 1854–1933 (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 1), Marburg 1985, bes. S. 41–61.

[47] Vgl. Ruurd Bakker, Historieschilderkunst als Utopie, in: Feit & fictie, Vol. 2, No. 2 (Spring 1988), S. 75–92.

[48] Vgl. Herding (wie Anm. 19), S. 24.

[49] Hierzu Christina Grummt, Adolf Menzel. Zwischen Kunst und Konvention. Die Allegorie in der Adressenkunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 2001 S. 265–272 und 344 (mit ausführlicher Bibliografie).

[50] Peter Tunner, Die Walzwerke als Stellvertreter der Hämmer im Eisenhüttenwesen, Grätz (Graz) 1839, 27–29.

[51] Fuchs (wie Anm. 16), S. 257.

[52] Möglicherweise trug er sich auch schon länger mit dem Plan, ein Industriebild von allgemeiner Gültigkeit zu malen. Marie Ursula Riemann-Reyher vermutet, dass der Begleiter, den der Kunsthistoriker Friedrich Eggers, der von der Industrie als Bildmotiv schwärmte, 1852 als den eigentlichen Motiventdecker erwähnt, dessen Freund Menzel gewesen sein könnte (Ausst.-Kat. Adolph Menzel 1815-1905 (wie Anm. 3), S.287).

[53] Siehe hierzu Karl Franzke, Die oberschlesischen Industriearbeiter von 1740–1886, Diss. Breslau 1936, und Jan Jończyk, Der Bergarbeiterstreik im Jahre 1871 in Königshütte auf dem Hintergrund der Lage der Arbeiterklasse in Oberschlesien. Übersetzt aus dem Polnischen von Anne-Marie Griese, 2. unveränderter Nachdruck, Bremen 1978; zuerst, auf polnisch, in: Przegląd Zachodni, 8. Jhg., 1952, Sonderheft, S. 310–368.

[54] Siehe hierzu Illies (wie Anm. 33), S. 31–33.

[55] Vgl. hierzu Franzke (wie Anm. 53), S. 42.

[56] Toni Pierenkemper, Die Industrialisierung Oberschlesiens im 19. Jahrhundert, in: Ders. (Hg.), Die Industrialisierung europäischer Montanregionen im 19. Jahrhundert (Regionale Industrialisierung, Bd. 3), Stuttgart 2002, S. 151–178, hier S. 173.

[57] Vgl. Herding (wie Anm. 19), S. 25.

[58] Vgl. Thierry Dufrêne, Cyclopes modernes. De Menzel à Tinguely, in: Mythen – Symbole – Metamorphosen in der Kunst seit 1800. Festschrift für Christa Lichtenstern zum 60. Geburtstag, hg. v. Helga u. J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth und Regina Maria Hillert, Berlin 2004, S. 487–501. Dufrêne sieht im Schwungrad das Auge des hesiodischen Zyklopen (S. 488).

[59] Vgl. hierzu Michael Fried, Menzel's Realism. Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin, New Haven und London 2002, S. 121 f.

[60] Vgl. Françoise Forster-Hahn, Ethos und Eros: Adolph Menzels Eisenwalzwerk und Atelierwand, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 41, 1999, Beiheft, S. 139–163, hier S. 145 und 148.

Abbildungsnachweis

- 1–8, 11: Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz.
- 9, 10, 13: Bildarchiv Deutscher Kunstverlag.
- 12: L'univers de l'Encyclopédie (wie Anm. 39).
- 14, 15: Illies (wie Anm. 33).
- 16: Photo© National Gallery of Ireland.
- SMBPK = Staatliche Museen zu Berlin