

# Ästhetische Ordnungsprinzipien

## Zur Sinnstiftung bei Caspar David Friedrich & Adolph Menzel

Werner Busch

*Originalveröffentlichung in: Kugler, Lieselotte ; Götze, Oliver (Hrsgg.): Göttlich Golden Genial. Weltformel Goldener Schnitt? München 2016, S. 72-85*



Abb. 1, Caspar David Friedrich, *Der Sommer*, 1807,  
Öl auf Leinwand, 71,4 x 103,6 cm, Staatsgemäldesammlungen,  
Neue Pinakothek, München

Vorsicht! Die Kunstgeschichte hat bei unzähligen Kunstwerken von der Antike bis in die Gegenwart den Goldenen Schnitt als die Grundlage der ästhetischen Ordnung angenommen. Bei dem einen oder anderen Beispiel mag dies durchaus der Fall sein.

Nur: Die Forschung kann nicht sagen, woher der jeweilige Künstler die Kenntnis dieses Teilungsverfahrens, das als ästhetisch angenehm empfunden wird, bezogen haben soll. In keinem kunsttheoretischen Traktat der klassischen Tradition, auch in keiner Malanleitung, findet der Goldene Schnitt Erwähnung. Sicherlich werden einige Künstler in Euklids »Elementen« gelesen haben, dort wird der Goldene Schnitt im 11. Satz des zweiten Buches abgehandelt. Euklid ist auf dieses Teilungsverhältnis im Rahmen der Berechnungen des regelmäßigen Fünfecks gestoßen: Dessen sämtliche Diagonalen, die sich sternförmig im Fünfeck zueinander fügen, teilen sich in der Tat samt und sonders im Verhältnis des Goldenen Schnitts in Major und Minor, das heißt die Länge einer Gesamtstrecke verhält sich zur größeren Partie der Unterteilung wie die größere zur kleineren Erstreckung. Der eigentliche *locus classicus* ist Luca Pacioli's *De divina proportione* von 1509. Und im Falle Pacioli's ist Kontakt zu Künstlern nachzuweisen. Die Anwendung einer Proportion, der eine göttliche Dimension attestiert wird, konnte sich im Zeitalter einer Emanzipation der Kunst aus handwerklichen Bindungen und der Propagierung eines theoretischen Überbaus, in dem Künstler schöpfergleiche Qualitäten zugeschrieben werden, angeboten haben. Doch auch hier ist die Evidenz mehr als dürftig. Erst extrem spät, am Ende des 19. Jahrhunderts, wird der Goldene Schnitt den Künstlern ans Herz gelegt und eine bewusste, quellenmäßig nachweisbare Anwendung des Goldenen Schnitts im künstlerischen Prozess lässt sich gar erst im 20. Jahrhundert, etwa an der Architektur von Le Corbusier, festmachen.

Diese Einsicht hat dazu geführt, dass in den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts eine bewusste Anwendung des Goldenen Schnitts vor Ende des 19. Jahrhunderts grundsätzlich bezweifelt wurde und als eine unausrottbare *idée fixe* von form- und strukturversessenen Kunsthistorikern angesehen wurde. Man muss diesen grundsätzlichen Vorbehalt ernst nehmen und kann von der Verwendung des Goldenen Schnitts vor besagtem Zeitpunkt nur ausgehen, wenn die Evidenz wirklich unausweichlich ist und sich aus der Verwendung dieses Ordnungsprinzips Konsequenzen nicht nur für den formalen Aufbau eines Bildes, sondern auch für den Bildsinn ergeben. Allein mit dem Hinweis, dass der »Bildheld« häufig, unseren europäischen Lesegewohnheiten von links nach rechts folgend, leicht aus der Mitte des Bildes nach rechts gerückt ist und damit in die Nähe der rechten Senkrechten des Goldenen Schnitts gerät, ist wenig gewonnen. In der Tat empfinden wir diesen Bildort als geistiges Zentrum eines Bildes. Die Anordnung einer Hauptfigur im absoluten Bildzentrum würde als Handlung stilllegend empfunden werden. Klappsymmetrie lässt die abstrakte, auf die Bildfläche bezogene Anordnung dominieren und hebt Bewegung auf, was eine eher unangenehme Empfindung auslöst. Und so scheint es einen gesamteuropäischen Konsens zu geben, was die Bevorzugung des Bildortes für den »Bildhelden« angeht – allerdings ist dieser Bildort nicht zwingend mit der Verhältnissetzung des Goldenen Schnitts verbunden, meist handelt es sich nur um eine ungefähre Übereinstimmung, der Konvention geschuldet.



**Abb. 2, Caspar David Friedrich, Blick aus dem Atelier des Künstlers, linkes Fenster, um 1805/06, Sepia, 31,4 x 23,5 cm, Österreichische Galerie im Belvedere, Wien**

Davon kann nun allerdings bei den beiden im Folgenden zu behandelnden Künstlern nicht die Rede sein. Sowohl Caspar David Friedrich als auch Adolph Menzel beschränken sich mitnichten auf die Anordnung des Bildprotagonisten am beschriebenen Ort, sondern nutzen die Teilung nach den Prinzipien des Goldenen Schnitts nicht nur in vielfältiger Weise, sondern auf den Millimeter genau. Das wird vor allem dadurch deutlich, dass sich bei ihnen nicht selten senkrechte und waagerechte Linien des Goldenen Schnitts schneiden und auf diese Weise einen ganz bestimmten Punkt im Bild markieren, der sich – realisiert man ihn – für die Sinnstiftung des Bildes als zentral erweist.

## Caspar David Friedrich

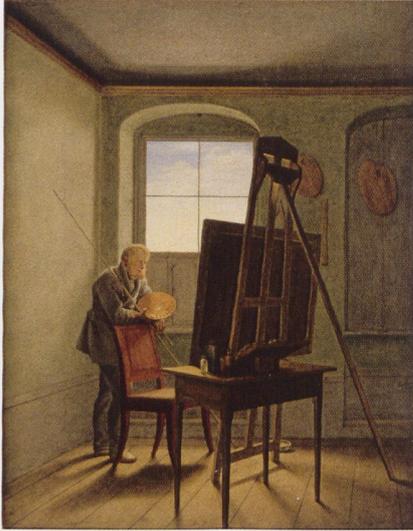
Nach einem Studium an der Akademie in Kopenhagen von 1794-1798 verdiente Friedrich sein Geld in Dresden vor allem damit, dass er, nach Zeichnungskampagnen auf der Insel Rügen 1801, große bildmäßige, in Sepia getuschte Zeichnungen beliebter topografischer Orte fertigte. Sie hatten Erfolg, doch Friedrich zielte auf eine Karriere in der Ölmalerei. Unmittelbar bevor er dazu übergang, entwarf er zwei Sepien als Pendants, die sein Atelier mit Blick aus beiden Fenstern schilderten. Sie stammen von 1805/06. Ganz offensichtlich waren sie programmatischer Natur und legten seine Kunstprinzipien dar.

Der Blick zum linken Fenster, in Schrägsicht gesehen (Abb. 2), ordnet die Bildgegenstände so, dass alle vier Linien des Goldenen Schnitts, die beiden senkrechten und die beiden waagerechten, zur Wirkung kommen. Die linke Senkrechte markiert den Winkel, in dem Fenster und Fensterlaibung aufeinander treffen. Die obere Waagerechte stößt auf die obere Rahmenleiste eines ganz rechts angeschnittenen Spiegels, die untere Waagerechte dagegen markiert den winzigen Nagelkopf eines Nagels, an dem verblüffender Weise an der Fensterwand ein Schlüssel hängt. Die rechte Senkrechte hingegen erscheint unspezifisch zu verlaufen, doch dann entdeckt man, dass sie mitten durch einen kleinen Brief auf der Fensterbank geht, der mit winziger Schrift, nur vor dem Original wirklich lesbar, beschriftet ist: »Den Herrn C.D. Friedrich in Dresden vor dem Pirnaschen Tor«. Damit ist nicht nur der Ort von Friedrichs Wohnung bezeichnet, sondern die Außenwelt hat Einlass ins Atelier gefunden.

Die rechte Fenstersepia (Abb. 3) verfährt entsprechend, was die Vorsätzlichkeit des Verfahrens nur unterstreicht und sogar noch einen Schritt weiter geht. Die linke Senkrechte führt hier durch die Mitte des linken Fensterflügels. Die Rechte erscheint erst wieder unspezifisch, doch realisiert man schnell, dass sie genau auf dem hohen Mast des vor Friedrichs Fenster an der Elbe ankernden Segelschiffs verläuft. Auch hier also sind Innen und Außen auf formalem Wege verschränkt.



**Abb. 3, Caspar David Friedrich, Blick aus dem Atelier des Künstlers, rechtes Fenster, um 1805/06, Sepia, 31,2 x 23,7 cm, Österreichische Galerie im Belvedere, Wien**



**Abb. 4, Georg Friedrich Kersting, Caspar David Friedrich in seinem Atelier, 2. Fassung, 1812, Öl auf Leinwand, 53,4 x 40,9 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie**

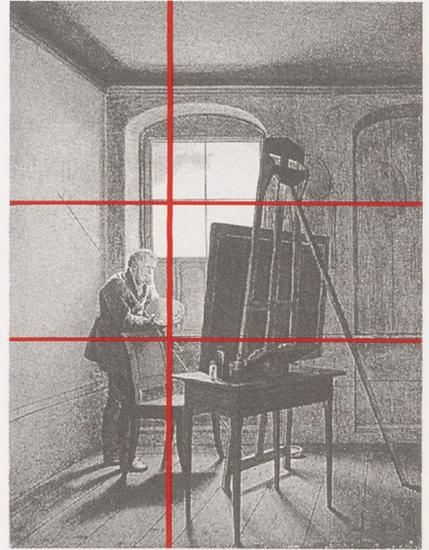
Die obere Waagrechte folgt wieder der oberen Spiegelleiste des erneut angeschnittenen Spiegels, der hier logischerweise ganz links hängt und allein den oberen Teil des Gesichts des Künstlers spiegelt. Die untere Waagrechte ist am verräterischen, denn wieder führt sie durch den Kopf eines Nagels, an dem hier eine Schere hängt. Schere und Schlüssel sind ganz offensichtlich aufeinander bezogen. Viel ist über die Bedeutung dieser beiden Sepien spekuliert worden, doch das Ergebnis blieb unbefriedigend, denn die Verwendung des Goldenen Schnitts wurde nicht erkannt und konnte damit auch nicht als bedeutungsgenerierend begriffen werden. Zusätzlich zur Verortung durch den Goldenen Schnitt verankert Friedrich die rechte Sepiazeichnung durch die senkrechte und die waagrechte Mittelachse des Blattes; sie verlaufen auf dem Fensterkreuz.

Um es kurz zu machen: Der betonte Schlüssel dürfte für die Eröffnung des Blicks in die Welt und zugleich für seine Ausschließung stehen. Der Künstler eignet sich die existierende Wirklichkeit an, um dann im künstlerischen Prozess diese auszuschließen, damit seine Inspiration keine Ablenkung erfährt. Friedrich hat das entsprechend formuliert. Einerseits heißt es: »Mit eigenem Auge sollst du sehen und, wie die Gegenstände erscheinen, sie treulich wiedergeben«, andererseits aber: »In begeisternder Stunde wird sie [die Kunst, Anm. des Verfassers] zur anschaulichen Form«. Dafür ist folgende Voraussetzung nötig: »Schließe dein leibliches Auge damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehst dein Bild. Dann fördere zu Tage was, du im Dunklen gesehen, daß es zurück wirke auf andern von Außen nach Innen«. Das Verhältnis von Innen und Außen, von Empfindung und Wirklichkeit, von Geist und Materie ist zentral für Friedrich, und dafür kann der Schlüssel stehen. Die Schere mag die Ausschnitthaftigkeit der Wahrnehmung ausdrücken, zugleich aber für die Ordnung der fragmentarischen Erfahrung von Wirklichkeit durch die göttlichen Prinzipien des Goldenen Schnitts eintreten. Das Verhältnis von Teil und Ganzem, die Aufhebung des Zerstückelten durch die abstrakte Ordnung, der eine kosmologische Dimension eigen ist, wird so thematisiert. Der Spiegel, in dem der obere Kopfabschnitt mit den Augen des Künstlers erscheint, dürfte metaphorisch für

den Prozess der Verwandlung des Gesehenen in künstlerischen Geist stehen. Nicht umsonst galten über Jahrhunderte die Augen als Spiegel der Seele. Die linke Seite dürfte so auf das bewegte Leben in der Wirklichkeit verweisen, die rechte dagegen auf die Verwandlung der Wirklichkeit im künstlerischen Prozess durch absolute Ordnungsvorgaben.

Dass diese Deutung in die richtige Richtung geht, dürfte gleich durch einen Hinweis auf ein Bild Georg Friedrich Kerstings bestätigt werden, das Friedrich in seinem Atelier vor der Staffelei zeigt. Zuvor jedoch sei kurz auf die offenbar erste Anwendung des Goldenen Schnitts in Friedrichs Ölmalerei eingegangen. Sie findet sich in seiner Darstellung des Sommers (Abb. 1, S. 72) von 1807. In einer für Friedrichs Verhältnisse ausgesprochen seren Landschaft schmüst ein Paar in einer Laube, links davon fußen eng beieinander und gänzlich mit ihrem Blattwerk ineinander verschränkt eine Birke und eine Pappel. Sie sind so sehr ineinander verflochten, dass sie eine einzige Spitze zu bilden scheinen. Durch diese Spitze wird die Mittelachse der beiden Bäume markiert und auf ihr schnäbeln im unteren Teil zwei weiße Tauben als Echo des Paares und als Verkörperung sommerlichen Glücks. Nichts im Bild ragt so weit über den Horizont, wie diese beiden eins werdenden Bäume und ihre Achse bildet die rechte Senkrechte des Goldenen Schnitts, in der Tat auf den Millimeter genau. So steht diese Linie hier für die allumfassende Harmonie, in der Mensch und Natur leben. Dass zu diesem Bild eine Winterlandschaft gehörte, in der das Glück sich als nicht von Dauer erweist, braucht hier nicht zu interessieren.

Kerstings Atelierinterieur mit Friedrich vor der Staffelei in der zweiten Fassung des Motivs (Abb. 4) ist 1812 entstanden. Hier sind die Klappläden des rechten Fensters gänzlich geschlossen, so wie es die Kunstmanuale empfehlen. Das linke Fenster ist nur im unteren Teil von Klappläden bedeckt, so fällt das bevorzugte Malerlicht aus nur einer Quelle ins Zimmer, es soll möglichst aus nördlicher Richtung kommen. Friedrich kann so nicht mehr in die Natur blicken, sie ist ausgeschlossen, um der künstlerischen Inspiration nicht mehr im Wege zu stehen.



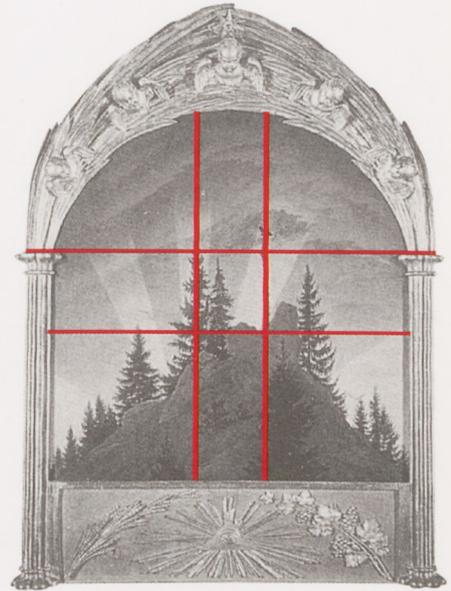
Wenn man so will, ist das leibliche Auge geschlossen. Der Künstler hält in der einen Hand Malstock und Palette, in der anderen, unterhalb der Palette sichtbar, den Pinsel. Der Malprozess steht bevor. An der Wand zwischen den Fenstern hängt hier nicht ein Spiegel, sondern eine weitere Palette und darunter auf gleicher Höhe finden sich auf Nägel gehängt ein Winkeldreieck und ein Lineal. Wir ahnen es schon: Die Spitzen von Dreieck und Lineal liegen exakt auf der oberen Waagerechten des Goldenen Schnitts, die untere Waagerechte jedoch geht haargenau durch den Punkt, an dem Finger und Pinsel zusammenkommen und führt über die Fensterbank des rechten bedeckten Fensters. Hier liegt, kaum sichtbar, ein schmales Buch. Fügt man noch hinzu, dass die linke Senkrechte des Goldenen Schnitts wiederum den Punkt des Zusammenfindens von Finger und Pinsel markiert, dieser Punkt also als der göttlich inspirierte Ausgangspunkt des nun folgenden Malprozesses begriffen wird, dann bekommt auch das Büchlein auf der rechten Fensterbank seinen Sinn, da der Ursprung des schöpferischen Prozesses und das Büchlein über die Bildordnung direkt miteinander verbunden sind. Es kann sich nur um Friedrichs Skizzenbuch handeln, in dem er die Wirklichkeit mit großer Naturtreue aufgenommen hat. Das Skizzenbuch liefert das Material, aus dem per Inspiration mit Hilfe harmonischer Ordnung nun das Bild wird.



**Abb. 5, Caspar David Friedrich,  
Das Kreuz im Gebirge (Tetschener Altar),  
1807/08, Öl auf Leinwand, 115 x 110,5 cm,  
Staatliche Kunstsammlungen, Galerie  
Neue Meister, Dresden**

Von nun an wird der Goldene Schnitt zu Friedrichs zentralem Strukturprinzip, ergänzt durch geometrische Figuren wie die Kegelschnitte Hyperbel, Parabel und Ellipse. Hier sei nur noch ein Blick auf Friedrichs berühmtestes Bild, den Tetschener Altar (Abb. 5), getan, den Friedrich Ende 1808 fertiggestellt hat. Alle vier Linien des Goldenen Schnitts kommen geradezu ostentativ zur Wirkung.

Die Hauptlinie, die rechte Senkrechte, geht unausweichlich durch den senkrechten Kreuzesbalken des auf dem Berge stehenden Kreuzifixes. Die Linke dagegen geht durch die Achse der höchsten Tanne, zudem führt sie durch den mittleren der fünf Strahlen, die die hinter dem Berg versunkene Sonne noch aussendet. Vereinigt man die Strahlen, so führen sie genau auf die Basis des Altarbildes und zwar an den Punkt, an dem die linke Senkrechte des Goldenen Schnitts auf die Basis stößt. Die untere Waagerechte führt exakt auf den Kreuzesfuß und schneidet an diesem Punkt die rechte Senkrechte; so ist dieser Punkt, an dem das Kreuz auf dem Felsen fußt, besonders markiert. Dahinter steht offenbar die Paulinische Feststellung: »petra erat Christus«, Christus als der Fels des Glaubens. Die obere Waagerechte scheint bezogen auf den Bildorganismus unspezifisch zu verlaufen. Doch dann realisiert man, dass sie genau auf der Kämpferplatte der Säulen des geschnitzten und von Friedrich entworfenen, vergoldeten Rahmens aufsitzt. Von hier neigen sich Palmwedel zur Mitte und bilden so für das Bild eine gotische Rahmenform. In diesen Rahmen sind fünf geflügelte Putten gesetzt, bekrönt vom Abendstern, der bekanntlich auch der Morgenstern ist. Die Fünffzahl der Putten entspricht den fünf breiten Strahlenbahnen der untergehenden Sonne. Unten finden sich die eucharistischen Zeichen für Brot und Wein. Zugleich ist der Rahmen in Analogie zu einem Schnitt durch ein Kirchenschiff gesetzt: Die Leipziger Nikolaikirche lässt als Ergebnis ihrer Umgestaltung im späteren 18. Jahrhundert aus den Säulen des Kirchenschiffs Palmwedel herauswachsen, die in das gotische Gewölbe übergehen. Macht man sich zudem klar, dass in kirchlicher Auffassung der Gemeinderaum bis zur Höhe der Säulenkapitelle gedacht wird und darüber sich der himmlische Raum erstreckt, so ist bei Friedrich durch die obere Waagerechte des Goldenen Schnitts der Übergang vom irdischen zum himmlischen Bereich markiert und zugleich der reale Landschaftsraum des Bildes mit den verfassten Zeichen der Christenheit im Rahmen auf ästhetische Weise verschränkt – und auch nur auf diese Weise in ein Verhältnis zu setzen.



Im Falle von Menzel können wir uns etwas kürzer fassen, denn im Prinzip setzt Menzel den Goldenen Schnitt auf durchaus verwandte Art und Weise ein: um Sinn zu stiften. Allerdings ist Menzel ohne die Hoffnung, die Erfahrung vom Zerfall der Wirklichkeit in Wahrnehmungsfragmente ließe sich mit Hilfe des Goldenen Schnitts ästhetisch aufheben, um womöglich gar Trost in einer transzendenten Erfahrung zu finden. Das war für die Romantiker denkbar, wenn man im Falle Caspar David Friedrichs auch sagen muss, dass sich für ihn als überzeugten Protestanten nur in der Passage durch den Tod ein ewiges Leben erhoffen ließ. Gewissheit konnte es für ihn im Leben nicht geben. Menzel nimmt das Chaos gegenwärtiger Wirklichkeit als gegeben hin. Ihm geht es darum, das Leben, so wie es ist, erträglich zu machen, es mit Hilfe seiner Kunst in immer neuen Anläufen für sich annehmbar zu gestalten – und dabei konnte ihm das Strukturprinzip des Goldenen Schnitts helfen. Er stellte der ihn bedrängenden Wirklichkeit eine ästhetische Ordnung gegenüber, ohne damit die Möglichkeit zu eröffnen, dass es zu einer dauerhaften dialektischen Auflösung des Konflikts kommen könnte.

Zwei Beispiele seines Lebensbewältigungsprogramms seien vorgeführt, eines aus der frühen, eines aus der späten Phase seines Lebens. Gleich nach Menzels Tod wurden in zwei Büchern, von Julius Meier-Graefe und von Karl Scheffler, Menzels Ölskizzen der 1840er Jahre als einsame Höhepunkte seines Werkes gefeiert. Hier habe er frei, auf dem Niveau der Franzosen, geradezu protoimpressionistisch gemalt. Alles Spätere sei kleinteilig, bemüht, letztlich konventionell geraten, einschließlich seiner Friedrich-Bilder, die nicht mehr als rekonstruierende Kostümstücke seien, einem überholten Begriff von Historienmalerei verpflichtet. Dieses am Anfang des 20. Jahrhunderts entworfene Bild der Kunst von Menzel hat eine lang anhaltende Wirkung entfaltet. Die Ölskizzen wurden geliebt, der übrige, weit überwiegende Teil seines Werkes, einschließlich der späten Massenszenen, die der Großstadterfahrung gewidmet waren, wurde allenfalls auf Grund der aufgewendeten Mühe respektiert.



**Abb. 6, Adolph Menzel,  
Die Berlin-Potsdamer Eisenbahn,  
1847, Öl auf Pappe, 42 x 52 cm,  
Staatliche Museen zu Berlin,  
Nationalgalerie**

Heute zeigt sich, dass mit diesem Verständnis sowohl der Blick auf die Ölskizzen als auch auf das spätere Werk verstellt worden ist. Neben dem »Balkonzimmer« hat die »Berlin-Potsdamer Eisenbahn« (Abb. 6) unter den Ölskizzen am meisten Bewunderung gefunden. Locker und leicht sei Menzel in seiner Malerei verfahren, bei der »Berlin-Potsdamer Eisenbahn« dem rasanten Tempo des auf uns zu rauschenden Zuges angemessen. Eine flüchtige Erscheinung habe eine anschauliche Form gefunden. Das ist richtig und falsch zugleich. In der Tat ist die Peinture von großer Leichtigkeit, das Bild von atmender Lebendigkeit und atmosphärischer Stimmigkeit. Nur: Dies ist ein bewusst gewählter Modus, nicht die direkte Wiedergabe einer Erfahrung vor dem Objekt. Der »Berlin-Potsdamer Eisenbahn« von 1847 liegt eine Vorzeichnung von 1845 zu Grunde, die um einiges genauer ist als die folgende und ganz offensichtlich im Atelier gefertigte Ölskizze. Und da man dies in seinen Konsequenzen nicht bedacht hat, ist man auch nicht darauf aufmerksam geworden, dass diesem Bild eine genaue Ordnung zu Grunde liegt.

Das, was hier so schön malerisch erscheint, gibt ein städtisches Randgebiet wieder, eine Übergangszone, nicht Fisch und nicht Fleisch.

Die Gleisführung für das neue Fortbewegungsmittel schneidet in diese ungeordnete Übergangszone und beschreibt eine präzise Kurve. Der Anhalter Bahnhof, von dem die Strecke nach Potsdam ihren Ausgang nahm, wurde 1841 gebaut. Die Erfahrung, um die es hier geht, ist neu und auf Grund des rasenden Tempos der aus England importierten Eisenbahn irritierend. So sind die Unordnung der Übergangszone einer schnell über seine Mauern hinauswachsenden Stadt und die neue, gewaltsame, im Wortsinn einschneidende Ordnung der entstehenden Industrialisierung gleichermaßen Gegenstände, mit denen es zurecht zu kommen gilt. Menzel versucht die Erfahrung mit Hilfe des Goldenen Schnitts erträglich zu machen. Der Schornstein der Lokomotive, Inbegriff der Kraftentfaltung, liegt haargenau auf der linken Senkrechten des Goldenen Schnitts. Und der Bogen der aus der Stadt hervorschießenden Gleisanlage bekommt in Höhe des kleinen Bahnwärterhäuschens einen Abzweig, der in der Vorzeichnung noch nicht vorhanden war – was die für den Bildorganismus ergebende Notwendigkeit aus Menzels Sicht betont. Diese Parabelform bezeichnet im oberen und unteren Teil die obere respektive untere Waagerechte des Goldenen Schnitts, mit dem Bahnwärterhäuschen als Markierung des Bogenscheitels – und dieses Häuschen, so sonderbar es klingen mag, liegt an der Stelle, an der die Konstruktionslinien des Goldenen Schnitts sich kreuzen. Würde sich diese Betonung des konstruktiven abstrakten Gerüsts nicht auch andernorts bei Menzel finden, so hielte man die Feststellung für eine Projektion. Fügt man schließlich noch hinzu, dass die von uns aus vordere rechte Hauskante des zentralen Bauernhauses exakt auf der Bildmittelachse liegt, die zudem noch durch den Blätterrand des großen Baumes betont wird, so erkennt man, dass Menzels freie Malweise einer vorgegebenen, fast absoluten Ordnung folgt. Die Kunst kompensiert die neue ungewohnte Erfahrung, ohne sie damit aufzuheben.



**Abb. 7, Adolph Menzel,  
Piazza d'Erbe in Verona,  
1882-1884, Öl auf Leinwand,  
74 x 127 cm, Staatliche  
Kunstsammlungen, Galerie  
Neue Meister, Dresden**

Beim zweiten Beispiel, Menzels letztem großen Ölgemälde, der »Piazza d'Erbe« in Verona (Abb. 7, S. 83), entstanden zwischen 1882 und 1884, ist der gänzlich chaotische Eindruck unausweichlich. Eine ungeheure Menschenmenge, dicht zusammengedrängt, hat sich auf dem Marktplatz um den Brunnen der sogenannten Madonna Verona herum eingefunden.

Die ungezählten Marktstände werden von identischen weißen Sonnenschirmen geschützt, doch gehen die Stände selbst im Getümmel weitgehend unter. Wären da nicht der Titel des Bildes und der Brunnen und wüssten wir nicht, dass Menzel gleich dreimal vor Ort gewesen ist und rund 100 Detailstudien gemacht hat, so könnten wir nicht sicher sein, eine Wiedergabe des Marktes von Verona vor uns zu haben. Denn Menzel hat bei der Platzbebauung alle bekannten Palazzi weggelassen und nur ortstypische Wohnhäuser versammelt. Auch auf den zahlreichen Balkonen tummelt sich eine erstaunliche Menschenschar, als hätten sich alle verabredet, dem Marktgeschehen gleichzeitig beizuwohnen.

Auf dem Markt selbst ist Unruhe genug: Ein hell gekleidetes Engländerpaar mit Tochter und Gouvernante erwehrt sich auf der linken Bildseite einer Schar Veroneser Straßenjungen. Vorn wird von Arbeitern der Boden aufgepflastert, rechts quält sich ein Eselskarren durch die Menge, im Hintergrund rechts wird an einem der Häuser gebaut – Veränderung und Bewegung allerorten. Leicht von der Mitte nach links verrückt öffnet sich eine zum Markt führende Straße, an deren Ende ein Turm auftaucht, der realiter vom Markt aus nicht zu sehen ist, über ihm ein Stück blauen Himmels – und durch diesen Turm als *point de vue* führt die linke Senkrechte des Goldenen Schnitts. Doch für den Ausdruckscharakter des Bildes hat sie eine noch sehr viel wichtigere Funktion; sie führt auf den Punkt zu, an dem ein Vogelhändler verzweifelt mit ausgestreckter Hand einen seiner an einer Schnur festgehaltenen Vögel von einem der großen Sonnenschirme herunterbekommen will, in den der Vogel sich verkrallt hat. Er ist weit vorgebeugt, kippelt auf einem bereits gefährlich schräg stehenden Regal, gleich wird es umstürzen und auf dem Markt eine völlig chaotische Kettenreaktion auslösen.

Dass dieser Punkt das geheime Zentrum des ganzen Bildes ist, wird dadurch nahegelegt, dass durch Vogel und Hand zugleich die obere Waagerechte des Goldenen Schnitts führt. Senkrechte und Waagerechte kreuzen sich an diesem Kulminationspunkt. Unser Blick wird genau dahin geführt. Denn da die obere Waagerechte des Goldenen Schnitts zugleich die Horizontlinie darstellt – auch Caspar David Friedrich lässt nicht selten diese beiden Linien zusammenfallen –, liegt hier auch der Fluchtpunkt des ganzen Bildes.

Das ist das eine Ordnungssystem, das verblüffender Weise den Ausgangspunkt absoluter Unordnung markiert. Das andere ist für Menzel ungewöhnlich, offenbar schien es ihm angesichts des unüberschaubaren Durcheinanders notwendig zu sein: Er integriert in den Vordergrund eine Art Dreiecksgiebel, der auf die Bildmittelachse bezogen ist. Sein höchster Punkt wird durch den Kopf eines hochblickenden Wasserverkäufers gebildet, er scheint sein Produkt dem Maler auf dem Balkon eines ersten Stocks der diesseitigen Bebauung des Platzes anzubieten und damit auch uns. Die Schenkel des Dreiecks nehmen zwei Bauarbeiter ein, einer schaut auf die Auseinandersetzung der Engländer. Zwei Frauen, eine alte am Stock, eine junge mit Kind auf dem Arm kommen uns entgegen, beladen mit ihren Markteinkäufen. Die Junge, wieder auf der Bildmittelachse, scheint uns geradezu entgegenzustürzen und öffnet damit das Bild nach vorne. Sie markiert die ästhetische Grenze zum Betrachter. Dieser Giebel, eine ostentative Ordnungszutat, soll dem chaotischen Geschehen einen gewissen Halt geben, aber auch hier wird dadurch das Durcheinander nicht aufgehoben.

So träumt Friedrich mit Hilfe des Goldenen Schnitts von Erlösung, Menzel mag nicht mehr an sie glauben. Was er vorführt, ist die Erfahrung der modernen Großstadt, auf die er zuerst in Paris gestoßen wurde. Schreibt er ihr gewaltsam eine Ordnung ein, so steht diese nur für den letztlich vergeblichen Versuch, sich gegenüber dem Überwältigenden zu behaupten.

**Busch, Werner:** Caspar David Friedrich.

Ästhetik und Religion, München: C. H. Beck 2006.

**Busch, Werner:** Adolph Menzel. Auf der Suche nach der Wirklichkeit, München: C. H. Beck 2015.

**Corbalán, Fernando:** Der Goldene Schnitt. Die mathematische Sprache der Schönheit, Köln: Librero 2016.

**Fredel, Jürgen:** Maßästhetische Studien zu Proportionsfragen und zum Goldenen Schnitt, Hamburg: Lit 1998.

**Hemenway, Priya:** Der geheime Code.

Die rätselhafte Formel, die Kunst, Natur und Wissenschaft bestimmt, Köln: Taschen 2008.