



**„Nur näher kommt, Ihr wunderschönen Masken“ – Adolph Menzels *Maskensouper***

Im Jahre 1903 erwarb das Museum der Bildenden Künste in Stuttgart, die heutige Staatsgalerie, ein 1855 datiertes Gouachebild von Adolph Menzel (Abb. 1), welches spätestens seit diesem Zeitpunkt den Titel *Maskensouper* trägt<sup>i</sup>. Der hundertste Todestag Menzels 2005 regte dazu an, dieses von der Forschung bislang wenig beachtete Werk auf sein Thema und seine Bedeutung als Nukleus für eine bedeutende Werkgruppe in Menzels Werk hin zu untersuchen: Die im Zeitraum von 1862-1889 entstandenen Ballbilder<sup>ii</sup> behandeln die vielfältigen Aspekte des abendlichen Amüsemments.

Zum Zeitpunkt des Entstehens des *Maskensouper* war Menzel in Berlin hauptsächlich als Graphiker bekannt, seine Gemälde, auch das heute so berühmte *Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci* (1850-52, Abb. 2) waren sowohl von offizieller Seite als auch von den Sammlern noch nicht sonderlich geschätzt. Erst die Vollendung des Historienbildes *Friedrich der Große und die*



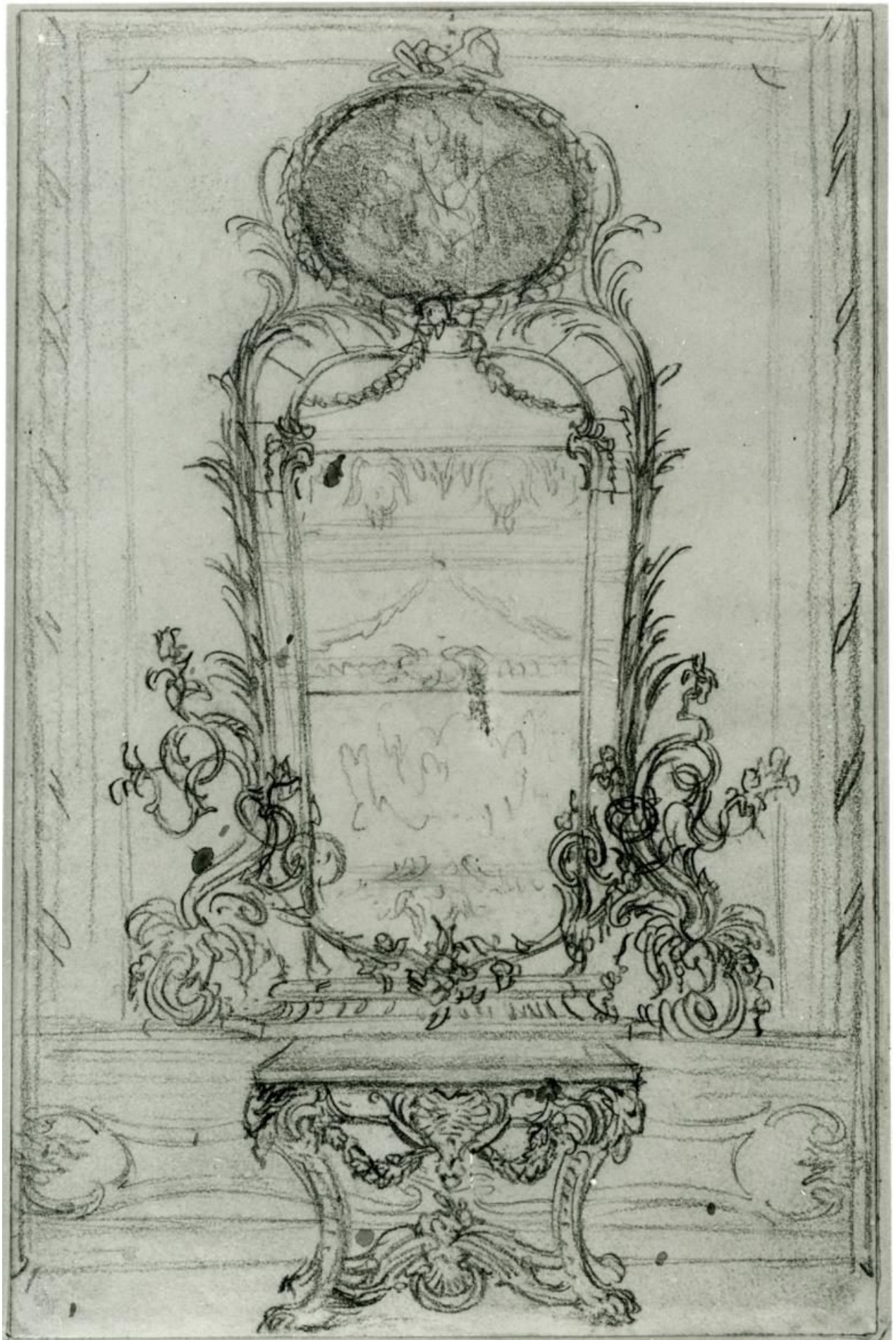
*Seinen bei Hochkirch* (chem. Nationalgalerie Berlin, seit 1945 verschollen) im Jahre 1856 sollte ihm weithin Anerkennung verschaffen<sup>iii</sup>.

Menzels erstes bekanntes Ölbild stammt bereits aus dem Jahre 1836, doch verwendete er häufig auch Pastellkreide, Aquarell und Deckfarbe, die ihm ein spontanes und schnelles Arbeiten ermöglichten. Eines seiner ersten Gouachebilder ist die *Glückwunschadresse* (1850)<sup>iv</sup>, ein Auftragswerk für den Magistrat von Berlin. Im Jahre 1854 schuf Menzel eine Serie von zehn Gouachen für die russische Zarin (St. Petersburg, Eremitage)<sup>v</sup>. Hugo von Tschudi schrieb bereits 1906: „Nichts anderes (...) hat Menzel so populär gemacht wie die Guaschen (sic). In der Mitte der fünfziger Jahre etwa einsetzend, werden sie von den achzigern ab die herrschenden Leistungen seiner malenden Rechten“<sup>vi</sup>. Menzel bevorzugte die Deckfarbe, „weil sie seinen immer mehr auf pointierte und detaillierte Darstellung ausgehenden Absichten in hohem Maße entgegenkam. In weit höherem Maße jedenfalls als die Aquarelltechnik, die ihre feinsten Reize in einer raschen, die Frische des ersten Eindrucks festhaltenden Behandlungsweise entfaltet“<sup>vii</sup>. Während Menzel das Pastell nach 1859 praktisch aufgegeben zu haben scheint, führte er die Gouache als Synthese der Eigenschaften von Ölmalerei und Zeichnung zu immer neuen Höhepunkten, wie Scheffler<sup>viii</sup> schreibt.

Das *Maskensouper* zeigt eine nächtliche Ballpause: die Gäste begeben sich gerade vom Tanzsaal in den Speisesaal, um ihr Mitternachtssouper einzunehmen. Die Demaskierung der Ballbesucher ist bereits in vollem Gange, auf beiden Seiten der festlich gedeckten Tafel stehend scheinen sie auf

das Zeichen zum Platznehmen zu warten. Das rauschende Fest ist für einen kurzen Moment zum Stillstand gekommen, denn in die ausgelassene Stimmung hat sich ein bedrohlicher Schatten eingeschlichen. Unter den von einem grotesk wirkenden Lakaien im Speisesaal begrüßten Masken befinden sich drei dunkel gekleidete Personen, welche sich wie eine Wand zwischen die hereinströmenden Gäste und die Tafel geschoben haben. Sie scheinen das auf sie fallende Licht regelrecht zu absorbieren. Der „Kardinal“ an ihrer Seite scheint verwundert ihr Verhalten zu bemerken, während der „Harlekin“ und der „Teufel“ rechts sich in die Richtung des Betrachters wenden, der eine abwartend, der andere heftig gestikulierend. Ein am rechten Bildrand stehender Herr im spanischen Kostüm des 16. Jahrhunderts ist im Begriff, seine Maske abzunehmen, doch drückt sein Gesicht eher unangenehmes Überraschtsein als Festfreude aus. Sind da etwa ungeladene Gäste gekommen?

Auf den ersten Blick scheint es, als befände man sich auf einem Maskenball zu Zeiten Friedrichs des Großen, denn der die Bildmitte dominierende Spiegel ist so mit leichten Abwandlungen in der Oberen Galerie im Neuen Palais in Potsdam zu sehen, welches Friedrich 1763-70 hatte errichten lassen. Tatsächlich hat Menzel diesen Spiegel in einer Zeichnung (Abb. 3)<sup>ix</sup> festgehalten,



welche - auch durch die auf ihr befindlichen Farbspritzer - hier erstmals überzeugend als Vorlage identifiziert werden konnte<sup>x</sup>. Der abgebildete Raum ist allerdings nicht die Obere Galerie, sondern ein Konstrukt Menzels, der die Fensteröffnungen in mit grünen Portieren verhängte Türen abgewandelt hat. Außerdem wirkt der Raum höher. Der Betrachter ist in recht ungewohnter Weise auf der Tafel stehend zu denken und müsste sich eigentlich auch im Spiegel sehen können, doch zeigt dieser nur einen diffusen Lichtschein. Bei der Übernahme des Spiegels in die Gouache streckte Menzel seine Proportionen in die Vertikale, wobei er die Ornamentik leicht veränderte.

Mit der Monumentalisierung des Raumes geht eine raffinierte Lichtregie einher, welche sich primär aus drei Quellen speist: dem Kronleuchter oben rechts, den Girandolen am Spiegel und dem hell erleuchteten Tanzsaal im Hintergrund. Die verschiedenen Lichtquellen lassen die Ornamentik des Raumes und das Geschehen atmosphärisch verschwimmen. Menzels Beschäftigung mit historischen Schlossräumen für seine Illustrationen zu Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen* (1839-42) und für seine Gemälde zum selben Themenkreis entfaltet hier ihre Wirkung. Ein perspektivisch korrekt konstruierter Raum wird durch natürliches oder künstliches Licht belebt. Was auf den Studien gelegentlich leblos wirkt, wird durch die Lichtregie lebendig. Im 1843-46 entstandenen Gemälde *Die Störung* (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe) hatte Menzel seine Erfahrungen mit Schlossräumen und ihrer geheimnisvollen Belebung durch verschiedene Lichtquellen erstmals in einem größeren Werk formuliert. Doch kontrastiert in diesem Bild die Pracht des Innenraums auffällig mit der Banalität der dargestellten Handlung. Thematisch schließt sich das *Maskensouper* eng an das frühe Gemälde an: „Menzel wählte die Störung nicht nur häufig als Bildthema, sondern er benutzte sie auch oft als Element der Bildregie. Er verwendete sie gern, um das schnelle Erfassen seiner Bildrechnung zu verhindern“<sup>xxi</sup>.

Im *Flötenkonzert* steigerte er die Lichteffekte ins Atmosphärische, die Reflexe auf den goldenen Ornamenten erzeugen eine fließende Struktur, in der die Personen agieren. Ihre vielfältigen Bewegungen und Posen suggerieren eine Unmittelbarkeit der Szene. Ohne den Raum im Schloss jemals bei Kerzenlicht gesehen zu haben, meisterte Menzel souverän die Beleuchtungseffekte „von allen Seiten und von oben“<sup>xxii</sup>. Später wird er sagen: „Es ist das Schwerste, was es gibt, solch ein Kronleuchter“ und „Überhaupt hab ich’s bloß gemalt des Kronleuchters wegen“<sup>xxiii</sup>.

Hinsichtlich der Komposition und des Themas steht dem *Maskensouper* aber das 1851 entstandene *Salonkonzert* (Abb. 4)<sup>xiv</sup> am nächsten: der Betrachter steht in einem eleganten Saal,



wohl im Privathaus eines vermögenden Musikliebhabers. Für die anwesenden Frauen und den Geistlichen hat man Stühle in Reihen aufgestellt. Noch hat das Konzert nicht begonnen, mehrere Frauen suchen noch einen Sitzplatz, während die Männer unschlüssig herumstehen. Aufmerksam wird mit Hilfe von Operngläsern genau registriert, wer kommt und wer sich wohin setzt. Im Hintergrund befindet sich wie im *Maskensouper* ein großer Wandspiegel<sup>xv</sup>, in dem sich die Frau mit dem rosafarbenen Schal und der rechts stehende Mann perspektivisch korrekt spiegeln. Der am oberen Bildrand zunächst nur durch seinen Schimmer zu ahnende Kronleuchter spiegelt sich zusätzlich, das von links aus einem Nebenraum einfallende Licht trägt zur diffusen Atmosphäre bei<sup>xvi</sup>. Menzel war Musikliebhaber, interessierte sich aber ebenso stark für das Publikum und seine Verhaltensweisen. Während der Veranstaltung oder danach zu Hause hielt er Personen in Zeichnungen fest, so beispielsweise Frauen mit Opernglas, sich flegelnde oder gespannt zuhörende Männer. Das Durcheinander der Konzertgäste und seinen Kontrast zur klar definierten Räumlichkeit wandelte Menzel im *Maskensouper* in raffinierter Weise ab. Der Raum ist perspektivisch korrekt, aber um die Spannung eines dramaturgischen Höhepunktes aufzubauen, bedurfte es weiterer Kunstgriffe. Die Dramaturgie ähnelt der einer Theaterinszenierung, einem bewusst herbeigeführten szenischen Kulminationspunkt. In seinen späteren Ballszenen wie dem *Ballsouper* (1878, Abb. 5)<sup>xvii</sup> verzichtet Menzel jedoch auf diesen Moment. Dies legt nahe, dass er

seine Anregung zum *Maskensouper* nicht von einem Ball, sondern von einer Theater- oder Operninszenierung erhalten haben könnte.





Im Jahr 1856 schuf Menzel nach seiner Paris-Reise 1855 sein berühmtes Gemälde *Théâtre du Gymnase* (Abb. 6)<sup>xviii</sup>, die Darstellung einer Theateraufführung, welche er in Paris gesehen und skizziert hatte. Das Théâtre du Gymnase hatte zu dieser Zeit durch seinen betont realistischen Inszenierungsstil Aufsehen erregt und u. a. mit den Stücken von Eugène Scribe großen Erfolg beim Publikum<sup>xix</sup>. Menzels Kenntnisse der Innenraumdarstellung ermöglichten es ihm, aus diesem Theaterbesuch ein Konzentrat zu destillieren, welches in dieser Form noch keinem Künstler vor ihm gelungen war. Das Bild zeichnet sich einerseits durch die ungewohnte Perspektive, die atmosphärische Schilderung, andererseits durch die neuartige, Akteure und Publikum gleichermaßen charakterisierende Unmittelbarkeit aus. Ein direktes Aufeinandertreffen von Vertikale und Diagonale, welches im *Maskensouper* den Bildaufbau noch weitgehend bestimmt hatte, vermied Menzel geschickt, die Überschneidungen durch den unteren Rand der Loge des ersten Ranges wirken wie zufällig. Es entsteht so der Eindruck eines Fensters, welches das Geschehen auf der Bühne fokussiert. Die Beleuchtung durch das Gaslicht als diagonale Leiste am Bühnenrand trägt dazu bei, diesen Effekt wesentlich zu steigern. Bemerkenswert ist auch die Dreiteilung des Hintergrundes, welche Menzel aus dem *Salonkonzert* und dem *Maskensouper* weiterentwickelt hat. Im *Théâtre du Gymnase* wird diese Gliederung durch Farbfelder konsequent ausgebildet, deren strikte Trennung aber durch die Diagonale des Bühnenrandes gemildert. Zusätzlich werden die Sitzreihen der Zuschauer aus dem *Salonkonzert* als Repoussoir



wieder eingeführt. In der Bildentwicklung rückt die Dreiteilung schrittweise näher an den unteren Bildrand, die leichte Asymmetrie wird aufgegeben, durch einen Abschluss nach oben aber kompensiert. Dadurch wird gleichzeitig der Kronleuchter verdeckt, welcher durch seinen Lichtschein indirekt präsent bleibt. Fluchtlinien erschließen den Raum in der Tiefe. Was im *Salonkonzert* durch die Reihen der Zuhörer bewirkt wird, übernehmen im *Maskensouper* die Bankettafel, im *Théâtre du Gymnase* der Bühnenrand und ebenfalls die Zuschauerreihen. Menzels kunstvolle Verdichtung dieser Elemente bewirkt eine Steigerung des Raumerlebnisses. Die vielfältigen Blickbeziehungen der Personen befinden sich nun nicht mehr ausschließlich in einer Ebene, sondern durchkreuzen den gesamten Bildraum. Durch farbliche Akzentuierung der Mitte beruhigt sich das Farbenspektrum, das Durcheinander wird zugunsten der Helldunkelwirkung gedämpft.

Der Vergleich der beiden Gouachen mit dem *Théâtre du Gymnase* ist jedoch nicht ganz unproblematisch, denn das Ölgemälde wurde vor seinem Verkauf im Bereich des Publikums übermalt<sup>xx</sup>, es ist daher anzunehmen, dass die Zersplitterung der Zuschauermenge – ein typisches Merkmal für Menzels Spätstil - nicht ganz seiner ursprünglichen Ausführung entsprach. Vermutlich waren dort die Personen summarischer angegeben. Dies wird offensichtlich, wenn man eine alte Farbproduktion<sup>xxi</sup> heranzieht, welche noch bedeutend mehr Details als heute erkennen lässt. Bemerkenswert ist auch die für Menzels Menschensicht eher unübliche Konzentration der Anwesenden auf eine Handlung: „Zu einem Prinzip seiner Bildregie ließ er die Kennzeichnung vielfältiger Reaktionen auf ein Geschehen und die geteilte Aufmerksamkeit der Bildfiguren für den Hauptakteur werden“<sup>xxii</sup>. Das Durcheinander und Auseinanderstreben der Bewegungen im *Salonkonzert* und im *Maskensouper* sind hier nicht zu finden. Auffällig ist allerdings, dass die Personen vom Betrachter immer weiter weg rücken und tendenziell kleiner werden, wodurch die Distanz des Betrachters zum Geschehen sich vergrößert.

Eines seiner ersten Interieurs, das Aquarell *Chor der alten Klosterkirche in Berlin* (1838, Sammlung Winterstein)<sup>xxiii</sup> belegt, dass Menzel sich schon frühzeitig mit dieser Bildgattung befasste. Insbesondere die Kircheninterieurs finden sich bis in sein Spätwerk hinein. Nach Meier-Graefe ist Menzel in „seiner ganzen Art nach Interieurmensch“<sup>xxiv</sup>. Interieurdarstellungen der 1840er Jahre zeigen bereits, dass Menzel auf die konventionellen Wünsche eines Betrachters keine Rücksicht nimmt. Da er diese kleinformatigen Gemälde zu Lebzeiten nie öffentlich zeigen wollte, ist anzunehmen, dass er sie ausschließlich für sich geschaffen hatte, zwar perspektivisch konstruiert, jedoch mit manipulierten Größenverhältnissen. Eine Legitimation seines Tuns, seiner ästhetisch motivierten Gestaltung vor dem Betrachter war daher nicht vorgesehen. Menzels Verweigerung von Bezügen, das Fehlen von Ecken und Begrenzungen in einigen seiner Bilder, hätte bei seinen Zeitgenossen zwangsläufig zu Irritationen geführt.

Die Sehgewohnheiten der Biedermeierzeit erwarteten klar konstruierte, perspektivisch als richtig und somit als wahr empfundene Interieurdarstellungen. Ein typischer Vertreter dieser Bildgattung war Johann Erdmann Hummel (1769-1852), der an der Berliner Akademie Perspektive lehrte und auch ein Traktat zu diesem Thema verfasst hatte. Ein Demonstrationsstück für seine Theorien war die in zwei Fassungen existierende *Schachpartie*<sup>xxv</sup>. Die Schilderung der Lichtreflexe, insbesondere aber der perspektivisch raffinierten Spiegelungen bildete dabei die Hauptmotivation Hummels. Bei Menzel hingegen ist in den häufig auftretenden Spiegeln meist nicht viel mehr zu sehen als ein diffuser Lichtschimmer. Das Begreifen des Gesehenen wird erschwert, das Atmosphärische ist wichtiger als rationale Erfassbarkeit. Menzel erzeugt durch den Ausschnittcharakter und die Beleuchtungseffekte eine neue Art von Interieur, bei dem die Schilderung des eigentlichen Raumes in den Hintergrund tritt und gleichzeitig das Geschehen im Raum thematisch nicht recht fassbar wird. Es findet eine Transformation des familiären Interieurs einer zeitgenössischen Wohnung ohne nennenswerte Handlung in eine atmosphärische Milieuschilderung statt.

Bei den nächtlichen Interieurs scheint die von verschiedenen Lichtquellen herausgearbeitete Körperlichkeit der häufig anonymen Personen die Hauptrolle zu spielen, zum Beispiel im Ölbild *Wohnzimmer mit Justizminister von Maercker* (1847/48)<sup>xxvi</sup>. Hereinfallendes Dämmerlicht, die Kerze sowie die Zigarette verleihen der Silhouette des rauchenden Mannes eine markante Präsenz. Wie häufiger in Menzels Werk findet sich in der Mitte des Bildes ein Wandspiegel, hier mit einer brennenden Kerze davor, deren Schein in den Raum zurückgeworfen wird.

Ein anderes Beispiel stellt das *Wohnzimmer mit der Schwester des Künstlers* (1847)<sup>xxvii</sup> dar: Hier finden sich ebenfalls die vertikale Dreiteilung des Bildes und die stillebenhaft präsentierten Dinge auf dem Tisch. In beiden Bildern ist zu beobachten, dass die Größenverhältnisse von Architektur, Mobiliar und Personen wie im *Maskensouper* bildkünstlerischen Vorstellungen unterworfen werden. Kalkulierte Dramatisierung erzeugt aus dem Banalen das Einzigartige und Unverwechselbare eines Moments.

Das *Maskensouper* ist bislang das einzige ausgeführte Gemälde, das - abgesehen von einigen Zeichnungen und Graphiken<sup>xxviii</sup> - mit einer Opernszene in Verbindung gebracht werden kann: Die Personenkonstellation deutet auf die Schlusszene des ersten Akts von Mozarts *Don Giovanni* hin. Donna Elvira, Donna Anna und Don Ottavio fordern auf dem Maskenball in Don Giovannis Haus Rechenschaft für dessen Schandtaten. Durch Leporello unerkannt ins Haus eingeladen, werden sie von Don Giovanni begrüßt: „Nur näher kommt, nur näher kommt, Ihr wunderschönen Masken“. Nachdem die drei sich nach der Rettung Zerlinas vor Don Giovanni ihrer Masken entledigt haben, kommt es zu einer Konfrontation, in deren Verlauf dieser die

Flucht ergreift. Die dunkle Personengruppe ist offensichtlich zu dem Mann in spanischen Kostüm hin orientiert, der auf diese Weise als Don Giovanni erkennbar wird. Identifiziert man die burleske Lakaienfigur am linken Bildrand als Don Giovannis feigen Diener Leporello, so entspricht die Personenkonstellation etwa der oben beschriebenen Szene<sup>xxxix</sup>. Doch nicht alle Gäste – typisch für Menzels Menschendarstellungen – nehmen Notiz von dem Geschehen. Die Musik scheint für einen Moment inne zu halten. Erst wenn die drei dunklen Gestalten mit der Arie „Alle sollen es wissen“ beginnen, um Don Giovanni vor der Festgesellschaft als Schurken zu entlarven, wird die Schrecksekunde Don Giovannis vorbei sein und das Geschehen seinen Lauf nehmen. Mit den Worten „Keiner soll mich beben sehen, mag die Welt in Trümmer gehen“ flüchtet er schließlich. Doch deutet der Teufel in seiner Nähe das Ende des zweiten Aktes schon an, wenn der Geist des ermordeten Komturs<sup>xxxix</sup> den Übeltäter in die Hölle zerren wird.

Mit großer technischer und dramaturgischer Virtuosität gelingt es Menzel, das komplexe Geschehen am Ende des ersten Aktes in einer Schlüsselszene zusammenzufassen. Dennoch ist das *Maskensouper* keineswegs als bloße Illustration einer Opernszene zu sehen. Es handelt sich um eine subtile Verschränkung von drei stilistischen Epochen: dem friderizianischen Rokoko, Mozarts 1787 – zwei Jahre vor der französischen Revolution - uraufgeführter Oper und einem Maskenball bzw. einer zeitgenössischen Operninszenierung. Der Spiegel, das diskret angedeutete Mozart-Thema und die eindeutig der Zeit um 1855 zuzuordnende Frisur der Frau links verraten nur dem aufmerksamen Betrachter diesen komplexen Zusammenhang.

Begreift man wie Stefan Kunze<sup>xxxix</sup> die Figur des Don Giovanni als das Sinnbild des Chaotischen und Antisozialen, so findet man in Mozarts Oper Parallelen zu Menzels künstlerischer Ästhetik. Werner Hofmann äußert sich ähnlich über Menzel: „die vorgefundene Wirklichkeit ist, für sich genommen, chaotisch und sinnlos, sie wird erst von der künstlerischen Bewältigung gerechtfertigt“<sup>xxxix</sup>. Aus dieser Disposition resultiert eine „Montage von verschiedenen Teilen zu einem aussagekräftigen Bildraum und überzeugenden Wirkungsraum für die entsprechenden Bildfiguren“<sup>xxxix</sup>.

Zudem ist auch bei Menzel das Fest kein Ort sozialer Harmonie, sondern das Gegenteil: Die gegenläufigen Intentionen der Anwesenden lassen die konventionelle soziale Zusammenkunft undurchschaubar und somit unkontrollierbar werden. Durch Mozarts Musik kongenial in ihrer rhythmischen Struktur vorbereitet, findet eine soziale Desintegration statt, welche das Ende des Festes herbeiführt. Im *Maskensouper* wie auch in den anderen Ballbildern ist die Musik aber letztlich abwesend, auch wenn sie den eigentlichen Ausgangspunkt des Geschehens bildet. Ausdrücklich wird das in Bildtiteln wie z.B. *Ballpause* (vgl. Anm. 2) thematisiert. Das Verstummen der Musik erzeugt eine soziale Interaktion, deren Ausgang nicht absehbar ist. Mit dem Beginn

einer Parallelität zahlreicher Einzelinteressen kommt für Menzel der Moment, an dem sein Interesse erwacht.

Das *Maskensouper* erfüllt seine Vorbildfunktion sowohl für das *Théâtre du Gymnase* als auch für die Ballbilder. Doch nicht nur als Nukleus für diese Werkgruppe und als Huldigung an Mozart nimmt das *Maskensouper* in Menzels Werk eine wichtige Position ein. Es steht an einem Wendepunkt seines Schaffens, einer Übergangsphase von seiner intensiven Beschäftigung mit der Friedrich II.-Thematik zu neuen Aufgaben. Der von Menzels engem Freund Theodor Fontane konstatierte Geschmackswandel in der Zeit um 1855 „Man wollte Gegenwart, nicht Vergangenheit“<sup>xxxiv</sup> führt auch Menzel in eine neue Richtung. Nicht zuletzt die Parisreise und das aus ihren Eindrücken entstandene *Théâtre du Gymnase* sind ausreichender Beleg für diese Neuorientierung, selbst wenn das Neue nicht sogleich systematisch umgesetzt wird. Menzel vollzieht seine endgültige Hinwendung zum Maler der Gegenwart erst mit der 1861-65 geschaffenen *Kronung Wilhelms I. in Königsberg* (Neues Palais, Potsdam).

- <sup>i</sup> Das Werk entstammt der bedeutenden Sammlung des Apothekers Carl Ludwig Kutz (1809-1889), Inhaber der „Rothen Apotheke“ in der Rosenthaler Strasse, seit 1846 Sekretär des „Vereins der Kunstfreunde“. Im Auktionskatalog von Lepke (Berlin) vom 15. Februar 1898, S. 14, wird unter der Nummer 20 das Werk als *Maskenfest* aufgeführt. Kutz besaß auch das Gemälde *Friedrich der Große und die Tänzerin Barbarina* (1852, Privatsammlung). Menzel erwähnt Kutz in einem Brief an Fritz Werner vom 4. April 1855, s. Hans Wolff (Hg.), Adolph von Menzels Briefe, Berlin 1914, S. 166.
- <sup>ii</sup> Beginnend mit dem *Ball im Neuen Palais* (1854, Eremitage, St. Petersburg) folgen: *Hofball auf Schloss Rheinsberg* (1862, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt), *Ballszene* (1867, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt), *Ballpause* (1870, Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München), *Das Ballsouper* (1878, Staatl. Museen zu Berlin PK, Nationalgalerie), *Hofballszene* (1884, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt), *Im Weißen Saal* (1888, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt), *Auf dem Ball* (1889, Muzeum Narodowe, Posen). Alle Dargestellten sind anonym, *Der Cercle Kaiser Wilhelms I.* (1879, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt) stellt durch die eindeutig identifizierbare Figur des Kaisers eine Ausnahme dar. Nach heutiger Kenntnis entstanden alle diese Werke ohne Auftraggeber, s. Gisold Lammel, Adolph Menzel – Bildwelt und Bildregie, Dresden 1993, S.73.
- <sup>iii</sup> Gisold Lammel, Exzellenz lassen bitten – Erinnerungen an Adolph Menzel, Leipzig 1992, S.191.
- <sup>iv</sup> Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Aquarellsammlung, Aquarell- und Deckfarben, 80 x 60 cm, Inv.Nr. 2177 A.
- <sup>v</sup> Lammel (1992, vgl. Anm. 3), S. 92. Es war leider nicht möglich, vom Blatt *Ball im Neuen Palais* eine aussagekräftige Abbildung zu finden.
- <sup>vi</sup> Hugo von Tschudi, Aus Menzels jungen Jahren, Berlin 1906, S. 10.
- <sup>vii</sup> Tschudi (1906, vgl. Anm. 6), S. 10. Siehe auch Paul Meyerheim, Adolf von Menzel – Erinnerungen von Paul Meyerheim, Berlin 1906, S. 28.
- <sup>viii</sup> Karl Scheffler, Menzel – Der Mensch/Das Werk, Berlin o.J. (1916), S. 163 und 180.
- <sup>ix</sup> Staatliche Museen zu Berlin PK, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. SZ Kat. 1701.
- <sup>x</sup> Dies steht im deutlichen Gegensatz zu Menzels Biograph Paul Meyerheim, S. 29 (1906, vgl. Anm. 7), der behauptete, dass Farbleckse beim Pinselabstreifen oft den Ausgangspunkt von Aquarellen bildeten.
- <sup>xi</sup> Lammel (1993, vgl. Anm. 2), S. 185.
- <sup>xii</sup> Brief vom 26. Dezember 1851, Wolff (1914, vgl. Anm. 1), S. 154.
- <sup>xiii</sup> Lammel (1992, vgl. Anm. 3) S. 51 bzw. 108. Siehe auch: Bruno Bushart, „Es ist das schwerste, was es gibt, ein solcher Kronleuchter“. Zu Menzels Hoffestbildern, in: Adolph Menzel, Ausst.-Kat. Museum Georg Schäfer Schweinfurt, hg. von Jens Christian Jensen, München 1998, S. 45-49.
- <sup>xiv</sup> Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.Nr. 8501.
- <sup>xv</sup> Es sei an dieser Stelle nur auf die prominente Position des Wandspiegels in Menzels *Balkonzimmer* (1845, Staatl. Museen zu Berlin PK, Nationalgalerie) verwiesen.
- <sup>xvi</sup> Bedingt durch den schlechten Erhaltungszustand ist es schwer, Einzelheiten zu erkennen, es handelt sich aber keineswegs um einen Raumdurchblick, wie in: Neue Pinakothek, hg. von Siegfried Lenz, München 1982, 4. Aufl., S. 231 angegeben.
- <sup>xvii</sup> Staatl. Museen zu Berlin PK, Nationalgalerie, 71 x 90 cm, Öl auf Leinwand, Inv.Nr. A I 902.
- <sup>xviii</sup> Staatl. Museen zu Berlin PK, Nationalgalerie, 46 x 62 cm, Öl auf Leinwand, Inv.Nr. F 243.
- <sup>xix</sup> Thomas W. Gaechtgens, Menzels Théâtre du Gymnase, in: Jahrbuch der Berliner Museen 1999, Berlin 2002, S. 105-115, „Im September 1855 spielten zwei erfolgreiche Vaudevilles am Gymnase. In diesen Produktionen (...) wurde die Distanz zwischen dem auf der Bühne vorgeführten Gegenstand und dem Erlebnisraum der Zuschauer überwunden. Das Publikum konnte den Eindruck gewinnen, dass das inszenierte Geschehen mit der eigenen Lebenserfahrung übereinstimmte“ (S. 109). Nach Ansicht von Gaechtgens, S.110, handelt es sich bei dem gespielten Stück um *Le demi-monde* von Alexandre Dumas d. J.
- <sup>xx</sup> Scheffler (o.J., vgl. Anm. 8), S. 92 bzw. 180 und Ausst.-Kat. Adolph Menzel 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, hg. von Claude Keisch und Ursula Riemann-Reyher, Berlin 1996, S. 184.
- <sup>xxi</sup> Hans Wolff (Hg.), Menzel – Neun farbige Wiedergaben seiner Bilder, Leipzig o.J. (vor 1916).
- <sup>xxii</sup> Lammel (1993, vgl. Anm. 2), S. 9.
- <sup>xxiii</sup> Siehe Ausst.-Kat. Von Menzel bis Füssli, bearb. von Hinrich Sieveking, München 1997, S. 192-93.
- <sup>xxiv</sup> Julius Meier-Graefe, Der junge Menzel, Leipzig 1906, S. 92.
- <sup>xxv</sup> Erste Fassung 1818/19, Staatl. Museen zu Berlin PK, Nationalgalerie (38,5 x 44 cm), zweite Fassung wohl 1846, Niedersächs. Landesmuseum, Hannover (117 x 141 cm). Es ist allerdings bis heute nicht geklärt, zu welchem Zeitpunkt welche der Fassungen entstanden ist. Freundlicher Hinweis von Regina Schubert, Berlin, die demnächst ihre Dissertation über Perspektivlehre an den Kunstakademien um 1800 fertig stellen wird.
- <sup>xxvi</sup> Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, 21,8 x 30 cm, Öl auf Leinwand, Inv.Nr. 4782.
- <sup>xxvii</sup> Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München, Öl auf Papier, auf Pappe kaschiert, 46,1 x 31,7 cm, Inv.Nr. 8499. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass Menzels Schwester Emilie 1823 geboren ist, auf dem Gemälde aber ein ca. fünfzehnjähriges Mädchen zu sehen ist. Menzel hätte demnach eine ältere Komposition ca. 10 Jahre später wiederaufgegriffen, was das Konstruierte des Interieurs noch unterstreicht. Dass dies eine Strategie Menzels ist, können die Interieurquarelle mit Motiven aus der Berliner Klosterkirche von 1838 belegen, die bei dem Gemälde *Predigt in der alten Klosterkirche in Berlin – Erinnerung an Schleiermacher* (1847, Verbleib unbekannt) Verwendung fanden.
- <sup>xxviii</sup> Zum Beispiel die Lithographie *Don Juan entflieht Donna Anna* (1859) und die Zeichnung *Zwei Szenen aus Don Giovanni* (um 1850), Staatl. Museen zu Berlin PK, Kupferstichkabinett. Beide Darstellungen lassen sich nicht direkt mit dem *Maskensouper* in Verbindung bringen, belegen aber Menzels Begeisterung für Mozart, wie auch die Briefe an seine Familie vom 15. und 26.

September und vom 27. Dezember 1847, s. Wolff (1914, vgl. Anm. 1), S. 110-113 und 119-120. Hierzu auch Lammel (1992, s. Anm. 3), S. 87 und 96.

<sup>xxix</sup> Es fehlen allerdings Masetto und die vor Don Giovanni gerettete Zerlina.

<sup>xxx</sup> Meyerheim (1906, vgl. Anm. 7), S. 110, schreibt etwas polemisch über Menzels Theaterbesuche: „Menzel besuchte nicht oft, aber sehr gern das Theater. Natürlich kam er immer zu spät und hat den Komtur in „Don Juan“ nie lebend kennen gelernt. Jedoch blieb er der modernen Theaterliteratur gegenüber fremd und ging nur in klassische Stücke (...). Wenn ich versuchte, ihn zu einem neuen Stück, etwa von Gerhard Hauptmann, zu überreden, so meinte er: „Ich kann der Sache gar nicht folgen, ich beobachte immer, was die Leute anhaben, wie sie beleuchtet sind und was für Gruppen sich bilden, und darüber geht mit das Stück verloren“ und S. 114: „An die Richtigkeit der Kostüme im Theater machte er natürlich große Ansprüche“.

<sup>xxxi</sup> Stefan Kunze, Mozarts Opern, Stuttgart 1984, S. 321.

<sup>xxxii</sup> Werner Hofmann in: Menzel der Beobachter, Ausst.-Kat. Hamburg 1982, S. 39.

<sup>xxxiii</sup> Lammel (1993, s. Anm. 2), S. 182

<sup>xxxiv</sup> Lammel (1993, s. Anm. 2), S. 36.

## Abbildungsliste

- 1 Adolph von Menzel, Maskensouper (1855), Staatsgalerie Stuttgart, Gouache auf Papier, auf Holz aufgezogen, 33 x 41,2 cm
- 2 Adolph von Menzel, Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci (1850-52), Staatl. Museen zu Berlin PK, Nationalgalerie, Öl auf Leinwand, 145 x 205 cm
- 3 Adolph von Menzel, Wandspiegel mit Untersatz (um 1840?), Staatl. Museen zu Berlin PK, Kupferstichkabinett, Graphit auf Papier, 20,5 x 12,8 cm
- 4 Adolph von Menzel, Salonkonzert (1851), Bayer. Staatsgemäldesammlungen München, Mischtechnik auf Papier, 45 x 59 cm
- 5 Adolph von Menzel, Das Ballsouper (1878), Staatl. Museen zu Berlin PK, Nationalgalerie, Öl auf Leinwand, 71 x 90 cm
- 6 Adolph von Menzel, Das Théâtre du Gymnase (1856), Staatl. Museen zu Berlin PK, Nationalgalerie, Öl auf Leinwand, 46 x 62 cm

## Bildnachweis

Die Vorlagen von den abgebildeten Werken stammen von den jeweiligen Museen.

## Zusammenfassung

Menzels wenig bekannte Gouache *Maskensouper* von 1855 stellt motivisch den Nukleus der Werkgruppe seiner „Ballbilder“ dar und zeugt von Menzels Begeisterung für das Musiktheater. Bei eingehender Betrachtung kann man im *Maskensouper* die Variation einer Szene aus Mozarts *Don Giovanni* erkennen. Eine bislang motivisch unidentifizierte Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett, die einen Spiegel im Potsdamer Neuen Palais zeigt, diente als Vorlage zu dieser Gouache. In seiner Komposition nimmt das *Maskensouper* die Dreiteilung im 1856 geschaffenen *Théâtre du Gymnase* vorweg. Die Verbindung von perspektivischer Raumkonstruktion und atmosphärischer Schilderung belegt Menzels Hinwendung zum Realismus im Jahr vor seinem ersten großen Publikumserfolg mit dem Bild *Friedrich II. und die Seinen bei Hochkirch*.

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/424>