

Als Gemälde komponiert

Werner Busch

Vereinfacht gesagt ist das Pastell näher an der Zeichnung, die Gouache näher am Ölbild. Das Pastell kann Studiencharakter besitzen, eine Einzelfigur darstellen, dabei auf ein besonderes Bewegungsmotiv abheben, es kann auf die Darstellung ausgeprägt szenischer Zusammenhänge verzichten, häufig ist die Bildfläche nicht bis zum Rand gestaltet, die Darstellung franst zum Rand hin aus, sie scheint auf dem Blatt zu schweben. Die Gouache dagegen agiert wie ein Ölbild, die malerische Fläche ist geschlossen, kein weißer Rand bleibt sichtbar, die Darstellung ist szenisch angelegt. Die Frage nach der Bildwürdigkeit des Pastells ist insofern schwierig zu beantworten, als es offenbar im Falle Menzels eine Fülle von Blättern gibt, die im Übergang von der bloßen Studie zu einer erzählerischen Szene angesiedelt sind. Szenisches ist nur angedeutet, auch die Randbereiche sind gestaltet, aber es wird noch nicht eine komplette Geschichte erzählt, man kann einen Zusammenhang allenfalls vermuten. In den 1850er Jahren allerdings wird das Pastell immer häufiger bildmässig, nähert sich insofern der Gouache an. Schließlich wird die Gouache ab 1860 das Pastell als Medium schrittweise ablösen.

Menzels „Platz für den großen Raffael!“ kann den Prozess anschaulich belegen (■ 53). Offensichtlich 1855 in Pastell angelegt, wird die Darstellung von Menzel 1859 grundsätzlich überarbeitet – weitgehend mit Gouachefarben. Die Veränderungen sind einschneidend: Die Darstellung wird rechts beschnitten, links wird angestückt, Figuren werden überarbeitet. Offensichtlich dient dies der Stärkung der Bildmässigkeit. Wir können bei dieser Darstellung ein typisch Menzel'sches Phänomen beobachten, das uns besonders in der Übergangsphase in den 1850er Jahren bei den als bildmässig zu bezeichnenden Pastellen vielfach wieder begegnen wird. Die Szene, die geschildert wird, ist einigermaßen chaotisch. Beim *Großen Raffael* wird die *Sixtinische Madonna* des Künstlers, die Kurfürst Friedrich August III. von Sachsen 1753 erworben hatte, von Dienern hereingetragen, der Kurfürst wollte das Bild nach seiner Ankunft sogleich sehen. Als es den Raum erreicht, liegt das Bild im Schatten – Menzel scheint sich einen Spass daraus gemacht zu haben, dass wir so gut wie nichts auf der Leinwand erkennen können –, der Kurfürst springt auf, stößt dabei seinen Sessel von sich, um „Platz für den großen Raffael!“ im Licht, das bis dahin ihm gegolten hatte, zu schaffen. Schaut man genau hin, erkennt man, dass der weggestoßene Thronstuhl in eine gefährliche Schiefelage gerät, er droht die Stufen zum Thronplatz herunterzupoltern. Dass es sich hier um eine besondere Art von Wachablösung handelt, hat Menzel durch eine ketzerische Bemerkung deutlich gemacht: Sein Bild stelle den „häuslichen August [...] in seiner augenblicklichen Function als Möbelschieber in Sachen eines Höheren“ dar.¹ Schweres tragen, Aufspringen, Wegschieben, Balance verlieren – das sind

linke Seite Detail aus
■ 60

transitorische Motive mit chaotischen Zügen, die in einem klassischen Bild wenig zu suchen haben, sie halten Übergängiges fest, lassen den Fortgang offen. Ein klassisches Bild dagegen erfüllt sich anschaulich, gibt eine definitive Antwort.

Wie wird bei fortbestehendem Chaos Bildmäßigkeit gewährleistet? Bei Menzel dadurch, dass er dem Bild auf der Fläche eine Ordnung einschreibt. Hier dadurch, dass der rechte Bildrand des dunklen Raffael-Gemäldes die senkrechte Mittelachse markiert. Damit lässt er den Raffael die linke Bildhälfte einnehmen, Friedrich August die rechte. Doch der „Raffael“ wird in die rechte Bildhälfte eindringen und den Herrscher ersetzen. So bestimmt die Bildform den Inhalt auf verblüffende Weise mit.

Das chaotischste aller bildmäßigen mit Gouache vollendeten Pastelle ist zweifellos die frühe Darstellung des *Aufbewahrungssaales der Gipsabgüsse im Alten Museum* von 1848 (■ 54), wir befinden uns schlicht in einer Rumpelkammer. Während des Ausbaus des Schinkel'schen Museums waren die Gipse, um Platz zu schaffen, wahllos in einem Saal des ersten Stocks zusammengeschoben worden, die Figuren stoßen sich auch optisch im Raum. Diesem Durcheinander war, um einen Bildcharakter zu erzeugen, eine geradezu festgezurrte Bildordnung gegenüberzustellen. Der dreischiffige Raum ist durch die Deckenkassetten in seiner Flucht exakt zu bestimmen. Der Fluchtpunkt liegt genau in der absoluten Bildmitte. Das Chaos wird dialektisch aufgehoben. Dass die relativ große Darstellung links und rechts bewusst, quasi als Rahmen der Szene, in den Vordergrundgipsen unvollendet gelassen wird, markiert immer noch den Status des nicht gänzlich Bildmäßigen.

Noch stärker in Frage steht die Bildmäßigkeit bei Menzels mit Gouache vollendeten Pastellen, die eine Einzelfigur wiedergeben. Ein Herr, der vom Rücken gesehen ein Bild betrachtet (■ 55) – bei dem es sich mit reichlicher Sicherheit um Menzel selbst handelt, der sein *Flötenkonzert* begutachtet –, hat als Motiv zuvor allein in der Karikatur seinen Ort, in England oder bei Daumier.² Es reflektiert eine typische Gegenwarterfahrung. Auch der *Herr im Coupé* von 1859, der heftig gähnen muss (■ 48), entstammt der Karikaturentradition, hier ganz direkt einer Karikatur von Daumier zu einem gähnenden Orchestermitglied von 1852. Der Herr hat jetzt erfreulicherweise sein Pendant in der *Dame im Coupé* wiedergefunden (■ 47). Das unterschiedliche Verhalten der Geschlechter auf der Reise dürfte das Thema sein, ohne dass dies von Menzel explizit ausformuliert worden wäre. D. h. die Zwischengattung ermöglicht Menzel eine Erweiterung des Darstellungswürdigen, eine schrittweise Einschleusung derartiger Motive in die anspruchsvollere Malerei. Die Wirklichkeitserfahrung der Gegenwart will es so.

Wenn Menzel 1855 seine *Paris-Erinnerungen* im Pastell festhält (■ 56), ist die Bildmäßigkeit fortgeschritten, zumal für eine Reihe von Figuren, wie den Gardisten mit der Pelzmütze rechts, Bleistiftstudien zugrunde liegen. Insofern handelt es sich um eine Zusammenfügung von Einzelstudien. Der Erfahrung der anstrengenden Großstadt trägt Menzel Rechnung, indem er das Bildpersonal ohne jeden Kontakt zueinander vorführt. Jeder ist mit sich beschäftigt, oder, wie links im Bilde, versucht sich einen Weg durch die Menge zu bahnen, ohne sie wirklich wahrzunehmen: ein Phänomen, das Edgar Allan Poe in „Der Mann der Menge“ von 1840 eindrücklich geschildert hat. Menzel stiftet Ordnung allein dadurch, dass er den mittig sitzenden Uniformierten, der mit der Hand des auf das rechte Knie gestützten Armes sein müdes Haupt mit geschlossenen Augen hält, mit dem Kopf und der halb heruntergerutschten Pelzmütze den Übergang zum rechten Rand des Eckpilasters des Vordergrundgebäudes andeuten lässt. Und auf diesem Rand verläuft die senkrechte Bildmitte. Allein die abstrakt auf die Fläche des Bildes bezogene Ordnung stiftet die eigentliche Bildmäßigkeit. Form und Inhalt werden somit in Spannung gehalten. Das ähnelt der Bemerkung von Novalis in „Heinrich von Ofterdingen“: „[...] das Chaos muss in jeder Dichtung durch den regelmäßigen Flor der Ordnung schimmern.“

Eine ganze Reihe von mehrfigurigen Darstellungen – nicht selten „Erinnerungen“, das heißt nach Studien vor Ort anschließend im Atelier komponierte Werke – gewinnt einen gewissen Schnappschusscharakter

insofern, als sie eine momentane Beobachtung in leicht szenischer Form festhalten, ohne dass wirklich eine Geschichte erzählt würde. Wir können sagen, die Szenen sind ihm begegnet, wie die *Erinnerung vom Dampfboot auf der Donau* von 1852 (■ 57), als er auf einer ausführlichen Reise mit seiner Schwester nach Süddeutschland und Österreich mit dem Schiff von Regensburg nach Wien fuhr. Aber wie das Verhältnis der dargestellten Personen zueinander zu denken ist, werden wir nicht wirklich ergründen können. Der Reiz besteht darin, über das Alter und die Kleidung der dargestellten Personen für uns Aussagen zur Konstellation des Gezeigten zu gewinnen. Manchmal scheint auch eine soziale oder auch situative Spannung angedeutet wie bei den *Philistern und dem Offizier* (■ 58) auf der einen, oder den beiden Tierkäfigdarstellungen auf der anderen Seite (■ 59, 60). Geschichten haben einen Anfang und ein Ende, hier ist nur ein Moment auf Dauer gestellt. Das gilt auch für die *Zuhörenden Frauen und Männer in der Kirche* (■ 61), an denen Menzel die unterschiedlichen Reaktionen auf eine Predigt gereizt haben dürften.

Und wie verhält es sich mit den *Schlittschuhläufern* (■ 62)? Auch hier herrscht ein gewisses Chaos auf der Eisfläche vor. Zum Hintergrund hin scheint die Menge der sich Vergnügenden schier undurchdringlich. Vorne links stürmt eine Dreiergruppe mit einer eleganten Frau in der Mitte schier aus dem Bilde heraus auf uns zu, rechts hat der Versuch, Figuren zu laufen, bereits zu einem Sturz geführt, ein zweiter steht bevor. Da das Ganze zudem in den leichten Nebel eines Schneetages getaucht ist, bekommen wir zusätzlich Orientierungsschwierigkeiten. Dem hilft allein die Tatsache ab, dass der weiß markierte Horizont mit der waagerechten Bildmitte genau zusammenfällt. Die senkrechte Bildmitte ist etwas schwächer markiert, aber doch erkennbar: Der Baumbestand auf der rechten Bildseite endet links mit einem Rand, der auf diese Ordnungsstruktur verweist. Sie wird von der Zweiteilung der Agierenden auf dem Eis, links gelingend, rechts scheiternd, aufgegriffen. So haben wir hier eine kreuzförmige Verstrebung, die dem Ganzen in all seiner Unordnung Halt gibt.

Städtisches Chaos ist im 19. Jahrhundert eine Erfahrung zeitgenössischer Lebenswirklichkeit. Menzel mühte sich, diese Erfahrung wenigstens im Bilde mittels Ordnungsstrukturen zu neutralisieren. Um dieses Feld für sich erobern zu können, leistet ihm die Zwischengattung Pastell gute Dienste.

¹ Menzels Brief an Adolf Schöll vom 1.7.1859 (Menzel, Briefe, Bd. 2, Nr. 454, S. 518–519, hier S. 518). ² Etwa Delteil 1243 von 1844.



■ 47 Dame im Coupé 1859

Schwarze und farbige Kreiden, teils gewischt, fixiert, über Blindmarkierungen, auf dunkelbraunem Tonpapier (vélin); bez. u. l. mit schwarzer Kreide: *Erinn.*, überschrieben mit Pinsel in Rot: Menzel 59
Kupferstichkabinett SMB, Ident.-Nr. KdZ 31504 = SZ Menzel Nr.1741

Herkunft: Erworben von Edgar Hanfstaengl, München, für die „Sammlung der Zeichnungen“ der Nationalgalerie, inventarisiert am 22. Oktober 1907 (unter Inv.-Nr. F II 70); 1945 Kriegsverlust; 2019 Rückgewinnung für das Kupferstichkabinett (unter Inv.-Nr. 1-2019).

Literatur: Tschudi 1905, 351



■ 48 Herr im Coupé 1859

Schwarze und farbige Kreiden (Pastell), teils gewischt, fixiert, über Blindmarkierungen, auf dunkelbraunem Tonpapier (vélin), kaschiert; 23 × 18 cm; bez. u. r. mit schwarzer Kreide: Erinn., überschrieben mit Pinsel in Rot: Menzel 59
Kupferstichkabinett SMB, Ident.-Nr. SZ Menzel Nr.1742

Herkunft: Erworben von Edgar Hanfstaengl, München, für die „Sammlung der Zeichnungen“ der Nationalgalerie, inventarisiert am 22. Oktober 1907 (unter Inv.-Nr. F II 69); 1992 an das Kupferstichkabinett überwiesen.

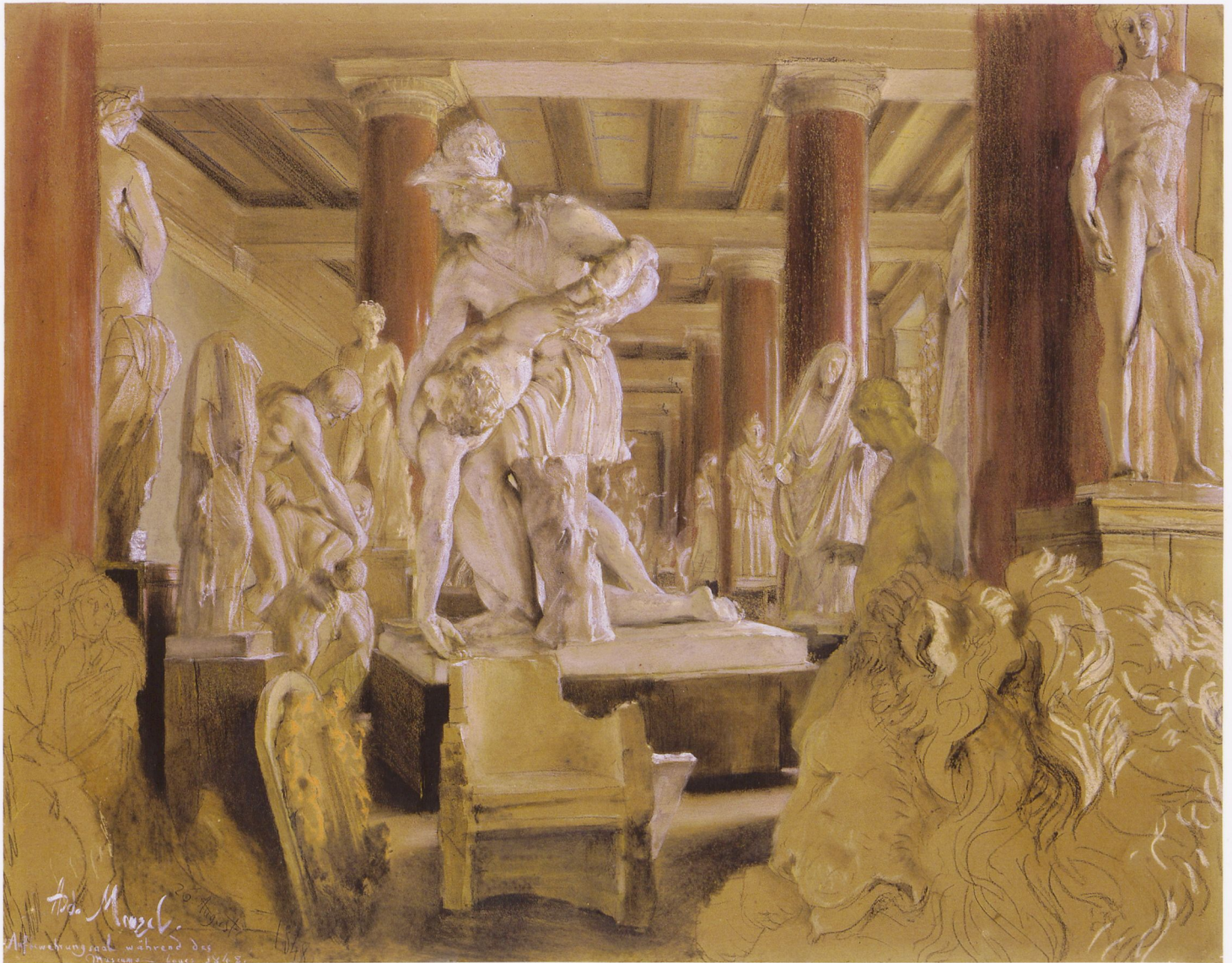
Literatur: Jordan/ Dohme 1890, Teil I., S. 78; Tschudi 1905, 350; Kat. Berlin 1955 [Ost], Kat.-Nr. 247; Kat. Berlin 1980, Kat.-Nr. 43; Kat. Wien 1985, Kat.-Nr. 35; Kat. Kopenhagen 1985, Kat.-Nr. 31; Kat. Berlin 1996/1997, Kat.-Nr. 87; Kat. München/Berlin 2008, Kat.-Nr. 80; Kat. Berlin 2015, Kat.-Nr. 3



■ 53 „Platz für den großen Raffael!“ 1855 (erste Fassung) 1859 (Überarbeitung)

Gouache, über farbiger Kreide, auf Tonpapier, kaschiert; 46 × 62 cm; bez. u. r. mit schwarzer Kreide: Menzel Berli[n] 1859 [die 9 über die 5 gesetzt]
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg, Inv.-Nr.: Gm1753 (GNM) bzw. A 00150
(Kunstsammlungen)

Literatur: Tschudi 1905, 335 (hier die Version von 1855); Kat. Berlin 1955 [West], Kat.-Nr. 71; Kat. Dresden 2005, Kat.-Nr. 85; Brink 2005



■ 54 Aufbewahrungssaal der Gipsabgüsse während des Museumsneubaus im Alten Museum 1848

Schwarze und farbige Kreiden (Pastell), teils gewischt, fixiert, Aquarell und Deckweiß, auf braunem Tonpapier (vélin), kaschiert; 46,2 × 58,8 cm; bez. u. l. mit schwarzer Kreide: 26 August 1848.; u. l. mit Pinsel in Weiß: Ad. Menzel. / Aufbewahrungssaal während des / Museumsneubaus 1848. [über Resten einer wohl gleich lautenden Beschriftung mit weißer Kreide]; Wasserzeichen (Fragment): M (zweikonturig mit Kugel?) über zwei gekreuzten Lorbeerzweigen, Gegenzeichen: 994
Kupferstichkabinett SMB, Ident.-Nr. SZ Menzel Nr.1761

Herkunft: Erworben von Prof. Max Liebermann, Berlin, für die „Sammlung der Zeichnungen“ der Nationalgalerie, inventarisiert am 6. April 1907 (unter Inv.-Nr. F 948); 1992 an das Kupferstichkabinett überwiesen.

Literatur: Jordan/ Dohme 1890, Teil II., Taf. 17; Kat. Berlin 1905, Kat.-Nr. 278; Tschudi 1905, 215; Kat. Berlin 1980, Kat.-Nr. 9; Kat. Wien 1985, Kat.-Nr. 107; Kat. Kopenhagen 1985, Kat.-Nr. 100; Kat. Berlin 1996/1997, Kat.-Nr. 45; Kat. Berlin 2005, Kat.-Nr. 176



■ 55 Ein Kunstbetrachter wohl 1852

Schwarze und farbige Kreiden (Pastell), teils gewischt, fixiert, Couache, auf grün-grauem Tonpapier (vélin); 23,9 × 16,6 cm
Kupferstichkabinett SMB, Ident.-Nr. SZ Menzel N 935

Herkunft: Erworben aus Menzels Nachlass für die „Sammlung der Zeichnungen“ der Nationalgalerie, inventarisiert am 20. Juni 1906 (unter Inv.-Nr. F 889); 1992 an das Kupferstichkabinett überwiesen.

Literatur: Kat. Berlin 1905, Kat.-Nr. 4621; Tschudi 1905, 241; Kat. Berlin 1955 [Ost], Kat.-Nr. 253; Kat. Berlin 1980, Kat.-Nr. 25; Kat. Wien 1985, Kat.-Nr. 32; Kat. Kopenhagen 1985, Kat.-Nr. 30; Kat. Berlin 1996/1997, Kat.-Nr. 66; Kat. Berlin 2005, Kat.-Nr. 137; Kat. Berlin 2015, Kat.-Nr. 13



■ 56 Erinnerung an Paris 1855

Schwarze und farbige Kreiden (Pastell), fixiert auf braunem Tonpapier; 29,3 × 39,1 cm; bez. u. r. mit schwarzer Kreide: Erinnerung. Menzel 1855.
Hamburger Kunsthalle (Inv.-Nr. 5475)

Literatur: Kat. Berlin 1955 [West], Kat.-Nr. 74; Kat. Berlin 1996/1997, Kat.-Nr. 78



■ 57 Erinnerung vom Dampfboot auf der Donau 1852

Schwarze und farbige Kreiden (Pastell), auf braunem Tonpapier (vélin); 38,5 × 26,1 cm; bez. u. l.: Erinnerung / v. Dampfboot a. d. / Donau 52; u. r.: A. M.;
Wasserzeichen: DE CANSON FRÈRES
Privatbesitz, München

Literatur: Kat. München/Berlin 2008, Kat.-Nr. 83



■ 59 Dompteur im Käfig mit Löwen und Leoparden wohl 1855/1856

Schwarze und farbige Kreiden (Pastell), teils gewischt und gekratzt, fixiert, auf beige-braunem Tonpapier (vélin); 35,3 × 47,1 cm;
Wasserzeichen (Fragment): DE CANSON [FRÈRES]
Kupferstichkabinett SMB, Ident.-Nr. SZ Menzel N 4478

Herkunft: Erworben aus Menzels Nachlass für die „Sammlung der Zeichnungen“ der Nationalgalerie, inventarisiert am 20. Juni 1906 (unter Inv.-Nr. F 889); 1992 an das Kupferstichkabinett überwiesen.

Literatur: Kat. Berlin 1905, Kat.-Nr. 4638; Tschudi 1905, 340; Kat. Berlin 1955 [Ost], Kat.-Nr. 258; Kat. Berlin 1980, Kat.-Nr. 39



■ 60 Zwei Tierwärter vor dem Raubtierhaus 1855/1856

Schwarze und farbige Kreiden (Pastell), teils gewischt, fixiert, auf beige-braunem Tonpapier (vélin); 30 × 46,7 cm; bez. u. r. mit schwarzer Kreide:
14 März / 55. / Erinnerung; Wasserzeichen: DE CANSON FRÈRES
Kupferstichkabinett SMB, Ident.-Nr. SZ Menzel N 4448

Herkunft: Erworben aus Menzels Nachlass für die „Sammlung der Zeichnungen“ der Nationalgalerie, inventarisiert am 20. Juni 1906 (unter Inv.-Nr. F 889); 1992 an das Kupferstichkabinett überwiesen.

Literatur: Kat. Berlin 1905, Kat.-Nr. 4609; Tschudi 1905, 339; Kat. Berlin 1980, Kat.-Nr. 38; Kat. Wien 1985, Kat.-Nr. 33



■ **61 In der Kirche. Frauen und Männer auf Kirchenbänken** um 1850/1855

Schwarze und farbige Kreiden (Pastell), teils gewischt und gekratzt, fixiert, über Blindmarkierungen, auf braunem Tonpapier (vélin); 18,4 × 31 cm; bez. u. l. mit Pinsel in Blau: A.M.; Wasserzeichen (Fragment): M (zweikonturig) über zwei gekreuzten Lorbeerzweigen
Kupferstichkabinett SMB, Ident.-Nr. SZ Menzel N 317

Herkunft: Erworben aus Menzels Nachlass für die „Sammlung der Zeichnungen“ der Nationalgalerie, inventarisiert am 20. Juni 1906 (unter Inv.-Nr. F 889); 1992 an das Kupferstichkabinett überwiesen.

Literatur: Kat. Berlin 1905, Kat.-Nr. 4620; Tschudi 1905, 262; Kat. Berlin 1980, Kat.-Nr. 23; Kat. Wien 1985, Kat.-Nr. 36; Kat. Berlin 2005, Kat.-Nr. 138



■ 62 Schlittschuhläufer 1856

Schwarze und farbige Kreiden (Pastell), teils gewischt und gekratzt, fixiert, über Blindmarkierungen, auf braunem Tonpapier (vélin), kaschiert; 36,8 × 52,8 cm; bez. u. r. mit schwarzer Kreide: A. M.; Kupferstichkabinett SMB, Ident.-Nr. KdZ 31490

Herkunft: Bis 1925/1929 Sammlung Wertheim; 1925/1929 Verkauf durch Galerie Fischer, Luzern; 1929/1929–1955 Julius Wilhelm Böhrer, Luzern; 1955 Verkauf durch das Stuttgarter Kunstkabinett Roman Ketterer, 22. Kunst-Auktion, 29.11.–1.12.1955, Los-Nr. 603, Abb. Tf. 19 (Auktion); 1955–2018 Privatsammlung Hessen, im Erbgang an den Eigentümer von 2018; 2018 erworben für das Kupferstichkabinett (unter Inv.-Nr. 99-2018) beim Auktionshaus Villa Grisebach, Berlin.

Gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien und erworben mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder, der Ernst von Siemens Kunststiftung und der Rudolf-August Oetker-Stiftung.

Literatur: Kat. Berlin 1955 [West], Kat.-Nr. 88