



1 / Kat. 167
Piazza d'Erbe in Verona. 1884
Ausschnitt: Blick in die Menge
Detail zu Abb. S. 110

DAS ORNAMENT DER MENGE?

MENZELS KÜNSTLERISCHE REAKTION AUF DIE ERFAHRUNG DER GROSSSTADT

Menzel gehört zu den Pionieren der Großstadtdarstellungen mit ihrem Menschengewusel. Die Darstellung größerer Menschenansammlungen ist zwar nichts Neues im 19. Jahrhundert. Zweierlei allerdings zeichnet in früheren Jahrhunderten derartige Darstellungen aus: Sie haben einen Anlass und sind von einem Dokumentcharakter geprägt. Zumeist handelt es sich um Staatsaktionen im engeren und weiteren Sinn: Inthronisationen, dynastische Treffen, Verbindungen, Hochzeiten, Schlachtenbilder als Siegesbilder, Friedensschlüsse, Hinrichtungen, Ansprachen im Sinne der klassischen *Adlocutio* etc. Diese Darstellungen haben ihr Zentrum in der Figur des Herrschers oder in den Hauptpersonen. Die Menge akklamiert oder ist Empfänger einer Botschaft, in jedem Fall ist sie auf das Zentrum ausgerichtet. Insofern harmonisieren die äußere Ordnung des Anlasses und die innere Ordnung des Bildes. Dokumentiert wird das historische Ereignis, also die Einrichtung beziehungsweise Wiederherstellung der Ordnung als hierarchischer Struktur. Nun kann die dokumentarische Funktion so stark dominieren, dass der schönheitlich idealistische Anspruch der Kunst dem nicht mehr wirklich gerecht werden kann.

Die Erfahrung der Menge im 19. Jahrhundert widersetzt sich einer gedanklichen Rückführung in eine wie auch immer geartete Ordnung grundsätzlich. Das musste hochgradig irritieren und die Künstler, die dieser Erfahrung gerecht werden wollten, vor schier unlösbare, das heißt mit ihrem ererbten Kunstbegriff unvereinbare Probleme stellen. Die Menge ist die Versammlung der Einzelnen mit ihren Privatinteressen. Sie hat Orte und Gelegenheit ihrer Massierung: den Markt, den Park, den Ball – alle drei Orte hat Menzel dargestellt, in der deutschen Malerei wohl als einer der ersten. Die Menge ist chaotisch, sie formiert sich nicht, damit entzieht sie sich einer ganzheitlichen Wahrnehmung. Die Orte und Gelegenheiten ihrer Massierung geben ihr allenfalls einen Rahmen, jedoch keine innere Ordnung. Die Großstadt erzeugt sie und lässt sie sichtbar werden.¹

Es ist an dem einzelnen, sich der Menge gegenüber zu verhalten und zu definieren. Er kann sich ihrem Strom hingeben, als Flaneur, der ohne Ziel und Stellungnahme sich ihren wechselnden Reizen, in der Bewegung optisch erfahren, überlässt, oder er kann sich, geschäftig seinem Ziel zustrebend, wenig wahrnehmend ihr gegenüber abschotten und Formen der Bewegung durch sie hindurch entwickeln, schließlich kann er Distanz zu ihr nehmen und Formen ihrer optischen Bewältigung ausprägen. Dabei wird ihm sein Sehen auch als Prozess zu Bewusstsein kommen. Denn das Sehen aus der Distanz, etwa von erhöhtem Standpunkt aus, wie es für Menzel geradezu zwingend ist, wird ihm die Menge zuerst als bewegten Flickenteppich erscheinen lassen, als ein das Bildfeld füllendes Muster, dem die nicht gleich zu bewältigende Fülle der Gegenstände das Gegenständliche austreibt. Die Menge erscheint als abstraktes farbiges Kaleidoskop, als Bild, als Ornament: das heißt aber auch als Flächenphänomen, aus dem sich Räumlichkeit weitgehend verliert. Der Impressionismus hat dieser Blickerfahrung Ausdruck verliehen.

Doch das Muster tendiert im Sehverlauf dazu, sich in Details aufzulösen. Der weite Fokus verengt sich, konzentriert sich auf Einzelnes, angezogen etwa durch einen Farb- oder Bewegungsreiz (Abb. 1). Dass beide Seherfahrungen zugleich nicht möglich sind, markiert ein optisches Gesetz. Wir sehen entweder Figur oder Grund. Von der einen Seherfahrung zur anderen kann es nur im Umschlag kommen, das heißt aber auch, dass sich dem Künstler, der auf das Detail bei der Darstellung der Menge nicht verzichten will, ein grundsätzliches Problem stellt: Wie ist es möglich, der Fülle der beobachteten Details ein ganzheitliches Gesicht, eine organische Bildform zu geben? Zugespitzt stellt sich das Problem bei einem Künstler wie Menzel, der in den Details die Wahrheit der Wirklichkeit, aber auch die des Bildes aufgehoben sieht. Anders ausgedrückt: Kann es überhaupt eine Ästhetik des Bildes geben, das primär, mit einer Tendenz zur Ausschließlichkeit, auf die Wiedergabe des in der zweiten Blickform wahrgenommenen Details gegründet ist?

Walter Benjamin hat auf die Mode der so genannten »Physiologien« hingewiesen, Hefte im Taschenformat, in denen Gesellschaftstypen geschildert wurden, typische Charaktere, wie sie sich in der Menge finden beziehungsweise die die Menge in ihrer besonderen Ausprägung erst hervorgebracht hat.² Die Rationalisierung dieser Typen, die Einübung in ihre Typologie hilft, Strategien zur Bewältigung der Menge zu entwickeln, erleichtert die Einschätzung im Konkurrenzkampf, sie kann aber auch der Distinktion des Einzelnen der Menge gegenüber dienen.

Die eigentlich literarischen Stellungnahmen zum Phänomen der Menge wollen mehr, nicht nur unterscheiden und klassifizieren, sondern die Konsequenzen der Mengenerfahrung zum Vorschein bringen. Seit Walter Benjamins Baudelaire-Abhandlungen von 1938 und 1939 haben zwei literarische Texte geradezu kanonische Form gewonnen, was die Schilderung des Problems der Menge angeht: E. T. A. Hoffmanns »Des Vettters Eckfenster« von 1822 und Edgar Allan Poes »Der Mann der Menge« von 1840.³ Beide gehen von der doppelten Seherfahrung aus, von der zerstreuten Wahrnehmung des Bildmusters zur fixierenden Wahrnehmung des Gegenstandsdetails. Hoffmanns »Vetter« ist gelähmt und von daher auf die Rolle des Beobachters beschränkt. Er nimmt die Menge wahr, hoch aus seinem Eckfenster mit Blick auf das regelmäßige Marktgeschehen. An seinem Eckfenster bekommt der Vetter Besuch und fordert diesen auf, auf das Marktgeschehen zu schauen. Der Gast macht die erste Stufe der Seherfahrung: »Der Anblick war in der Tat seltsam und überraschend. Der ganze Markt schien eine einzige, dicht zusammengedrückte Volksmasse, so daß man glauben mußte, ein da-



2
 Franz Krüger
Eine preußische Parade. 1839
 Öl auf Leinwand, 250 x 393 cm
 Potsdam, Neues Palais

zwischen geworfener Apfel könne niemals zur Erde gelangen. Die verschiedensten Farben glänzten im Sonnenschein, und zwar in ganz kleinen Flecken; auf mich machte dies den Eindruck eines großen, vom Winde bewegten, hin und her wogenden Tulpenbeets, und ich mußte mir gestehen, daß der Anblick zwar recht artig, aber auf die Länge ermüdend sei, ja wohl gar aufgereizten Personen einen kleinen Schwindel verursachen könne, der dem nicht unangenehmen Delirien des nahenden Traums gleiche.«⁴ Der Vetter rümpft über diese Form der Wahrnehmung die Nase, er ist längst darüber hinaus, achtet allein auf die Details, hebt sie mit Hilfe des Fernglases aus dem übrigen heraus, gibt dem Gesehenen bestimmte Physiognomien, kennt bereits die Marktprotagonisten, gesellt ihnen kleine Geschichten hinzu, begreift sie als typisch. Nachdrücklich hebt Hoffmann darauf ab, dass die beiden Sehweisen nicht zueinander zu vermitteln sind. Der Besuch sieht Farbflimmern, erfährt es halb bewusst, der Vetter fixiert das Detail. Der Besuch hat »den Anblick eines scheckichten, sinnverwirrenden Gewühls des in bedeutungsloser Tätigkeit bewegten Volkes«,⁵ der Vetter dagegen gibt dem Detail Bedeutung – auf Kosten der Gesamtwahrnehmung. Drei Künstler kleinteiliger Detailwiedergabe beruft er als seine Vorbilder: Jacques Callot, Daniel Nikolaus Chodowiecki und am Ende William Hogarth, dessen Crayon er für geeignet hält, das Gesehene Geschichten einer komplexen Milieuschilderung festzuhalten.⁶ Hoffmann mag dabei im übrigen an Hogarths Marktszene im »Morgen« seines Tageszeitenzyklus gedacht haben.⁷ Das Fernglas hat dem Vetter die Szene enthüllt, mit dem Vergrößerungsglas, der Lupe, haben Callot und Chodowiecki gearbeitet. Die Lupe kann hier als Metapher für



3
Aufbahrung der Märzgefallenen. 1848
 Öl auf Leinwand über Bleistiftvorzeichnung, 45 x 63 cm
 Hamburger Kunsthalle, Inv. 1270

die Freilegung auch des kleinsten Details dienen, zugleich aber auch als Metapher für die Isolierung des Details und den billigend in Kauf genommenen Ganzheitsverlust.

Poes Ich-Erzähler ist lange krank gewesen, nun auf dem Weg der Besserung befindlich, hat sich ein erstes Mal nach draußen gewagt, sitzt im Café und betrachtet geschärften Sinnes durch die Scheibe die auf einer Hauptstraße der Stadt ununterbrochen hin- und hereilende Menge, besonders am Abend bei Geschäftsschluss. Im Unterschied zu Hoffmanns »Vetter« wird Poes Genesender – Krankheit als Voraussetzung für nachfolgende Hellsichtigkeit – noch von der Menge als solcher absorbiert: »Zunächst gingen meine Beobachtungen in eine abstrakte und verallgemeinernde Richtung. Ich blickte auf die Masse Menschen und dachte darüber nach, wie wohl die seelischen Beziehungen innerhalb einer solchen Masse verlaufen mochten.«⁸ Er sieht Bilder und imaginiert einen Text dazu, lässt seine Gedanken treiben. »Bald indes vertiefte ich mich in Einzelheiten und musterte mit wacher Anteilnahme die unzähligen Verschiedenheiten, die in Gestalt, Kleidung, Miene, Gang, Gesicht und gesamter Haltung obwalteten.«⁹ In einem ersten Schritt führt der zweite Betrachtungsmodus ihn zu einer sozialen Typenscheidung und Klassifizierung im Sinne der »Physiologien«, doch dann weckt ein einzelner seine Neugierde so stark, dass er ihm in unendlichen Volten durch die Stadt folgt, schließlich erkennt, dass im Voranschreiten des Tages und der Nacht der Verfolgte die jeweils noch zur Verfügung stehende Menge sucht, ohne ihren Kontakt in Panik gerät, in sie jeweils eintauchen muss, »er ist der Mann der Menge«,¹⁰ der in ihr unsichtbar werden möchte, was immer ihn treiben mag: der

Einzelne, der verzweifelt die Menge sucht, nicht um sich ihr anzumischen, sondern um in ihr unterzugehen. Er will zum Farbflecken werden, doch der detektivische Blick löst ihn wieder heraus, so ist er hin- und hergerissen, den Blickformen ausgeliefert.

Selbst wenn es Vorläufer gibt, die die Disparatheit der Menge, ihre Ordnungslosigkeit und die Probleme ihrer optischen und künstlerischen Aneignung thematisieren – in England, vor allem aber in der Kunst der Französischen Revolution –, so ist doch erst die belgische Malerei der 1830er und 40er Jahre vorbildhaft für Menzel geworden.¹¹ Die belgischen Künstler argumentierten für die Schaffung einer nationalen Identität nach der Neugründung des Staates. Ihre historisierende Darstellung zum Teil weit zurückliegender Ereignisse setzte auf Verlebendigung durch vermeintliche Authentizität. Zum einen waren ihre Bilder rekonstruierende Kostümkstücke, zum anderen nahmen die Künstler den Fokus so eng und nahsichtig, dass Figuren am Rand und auch im Vordergrund angeschnitten wurden. Ihr Wirklichkeitseindruck wurde noch dadurch gesteigert, dass sie ausgeprägt farbig erschienen, nicht in blasser historisierender Ferne, sondern frisch wie der junge Tag. Die Bilder von Louis Gallait, Edouard de Bièvre und Niçaise de Keyser zogen 1842/43 im Triumphzug durch die deutschen Lande, von Kunstverein zu Kunstverein. Menzel, der gleichzeitig an den Illustrationen zu Kuglers »Geschichte Friedrichs des Großen« saß, hat sie sorgfältig studiert und manche Gestaltungsprinzipien für seine großen Friedrich-Bilder der 1850er Jahre übernommen. Noch ein anderes unmittelbares Vorbild stand ihm vor Augen: Franz Krügers Paradebilder, die im Grunde genommen weniger der Parade und ihrer königlichen Abnahme dienten als der Darstellung eines bunten Publikums.¹² Dessen relative Unruhe teilt sich in Sonderheit dem Paradebild von 1839 (Abb. 2) vor allem deswegen mit, weil darin eine Fülle von Porträts inseriert ist. Bei Krüger taucht fast die gesamte Berliner Künstlerschaft auf: von Johann Gottfried Schadow und Karl Friedrich Schinkel bis zu Krüger selbst und – Menzel. Diese ausdrückliche Markierung von Individuen »zerlegt« die Menge und fordert Einzelaufmerksamkeiten heraus. Krügers Bild ist ein Extrembeispiel für die Einsicht in die Ordnungslosigkeit der Menge, zudem mit weitgehend freibleibender Mitte.

Auch hieran schließt Menzel schon sehr bald an, zuerst indirekt mit seiner »Aufbahrung der Märzgefallenen« (Abb. 3) von 1848 insofern, als den zahlreichen Vordergrundfiguren Individualität im Auftreten und in den Physiognomien beigemessen wird, ohne dass es sich um existierende Personen gehandelt hätte.¹³ Menzels Krönungsbild von 1862–65 mit weit über einhundert sorgfältigen, in Ein-



4 / Anhang 1, Nr. 3

Ein Nachmittag im Tuileriengarten. 1867

Öl auf Leinwand, 49 x 70 cm

Ehemals Dresden, Galerie Neue Meister, Gal. 2442 A



5
 Edouard Manet
La musique aux Tuileries. 1862
 Öl auf Leinwand, 76 x 118 cm
 London, National Gallery, Inv. NG 3260

zelsitzungen vom Künstler aufgenommenen Porträts stellt einen Kompromiss dar.¹⁴ So sehr der König auf seine vor allem kompositorische Hervorhebung drängte, letztlich geht auch er in der Fülle des Gezeigten unter.

Wenn die »Aufbahrung« noch ein Sonderfall ist und auch in teilweise unvollendetem Zustand verblieb und das Krönungsbild immer noch staatsoffizieller Auftrag war, so wurde Menzel erst durch seine Paris-Reise von 1867, die dem Besuch der Weltausstellung diente, endgültig mit dem Problem der Menge in der Großstadt in gesamtem Umfang vertraut. Die Erfahrung fand in zwei aufeinander bezogenen Bildern ihren Niederschlag: dem »Nachmittag im Tuileriengarten« (Abb. 4) – auf der ersten Ausstellung in der Akademie der Künste 1868 genauer »Sonntag im Tuileriengarten, nach Erinnerungen« benannt – und dem »Pariser Wochentag« von 1869 als Reaktion auf den erneuten Paris-Besuch im Jahr zuvor, als er eine Reihe von eigenen Werken im Salon ausgestellt hatte. Sonntägliches Freizeitvergnügen im Park und geschäftiges alltägliches Treiben in den Straßen von Paris waren die Themen. Die irritierende Krönung von Menzels Bemühungen um die Menge ist zweifellos seine »Piazza d'Erbe in Verona« (Klapptafel, Kat. 167) aus dem Jahr 1884. Hier ist das Chaos vollkommen. Um Menzels Verfahren bei der Bewältigung des Problems der Menge deutlich zu machen, seien allein die beiden Dresdner Bilder des »Tuileriengartens« und der »Piazza d'

Erbe« etwas genauer, allerdings nur unter diesem Aspekt analysiert. Menzels »Nachmittag im Tuileriengarten« (Abb. 4) ist seit Hugo von Tschudis Beobachtung von 1905 mit Edouard Manets »La musique aux Tuileries« (Abb. 5) von 1862 verglichen worden.¹⁵ Neuere Forschung hat an einer Abhängigkeit eher gezweifelt, stärker die Differenzen der beiden Bilder betont und dafür auf die Vorbildhaftigkeit populärer Pariser Graphik für Menzel hingewiesen.¹⁶ Das ist richtig und falsch zugleich. Die Unterschiede zwischen Manets und Menzels Bild sind in der Tat deutlich, doch gibt es keinen Zweifel an Menzels ganz direkter Auseinandersetzung mit dem Manet'schen Bild. Menzel konnte 1867 Manets Werk problemlos in einer privat organisierten Ausstellung von Manet-Bildern an der Pont de l'Alma sehen. Dass er eine Fülle von Ausstellungen, auch alternative wie diejenige der Werke Courbets, besucht hat, ist überliefert. Manets Bild mit der unendlichen Menge vor allem von Zylinderträgern ist ausgesprochen nahsichtig und aus der Höhe der Dargestellten genommen. Dadurch ist der Blick in die Tiefe verstellt, und trotz der Nahsichtigkeit machen wir eher eine Flächenerfahrung. Man hat unter dem Eindruck der Nahsichtigkeit formuliert, Manets Menge durchbreche die ästhetische Grenze zum Betrachter hin und agiere in den Raum vorm Bild.¹⁷ Das ist nicht ganz richtig. Manet hält die Grenze ein, allerdings geht er bis zum äußersten Rand. Eine Reihe von Dingen stößt an den unteren Bildrand – Stühle, ein aufgespannter Regenschirm, der Kleidersaum und der Spieleimer des mittleren Kindes, das Kleid der verschleierte sitzenden Frau mit dem Becher links. Zwei stehende Zylinderträger ganz links – Manet selbst und sein Freund Albert de Balleroy – schauen direkt forschend aus dem Bild und fixieren den Betrachter, wie um sein Verhalten vor der Menge zu testen.¹⁸ Der Betrachter ist an der Stelle zu denken, an der sich auch die Musik befunden haben dürfte, denn im Bilde dargestellt ist sie nicht. Manet, der Inszenator des Ganzen, ist der Stellvertreter des Betrachters im Bilde, er ist leicht angeschnitten und hält wohl einen Stock unter dem Arm, doch so wie er ihn hält, könnte es auch ein Dirigentenstab sein oder noch wahrscheinlicher sein Malpinsel. Auf diese Weise thematisiert er seine Tätigkeit im Bilde und weist uns auf den Bildcharakter des Gezeigten hin: Dies ist Flächengestaltung, selbst wenn die illusionierten Gegenstände uns naherücken.

Auf den Charakter von Malerei als Malerei weist Manet noch auf andere Weise hin. Es ist irritierend und faszinierend zugleich, dass Partien und auch Personen des Bildes genau und präzise wiedergegeben sind, während andere – ohne Grund, wie ihn etwa die Luftperspektive liefern könnte – gänzlich verschwommen markiert und



skizzenhaft erscheinen. An zweien der vielen nachweislichen Porträts des Bildes lässt sich das Skizzenhafte besonders gut demonstrieren. Links über der hellen Frau mit Haube neben der Schleierträgerin, vor einem dicken Baumstamm, ist sofort die Physiognomie von Charles Baudelaire im Profil zu erkennen, obwohl das Gesicht vollständig leer ohne jede anatomische Angabe ist. Wir erkennen das Profil zum einen aufgrund der Kenntnis von Manets genialer Radierung des Kopfes von Baudelaire, wo immerhin das Auge noch mit einem Punkt markiert ist, vor allem aber wird zur Charakterisierung der tiefsitzende Zylinder mit der Spitznase und dem Spitzkinn ausreichen.¹⁹ Das Verfahren entstammt der englischen Karikatur, die nicht selten mit dem leeren Gesicht, aber der dennoch zu erkennen Physiognomie spielt²⁰ – auch bei Louis Philippe oder Helmut Kohl reichte die Birnenform aus. Rechts von der Mitte, hinter dem großen stehenden, seitwärts gewendeten Zylinderträger, der Eugène Manet, den Bruder des Malers, darstellt und gleich noch einmal Erwähnung finden muss, ist wiederum von einem Baumstamm markiert die unverwechselbare, wirklich hässliche Physiognomie von Jacques Offenbach zu erkennen. Vergleicht man mit Manets erster zeichnerischer Idee zur »Musique«,²¹ die Eugène Manet durchaus schon vorsieht, so wird deutlich, dass Jacques Offenbach erst nachträglich eingefügt wurde – und das sieht man ihm auch an: Sein Oberkörper ist nur angedeutet und verliert sich in der skizzenhaften Untermalung, wir sehen geradezu den Prozess der malerischen Einfügung, der Vorgang der Malerei wird vorgeführt. Andere Stellen entziehen sich fast gänzlich der Entzifferbarkeit, als wolle Manet so etwas wie die verwischende Blickbewegung andeuten. So gibt es deutliche eye-catcher und undeutliche Übergangszonen zum nächs-

6

Eugène Guérard

Les Tuileries – Allée des feuillants. 1856

Aus der Serie: Physionomies de Paris

Lithographie. Privatbesitz

ten Seh-Halt. Die Zeitgenossen haben sich an dieser Art der Malerei skandalisiert, auch ihre Farbigkeit geradezu für gewaltsam gehalten. Dennoch: Durch die Aufhebung von Bildtiefe, durch die ins Auge springenden Farbflecken, durch den Wechsel von Klarheit und Unklarheit haben wir auch ein Flächenmuster und damit eine flächige Erfahrung, die die gegenständliche Unruhe harmonisiert, zum Ornament macht.

Das ist bei Menzel nicht so, selbst wenn es auch hier Farbfleckenpartien gibt und – schon durch das relativ kleine Format von 110 auf 60 Zentimeter – skizzenhafte Malweise. Menzel gibt die Absicht nicht auf, einen überzeugenden Raumeindruck zu erzielen. Es gibt Seh-schneisen, vor allem aber wählt Menzel wie auf allen seinen vielfigurigen Bildern seit der »Aufbahnung« von 1848 die Überschau. Damit – selbst wenn auch bei ihm manches bis unmittelbar an den vorderen Bildrand reicht – markiert er Distanz zum Gezeigten, er gehört nicht dazu, ist ausgenommen. Zugleich aber, wie schon bei der »Aufbahnung« und in extremer Weise bei der unvollendeten »Ansprache bei Leuthen« von 1859–61,²² bewirkt die Überschau für die Vordergrundfiguren, dass sie wirklich von oben, in Aufsicht, sich nach unten hin verkürzend erscheinen – und das lässt sie geradezu aus dem Bilde herausstürzen und verhindert ihre Einbindung in ein wie auch immer geartetes Flächenornament.

Diese Differenz zu Manet wird noch durch etwas anderes verstärkt, und dessen Herkunft aus der populären Graphik ist nicht zu leugnen. Man hat ganz direkt auf Eugène Guérards Lithographie »Les Tuileries – Allée des feuillants« (Abb. 6) aus der 1856 publizierten Serie »Physionomies de Paris« als Vorbild hingewiesen.²³ Was sich dort und auch bei Menzel – aber eben nicht bei Manet – findet, ist eine Fülle von kleineren, manchmal durchaus extremen Handlungsmomenten: Seilspringen und Reifentreiben der Kinder, Ringelreihentänzen und Balgen bei Guérard, herumspringende Hunde, sich beim Bücken schier verrenkende Kinder, ein verzerrt weinendes weiteres Kind bei Menzel, vieles davon bereits vorgeprägt in einer dem Gemälde als Vorlage dienenden Zeichnung des Skizzenbuchs 28 (Abb. 7).²⁴ All diese Extreme hat Manet vermieden, hier geht es gesetzter zu, sein Strom der Bewegung ist gleichmäßiger, ruhiger; bei Menzel deutet sich etwas an, das in der »Piazza d'Erbe« Katastrophenzüge annehmen wird. Wie in der populären Graphik grenzt die Darstellung derartiger Momente an die Karikatur, davon kann bei Manet keine Rede sein. Selbst Grotteskornamente sind letztlich nicht komisch, sondern eben ornamental.

Es fragt sich, wie Menzel, der ausdrücklich auf die Thematisierung des Chaotischen der Menge nicht verzichten will, seinem Bild den-



7

**Damen, Herren und
spielende Kinder im
Tuileriengarten in Paris. 1866/67**

Skizzenbuchblatt,

Bleistift, 128 x 78 mm

Berlin, Kupferstichkabinett,

Inv. SZ Menzel Skb. 28, S. 95

noch eine Form geben kann. Die Antwort ist ebenso einfach wie irritierend: indem er dem Bild ein rigides, gänzlich abstraktes, von den Gegenständen selbst nicht gefordertes, formales Ordnungsgerüst zugrunde legt. Die Horizontlinie markiert die waagerechte Bildmittelachse. Am wichtigsten jedoch: Der schwarze, leicht von der Mitte nach rechts vor dem größten Baum stehende Zylinderträger, der seine Herkunft von Manets an entsprechender Stelle im Bild auftauchendem Eugène Manet nicht verleugnen kann, ist doppelt markiert. In seinem Auge schneiden sich die rechte Senkrechte und die untere Waagerechte des Goldenen Schnittes. Sein Auge im harmonischen Zentrum des Bildes, das traditionellerweise dem Bildhelden vorbehalten ist, gibt dem Betrachter im Bild seine Sehvorgabe. Um diesen Punkt herum gruppiert sich die Darstellung. Der ganz rechts aus dem Bild Herausschreitende dagegen, der noch einmal einen Blick zurück wirft und gleich verschwunden sein wird, hebt das Bild im dialektischen Sinne auf. Auch die rigide Ordnung kann nicht verhindern, dass das individuell Markierte im Bild für unsere Wahrnehmung bruchstückhaft bleibt. Zu Recht hat man von Menzels späten Bildern als fragmenthaft und durch einen Montagecharakter ausgezeichnet gesprochen.²⁵ Form und Inhalt finden nicht wirklich zusammen, die Spannung zwischen ihnen bleibt un-aufgehoben.

Das steigert sich noch bei der »Piazza d'Erbe in Verona« (Klapptafel).²⁶ Das Bild, zwischen 1882 und 1884 entstanden, ist das Resultat dreier Reisen nach Verona: 1881, 1882, 1883. Das Faktum ist schon ver-

blüffend genug: statt Venedig, Florenz oder Rom, dreimal gezielt und nur Verona. Zwar ist im fertigen Bild durch den Brunnen mit der Stadtverkörperung die Piazza als diejenige Veronas zu erkennen, doch Menzel vermeidet mit Nachdruck, die architektonischen Sehenswürdigkeiten wiederzugeben, weder tauchen der Palazzo Maffei an der Schmalseite noch der Palazzo della Ragione auf der Längsseite auf, und den Blick, den er wählt, verändert er entschieden: Die mittelalterliche Casa dei Mercanti links vom Eingang in die Via Palladiana weicht einem nicht besonders ausgezeichneten Altstadthaus – auf einer der vielen Studien ist die Casa durchaus noch zu sehen (vgl. Kat. 172, Abb. S. 130). Und auch der Brunnen ist versetzt – warum gerade an diesen Bildort, wird zu überlegen sein. Da auch die übrige Altstadtbebauung sich nach den überlieferten Fotografien nicht endgültig im Bilde verifizieren lässt, ist offensichtlich, dass Menzel sich große Freiheiten genommen hat. Einen typischen Eindruck möchte er erzielen, doch keinen dokumentarischen. Das mag bei Menzels sonstigem Authentizitätsstreben verwundern, doch der tiefere Grund scheint nicht so schwer beizubringen zu sein: Menzel will keine touristische Erfahrung, sondern den Inbegriff des von ihm erfahrenen Marktchaos wiedergeben, ohne Ablenkung und Neutralisierung. Schon im »Pariser Wochentag« lässt sich die gezeigte Straßenkreuzung nicht wirklich lokalisieren.²⁷

Menzels »Piazza«, bei der zu Recht vermutet wurde, dass es sich um sein letztes Wort in der offiziellen Ölmalerei handelt, gewinnt in verschiedener Hinsicht programmatische Züge. Nach der ersten Ve-

rona-Reise scheint er auf den Gedanken gekommen zu sein, dass das chaotische Markttreiben in Verona ihm einen Gegenstand liefern könnte, der geeignet sei, eine Art Bekenntnisbild seiner Kunstauffassung abzugeben. Sein Studienaufwand ist abenteuerlich: etliche Zeichnungen in zwei Skizzenbüchern, über hundert Einzelzeichnungen, darunter zahlreiche spätere Modellstudien in Berlin. Das Veroneser Chaos muss ihn irritiert, abgestoßen und zugleich fasziniert haben. Ihm, der nach eigenem Bekunden kein Wort Italienisch sprach, musste das sich Abspielende völlig fremd erscheinen. Er, der Kleinwüchsige, war von diesem brodelnden und unendlich lebendigen Tohuwabohu ausgeschlossen, nahm Distanz in der Überschau und ließ diesen Inbegriff einer »comédie humaine« auf sich wirken. Schnell faszinierten die Details ihn, sie verfolgte er bis in die letzten Kleinigkeiten – darin Hoffmanns »Vetter« verwandt, der ebenfalls als von der Menge Ausgeschlossener agiert. Das, was er flüchtig vor Ort aufnahm, wurde vielfältig nachbereitet, Individualität und Authentizität wurden nachträglich eingeholt, geradezu naturwissenschaftlich. Denn in Berlin ließ er sich italienische Modelle kommen, betrieb Körpermessungen und Typenstudien in der Tradition von Johann Gottfried Schadow, schrieb die Ergebnisse den im transitorischen Ablauf beobachteten Momenten ein, um ihre Wahrheit zu verbürgen.²⁸

Besonders interessierten ihn Momente des Umschlages, der drohenden Katastrophe, die ungeschützte Reaktionen des betroffenen Personals hervortrieben:²⁹ Die Engländer, die sich der Purzelbaum und Rad schlagenden bettelnden Veroneser Gassenjungen zu erwehren suchen, der Vogelhändler, der seine am Band befestigten Vögel vom Dach der breiten Sonnenschirme wieder herunterholen will, dafür auf ein Regal gestiegen ist, das bereits beträchtlich schwankt und umstürzen wird, um im Getümmel eine Kettenreaktion auszulösen, fasziniert und erschreckt beobachtet von der Gouvernante des englischen Paares, die dabei vergisst, sich um das ihr anvertraute Kind zu kümmern, dem die Buben naherücken. Die Engländergruppe wiederum wird vom Vordergrund aus von einem der Steinsetzer mit Meißel und Hammer in der Hand beobachtet, den Meißel hat er wie eine Waffe umfasst, er wird den Knaben beispringen und eine lautstarke Auseinandersetzung auslösen, bei dem keiner den anderen verstehen wird, bei der es aber grob zugeht, im Durcheinander werden die Engländer womöglich ihre Börse los werden und so weiter, ein Ende ist nicht abzusehen. Das Geschilderte macht nicht etwa die Hauptszene des Bildes aus, eine solche gibt es nicht, Katastrophen drohen auch anderen Ortes, etwa im Hintergrund: Die Planke der Gerüstbauer kann nur zu leicht herunterstürzen, ihre Leiter

Übergewicht bekommen. Der ebenfalls ein wenig fremde Melonen-träger rechts könnte sich mit dem Fahrer des Eselskarren in die Haare geraten etc.

Über allem thront Madame Verona, die Brunnenfigur, das Wasser ihres Brunnens wird ewig so weiter fließen, das Chaos des Marktes sich täglich erneuern. Sie ist der über dem Markt schwebende Ruhepol. Die Dreiecksgruppe im Vordergrund verweist genau auf sie. Wichtig ist es bei Menzel, sich der ursprünglichen Titel seiner Bilder bei ihrer jeweiligen Erstaussstellung zu erinnern, die Forschung unterschlägt sie gerne. Die beiden Pariser Bilder hatten den Zusatz »nach Erinnerungen«, das Veroneser Bild trug den Hinweis »mit Staffage« im Titel. Gelegentlich findet sich auch auf Zeichnungen, besonders auf Gouachen bei Menzel ausdrücklich das Wort »Erinnerung«.³⁰ In solchen Fällen hat Menzel entweder versucht, eine sich schnell verändernde Bewegung festzuhalten, aus der unmittelbaren Erinnerung an den Vorgang beziehungsweise seine optische Wahrnehmung, oder er hat später nach einer flüchtigen Skizze einem derartigen Moment in einem anderen Medium Dauer zu geben versucht. Das Wort »Erinnerung« erinnerte auch ihn selbst daran, dass es sich um seine Vorstellung des Vorganges handelt, nicht um eine »objektive« Wiedergabe. Schon diese Benennung macht deutlich, dass für Menzel das Authentizitätsproblem verschiedene Facetten hatte. Menzel strebte nach Aneignung des Transitorischen, er musste bei aller Beobachtungsschärfe jedoch auch seine Grenzen erkennen. Für das große Bild, das sich aus einer Addition vielfältiger Beobachtungspartikel konstituiert, das Fragmente der Wahrnehmung montiert – ein Menzel'sches Bild sei »ein Stück aus Stücken«, hat man gesagt³¹ – stellt sich, je vielfältiger es ist, um so dringender die Frage, wie aus den Stücken ein Stück wird.

Wenn Menzel den Titel der »Piazza d'Erbe in Verona« um den Zusatz ergänzt »mit Staffage«, dann bezieht sich das offensichtlich auf die irritierende und von der Form her aus dem übrigen Geschehen ausgesonderte Dreiecksgruppe auf der Bildmittellachse im absoluten Bildvordergrund, auf keinem Bild Menzels gibt es Vergleichbares. Ich möchte vermuten, dass die symmetrische Struktur der graphischen Arabeske, die Menzel in seiner frühen Gebrauchsgraphik vielfältig verwendet hat, hier Pate gestanden hat, auch dort gibt es einen ausgesonderten Ausgangspunkt unten auf der Mittellachse. Wenn die studierten Fragmente von Menzels Bild Wirklichkeit konstituieren sollen, dann scheint dies der traditionelle kunsthistorische Begriff »Staffage« zu konterkarieren. Der Begriff betont den Charakter der künstlerischen Erfindung, die etwa einem Landschaftsbild erst seinen eigentlichen, tieferen, vom Künstler verfü-

ten Sinn geben soll. Die Dreiecksgiebelform der Gruppe, unterstrichen durch die Verkürzung des von den Steinsetzern angelegten Paviments, sprengt in gewisser Hinsicht die Darstellung, besorgt eine Befestigung des ansonsten Haltlosen. Allerdings fügen sich die Personen von Menzels »Parthenongiebel« der Form alles andere als harmonisch: Sie streben auseinander, haben nichts miteinander zu tun, stoßen sich im Raum. Die Alte mit ihrem Stock, wackelig auf uns zustrebend, die mit Kind und Einkauf beladene Mutter wie auch der Kauende ganz links durchstoßen die ästhetische Grenze, fallen auf uns zu, sind aber zugleich in der abstrakten Form festgezurr. Sie bilden ein Monument, wo sie doch alle in Bewegung sind. So wird Menzels Grundproblem von Malerei und Authentizitätsanspruch vorab formuliert und anschließend entfaltet.

Doch ist der Dreiecksgiebel nicht die einzige Ordnungsvorgabe des Bildes: Die Dächer der Sonnenschirme markieren durch das ganze Bild hindurch sowohl die Horizontlinie wie die obere Waagerechte des Goldenen Schnitts, die linke Senkrechte dieses Maßsystems verläuft durch den schmalen hochrechteckigen Himmelsstreifen, exakt durch den in großer Ferne festgehaltenen Fixpunkt des an dieser Stelle fiktiv eingefügten Turmes. Die beiden Linien kreuzen sich in der Hand des um seinen Vogel kämpfenden Händlers und markieren damit den Ausgangspunkt allen Unheils, aber auch unseren Fluchtpunkt, vor allem aber den Augpunkt des Malers, der all dies angerichtet hat. Bezeugt hat er es mit seiner Signatur unter dem Poller auf dem Paviment. Der Poller im übrigen ist genauso weit vom Bildrand entfernt wie das auffallende englische Paar, weitere versteckte Entsprechungen ließen sich finden. Wieder also konkurrieren abstrakte Bildordnung und konkretes Chaos – ohne je zu einem Ausgleich finden zu können.

Als das Bild 1884 im Verein Berliner Künstler gezeigt wurde, stellte Menzel es zusammen mit den gesamten zugehörigen zeichnerischen Studien aus. Damit sollte nicht nur die Wahrhaftigkeit des Gezeigten dokumentiert, auch nicht nur der Werkprozess als solcher sichtbar gemacht werden, sondern vor allem sollte deutlich werden, dass die Zeichnungen Teil des Werkes sind. Das heißt aber auch, dass das Werk in gewisser Hinsicht unabschließbar, nur eine Annäherung an die Wirklichkeit möglich ist, diese aber die eigentliche Aufgabe des Künstlers in der Gegenwart darstellt – im Bewusstsein der Vergänglichkeit seines Tuns.

Anmerkungen

- 1 Von kunsthistorischer Seite zur Menge immer noch am wichtigsten: Kemp 1973, S. 249–270; Kemp 1975, o. S. Er fußt notwendig auf zwei Klassikern, die auch hier Pate gestanden haben: Kracauer 1977 (1927), S. 50–63; Benjamin 1974 (1938), S. 7–100; Benjamin 1974 (1939), S. 101–149.
- 2 Benjamin 1974 (1938), S. 33–38.
- 3 Hoffmann 1977 (1822); Poe 1959 (1840); Benjamin 1974 (1938), S. 46 – 53; Benjamin 1974 (1939), S. 120–125; Kemp 1973, S. 249–252.
- 4 Hoffmann 1977 (1822), S. 383.
- 5 Ebd., S. 384.
- 6 Ebd.
- 7 Paulson 1989, Nr. 146.
- 8 Poe 1959 (1840), S. 124.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd., S. 133.
- 11 Busch/Beyrodt 1982, S. 184–207; Schoch 1979, S. 171–186.
- 12 Franke 1984.
- 13 Forster-Hahn 1988, S. 221–232; Hamburg 1982, Abb. S. 21, Nr. 40–41 c.
- 14 Berlin 1997, Nr. 94–99, S. 205–211.
- 15 Tschudi 1905 a, S. 236.
- 16 Berlin 1997, Nr. 125; Forster-Hahn 1980; Kuhrau 1999, S. 171.
- 17 Lüthy 2003, S. 40–44, dort zugleich die wichtige Beobachtung zur »rückwärtigen Abriegelung des Raumes« (S. 40) und zur »Umkehrung des Raumes« (S. 42) bei Manet.
- 18 Zur Identifizierung des Personals: Paris 1983, Nr. 38.
- 19 Ebd., Nr. 54 f.
- 20 Busch 1977, S. 231–235; Harris 1974, Nr. 24 a, vor allem die Vorzeichnungen zum dort dargestellten Duke of Cumberland: Kat. 37–39.
- 21 Paris 1983, S. 122, Fig. a.
- 22 Keisch 1987; Berlin 1997, Nr. 90.
- 23 Forster-Hahn 1980, S. 39; Santa Barbara 1977, Nr. 75, S. 82; Kuhrau 1999, S. 171 und Abb. 6, S. 172. Dennoch verarbeitet auch Manet Guérards Lithographie, doch beruhigt er ausdrücklich die Dinge, entwirft eher ein Gegenbild: So ist der Spielreifen mit dem Stecken zum Treiben ganz rechts am Stuhl abgelegt, und auch um den Ball kümmert sich niemand. Nicht Handlung, sondern Zuständigkeit wird erzielt.
- 24 Vgl. Forster-Hahn 1980, Abb. S. 39.
- 25 Forster-Hahn 1978, bes. Kap. I. The experience of fragmentation and the method of »montage«, S. 257–270.
- 26 Kuhrau 1999; Berlin 1997, Nr. 179.
- 27 Berlin 1997, Nr. 127; Busch 2004, S. 116–118.
- 28 Kuhrau 1995, S. 44; Czok 1999, S. 214.
- 29 Busch 2004, S. 114–123.
- 30 Busch 1999, S. 17 f.
- 31 Heilbut 1891, zitiert in: Berlin 1997, S. 245.

Der Beitrag sei Wolfgang Kemp gewidmet, der das Thema als erster formuliert hat.