

Kompositfiguren

Zu einer wiederentdeckten Zeichnung von Adolph Menzel

Christina Grummt

Abstract Im Zentrum des vorliegenden Beitrages steht eine lange Zeit als verschollen angesehene und nun wiederentdeckte Zeichnung von Adolph Menzel. Sie gehört in den Kontext von Menzels letztem großen Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* (1882–1884), für das er in diversen Skizzenbüchern zeichnete und ungefähr 100 Einzelstudien anfertigte. Mit Blick auf Menzels *Procedere* lässt sich ein bisher viel zu wenig beachtetes Prinzip aufzeigen, bei dem der Künstler Teile verschiedener Studien zu einer „Kompositfigur“ zusammensetzt. Diesen schöpferischen Umgang mit seinen akribisch angefertigten Studien lässt sich bis in sein Frühwerk zurückverfolgen. Gleichwohl ist diese Vorgehensweise keine Erfindung des Realisten Adolph Menzel. Bereits in der Zeichenkunst der Deutschen Romantik lässt sich das Verfahren, das Einzelne zu einem neuen Ganzen zusammenzusetzen, anhand der „Kompositbäume“ von Caspar David Friedrich nachweisen.

Keywords Adolph Menzel, *Procedere*, Zeichnung, Studie, Zeichenkunst des 19. Jahrhunderts, Kompositfigur, Caspar David Friedrich, Kompositbaum

Unter den Kostbarkeiten der Grafischen Sammlung des Kunsthauses Zürich findet sich eine späte Zeichnung von Adolph Menzel, die den Titel *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) trägt.¹

Sie wurde 1936 vom Zürcher Auktionshaus Gebrüder G. & L. Bollag angekauft und gehört seitdem zum Bestand der Grafischen Sammlung des Kunsthauses Zürich. Ungeachtet dessen wurde diese Zeichnung von weiten Teilen der Forschung bislang als verschollen angesehen.² Dies erklärt, warum sie bis zum heutigen Tag ein eher unbeachtetes Dasein führte und daher viel zu wenig für Untersuchungen zu Menzels Werkprozess herangezogen wurde.

Wenn wir heute das Blatt *Junge im Handstand mit Beinstudien* ins Zentrum unserer Überlegungen stellen wollen, dann bezwecken wir zweierlei: Zum einen soll der Kontext, aus dem es stammt, näher untersucht werden. Zum anderen soll auf dieser Basis Menzels *Procedere* anhand exemplarisch ausgewählter Beispiele untersucht werden.

Das kleine hochformatige und mit Zimmermannsbleistift ausgeführte Blatt (Abb. 1) weist auf der rechten Blatthälfte eine über die gesamte Blatthöhe reichende Hauptstudie auf, die einen auf Händen stehenden Knaben zeigt, während am linken und unteren Blattrand mehrere kleinere Nebenstudien mit in die Höhe geworfenen Beinen angeordnet sind. Gerade weil nahezu alle Studien auf dem Blatt mit großer Geschwindigkeit und daher mit flott hingeworfenen Linien gezeichnet wurden, fällt eine sorgfältiger ausgeführte Partie besonders auf. Hierbei handelt es sich um ein Detail der Hauptstudie, und zwar die zum Betrachter gewandte linke Hand des Knaben, die auf dem Boden aufliegt und dabei den in die Luft ragenden Körper abstützt. Bevor wir auf diesen markanten Teil der Zeichnung genauer eingehen wollen, sei sie kurz in ihren ursprünglichen Kontext gestellt.

Das Zürcher Blatt *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) entstand im Vorfeld von Menzels letztem großen in Öl ausgeführten und heute in Dresden aufbewahrt Bild *Piazza d'Erbe in Verona* (Abb. 2).

1



Abb. 1 Adolph Menzel: *Junge im Handstand mit Beinstudien* (um 1884), Grafitstift (Zimmermannsbleistift), gewischt, auf Papier, 29,3 × 20,4 cm.

2



Abb. 2 Adolph Menzel: *Piazza d'Erbe in Verona* (1882–1884), Öl auf Leinwand, 74 × 127 cm.

Der Künstler verwendete das Blatt für die Gruppe der Veroneser Straßenjungen, die im Vordergrund links vor einem englischen Touristenpaar herumturnen.³ Damit gehört das Blatt *Junge im Handstand mit Beinstudien* zu einer Gruppe von derzeit insgesamt zehn Blättern, für die ein Zusammenhang zur Szene der turnenden Veroneser Straßenjungen ausgemacht werden kann.⁴ Nachdem Menzel in den Jahren von 1882 bis 1884 an dem Ölbild *Piazza d'Erbe zu Verona mit Staffage*, wie dessen vollständiger Titel lautet, gearbeitet hatte, wurde es nicht nur von der Berliner Kunstwelt mit großer Spannung erwartet, sondern auch bereits kurz nach seiner Fertigstellung, also noch 1884, im Verein Berliner Künstler ausgestellt. Dieses Ereignis vermeldete die *Kunst - Chronik, Zeitschrift für Bildende Kunst*, desselben Jahres mit folgender Rezension:

„P [Ludwig Pietsch]. Ein neues Bild von Adolf Menzel. Seit acht Tagen ist das Ausstellungslokal der Berliner Künstler der Wallfahrtsort aller wahren und eingebildeten Kunstfreunde der Reichshauptstadt: Adolf Menzel hat ein neues Bild ausgestellt, ‚Piazza d'Erbe zu Verona mit Staffage‘. Der Zusatz ist nötig, denn die Staffage ist die Hauptsache. [...] Mitten im Gewühl der linken Gruppe zwischen Dienstmädchen, Pfaffen, harmlosen Passanten hat sich eine Rotte Veroneser Rangen zusammengefunden, welche einer Touristenfamilie ihre Künste im Purzelbaumschlagen, Kopfstehen etc. zum besten giebt [sic!] [...]“⁵

Gerade weil das Ölbild *Piazza d'Erbe zu Verona* ein ausgesprochen vielfiguriges Werk mit zudem vielen authentischen Gegenständen ist, galt es für Menzel, einen umfangreichen Fundus an Studienmaterial anzufertigen, der selbst Studien vor Ort in Verona einschloss, wohin Menzel das erste Mal im Sommer 1881 reiste. Während dieser Reise zeichnete der Künstler im Berliner Skizzenbuch 59 und im Berliner Skizzenbuch 58. Letzteres benutzte er auch im Folgejahr 1882 zum Zeichnen.⁶ Allem Anschein nach unternahm Menzel 1883 noch eine dritte Reise nach Italien, wie das heute ebenfalls in Berlin aufbewahrte Skizzenbuch 60 vermuten lässt.⁷

Neben den Skizzenbuchseiten, die von Menzel im Vorfeld seines Ölbildes *Piazza d'Erbe zu Verona* gefertigt wurden, sind in den Jahren 1882 bis 1884 auch eine große Anzahl von Einzelstudien entstanden. Derzeit geht die Forschung von nahezu 100 Einzelstudien aus, für die ein Bezug zum Ölbild *Piazza d'Erbe zu Verona* nachgewiesen werden kann.⁸ Zu diesen Zeichnungen zählt auch das Zürcher Blatt *Junge im Handstand mit Beinstudien*. Offenbar wollte Menzel seinen Künstlerkollegen nicht nur sein neuestes Werk, sondern auch die Vorarbeiten zu diesem

Werk präsentieren, denn er stellte im Verein Berliner Künstler mit dem Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* auch die im Vorfeld entstandenen Zeichnungen aus.

Auch für die Kaufabwicklung des Bildes *Piazza d'Erbe in Verona* entschied sich Menzel, dazu dem ersten Käufer des Bildes, dem Kunsthändler Hermann Pächter, eine Anzahl von Zeichnungen zur Verfügung zu stellen.⁹ Dass dies als Leihgabe gedacht war, geht aus der Beischrift eines Quittungsblattes (Abb. 3) hervor, das heute in Nürnberg aufbewahrt wird.¹⁰ Es datiert vom 30. Juni 1884 und diente Menzel als Beleg für die dem Kunsthändler Hermann Pächter geliehenen Zeichnungen.

Wie das Blatt zeigt, hat Menzel in wenigen, aber dafür höchst markanten Linien kleine „Nachzeichnungen“ von seinen Zeichnungen angefertigt. Das Zürcher Blatt *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) ist beispielsweise oben rechts auf dem Quittungsblatt (Abb. 3) dargestellt. Damit zählt es zu den insgesamt 24 Blättern, deren Existenz bereits mit diesem Quittungsblatt als gesichert gelten konnte. Bislang fungierte das Quittungsblatt in der Menzel-Forschung als alleiniger Nachweis für die Existenz des Blattes *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1).¹¹ Ob Menzel die Zeichnungen von Pächter zurückerhalten hat, ist unbekannt. Allenfalls wird das Zürcher Blatt *Junge im Handstand mit Beinstudien* zu einem unbekanntem Zeitpunkt auf eine interessierte Käuferschaft gestoßen sein. Dies würde zumindest erklären, wie es schließlich in den Schweizer Kunsthandel gelangen konnte.

Nachdem wir den Kontext des Blattes *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) angedeutet haben, wollen wir uns nun anhand exemplarisch ausgewählter Zeichnungen Menzels Werkprozess widmen. Insbesondere soll hier die Frage nach dem Wie untersucht werden. Gerade weil Menzel vom Einzelnen, vom Detail bei der Schaffung seiner Kunstwerke ausgeht, wie wir spätestens seit den Ausführungen von Karl Scheffler wissen, ist das Wissen um Menzels Procedere von größtem Interesse für die Forschung.¹²

Menzels Wahrnehmung einer überaus vielschichtigen Wirklichkeit sucht ihresgleichen. Allein der Umfang seines zeichnerischen Œuvres mit ca. 7000 Zeichnungen vermittelt einen Eindruck davon, wie einer der größten Zeichner des 19. Jahrhunderts gearbeitet hat. Treu seinem Motto „nulla dies sine linea“ folgend, ließ sich der beidhändig arbeitende Künstler die Innenseiten seines Gehrockes umarbeiten, damit er dort mehr als ein halbes Dutzend Skizzenbücher unterbringen konnte. Ging Menzel aus, war stets „das Skizzenbuch sein treuer Begleiter“.¹³ Auch erlaubte seine Beidhändigkeit es ihm, abwechselnd mit seiner Rechten oder Linken zu zeichnen,

3



Abb. 3 Adolph Menzel: 24 Skizzen nach Studien zum Gemälde *Piazza d'Erbe in Verona* (1884), Bleistift, 47,7 × 31,7 cm.

wobei er die Linke für die Arbeit auf Papier bevorzugte.¹⁴ Kein Gegenstand schien ihm zu unbedeutend und kein Motiv zu nichtig. Allein das einmal entfachte Interesse zählte. Welchen Stellenwert das Zeichnen für Menzel besaß, erfahren wir durch ein bemerkenswertes Bonmot von ihm selbst: „Alles Zeichnen ist nützlich, und alles zeichnen auch.“¹⁵ Mit dem für Menzel typischen Wortwitz bekennt er sich hier zu seinem an Manie grenzenden Arbeitseifer.

Gerade weil Adolph Menzel dabei nicht von einem Gesamtentwurf für ein zu schaffendes Kunstwerk ausging, hat sich die Forschung immer wieder für diese Thematik interessiert, so dass bereits eine ganze Reihe von Ergebnissen zum Verständnis von Menzels Werkprozess vorliegen.¹⁶

Im Folgenden wollen wir Menzels *Procedere* aus einer neuen Perspektive hinterfragen. Einerseits wird zu zeigen sein, dass Menzels realistisch erscheinenden Werke stets eine künstlerisch-ästhetisch gebrochene Wirklichkeit darstellen. Zu diesem Zweck wird anhand exemplarisch ausgewählter Studien zu Menzels Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* der Nachweis erbracht, dass die realistischen Darstellungen Menzels, so stark sie sich der Wirklichkeit auch anlehnen mögen, keineswegs als ihr Abbild aufgefasst werden können. Vielmehr basieren Menzels Werke auf einer Fülle von einzelnen, der Wirklichkeit entnommenen Partikeln, die jedoch nach einem allein vom Künstler entwickelten Kompositionsprinzip neu zusammengesetzt werden. Das Charakteristische von Menzels Kunst ist demnach nicht ein aus der Wirklichkeit übernommenes Ganzes, sondern im Gegenteil, ein auf Neuzusammensetzung basierendes Etwas aus der Wirklichkeit entnommener Einzelelemente. Menzels Realismus besitzt allein dadurch eine höchst subjektive Komponente, die es in ihren Funktionsmechanismen zu ergründen gilt. Andererseits wollen wir verdeutlichen, dass es sich bei dem im Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* sichtbar gewordenen Kompositionsprinzip keineswegs um ein erstmals angewendetes Verfahren handelt. Vielmehr konnte Menzel auf ein Verfahren zurückgreifen, das bereits in seinem Frühwerk Anwendung fand. Grundsätzlich handelt es sich dabei um ein ihm vertrautes Prinzip, bei dem das Einzelne in seiner Vielheit zu einem völlig neuen Ganzen zusammengesetzt wird. Wie Menzel dabei genau vorging, wird zu zeigen sein.

Grundsätzlich lassen sich im Kontext von Menzels Werken zwei Arten von Zeichnungen ausfindig machen. Zum einen diejenigen, die im unmittelbaren Vorfeld eines Werkes entstanden sind. Zum anderen jene Zeichnungen, die er bereits zu einem früheren Zeitpunkt

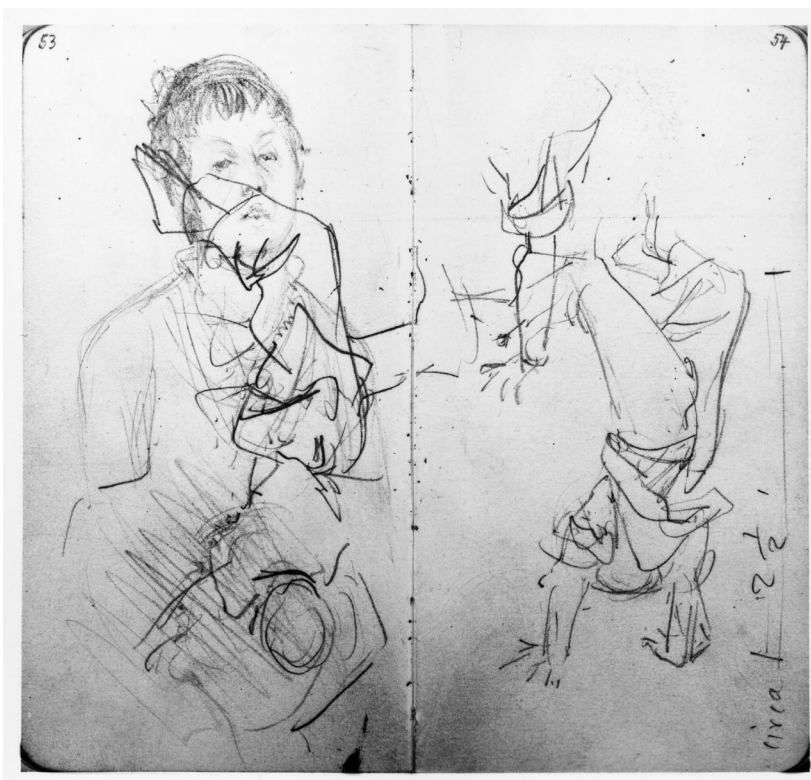
ausgeführt hatte, und zwar noch ohne genaue Vorstellung für deren Verwendung. Das gilt selbstverständlich auch für Zeichnungen, für die ein Zusammenhang zum Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* nachgewiesen werden kann.

Zu den Zeichnungen, die bereits zu einem früheren Zeitpunkt ausgeführt worden sind, zählen die Skizzenbuchseiten 53/54 *Junge Frau, Junge im Handstand* (Abb. 4) und 55/56 *Mädchen mit Hut, turnende Jungen* (Abb. 5). Sie sind also bereits vor der eigentlichen Bildidee entstanden und daher weniger als Vorstudien im eigentlichen Sinne zu betrachten, sondern vielmehr als Zeichnungen, die allein Menzels Interesse an einem bestimmten Gegenstand widerspiegeln. Ihn faszinieren hier vor allem die nur Sekunden andauernden Positionen eines auf Händen stehenden Knabenskörpers, wie wir sie vom Radschlagen und Handstand her kennen. Wie die Strichführung dieser Bewegungsstudien zeigt, ging es Menzel darum, eine markante Position innerhalb der schnell wechselnden Bewegungen festzuhalten. Zu diesem Zweck fertigte er Skizzen an, die allein die Silhouette der Körper unter Verzicht jeglicher Binnenstrukturlinien markieren (siehe: Skizzenbuchseiten 53/54 *Junge Frau, Junge im Handstand* (Abb. 4) und 55/56 *Mädchen mit Hut, turnende Jungen* (Abb. 5).

Um sich klar zu machen, welcher Herausforderung sich der Zeichner hier stellte, ist es zweckdienlich, einmal die Turnübung „Handstand“ als solche genauer zu betrachten. Für einen Handstand werden die Hände etwa in Schulterbreite parallel auf den Boden aufgesetzt. Die Arme sind durchgestreckt und befinden sich in direkter Linie unterhalb des Körpers, das ganze Körpergewicht lastet auf den Händen. Die Finger zeigen nach vorne. Die durchgestreckten Beine und Füße verlängern die Körperachse nach oben. Neben dieser völlig gestreckten Form besteht die Möglichkeit, verschiedene und auch mehrere Körperteile zu beugen.¹⁷

Sowohl auf den Skizzenbuchseiten 53/54 *Junge Frau, Junge im Handstand* (Abb. 4) als auch auf den Skizzenbuchseiten 55/56 *Mädchen mit Hut, turnende Jungen* (Abb. 5) haben die Knaben die Arme durchgestreckt. Ihre Beine sind hingegen gebeugt. Die größte Schwierigkeit beim Handstand besteht nämlich darin, die Überkopf-Position für einige Sekunden zu halten. Nicht selten wird die fehlende Balance durch einen Hohlkreuz-Rücken ausgeglichen. Allem Anschein nach mangelte es den Knaben, die Menzel hier beim Handstand zeichnend beobachtet hatte, genau daran. Besonders deutlich zeigt sich ein Hohlkreuz bei dem Knaben auf der Skizzenbuchseite 55 *Mädchen mit Hut* (Abb. 5). Aber auch die Handstand machenden Knaben auf den Skizzenbuchseiten 56 *Turnende*

4



5

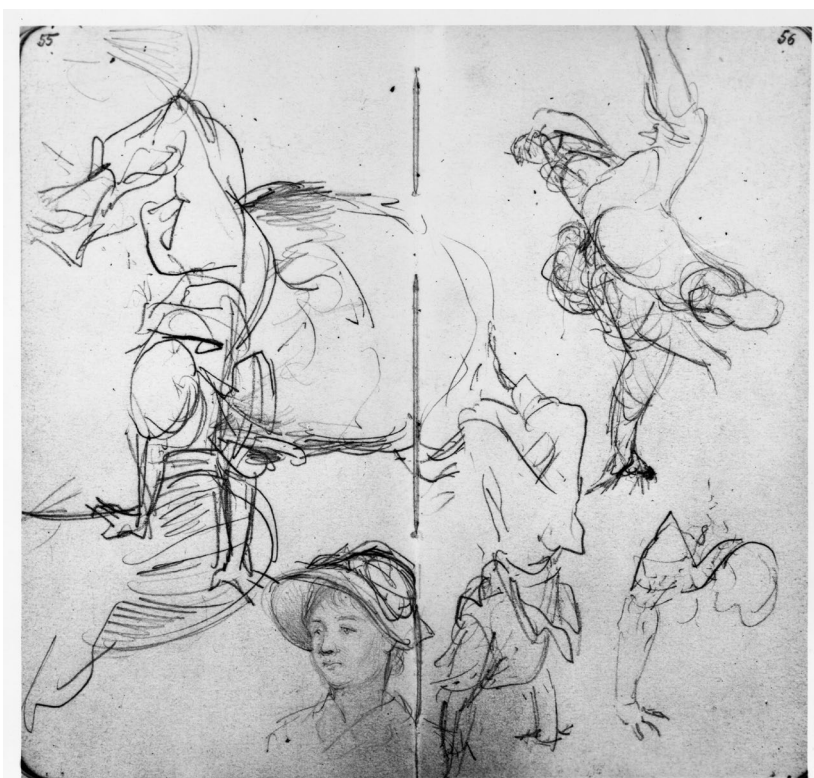


Abb. 4 Adolph Menzel:
Junge Frau, Junge im Hand-
stand (1881–1882), Bleistift auf
Papier, 15,6 × 8,1 cm.

Abb. 5 Adolph Menzel:
Mädchen mit Hut, turnende
Jungen (1881–1882), Bleistift auf
Papier, 15,6 × 8,1 cm.

Jungen (Abb. 5) und 54 *Junge im Handstand* (Abb. 4) versuchen sich mit angewinkelten Beinen und einem Hohlkreuz auf den Händen zu halten.

Wenngleich Menzel die Ausrichtung der Hände auf dem Boden zumeist nur flüchtig angedeutet hat, lassen sich zwei verschiedene Positionen erkennen: In der Armstudie unten rechts auf der Skizzenbuchseite 56 *Turnende Jungen* (Abb. 5) weisen die Finger nach vorne. In den meisten Fällen sind die Finger jedoch seitwärts nach außen gerichtet, wie das in den beiden Studien auf der Skizzenbuchseite 54 *Junge im Handstand* (Abb. 4) und besonders deutlich bei der Studie des Handstand machenden Knaben auf der Skizzenbuchseite 55 *Mädchen mit Hut* (Abb. 5) zu sehen ist.

Wie die Zeichnungen zeigen, erfolgt die Annäherung an den Gegenstand aus verschiedenen Perspektiven. So studiert er die Knaben sowohl in frontaler Ansicht, wie die Skizzenbuchseite 53 *Junge Frau* (Abb. 4) zeigt, als auch in seitlicher Ansicht vom Rücken her, wie auf der Skizzenbuchseite 55 *Mädchen mit Hut* (Abb. 5) zu sehen ist, und schließlich in seitlicher Ansicht vom Bauch her, wie die Handstand machenden Knaben auf der Skizzenbuchseite 54 *Junge im Handstand* (Abb. 4) und der Skizzenbuchseite 56 *Turnende Jungen* (Abb. 5) deutlich machen. Wie so oft wird auch hier die zeichnerische Darstellung durch Größenangaben ergänzt, wie die Studie auf der Skizzenbuchseite 54 *Junge im Handstand* (Abb. 4) mit der Angabe: „circa 2 1/2“ zeigt.

Der Vergleich zwischen den Zeichnungen und dem Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* (Abb. 2) verdeutlicht, dass die Knabenstudien – Handstand mit angewinkelten Beinen von der Bauchseite her gesehen – von der Skizzenbuchseite 56 *Turnende Jungen* (Abb. 5) und der Skizzenbuchseite 54 *Junge im Handstand* (Abb. 4) zwar für eine Verwendung im Bild durchaus in Frage kommen, aber – und das sei hier betont – nicht für die jeweilige Knabenfigur als Ganzes. Vielmehr sind es allein die angewinkelten Beine, die eine tatsächliche Nähe zwischen den Zeichnungen und dem fertigen Bild erkennen lassen. Völlig anders sieht es bei den Armen des auf Händen stehenden Veroneser Straßenjungen aus. Während die Knaben auf der Skizzenbuchseite 56 *Turnende Jungen* (Abb. 5) und der Skizzenbuchseite 54 *Junge im Handstand* (Abb. 4) ihren Handstand mit gestreckten Armen ausführen, steht der Veroneser Straßenjunge im Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* (Abb. 2) auf gebeugten Armen. Auch lässt der Veroneser Straßenjunge im Bild in seiner Körperhaltung kein Hohlkreuz, sondern einen geraden Rücken erkennen. Es stimmen folglich allein die Haltung der angewinkelten Beine und die seitliche Ansicht des auf Händen stehenden Knaben (von der Bauchseite her) zwischen

den beiden Skizzenbuchblättern (Abb. 4, Abb. 5) und dem Ölbild (Abb. 2) überein. Für die gebeugten Arme und den geraden Rücken des Veroneser Straßenjungen wird Menzel auf eine andere Vorlage zurückgegriffen haben. Wie ein Blick auf das entsprechende Zeichenmaterial deutlich macht, kommt hierfür insbesondere eine Zeichnung infrage: die Zürcher Einzelstudie *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1). Der Knabe auf diesem Blatt weist die gleichen gebeugten Arme und einen Rücken ohne Hohlkreuz auf, wie der Veroneser Straßenjunge im Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* (Abb. 2).

Im Ergebnis unserer Untersuchungen lässt sich an dieser Stelle das Folgende festhalten: Keine der uns derzeit bekannten Studie vereint *alle* Merkmale in sich, die die Figur des auf Händen stehenden Veroneser Straßenjungen aufweist. Vielmehr schuf Menzel mit dieser Figur eine auf mehrere Zeichnungen zurückgehende Kompositfigur. Für die in die Luft ragenden, angewinkelten Beine konnte Menzel auf die Skizzenbuchseite 56 *Turnende Jungen* (Abb. 5) und/oder auf die Skizzenbuchseite 54 *Junge im Handstand* (Abb. 4) und für den gerade aufgerichteten Oberkörper und die gebeugten Arme auf die Knabenfigur von der Einzelstudie *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) zurückgreifen. Indem Menzel seinen Veroneser Straßenjungen aus Einzelteilen seiner zudem zu verschiedenen Zeiten angefertigten Knabenstudien zunächst vor seinem geistigen Auge zusammensetzte und im Anschluss daran auf die Leinwand brachte, schuf er eine Kompositfigur, die er so in der Wirklichkeit nicht gesehen hat. Er studierte die Wirklichkeit im Einzelnen und brachte schließlich aus den der Wirklichkeit entnommenen Detailmotiven ein gänzlich neues Ganzes hervor.

Wir kommen auf das eingangs erwähnte Detail der auf den Boden gestützten Knabenhand auf dem Zürcher Blatt *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) zurück. Spiegelt sich in den Skizzenbuchseiten 53/54 *Junge Frau / Junge im Handstand* (Abb. 4) und 55/56 *Mädchen mit Hut / Turnende Jungen* (Abb. 5) noch Menzels globales Interesse an den Bewegungen der Jungen und sein Bemühen, diese auf dem Papier mit schnell ausgeführten Linien festzuhalten, verfolgt der Künstler mit der Einzelstudie *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) ein völlig anderes Ziel. Wie die künstlerisch-ästhetische Ausführung des Blattes *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) zeigt, fokussiert Menzel sein zeichnerisches Interesse auf die durch tiefschwarze Konturen und gekonnt gesetzte Wischungen und Schlagschatten plastisch wirkende linke Hand. So lässt sich in dieser Partie des Blattes eine ungleich größere Sorgfalt in der zeichnerischen Ausführung als bei den Handstandfiguren auf

den Skizzenbuchseiten 53/54 *Junge Frau / Junge im Handstand* (Abb. 4) und den Skizzenbuchseiten 55/56 *Mädchen mit Hut / Turnende Jungen* (Abb. 5) beobachten. Im deutlichen Unterschied dazu lassen sich nämlich allein die Randstudien der in die Luft geworfenen Beine auf dem Blatt *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) mit den schnell ausgeführten Skizzenbuchseiten vergleichen, wie die Beinstudien im Vergleich zu den Skizzen eines Handstand machenden Knaben auf den Skizzenbuchseiten 53/54 *Junge Frau, Junge im Handstand* (Abb. 4) und den Skizzenbuchseiten 55/56 *Mädchen mit Hut / Turnende Jungen* (Abb. 5) zeigen. Zu dem hebt sich auf dem Blatt *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) die Linke des Knaben aus den übrigen Lineaturen hervor, was besonders offenkundig wird, wenn wir schließlich die differenziert gezeichnete Linke mit seiner Rechten vergleichen. Menzel verzichtet nämlich bei der Darstellung des rechten Armes und der rechten Hand in der Studie *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) auf jegliche plastische Wirkung zugunsten einer nur schemenhaft ausgeführten Zeichenweise. Wenn wir sämtliche Studien auf dem Blatt und auch ihre Lineaturen insgesamt betrachten, dann wird schnell deutlich, dass die akzentuiert dargestellte linke Hand des Knaben nichts Geringeres als das ästhetische Zentrum des Blattes bildet.

Allein dieser zeichnerische Befund macht deutlich, dass Menzels künstlerisches Interesse mit dieser Studie (Abb. 1) wohl beim Gegenstand „Handstand“ weilt, er aber offenbar ein Detail entdeckt hatte, das er nun genauer untersuchen wollte. Wie auch immer wir uns das im Einzelnen vorstellen mögen. Tatsache ist: Menzel hat zur Anfertigung dieses Blattes den ihm Modell stehenden Knaben animiert, länger als üblich im Handstand zu verharren. Hierfür kommen mehrere Szenarien in Frage: Erstens – Der Zeichner konzentriert sich allein auf die Linke des Knaben. Die Beine ragen über den oberen Blattrand hinaus, gehören also nicht mehr zum künstlerischen Gegenstand und können so von einem Helfer gehalten worden sein. Und zweitens – Der gerade Oberkörper und insbesondere die stark gebeugten Arme schließen zumindest nicht aus, dass das Modell keinen Handstand, sondern einen leichter zu haltenden Kopfstand gemacht hat, damit Menzel die auf dem Boden liegende Hand zeichnerisch studieren konnte. Im Ergebnis dieser Prozedur gelang es Menzel jedenfalls, eine Hand zu zeichnen, die sämtliche von der Last des Körpers verursachten Anstrengungen erkennen lässt. Hierzu zählen die aufgespreizten und verbogenen Finger einerseits und die stark auf den Boden gepressten Fingerkuppen andererseits. Wie wichtig Menzel dieses Detail der unter großer Anstrengung leidenden Hand

war, zeigt der Blick auf das fertiggestellte Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* (Abb. 2). Der Künstler hat für die Figur des auf Händen stehenden Veroneser Straßenjungen nicht nur die linke Hand vom Blatt *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) verwendet, sondern er hat ihr im Bild einen freien Platz auf dem Boden der Piazza d'Erbe geschaffen. So findet sich in dem riesigen Wirrwarr von Staffage exakt die Handdarstellung in genau jener Pose, die wir von der Zürcher Studie (Abb. 1) her kennen.

Neben den bisher erwähnten Zeichnungen, die Menzel für die Ausführung des auf Händen stehenden Veroneser Straßenjungen im Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* (Abb. 2) verwendet hat, sei noch auf eine weitere Zeichnung verwiesen. Hierbei handelt es sich um das 1884 datierte und in Hamburger Privatbesitz befindliche Blatt *Hand- und Fußstudien*¹⁸. Die Handstudie am linken Blattrand ist die Vorlage für die rechte Hand des auf Händen stehenden Veroneser Straßenjungen im Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* (Abb. 2). Sie zeigt die Innenseite seines rechten Unterarmes mit einem hochgekrempelten Ärmel und die stark verkürzt dargestellte und auf dem Boden flach aufliegende Hand. Da der Betrachter auf eine in den Bildraum gerichtete Hand schaut, wird sie weitestgehend vom Arm verdeckt. Allein der Daumen und einzelne Finger sind angedeutet.

Wir halten fest: Um die Knabenfigur im Ölbild malen zu können, greift Menzel auf Studien zurück, die an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten entstanden sind. Die Berliner Skizzenbuchseiten 53/54 *Junge Frau / Junge im Handstand* (Abb. 4) und den Skizzenbuchseiten 55/56 *Mädchen mit Hut / Turnende Jungen* (Abb. 5) sind 1881 entstanden, also noch bevor Menzel den Entschluss fasste, ein Ölbild zur Piazza d'Erbe in Verona zu malen. Allem Anschein nach hielt sich Menzel in Süddeutschland auf. Für die Zürcher Studie *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) kann eine Datierung um 1882–1884 als wahrscheinlich gelten. Eine zeitliche Nähe zur Studie *Hand und Fußstudie* von 1884 darf mit Recht vermutet werden. Allem Anschein nach werden die Blätter in Menzels Berliner Atelier entstanden sein. In jedem Fall ist die Zürcher Studie *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) zeitlich nach den Skizzenbuchseiten 53/54 *Junge Frau, Junge im Handstand* (Abb. 4) und den Skizzenbuchseiten 55/56 *Mädchen mit Hut / Turnende Jungen* (Abb. 5) entstanden. Damit gehören die Studie *Junge im Handstand mit Beinstudien* (Abb. 1) und die *Hand und Fußstudie* von 1884 zu eben jener Art von Zeichnungen, die im unmittelbaren Vorfeld eines Werkes entstanden sind. In unserem Fall ist es das Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* (1882–1884).

Zum gegenwärtigen Stand der Forschung lassen sich also nicht weniger als vier Blätter (*Junge im Handstand*

mit Beinstudien, Skizzenbuchseite 54 *Junge im Handstand*, Skizzenbuchseite 56 *Turnende Jungen, Hand- und Fußstudie*) nachweisen, die Menzel zur Schaffung des auf Händen stehenden Straßenjungen auf dem Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* (Abb. 2) verarbeitete. Wie gezeigt werden konnte, hat Menzel einzelne Teile der Figur an verschiedenen Modellen akribisch studiert, der fertige Straßenjunge im Ölbild ist – so realistisch er auch erscheinen mag – eine Kompositfigur. Mit anderen Worten formuliert: Den Knaben, so wie er im Ölbild auf seinen Händen auf der Piazza d'Erbe steht, entspringt nicht allein Menzels exzessiver Beobachtungsgabe, sondern einer Kombination aus akribischem Naturstudium und kreativem Schöpferium. Menzels Realismus ist – wenn man so will – ein origineller Realismus. Der Künstler ist der Schöpfer dieser Figur, in dem er sie selbst zusammensetzt.

Menzels Kompositverfahren lässt sich freilich auch an anderen Figuren des Ölbildes *Piazza d'Erbe in Verona* nachweisen. Exemplarisch sei hier auf die frontalsichtige alte Frau in der Mitte des Bildes im Vordergrund verwiesen. Für den zum Betrachter geneigten und daher stark verkürzt dargestellten Oberkörper der alten Frau griff Menzel auf das 1883 datierte Dresdner Blatt *Alte Frau in Dreiviertelfigur und Studien von Hand und Halstuch* zurück.¹⁹ Für die Kopfhaltung und die Physiognomie verwendete Menzel hingegen das Dresdner Blatt *Kopf einer alten Frau von vorn*, das im selben Jahr entstanden ist.²⁰ Sowohl für die auf einen Krückstock gestützte Rechte der alten Frau als auch für ihre Linke, die eine Tasche trägt, lag Menzel ein von ihm 1883 geschaffenes und heute in Bayonne aufbewahrtes Blatt mit dem Titel *Alte Frau in Dreiviertelfigur und zwei Handstudien* vor.²¹ Für ihren rechten, auf die Krücke gestützten und weit vom Körper entfernt gehaltenen rechten Arm, dessen Haltung sich weder auf dem Dresdner Blatt *Alte Frau in Dreiviertelfigur und Studien von Hand und Halstuch* noch auf dem in Bayonne aufbewahrten Blatt *Alte Frau in Dreiviertelfigur und zwei Handstudien* findet, griff Menzel auf eine weitere Studie zurück. Der weit vom Körper entfernt gehaltene rechte Arm, so wie ihn der Betrachter auf dem Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* sieht, geht auf das ebenfalls 1883 geschaffene Dresdner Blatt *Rechter Arm mit Krücke* zurück.²² Auch der voran schreitende rechte Fuß der alten Frau im Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* findet sich nicht auf den genannten Blättern. Für den Fuß der alten Frau verwendete Menzel das 1883 geschaffene Berliner Blatt *Kostümdetails einer Italienerin*.²³ Ebenso wie bei der Figur des auf Händen stehenden Veroneser Straßenjungen hat Menzel die Figur der alten Frau im Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* im Einzelnen anhand mehrerer

verschiedener Zeichnungen studiert und als Kompositfigur auf die Leinwand gebracht.

Mit diesem Verfahren konnte Menzel auf weitreichende Erfahrungen zurückgreifen, die sich bis in sein Frühwerk zurückverfolgen lassen. Verwiesen sei hier auf Pflanzenstudien, die Menzel im Jahre 1846 anfertigte.²⁴ Hierbei handelt es sich um Studien zur Calla, die vier Jahre später für die *Glückwunschsadresse des Magistrats und der Stadtverordneten von Berlin zur Großjährigkeit des Prinzen Friedrich Wilhelm* (1850) von Menzel verwendet wurden, und zwar für die ornamentale Rahmung der linken figuralen Szene auf der Großjährigkeitsadresse, die den Prinzen Friedrich Wilhelm als Kind mit seinem Militär- und seinem Zivilgouverneur zeigt.²⁵ Zu diesem Zweck hat Menzel zwei hochaufragende Calla-Stängel mit vielen Blättern und einer oben abschließenden weißen Blüte dargestellt. Wie bereits an anderer Stelle nachgewiesen werden konnte, verwendete Menzel für die Darstellung dieser beiden Calla-Stängel keineswegs die original nach der Natur gezeichneten Pflanzenstudien als Ganzes, sondern wählte sorgsam einzelne Naturstudien zu den Blättern der Pflanze aus, um diese zu zwei allein der künstlerischen Fantasie entsprechenden Calla-Stängeln neu zusammenzusetzen.²⁶ So sind die auf der Großjährigkeitsadresse zu sehenden Pflanzenstängel nicht als Ganzes der Wirklichkeit entnommen, sondern allein einzelne Teile – hier sind es Pflanzenblätter. Ihr Arrangement am Stängel, ihre Komposition als Pflanze, wurde allein vom Künstler vorgenommen. Er studiert das Einzelne in der Natur und setzt es zu einem neuen Ganzen zusammen. So ist die Komposition der beiden Pflanzenstängel und das Arrangement ihrer Blätter ebenso auf Menzels künstlerische Fantasie zurückzuführen wie die Komposition der Blüten auf die Pflanzenstängel. Die Dimension dieser Beobachtung wird uns erst dann ganz bewusst, wenn wir uns klarmachen, dass es die beiden Pflanzenstängel, so wie wir sie auf der Großjährigkeitsadresse sehen, in Wirklichkeit nicht gibt: Die Calla *Zantedeschia aethiopica* hat wohl so geartete Blätter, sie hat auch eine so geartete Blüte, aber der Stiel, der die Blüte trägt, hat keine Blätter.

Dem sich hier andeutenden Spagat zwischen akribischer Beobachtungsgabe einer allseits präsenten Wirklichkeit, die sich famos in Menzels Zeichnungen widerspiegelt, und seinem Anspruch, für das von ihm wahrgenommene Einzelne ein innovatives künstlerisches Arrangement zu finden, stellte sich Menzel auch und mit aller Konsequenz in seinem letzten größeren Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona*. In den Augen seiner Zeitgenossen gelang Menzel ohne Zweifel die Hingabe an

das Einzelne, hingegen bemängelten sie die fehlende Gesamtheit in der Komposition, wie etwa die Reaktion von Alfred Lichtwark aus dem Jahr 1884 auf Menzels Ölbild *Piazza d'Erbe in Verona* zeigt, in der er betont:

*„Das allgemeine Urtheil über das Bild und die gleichzeitig ausgestellten Skizzen ist von seltener Einmütigkeit, aber über Bild und Skizzen ganz verschieden. Während letztere einen waren [sic!] Enthusiasmus erregten, blieb die Stimmung dem Bilde gegenüber bei allem Respect, bei aller Freude an einzelnen Theilen durchweg kühl. Selbst unbedingte Bewunderer sprachen nie von dem Ganzen, sondern immer nur von Einzelheiten.“*²⁷

In ähnlicher Weise äußerte sich Max Liebermann, wenn er zu Denken gibt: „Der geborene Zeichner, der er (Menzel) war, geriet mit dem Maler, der er sein wollte, in Zwiespalt und nahm den späteren Bildern die Einheitlichkeit seiner früheren Werke.“²⁸

Ganz unrecht hatten Menzels Zeitgenossen nicht: Das Einzelne steht dem Ganzen in gewisser Weise unvereinbar gegenüber. Was sie jedoch nicht beachteten, ist, dass genau diese einzigartige Komposition aus dem Einzelnen, dieses höchst kreative Verfahren weniger Menzels Unvermögen geschuldet war, als vielmehr seinem künstlerischen Anspruch zu genügen hatte, realitätsnahe Bilder zu schaffen ohne direktes Abbild der Wirklichkeit zu sein.²⁹ Das Charakteristische seiner Kunst ist die Neuzusammensetzung des Einzelnen, die notwendig mit Brüchen arbeiten muss, will sie Ausdruck von Menzels Welterfahrung sein, denn im 19. Jahrhundert ist die Einheit des Ganzen in der Welt unwiederbringlich abhanden gekommen.³⁰

Wenngleich es in der Bildsprache zwischen Adolph Menzel und Caspar David Friedrich im Grunde genommen kaum Überschneidungen gibt, so lassen beide Künstler im Hinblick auf die Verwendung ihrer Zeichnungen frappante Parallelen erkennen. So wie Menzel

seine Figuren malend komponierte, indem er einzelne Elemente von verschiedenen Figuren zu einer neuen Figur zusammensetzte, so malte Friedrich seine „Kompositbäume“ als eine Neuschöpfung aus Teilen verschiedener Baumstudien.³¹ Mögen die Kunstauffassungen beider Künstler auch noch so unterschiedlich sein, das Prinzip, das Einzelne in natura zu studieren, um es zu einem schöpferisch gestalteten Ganzen neu zusammenzusetzen, wurde von beiden Künstlern verwendet.

Wenn sich nun aber die Zeichnung im 19. Jahrhundert den gänzlich neuen Part eines Compositelements im künstlerisch-schöpferischen Prozess erobert hat, dann hat sich der Begriff „Vorstudie“ überlebt. Selbst wenn eine Studie im unmittelbaren Vorfeld eines Werkes entstanden ist, so dass ihre Bestimmtheit für das Werk funktional durchaus zu erkennen ist, ist das Verschmelzen des Einzelnen aus mehreren Studien zu einem Ganzen ohne Naturvorbild ein völlig neuartiges künstlerisches Prinzip, das es bis dato nicht gab. Das Studium der Natur bleibt ebenso erhalten wie das Studium der Wirklichkeit; was sich rigoros verändert hat, ist die künstlerische Freiheit im Umgang mit dem zeichnerischen Material.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung, Z. 1936/0007.

Abb. 2 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister.

Abb. 3 Museen der Stadt, Grafische Sammlung, Inv. 167 (1928), Nürnberg.

Abb. 4 Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, SZ Menzel, Skb. 58, S. 53/54.

Abb. 5 Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, SZ Menzel, Skb. 58, S. 55/56.

Anmerkungen

- 1 *Meisterzeichnungen: 100 Jahre Grafische Sammlung im Kunsthaus Zürich*, hrsg. von der Zürcher Kunstgesellschaft, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 2015, Nr. 114.
- 2 Siehe Sven Kuhrau: „Menzels letztes Bild, Die ‚Piazza d’Erbe zu Verona‘, 1884“, Unveröffentlichte Magisterarbeit, Freie Universität Berlin 1995; id., „Menzels letztes Bild, die ‚Piazza d’Erbe zu Verona‘ 1884“, *Jahrbuch der Berliner Museen* 41 (1999), Beiheft, 165–177; *Menzel in Dresden*, hrsg. von Petra Kuhlmann-Hodick und Tobias Burg, mit Beiträgen von Heike Biedermann, Ulrich Bischoff, Jutta Charlotte von Bloh u. a., Ausst.-Kat. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden in Kooperation mit dem Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, der Galerie Neue Meister und der Rüstkammer, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 26. November 2005 – 20. Februar 2006 (München: Deutscher Kunstverlag 2005), 230, Nr. 206: „Verbleib unbekannt“; Luciano Pelizzari/Richard Auernheimer (Redaktion): *Menzel in Verona: Die Italienreisen des großen deutschen Malers des 19. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Altes Rathaus zu Ingelheim am Rhein, 19. Oktober – 30. November 2008 (Leipzig: E. A. Seemann 2008).
- 3 Zuerst hat auf diesen Zusammenhang Annette Nolte-Jacobs aufmerksam gemacht. Siehe *Von Leibl bis Pechstein: Deutsche Zeichnungen aus Beständen der Graphischen Sammlung*, bearbeitet von Annette Nolte-Jacobs, Ausst.-Kat. Graphisches Kabinett, Kunsthaus Zürich, 1. März – 21. April 1991 [Sammlungsheft, Kunsthaus Zürich, 16], 18, Nr. 3.
- 4 Siehe *Menzel in Dresden* [wie Anm. 2], 230.
- 5 Zitiert nach *Menzel in Verona* [wie Anm. 2], 79.
- 6 Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. SZ Menzel Skizzenbuch 59; Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. SZ Menzel Skizzenbuch 58. Siehe hierzu Kuhrau: „Menzels letztes Bild, Die ‚Piazza d’Erbe zu Verona‘, 1884“ [wie Anm. 2]; id.: „Menzels letztes Bild, die ‚Piazza d’Erbe zu Verona‘ 1884“ [wie Anm. 2]; *Menzel in Dresden* [wie Anm. 2], 121.
- 7 Kuhrau: „Menzels letztes Bild, die ‚Piazza d’Erbe zu Verona‘ 1884“ [wie Anm. 2], 165, Anm. 4. Auf dieser Reise führte er sein heute ebenfalls in Berlin aufbewahrtes Skizzenbuch 60 mit sich. Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. SZ Menzel Skizzenbuch 60.
- 8 *Menzel in Dresden* [wie Anm. 2], 117.
- 9 *Ibid.*, 120.
- 10 Zu den weiteren Quittungsblättern: *ibid.*, 120.
- 11 *Ibid.*, 230, Nr. 206.
- 12 Karl Scheffler: *Deutsche Kunst* (Berlin: S. Fischer 1915), 60.
- 13 Hermann Knackfuß: *Adolph von Menzel* (Bielefeld: Verlag von Velhagen & Klasing 1912), 132.
- 14 Michael Fried: *Menzels Realismus: Kunst und Verkörperung im Berlin des 19. Jahrhunderts*, Aus dem Englischen von Heinz Jatho [Bild und Text, hrsg. von Gottfried Boehm, Gabriele Brandstifter, Karlheinz Stierle] (München: Wilhelm Fink 2008), 25. Die amerikanische Originalausgabe erschien unter dem Titel: *Menzel’s Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin* (New Haven und London: Yale University Press 2002).
- 15 Fried: *Menzels Realismus* [wie Anm. 14], 25.
- 16 Werner Busch: *Adolph Menzel: Auf der Suche nach der Wirklichkeit* (München: C. H. Beck 2015); Fried: *Menzels Realismus* [wie Anm. 14]; Claude Keisch (Hrsg.): *Adolph Menzel 1815-1905: Das Labyrinth der Wirklichkeit*, Ausst.-Kat. Musée d’Orsay Paris 1996, National Gallery of Art Washington 1996–1997, Nationalgalerie im Alten Museum Berlin 1997 (Köln: DuMont 1996); Françoise Forster-Hahn: „Authenticity into Ambivalence: The Evolution of Menzel’s Drawings“, *Master Drawings* 16 (1978), 255–283.
- 17 Siehe <<https://de.wikipedia.org/wiki/Handstand>>, zuletzt: 30. März 2019.
- 18 Adolph Menzel: Hand- und Fußstudien (1884), Bleistift, 125 × 200 mm, Hamburg, Privatsammlung. Siehe *Menzel, der Beobachter*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, 22. Mai – 25. Juli 1982 (München: Prestel 1982), Nr. 137; Kuhrau: „Menzels letztes Bild, Die ‚Piazza d’Erbe zu Verona‘, 1884“ [wie Anm. 2], 38; *Menzel in Dresden* [wie Anm. 2], 230, Abb. 212.
- 19 *Menzel in Verona* [wie Anm. 2], 131, Abb. 134.
- 20 *Ibid.*, 129, Abb. 129.
- 21 *Ibid.*, 128, Abb. 128.
- 22 *Ibid.*, 129, Abb. 131.
- 23 *Ibid.*, 132, Abb. 135.
- 24 Adolph Menzel: *Blattstudie Canna*, Bleistift, 246 × 205 mm, SMPK Berlin, Kupferstichkabinett, N 2314; Adolph Menzel: *Blattstudie Canna*, Bleistift, 265 × 204 mm, SMPK Berlin, Kupferstichkabinett, N 1361.
- 25 Adolph Menzel: *Glückwunschsadresse des Magistrats und der Stadtverordneten von Berlin zur Großjährigkeit des Prinzen Friedrich Wilhelm* (1850), Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Aquarellsammlung.
- 26 Christina Grummt: *Adolph Menzel: Zwischen Kunst und Konvention. Die Allegorie in der Adressenkunst des 19. Jahrhunderts* (Berlin: Dietrich Reimer 2001), 254.
- 27 Alfred Lichtwark, *Studien* [1884], hrsg. von der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, 2. Band (Hamburg: Commeter 1897), 188.
- 28 Max Liebermann: *Die Phantasie in der Malerei* [1921]; zitiert nach Adolph Menzel: *Das graphische Werk*, ausgewählt von Heidi C. Ebertshäuser, mit einem Vorwort von Jens Christian Jensen und einem Essay von Max Liebermann (München: Rogner & Bernhard 1976), 1368.
- 29 So nimmt es nicht wunder, dass sich in Menzels Ölbild *Piazza d’Erbe in Verona* nicht eine einzige wirklich wörtliche Anlehnung an die Architektur vor Ort finden lässt.
- 30 Werner Busch: „Menzels Landschaften, Bildordnung als Antwort auf die Erfahrung vom Wirklichkeitszerfall“, in: *Adolph Menzel 1815–1905: Das Labyrinth der Wirklichkeit* [wie Anm. 16], 457–468.
- 31 Christina Grummt: *Caspar David Friedrich – Die Zeichnungen: Das gesamte Werk* (München: C. H. Beck 2011), Band 1, 31–32.