

## ADOLPH MENZEL UND FRANZ KUGLER

Hubertus Kohle

Wie bekannt, spielte Franz Kugler für den frühen Adolph Menzel eine große Rolle. Es war nicht selbstverständlich, dass der Kunsthistoriker ihn, der zu diesem Zeitpunkt noch jung und wenig an die Öffentlichkeit getreten war, 1839 als Illustrator für seine später zu einem echten Volksbuch gewordene *Geschichte Friedrichs des Großen* auswählte. Dem Graphiker und Maler erschloss sich mit diesem Großunternehmen – insgesamt fertigte er über 400 Holzschnitte – ein historisches Thema, dem er sich bis in die frühen 1860er Jahre widmen sollte. Programmatisch führt er in einem Brief von 1839 dazu aus: „Meine Intention war, den Fürsten darzustellen, den die Fürsten haßten und die Völker verehrten, dieß war das Ergebnis dessen was Er war, mit einem Wort: den alten Fritz, der im Volke lebt“.<sup>1</sup> Menzel hat dieses Interesse im Anschluss an seine Arbeit für das Kugler-Buch in einer Reihe von umfangreichen Illustrationszyklen etwa zur *Geschichte Friedrichs des Großen* und seiner Armee entfaltet, seit den späten 1840er Jahren dann auch in der berühmten Ölbildersfolge, die in der *Ansprache Friedrichs des Großen vor der Schlacht bei Leuthen* kulminiert und plötzlich abbricht. Bis zu seinem Tod war damit Menzels Image als „Ruhmeskünder Friedrichs des Großen“ festgelegt, ein Image, das genauso scheinbar offensichtlich wie letztlich irreführend ist. Denn missachtet ist darin zweierlei: Erstens die Tatsache, dass sich die Ästhetik der Ölbilder kaum dazu eignet, die Rolle der Ruhmesverkündung zu übernehmen – darauf ist zurückzukommen. Und zweitens, dass sich der Maler in der zweiten Hälfte seines langen Lebens eben radikal weiteren Verarbeitungen des Stoffes entzog, ja historische Stoffe insgesamt weitgehend mied.<sup>2</sup>

Auch jenseits ihrer Zusammenarbeit am Projekt der *Geschichte Friedrichs des Großen*, die sich bis 1842 hinzog, sind sich Kugler und Menzel häufig begegnet. Sie waren nach der 1848er Revolution beide Mitglieder des *Tunnels über der Spree* und des zugehörigen *Rütti*,

1 Brief Menzels an J. J. Weber, 17. Juli 1839, zit. nach: Adolph von Menzel. Briefe, hg. v. Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Regher, Berlin/München 2009, Bd. 1, S. 114.

2 Vgl. zu dem Komplex: Hubertus Kohle, Adolph Menzels Friedrich-Bilder: Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre, München 2001.

hatten offenbar im Kontext der Bestrebungen zur Neuorganisation der Kunstangelegenheiten im preußischen Staat viel miteinander zu tun, und Kugler schrieb Kritiken in den führenden deutschen Kunstzeitschriften zu Menzels Arbeiten. Auffällig ist allerdings, dass diese Kritiken kaum über die 1840er Jahre hinausgehen, die Ölbilder scheinen Kugler nicht interessiert zu haben. Es soll sich hier zeigen, dass dies mit einem Entfremdungsprozess zu tun hat, der letztlich auch auf einen divergierenden Kunstbegriff der beiden zurückgeht.

Als Ausgangspunkt wähle ich eine Begebenheit, die sich im Jahr 1853 ereignet hat. Für das Jahrbuch der Rütli-Gesellschaft hatte Menzel ein Titel-Blatt konzipiert, in dem er die Ankunft der Argonauten in Kolchis thematisierte, genauer gesagt die Begrüßungsszene zwischen Jason und dem Wächter des Goldenen Vließes, den er als einen geflügelten Berliner Bären gestaltete. (Abb. 1) Letzteres deutet den Ulkcharakter des Blattes an, mit dem sich Menzel in die Phalanx der Berliner Künstler einreihet, die sich der Antikenpersiflage widmeten.<sup>3</sup> Kugler konnte hiermit wenig anfangen. „Das Ganze, zumal mit dem Papierdrachen der Argonauten, ist doch nur ein Kladderadatsch-Witz!“ soll er zu Menzels Idee gesagt haben, der intellektuelle und ästhetische Gestus des erfolgreichen Kladderadatsch war ihm allgemein ein Graus. „Man will nicht lesen, am wenigsten genießen, man will witzeln und sich überheben; das ist alles.“<sup>4</sup> Für Kugler war Kunst etwas durch und durch Ernstes, ja in einer von den nachromantischen Malern Frankreichs praktizierten vaterländischen Kunst hatte er sogar ein wesentliches volksbildendes Element auf dem Weg zum ersehnten Nationalstaat erblickt. Karikaturen, solche zumal, die sich über ein Erbe lustig machten, das auch noch für Kugler unantastbar war, passten hier kaum ins Konzept.

Auch persönlich scheint sich Menzels Beziehung zu Kugler nicht ins Positive gewendet zu haben. Des Historikers Bildungsbeflissenheit hat Menzel offenbar einmal dazu verleitet, ihn als einen „geistigen Wasserkopf“ zu titulieren,<sup>5</sup> er selbst und die ganze „Kunstschwätzererei“ scheint dem Maler gehörig auf den Wecker gegangen zu sein. Der Völkerpsychologe Moritz Lazarus, dem Menzel sehr vertraute, berichtet, der Maler habe sich im *Rütli* sehr viel besser aufgehoben gefühlt als im Hauptverein *Tunnel über der Spree*.

Und weshalb? Alles ihm Unbequeme hat er ausscheiden oder wegsterben sehen, erst Lübke, dann Kugler, dann Blomberg. Ein von Kunsthistorie purifiziertes *Rütli* blieb übrig. Ich verdenke es keinem Maler, also auch M. nicht, wenn er der Wissenschaft das Recht des entscheidenden Mitredens abspricht, aber die Kunsthistoriker können einem nachgerade leid tun!<sup>6</sup>

3 Vgl. hierzu Peter Springer, „Berlin gegen die Antike. Antikenrezeption in der Nachfolge Schinkels“, in: Berlin und die Antike, hg. v. Willmuth Arenhövel, Berlin 1979, S. 431–453.

4 Vgl. Roland Berbig, „Ascania oder Argo? Zur Geschichte des Rütli 1852–1854 und der Zusammenarbeit von Theodor Fontane und Franz Kugler“, in: Theodor Fontane im literarischen Leben seiner Zeit, hg. v. Otfried Keiler, Berlin 1987, S. 107–133, hier S. 120.

5 Vgl. Hermann Fricke, „Die Argonauten von Berlin“, in: Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins, 13 (1964), S. 27–49, hier S. 31.

6 Vgl. Moritz Lazarus, Lebenserinnerungen, Berlin 1906, S. 598.



(1) Adolph Menzel, Berliner Argonauten, Titelblatt für die Zeitschrift Argo, September 1853, Radierung und Kaltnadel, 23,7 × 17,8 cm (Blattgröße), Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett

Nun ist es ja geradezu topisch, dass Künstler mit Kunsthistorikern wenig anfangen können, nein, dass sie ihnen gewöhnlich herzlich verhasst sind. Lohnend scheint es mir trotzdem, den Gründen hierfür im Fall der Beziehungen zwischen Kugler und Menzel noch etwas weiter nachzugehen.

Hilfreich dafür dürfte es sein, sich etwas genauer mit den Reaktionen Kuglers auf Menzels Arbeit zu beschäftigen. Kuglers Kritiken an Menzels künstlerischen Produkten sind nicht immer so apologetisch, wie man meinen sollte. Zwar hatte er ihn als Illustrator seiner Geschichte Friedrichs ausgewählt, aber seine Meinung etwa über die wenig vorher erschienenen Illustrationen Menzels zu den *Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen*



(2) Adolph Menzel, Schlacht bei Fehrbellin (Blatt 6 aus den *Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte*), Kreidelithographie, 31,5 × 36,9 cm (ohne Schrift), 1834, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett

*Geschichte* war doch durchaus gespalten. Vorbehalte meldete Kugler insbesondere gegenüber der überscharfen Charakteristik in der Behandlung der Figuren an.<sup>7</sup> Er begründete das mit der Tatsache, dass sich die moderne Kleidung, also die allzusehr der jeweiligen Zeit verfallene, durchweg wenig zur künstlerischen Darstellung eigne und daher zumindest leicht verallgemeinert bzw. antikisiert werden sollte. Bezeichnend auch sein Kommentar zur *Schlacht bei Fehrbellin* (Abb. 2) aus dem gleichen Zyklus: „Doch scheint es, als ob der Moment des Sieges einer noch grossartigeren, unmittelbarer überzeugenden Darstellung fähig gewesen wäre. Das Ganze ist, wie insgemein die Schlachtenbilder, mehr Genre-artig gehalten, während der historische Styl eine grössere Massenwirkung verlangt.“<sup>8</sup> Schon hier gerät Menzels Realismus-Anspruch überkreuz mit Kuglers Idealitätsforderung, die bei letzterem die Funktion hatte, den Betrachter aus der Ebene des rein Faktischen in die des Bewusstseinsprägenden zu heben. Zwar zeichnete sich Kugler insbesondere im Vormärz als beherzter Vorkämpfer gegen nazarenische Romantik und „blutleere“ Klassizität aus und wurde zum begeisterten Anhänger der sogenannten belgischen Bilder, realistisch ausgerichteten Geschichtsbildern,

<sup>7</sup> Vgl. Museum. Blätter für bildende Kunst, 5 (1837), S. 86.

<sup>8</sup> Vgl. Museum. Blätter für bildende Kunst, 5 (1837), S. 88. Auch ein dem Maler nahestehender Literat wie Alexander von Sternberg warnte – wie viele seiner Kollegen – vor allzu starker Charakteristik und sah die echte erneuerte Historienmalerei noch jenseits von Menzel. Vgl. ders., Ein Carneval in Berlin, Leipzig 1852, S. 187.



(3) Adolph Menzel, Einzug der Herzogin von Brabant mit ihrem Sohne Heinrich zu Marburg 1247 (sogenannter „Kasseler Karton“), Kohle- und Kreidezeichnung, 311 x 525 cm, 1847/48, ehemals Magdeburg, Kaiser Friedrich-Museum

die in der ersten Hälfte der vierziger Jahre durch Deutschland tourten. Wenn aber der Künstler sich seiner Meinung nach allzu sehr im Individuellen verlor und vergaß, die Aussage seines Werkes in den Vordergrund zu rücken, dann reagierte er allergisch. Dies im übrigen verstärkt in den Jahren nach der 1848er Revolution, die sich flächendeckend bei den Theoretikern durch eine deutliche Reidealisierungstendenz gegenüber dem Aufbruch der Vormärz-Zeit auszeichneten. Und das eben auch bei Menzel. Eine weitere Reaktion ist in dieser Hinsicht aufschlussreich: Denn nicht nur Menzels Hang zum pointierten Charakterisieren war Kugler ein Dorn im Auge, in diesem Zusammenhang von fast noch größerer Bedeutung ist auch die Reaktion auf seine Art der Bildkomposition. Der Aufbau des *Kasseler Kartons* von 1847/48, in dem Menzel den *Einzug der Herzogin von Brabant mit ihrem Sohne Heinrich zu Marburg 1247* darstellte, war in der Tat ungewöhnlich und wurde von Kugler fast beleidigt zurückgewiesen.<sup>9</sup> (Abb. 3) „Auch bin ich vor das Bild hingetreten, um den Einzug der Herzogin zu sehen, den mir die Rücken eben verdecken.“<sup>10</sup> Einem Betrachter, der im Bild den Übersetzungsversuch einer vorher gefassten Idee erblickte, musste die von Kugler angesprochene Tatsache tatsächlich eigentümlich erscheinen. Die Verunklärung der

9 Vgl. Kunstblatt, 29 (1848), S. 177f. Dazu Claude Keisch, „Von Kassel bis Leuthen. Mehrdimensionalität des Augenblicks in Menzels Geschichtsmalerei“, in: Kunstverhältnisse. Ein Paradigma kunsthistorischer Forschung (Festschrift für P.H. Feist), Berlin 1988, S. 74–79.

10 Kunstblatt, 29 (1848), S. 178.



(4) Christian Daniel Rauch, Reiterstandbild Friedrichs des Großen, 1836–51,  
Berlin, Unter den Linden

Hauptszene durch die vorn angesiedelten Zuschauer und der auch hier zu beobachtende Verzicht auf den privilegierten Standort scheinen schon auf die gebrochene Heldendarstellung der Friedrich-Bilder zu verweisen, auf die gleich zurückzukommen sein wird.<sup>11</sup>

Kuglers Kunstbegriff, der in den 1850er Jahren immer ausgewogener – kritisch könnte man sagen: kompromissloser – wurde, zeigt sich in Reinform in einem Kommentar zu Christian Daniel Rauch, dem Schöpfer des Friedrich-Denkmal *Unter den Linden*. (Abb. 4) Der Bildhauer kam Kuglers Vorstellung von dem, was Kunst im nationalen Staat zu leisten hatte, letztlich sehr viel näher als Menzel. In einem Artikel des *Deutschen Kunstblattes* aus Kuglers Todesjahr 1858 charakterisiert er den Ausgangszustand in Berlin zu Beginn von Rauchs Schaffen:

Hiermit lagen die beiden Grundelemente des künstlerischen Schaffens, wie sie der Geist der Neuzeit forderte, schon in bestimmt ausgesprochener Weise vor. Einerseits ein kühner Naturalismus, welcher der Selbständigkeit des Individuellen ihr volles

11 Zu Menzels Verbitterung über die Reaktion der Öffentlichkeit vgl. Keisch (wie Anm. 9), vor allem S. 75.



(5) Adolph Menzel, Ansprache Friedrichs II. an seine Generäle vor der Schlacht bei Leuthen (1757), Öl auf Leinwand, 318 x 424 cm, 1858–1861, Berlin, SMPK, Nationalgalerie

Recht gab, – schon durchaus in jener Emancipation von herkömmlichen Regeln und doch zugleich in jener künstlerischen Haltung, die von der erinnerungslosen Theorie des heutigen Tages als eine Errungenschaft der jüngsten Gegenwart proklamiert wird; andererseits das Bedingniß höchster Würde und Reinheit des Styles, welcher die Beschränktheit des Individuellen in die ‚Freiheit des Gedankens‘ hinüberführen sollte, [...] <sup>12</sup>

Mit „höchster Würde und Reinheit des Stils“ konnte Menzel wenig anfangen, das hätte ihn an die verhassten Akademiker vom Typus Wilhelm Kaulbachs erinnert.<sup>13</sup> Für Kugler aber war sie zentral, und er hatte sie schon viel früher immer wieder betont, etwa in seinem Kommentar zu Horace Vernet in der Galerie historique in Versailles von 1848, dem er zubilligt,

12 Franz Kugler, „Christian Daniel Rauch. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit“, in: Deutsches Kunstblatt, 1858, S. 34.

13 Vgl. hierzu Conrad Dietz, „Menzel und Kaulbach – Erinnerungen“, in: Die Kunstwelt, 3 (1914), S. 412–418.

die „Anforderung des höheren Kunststyles“ berücksichtigt und „anekdotische Spielerei“ vermieden zu haben.<sup>14</sup>

Auch wenn wir – wie gesagt – kaum Zeugnisse aus Kuglers Feder die Menzelschen Friedrich-Bilder betreffend haben: Es steht doch zu vermuten, dass er in ihnen öfter als ihm lieb war „anekdotische Spielerei“ entdeckt hätte. Hatte er Menzel in seiner *Geschichte Friedrichs des Großen* aus naheliegenden Gründen die Darstellung von Marginalia noch erlaubt, so dürfte ihm Menzels Akzentuierung des Nebensächlichen in den Friedrichbildern der späten 40er und der 50er Jahre nicht gefallen haben. Im Anschluss an seine Bemerkungen zum Kasseler Karton bietet es sich an, gleich zum letzten der Friedrichbilder, der erwähnten *Ansprache Friedrichs des Großen vor der Schlacht bei Leuthen* überzugehen, das die Anfeuerungversuche des Königs vor der Schlacht gegen die Österreicher thematisiert. (Abb. 5) Hier nämlich ist ebenfalls die eigentliche Hauptfigur, Friedrich, der seine Offiziere auf die eigentlich aussichtslos scheinende Schlacht einschwört, einigermaßen verunklärt, ganz im Gegensatz übrigens zu der Darstellung in den *Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgisch-Preussischen Geschichte*. Nicht nur, dass er als eine der Figuren im Bild daherkommt, die kaum ausgeführt ist. Selbst wenn er es wäre, würde er in der Gruppe der Umstehenden kaum zur Geltung kommen. Und vor allem würde er gegenüber der Gestalt der Figur ganz vorn verblassen, die man als den General Moritz von Dessau identifiziert hat. Sie ist in ihrer massiven Präsenz dem malenden Künstler wie dem registrierenden Betrachter so gegenwärtig, dass sie ihn geradezu physisch bedrängt; mit skeptisch zurückgeworfenem Kopf vernimmt sie die zwiespältige Prophezeiung des Königs, eine mächtige, aber in der Torsion nicht hieratische Person, die fast genau im Zentrum der Komposition steht und dem rechts daneben nur in der unausgefüllten Silhouette anwesenden König schlichtweg „die Schau stiehlt“. Wie Claude Keisch nachweisen konnte, hat die nach oben fast aus dem Bild heraus zu kippen scheinende Figur des Moritz von Sachsen Anlass zur Kritik geliefert, die hier sogar von allerhöchster Stelle kam.<sup>15</sup> Keisch entdeckte nämlich Spuren in der Bildoberfläche, die man nur als die vorhergehende Absicht des Malers deuten kann, die Figur des Generals weiter nach hinten zu verlegen. Sie wäre damit sozusagen in Reih und Glied eingeordnet worden, das Bild hätte gleichzeitig erheblich konventioneller ausgesehen. Nachdem diese Idee vom Künstler offenbar verworfen wurde, blieb die Figur in ihrer ungewöhnlichen Disposition erhalten.

An anderer Stelle scheint Menzel kompromissfähiger gewesen zu sein: Für das Flötenkonzert hatte er ursprünglich vor, ganz im Sinne des Kasseler Kartons und auch noch der Leuthen-Szene eine Ansicht des spielenden Königs zu konstruieren, in der Friedrich zwar nicht von der vorne positionierten Hofdame verdeckt war, diese sich aber doch auf eigentlich ganz ungehörige Weise in den Mittelpunkt schob. (Abb. 6) Wir wissen nicht, wie es zu der

14 Franz Kugler, „Vorlesung über das historische Museum zu Versailles“, in: Ernst Guhl, *Die neuere geschichtliche Malerei und die Akademien*, Stuttgart 1848, S. XIX.

15 Vgl. Claude Keisch, „Adolph Menzels ‚Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen‘. Vermutungen über ein unvollendetes Meisterwerk“, in: *Forschungen und Berichte der Staatlichen Museen Berlin*, 26 (1987), S. 259–282, hier S. 278.



(6) Adolph Menzel, Das Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci (Skizze), Öl auf Papier auf Leinwand, 31,5 × 43,8cm, 1848 (?), Berlin, SMPK, Nationalgalerie

Planänderung kam und ob sich Menzel von Kommerzienrat Jacobs aus Potsdam dazu hat überreden lassen, der den Maler mit der Fortsetzung des schon mindestens im Jahr 1849 begonnenen Bildes Anfang 1851 beauftragte. Relevant für meine Argumentation bleibt es in jedem Fall. Und wenn er auch im ausgeführten Bild ganz links eine Zuhörerfigur einbaute, die in ihrer genießerischen Versenkung fast ans Karikaturale grenzt, so zeigt Menzel, dass er auch im fertigen Werk nicht auf scharfe Charakteristik verzichten will. Ich bin fast sicher, dass Kugler auch hier wieder Kritik geübt hätte.

Menzel hat die Wirklichkeit nie der Idee geopfert, und auch wenn es sich bei den Friedrich-Bildern natürlich um eine imaginierte Wirklichkeit handelt, so betont er doch deren Unwägbareit und Undurchschaubarkeit. In der Hochkirchschlacht, genauer gesagt *Friedrich und die Seinen bei Hochkirch*, kulminiert meiner Meinung nach diese Tendenz, und sie sei hier etwas ausführlicher beschrieben, obwohl auch zu ihr keine Reaktion Kuglers vorliegt. (Abb. 7)

Auf den ersten Blick ist es eine Heldenapotheose wie sie wohl auch Kugler gefallen hätte, obwohl er selber in seiner schon einmal zitierten Besprechung der *Galerie de Versailles*, die als Vorwort zu Ernst Guhls *Die neuere geschichtliche Malerei und die Akademien von 1848* fungierte, einmal etwas formuliert hatte, was man geradezu als Vorwegnahme von Menzels Hochkirchbild begreifen könnte:



(7) Adolph Menzel, Friedrich und die Seinen bei Hochkirch, 13./14. Oktober 1758, Öl auf Leinwand, 295 × 378 cm, 1856, ehemals Berlin, SMPK, Nationalgalerie

Die Geschichte ist nicht allein groß in den Thaten des Glanzes; auch in denen des passiven Heroismus, auch in denen des Schreckens und der Noth. Sollen wir die Geschichte des Vaterlandes kennen lernen und uns an diesen aufbauen und zu eignem Thun kräftigen, so müssen wir nicht allein die sonnigen Höhen unserer Geschichte besteigen [...] auch mit dem Grauen der Abgründe müssen wir uns vertraut machen.<sup>16</sup>

Kugler aber, wie dessen kunsttheoretisierende Kollegen vor allem in den 50er Jahren, die ich vorhin als einer Tendenz zur Reidealisierung verfallen beschrieben habe, tendierten gewöhnlich dazu, Not und Schrecken im Bild zwar zu akzeptieren, aber immer nur dann, wenn darin eine Perspektive der Rettung aufschien. Vorbild konnte ihnen auch hier wieder Rauchs Denkmal *Unter den Linden* sein. Rauch hatte ursprünglich vorgehabt, Friedrich nach der verlorenen Schlacht bei Kollin zu zeigen. Der Großherzog Georg von Strelitz, ein Freund und Mentor Rauchs, riet ihm davon ab und empfahl, die Episode zwar auszuwählen,

16 Kugler in Guhl 1848 (wie Anm. 14), S. XXIV.

sie aber in eine Reihe von historischen Darstellungen einzubinden, die diese Niederlage in eine positivere Perspektive integrierten – so wie es schließlich im Denkmal tatsächlich erfolgte. *Friedrich bei Kollin* wäre dann in der von Georg gewählten glücklichen Metapher einer „Dissonanz in der Musik ähnlich, welche durch ihre Auflösung den Reiz der Harmonie nur erhöht“. <sup>17</sup> Menzel aber unternimmt nichts dergleichen, was ja bei einem Einzelbild auch nicht möglich war. Er verzichtet allerdings ebenfalls darauf, innerbildliche Trost- und Rettungsmotive einzuführen, und seien diese nur als Anregung für die Phantasie des Betrachters gedacht. Nein, seine Hochkirchschlacht ist eine Vision des Unterganges, und selbst die Figur Friedrichs ist in ihrer Heldenhaftigkeit entschieden relativiert.

Es würde zu weit führen, die Analyse des Bildes in der gebotenen Tiefenschärfe an dieser Stelle durchzuführen. Daher nur einige Verweise auf die kritischen Reaktionen zu dem Bild, die den mir wichtigen Punkt betonen. Insbesondere drei Eigenheiten sind dabei herauszustellen, die Tatsache, dass im Hochkirchbild Wirklichkeit eher simuliert als nachgeahmt wird, das Verhältnis der Friedrich- zu den Vordergrundfiguren und die Erscheinung des königlichen Heerführers selber.

Ein Düsseldorfer Kritiker formulierte im Angesicht des Hochkirchbildes und durchaus im Geiste Kuglers:

Es ist zwar möglich, daß in der Wirklichkeit dieses Ereignis eine Szene darbot, wie die vom Künstler geschilderte, aber darauf kommt es nicht an. Die Kunst hat ihre eigenen Gesetze und nur zu oft vermag der Künstler der poetischen Wahrheit dadurch nahe zu kommen, daß er die thatsächliche verletzt. Darin besteht eben der Unterschied zwischen Prosa und Poesie, Realismus und Idealismus und über der Verkenntung dieses Unterschiedes ist dem berühmten Künstler sein beabsichtigtes Geschichtsbild in ein Genrebild umgeschlagen. <sup>18</sup>

Der Eindruck übermäßiger Wirklichkeitssättigung drängt sich vielen Kritikern des Bildes auf, und dies insbesondere im Angesicht der lebensgroß dargestellten Soldatenfiguren im

17 Vgl. Friedrich Eggers, Christian Daniel Rauch, 4 Bde., Berlin 1873–86, hier Bd. 4, S. 79.

18 Deutsches Kunstblatt, 9 (1858), S. 55. Konzeptionell ähnlich wie der Rezensent der Düsseldorfer Ausstellung argumentierte Julius Große, Die deutsche allgemeine und historische Kunst-Ausstellung zu München im Jahre 1858. Studien zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, München 1859, S. 152f. Der innerliche Zusammenhang von *Geschichtsbild*, *Genrebild* und *Charakteristischem*, der im Rahmen der idealistisch inspirierten Kritik fundamental war, zeigt sich besonders in der Aussage von Johann G. von Quandt, Vorträge über Ästhetik für bildende Künstler in der Königlichen Acadmie für bildende Künste zu Dresden gehalten, Leipzig 1844. S. 47, der zu den verschiedenen Klerikercharakteren in Lessings *Huß vor dem Konstanzer Konzil* bemerkte: „Zur Darstellung der Idee gehören diese nicht, sie sind unwesentliche, zufällige und äußerliche Merkmale der zeitlichen Beschaffenheit des Clerus und so bewunderungswürdig und meisterhaft auch diese Figuren gemalt, so treffend und physiognomisch fein diese Charaktere auch aufgefaßt sind, so ziehen solche doch gerade dieses schöne Bild aus der Höhe idealer Wahrheit zur zeitlichen Geschichtsdarstellung, ja fast zu der Wirklichkeit eines Genrebildes herab“.

Vordergrund, in deren Phalanx sich der Betrachter geradezu hineingesogen fühlt. In dem Zusammenhang bemängeln viele Kritiker, dass das räumliche Verhältnis von Vordergrundfiguren zum reitenden Friedrich im Mittelgrund übertrieben auseinandergezogen, die Soldaten zu groß und der König zu klein dargestellt seien. „Dazu kommt, daß der geistige und lokale Mittelpunkt des Bildes, nämlich eben Friedrich selbst, so weit in die Entfernung zurück ist, daß er als Nebensache erscheint, während der Vordergrund von einer Menge lebensgroßer Figuren angefüllt ist“<sup>19</sup> heißt es bei einem Kritiker des *Frankfurter Museums*, der strukturell wie Kugler die ungehörliche Betonung des Nebensächlichen verwirft. Menzel selber war dies natürlich wichtig, denn er wollte nicht „Friedrich“ zeigen, sondern „Friedrich und die Seinen“. Gültig bleibt der Einwand der Kritik nichtsdestoweniger, und er zeigt die Problematik einer Historienbildkonzeption an, die sich der traditionellen Phänomenologie entzieht, in der zwischen Haupt- und Nebenfiguren eindeutig zu hierarchisieren war. Und auch der Auftritt Friedrichs selber will den Kritikern durchweg nicht behagen. Einem von ihnen erscheint Friedrich wie „ein fahles Gespenst“,<sup>20</sup> und obwohl er aus der Menge der umgebenden Kämpfenden deutlich herausragt, bildet er – der ganz unheldisch „in seiner ganzen Haltung die Besorgnis ausdrückt, daß er von den Oesterreichern überwunden werden könne“<sup>21</sup> – eben keinen ruhenden Pol, der die Forderung nach Darstellung einer auf das Unglück perspektivisch folgenden Aufhellung wenigstens implizit andeuten könnte. Max Schasler fasst den Eindruck des im Bild vorherrschenden Dunklen und Ungeordneten zusammen, der in der Rezeption vorherrscht. Er verwirft Thema und Durchführung des Hochkirchbildes, da „der Moment selbst ein viel zu bewegter und thatsächlich beschränkter war“<sup>22</sup> und unterstreicht damit einen im emphatischen Sinn impressionistischen Charakter, dem der Atem des Idealen entschieden abgeht.

19 D. R., „Ein Gang durch die akademische Kunstaussstellung zu Berlin, II“, in: *Frankfurter Museum*, 2 (1856), S. 403–405, hier S. 404.

20 Anonym, „Die deutsche Geschichtsmalerei“, in: *Stimmen der Zeit*, 2 (1859), S. 338–349, hier S. 348. Der Verlust des Heroischen in der bürgerlichen Kunst des 19. Jahrhunderts ist natürlich eine längst beobachtete Entwicklung. Wegweisend dazu Heinz Schlaffer, *Der Bürger als Held. Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche*, Frankfurt 1981. Für die Malerei des beginnenden 19. Jahrhunderts wurde das Phänomen schon früh kunstgeschichtlich verarbeitet. Vgl. das sehr inhaltsreiche Buch von Franz Reber, *Geschichte der neueren deutschen Kunst vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis zur Wiener Weltausstellung 1873 mit Berücksichtigung der gleichzeitigen Kunstentwicklung in Frankreich, Belgien, Holland, England, Italien und Russland*, Stuttgart 1876, vor allem S. 579. Systematischer zu diesem Aspekt die Arbeiten von Werner Busch, vgl. stellvertretend: „Über Helden diskutiert man nicht. Zum Wandel des Historienbildes im englischen 18. Jahrhundert“, in: *Historienmalerei in Europa*, hg. v. Eckehard Mai, Mainz 1990, S. 57–76; danach auch zusammenfassend ders., *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, vor allem S. 24ff. Die klassische philosophische Reflexion bei Hegel, *Ästhetik*, Stuttgart 1977 (zuerst 1835), S. 564ff.

21 *Zeitung für die elegante Welt*, 56 (1856), S. 568f.

22 *Die Dioskuren*, 15 (1870), S. 230.

Menzels eigenes Programm seiner Friedrich-Bearbeitung geht aus seiner Bemerkung hervor, er wolle die „tragische Größe“ des preußischen Königs herausarbeiten.<sup>23</sup> In dieser Sichtweise eignet sich die Figur letztlich wohl als moderne Reflexionsfigur, nicht aber als dröhnende Vaterlandsikone, zu der sie dann vor allem nach der Reichsgründung stilisiert und verflacht wurde. Ich will nicht behaupten, dass Kugler für Letzteres Gewährsmann sein kann. Sein in der Summe arg beschränkter idealistisch-patriotischer Kunstbegriff aber scheint mir weder geeignet, die Krise des Historienbildes im 19. Jahrhundert zu erfassen, noch die speziell im Fall des Menzelschen Geschichtsbildes ausgetragene Thematisierung einer welthistorischen Figur, die der Maler eher problematisiert als affirmiert.



23 Vgl. Gustav Kirstein, *Das Leben Adolph Menzels*, Leipzig 1919, S. 61.