

## ADOLPH MENZELS INSZENIERUNG DES HERRSCHERS IN FRANZ KUGLERS „GESCHICHTE FRIEDRICHS DES GROSSEN“

*Hubertus Kohle*

Friedrich, Kurfürst von Brandenburg, König in und dann von Preußen, von seinen Kritikern und allen Preußen-Skeptikern und –Hassern insbesondere süddeutscher Provenienz der Zweite, von seinen Verehrern wahlweise „der Große“, „der Einzige“ oder der „alte Fritz“ genannt, wurde schon zu seinen Lebzeiten zur welthistorischen Gestalt, danach dann zum Mythos. Halb Europa lag ihm vor seinem Todesjahr 1786 zu Füßen, so dass Goethe während seiner Italien-Reise selbst im entlegenen Sizilien davor zurückschreckte, die Nachricht von seinem Ableben zu verbreiten, aus Angst, er würde dann tötlich angegriffen. Im 19. Jahrhundert wurde Friedrich – nach einer Pause zur Zeit der Revolution und der französischen Besetzung, in der manche ihn für den aktuellen Niedergang Preußens verantwortlich machten – zum Inbegriff preußischer Tugend und progressiver Lebensgestaltung, bei den Nazis zum kämpferischen Vorbild, danach dann zum systembedingt umstrittenen Modell. In der frühen DDR perhorresziert als Vorläufer eines autokratischen Deutschland auf dem Weg in die nationalsozialistische Barbarei, konnte er nach dem Zusammenbruch des Ostblocks erneut punkten. Seine Persönlichkeit wurde zum Inbegriff einer aufgeklärt-diesseitig-skeptischen Wirklichkeitsauffassung und wohl auch zur Leitfigur eines wiedererstarkten Deutschland weltlicher Prägung, das seinen Schwerpunkt vom katholischen Rheinland zurück nach Berlin verlegt hat. Sein 300. Geburtstag wird schon Jahre vor dem eigentlichen Jahrestag 2012 erinnert und gefeiert (so etwa bei einer großen Tagung 2010 in Potsdam, Schlösser und Gärten). Neuere Biographien, wie zuletzt die von Johannes Kunisch, finden in der Presse und breiteren Öffentlichkeit erhebliche Resonanz. Und auch diese Veranstaltung hier im Warburg-Haus dürfte eher im Horizont seines Jubeljahres zu verorten sein als in einem wie auch immer gearteten Adolph Menzels oder gar Franz Kuglers.

Die beiden zuletzt Genannten wird man ohne weiteres als Anhänger des großen Friedrich apostrophieren dürfen, sie sahen keinen Grund, ihn schnöde einfach nur den Zweiten zu nennen. Insbesondere Menzel hat mit der historischen Figur, die ziemlich genau 30 Jahre vor seiner eigenen Geburt verstarb, fast ein Lebensthema gefunden, dem er einen guten Teil seines künstlerischen Engagements der ersten drei Schaffensjahrzehnte widmete. Eine vierstellige Zahl von Holzstichen und andere graphische Blätter seit der zweiten Hälfte der 1830er Jahre, ein Dutzend von teils monumentalen Ölbildern seit den spätern 40ern. „„Friedrich über alles!““ schrieb Menzel einmal an seinen väterlichen Freund Arnold „Mich hat nicht so bald was so ergriffen. Der Stoff ist so reich, so interessant, so großartig, ja worüber Sie zwar den Kopf schütteln werden, wenn mans genauer kennen lernt, so male-



risch, daß ich bloß einmal so glücklich werden möchte, aus dieser Zeit einen Ciklus großer historischer Bilder malen zu können“ (Menzel, Briefe I, 140). Der junge Künstler bringt damit ein geradezu monomanisches Erinnerungsinteresse zum Ausdruck. Ich bin ziemlich überzeugt davon, dass hier auch ein Identifikationsmotiv eine Rolle spielt, manche Eigenheiten im Leben des großen Königs gaben Menzel die Möglichkeit, sich in ihn hineinzuprojizieren. Zu nennen wäre hier das aus den leidvollen Tagen der Jugend resultierende Pflichtgefühl, das in einer bis an den Rand der Selbstaufgabe gehenden täglichen Arbeitsleistung zum Ausdruck kam; das nicht unproblematische Verhältnis zur Umwelt, das sich bei beiden in einer häufig registrierten Schroffheit gegenüber den Mitmenschen ausdrückte, die vor allem bei Menzel gepaart war mit einem stark gehemmten Gefühlsleben; das sich daraus ergebende prekäre Verhältnis insbesondere zu Frauen, das bei Menzel bedingt war durch die extreme Kleinwüchsigkeit (er war keine anderthalb Meter lang), während bei dem körperlich ja auch nicht sonderlich großen Friedrich physische Defekte im Genitalbereich ausschlaggebend gewesen zu sein scheinen, die ihn einer gewöhnlich rein männlichen Gemeinschaft zuführten. Dass der Maler die fehlende Erfüllung in der Liebe nicht so ohne weiteres sublimieren konnte, zeigt sein *Selbstbildnis als Antiquar* von ca. 1860 (Abb. 16). Der durch ausgesprochen virile Züge ausgezeichnete Protagonist betrachtet mit einer Mischung aus Nachdenklichkeit und Faszination die Kleinplastik eines aufreizenden, weiblichen Dämons, letzthin als ohnmächtige Reflexion der erzwungenen Enthaltensamkeit im realen Leben gedeutet (Gregor Wedekind, Adolph Menzels Selbstbildnis als Antiquar. In: Adolph Menzel im Labyrinth der Wahrnehmung [Jahrbuch der Berliner Museen ; N.F. 41[1999], Beiheft, 117–129]). In dieser Perspektive stellt sich auch das gescheiterte Verhältnis zu Friderike Arnold, der Tochter des befreundeten Kasseler Tapetenfabrikanten, sehr viel dramatischer dar, als das normalerweise berichtet wird. Aufschlussreich scheint in diesem Zusammenhang zudem, dass Friedrich wie Menzel ihr gestörtes Verhältnis zu fremden Frauen durch ein um so intensiveres und innigeres zu ihren eigenen Schwestern kompensierten: Friedrich zu Wilhelmine, der im Siebenjährigen Krieg verstorbenen und vom Bruder sehr betrauten Markgräfin von Bayreuth, die ihm seit den unerträglichen Kindertagen eine große Stütze war; Menzel zu Emilie, die in der vaterlosen und von einer kränklichen, ebenfalls früh verstorbenen Mutter betreuten Familie schnell in die Rolle eines Haushaltsvorstandes hineinwuchs. Wenn man zudem berücksichtigt, wie stark der Maler auf die familiäre Rückzugsposition angewiesen war, wie sehr er erst im Kreise seiner Familie das zur Entfaltung brachte, was er öffentlich verbarg, dann kann man die psychologische Bedeutung der Schwester ermessen. Im Übrigen wurde sie zu einem seiner Lieblings-Modelle; die Bilder und Zeichnungen von ihr sind erfüllt von liebevoller Innigkeit und entbehren jeglicher veräußerlichter Theatralik.

Aber nicht um die Ölbilder zum Thema soll es hier gehen, die nach der 1848er Revolution und bis in die frühen 1860er Jahre entstanden, sondern um die Illustrationsarbeit Menzels zu der von Franz Kugler im Auftrag der Leipziger Verleger Weber und Lorck entstandenen volkstümlichen Biographie Friedrichs. Ausgangspunkt werden dabei die beiden Titelblätter sein, deren erstes in der ursprünglichen Ausgabe von 1840 bzw. 1842 veröffentlicht wurde, während das zweite die 1856





Abb. 16: Adolph Menzel, Selbstbildnis  
Eine der „Antiquar“ (auch „Der Kunstsammler“ oder „Der Dämon“)  
genannte Lithographie, 1859/1861.

von dem inzwischen für das Buch zuständigen, ebenfalls Leipziger Mendelssohn-Verlag besorgte 2. Auflage schmückte (Abb. 17 und 18). Die beiden 1846 und 1848 erschienenen Editionen von Kuglers Text blieben weitgehend unillustriert bzw. enthielten nur ein Titelporträt, das nicht von Menzel stammte.

Kurz zur Entstehungsgeschichte. Mit Blick auf das 1840 anstehende 100. Thronjubiläum Friedrichs wandte sich Weber aus Leipzig an den Berliner Eduard Hitzig, der den Friedrich-Kenner Johann David Erdmann Preuss einschaltete, welcher wiederum Franz Kugler als Biographen vorschlug. Kugler, der als Kunsthistoriker ausgebildet war, ja sogar als einer der Gründerväter des Faches gilt und schon in den 30er Jahren eine Reihe von wegweisenden Arbeiten, unter anderem das „Handbuch der Geschichte der Malerei“ verfasst hatte, sagte mit Begeisterung zu und beendete seine Darstellung im Jahr 1840. Menzel brauchte länger, was natürlich auch damit zusammenhing, dass für seine Arbeit erst einmal ein Text vorauszusetzen war, den er illustrieren konnte. 1842 wurde er fertig, zu spät für das Thronjubiläum, was einer der Gründe gewesen ein mag, warum das Buch zunächst keinen





Abb. 17: Titelblatt der Ausgabe von 1842,  
Holzstich



Abb. 18: Titelblatt der Ausgabe von 1856,  
Holzstich

großen Erfolg hatte und dann erst mit der zweiten Auflage zum Renner wurde. Dass dies überhaupt möglich war, dürfte mit der ausgesprochen populären Darstellungsweise Kuglers zu tun haben, der einen Helden zum Anfassen kreierte, aber eben auch mit Menzels Illustrationen, die diesen popularisierenden Zug auf kongeniale Weise ins Bild transferierten.

„Meine Intention war, den Fürsten darzustellen, den die Fürsten haßten und die Völker verehrten, (dieß war das Ergebniß dessen was Er war, mit einem Wort: den alten Fritz, der im Volke lebt)“ (Menzel, Briefe I, 114). Menzels Brief an Weber aus dem Sommer des Jahres 1839 ist unmissverständlich und auch oft zitiert worden. Ebenso wie ein schon ganz am Anfang der Zusammenarbeit formuliertes Statement, in dem Menzel den Unterschied zu einer Biographie Napoleons auf den Punkt brachte, die Weber wenige Jahre zuvor mit großem Erfolg in deutscher Übersetzung auf den Markt gebracht hatte. „Obgleich in der Idee ähnlich der Vignette von H. Vernet, da ich fand, daß es, um Friedrich als Mann des Volks anzudeuten, ohne in veraltete und weitschweifige Motive zu verfallen, wohl keine zweckmäßigere giebt, so liegt der Hauptunterschied darin, daß Friedrich mehr als Vater für sein Volk lebte, und daher sein Andenken vorzugsweise dem Bürgerstande heilig ist, in welchem die Saat seiner Institutionen am meisten ins Leben eingreifend fortwirkt“. (Menzel, Briefe I, 102ff.) Menzel nannte damit den Grund für die zunächst erstaun-



liche Beliebtheit des Königs im Volk. Er sei ganz dem Wohl des Volkes verpflichtet gewesen und habe sich aus dem Verband der hohen Aristokratie gelöst. Damit war er nicht mehr der frühneuzeitliche Herrscher, der sein Verdienst in der Stabilisierung dynastischen Wohlergehens erblickte, sondern griff mit seiner Verpflichtung gegenüber der Gesellschaft der zu Bürgern gewordenen Untertanen modernen, postrevolutionären Herrschaftsmodellen vor. Aber er habe eben auch nicht Vernets Napoleon entsprochen, der ja unverkennbar nicht als Vater seines Volkes, sondern viel mehr als Eroberer der Völker gezeigt wird.

Menzels mehrfach geäußerte, politisch in einem später zu thematisierenden Kontext zu verortende Auffassung fließt unverkennbar in die erste Titelblatt-Version ein. War Napoleon bei Vernet noch als der Sieger über die unterworfenen Völker gezeigt worden, so hat sich dieses Verhältnis in Menzels erstem Titelblatt umgedreht. Das Volk wendet sich Friedrich auf der linken Seite jubelnd zu, prominent ragt vorne ein Soldat heraus, der in der zeitgenössischen Deutung des friederizianischen Militärstaates zum Inbegriff des Volkes werden konnte. Dahinter erstreckt sich eine unübersehbare Masse, deren Jubelhaltung vom Künstler zwar nicht im einzelnen expliziert werden kann, die sich aber aus der Attitude der im Vordergrund links Befindlichen gleichsam visuell extrapolierend zwanglos ergibt. Einer demonstriert fast unterwürfige, aber doch von Herzen kommende Ergebenheit, andere reißen die Arme freudig grüßend nach oben, eine Bewegung, der Friedrich selber mit seiner rechten Armhaltung zu antworten scheint. Die unübersehbare Masse könnte man als visuelle Übersetzung von des Künstlers im zitierten Brief niedergelegter Auffassung verstehen, dass „die Völker“ Friedrich verehrten, eine Formulierung, die engen preußischen Nationalismus eigentlich ausschloss und die universelle Bedeutung des Herrschers unterstrich. Interessant, weil schwieriger zu deuten, wird es bei der Gruppierung vorne links. Ich meine den mit Perücke und Feder im Mund versehenen ganz vorne links, der einem anderen den Mund zuhält, die jubelnde Rückenfigur rechts daneben und noch einmal rechts daneben den abgewandten Alten, der mit unverkennbar griesgrämiger Miene ausgestattet ist.

Was hat es mit den beiden Kämpfenden links auf sich? Chapeaurouge (Historienmalerei in Europa. Mainz 1990, 214f.) und Forster-Hahn (The Art Bulletin, 245), die einzigen, die sich etwas ausführlicher zu der Konstellation geäußert haben, interpretieren unterschiedlich. Der eine spricht von einem „Federfuchser“ (wegen der Feder im Mund), der einen zu früh jubelnden Schlesier maßregelt, die andere sieht in dem Gemaßregelten einen Kritiker Friedrichs, der an seiner Kritik gehindert wird. Letztere Position kommt mir spanisch vor. Viel plausibler scheint mir im Anschluss an Chapeaurouge die Vermutung, dass es sich bei dem Gemaßregelten um einen weiteren Jubler handelt, der von einem adeligen Schreiberling, welcher tendenziell auf die ebenfalls noch zu diskutierende Gruppe rechts im Bild zu beziehen ist, am Jubeln gehindert wird. Denn links und rechts von ihm jubeln weitere, auf den rechten komme ich sofort zu sprechen. Dass dieser Gemaßregelte vielleicht auch etwas mit einer Konstellation zu tun hat, die um 1840 aktuell war, soll später aufgegriffen werden. Dann die ebenfalls jubelnde Rückenfigur, von der gerade schon die Rede war. Es ist eine für Menzel typisch bildeinführende Figur, die eine Art Stellvertreter des Betrachters oder auch der Künstlers vor dem Bild



repräsentiert. Aus nicht mehr ganz aktuellem Anlass könnte man von einem „Avatar“ sprechen. Ich würde mich sogar zu der These versteigen, dass es sich bei der Figur um einen Avatar Menzels handelt. Wir sind mit einem Hinterkopf konfrontiert, dessen Haarpracht schon deutlich im Rückgang begriffen ist. Ein ungezählter Lockenkranz, links und rechts von der Mitte aber deutliche Geheimratsrecken. Vergleichen wir zeitgenössische Selbst-Porträts: Eines zeigt genau diese Haardekadenz, wenn auch in Kombination mit eher gebändigtem Haarkranz, und es fällt exakt in die gleiche Zeit (s. Abbildung in: *Das Labyrinth der Wirklichkeit*. Adolph Menzel 1815–1905. Ausstellungskatalog Berlin 1997, 69). Ein etwas späteres ist hier noch deutlicher, aber es ist eben auch später, und ein Mann, der schon im Alter von 25 Jahren eine derartige Verfallserscheinung aufweist, mag zugebenermaßen 6 Jahre später auf diesem Wege noch deutlich weiter fortgeschritten sein (ebd., 105). Dafür demonstriert dieses letzte Selbstbildnis im Kontext einer familiär aufgefassten Gruppe von Menzels Nachbarn Maercker in der Schöneberger Straße die Position mittig im Rücken und somit indirekt den vor der Leinwand befindlichen, ins Bild hinüber transponierten Maler – strukturell mit dem hier in Rede stehenden Titelblatt aus Kuglers Geschichte vergleichbar. Es ist Menzel selber, der hier im Kugler jubelt, und er deutet damit visuell an, was er in den genannten Briefen auch schriftlich über seinen Helden äußert. Es liegt auf der Hand, dass ich hier an allseits bekannte Rezeptionsästhetische Positionen anschließen kann, aber auch an Michael Frieds Deutung eines sich im Bilde verkörpernden Künstlers, wie er sie vor einigen Jahren in einem großen Buch über Menzel vorgestellt hat (*Menzel's realism. Art and embodiment in 19th century Berlin*. New Haven 2002).

Vielleicht kann man auch den Alten neben dieser Figur als Schlesier deuten, oder doch als einen, der sich angewidert von dem Schlesieneroberer abwendet. Er erinnert an solche Figuren wie den Zögernden in Jacques Louis Davids „Ballhauschwur“, der sich der allgemeinen Begeisterung über das revolutionäre Ereignis zu entziehen trachtet und damit die Legitimität stützen will. Aber wie dem auch sei, er leitet über zu der Gruppe rechts, die man zwanglos als die Fürsten identifizieren kann, die nach Auskunft Menzels gegenüber Weber den Fürsten Friedrich hassten, weil er – das wäre zu ergänzen – erstens das ausbalancierte europäische Staatensystem des 18. Jahrhunderts über den Haufen geworfen, und weil er sich selbst eine ganz neue Rolle als „erster Diener seines Staates“ zugewiesen hatte. Man erkennt unter anderen die Österreicherin Maria Theresia, die Zarin Katharina und Ludwig XV. von Frankreich. Alle mehr oder weniger empört von Friedrich weggewandt, der ja auch selber sie keines Blickes würdigt und seinem Volk zugewandt ist. Besonders tritt dabei Maria Theresia hervor, was zweifellos mit der Tatsache zu tun hat, dass der Preuße ihr in drei Kriegen Schlesien entrissen und damit Preußen in eine ernst zu nehmende europäische Macht verwandelt hat.

Also eine Scheidung in Gute und Böse, und Chapeaurouge scheint mir völlig recht zu haben, wenn er in dem Blatt eine Anspielung an das Jüngste Gericht sieht, in dem der säkularisierte Heiland mit erhobenem Arm und gesenktem Degen zwischen Erretteten und Verdammten trennt. Diese unmissverständliche Konstellation nun wird in dem zweiten Blatt abgeschwächt, in dem Blatt also, das die zweite Auflage aus dem Jahr 1856 schmückt. Chapeaurouge, der in Menzels Friedrich-Re-



zeption der 1850er Jahre eine deutliche Wendung ins Konservative erblickt, hätte hier eigentlich selber jubeln können, aber es ist festzuhalten, dass das Blatt aus dem Jahr 1842 stammt, also nicht als Ausweis für einen Bewusstseinswandel des Künstlers nach der 48er Revolution heranzuziehen ist. Wenn schon, dann muss man es als einen Bewusstseinswandel des Verlegers sehen, der das alte Titelblatt in den mittleren 1850er Jahren durch ein neues ersetzt. Aber erst einmal will ich mir das zweite Blatt genauer ansehen.

Zunächst fällt in der etwas enger fokussierten Ansicht natürlich die gewandelte Haltung Friedrichs auf. Es ist nicht mehr der dem Volk zugewandte „Heiland“, sondern eine Figur, die bis in die Einzelheiten hinein Johann Gottfried Schadows 1822 entstandener Friedrichfigur mit den zwei Windspielen entspricht, eben jenes Schadow, der Menzels Kugler-Illustrationen bald nach Erscheinen hart als „Kritzeleien und Griffonagen“ kritisieren sollte. Ob sie dadurch neutralisiert wird, wage ich allerdings zu bezweifeln, ist doch die Begeisterung vor allem durch den streng in die Seite gestemmen Arm in eine unvekennbare Bärbeißigkeit verwandelt, die aber nunmehr eben an die Herrscherkollegen adressiert ist. Auf der Linken figuriert hier nicht mehr ein „Bild der Menge“, die unübersehbare Masse, die nach der Revolution – so die Vermutung – wohl in ihrem volksrevolutionären Potential erkannt und desavouiert war. Statt dessen durchgängig erkennbare Individuen, teilweise ebenfalls jubelnd die Arme hochwerfend. An anderen Stellen aber auch neue Figuren, so der beturbante Muslim vorne links, der eventuell auf die Osmanen verweisen soll, mit denen sich der späte Friedrich gegen die Russen zusammentun wollte. Auch im Vordergrund hat sich einiges verändert. Hier erkennen wir keinen Schreiberling mehr, der dem Jubelnden den Mund zuhält, sondern zwei im Schulterschluss Erfreute. Der rechte – also Menzel selber, wenn meine gewagte Deutung stimmt – mehr von rechts nach links gewendet, also genauso räumlich auf den nach rechts gewandten Friedrich bezogen wie im ersten Titelblatt, wo der König nach links gewandt war und die Rückenfigur im Vordergrund ihm entsprechend von links entgegentrat.

Auch bei den Fürsten hat sich einiges getan. Es sind nur noch vier, in der Disposition allerdings wenig verändert, Maria Theresia hat hier die Hand Ludwigs XV. ergriffen und steht mit ihm zusammen gegen Friedrich. Insgesamt wirkt die Szene geklärt, visuell besser zu durchdringen. Aber die Änderungen scheinen doch nicht ausschließlich ästhetischer Natur, zählt man den Verzicht auf die Volksmasse, den Wegfall der gewaltsamen Szene vorne links und die gezähmte Friedrich-Figur zusammen, so ergibt sich doch auch eine gewisse Reduktion des polemischen Gehaltes. Menzel hat am Ende seiner Illustrations-Tätigkeit für den Kugler zwei unterschiedliche Entwürfe geschaffen, die er dem Verleger wohl zur Auswahl vorgelegt hat. Zunächst entschied sich dieser für das erste Blatt, später dann sein Kollege für das zweite.

Kugler hat mit seinen „Geschichte Friedrichs des Großen“ ausdrücklich ein Volksbuch geschaffen, das auf wissenschaftliche Distanziertheit verzichten und dafür den Herrscher der Herzen darstellen sollte. Immer wieder thematisierte er den väterlichen Freund, den humorvollen Menschen, den hilfsbereiten Diener, letzteres gerade auch in den Schlachtenhandlungen, wo er als unermüdlich seinen Truppen



beispringender geschildert wird. „Ihr Hunde [oder „Racker“] wollt ihr ewig leben?“, den apokryphen Appell an die offenbar unwilligen Soldaten bei Kolin, der der Reputation des preußischen König posthum fast mehr als alles andere geschadet hat, wird man bei Kugler vergeblich suchen. Dabei ist die pro-preußische Tendenz unverkennbar, auch wenn Kugler etwa auf Seiten der Österreicher durchaus nicht nur den Feind, sondern auch den Vertreter eigenen Rechtes erblickte. Menzel suchte diesem Anspruch gerecht zu werden, indem er erstens thematisch häufig Szenen tiefer Empfindung wählte, bildstrategisch zweitens aber den Betrachter immer wieder direkt einbindet, ihn anspricht, ihn zum Mitlebenden macht. Insofern ist die Vordergrund-Rückenfigur, die hier gleichzeitig als Künstlersubjekt und als Bildbetrachter figurieren kann, eine für den ganzen Zyklus programmatische Erscheinung. Sie führt – als Teil der Titelvignette – in den ganzen Zyklus ein und gibt die Stimmungslage vor, und sie verortet den Betrachter so vor dem Bild, wie dieser durchgängig vor dem ganzen Buch und seinen Illustrationen sich geben soll. In dem Zusammenhang ist daher auch die eben gemachte, scheinbar nebensächliche Beobachtung bedeutsam, dass sich die Rückenfigur vorne räumlich jeweils so stellt, dass sie in ein plausibles Verhältnis zum Protagonisten gerät. Als Stellvertreter des Künstlers wie des Betrachters vor dem Bild will sie diese in ein konkretes Verhältnis zu Friedrich bringen.

Menzel hat sich seit Übernahme des Auftrages zur Illustration des Kuglerschen Buches mit exklusiver Intensität seinem Gegenstand gewidmet. Dazu gehörte eine äußerst akribische Erforschung der visuellen historischen Überlieferung in den verschieden preußischen Schlössern, Museen und Archiven. In einem Anhang zum Buch gibt er noch einmal Aufschluss über seine Quellen, aber auch in manchen Briefen deutet er an, wie tief er sich in die Hinterlassenschaften vergraben hat. Dass er für die knapp 400 Illustrationen über drei Jahre gebraucht hat, ist an sich zwar eine imponierende Leistung, weil er damit immerhin an mehr als jedem dritten Tag ein Bild fertigstellen konnte, aber es ist doch auch eine lange Zeit, die mit der Notwendigkeit detailliertester Bestandsaufnahme zu tun hatte, welche ihn auch auf manchen Reisen an die schlesischen Kriegsschauplätze führte. Mit dieser Akribie schrieb sich der Künstler in eine preußische Tradition ein, die Goethe als wirklichkeitsfanatischen Prosaismus desavouierte. Aber er wählte auch eine Zugangsweise, die nicht nur ihm als die einzige für ein Volksbuch mögliche erschien.

Der hessische Aufklärer Georg Gottfried Gervinus, als Mitglied der Göttinger Sieben abgestrafter Historiker und Literaturwissenschaftler des Vor- und Nachmärz, sah in Friedrich II. einen Vorkämpfer geistiger und politischer Freiheit. Damit schloss er sich der Auffassung der Liberalen der Zeit vor der 48er Revolution an. Für ihn ist der preußische König eigentlich ein typisch germanischer Herrscher, germanisch insofern, als er einen „milden, wohlthätigen Despotismus“ praktiziert habe (Born, Wandel, 17). Gervinus ist damit wiederum selber ein Vertreter vorrevolutionärer Freiheitslehre: Er preist den Autokraten, aber das tut er nur insofern, als dieser Autokratismus im Dienst der Befreiung des Einzelnen und letztlich der Demokratisierung stand. Das mag uns heute als eine *contradictio in adjecto* erscheinen, zeitbezogen aber war es eine verbreitete, in hohem Maße progressive Einstellung. Eben dieser Gervinus hat auch sehr genaue Vorstellungen davon, in



welcher Form eine Person wie diejenige Friedrichs II. adäquat darzustellen sei. Zunächst spricht er sich dafür aus, bei Friedrich auf eine antikisierende Darstellung zu verzichten, eine klare Position im Kontext des damals virulenten Kostümkreises. In Erweiterung dieser Auffassung plädiert er entschieden für eine „wahre“ Darstellung des Königs, und er meint damit, dass er in einer Form zu visualisieren sei, die schlicht, volkstümlich, ja „gemütlich“ zu sein habe. Dabei hat die Zeit unter Gemütlichkeit natürlich etwas anderes verstanden als wir heute, z.B. das, was ein Beiträger des „Deutschen Volkskalenders“ von 1852 meinte, als er forderte, dass man den guten König Friedrich auch „in seiner allgemein-menschlichen Gemüthlichkeit“ kennenlernen müsse (Deutscher Volkskalender 18 (1852) [im Anzeigen-Anhang]). Gemeint ist also die humane Dimension des Herrschers, auf die gleich zurückzukommen sein wird. Wenn Gervinus dann noch hinzufügt, dass dem König eigentlich die Darstellungsweise der Niederländer anstünde, so favorisiert er einen Realismus, der exakt auf die Auffassung Menzels vorausweist, womit nicht etwa gesagt sein soll, dass Menzel Gervinus gelesen hat. Wichtig für unseren Kontext ist die Tatsache, dass hier ein Zusammenhang zwischen volkstümlicher Orientierung des Herrschers auf der einen Seite und dessen volkstümlicher Darstellung auf der anderen Seite hergestellt wird, womit jeglicher klassizistischer Idealismus ausgeschlossen und indirekt als aristokratisch markiert scheint. Wie erinnerlich, ist die Volkstümlichkeit Friedrichs auch für Menzel die entscheidende Kategorie, dass sie im weiteren Verlauf so grausam desavouiert wurde, mag ihren ideologischen Kern freigelegt haben, an der Lauterkeit der Absicht ihrer vormärzlichen Propagatoren aber ändert das wenig. In diesem Sinne argumentierten im Übrigen auch andere liberale Intellektuelle der Zeit. Da hierzu schon viel geschrieben wurde, will ich entsprechende Hinweise an dieser Stelle nur sehr schlaglichtartig bringen.

Gängig ist die Behauptung, man habe mit Friedrich wie mit seinesgleichen reden können. Insbesondere für Bittschriften habe er immer ein offenes Ohr gehabt. „Volk, und Heer, und Fürst sind Eins; Eine Familie und ein Hausvater“ (Johann D. E. Preuss, Erinnerungen an Friedrich den Großen, in Bezug auf seine Armee. Berlin 1854, 26). Das mag auf alte Vorstellungen vom Landesvater zurückgreifen, ist aber doch gleichzeitig entschieden humanisiert. Damit ist Friedrich nicht mehr *rex Bourssiae*, sondern *rex Borussorum*, eine Vorstellung, die ganz direkt den revolutionären Bewusstseinswandel zu Zeiten Louis Philippes nach den Pariser Juli-Aufständen 1830 reflektiert. Der preußische König habe wie ein Berserker für sein Volk gearbeitet, und wenn seine Entourage den inzwischen gealterten König dazu aufgefordert habe, doch einmal ein wenig kürzer zu treten, habe er geantwortet: „Wie? glauben Sie, daß ich vom Staate bezahlt werde, um nichts zu thun?“ (Anonym, Die vier größten Männer der neueren Zeit: Napoleon I., Friedrich II., Joseph II. und Peter der Große in ihrem Leben und Wirken durch Charakterzüge, Anekdoten und Biographien [...] bearbeitet. Bd. 2. Leipzig 1855/56, 94f.). Der vom Staat mit einem Lebensunterhalt versehene König: Deutlicher noch als in der Idee vom Herrscher als erstem Diener seines Staates war hier der Monarch jeglicher Führermystik entkleidet, herabgestuft zu einem Staatsbürger unter vielen. „Mitten unter den ruhmreichen Schlachtsiegen sehnt sich sein Herz nach den gemüthlichen und geistigen Freuden seines Sanssouci“ heißt es an anderer Stelle unter bezeich-



nendem Rückgriff auf den Begriff der „Gemütlichkeit“ (Ludwig Hahn, Friedrich der Große. Für das deutsche Volk dargestellt. Mit 10 Bildern von W. Camphausen. Berlin 1855, 342), eines Sanssouci im Übrigen, das „kein Versailles [sei], an dem die Thränen des Volks haften“ (K. Friedrich Reiche, Friedrich der Große und seine Zeit. Nach den besten Quellen dargestellt. Mit 24 Stahlstichen. Leipzig 1860 und 1861 (zuerst 1839), IV). Die Spitze gegen Frankreich liegt auf der Hand, doch es ist keine nationalistische Spitze, sondern eine aus dem Geist der Humanität, wobei hier allfällige ideologische Bindungen natürlich nicht übersehen werden dürfen. „Aber wir lieben es wohl, unsern Herrscher je zuweilen auch ohne den Purpur zu sehen; wir suchen im Heroen den Menschen“ heißt es bezeichnenderweise vor einem der späteren Menzel-Ölbilder (Halberstädter Zeitung, 12.5.1859), womit schon darauf verwiesen ist, dass sich das Friedrich-Bild nach der 48er Revolution durchaus nicht plötzlich verändert hat, sondern weiterhin vielfach ein Stachel im Fleisch der reaktionären Monarchie bleibt. Überall da, wo die alte Aristokratie sich unter der Maske des Scheins versteckt habe, da habe Friedrich sein wahres Menschenantlitz gezeigt, keine Kategorie dürfte bürgerlicher gefärbt sein als die des Seins gegenüber dem Schein. Clara Mundt alias Luise Mühlbach, deren historische Werke sich offenbar so großer Beliebtheit erfreuten, dass sie davon gleich mehrere Dutzend schrieb, vergötterte den „edlen, zartfühlenden, weichen Menschen“. (Hartmut Eggert, Studien zur Wirkungsgeschichte des deutschen Romans 1850–1875. Frankfurt am Main 1971, 72) Und verräterisch in jeder Hinsicht ist die Formulierung eines Interpreten der „nationalen Bedeutung Friedrichs des Großen“: „Denn der große Mann ist immer, neben dem Staatsmann oder Feldherrn, auch Mensch, *Jener auf diesen, so zu sagen, gepfropft*“ (G. P., Die nationale Bedeutung Friedrichs des Großen. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 4 [1841], 240; Hervorhebung im Original). Die staatsmännische Funktion war hier nurmehr Rolle, durch die das Humane immer wieder durchzuschlagen drohte, wodurch jegliche göttliche Legitimität verloren ging. Denn in dieser Umkehrung der klassischen Zwei-Körper-Lehre, in welcher genau andersherum der *body private* als auf den *body politic* „aufgepfropft“ gedacht war, schien menschliche Individualität ausgespielt gegen die öffentliche Funktion, in deren Ausübung die Gottebenbildlichkeit erkannt wurde.

Volkstümlichkeit ist aber nicht nur durch die kurz angesprochenen Dimensionen der Humanisierung realisiert, sondern sie verbindet sich im Vor- wie im Nachmärz mit unmissverständlichen politischen Werten. Dass „auch König Friedrich entschieden despotisch“ regierte, erinnert an Gervinus, ebenso aber auch die Fortsetzung dieser Behauptung: „er benützte aber den Despotismus nicht zur Niederdrückung des Volkes und der Freiheit, sondern zur Emporhebung derselben, da beide noch eines kräftigen Vormundes bedurften“. (Josef Bader, Friedrich der Große. Mit 24 Stahlstichen. Karlsruhe 1846, I) Werte der Freiheit, Aufklärung und religiösen Skepsis, die immer wieder mit Friedrichs Mission verbunden wurden, führten zu einer entschieden zwiespältigen Friedrich-Verehrung im regierenden Königshaus Friedrich Wilhelms IV. und seiner reaktionären Entourage. Wenn diese den Eroberer Friedrich pries, so setzte sie im gleichen Atemzug den Libertären und Aufklärer herab.



Manche der zuvor zitierten Liberalen sind massiv von der Zensur in ihren Aktivitäten behindert worden, ich erinnere an Gervinus und seine Göttinger Sieben, oder auch das „Junge Deutschland“, das in Teilen ein ebenfalls positives Friedrich-Bild hatte und nur wenige Jahre vor dem Kugler / Menzelschen Unternehmen verboten worden war. Ich würde es durchaus für denkbar halten, dass mit dem am Jubeln gehinderten „Schlesier“ auf Menzels erstem Titelblatt in historischer Transposition auch einer der Zensierten des Vormärz gemeint war. Damit wären beide Figuren im Vordergrund, die sich dann im späteren Blatt zu einem Pärchen zusammenschließen, Zeitgenossen in historischem Gewand, einstmals Lebende und jetzt Lebende. „Jetzt“ als in der Zeit Menzels verstanden, aber im Sinne ästhetischer Präsenz auch für uns. Dass der Vormärz sich auf seiten der Liberalen als direkte Fortsetzung, ja als integraler Bestandteil des friderizianischen Zeitalters betrachtete, wäre an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich festzuhalten. Für Theodor Mundt, einstmals Mitglied des Jungen Deutschland, ragten die Ereignisse der 1770er Jahre „in die Kämpfe der Gegenwart“ hinein (Theodor Mundt, Krim-Girai, ein Bundesgenosse Friedrichs des Großen. Ein Vorspiel der russisch-türkischen Kämpfe. Berlin 1855, VI.). Menzels Freund Friedrich Eggers äußerte sich anlässlich der Enthüllung des Rauchschen Friedrich-Denkmal am Forum Friderizianum Unter den Linden entsprechend und noch deutlicher, wenn er ein Ambiente evozierte, „wo Alles rings umher, wo jeder Stein noch von dem großen König redet, wo ein jeder ihn und die ihn umgaben, aus hundert Überlieferungen, aus tausend Bildern und Geschichtsbüchern kennt, so daß die jetzige Generation sich fast noch als eine mitlebende betrachtet“ (Friedrich Eggers, Das Denkmal Friedrichs des Großen von Christian Rauch. In: Deutsches Kunstblatt 2 [1851], 170). Eben diese Auffassung begründet und legitimiert den aktualisierenden Zugriff Menzels, auf den ich gleich an einigen Beispielen in den Kugler-Illustrationen noch einmal zurückkommen will. Es zeigt sich darin eine eigentümliche Ambivalenz in der Menzelschen Auffassung: So weit wie nur möglich distanzierend in der historistischen Präzision der Gegenstandsverarbeitung, wird der Betrachter doch auch in größtmöglicher Konkretion vor dem Bild verortet. Distanzierung und Vergegenwärtigung gehen zusammen und dürfen nicht etwa als Gegensätze begriffen werden.

Nun aber wie angekündigt noch einmal zurück zu den Illustrationen. Dabei gehe ich in zwei Schritten vor und thematisiere zuerst kurz die Humanisierung der Herrscherfigur, wie sie sich in die Verbürgerlichung des Monarchen in die Bildgeschichte des 19. Jahrhunderts einschreibt. Danach dann Beispiele für die Verortung des Betrachters in einer konkreten, körperlich situierbaren Position vor dem Bild, das, was nahe an die Phänomene herankommt, die Fried mit dem Begriff der „situatedness“ kennzeichnet. Dabei muss aber die Rückbeziehung auf das gleichsam gesellschaftspolitische Programm des Künstlers immer im Auge behalten werden, eine Dimension, die Fried ausdrücklich nicht interessiert.

In einer ganzen Reihe von Holzstichen im Kugler liefert Menzel einige der überzeugendsten und einfühlsamsten historischen Genredarstellungen der Zeit. Dafür nur zwei Beispiele. Die Illustration am Ende des vierten Kapitels zeigt den jungen Kronprinzen in Rückenansicht an einen Baum gelehnt, vornübergebeugt, ein Inbild der Melancholie. (Abb. 19) Er ist soeben vom Dresdener Hof zurück-



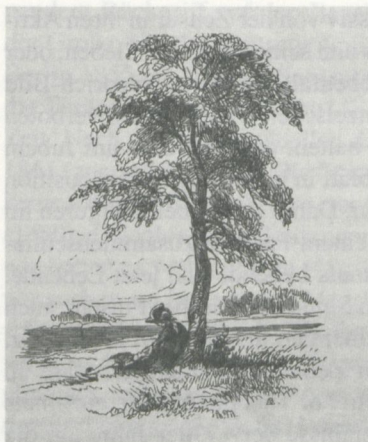


Abb. 19



Abb. 20

gekehrt, wo ihm die freizügige Gräfin Orzelska den Kopf verdreht hat. Die ganze Haltung scheint die Aussichtslosigkeit dieser Beziehung zu demonstrieren, sie wird zum Sinnbild pubertierender Sehnsucht. Die Subtilität, mit der Menzel etwa die familiäre Konstellation beim Gebet nachzeichnet, ist unübertroffen. „Der König las seiner Familie jeden Nachmittag eine Predigt vor“ heißt es bei Kugler, „und der Kammerdiener stimmte einen Gesang an, den alle Anwesenden begleiten mussten.“ Der Biograph ergänzt ebenso lakonisch wie ironisch „Ein solches Leben war nicht ganz nach dem Sinne des Kronprinzen und seiner älteren Schwester.“ (Kugler, Geschichte, Kap. 4) Menzel steht hinter einer solchen Ironie nicht zurück. (Abb. 20) Der streng konzentrierte, aber etwas indolent wirkende König Friedrich Wilhelm; der wenig der Andacht hingegeben wirkende, dafür aber zu Scherzen mit seiner Lieblingsschwester Wilhelmine aufgelegte Kronprinz Friedrich; Wilhelmine selber, die selbst in der Rückenansicht als eine zu erkennen ist, die auf das Ansinnen des Bruders nur allzu gerne eingeht; die sowieso abgelenkte, ebenfalls in Rückenansicht gezeigte kleine Schwester links, milde vorwurfsvoll belächelt von der ein wenig gelangweilt wirkenden Mutter, der konziliant lächelnde Pfarrer Francke daneben, selbst die Hofchargen im Hintergrund scheinen Bescheid zu wissen, ihre teilweise unübersehbare Ironie wird in ganz wenigen Strichen erfasst: alles das liefert eine charakteristische, jede einzelne Figur in ihrer historischen Eigenheit präzise erfassende, die Situation selbst wie die Zukunft der brandenburgischen Monarchie kennzeichnende Mikrostudie, die auf den scharf beobachtenden Künstler des Realismus vorausweist und ihn als einen Psychologen ersten Grades ausweist.

Jetzt aber zu den Ansichten, die die direkte Betrachter-Adressierung reflektieren. Gleich am Anfang zeigt Menzel einen königlichen Boten, der – dem Kuglerschen Text folgend – König Friedrich Wilhelm die frohe Nachricht von der Geburt seines Sohnes überbringt. (Kugler, Geschichte, Kap. 1) Bei Menzel aber überbringt er sie dem Betrachter, auf den er beherzt zuläuft. Das, was hier wie ein Fanfarenstoß daher kommt, läuft an anderer Stelle subtiler ab. Entscheidend vor allem die Tendenz, den Betrachter vor dem Bild jeweils in eine konkrete, nicht abstrakte





Abb. 21



Abb. 22

Verortung zu bringen. Solche Bildauffassungen lassen sich immer wieder in der „Geschichte Friedrichs des Großen“ auffinden. Zunächst einmal gehören dazu die steilen Perspektiven wie in der von unten gegebenen Ansicht eines Orchesters, das aus Anlass von Friedrichs Taufe aufspielt und wohl auf dem Balkon eines Ballsaales zu denken ist (Kugler, Geschichte, Kap. 1); oder auch der Blick von unten auf das Berliner Schloss ganz am Anfang des Buches (ebd.). Wichtig für unsere Fragestellung dann natürlich die Bilder, in denen das Verhältnis von König und Volk direkt thematisiert wird. Dabei müssen insbesondere diejenigen interessieren, in denen wir „Avatare“ des Betrachters bzw. des Künstlers entdecken können.

Die hier zu sehende Illustration zeigt Friedrich beim Eindringen in Schlesien. (Kugler, Geschichte, Kap. 14) Zwei Abgeordnete der Stadt Glogau haben sich ihm von vorne genähert und erbitten die Schonung der protestantischen Kirche bei Eroberung der Stadt. Man kann sie sich bildlich als Stellvertreter des Betrachters wie des Künstlers verstehen, die sich zu Friedrich in ein Verhältnis setzen. (Abb. 21) „Ihr seid die ersten Schlesier, die mich um eine Gnade bitten“ antwortet der Königs ihnen laut Kuglers Erzählung, und er ordnet natürlich an, dass nach ihrem Vorschlag verfahren werde. Aus Anlass des Einmarsches in die Stadt wiederholt sich die Situation in der räumlichen Disposition (ebd.). „Der Zudrang des Volkes war außerordentlich; nach allen Seiten grüßte und dankte der König mit stetem Abnehmen des Hutes“. Er zieht diesen vor dem Volk und vor uns – den Betrachtern



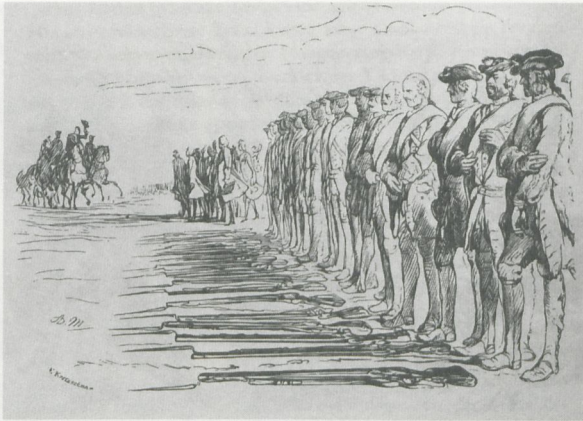


Abb. 23

der Szene. (Abb. 22) Denn wir als Betrachter sind dem König wie dieses Volk zugewandt. Wir sind das Volk. Und wir werden zu Schlesiern, die sich vom alten Fritz die Befreiung erhoffen, so wie die Zeitgenossen Menzels, die sich eine Alternative zum regierenden Preußenkönig erhoffen und – vielleicht wir.

Es ist ganz erstaunlich, wie häufig Betrachter so in die Ansichten eingefügt werden, dass sie als Avatare des Betrachters gelten können. Als Friedrich sich einmal mehr daran macht, seine Truppen abzuschreiten – Anlass ist der erste Feldzug des siebenjährigen Krieges, den Kugler zu Anfang des Dritten Buches schildert –, sind diese so organisiert, dass wir uns als deren unmittelbare Fortsetzung betrachten können. (Kugler, Geschichte, Kap. 24) Es wird nicht lange dauern, und er wird auch uns, die Betrachter, inspizieren. (Abb. 23) Nach der verlorenen Schlacht bei Kolin (Kugler, Geschichte, Kap. 25) sitzt er da wie ein Häuflein Elend, und wir selber sind es, die ihn zusammen mit seinen Offizieren, die sich ihm von vorne nähern, dort wo auch wir als Betrachter uns befinden, trösten sollen. (Abb. 24) Auch wenn wir ihm gut zureden, er wird noch eine Weile abgewandt bleiben. Aber irgendwann wird er sich zu uns umdrehen und uns mit Tränen in den Augen seine Dankbarkeit für den Trost beweisen.

Aber auch in weniger gemütlichen Situationen werden wir gefordert. Zusammen mit den preußischen Soldaten sind wir ganz am Ende des dritten schlesischen Krieges (Kugler, Geschichte, Kap. 37) visuell eingeladen, einen Berg hochzukraxeln, um uns dort gegen den Feind in Stellung zu bringen. (Abb. 25) Mit ungleich größerer Emphase werden solche Strategien in Menzels Hochkirchbild ein Jahrzehnt später in Szene gesetzt, wobei hier keineswegs von schlichtem Hurratriotismus zu reden ist, wird doch der Krieg mit aller wünschenswerten Deutlichkeit gerade in den Vordergrundfiguren zum Ausdruck gebracht, auf deren Eindrücklichkeit auch die meisten zeitgenössischen Kommentare bezogen sind. (Abb. 26) Einer von den Kritikern fühlt sich „gepackt von der Realität der Erscheinungen, welche den Beschauer glauben machen, daß sich Alles [...] genau so zugetragen habe“ (Deutsches Kunstblatt 7 [1856], 370) und fügt hinzu, dass er sich vorkomme, als würde er wie die gezeigten Soldaten vom Feinde angegriffen, ja, müsste wie diese



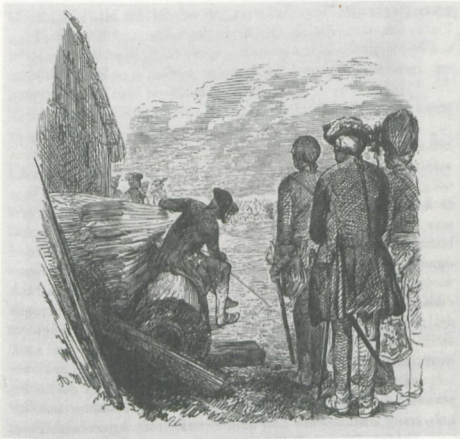


Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26: *Friedrich und die Seinen bei Hochkirch*  
1850–56, Öl auf Leinwand, 295 x 378 cm (ehemals Berlin, Nationalgalerie)

im Kampf das Leben lassen. Der andere behauptet, „die alten Krieger jener Zeit treten uns so lebendig entgegen, daß man mitten in dem Lärmen zu sein meint“. *Düsseldorfer Zeitung*, 3.11.1857 [Kunstnotiz]). Aus idealistischer Perspektive ist das kein Mittel der Wahl, Menzel halte sich unerlaubterweise „nur an die Realität, an den Augenblick“ (Unterhaltungen am häuslichen Herd 4 [1859], 22). Als *Hochkirch* 1858 in Düsseldorf ausgestellt wurde, reagierte ein dortiger Kritiker mit entschiedener Ablehnung: „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





Abb. 27



Abb. 28

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 Verkennung dieses Unterschiedes ist dem berühmten Künstler sein beabsichtigtes Geschichtsbild in ein Genrebild umgeschlagen“ (Deutsches Kunstblatt 9 [1858], 55). Und diese Verwechslung komme eben am stärksten in den Vordergrundfiguren zum Ausdruck, deren allzu große Prominenz, die sie auch größtmäßig dem Betrachter vor dem Bild angleiche, vielfach kritisiert wird. Dem vorne liegenden Toten, auf den der erste Nachfolgende erschrocken zu blicken scheint, greift Menzel im Kugler vielfach vor, wenn er an Szenen der Zerstörung und des Todes im Siebenjährigen Krieg evoziert.

Als eine eigene Kategorie könnte man diejenigen Ansichten fassen, die den Betrachter in einer Position des „Beiher“ belassen, ihn vom privilegierten zum zufälligen Beobachter machen. Das gilt für eine ganze Reihe von Inszenierungen des arbeitenden Königs, dessen Ungestörtheit damit gesichert bleibt. Einmal der noch einigermaßen jugendliche König im Kapitel über die Friedenszeit vor dem Siebenjährigen Krieg (Abb. 27), dann der alt gewordene, trotzdem immer weiter für sein Volk bzw. wissenschaftlich arbeitende. (Kugler, Geschichte, Kap. 43) In beiden Fällen befindet sich der Betrachter – also wir – außerhalb des Zimmers, wobei im ersten Fall die Suggestion des Vorbeigehens vermittelt wird (weil wir eigentlich schon vorbeigegangen sind oder noch im Anmarsch), im späteren die des zögernd vor der Tür Wartenden und eventuell Gehör Erbetenden (weil wir frontal vor dem Zimmer stehen und stillgestellt scheinen). Ähnliches gilt für die berühmte Darstellung Friedrichs mit Voltaire (Kugler, Geschichte, Kap. 22), die im vertrauten Gespräch vor dem Potsdamer Schloss lustwandeln und diskutieren und den Be-



