

Menzel als Historienmaler

Hubertus Kohle

Mit einigem Recht kann man das 19. Jahrhundert als das Jahrhundert der Geschichte beschreiben. Namen wie Niebuhr, Droysen und Ranke prägen das Bild einer Zeit, die mit dem Blick in die Vergangenheit angesichts massiver, durch technische, soziale und politische Revolutionen ausgelöster historischer Beschleunigungserfahrungen eine Art Rückversicherung im Geschehenen sucht. Dabei denkt die Geschichtsschreibung, ausgehend vom Gedankengut der deutschen Romantik und auch schon der Aufklärung, das historische Ereignis anders als die Tradition. In den Vordergrund gestellt wird dessen unhintergehbare Individualität als Moment eines umfassenden Entwicklungszusammenhangs; Geschichte erscheint prozeßhaft dynamisiert, aus dem statischen Kontext einer gleichordnenden Sammlung historischer Exempla gelöst.

Mittelbare Konsequenzen aus der Etablierung eines solchen *historischen* Paradigmas zeigen sich auch in der Kunst. Einerseits werden verstärkt geschichtliche Phasen thematisiert, die bis dahin nicht zum exemplarischen Kanon gehörten, welcher gewöhnlich von den Ereignissen der antiken Vergangenheit besetzt wurde. Die in der deutschen Malerei seit dem späten 18., dann aber vor allem im frühen 19. Jahrhundert immer häufiger auftretenden Episoden vor allem aus der mittelalterlichen Zeit und der nationalen, also je eigenen Geschichte besitzen eine Wurzel in dem kurz beschriebenen Paradigmenwechsel. Darüber hinaus läßt sich andererseits sehr deutlich verfolgen, wie die Künstler sich mehr und mehr darum bemühen, das zeitlich weit zurückliegende Ereignis angemessen darzustellen, es nicht mit der transhistorischen klassischen Ausstattung zu versehen, sondern mit der individuellen der jeweiligen Zeit. Historische Forschung wird hier geradezu direkte Voraussetzung für die künstlerische Aktivität; erst die mühsame, auf ganz heterogenem Quellenmaterial beruhende Ermittlung des geschichtlichen Phänomenbestandes erlaubt es dem Künstler, sein Thema »richtig« zu gestalten.

Zuweilen kann man sich dabei auf (kunst)historische Vorarbeiten stützen, häufig aber ist in der Frühzeit des Historismus so wenig an verwertbarem Anschau-

ungsmaterial vorhanden, daß der Künstler selber erst einmal als Historiker aktiv werden muß. Hervorgetan hat sich hierin auch Adolph Menzel, der in einem in fortgeschrittenem Alter verfaßten Kommentar zu der in seiner Jugend entstandenen Serie über die *Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte* eine plastische Beschreibung des Vorgangs gibt: Zur Vorbereitung dieser Lithographienfolge, die ihn zum ersten Mal in einem weiteren Kreis bekannt machte, frequentiert er intensiv Berlins Königliche Bibliothek, durchforstet die historischen Bestände der örtlichen Buchantiquare, liest Darstellungen der Geschichte der Mark Brandenburg, blättert in alten Trachten- und Wappenbüchern, stöbert in der Requisitionskammer des Domküstlers Schilling und erweitert seine Kenntnisse durch das Studium alter Porträt- und Militärmaler. All dies, um den Gebilden seiner Phantasie die größtmögliche historische Authentizität zu geben.

Daß das künstlerisch interessierte Publikum zu diesem Zeitpunkt für die genannten Qualitäten kaum Verständnis zeigte, da ihre »Ablaßzettel« in Menzels eigener Erinnerung noch immer »auf Schönheit« lauteten¹, somit an dem Ideal eines vorhistorischen Klassizismus orientiert blieben, kennzeichnet dessen vergleichsweise innovativen künstlerischen Ansatz. Bis in die Mitte seines Lebens verfolgt er diesen dann mit geradezu manischer Intensität, und zwar indem er sich auf eine Figur aus der preußischen Geschichte spezialisiert, die ihm bei der Nachwelt den Ruf des herausragenden deutschen Geschichtsmalers sichert: Vom Ende der dreißiger bis in die frühen sechziger Jahre hinein widmet er sich ganz überwiegend der Lichtgestalt Friedrichs des Zweiten. In Hunderten von graphischen Blättern und Ölbildern thematisiert er dessen Schicksal, beginnend mit den vielgerühmten Holzschnitten zu Franz Kuglers *Leben Friedrichs des Großen* (vgl. Abb. S. 524), weiterführend mit den Illustrationen zu dessen literarischen Werken (vgl. Abb. S. 525) und mündend in einer Serie gemalter Darstellungen aus des Königs Hof- und Kriegsleben. Um letztere soll es in meinem Beitrag ausschließlich gehen.



An Gründen für die so fruchtbare Beschäftigung mit der Gestalt des aufgeklärten Absolutisten lassen sich im wesentlichen zwei benennen. Zum einen kann man von einer ganz entschiedenen persönlichen Affinität ausgehen. Wie der König definiert der Künstler seine Rolle unter anderem als Unterweiser und Aufklärer des Volkes, dies um so mehr, als beide im Religiösen von einer deutlichen Skepsis geprägt sind; wie Friedrich erkennt Menzel seine historische Aufgabe in der Pflichterfüllung gegenüber seiner Umwelt, die bei beiden bis an den Rand der persönlichen Selbstaufgabe geht; wie sein monarchisches Spiegelbild empfindet der kleinwüchsige Maler dabei gleichzeitig eine geradezu unüberwindbare Isolation von ebender Umwelt, der er doch so zu Diensten sein will. Der kompensierenden Hinneigung zur Schwester Wilhelmine entspricht Menzels Verehrung für die eigene Schwester Emilie, im übrigen bewegen sich beide – gewollt oder ungewollt – über das ohnehin Übliche hinaus in ausschließlich männlichen Kreisen. Einen späten Beleg für die imaginäre Schicksalsgemeinschaft mag man in dem auf das Jahr 1903 zu datierenden Deckfarbenblatt erblicken, das einen auf den Betrachter zureitenden Friedrich zeigt, dem ein Engel ein ablaufendes Stundenglas hält. Wenig gehört dazu, diesen Hinweis auf die Endlichkeit des Lebens, angesichts der Tatsache, daß Menzel zum Zeitpunkt der Entstehung des kleinen Blattes volle 88 Jahre alt ist, auch auf den Künstler selber zu beziehen.

Einen zweiten Grund für Menzels intensive Beschäftigung mit dem Friedrich-Stoff kann man in der überraschenden Rolle erblicken, die der preußische König des 18. in der Rezeption des 19. Jahrhunderts einnimmt. Fast durchgängig wird Friedrich II. als Inspirator deutscher Einheitsbestrebungen und freiheitlicher Staatsführung aufgefaßt, eine Deutung, die man heute nur mehr verfälschend nennen kann, die aber aus der Zeitsituation zu erklären ist. Die liberalen und demokratischen Protagonisten des Vormärz und der Revolutionszeit entdecken in dem preußischen Aufklärer eine ideale Alternative zu den regierenden Königen aus dem Hause Hohenzollern, die das Gottesgnadentum und die Rückkehr zu den von Friedrich II. angeblich zerstörten Grundlagen der ständischen Gesellschaft

auf ihre Fahnen geschrieben hatten. Eine solche Interpretation tritt vor allem seit dem hundertjährigen Thronjubiläum des ›Alten Fritz‹ im Jahre 1840 hervor, aus dessen Anlaß auch das Kugler-Menzelsche Gemeinschaftswerk zu erscheinen beginnt. In den lange toten Herrscher projiziert man nunmehr die politischen Ideen der Gegenwart; ersehnt ist vor allem auf Seiten der die oppositionelle Bewegung dominierenden Liberalen ein König, der einerseits machtvoll genug ist, das Staatswesen kraftvoll zu lenken, der aber andererseits die politischen Mitbestimmungsrechte des sich seiner selbst bewußt gewordenen Staatsbürgers respektiert, indem er ihm parlamentarische Repräsentation zugesteht. Mit seiner preußischen Machtpolitik und der gleichzeitigen Vorbereitung des Allgemeinen preußischen Landrechts scheint Friedrich einen solchen Weg tatsächlich beschritten zu haben.

Dieser doppelten Wesensbestimmung des Monarchen entspricht eine Tendenz, die im Herrscherbegriff des 19. Jahrhunderts fast durchgängig zu beobachten ist: Der König wird als erster Diener des Staates aus seiner absolutistischen Identifikation mit dem Staat herausgelöst und – wenn auch als *Primus inter pares* an führender Stelle – gewissermaßen Teil der universalen Bürgergesellschaft. Folge davon ist eine tiefgehende Entmythologisierung und Entzauberung des Königs, die sich in der Ikonographie als entschiedene Vermenschlichung seines Wesens niederschlägt. Szenen des historischen Genre ersetzen nun mehr und mehr die traditionelle Historienmalerei, der König im privaten und familiären Kontext gewinnt in der bürgerlichen Sphäre an Beliebtheit auf Kosten seiner Stellung im staatlichen Leben. Und selbst dort, wo letztere thematisiert erscheint, wird die Kontingenz und Diesseitigkeit des Geschehens betont. Denn, so könnte man das Phänomen mit einer zeitgenössischen Würdigung Friedrichs des Großen auf den Punkt bringen, »der große Mann ist immer, neben dem Staatsmann oder Feldherrn, auch Mensch, ›Jener auf diesen, so zu sagen, gepfropft«² und nicht etwa umgekehrt, wie das dem klassischen Herrschaftsbegriff entsprechen würde. Menzels ganz persönliche Affinität zu Friedrich kann man sich in dieser Form überhaupt erst dann vorstellen, wenn das eben zitierte Theorem denkbar wird.

Es ist wohl kaum übertrieben, wenn man behauptet, daß Menzel mit seinem Friedrich-Projekt die künstlerisch wohl gültigste Formulierung des kurz beschriebenen Wandels liefert. Konkreter Anlaß für die Transposition der zwangsläufig sehr kleinen graphischen Buchillustrationen ins zunächst kabinettbildhafte,

◁ *Friedrich der Große zu Pferde*, 1903, Bleistift, Berlin, Kupferstichkabinett (Nr. 1776)

dann zusehends monumentalere malerische Medium scheint der Ausgang der 48er Revolution gewesen zu sein, obwohl der Künstler das Vorhaben auch schon vorher andeutet. Nachdem die Revolution als Volksbewegung gescheitert und von einer wiedererstarkten Reaktion eingedämmt ist, wendet sich Menzel mit Emphase einem Herrscher zu, dessen Fähigkeit, schwierige historische Situationen zu meistern, man aufseiten der Liberalen auch dem regierenden König Friedrich Wilhelm IV. gewünscht hätte. Im Sinne der Humanisierung des Herrscherbildes wählt er aber vornehmlich Szenen aus dem Leben Friedrichs, in denen nicht der Staatenlenker, sondern dessen Pendant und Substrat, die menschliche Persönlichkeit, erscheint. Auf subtile Weise und auf unterschiedlichen bildstrategischen Ebenen unterwirft er seinen Helden einem Prozeß der gleichzeitigen Ermächtigung und Entmachtung, der exakt der historisch zeitgemäßen Definition des monarchischen Prinzips entspricht und in dem sich der Widerspruch von nachrevolutionärer Heilserwartung und modernistischer Relativierung des monarchischen Prinzips niederschlägt. Ich will für diese These einige Beispiele aus der Reihe der Friedrich-Bilder anführen. Das bekannteste Bild aus der Serie, Menzels *Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci* (Kat. Nr. 56), offenbart die beschriebene Dialektik beim Vergleich mit Vorgängern aus der Ikonographie des musizierenden Fürsten. Letzterer nutzte die Musikausübung als Würdeformel, im Vordergrund stand die Repräsentation herrscherlichen Seins. Verschiedene immer wiederkehrende Phänomene verweisen auf den Tatbestand: Gewöhnlich ist der Protagonist nicht etwa auf sein Instrument konzentriert, sondern schaut den Betrachter an, so als wolle er diesen unter Kontrolle halten. Das Instrument wird zum reinen Attribut, es scheint zeichenhaft eingesetzt und nicht funktional gebunden. Der Ereignischarakter der Darstellung wirkt zudem in der zuweilen geradezu hieratischen Präsenz des Bildhelden reduziert.

Dagegen ist Friedrich in Menzels *Flötenkonzert* zum wahrhaftigen Musiker geworden. Voll konzentriert auf seinen Solopart kurz vor Einsatz des Orchesters, zeigt sich der König geradezu absorbiert in seiner Handlung. Dem modernen Betrachter ist eine solche Haltung näher, gerade weil sie auf das Posenhafte verzichtet, das zur *Raison d'être* des absolutistisch-barocken Bildhelden unverzichtbar hinzugehört. Gleichzeitig aber verliert er – trotz seiner zentralen Stellung im Werk – etwas von der Dominanz im Verhältnis zu seiner Umwelt, sei es der des Bildes oder der des Betrachters:



Johann Georg Ziesenis, *Karl Theodor beim Flötenspiel*, 1757, München, Bayerisches Nationalmuseum

Er wird mit seinem Spiel zum Objekt der genießenden, zart spöttischen oder gar gelangweilten Zuhörer, die ihm als prägnante Individuen gleichgeordnet an die Seite gestellt sind, und er wird auch zum Objekt des Betrachters, der ihm als neuer Souverän gegenübersteht. Wenn Ludwig Pietsch, Bekannter des Malers und später einer der führenden Kunstkritiker des deutschen Reiches, in der »vollständigen Hingabe des Helden an seine Ausübung« eine letztlich vom Künstler allerdings vermiedene Gefahr für den »freien, königlichen Anstand« sieht⁵, so erkennt er den hier beschriebenen Tatbestand präzise.

Auf andere Weise zwiespältig ist die Rolle des Herrschers in der *Bitschrift* (Kat. Nr. 52). In dem kleinsten Bild der Werkgruppe, entstanden im Jahre 1849, ist an eine der im 19. Jahrhundert populärsten und in dessen idealisierender Rezeption stark übertriebenen Eigen-

schaften des Alten Fritz erinnert, seine ganz ungewöhnliche Nähe zum Volk und seine Bereitschaft, diesem dort zu helfen, wo es in eine Notlage geraten war. Bei Menzel wartet im Bildvordergrund ein Bauernpärchen auf den aus dem Bildhintergrund heranreitenden, bereits aufmerksam gewordenen Friedrich. Bedeutsam für die Bildwirkung ist dabei insbesondere die Tatsache, daß die Frau ihren noch zögerlichen Mann angestrengt davon zu überzeugen sucht, daß er dem König den mitgebrachten Bittbrief auch wirklich überreicht. Lohnend ist nämlich auch hier wieder ein Blick auf die Tradition der Bittbriefikonographie. Ist dort der narrative Zusammenhang dadurch meist unmißverständlich geklärt, daß die eigentliche Übergabe des Schreibens visualisiert wird, so wählt Menzel bezeichnenderweise einen Zeitpunkt deutlich *vordem* erzählerischen Kulminationspunkt, also dem, was in der Vergangenheit als *fruchtbarer Moment* bekannt war und aus bild-dramaturgischen Gründen gerne angewandt wurde. Denn der fruchtbare Moment schien noch am ehesten geeignet, die prinzipielle Beschränktheit der simultan argumentierenden bildenden Kunst zu überspringen und Zukunft zumindest implizit zu veranschaulichen. Dadurch, daß Menzel die Unentschiedenheit bzw. den noch anhaltenden Entscheidungsfindungsprozeß des Bauernpärches gibt, verzichtet er auf jegliche idealisierende Zuspitzung des Handlungszusammenhangs und betont die Eigengesetzlichkeit von dessen Elementen. Er nimmt so dem Kunstwerk ein fiktionales Moment, stärkt damit einerseits dessen Realismuscharakter, schwächt aber andererseits seine Sinnhaftigkeit. Wir befinden uns hier gewissermaßen in der Inkubationszeit der neuen visuellen Aufnahmeverfahren: Das Bild wirkt wie ein plötzlich im Standbild angehaltener Film, der als ein Medium, in dem Zeitlichkeit und Bildlichkeit verbunden sind – zwei Prinzipien, die sich gegenseitig ausgeschlossen hatten –, sehr viel weniger auf die bildliche Vorbereitung eines Handlungshöhepunktes achtgeben muß und der Kontingenz pluraler Handlungsoffenheit freieren Lauf lassen kann. Die Konsequenz für die Stellung des Monarchen im Bild liegt auf der Hand. Nicht nur motivisch scheint der aus der traditionellen Ikonographie bekannte imperiale Gestus des auf den Betrachter zureitenden Herrschers in der noch deutlichen Entfernung zu diesem gemildert, auch im Gefüge der Bilderzählung wirkt er tendenziell an den Rand oder doch aus dem Zentrum des Erfüllungsmoments herausgedrängt.

Friedrichs im 19. Jahrhundert allseits hervorgehobene Zuneigung zu seinem Volk, seine intensive Sorge

um das Wohlergehen der Untertanen, thematisiert Menzel auch in dem im folgenden kurz zu analysierenden Bild, dem 1853/54 entstandenen *Friedrich der Große auf Reisen* (Abb. S. 486). Erinnert ist konkret an den vom König geförderten Wiederaufbau eines schlesischen Ortes, nachdem dieser im Siebenjährigen Krieg schwer in Mitleidenschaft gezogen worden war. Friedrich ist seiner Kutsche entstiegen und geht zu seinem Geheimen Rat von Brenckenhof hinüber, der mit dem Aufbereiten einer ganzen Anzahl von Bauplänen beschäftigt ist, die er seinem Herrn vorzulegen gedenkt. Umringt von verschiedenen Dorfbewohnern, links von tief verbeugten Adligen, rechts von insgesamt etwas weniger devoten, teilweise sehr abgerissenen wirkenden Dorfbewohnern, scheint der König gegenüber den Huldigungen eher abweisend. In einer Mischung aus Gruß und Zurückweisung benutzt er dazu sein populäres Erkennungsmerkmal, den Stock,

Unbekannter Künstler, *Ludwig XIV. befiehlt vor der Abreise in den Krieg gegen die Niederländer den Bau des Invalidendoms*, 1671, Radierung





Friedrich der Große auf Reisen, 1853/54, Öl, Zustand vor der schweren Beschädigung von 1945, Berlin, Nationalgalerie

und instrumentalisiert damit ein traditionelles, gewöhnlich rein attributiv gebrauchtes Herrschaftszeichen. Er zeigt sich bemüht, möglichst schnell den eigentlichen Zweck seiner Mission zu erfüllen, der Repräsentationsaspekt ist – für Menzel typisch – zugunsten des produktivitätsorientierten in den Hintergrund gerückt. »Aber Friedrich hat keine Zeit«, heißt es lakonisch bei Max Schasler im Hinblick auf die Versuche der Höherstehenden, dem König eine Erfrischung anzubieten.⁴ Und auch die liberale *Nationalzeitung* sieht sich zu der Bemerkung veranlaßt, der König habe hier »nicht Zeit zu leerem Ceremoniell«⁵, da er sich wichtigeren Dingen widmen müsse.

Im Verzicht auf den Repräsentationsaspekt verliert der Herrscher auch hier einen bedeutsamen Teil seiner klassischen Aura. Die tendenzielle »Demokratisierung« der Bildstruktur zeigt sich in diesem Fall besonders deutlich, wenn man das ausgeführte, heute durch Kriegseinwirkungen schwer beschädigte Bild mit der

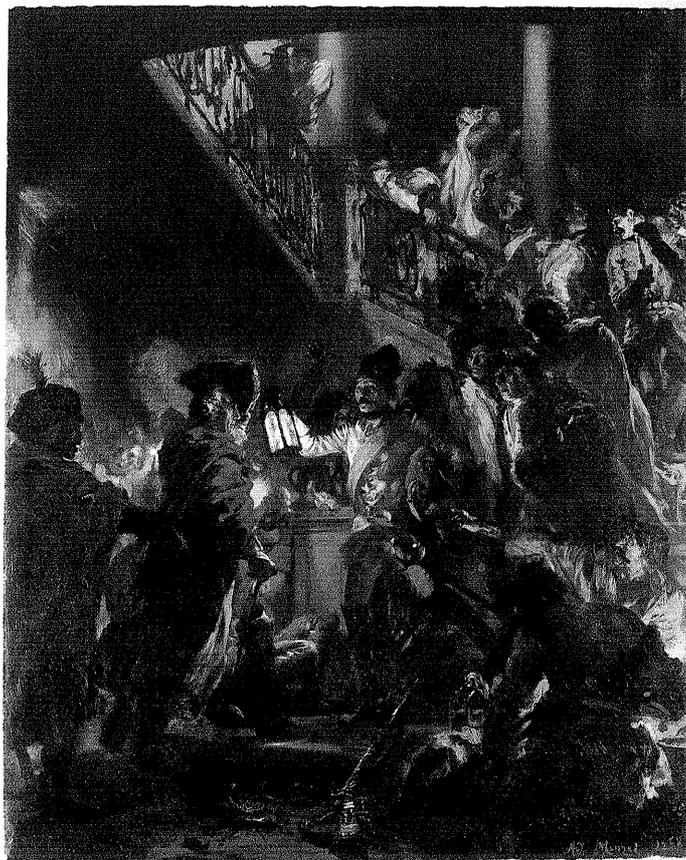
Skizze vergleicht. In dieser nämlich ist Brenckenhof noch auf den König hin orientiert gezeigt, abgewandt von seinen Papieren und damit näher an der zentralisierend-repräsentativen Auffassung, die der Kritiker der *Nationalzeitung* bezeichnenderweise im eigentlichen Bild vermißt.

Der Vergleich des ausgeführten Bildes mit der Entwurfsskizze ist in anderem Sinne auch bei dem unvollendet gebliebenen *Bonsoir, messieurs!* (*Friedrich der Große in Lissa*) interessant! Im Anschluß an die siegreich beendete Schlacht von Leuthen, die der Maler in einem weiteren, gleich zu besprechenden Bild thematisiert hat, ist der König mit seinem Gefolge auf der Suche nach einem Nachtlager in ein Schloß im schlesischen Lissa eingedrungen, das pikanterweise schon von österreichischen Soldaten besetzt ist. Mit der Frage, ob hier auch noch Platz für ihn sei, soll der wagemutige Preuße sich an die Feinde gewandt haben; diese seien so konsterniert gewesen, daß sie dem Ansinnen stattga-

ben und auf eine immerhin noch mögliche Gefangennahme verzichteten.

In dem in Diagonalen aufsteigenden und dadurch ausgeprägt dynamischen Bild ist alles getan, den Überraschungsmoment des Geschehens zu betonen. Die Metapher vom stillgestellten Film ist hier mit fast noch größerem Recht als im Falle der *Bittschrift* anzuwenden, so stark werden die einzelnen Figuren in ihrer atemlosen Transitorik akzentuiert. Der Vergleich der beiden Friedrichfiguren in Skizze (Kat. Nr. 82) und ausgeführtem Bild mag belegen, daß Menzel diesen Aspekt im definitiven Werk sogar noch verschärft. Er unterwirft die einzelnen Subjekte des Geschehens – auch Friedrich selbst – dem Getriebe der Bildmechanik, insofern er den dargestellten Moment radikal als *determinierten* Ausschnitt aus einer Zeitsequenz interpretiert und ihm den *determinierenden* Charakter nimmt, den er im klassischen Historienbild besessen hat. Als Konsequenz daraus gestaltet er ein Geschehen, das – verwendet man ein in der zeitgenössischen Ästhetik bedeutsames Kategoriengegensatzpaar – eher *Situations-* als *Handlungscharakter* besitzt. Man könnte einwenden, daß die bisher beschriebene Problematisierung des Herrschers ganz ursächlich mit der Tatsache in Zusammenhang zu bringen ist, daß Menzel Szenen aus dem historischen Genre gestaltet, die schon von Hause aus querstehen zu einer klaren Apotheotisierung. Dagegen ist aber zu sagen, daß selbst in den Bildern, die von der Thematik her eher der Gattung des klassischen Historienbildes mit seinen Szenen aus dem offiziellen Staatsleben angehören, vergleichbare Phänomene festzustellen sind. Zu dieser Gruppe gehören insbesondere die *Huldigung der Schlesischen Stände* (Abb. 488), die *Begegnung König Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse* (Abb. S. 489), der *Überfall bei Hochkirch* (Abb. S. 475) und die *Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen* (Kat. Nr. 90).

In der *Huldigung* ist ein Ereignis thematisiert, das zum Grundbestand des höfischen Zeremoniells gehört, weil in ihm die führende Stellung des Herrschers rituell affirmiert wird. Menzel erinnert in diesem vom Schlesischen Kunstverein im Jahre 1855 in Auftrag gegebenen Bild an die Unterwerfung der Stände nach dem Ersten Schlesischen Krieg, in dem sich Friedrich II. das vormals österreichische Land widerrechtlich angeeignet hatte. Er stellt eine Begebenheit in den Mittelpunkt des Aktes, die auf eine verfälschende Quelle zurückgeht und historisch so gar nicht stattgefunden hat, die aber wohl Hauptgrund für des Malers Interesse



Bonsoir, messieurs! (Friedrich der Große in Lissa), 1858, Öl, Hamburg, Hamburger Kunsthalle

war: Nachdem man vergessen hatte, das für die Symbolträchtigkeit des Anlasses bedeutsame Reichsschwert mit nach Breslau zu bringen, auf das die versammelten Honoratioren ihren Eid ableisten sollten, zückt Friedrich beherzt seinen eigenen Degen und stellt ihn seinem Zeremonienmeister zur Verfügung. Im Anschluß an einige Künstler des späten 18. Jahrhunderts unterstreicht Menzel damit wie in *Bonsoir, messieurs!* die spontane Genialität seines Idols. Gleichzeitig gibt er der Entwertung eines Rituals Ausdruck, das einstmals das persönliche Gefolgeverhältnis von Monarch und Untertan symbolisierte, seit der naturrechtlich argumentierenden Herrscherkritik der Aufklärung aber seine Berechtigung verloren hatte. Aufschlußreich für die Tendenz einer solchen Arbeit scheint mir auch hier wieder die Reaktion der – vor allem politisch konservativen – Kritik. Man kann sich nicht damit abfinden, daß Menzel in der Figur des Protagonisten »alles Gewaltige und Große seiner Natur« vermissen lasse⁶, eine Feststellung, der man angesichts des transitorischen Charakters des dargestellten Momentes nur



Huldigung der Schlesischen Stände vor Friedrich II. 1741, 1855, Öl, Berlin, Nationalgalerie (Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland)

zustimmen kann, oder daß er ihn darüber hinaus in wenig offiziellem Habit und – so müßte man ergänzen – mit linkischer Bewegung präsentiert. Damit klagt man auf der Seite der antimodernistischen Reaktion im Grunde eine Haltung ein, die historisch passé ist. Menzel suggeriert umgekehrt eine Persönlichkeit, die geradezu als Reflex auf die eigene, die neue Herrscherauffassung verkörpernde Rede vom Fürsten als erstem Diener des Staates, aus dem sinnstiftenden Akt, der einstmals davon lebte, daß er durch eine »präzise Inszenierung des Handlungsablaufes« geadelt wurde⁷, eine zum Schmunzeln anregende Episode gemacht hat.

Ähnliches gilt auch für ein Bild, das Menzel im Auftrag der ›Verbindung für historische Kunst‹ geschaffen hat, die *Begegnung König Friedrichs II. mit Kaiser*

Joseph II. in Neisse. Erinnerung ist hier an ein Treffen der beiden führenden deutschen Herrscher im Jahr 1769, das zu einer vorübergehenden Harmonisierung in den preußisch-österreichischen Beziehungen nach den Konflikten um Schlesien führen sollte. Auf der Treppe des dortigen Schlosses ist der aufgeklärte österreichische Kaiser und Bewunderer Friedrichs seinem Vorbild entgegengeeilt, um ihn geradezu stürmisch zu begrüßen. Bedenkt man das streng reglementierte, symbolisch hochkonnotierte Begrüßungszeremoniell im barocken Treppenhaus, von dem die heutige Inszenierung anlässlich des Besuches hoher Staatsgäste nur noch einen schwachen Abglanz liefert, so fällt die nonchalante Disposition in Menzels Arbeit um so stärker in die Augen. Mehr als an einen offiziellen Staatsakt



Begegnung König Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. im bischöflichen Palais in Neisse im Jahre 1769, 1855–57, Öl, Berlin, Nationalgalerie

fühlt sich der Betrachter an ein Freundschaftsbild erinnert; nicht die Lenker der beiden mächtigsten deutschen Staaten, sondern zwei Vertraute treffen hier aufeinander, ›Gewaltiges‹ und ›Großes‹ müßte der konservative Kritiker auch hier vergeblich suchen.

Fündig würde er zumindestens auf den ersten Blick eher schon im *Überfall bei Hochkirch* (Abb. S. 475) dessen wahrscheinliche Zerstörung am Ende des Zweiten Weltkrieges zu den schmerzhaftesten Verlusten der neueren Kunstgeschichte gehört. Entstanden in den Jahren zwischen 1850 und 1856, ist das *Hochkirch*-Bild dasjenige der Serie, an dem Menzel am intensivsten gearbeitet hat. Die preußische Armee hatte 1758 im Siebenjährigen Krieg bei Hochkirch eine gravierende, wenn auch wenig folgenreiche Niederlage im Gefolge

eines nächtlichen Überraschungsangriffs der Österreicher hinnehmen müssen. Schon die zeitgenössisch vielfach auf Unverständnis gestoßene Darstellung einer Niederlage schränkt aber auch hier das ›Gewaltige‹ der Friedrichfigur ein, Niederlagen nämlich akzeptierte man nur dort, wo sie als Teil eines kompensatorisch wirksamen Zyklus daherkamen, an dessen Ende letztlich die Apotheose des Helden stand, oder wo doch zumindestens in der Anlage der Darstellung die Potentialität des Aufschwungs mitgegeben war, eine Dimension, die bei Menzel ganz und gar zu fehlen scheint. Hier nämlich ist in geradezu programmatischem Gegensatz zum idealistischen Entwurf eines Wilhelm Kaulbach der Augenblicks- und Fragmentcharakter der Szene hervorgehoben, dem jegliche ideelle Überwöl-



Wilhelm Kaulbach, *Die Hunnenschlacht*, 1837, Öl, Poznań, Muzeum Narodowe

bung abhanden gekommen ist. Denn auffällig ist insbesondere die Tatsache, daß auf die Darstellung beider Seiten verzichtet, dafür eine Seite im Sinne einer Psychologisierung des Geschehens fokussiert ist. Ganz im Gegensatz zum traditionellen heroischen Schlachtenbild, in dem der Feldherr gewöhnlich zum charismatischen Brennpunkt der Szene hochstilisiert erscheint, ist der König bei Menzel zwar deutlich aus der Menge der kämpfenden Soldaten hervorgehoben, in dieser Hervorhebung aber wirkt er eher isoliert als die Umgebung dominierend. Die Kritik reagierte darauf mit dem Vorwurf, der Künstler habe den Herrscher hier in ein »fahles Gespenst«⁸ verwandelt und die Begebenheit so inszeniert, daß aus den Gesichtern sowohl des Königs

als auch seiner Streiter der Schrecken des Überfalls »fast allzu deutlich spricht«⁹, auch dies eine Konsequenz aus der strengen Momentaneisierung der Handlung. Überhaupt scheinen sich die kämpfenden Soldaten, üblicherweise gegenüber dem Schlachtenlenker hierarchisch deutlich herabgestuft, dem Betrachter mit größter Macht aufzudrängen. Das gilt natürlich insbesondere für den Vordergrund, wo einige der soeben aus dem Schlaf geweckten, den Abhang heraufkletternden Figuren in erschütterndstem Realismus angelegt sind. Die Wirkung wird verstärkt durch ein kompositorisches Mittel, das aus dem damals hochaktuellen Medium der Photographie übernommen scheint oder diesem doch strukturell zumindest nahesteht: Fried-

rich ist – und auch das hat die Kritik vorwurfsvoll, aber mit erstaunlicher Beobachtungssensibilität bemerkt – gegenüber der vorderen Kämpferreihe überproportional verkleinert, ein Effekt, der zeitgenössisch auch in der Photographie naserümpfend registriert wurde und auf deren Tiefenraumüberzeichnung zurückgeht.¹⁰

Der überscharfe Wirklichkeitsgehalt, der sich in dieser Nähe zu einem Medium niederschlägt, dessen Hauptcharakteristikum man im 19. Jahrhundert darin sieht, daß in ihm die Natur selber zum Akteur wird, bringt die eigentliche Sensation in Menzels Schlachtenbild hervor. Von denen, die darin die »Höhe des historischen Stiles« vermissen, wird er als Irrweg gegeißelt, aber auch diejenigen, die das Bild loben, zeigen kein echtes Verständnis, da sie es normalerweise für eine schlichte Apotheose preußischen Sendungsbe-

wußtseins halten. Darauf aber läßt sich *Hochkirch* in seiner spezifischen Phänomenologie genausowenig reduzieren wie das zweite Bild aus der bezeichnenderweise nicht eben umfangreichen Reihe mit militärischen Themen, die *Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen* (Kat. Nr. 90). Menzel beginnt das Bild im Jahr 1859; daß es das letzte aus der Serie der Friedrich-Bilder werden würde, scheint bis heute in seinem offensichtlichen Unvollendetsein angedeutet. Das Thema gehört ikonographisch in die lange Reihe der militärischen *adlocutiones*, mit denen der Feldherr seine Truppen auf den bevorstehenden Sieg einzuschwören suchte. Gemeint ist bei Menzel eine Schlacht des Jahres 1757, vor der sich Friedrich II. angesichts der Übermacht der vereinigten gegnerischen Armee in schier aussichtsloser

Giulio Romano nach Raffael, *Ansprache des Konstantin vor der Schlacht an der Milvischen Brücke*, 1521, Fresko, Rom, Vatikan, Sala di Costantino



Lage befand. Auch hier belegt ein Blick auf die Darstellungstradition den innovativen Zugriff des realistischen Künstlers. Üblicherweise wird der Schlachtenlenker bei seiner Ansprache erhöht und den Truppen gegenüber positioniert, beide kompositionellen Mittel dienen der Hervorhebung des Helden (vgl. Abb. S. 491). Ganz anders bei Menzel, wo Friedrich, der im übrigen als einzige der Figuren noch nicht einmal in der Untermalung angelegt ist, im Pulk der herandrängenden, wenig geordneten Offiziere fast unterzugehen droht. Letztere geben sich kaum in Siegeszuversicht, sondern scheinen die Ansprache ihres Feldherrn eher zweifelnd und mit Gegenfragen zu beantworten. Wie in *Hochkirch*, so ist auch hier nicht die Idee des Ereignisses formuliert, die sich zwangsläufig aus dem Wissen um den erfolgreichen Ausgang der Schlacht speist, sondern der Versuch unternommen, das Geschehen aus seiner eigenen Perspektive heraus zu begreifen. Vielleicht kann man hierin auch den spezifischen Realismus des Menzelschen Geschichtsbildes sehen. Verstärkt wird der Eindruck durch eine kompositionelle Anlage der Szene, die die geradezu physische Anwesenheit des Künstlers heraufbeschwört, dessen Rolle im Wahrnehmungsprozeß vom Betrachter übernommen wird. Dieser erblickt einen diskontinuierlich aufgebauten Bildraum, in dem die Ansicht zur Aufsicht wird, je mehr man sich mit dem Auge dem Vordergrund zuwendet. Der dadurch gekrümmt erscheinende Raum wird noch forciert durch die Tatsache, daß die eindrucksvolle Figur des Moritz von Dessau im Vordergrund nach oben fast aus dem Bild zu kippen scheint, gerade so, als müßte er vom Betrachter vor dem Bild abgestützt werden. Aus dem Gegenüber des abstrakten Kunstraumes ist der gleichsam körperlich erfahrbare Umraum geworden; von hier aus ließe sich eine Verbindungslinie zu gleichzeitigen Neuansätzen

in der philosophisch-naturwissenschaftlichen Wahrnehmungstheorie ziehen.

Fassen wir zusammen: Im Gefolge eines substantiellen Wandels des modernen Monarchiebegriffs ergeben sich entschiedene Innovationen in Menzels Friedrich-Bild, das hier für seine Historienmalerei im allgemeinen steht. Der Vorgang wird auf verschiedene Weise sinnfällig, als ›Verinnerlichung‹ im *Flötenkonzert* und im *Treffen Friedrichs II. mit Josephs II. in Neisse*, als ›Entpathetisierung‹ im *Leuthen*-Bild, als ›Momentanisierung‹ in der *Bittschrift*, im *Bonsoir, messieurs!* und im *Überfall bei Hochkirch*, als ›Verlebendigung des Zeremoniells‹ in der Huldigungsdarstellung und als ›Zeremoniellverweigerung‹ in *Friedrich auf Reisen*. Das meiste von dem, was Menzel im Hinblick auf eine Vermenschlichung seines Idols leistet, wird dann im Gefolge wieder zurückgenommen, um so die glatte Herrscherbestätigung zu restituieren. Wenn Menzel gegen Ende seines Lebens das inzwischen fast ein halbes Jahrhundert zurückliegende Friedrich-Projekt mit eher gemischten Gefühlen beurteilt, dann scheint es mir möglich, daß in dieses Urteil das Wissen um die Nachwirkungen seiner für die meisten offenbar unverständlichen Anliegen eingeflossen ist. Darüber hinaus aber verweist das Unbehagen des Künstlers auch auf die prekäre Stellung des Herrscherbildes in historisch vorgerückter Zeit.

1 Bock 1923, S. 62.

2 G.P. 1841, S. 240.

3 Pietsch 1879, S. 455.

4 *Vossische Zeitung*, 24. 11. 1855.

5 *Nationalzeitung*, 29. 10. 1854.

6 *Die Zeit*, 7. 9. 1856.

7 Holenstein 1992, S. 23.

8 O.V. 1859, S. 348.

9 *Unterhaltungen am häuslichen Herd* (1859), S. 22.

10 Pietsch 1879, S. 455.