

Geschichte als Gegenwart Bemerkungen zu Adolph Menzels Friedrich-Bildern

Hubertus Kohle

Im Rahmen eines Bandes, der dem Komplex des zeitgenössischen Ereignisbildes im 19. Jahrhundert gewidmet ist, einen Beitrag über Menzels Bilder zum Thema »Friedrich II.« zu liefern, muß merkwürdig erscheinen und bedarf der Begründung. In ihr wird man sich zunächst der Frage zu stellen haben, welche Rolle der aufgeklärte Absolutist im mentalen Horizont der Jahrhundertmitte spielte und dabei erkennen, daß der Stoff so vergangen nicht ist, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Ist damit die Rechtfertigung für die Problemstellung gegeben, so soll dann im Anschluß dargelegt werden, wie Menzel das Thema auch künstlerisch im Modus der Zeitgenossenschaft angeht, der hochaktuellen Materie eben auch eine aktualisierende Gestaltung angeeignet läßt. Diese wird hier als eine in eminentem Sinne moderne, der überkommenen Darstellung historischer Begebenheiten entgegenlaufende gekennzeichnet.

Zur Rolle Friedrichs II. im mittleren 19. Jahrhundert

Wenige Figuren der Weltgeschichte haben der Phantasie der Nachwelt einen so reichhaltigen Stoff hinterlassen wie gerade Friedrich II., den man schon früh »den Einzigsten«, dann aber vor allem »den Großen« zu nennen sich angewöhnt hatte.¹ Kein Zufall ist es dabei, daß die Rezeption um 1850 besonders intensiv ist und zwar ganz zweifellos deswegen, weil man mit der 48er Revolution ein Ereignis durchlebt, welches ein Ausmaß von mentaler Verunsicherung erbringt, das vorher kaum vorstellbar war und zu verstärkter Selbstversicherung in der eigenen Geschichte führen mußte. Der preußische Monarch kann dabei verschiedene Rollen übernehmen, zum Gewährsmann von Linken wie Rechten, von Progressiven wie Konservativen, von Liberalen wie Reaktionären werden, wenn auch der Beitrag zur Identitätsfindung auf Seiten der »Fortschrittlichen« dominiert. Hier nämlich avanciert er, vor allem mit seiner Vorstellung vom König als »erstem Diener seines Staates«, seit den 30er Jahren und dann verstärkt nach 1840, im Anschluß an sein hundertjähriges Thronjubiläum,

zum Vorbild der Regierungskritiker. In teilweise höchst zweifelhaftem Verhältnis zur historischen Wahrheit wird er als Förderer des bürgerlichen Standes, als aufgeklärter Volksfreund und Beförderer des Volksgeistes, als Inspirator deutschen Nationalbewußtseins und treibende Kraft im Kampf gegen österreichische und russische Reaktion, als Verteidiger geistiger Freiheit und Gründer des preußischen Rechtsstaates gefeiert. Auf konservativer Seite überwiegt dagegen die Kritik an einer Politik, die mit der Vergangenheit gebrochen hatte, anstatt sie behutsam weiterzuentwickeln, an einer durch und durch areligiösen und antiständischen, scheinbar revolutionär orientierten Person. Bewunderung erheischt Friedrich zwar auch hier, er wird dabei aber ganz ausschließlich auf seine militärische Genialität reduziert, unter deren Anleitung das Preußentum zu den ersten Mächten im Weltgeschehen aufschloß.

Es soll hier nicht darum gehen, eine bestimmte politische Observanz herauszufiltern, die man am überzeugendsten mit Menzels eigener politischen Einstellung kurzschließen kann.² Nein, meine Absicht ist bescheidener: Es geht mir zunächst nur darum, die Aktualität der historischen Figur in der Mitte des Jahrhunderts darzulegen, eine Aktualität, die im Denken vieler Zeitgenossen ausgeprägter ist als die der tatsächlich Regierenden und insbesondere des herrschenden preußischen Königs, Friedrich Wilhelms IV. Wie darf man eine solche paradox anmutende Behauptung verstehen?

Friedrich Wilhelm IV., nach dem restriktiven Regiment seines Vaters Friedrich Wilhelm III. 1840 unter dem Jubel einer auf politische Veränderungen hoffenden preußischen Bevölkerung an die Macht gekommen, enttäuscht diese Hoffnungen schon nach kurzer Zeit. In der Folge gilt er mehr als der künstlerisch Hochtalentierte, als der »Romantiker auf dem Thron«, denn als fähiger Monarch, der Preußen in einer großen Umbruchsituation in eine erneuerte Zukunft führen könnte. Ganz anders Friedrich der Große. Karl Biedermann, einflußreicher liberaler Historiker und einer der Mitbegründer kulturgeschichtlichen Forschens, zeigt das auf, was man im Herrscher des 18. gegen-

über dem des 19. Jahrhunderts finden kann: »Er war eine durch und durch positive und realistische Natur, aber im eminentesten Sinne: mit Recht nennt ihn Carlyle eine »gekrönte Realität«. Ohne jede Spur von Romantik oder Sentimentalität ging er immer schnurgerade auf sein Ziel los.«³ Diese Entschiedenheit im Auftreten muß man in der Situation um 1850 als ideale Eigenschaft des preußischen Herrschers ersehen. Teilweise über die politischen Fraktionsgrenzen hinweg,⁴ mit besonderer Vehemenz aber auf der Linken, verabscheut man dort doch eine Führung, die sich – aus deren Perspektive – vollständig dem reaktionären Leitungsanspruch der Österreicher ergeben hat.

Friedrichs II. politisches Profil scheint somit besser in die Situation des mittleren 19. Jahrhunderts hineinzupassen als das des gegenwärtigen Königs. Resultat dieses Faktums ist, daß man in dem seit mehr als einem halben Jahrhundert toten König quasi einen Zeitgenossen erblicken kann. In einer Kritik von Rauchs Friedrich-Denkmal, 1851 an prominenter Stelle »Unter den Linden« als Treuemal für die preußische Führung eingeweiht, in der Öffentlichkeit aber überwiegend als Alternative zur aktuellen preußischen Führung begriffen,⁵ spricht der Herausgeber des »Deutschen Kunstblattes« und enge Menzel-Vertraute Friedrich Eggers von einem Stadtzentrum Berlins, »... wo Alles rings umher, wo jeder Stein noch von dem großen König redet, ... so daß die jetzige Generation sich fast noch als eine mitlebende betrachtet ...«. ⁶ Eggers bringt damit gleichsam die Realpräsenz eines Monarchen zum Ausdruck, die in Preußen auch im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts fortbesteht, wenn dabei auch seine Konnotationssphäre einem tiefgreifenden Wandel hin zum Nationalistischen, über weite Strecken gar Chauvinistischen ausgesetzt ist. Er benennt gleichzeitig ein kritisches Potential, das sich in Opposition weiß zu den immer wieder durchscheinenden Vorbehalten gegenüber dem »alten Fritz« auf Seiten der preußischen Staatsführung und insbesondere am Hofe.⁷

Die Aufstellung von Rauchs Denkmal fällt in eine Zeit, in der der Sieg der alten Eliten über die Revolution allseitig Konsequenzen zeitigt und in der vor allem die preußische Machtlosigkeit nach den Hoffnungen auf nationale Führungspositionen, die man sich im Dunstkreis der Revolution und in den wenigen Jahren der Existenz des Frankfurter Paulskirchenparlamentes machen konnte, überdeutlich wird. In einer Ausgabe des Jahres 1852 reagiert der »Kladderadatsch«, die einflußreiche satirische Wochenzeitung Berlins, deren künstlerische, weniger politische Affinität zu Menzel Franz Kugler nicht durch Zufall einmal ganz am Rande notiert,⁸ auf diesen nicht nur bei der Linken als schmachvoll empfundenen Lähmungszustand: Er präsentiert

einen Raum, in dem um einen Tisch herum ratlose, schlafende, faulenzende und eitle Politiker gruppiert sind und läßt den alten Fritz rechts mit energisch ausgestrecktem Stock hineinfahren (Abb. 255).⁹ Der Mann des 18. Jahrhunderts ist hier als einziger in tatkräftiger Haltung dargestellt und erfüllt damit den Anspruch, den man in der nationalpolitisch schwierigen Situation zu Beginn der 50er Jahre an einen Politiker stellt, sofern man nicht zur regierungstreuen Reaktion gehört.¹⁰ Jacob Venedey, ein ehemaliger demokratischer Abgeordneter der Paulskirche, formuliert das in entsprechender Derbheit und in desillusionierender Konfrontation mit der Situation der Gegenwart: »Unsere Zeit ist reich an Verständniß, reich an Erkenntniß; vor jeder That fährt sie erschreckt zusammen. In Friedrich dem Großen war die lebendige That stets der Schlag, der dem Blitze folgte; während unsere Zeit nur das matte Wetterleuchten eines schwülen Sommerabends ... zu kennen scheint.«¹¹

Eine weitere Überhöhung der vor allem in Eggers' Bemerkung aufscheinenden geschichtstranszendierenden Aktualität des preußischen Aufklärers wird häufig dadurch zu erbringen versucht, daß man Friedrich als seiner eigenen Zeit voraus deutet. In einer seiner vielen Reden zu Bedeutung Friedrichs spricht dies etwa August Böckh, Alrphilologe und liberales Gewissen der preußischen Wissenschaft aus: »... die meisten der großen Männer sind eben darum gross, weil sie ihr Zeitalter überragen und überspringen; sie durchbrechen gewissermaßen die Schranken der Endlichkeit, drängen in sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammen.«¹² Die prosaische Zeitfolge ist in der charismatischen Lichtgestalt außer Kraft gesetzt, Friedrich, der »ewig junge Prophet der neuen Zeit«¹³, der »bewegende Geist der gegenwärtigen Weltgeschichte«¹⁴ kann in einer auf seinen Tod folgenden Periode aktueller sein – »zeitgemäßer« wäre der beim Jungen Deutschland und der aufgekärnten Intelligenz der Epoche zentrale Begriff – als zu den eigenen Lebzeiten.

Vorderhand, und in den Jahren nach der Revolution verstärkt, kann Friedrich eine Rolle übernehmen, in der er über die Zeiten historischen Niederganges hinwegtröstet. Der Rezensent des »Deutschen Museums« preist das herausragende Einzelindividuum als Kompensationsinstanz für die als Baisse empfundene Gegenwart und denkt dabei zweifellos auch an Friedrich: »Allzuoft leider sind wir in ihr [der Geschichte] darauf hingewiesen, für die herbe Empfindung des allgemeinen Unglücks eine Linderung zu suchen in dem Anschauen individueller Größe.«¹⁵ Gleichzeitig wird diese melancholische Rückschau vielfach zur Perspektive für die Zukunft.¹⁶ So entwickelt der junge Fontane die – nach leidvollen historischen Erfahrungen nurmehr trüge-

risch zu nennende – Hoffnung auf einen weltlichen Messias, den er zum Fackelträger einer neuen Freiheit stilisiert.¹⁷

Diese Hoffnung kann sich im Preußen der 50er Jahren deswegen so gut ausbilden, weil das Land in unterschiedliche, politisch kaum zu vermittelnde Gruppierungen ausdifferenziert ist, was von dem an obrigkeitsstaatliche Mechanismen der Entscheidung gewöhnten Zeitgenossen als chaotisch und durchaus auch als Bedrohung empfunden werden kann, selbst wenn er einstmals mit dem Ziel angetreten ist, diese Mechanismen der Kontrolle zu unterwerfen: »Ein Mann! Ein Mann! Ein Kaiserthum für einen Mann! So halte der Ruf von einem Ende Deutschlands bis zum andern, als der Strom der Zeit seine Ufer wild durchbrochen ... hatte. ... [M]an forschte vergebens nach der festen

sicheren Hand, welche den Begebenheiten Richtung und Ziel anweisen und die grenzenlose Verwirrung zu schöner Harmonie gestalten sollte.« Dies die einführenden Sätze eines Traktates über »Das Leben Friedrichs des Großen«, dessen Verfasser keinen Zweifel daran läßt, daß auch ihm sein Held ein geeigneter Kandidat für die heraufbeschworene Rolle gewesen wäre.¹⁸

Zum Begriff des Geschichtsbildes im nachklassischen Zeitalter

Friedrich der Große ist in seiner Eigenschaft, Identifikations- und Projektionsfigur für ein von den Entwicklungen der Gegenwart enttäushtes, vor allem bürgerliches Publikum zu sein, gleichzeitig ein idealer Inhalt für das im späten 18. Jahrhundert konstituierte, seit dem Vormärz aber besonders virulente Geschichtsbild.¹⁹ Die Propagatoren dieser Gattung erblicken in der Teilnahme an geschichtlichen Vorgängen ein wesentliches Charakteristikum der Moderne. »Die Interessen der Zeit sind in der That auf denkendes und begreifendes Erfassen vergangener Zustände gerichtet.« Solches konstatiert Ernst Guhl, der mit seinem Buch über »Die neuere geschichtliche Malerei und die



255 Wilhelm Scholz, Die Wiener Zollkonferenz, in: Kladderadatsch, 15. 2. 1852. Bezeichnet: »So muß es kommen! sagt Neumann.«

Akademien«²⁰ die grundlegende Abhandlung zum Thema vorgelegt hat. Die vergangenen Zustände bewegen den Zeitgenossen aber nicht als abstrakte Tatbestände, wichtig sind sie ihm immer nur, wenn sie auf seine eigene Gegenwart verweisen. Für F. Th. Vischer ist klar, daß »... die Kunst ihre Motive nur aus der Gegenwart nehmen kann. Es versteht sich, daß dies nicht rein buchstäblich zu nehmen ist; das Dargestellte kann und muß vergangen sein, aber es soll in lebendiger Erinnerung stehen und als eine substantielle Macht im Bewußtsein der Zeit leben.«²¹ Die hier geforderte Gegenwartsrelevanz wird zur zentralen Forderung der progressiven Ideologen des Geschichtsbildes, der als Menzel-Freund schon genannte Eggers etwa verlangt die Schilderung von Begebenheiten, »... deren bewegende Ideen in anderer Potenz in der Gegenwart wieder Geltung und Interesse erlangt haben.«²²

Gegenwartsrelevant ist die Geschichte den Vertretern der nachromantischen Kunsttheorie vor allem dort, wo sie beiträgt zur Erweckung und Beförderung nationalen Bewußtseins. Interessant ist nicht mehr das Abstrakte und das Typische, dessen Kultivierung man der Antike und vor allem der antiken Plastik überläßt, sondern das Individuelle und Charakteristische, das

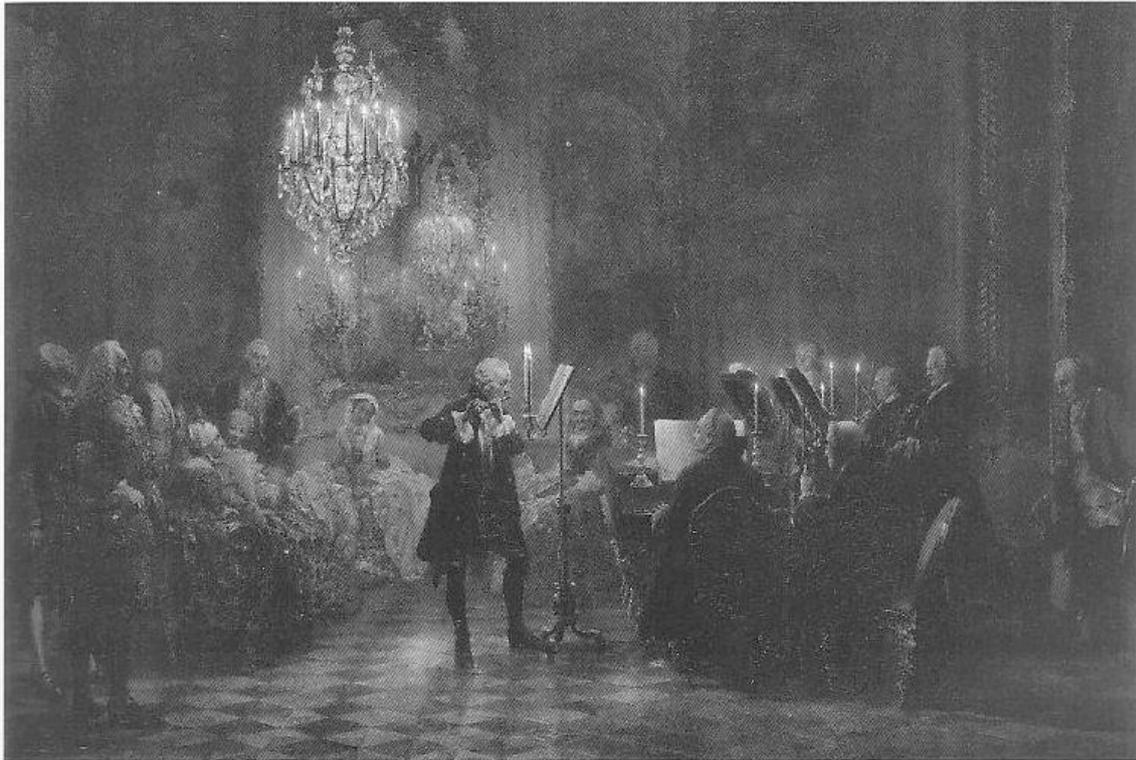
gebraucht wird, um die Besonderheit der eigenen Vergangenheit zu belegen.²³ Die zunächst liberal, dann mehr national orientierte Zeitschrift »Die Grenzboten« fordert, daß das »... historische Gemälde ... nicht abstracte Helden, abstracte Schlachten u. dergl. versinnlichen [soll], sondern die bestimmte That und den bestimmten Charakter.«²⁴ Das »Deutsche Kunstblatt«, welches den emanzipatorischen Gehalt der vormärzlichen Kunstbewegung auch nach der Revolution beibehält²⁵ und mehr und mehr das »Deutsche« in der Kunst zu definieren bestrebt ist, preist vor allem diejenigen Künstler, die nicht mehr wie die Nazarener einen allgemeinen, sondern einen individualisierten Menschentyp schaffen. Von hervorstechender Qualität gilt einem seiner Kritiker Carl Friedrich Lessing, der in seinen Werken zur Geschichte von Hus und Luther »keine einzige Figur« anbringe, »die als ein conventioneller Typus für einen Stand, Affect oder Alter erschiene.«²⁶

Gegen das plastische Schönheitsideal der Antike gerichtet, gesteht man dem Geschichtsbild zu, auch das weniger Schöne zu gestalten. Eben dies ist gemeint, wenn Vischer in seiner »Ästhetik« die Malerei vom Gesetz der direkten Idealisierung befreit und sie nur noch dem der indirekten Idealisierung unterwirft, wonach zwar die Gesamtwirkung eine schöne zu sein hat, dadurch die Formung der Teile aber nicht präjudiziert ist: diese nämlich können, ja müssen im Ausdruck »durch irgendeinen Grad von Mißverhältnis der Form« gesteigert werden,²⁷ weil, wie es entsprechend bei einem entschiedenen Kritiker der dem idealistischen Credo verpflichteten Kaulbachschen Museums-Fresken in Berlin heißt, »das Allgemeine in der Malerei ... überall nur den Eindruck des Flachen und Unbedeutenden [macht].«²⁸ Mit dem »Charakteristischen« wird in diesem Zusammenhang ein Begriff eingeführt, der eine Schlüsselfunktion im Kunstverständnis der Zeit besitzt und auch bei Menzels Werken der 50er Jahre immer wieder Anwendung findet. Das Charakteristische setzen schon die romantischen Philosophen als Inbegriff des Individuellen gegen das abstrakte Ideal und dessen klassizistische Verteidiger und definieren es als Ausdrucksform der Moderne; in der Malerei findet es seine geeignete Ausdruckssphäre, während das Ideale auf die Skulptur beschränkt wird, deren Bedeutung wiederum dadurch relativiert bleibt, daß man ihre große Zeit für vergangen hält.²⁹

Die Verfechter des idealistischen Kunstverständnisses, die sich an verschiedenen Stellen mit besonderer Schärfe speziell gegen die Geschichtsbildmode wenden, stoßen sich hauptsächlich an der beschriebenen tendenziellen Substitution des Schönen durch das Charakteristische. Wolfgang Menzel, der ganz vom klassischen Ideal geprägt ist, bemängelt vor allem den Enthusias-

mus, mit dem man sich Anfang der 40er Jahre den belgischen Bildern verschreibt, also den heute kaum mehr bekannten großformatigen Werken Gallaits, de Bièfves und de Keyzers aus der nationalniederländischen Geschichte, in denen Wolfgang Menzel nur eine Beleidigung für das Auge erblicken kann: »Es ist merkwürdig, auf wie mannigfachen Wegen man gegenwärtig, namentlich in Berlin, den Mangel des Schönen durch das vergötterte Geschichtliche zu ersetzen trachtet.«³⁰ Kritisch äußert sich auch der akademienaher Manasse Unger, wenn er besonders den ihm zweifelhaften, fast völligen Verzicht auf große religiöse Themen beklagt.³¹ Ganz in der Manier des klassischen Idealismus trennt er in Wesenhaftes und Erscheinendes, in Allgemeines und Partikulares und postuliert eine eindeutige Rangfolge. Von der Kunst meint er: »Daß aber das Charakteristische selbst nicht ihr Zweck sein kann, sondern nur immer die Schönheit, so ist auch das Charakteristische, nach Maassgabe des Styles, im Sinne des Edlen zu läutern, denn auch das Charakteristische ist nur ein Zufälliges der Erscheinung.«³² Menzel nun gilt dieser Gruppe von Kritikern, die in den »Dioskuren« ihr Hauptorgan findet, als reiner Charakteristiker, und eben deshalb verliert er den Anspruch darauf, ein echter Historienmaler zu sein: »Das historische Pathos ist nicht Sache Menzel's; er ist zu prägnant in der Charakteristik, zu capriciös in der Auffassung; das unmittelbar Drastische, dem schärfsten Augenblick Angehörige das ist die Sphäre, in welcher Menzel ist.«³³ Zur Historie gehört demnach eine Qualität, die sich nicht in der reinen Augenblicklichkeit erschöpft, sondern Dauer beinhalten.

Das Geschichtsbild als Darstellung nationaler Vergangenheit und als Evokation von »neue[n] Zustände[n]«, die sich »aus den überlebten ... herausarbeiten«, findet seine Vollendung dort, wo »die Spitze des zu einem großen Ereignis sich zusammenfassenden Geschehens ... in einer mächtigen Persönlichkeit zum festen anschaulichen Ausdruck gelangt.«³⁴ Bei Kinkel heißt es entsprechend, er wüschte sich, die Explikation des Göttlichen in der Geschichte dort anzuschauen, »wo er (d. i. Gott in der immanenten Form geschichtlicher Diesseitigkeit) in großen menschlichen Persönlichkeiten oder in gewaltigen Geschichtsthaten sich offenbart ...«³⁵ Auf der Suche nach einer solchen Gestalt werden die Propagatoren eines modernen Geschichtsbildes, mit dem sich die künstlerische Gegenwart sowohl von der gesellschaftlichen Unverbindlichkeit romantischer Weltflucht als auch von den anachronistischen Stoffen der nazarenischen Historienmalerei distanzieren sollte, in Friedrich II. fündig und benennen ihn als geeigneten Inhalt für die erneuerte Malerei. In ihm wie nur in wenigen anderen Figuren der Geschichte erblicken sie eine lebensfähige Alternative zu den bei Gottfried Kinkel ätzend



256 Adolph Menzel. Das Flötenkonzert, 1850–1852, Öl auf Leinwand, 142 x 205 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie

beschriebenen »schattenhaft durchsichtigen Madonnen« und den »langen dünnen Leiber[n]« der zeitgenössischen religiösen und mediävialisierenden Malerei.³⁶ Anton Hallmann erhebt 1842 den Siebenjährigen Krieg zum künstlerisch ergiebigen Stoff und weist ausdrücklich auf Rauchs Entwürfe zum Friedrich-Denkmal als einen »Gegenstand der Gegenwart« hin,³⁷ was natürlich mit dem erweiterten Gegenwartsbegriff zusammenhängt, den auch Vischer anwendet. Louise Otto, auch nach der 48er Revolution noch einem hochfliegend emanzipatorischen Kunstbegriff verpflichtet, empfiehlt dem Künstler und seinen Auftraggebern dringend, zur Wahrung aktueller Relevanz mit der Auswahl geschichtlicher Gegenstände nicht hinter die Reformation zurückzugehen und sich um historische Gestalten wie Luther oder den alten Fritz zu kümmern, weil sie nur mit solchen volkstümlichen Helden ein Publikum formend ansprechen könnten, das bisher dem Kunstgenuss aus Bildungsmangel entsagen mußte.³⁸

Schließlich formuliert Hermann Püttmann in seinem 1839 erschienenen Traktat »Über die heutige bildende Kunst« eine Aufforderung, die geradezu als Programm für Menzels Zyklus begriffen werden könnte: Er beschwert sich über die Vernachlässigung mancher geeigneter Inhalte in der bildenden Kunst und fügt dann erklärend hinzu: »... die vielen schönen Szenen aus dem Leben Friedrichs des Großen beispielsweise sind bisher fast nur auf Almanachkupfern zur Darstellung gelangt. Warum macht sich niemand an diese und an die Geschichte anderer Großer, welche eben vermöge ihrer Größe ihr Maß nie überschreiten? Wenn sie nur deshalb zu tragischen Helden nicht zu gebrauchen sind, so kann sich doch hier ein edler Humor um so glänzender geltend machen!«³⁹ Püttmann lenkt damit aber gleichzeitig die Aufmerksamkeit auf ein Problem, das von seinen Kollegen in dieser Deutlichkeit meistens nicht gesehen wird, ja mehr noch, dessen Verleugnung im Grunde Voraussetzung ist

für den Enthusiasmus, mit dem man den volksbildenden Wert der Geschichtsmalerei begrüßt.⁴⁰ Er sieht in Friedrich den Inbegriff des modernen Helden im Gegensatz zum antiken Heros und folgert daraus eine Konsequenz für die Art der Darstellung. Als moderner Held eignet sich eine Figur wie der preußische Herrscher des 18. Jahrhunderts nicht zur tragödienhaften Repräsentation und entsprechender Disposition im Historienbild. Statt dessen fordert er »edlen Humor«, einen Modus, in dem einerseits die traditionelle Gattungszuordnung überwunden ist, weil in ihm der Herrscher in Kategorien beschrieben wird, die ursprünglich einer anderen, weniger hochstehenden Schicht vorbehalten waren, der aber andererseits auch den Status des Geschichtsbildes als »exemplum virtutis« einschränkt. Die These soll weiter unten begründet werden.

Menzels Geschichtsbildkonzeption Das Beispiel der »Hochkirchschlacht«

Menzel selbst reagiert auf Püttmanns »Programm«, indem er seine Friedrich-Bilder einer Gattung zuordnet, die man in der zeitgenössischen Diskussion mit dem Begriff des »historischen Genres« versehen hatte.⁴¹ Im Vordergrund steht dabei nicht so sehr der geschichtsträchtige als vielmehr der »alltägliche« Friedrich, nicht primär die historische Figur als vorwiegend der Mensch.⁴² Dies gilt vor allem natürlich für die frühen Werke wie die »Bittschrift« von 1849 (Tafel XXXVI), das »Flötenkonzert« von 1850 (Abb. 256) und die »Tafelrunde« von 1850/52 (Abb. 257). Aber auch in den späteren Arbeiten, die man teilweise als echte Historienbilder angesprochen hat, werden strukturelle Eingriffe vorgenommen, die den vorhandenen Helden gleich wieder in Frage stellen. Denn auch für sie muß Anton Springers hellsichtige Erkenntnis fruchtbar gemacht werden, daß »die unmittelbare Verkettung allgemeiner Ereignisse mit dem Kleinen und Zufälligen, das Herauskehren der privaten Persönlichkeit an dem historischen Helden, das Einkleiden des Weltgeistes in die menschliche Hausracht, oder wenn ein philosophischer Ausdruck gestattet ist, das Betonen des Umstandes, daß auch das Höchste und Erhabendste im Leben an das Endliche und Natürliche gebunden ist«,⁴³ eine Eigenschaft nicht nur des modernen Romans, wie er selbst behauptet, sondern auch eine der modernen Geschichtsmalerei ist.

Menzels Beschäftigung mit der Friedrichfigur im Medium des Ölbildes beginnt wohl im Winter 1848/49, nicht lange nach Aufgabe des Aufbahrungsbildes, das er, will man seinen Aussagen aus einer sehr viel späteren Zeit Glauben schenken, aufgrund

eines Verlustes des Vertrauens in die Träger der revolutionären Bewegung zur Seite legt. Das Projekt zur »Aufbahrung der Märzgefallenen« (Tafel XXXV) ist Ausdruck seines Wunsches, in einer erneuerten Zeit die Hinwendung zur Gegenwart zu wagen, und eben dieser Wunsch dient ihm auch dazu, die Aufforderung zurückzuweisen, den vor der Revolution, in Kassel, in Angriff genommenen Karton mit einem Stoff aus der mittelalterlichen Geschichte nun als Bild auszuführen. »Jetzt, wo unsere Gegenwart endlich selbst einen Inhalt hat, und noch mehr bekommt, würde mir ein Stoff, der ... [kein] für uns noch bezügliches inneres ... Gewicht ... besitzt, eine Last sein«, heißt es in einem Brief vom April des Jahres 1848.⁴⁴

Wenn nun Menzel im Anschluß auf den Friedrich-Stoff zurückkommt, so verrät er nicht seine soeben formulierten Prinzipien, sondern wählt eine Figur, die, wie gesehen, hochaktuell ist. Man könnte formulieren, daß Menzel in mehrfacher Hinsicht, in der Wahl seines Gegenstandes und, wie zu zeigen sein wird, in dessen aktualisierender Behandlung, den Versuch unternimmt, Gegenwärtigkeit künstlerisch zu gestalten, ohne die ihm zweifel-



257 Adolph Menzel, Die Tafelrunde in Samsouci, 1850, Öl auf Leinwand, 204 x 175 cm, ehemals Nationalgalerie, Berlin

haft gewordene unmittelbare Gegenwart selbst zu thematisieren. Darüber hinaus schließt er sich den zitierten Geschichtsbildtheoretikern an, welche den Geist der vorwärtsschreitenden Geschichte immer in einer herausragenden Figur gebündelt annehmen, er restituiert ihr den Helden, der ihm im Aufbruchsbild ganz offensichtlich abhanden gekommen ist. Wie sehr andererseits die Vorstellung vom Helden der Geschichte zu diesem historischen Zeitpunkt zweifelhaft geworden ist, soll die folgende Analyse eines der Friedrich-Werke belegen.

Vergegenwärtigung muß als eine künstlerische Strategie gewertet werden, die quer steht zum Ideal der klassischen Historienmalerei, die das Überschreiten einer gewissen Realitätsgrenze nicht vertrug. Dieser Gegensatz wird auch in der Menzel-Rezeption immer wieder registriert, meist kritisch, weil in Anlehnung an die traditionelle Vorstellung vom Gattungsgefüge. Ich will die Problematik hier ausgehend von einem der monumentalsten der Friedrich-Bilder, »Friedrich der Große und die Seinen bei Hochkirch« (Abb. 258) einführen, einem Bild, das Menzel 1850 beginnt, aber erst 1856 fertigstellt.⁴⁵ Julius Große, der als Nazarener-Freund das Bild selber für verfehlt hält, erwähnt es 1858 als eines jener Werke, »um die bekanntlich wie um ein Banner der neuen realistischen Richtung sich heftiger Kampf erhoben hat«.⁴⁶ Es ist nach allgemeiner Auffassung im Zweiten Weltkrieg verbrannt, könnte aber, wie die »Tafelrunde« auch, demnächst in der ehemaligen Sowjetunion wieder zum Vorschein kommen.⁴⁷

Gezeigt wird eine Schlacht, besser der Ausschnitt aus einer Schlacht, die im Siebenjährigen Krieg zu einer der gravierendsten preußischen Niederlagen gegen die Österreicher geführt hatte. Bedeutsam für die Bildkonzeption ist die Tatsache, daß es sich um einen nächtlichen Überraschungsangriff der Kaiserlichen handelt, also nicht um das Aufeinandertreffen zweier wohlgeordneter Schlachtreihen. Menzel zeigt ausschließlich die preußischen Reihen, die im verzweifelten Bemühen dargestellt sind, die Gegenwehr zu organisieren. Auszumachen sind vor allem: eine in die Bildtiefe gestaffelte Linie links, die auf den imaginären Feind feuert, im Vordergrund eine Reihe von Soldaten und Offizieren, die aus der Tiefe einen Abhang hinaufklettern, um sich gleichfalls zum Kampf zu formieren und in der Mitte, ein Stück nach rechts verschoben, König Friedrich, mit seinem Pferd nach vorne auf den Betrachter zugaloppierend und im Begriff, seine Männer anzufeuern und zu organisieren.

Schon die Tatsache, daß Menzel in dem übrigens einzigen Schlachtenbild seiner Friedrich-Reihe eine Niederlage der preußischen Truppen zeigt, eine Niederlage zudem, die durch geradezu fahrlässige Sorglosigkeit des großen Friedrich verursacht

worden war, der relativ schutzlos das Nachlager aufgeschlagen hatte, weil er nicht mit einem Angriff des zögerlichen österreichischen Feldmarschalls Daun rechnete, stößt beim Publikum auf Unverständnis. Im Geiste eines vor allem seit der 48er Revolution noch einmal deutlich angestiegenen Nationalismus verlangt man nicht desillusionierende Niederlagen, sondern ermutigende Siege: »Unserer Ansicht nach sollte man dem Volke die Glanzpunkte und nicht die Schattenseiten seiner historischen Vergangenheit auf diesem Wege vor Augen führen«, heißt es entsprechend bei einem Vertreter der Kritik,⁴⁸ es habe in Friedrichs heldenhafter Lebens- und Tatengeschichte schließlich durchaus genug an erinnerungswürdigeren Ereignissen gegeben.

Menzel setzt sich mit seinem Hochkirchbild aber nicht nur thematisch, sondern vor allem auch gestaltungsmäßig in mehrfacher Weise von der Tradition der Schlachtendarstellung ab. Die Unterschiede lassen sich insbesondere dort herausarbeiten, wo man die Konventionen der barocken und speziell friderizianischen Schlachtenmalerei vergleichend gegenüberstellt, die auch im 19. Jahrhundert teilweise noch durchaus ihre Geltung behalten.⁴⁹ Die hier übliche Überschauperspektive mit dem im erhöhten Vordergrund symbolisch dirigierend eingreifenden Schlachtenlenker, entweder dem König selbst oder seinem Feldherren, ist ersetzt durch einen auch im mittleren 19. Jahrhundert noch ganz ungewöhnlichen, relativ niedrigen Standpunkt, der den Betrachter auf die Höhe der postierten Soldaten bringt und ihn zu Friedrich aufblicken läßt. Der König ist aus der distanzierten, rein kontrollierenden und gleichzeitig ungefährdeten Überschausicht der »Kavaliersperspektive« in das Geschehen hineinversetzt, behält zwar seine erhöhte Position bei, wird aber dadurch zum wundensten Punkt in der Anordnung, da er über den Schlachtreihen seiner Soldaten agiert. Am auffälligsten ist natürlich der Größenunterschied: Bewegen sich im herkömmlichen Schlachtenbild, gewöhnlich weit im Hintergrund, unidentifizierbare Massen einer wie an einer Schnur gelenkten Heeresmaschinerie,⁵⁰ so ist bei Menzel eine Monumentalität der einzelnen Kämpferfiguren erreicht, die für die Wirkung des Bildes von entscheidender Bedeutung scheint.

Ganz ungewöhnlich in der Disposition ist also zunächst einmal die Zuordnung des jeweiligen Personals zu Vorder- und Mittelgrund. Der Lenker wird zwar zentral dargestellt, aber nach hinten verschoben – darauf ist zurückzukommen. Die einfachen Chargen dagegen besetzen die prominente Vordergrundposition, ohne zudem kompositionell auf den Feldherrn bezogen und ihm subordiniert zu sein, ein Fakt, der in der Rezeption auf deutliche Verstimmung stößt.⁵¹ Diese Verstimmung resultiert wohl auch aus der bildstrukturell ganz ungewöhnlichen Rolle, die der

Vordergrund einnimmt: Weist der üblicherweise hier postierte Lenker auf das im Mittel- und im Hintergrund ablaufende Geschehen, führt er das Betrachterauge damit harmonisch in die Bildtiefe hinein, so schiebt sich die Kette der hinaufsteigenden Kämpfer bei Menzel eher wie ein Riegel vor die Bildtiefe, das Auge wird in gewisser Weise blockiert, es bleibt an den vorderen Figuren hängen und springt von da weiter nach oben beziehungsweise hinten.

In der beschriebenen Desintegration der bildnerischen Formationen unterscheidet sich das Gemälde »Hochkirch« nun auch deutlich von einer anderen Tradition der Schlachtenmalerei, die etwas vor Menzel besonders prominent in der Galerie des Batailles in Versailles, aber auch in gewissen Bereichen etwa der Münchner Wandmalerei vertreten ist. In diesen Stücken ist der Schlachtenlenker nicht rein dirigierend im Vordergrund, weit vom eigentlichen Schlachtgerümmel entfernt dargestellt, sondern nimmt aktiv an ihr teil. Ein deutscher Zeitgenosse Menzels, der im Anschluß an die Münchner Monumentalmalerei der Zeit Ludwigs I. und auch an die Vorbilder aus Versailles die nationalistische Variante einer modernen Schlachtenmalerei entwickelt,⁵² ist Feodor Dietz.

In seinem 1852 entstandenen »Max Emmanuel von Bayern erstürmt die Vorwerke von Belgrad am 6. September 1688« (Abb. 259) zeigt er den Fürsten im Anschluß an ein Fresko Karl Stürmers aus den 20er Jahren für die Hofgartenarkaden zwar noch weiter in den Hintergrund gerückt, als das wenige Jahre später Menzel unternimmt, er gibt aber der Kritik trotzdem keinen Anlaß, die Verunklärung des Helden zu beklagen.⁵³ Denn Max Emmanuel verliert dadurch keineswegs seine charismatische Position im ideellen Bildzentrum, er erscheint als Lichtgestalt wie auf einer Wolke im Angesicht eines Feindes, der ihm gar nichts anhaben kann, obwohl er mit gezückten Waffen unmittelbar vor ihm steht. Die lange Reihe der habsburgischen Soldaten ist wie ein Mann auf den Anführer bezogen, in diesem gipfelt der Zug, in ihm schließt sich der Kreis einer Komposition



258 Adolph Menzel, Friedrich der Große und die Seinen bei Hochkirch, 1850–1856, Öl auf Leinwand, 295 x 378 cm, ehemals Nationalgalerie, Berlin

zusammen, die im Detail realistisch, im Ganzen aber hochkonventionalisiert genannt werden muß. Bei Dietz haben wir es insofern mit einem Maler zu tun, der die Prinzipien der französischen Schlachtenmalerei in eine spezifisch deutsche Tradition übernimmt und den Entwürfen der Versailler Galerie des Batailles in vieler Hinsicht näher steht als Menzel.⁵⁴

Betrachten wir die kritischen Reaktionen auf die »Hochkirchschlacht«, so stellt man Hochachtung und Bewunderung für das monumentale Unternehmen fest, der Originalität der Konzeption aber wird meistens mit unüberhörbarem Unbehagen begegnet.⁵⁵ Durchweg fällt der spezifische Realitätscharakter der Darstellung ins Auge. Der zeitgenössische Betrachter formuliert nämlich bei diesem wie bei allen anderen Bildern des Malers meistens mit einem deutlichen Ausdruck von Überraschung, daß er sich vorkommt, als wäre er bei dem Geschehen anwesend, daß er nicht den Eindruck gedämpfter, sondern umgekehrt gesteigerter Realität hat. Der eine fühlt sich »gepackt von der Realität der Erscheinungen, welche den Beschauer glauben machen, daß sich Alles ... genau so zugetragen habe«,⁵⁶ der andere behauptet, »die alten Krieger jener Zeit treten uns so lebendig entgegen, daß man

mitte in dem Lärmen zu sein meint.«⁵⁷ Titus Ullrich, der Kunstkritiker der »Nationalzeitung«, verfällt in seiner Beschreibung vollständig der Suggestion von Schlachtengetümmel, um sich erst im Anschluß daran »aus seinen Phantasieen emportauchend«, wieder zu erinnern, daß er keine Wirklichkeit vor sich hat, sondern nur ein Gemälde.⁵⁸

Wie gesagt, die beschriebene Erfahrung stellt sich für den hieran offensichtlich wenig gewöhnten zeitgenössischen Betrachter durchgehend vor Menzels Friedrich-Bildern ein. Alexander von Sternberg, ein mit Menzel gut bekannter Romancier, beschreibt den Eindruck mit besonderer Plastizität im Angesicht der »Tafelrunde« von 1850, wenn er sich selbst richtiggehend als Teilnehmenden empfindet.⁵⁹ Schon beim Anblick des »Flötenkonzertes« war einem seiner Kollegen aufgefallen, daß Menzel sich in dem Bild »... von jedem sogenannten historischen Style ferngehalten und den Vorgang in lebendigster und drastisch-effektvollster Wahrheit zur Darstellung gebracht« hat.⁶⁰ Gemeint ist zweifellos die scharfe, zuweilen ans Karikaturistische grenzende Charakterisierung einzelner Zuhörerfiguren und die dadurch erzielte tendenzielle Ironisierung der höfischen Szenerie.⁶¹ Angespielt ist aber zweifellos auch auf den forcierten Augenblickscharakter der Darstellung, die einen in das Spiel seiner Kadenz vertieften König neben einer Schar von vorderhand innehaltenden Mitspielern zeigt, die gespannt auf ihren bevorstehenden Einsatz warten. Es sei hinzugefügt, daß diese Rollenverteilung ikonographisch insofern interessant ist, als der monarchische Mitspieler üblicherweise selbst unbeschäftigt bleibt, während seine Begleiter aktiv sind. Menzel bringt den absorbierten König, eine Figur, die den zweifellos gegebenen zeremoniellen Rahmen des Bildes in ihrer Versunkenheit relativiert. Er nimmt ihn damit aus einer Tradition heraus, die zwar vor allem im 18. Jahrhundert die gemalte Präsentation von musizierenden Hochadeligen kennt, dabei aber immer auf die repräsentative Betrachtersprache Wert legt und dem Musizieren selbst eine sozusagen nur akzidentielle Rolle zuweist.⁶²

Die Beschreibung von Bildwirklichkeit als wirkliche Wirklichkeit ist natürlich nicht neu und läßt sich mindestens bis auf Diderots Vernet-Kritiken zurückführen. Sie muß aber trotzdem Anlaß sein, die Modernität der Menzelschen Konzeption in den Blick zu nehmen. Ganz bezeichnenderweise wird bei dem zuletzt zitierten Rezensenten der »historische Stil« der »lebendigen Darstellung« entgegengesetzt.⁶³ Daß Menzel diese pflegt und jenen vernachlässigt, wird ihm vom preußischen Kunstpublikum häufig angekreidet und hat sicherlich zur insgesamt mangelnden Anerkennung seiner Tätigkeit im Bereich des Geschichtsbildes beigetragen. Denn die Vermischung von Natur- und Kunstbe-

ne, die bei den erwähnten Bildbetrachtern zu der charakteristisch emphatischen Reaktion führt und eine künstlerische Verarbeitung der phantasmagorischen Realität des Mythos Friedrich darstellt, kann dort nicht gefallen, wo man sich an eine Historienmalerei gewöhnt hat, deren Paradigmen geprägt sind vom cornelianischen Prinzip der akademisch orientierten Inventionskunst.⁶⁴ Als »Hochkirch« 1858 in Düsseldorf ausgestellt wird, reagiert ein dortiger Kritiker hierauf 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 der poetischen Wahrheit dadurch nahe zu kommen, daß er die tatsächliche 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.«⁶⁵ Die geradezu photographische Präzision der Wiedergabe, die Absicht des Künstlers, die Vergangenheit »ganz wie sie lebte und lebte« darzustellen, die auch einem weiteren Kollegen auffiel, konnte dort nicht behagen, wo die »Wahrheit« des Bildes noch immer über dessen »Wirklichkeit« stand.⁶⁶ Menzel befördert diese Durchdringung dadurch noch, daß er in den Friedrich-Bildern Themen verarbeitet, die ihn schon vorher, da aber im Hinblick auf gegenwärtig Beobachtetes, interessiert haben.⁶⁷ Irritierend wirkt zudem vor allem die enorme Größe des Bildes, das hiermit einen Rang zu präbendieren scheint, der ihm nach geläufigen ästhetischen Gesichtspunkten im Grunde nicht zukommt.⁶⁸

Wortführer dieser idealistisch inspirierten Kritik ist Max Schasler, der am Hochkirchbild, das er wegen seiner Monumentalität in der Auffassung an sich weit über Menzels andere Werke stellt, gleichfalls einiges auszusetzen hat. Als störend empfindet auch er vor allem die genremäßige Auffassung der Figuren im Vordergrund und die wenig heldenhafte Stellung und Physiognomie Friedrichs.⁶⁹ Damit benennt er die beiden Punkte, an denen Menzel die gängige Historienbildkonvention am deutlichsten durchbricht. Die prominente Vordergrundposition wird von ganz unheroischen Soldaten besetzt, die noch schlaftrunken und halb bekleidet den Hügel heranstolpern, gleichzeitig werden sie ohne jede Distanz zum Betrachter gegeben, der sich im Verhältnis zu ihnen als Mitwirkender und nicht als Außenstehender empfindet.⁷⁰ Seine Involvierung wird dort ganz direkt anschaulich, wo er durch den am unteren Bildrand rechts hilfesuchend seine Hand nach oben werfenden und ihn entsetzt aus einem halb verschatteten Gesicht heraus anblickenden Soldaten fixiert wird. Eine solche Gestalt mit ihrer scharf herausgearbeite-



259 Feodor Dietz, Kurfürst Max Emmanuel von Bayern erstürmt die Vorwerke von Belgrad am 6. September 1688, 1852, Öl auf Leinwand, 232 x 291 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

ten, prägnanten Individualität rechtfertigt die Bemerkung Paul Mantz', der das Bild anlässlich seiner Präsentation auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1867 als eine »réunion de portraits« beschreibt, in der demnach die Gewichtungsunterschiede zwischen Protagonisten und Assistenzfiguren nivelliert sind. Gerade sie muß dem Verdikt unterliegen, das vor allem in den von Schasler herausgegebenen »Dioskuren« *ad nauseam* wiederholt wird und mit dem er und seine klassizistisch orientierten Kollegen allen realistischen Bestrebungen der 50er und 60er Jahre den Gar aus machen wollen: In der hier vertretenen Konzeption nämlich zählt bei der Darstellung des Menschen nicht »die zufällige Exi-

stenz seiner individuellen Persönlichkeit«, sondern allein die Rolle die er im historischen Prozeß innehat.⁷¹ Gefordert wird daher auch für das Geschichtsbild, »alle zufälligen, nur den genremäßigen Menschen betreffenden Spezialitäten« wegzulassen und ihn einem Prozeß der symbolischen Abstraktion zu unterwerfen, ihn »ohne partikuläre Porträtwahrheit« zu zeigen.⁷² Wenn in der gleichen Zeitschrift auch in dem wenige Jahre später entstandenen Bild der Krönung König Wilhelms I., (Abb. 254) die »ungemeine Lebendigkeit im Detail, namentlich auch in den Physiognomien der Vordergrundfiguren« vermerkt, ihm gleichzeitig und eben deswegen »die Strenge des histori-

schen Stils« abgesprochen wird, weil es »einen vorwaltend gemäßigten Charakter« besitze, so ist damit eine gleichlautende Einschätzung gegeben und wieder der entscheidende Einfluß der Vordergrundgestaltung benannt.⁷³

Friedrich selbst wird zwar immer wieder als Lenker der Verteidigung beschrieben, wenn die Zeitgenossen aber gleichzeitig die Tatsache negativ vermerken, daß er sich im Bild viel zu weit im Hintergrund fast verbirgt, anstatt kämpferisch hervorzutreten, dann wird die fehlende Berechtigung dieser Beschreibung indirekt klar:⁷⁴ Der große König ist hier eher Spielball einer katastrophischen Situation als eigenmächtiger Handlungsträger und Beherrscher des Geschehens.⁷⁵ Ganz berechtigt ist die Beobachtung eines dem Bilde sehr kritisch begegnenden Kommentators, der König gleiche »einem fahlen Gespenste«, mindestens wird man einem eher positiv eingestellten Kollegen zustimmen, der vorsichtiger vermutet, »die Erscheinung des Königs mag nicht mächtig genug scheinen«.⁷⁶ Auch Moritz Carrière meint etwas Ähnliches, wenn er vermerkt, daß sich der Maler einseitig an das Charakteristische halte und dafür »lieber die Schönheit oder die historische Größe« opfere.⁷⁷ Denn Heroisches läßt sich nun in der Tat nicht ausmachen.⁷⁸ Friedrich ist als eine gleichsam denkmalhaft erstarrte Reflexionsfigur gestaltet, in der das anbrandende Geschehen verinnerlicht erscheint, in der es aber keineswegs kulminiert. Er ist herausgehoben aus dem Geschehen, diese Heraushebung aber wirkt weniger als Heroisierung denn als Isolierung. Er wendet sich nicht gegen den von links angreifenden Feind, sondern hin zu den aus der Tiefe hervorströmenden Soldaten, scheint damit zunächst besorgt um seine »Kinder«, die er in der Auffassung der Zeit tatsächlich wie seine Familie zu behandeln pflegte, und erst in zweiter Linie um den Ausgang der Schlacht.⁷⁹ Wenn verschiedene Theoretiker der Zeit den modernen Massenkrieg vom herkömmlichen Heldenkrieg absetzen und der künstlerischen Verarbeitung des ersteren den Historienbildstatus aberkennen, um ihn nurmehr als Genre einzustufen,⁸⁰ so gibt Menzel auf dieses Phänomen eine mehrschichtige Antwort: In der Reduktion auf *eine* kämpfende Partei verzichtet er auf die historisch inadäquat gewordene Darstellung, in der »Helden gegen Helden persönlich kämpfen«⁸¹, gleichzeitig ist er mit diesem Kunstgriff in der Lage, die künstlerisch und psychologisch wenig wirkungsvollen Massenszenen des modernen Krieges zu vermeiden und die Dignität des Historienbildes – nicht seine überkommene Erscheinungsweise – zu erhalten.

Nicht nur die zu starke Individualisierung des Personals im Vorder- und Mittelgrund fällt vielen Kommentatoren störend auf, sie registrierten zudem ein verzerrtes Größenverhältnis. Die

Soldaten vorne erscheinen ihnen nämlich deutlich zu groß im Vergleich speziell zur Friedrichsfigur: »Man wird uns einräumen, daß die Figuren des unmittelbaren Vordergrundes zu denen im Mittel- und Hintergrunde nicht im rechten Verhältnisse der Größe stehen bei der in Anwendung gebrachten Farbenbetonung der verschiedenen hintereinanderliegenden Schichten.«⁸² Einer der letzten modernen Kunsthistoriker, die das Bild vor seiner vermutlichen Zerstörung am Ende des Krieges noch ausführlich gewürdigt haben, bemängelt die übergroße Energie, mit der sich der Maler an den vorderen Figuren richtiggehend abgearbeitet habe, eine Energie, die erst in den weiter hinten angeordneten Teilnehmern der Schlacht zur Ruhe komme.⁸³ Man wird kaum fehlgehen, in dieser, am klassisch harmonistischen Kunstbegriff gemessen, mißlungenen Ausbalancierung der Gründe einen Einfluß zu vermuten, der seit der Jahrhundertmitte massiv auf Organisations- und Erscheinungsform der Bildkunst einwirkt und der sich ja auch schon anläßlich der oben geführten Diskussion von Bildwirklichkeit und Bildwahrheit aufgedrängt hat: den der Photographie. Früh schon wird die im Vergleich zur traditionellen perspektivischen Konstruktion übersteile Perspektive als ästhetisch unangebracht verworfen, die bei Anwendung eines photographischen Objektivs notwendig resultiert. Aaron Scharf hat die plausible These vertreten, daß die akzentuierte Tiefenraumentwicklung bei Edgar Degas nicht ohne die Kenntnis von Photographien denkbar ist, in denen das Vordergrundobjekt in einer Größe erscheint, die in der praktischen Wahrnehmung und daran angelehnt auch in der klassischen Bildgestaltung üblicherweise reduziert wird. 1850 stellt ein Kritiker in einem von Meissoniers Bildern ganz ähnliche Effekte fest, die er polemisch auf die Tatsache zurückführt, daß der Maler in der Gestaltung seines Bildes unmittelbar dem Eindruck gefolgt sei, der auf der sphärisch gewölbten Pupille entsteht.⁸⁴ Verworfen wird eine solche ästhetische Anlehnung an photographische Effekte ganz allgemein mit der Begründung, die Malerei könne sich gegenüber der hocheffizienten neuen Bildgattung nur dann behaupten, wenn sie ihr Heil in der Vergeistigung ihres Stoffes, nicht in dessen Naturalisierung suche.⁸⁵ Fügt man die Aussage eines anderen zeitgenössischen Kritikers hinzu, der an der naturalistischen, aber unschönen und künstlerisch unwahren Tiefenraumgestaltung vor allem deren »würdelosen« Effekt verwirft,⁸⁶ so ist damit auch die »moralische« Dimension einer solch modernistischen Auffassungsweise eingeholt, die in Menzels Hochkirchbild in der entschiedenen Relativierung Friedrichs des Großen besteht.

Die Spezifik von Menzels Geschichtsbildkonzeption, die geprägt ist von einer quasi-photographischen künstlerischen Ima-

gination, kann durch ein Kategorienpaar weiter geklärt werden, das vor allem auch ein Schlaglicht auf deren Differenz zum klassischen Historienbild wirft. Erinnert man sich an die von Jacob Burckhardt anlässlich seiner ausführlichen Besprechung der Berliner Akademiausstellung des Jahres 1842 entwickelte Beschreibungskategorie von »Situationsbild« und »Handlungsbild«, so wird man nicht zögern, auch »Hochkirch« eher als ein Situationsbild anzusprechen.⁸⁷ Zwar hatte Burckhardt den Begriff für die von ihm kritisch bewertete Tradition des romantischen und nazarenischen Historienbildes angewendet, dem er das neue, vor allem in Belgien und Frankreich entwickelte Geschichtsbild entgegengesetzte, von dem zweifellos auch Menzel ausgeht. Der Eindruck der »freien Handlung«, den Burckhardt bei den Belgiern zu entdecken vermeint⁸⁸ und der für ihn Grundvoraussetzung des Handlungsbildes ist, will aber gerade in Menzels Hochkirchbild, sieht man einmal von der äußerlichen Bewegtheit der Szenerie ab, genausowenig aufkommen.⁸⁹ Denn der eigentliche Agent des Geschehens ist im Bilde selbst ja gar nicht präsent. Man könnte formulieren, daß das Hochkirchbild, wie viele andere Geschichtsbilder Menzels auch, keinen Raum für die freie Entfaltung menschlicher Aktivität bietet, sondern die Teilnehmer einer Bewegung aussetzt, die sie nicht selber kontrollieren. Nicht anders stellt sich die Sachlage in einem Bild wie dem »Bonsoir, Messieurs« dar, das Friedrich II. beim Eindringen in ein schon von Österreichern besetztes Schloß nach der Schlacht bei Leuthen zeigt und besonderen Wert darauf legt, die völlige Verwirrung der Kaiserlichen zu zeigen (Tafel XXXVII). Auch hier reagiert Friedrich, wenngleich auf höchst genialische Weise, auf eine gegebene Situation, er führt sie nicht herbei, sondern macht sozusagen das Beste daraus. Verfolgt man diese Fragestellung weiter, so kann man Vergleichbares auch andernorts antreffen. Ob in der »Bittschrift« mit dem auf die Antragsteller aufmerksam werdenden, in der »Tafelrunde« mit dem erstaunt zuhörenden oder im Leuthenbild (Tafel XXXVIII) mit dem sich auf das Unvermeidliche vorbereitenden König: Überall steht nicht der agierende, sondern eher der reagierende Protagonist im Vordergrund. Schon in dieser Beziehung laufen Menzels Interessen in gewisser Weise quer zu den Postulaten der genannten Geschichtsbildtheoretiker, die an dem aktiven, Bedingungen setzenden, diesen aber nicht unterworfenen Helden interessiert waren. Was dem modernen Betrachter im Hochkirchbild als aufrichtige und einfühlsame Darstellung eines schrecklichen Ereignisses imponiert, mußte dem an klassische Schlachtendarstellungen gewöhnten Zeitgenossen, insbesondere in der Gestaltung der Vordergrundzone, als unangemessene Akzentuierung des Beiläufigen, wenn nicht gar als burlleske Unterwanderung einer

preußischen Nationallegende vorkommen. Ein weiterer Kritiker des Bildes bemäkelte die fehlende Idealisierung in der Konzeption und stellt fest, daß bei einem solchen Verfahren »der höhere Sinn des historischen Bildes nicht zum Ausdruck kommen kann« und daß »die Bemühungen Menzel's diesen Verlust durch die Zuthat des Humors zu decken, ... zwar eine augenblickliche Reizung, nicht aber eine dauernde Befriedigung hervorzubringen« vermögen.⁹⁰ Die beiden hier zuletzt zitierten Kategorien, also die unheroische wie die humoristische Auffassung im Hochkirchbild, weisen auf Püttmanns weiter oben angeführte programmatische Formulierung zurück. Erklärungsbedürftig ist dabei gewiß der Begriff des Humors, kann man doch wenig im landläufigen Sinne »Humorvolles« in der Menzelschen Schlachtendarstellung ausfindig machen.

Bei Hegel selbst und in der hegelianischen Tradition, bei Heinrich Gustav Hotho, Ruge und Vischer, besetzt der Begriff des Humors nun in der Tat ein sehr viel breiteres Bedeutungsfeld als uns das geläufig ist. Das kann hier natürlich nur sehr grob reismiert werden.⁹¹ Das Humoristische ist dort Grundprinzip der romantischen Kunstform, in ihm manifestiert sich die freigewordene Subjektivität der Moderne, die das Äußere aus dem Mythos entlassen und zu ihrer eigenen Verfügung bereit findet. Hotho erkennt die humoristische Aktivität in der Sphäre der Genrekunst, sie unterscheidet sich vom »Dauernden und Höchsten« der Historienmalerei und kultiviert »das in seinem Dasein Flüchtigste und in seiner Erscheinung Particulärste«, ohne deswegen weniger Bedeutsamkeit zu besitzen als jene traditionell als einzig bedeutungsvolle gewertete Spitzengattung. Beide müßten um die Ausschöpfung des Tiefsten im Menschlichen bemüht sein und beide könnten daran auch unabhängig von ihrer Gattungszugehörigkeit scheitern.⁹² Ganz in Hothos Sinne argumentiert J. Fürst, der die Arroganz der Tragiker gegenüber dem Prinzip des Humoresken zurückweist und darauf besteht, daß »der rechte Humor eben nur eine zweite Auffassungsweise der Tragik ist.«⁹⁴ Eben deswegen kann auch ein Bild wie die »Schlacht bei Hochkirch« trotz aller Tragik des Handlungsverlaufes »humorvolles« Aspekte haben, dann nämlich, wenn man in ihnen alles das einbegreift, was essentiell ist, ohne statisch zu sein, was dem Augenblick Dauer verleiht anstatt Dauer ins Werk einzusenken – hierin mag der Sinn von Menzels offen-pastoser Malweise⁹³ und seinem ausgeprägten Interesse an (künstlichen) Lichtwirkungen nicht nur in diesem Werk begründet sein – und somit gleichsam eine preußische Form des »Heroismus des modernen Lebens« schafft.

Ganz allgemein läßt sich feststellen, daß die scharfe Trennung von Historie und Genre, die in der überkommenen Gattungs-

hierarchie vorausgesetzt war, einer zunehmend ausgeprägteren Durchmischung weicht.⁹⁶ Der entscheidende Coup gegen die strenge Hierarchie der Gattungen gelingt schon dort, wo die inhaltliche Differenzierung in eine solche der Auffassung transformiert wird. Auch dies geschieht in der Hegel-Schule, insofern nicht durch Zufall, als Hegel selbst bereits in der holländischen Genre-Malerei eine gegenüber der Klassik avanciertere, »romantischere« Erscheinungsweise der Kunstform sah, dadurch aber mit der überkommenen Höherschätzung der Historie auf Kollisionskurs geriet.⁹⁷ So heißt es denn bei Hegel auch, die romantische Kunst als eine, die ihr Telos in einer Sphäre habe, die jenseits des ihr angestammten Ausdrucksbereiches liege, könne auf jegliche Bindung »an einen besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passende Art der Darstellung«⁹⁸ verzichten. Expliziter formuliert der genannte Hotho, Herausgeber der Hegelschen Ästhetik und früher Erforscher niederländischer Kunstgeschichte. Für ihn nämlich hat die Gattungszuweisung alle objektive Verankerung dadurch verloren, daß sie in die Behandlungsweise des Malers zurückgenommen und damit subjektiviert wird.⁹⁹ In allen Bereichen, in den hohen genau wie in den niedrigen, gehe es nur darum, daß sich die Phantasie »zu ihrem eigenen Adel emporhebt, und mit ihrer eigenen Unendlichkeit durchdringt«,¹⁰⁰ Kunst habe es, gleich an welcher Stelle, immer nur mit dem »in sich Wahrhaftigen«¹⁰¹ zu tun, eben auch dort, wo sie es mit dem niedrigen Bereich des Genre versuche.¹⁰²

Das, was die klassizistischen Kritiker im Sinne einer bedeutungsheischenden Historienmalerei zu vermeiden empfehlen, die Darstellung alles dessen, was keinen Anspruch auf objektive Allgemeinheit machen kann, leitet W. Herold positiv aus der neuartigen Aufgabe der bildenden Kunst ab: »Aus dem Bedürfnisse der Kunst mitten im Leben zu stehen ...[,] aus dem Drange der gegenwärtigen Zeit [,] das Individuum und bei dem Einzelnen die particulären Züge der Persönlichkeit und seiner Umgebung zur Geltung kommen zu lassen, machte sich in der neuen Malerei neben der historischen zugleich noch die Genre-Malerei, welche diesem Einzelnen, diesem Partikulären die beanspruchte Geltung verschafft ...[,] geltend.«¹⁰³ Ja mehr noch, die Geschichtsmalerei selbst ist gegenüber der Historienmalerei, welche das »Jenseits der Geschichte zeichnet«, Spielweise der »individuellen Zustände«, der »leidenschaftlichen Formen« und der beziehungsreichen Einzelmomente. Genau hierin, in dieser »Annäherung an das Sachliche und Allgemeingültige«, wird die Nähe zur Genremalerei anschaulich.¹⁰⁴ Ziel ist dabei nicht einfach Prosaisierung des Künstlerischen, sondern Poetisierung der Wirklichkeit, wenn dies auch ganz anders geschieht als im klassischen Historienbild.

Das »Flüchtige« und das »Nebensächliche«, das, was sonst gegenüber dem Grandiosen der Haupt- und Staatsaktionen keine Daseinsberechtigung erhält, ist in dieser Konzeption zum Protagonisten geworden, da es dem Rezipienten verinnerlichende Anverwandlung erlaubt und zum allgemeinen »Humanus« vordringt, das nach Hegel Fluchtpunkt der modernen Kunst zu sein hat.¹⁰⁵ Entscheidend dabei ist, daß die künstlerische Mitteilung hier nicht mehr wie bei der konventionellen Historienmalerei aus der Fülle der inhaltlichen Dignität heraus nach ikonographisch weitgehend festgelegten Standards erfolgt, sondern verschoben wird hin zur impliziten Aussage, die im Rezipienten »etwas zum Klingen« bringt und ihn zu eigener Reflexion anregt: »In unserer Zeit zumal ... ist auch die mittelbare Schönheit die wahrhaft zeitgemässe, diejenige ...[,] die mehr im miterscheidenden Sinn und Geist des Darstellers, als im Nennwerth und der speciellen Form des Dargestellten liegt.«¹⁰⁶

Eine breiter angelegte Studie der Menzel-Rezeption würde ergeben, daß diese Qualitäten in seinen Friedrich-Bildern allgemein angelegt, im Hochkirchbild aber zu besonderer Ausdruckskraft entwickelt sind. Der allgegenwärtige Schasler wird dies später einmal, wenn auch negativ akzentuiert, auf den Punkt bringen, wenn er behauptet, Menzel hätte die volle historische Bedeutsamkeit des großen Königs im Hochkirchbild schon alleine deswegen nicht darstellen können, weil »der Moment selbst ein viel zu bewegter und thatsächlich beschränkter war.«¹⁰⁷ Das Partikuläre der Einzelexistenz hat die Oberhand gewonnen über die Größe des Gesamtereignisses, es scheint auf in den hochindividuell und -charakteristisch gestalteten Figuren nicht nur des Protagonisten, sondern insbesondere der Vordergrundgestalten, in den aus dem Dunkel der Nacht aufblitzenden Physiognomien und Gesten von namenlosen Todgeweihten, die aber doch so plastisch als Persönlichkeiten gestaltet sind, daß man sich ihnen – nicht nur räumlich, sondern auch seelisch – nahe fühlen muß. Als Menzel noch während der Ausstellung seines Bildes 1856 an Friedrich Wilhelm IV. einen Brief mit der selbstbewußt vorgetragenen Bitte um Ankauf durch den Hof verfaßt, einer Bitte, der übrigens schon nach kurzer Zeit Gehör geschenkt wird,¹⁰⁸ da verweist er unter anderem auch ausdrücklich darauf, daß er sein besonderes Interesse nicht auf die Nebenpersonen gelegt habe. Man wird diese seltsame Feststellung nur als Vorwegnahme eines sicherlich kritischen Argumentes deuten können, das sich der Maler erwartet, erwarten muß, da er so offensichtlich gerade das ausgeführt hat, was er jetzt zu widerlegen sucht.¹⁰⁹

Die Reduktion auf das Begrenzte und Vereinzelte, die einen ganz in der idealistischen Tradition der Münchner Schule verwurzelten Kritiker wie Ernst Förster die unklare Vermittlung der

Teile mit dem Ganzen und die den Überblick über die Gesamtanlage beeinträchtigende allzu große Verwirrung in der Anordnung der Schlachtreihen bemängeln läßt,¹¹⁰ prägt aber auch die Grundkonzeption des Bildes, die gleichfalls Unverständnis auslöst. Gemeint ist das für eine Schlachtendarstellung tatsächlich ungewöhnliche Faktum, daß nur die eine Seite der Kämpfenden gezeigt ist, der Gegner, also die Österreicher unter ihrem Feldmarschall Daun, ganz außerhalb bleibt.¹¹¹ Menzel gestaltet hier fragmentarisch,¹¹² er verzichtet auf jegliche Geschlossenheit im Bildaufbau, auf die Ausbalancierung einer Szene, die von zwei sich bekämpfenden Parteien gebildet wird und die der klassischen Schlachtendarstellung eine Ponderation vermittelt, in der sich mikrokosmisch die Weltordnung spiegelt. Das Einzelne ist hier niemals in der Lage, sich vom überwölbenden Ordnungsgefüge zu emanzipieren und es zu stören. Formuliert wird eine solche Vorstellung geradezu schulmäßig bei A. Weise, der in seiner »Grundlage zu der Lehre von den verschiedenen Gattungen der Malerei« von 1823 festsetzt: »In der Schlacht ist gleiche Kraft verteilt; Kühnheit des Angriffs, und muthiger Widerstand sind sichtbar, und je heftiger hier der Angriff wüthet, und die Streiter sich durch Ausdruck und Stellungen auszeichnen, um so mehr gewinnt die Handlung an Wahrheit.«¹¹³

Häufig werden die Eigenheiten in der Menzelschen Geschichtsbildkonzeption mit der von ihm gewählten historischen Phase, der Zeit der friderizianischen Aufklärung in Zusammenhang gebracht. Das, was in der Püttmannschen Reflexion angelegt ist, wird von vielen seiner weniger »progressiv« orientierten Kollegen mit unüberhörbar negativem Akzent versehen. So glaubt einer der Kritiker, daß der Künstler zu dem gewählten und von ihm bemängelten Verfahren »unwillkürlich durch die Sache selbst gedrängt wird.«¹¹⁴ Ein anderer wird da deutlicher. Er behauptet, die Zeit des Rokoko »bietet ... zwar des Charakteristischen, Schnörkelvollen genug dar, aber sie streift auch nahe an das Eckige und Komische.«¹¹⁵ Die Epoche der Aufklärung gilt nämlich mit ihrer gleichermaßen philosophischen wie sinnlichen Libertinage nicht nur als moralisch zweifelhaft, in ihrem klassischen künstlerischen Ausdruck im Rokoko neigt die Kunst außerdem zu einem Naturalismus hin, der gegen das Ideal gerichtet ist und dessen Wiederaufnahme im 19. Jahrhundert als geradezu programmatische Äußerung gewertet werden kann. Friedrich Wilhelm Unger erblickt zwar in seiner eigenen Zeit insgesamt eine deutlich gesündere und geistigere Einstellung als im verdorbenen 18. Jahrhundert, aber trotzdem »zeigen doch die Liebhabereien am Barocken und Roccoco neben den mannigfaltigsten Versuchen, durch auffallende Farbe, künstliche Beleuchtung und phantastische ... Composition zu reizen, daß

die materielle Richtung ... jeden Augenblick droh[t], uns die Früchte jener edleren Bestrebungen zu verkümmern.«¹¹⁶ Es sollte nicht verwundern, wenn Unger mit dieser Beschreibung sogar ganz konkret Menzels Bilder anspricht.

Die Zeitlichkeit von Menzels Geschichtsbild

Die Problematik der Menzelschen Geschichtsbilder habe ich bisher, im wesentlichen am Beispiel der Hochkirch-Komposition, versucht, aus dem Wechselspiel von Produktion und Rezeption zu erklären und sie mit dem Schlagwort der Vergegenwärtigung benannt. Ergänzen ließe sich die Beschreibung durch eine abstraktere Analyse, die eine solche Darstellungsweise aus der Perspektive der strukturalen Sprachwissenschaft angeht.

Harald Weinrich unterscheidet in seiner Tempustheorie die präsentischen und die imperfektischen Zeiten und weist ihnen die Darstellungshaltungen von Bericht und Erzählung zu.¹¹⁷ In der Erzählzeit ist der Erzähler als Subjekt ausgeblendet, nur mehr Medium, der Nullpunkt der Erzählung befindet sich in der Sphäre des Erzählten, es ist auf den Darsteller gar nicht mehr wirklich beziehbar und macht sich selbständig in seiner eigenen Zeitlichkeit, die sich ins Mythische wandeln kann. Dagegen ist das Berichttempus der präsentischen Zeiten durch mehrere Qualitäten ausgezeichnet, die präzise den Duktus des Menzelschen Geschichtsbildes kennzeichnen. Im Bericht wird ein interessegeleiteter Blick auf vergangene Ereignisse gerichtet, der Berichtende ist gleichsam Nullpunkt auf der virtuellen Zeitachse, er bezieht alles Kommunizierte auf seine eigene Person und damit auch auf seine eigene Gegenwart. Der in einem präsentischen Tempus Berichtende ist der selbst Betroffene, und als selbst Betroffener involviert er auch den Angesprochenen. Er ist der angespannt Präsentierende und bringt sich damit in Gegensatz zum entspannt Erzählenden.

Wenn Menzel in seinen Friedrich-Bildern Strategien der Vergegenwärtigung entwickelt, dann betreibt er nichts anderes als der angespannte Berichterstatter. Als implizit Anwesender und damit den Nullpunkt der Darstellung Bildender muß er darauf bedacht sein, die Logik der Zeitenfolge in äußerster Konsequenz einzuhalten, was zum schnappschußähnlichen Charakter eigentlich aller dieser Werke führt. Die implizite Anwesenheit des Künstlers scheint mir überhaupt die charakteristischste Eigentümlichkeit von Menzels Kompositionen zu sein. Das Schlachtfeld von Hochkirch stellt sich nicht als neutral beobachtetes Gegenüber dar, sondern geht in der nahsichtigen Vordergrundgestaltung von Autor beziehungsweise Betrachter als

konkretem Gegenüber der Szenerie aus;¹¹⁸ erinnert sei an Wolfgang Kemp's rezeptionsästhetische Definition des klassischen Bildbegriffs, in dem der Betrachter als körperlos abstrakter Rezipient gedacht war, während er spätestens mit dem 19. Jahrhundert zum leiblich Anwesenden wird.¹¹⁹ Mit mindestens dem gleichen Recht, wie dies Michael Fried für Courbet als »painter into painting« annimmt,¹²⁰ wird man den auf die Treppe und die österreichischen Offiziere zueilenden Friedrich im »Bon soir, Messieurs« auch als eine Allegorie des bildentwerfenden, sich gleichsam in das Bild hineinarbeitenden und wohl auch mit Friedrich identifizierenden Malers vor der Leinwand betrachten dürfen.¹²¹ Indizien hierfür liefern sich mit dem Hinweis auf die mehrfache rückwärtige Anwesenheit des Malers in Gruppenporträts beibringen; einen expliziten Beweis für die Identifikation mit Friedrich sehe ich in dem sehr späten »reitenden König«, dem ein Genius ein Stundenglas präsentiert, ein Hinweis auf den bevorstehenden Tod, den man zu dem Zeitpunkt (1903) zwangsläufig auch auf den damals 88jährigen Bildautor beziehen muß.¹²² Im Leuthenbild kann man sich den Maler vor allem durch die perspektivische Gestaltung der Raumbtiefe – der Vordergrund biegt sich richtiggehend nach unten und erlaubt volle Draufsicht¹²³ – ganz konkret nur als unmittelbar beteiligten, vielleicht von einem Baum vor der Szenerie herunterblickenden vorstellen; man hat den paradox anmutenden Eindruck, der Maler müsse mit seinem gestaltenden Pinsel bis an die vordere Generalsfigur heranreichen, somit Realraum und Malraum in eins fallen lassen,¹²⁴ selbst wenn eingestanden werden muß, daß keine direkte räumliche Vermittlung über die ästhetische Grenze hinweg gegeben ist. Auch hier wird der Hinweis auf die klassizistische Vorstellung vom radikalen Gegensatz von Historie und Genre erklärend heranzuziehen sein, indem der hohen Gattung die Sphäre der Vergangenheit, der niedrigen die der Gegenwart zugewiesen wird.¹²⁵ Vielleicht ist in der massiven Grenzüberschreitung der Menzelschen Geschichtsbildkunst, die die Gattungen auch insofern mischt, als sie Vergangenes, das als Vergangenes sich in der traditionellen Vorstellung zur Idee befreit hatte, zurückholt in den Bereich des Präsenten und damit noch Virulenten, nicht Vergeistigten, der tiefstliegende Affront und gleichzeitig die künstlerische Leistung dieser Bilder zu sehen.¹²⁶

Das Geschichtsbild bei Menzels Konkurrenten

Im Vergleich zu der bei Menzel entwickelten Konzeption des Schlachtenbildes wirken die kurz danach, vor allem im Gefolge der Einigungskriege entstandenen Bilder eines Camphausen,

Bleibtreu, Hüntten und anderen wie eindimensionale Propagandastücke; sie bedienen andererseits viel besser die von dem Kritiker des »Düsseldorfer Journals« eingeklagten Bedürfnisse nach Ermutigung und preußischem Tatendrang. Hermann Riegel hat den Gegensatz notiert: »Camphausen hat ... zunächst eine Reihe trefflicher Werke aus der Zeit Friedrich's des Großen geliefert, die neben künstlerischer Vollendung patriotische Begeisterung athmen und so einen Fortschritt von der rein tatsächlichen Auffassung der friderizianischen Zeit durch Adolph Menzel bekunden ...«¹²⁷ Der nationale Überschwang, aus dem heraus Riegel seiner Sympathie für die Camphausensche Auffassung keine Zügel anlegt, gibt seiner Bemerkung eine nur umso größere Relevanz. Eine »rein tatsächliche Auffassung« muß vor diesem Hintergrund schon fast subversiv erscheinen. Erklärlich ist: die Begeisterung der reaktionären »Kreuzzeitung« für Camphausens heute zurecht völlig vergessene, kaum mehr auch nur in irgend einem Depot nachzuweisende Schlachtenmalerei. Sie imponiert dem Kritiker dieser Zeitung, die, wie in der rechten Friedrich-Apotheose üblich, ganz ausschließlich den Militaristen preist,¹²⁸ weil in ihr Friedrich »mit scharfem spähen Blick ... aus dem Bild heraus [schauend], ... hoch auf seinem Schimmel aufgerichtet, in fester Haltung und mit klarem beherrschenden Blick«¹²⁹ daherkommt, und er sieht in Camphausen einen Künstler, der selbst einem Menzel auf dessen ureigenstem Gebiet gefährlich werden könnte. Hinzugefügt sei noch die Stimme eines Borussianers outriertester Provenienz wie George Heseckel, der in einem Brief an Fontane die eindeutige Präferenzstellung Camphausens gegenüber einem »gräulichen Demokraten« wie Menzel hervorhebt, dessen »spitze Winkel« und »grelle Farben« ihm einfach nicht behagen wollen.¹³⁰

Geschichtsbilder vom Typ derjenigen eines Camphausen nämlich sind einer ästhetischen Konzeption verpflichtet, die den Bedürfnissen der 50er und 60er Jahre sehr genau entspricht. Sie verbinden die naturalistische Detailauffassung mit einer Gesamtkonstellation, die im Grunde den Anforderungen an das klassische Historienbild sehr entgegenkommt, zweifellos mehr als die der Werke Menzels. Diese Verbindung führt zu der Mischung von Diesseitigkeit und bedeutungsheischender Präntation, die den unverkennbar penetranten Beigeschmack der gesamten offiziellen Kunst des späteren 19. Jahrhunderts mitbedingt.¹³¹ Ausführlicher als Riegel vergleicht noch einmal Max Schasler das Camphausensche Bild historischen Inhalts mit demjenigen Menzels.¹³² Hält er Menzel wie gewöhnlich vor, in seinem Helden immer nur den »Alten Fritz« in seiner »ungeheure[n] Lebendigkeit und drastische[n] Unmittelbarkeit« zu zeigen, so findet er in Camphausens »Reiterporträt Friedrichs

des Großen« genau diejenigen Qualitäten wieder, die er bei Menzel durchgängig vermißt. Camphausen nämlich sei es gelungen, die welthistorische Rolle der Figur hervorzuheben, und zwar gerade deswegen, weil er auf überscharfe Charakterisierung von Zeit, Ort und Handlungsträger verzichtet habe, um Friedrich nur allgemein als Kriegführenden, nicht als einen in einer spezifischen Situation Kämpfenden zu zeigen. In dieser Beschreibung nun kehren die gleichen nationalistischen Töne wieder wie in dem zitierten Bericht der reaktionären »Kreuzzeitung«, selbst wenn Schasler als alter Liberaler und führender 48er Revolutionär¹³³ im Gegensatz zur Friedrich-Verehrung auf der Rechten dem preußischen König zugesteht, er habe sich das Motto »Vorwärts« [...] »nicht nur auf dem Schlachtfelde, sondern auch im Reiche geistigen Wirkens zum Wahlspruch seines ganzen Strebens« gemacht. Denn auch Schasler lobt Camphausens Gestaltung einer »Haltung voll kühner Energie und eiserner Ruhe«, die Friedrich als umsichtigen Helden auszeichne, während Menzel in seinem »Hochkirch« – wir kennen den Vorwurf aus der zitierten idealistischen Kritik – seinen Friedrich perspektivisch dermaßen vom Betrachter entfernt habe, »daß er schon dadurch nicht als Hauptfaktor der Komposition erscheint«.¹³⁴

Es bleibt festzuhalten, daß der Camphausensche »heroische Naturalismus« in der Zeit der Reaktion und des sich bildenden deutschen Nationalstaates in der ästhetisch interessierten Öffentlichkeit eher goutiert wurde als die Menzelsche »reine Tatsächlichkeit«. Dies gilt nicht nur für die idealistisch orientierte Fraktion, deren Wortführer Schasler zuletzt noch einmal zu Worte gekommen ist, sondern insbesondere auch für die Realisten, die sich etwa um die »Grenzboten«, das von Gustav Freytag und Julian Schmidt herausgegebene, zweifellos signifikanteste liberale Publikationsorgan der nachrevolutionären Ära, scharen. Erwartet man sich in einer solchen doch dem Realistischen zugewandten Zeitschrift ein größeres Verständnis für die Menzelschen Friedrich-Bilder, so wird diese Erwartung höchstens halb befriedigt. Gelobt wird die Frische seiner Darstellungsweise, die in deutlichem Kontrast zu der vor allem auch von Julian Schmidt bekämpften romantischen Tradition stehe.¹³⁵ Die Kritik am überzogen Charakteristischen und Naturalistischen aber verschafft sich hier mit fast der gleichen Schärfe Geltung wie bei den idealistischen Kollegen. Zur Auffassungsweise in »Friedrich auf Reisen« heißt es etwa: »daß uns diese nicht genügen kann, sie ist zu derb und unschön. Das Charakteristische ist überall zu stark betont; so finden wir nirgends bei ihm einen auch nur annähernd schönen Menschen.«¹³⁶ Dagegen steht auch hier Camphausen: Die von diesem illustrierten Szenen aus dem Leben Friedrichs des Großen bezeichnet der Kritiker als die

gegenüber den Kugler-Illustrationen, denen er gönnerhaft zugesteht »gemüthlicher und praktischer für den Häusbedarf« zu sein, »künstlerisch bedeutenderen«.¹³⁷

Die realistischen Ästhetiker der 1850er Jahre sind nicht daran interessiert, das Reale gegen das Ideale auszuspielen, vielmehr glauben sie an das Ideale im Realen, das herauszuschälen der Kunst obliegt: »Weil sie [die Kunst] geistige Thätigkeit, weil sie Denken ist, hat sie von Hause aus das Element der Allgemeinheit in sich, sie ist wie die Wissenschaft Erkenntnis des Allgemeinen, Ewigen, wenn man will, der Idee, aber nicht abstract, farb- und gestaltlos, sondern erfüllt und verdichtet in individueller Lebensfrische.«¹³⁸ Schönheit bleibt in dieser Sichtweise oberstes Ziel auch der realistischen Malerei, Ausweis für deren Fähigkeit, das Einzelne zu überwinden und das Allgemeine zu erlangen. Der Kunst der Vergangenheit und insbesondere der romantisch-nazarenischen Richtung der letzten Jahrzehnte werfen sie vor, das Ideale außerhalb des Realen gesucht zu haben, eine Suche, die sie vor allem nach dem säkularen Ereignis der 48er Revolution für obsolet halten. Daher rührt ihr Kampf gegen »mittelalterliche« Themen, ihr Plädoyer für Diesseitigkeit und Lebendigkeit, dessen Erfüllung auch sie im Geschichtsbild erblicken.¹³⁹ Daß sie aber das im Realen angelegte Ideale einerseits nicht im »göttlichen Recht« der Feudalität, andererseits auch nicht in der »Volkssouveränität« der revolutionären Schimären entdecken wollen,¹⁴⁰ sondern durchgehend in dem Bürgerlich-Nationalen eines liberalen *juste milieu* zu erblicken vermeinen, kennzeichnet ihr Interesse als ein ideologisches, zwangsläufige Folge der logisch letztlich nicht zu entwirrenden partiellen Identifikation von Realität und Idealität.¹⁴¹

Den Menzelschen Friedrich wird man nur in sehr indirekter Weise als Erfüllung des progressiven vor- und nachmärzlichen »Aktionsprogramms« deuten können. Genauso scheint in ihm das relativiert, was jene die ästhetisch-intellektuelle Diskussion der 50er Jahre bestimmenden Realisten der Grenzbotenpartei postulieren. Speziell das Hochkirchbild habe ich hier als eines zu deuten versucht, dessen Subtilität und Tiefgründigkeit letztlich nicht mit den eher eindimensionalen Forderungen derjenigen Kunstinteressierten zur Deckung zu bringen ist, die – in allen politischen Lagern – in Friedrich eine nationale Leitfigur erblicken und diese Funktion auch in der bildenden Kunst verwirklicht sehen wollen. Das muß vor allem auch für die progressiven Verteidiger des Geschichtsbildes angemerkt werden, von denen ja einige im Zusammenhang mit der Friedrich-Thematik schon zu Wort gekommen sind. Für sie alle verkörpert der Monarch des 18. Jahrhunderts die Rolle eines den Lauf der Geschichte vorantreibenden Tatmenschen.¹⁴² Wenn etwa der nationalliberale

Friedrich Pecht in unvermittelter Anwendung dieser Auffassung »Hochkirch« als Beschwörung der »nervige[n] Kraft des preußischen Heldenthums jener Tage« zelebriert und von der »elektrischen Wirkung« spricht, die das Erscheinen des Königs unter seinen Soldaten ausgelöst haben soll,¹⁴³ so benennt er damit vielleicht die Bedeutung, die der Mythos von Hochkirch im kollektiven Gedächtnis Preußens besessen hat, aber er trifft einfach nicht die Stimmung des Bildes, die hier – das wird man gegen den eventuellen Einwand geltend machen müssen, bei einem solchen Argument handele es sich um unhistorischen Psychologismus – aus vielen Lektüren des Bildes hinreichend deutlich abgeleitet werden konnte. Als weiterer Beleg sei die Einschätzung des Pecht politisch und ästhetisch nahestehenden Karl Frenzel angeführt, der sich als Rezensent der »Unterhaltungen am häuslichen Herd« unbefriedigt zeigt von Menzels vollständiger Beschränkung auf das Reale unter Verzicht auf das Bedeutungshafte, von seiner standhaften Weigerung, dem Betrachter preußisch-nationale Sinnangebote zu machen, ja von seiner Betonung des »fast allzu deutlichen Schreckens«, der aus den Gesichtern der Soldaten und auch Friedrichs selbst spricht.¹⁴⁴ So wie viele seiner Kollegen Camphausen als Alternative akzeptieren, bevorzugt er Adolf Eybels »Friedrich Wilhelm bei Fehrbellin«, weil er »reiner und edler« sei und zudem die »Bewunderung für die aufopfernde Treue Froben's, inmitten der Schlacht« im Betrachter erwecke. Es bedarf kaum der ausdrücklichen Erwähnung, daß die hier zuletzt angedeuteten Menzel-Interpretationen dann schulbildend wirken für die besonders im späten 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beliebten borussianischen Deutungen seines Werkes, denen gegenüber der Maler selbst nicht vollständig gefeit ist, die ihn aber letztlich in seiner Autonomie nicht wirklich berühren können.¹⁴⁵

Menzel selbst weist in dem erwähnten Brief an den König die Verengung auf das rein Patriotische indirekt zurück. In der für ihn typischen verschlungenen Diktion versucht er, Friedrich Wilhelm die Darstellung der Niederlage verständlich zu machen: »Ein Sieg – zwar des Gegners – welcher aber, für ihn ohne Früchte, seine scheue Ehrfurcht nur noch steigert, bietet dem Rückblick des Patrioten gleichwohl zu viel des Erhebenden, als daß die anderweitiger im Stoffe gebotenen Anlässe zu malerischen Entfaltungen für die Wahl nicht hätten überwiegend erscheinen dürfen.«¹⁴⁶ Er relativiert damit die vaterländischen Interessen und ordnet ihnen die »anderweitigen Anlässe zu malerischen Entfaltungen« über. Das Künstlerische besitzt den eindeutigen Vorzug gegenüber dem Nationalen, eine Gewichtung, die bei den Kritikern gerade vom Schlage der Grenzbotenvertreter in dieser Form wohl kaum mitgetragen worden wäre.

Das grundsätzliche Problem der Menzelschen Geschichtsmalerei wird nicht so sehr in der auf ihn bezogenen Kritik erkannt, sondern eher in der Diskussion zeitgenössischer idealistischer Kunst. In einem Bericht über Kaulbachs Fresken für das neue Berliner Museum, deren eigentümliche Durchdringung von ausgeprägtem Naturalismus und ebenso pointiertem Klassizismus auch einigen seiner Bewunderer zu denken gibt, heißt es: »Wenn danach das Bedeutende ebenso wenig mit dem Malerischen zusammenfällt, wie sich das Schöne und das Malerische deck[en], so liegt in diesem Verhältnis eine Art inneren Widerspruchs für die Historienmalerei; sie kann das Historische nie erreichen und an das Bedeutungsvollste der Historie, die ewigen Ideen, sich gar nicht wagen; das Reale, das sie darstellt, deckt das Ideale nicht, das sie darstellen will.«¹⁴⁷ Der Geschichtsbeziehungsweise Historienmalerei wird hier die Möglichkeit abgesprochen, das zu erreichen, was ihr in der Vorstellung der meisten Theoretiker zur Ehre gereicht. »Bedeutung«, »Schönheit« und »Ideales« im klassischen Sinn seien in der Malerei kaum am Platze. Das ist eigentlich eine Erkenntnis, der auch die Ideologen des Geschichtsbildes nahestehen, vor deren einschneidenden Konsequenzen sie aber im Sinne eines »sekundären Idealismus« zurückschrecken. Der Kritiker Kaulbachs sieht in der humoristischen Reflexion des beschriebenen Gegensatzes die einzige Abhilfe für seine pessimistische Diagnose. Er meint damit natürlich den Kaulbachschen Kinderfries, der seine großen Historien begleitet,¹⁴⁸ benennt aber gleichzeitig ein Prinzip, dessen Relevanz auch für die Menzelsche Kunst nachgewiesen werden sollte.

Anmerkungen

- 1 Zur Rezeptionsgeschichte vor allem: K. E. Born: Der Wandel des Friedrich-Bildes in Deutschland während des 19. Jahrhunderts. Köln 1953; H. Dollinger: Friedrich der II. Sein Bild im Wandel von zwei Jahrhunderten. München 1986.
- 2 Beispiele für politische Deutungen, die einerseits eine »liberale« (Titel 1 und 2), andererseits eine »reaktionäre« (Titel 3 und 4) Identität bei Menzel postulieren: C. Keisch: Adolf Menzels 'Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen'. Vermutungen über ein unvollendetes Meisterwerk. In: Forschungen und Berichte 26. 1987, S. 259–282; G. Lammel: Adolf Menzel. Frideriziana und Wilhelminiana. Dresden 1988; D. de Chapeaurouge: Menzels Friedrich-Bilder im »Historischen Genre«. In: E. Mai (Hrsg.): Historienmalerei in Europa. Mainz 1990, S. 213–227; A. Boime: Social Identity and Political Authority in the Response of two Prussian Painters to the Revolution of 1848. Art History 13. 1990, S. 344 bis 387.
- 3 K. Biedermann: Friedrich der Große und sein Verhältnis zur Entwicklung des deutschen Geisteslebens. Braunschweig 1859, S. 68.
- 4 Auch auf der konservativen Seite kann Friedrich II. seinem Großneffen ein Vorbild an Entscheidungskraft sein. Vgl. etwa G. Heseckel: Eine Nacht in Sanssouci (1848). Preußenlieder. 3. Heft. Magdeburg 1849, S. 16 ff.
- 5 Vgl. etwa die Andeutungen bei A. G. (= Anton Gubitz): Das Standbild Friedrichs des Großen in Berlin. In: Die Grenzboten, 1851/2, S. 281–290.

- 6 Deutsches Kunstblatt 1851, S. 170. Wilhelm v. Merckel, ein anderer Freund Menzels, der gleichzeitig eines der aktivsten Mitglieder im Tunnel über der Spree war, dem Literaten- und Künstlerverein, dem fast alle für den Maler wichtigen Bezugspersonen angehörten, beschwört in einem Gedicht aus dem Jahre 1847 Friedrich den Großen herauf und endet mit der Strophe: »Und als Er mild/ Die Zeit erfüllt/ Da schied Er groß und stille,/ Verklärt in Ruhmesfülle/ Ein sinkend Sonnebild/ Doch hell am Himmelsbogen/ Kommt treu in jeder Nacht/ Sein Augensterne gezogen/ Der strahlend wacht.« W. von Merckel: Gedichte. Berlin 1866, S. 183 f.
- 7 Ein Repräsentant dieser antifriederizianischen Richtung ist Ernst Ludwig von Gerlach. Vgl. H. Diwald (Hrsg.): Von der Revolution zum Norddeutschen Bund. Politik und Ideengut der preußischen Hochkonservativen 1848 bis 1866. Aus dem Nachlaß von Ernst Ludwig von Gerlach. Göttingen 1970, S. 15, 42, 289, 431, 479, 732, 1146, 1153, 1195.
- 8 Vgl. R. Berbig: *Ascania oder Argo? Zur Geschichte des Rütli 1852–1854 und der Zusammenarbeit von Theodor Fontane und Franz Kugler*. Theodor Fontane im literarischen Leben seiner Zeit. Berlin 1987 (Beiträge zur Fontane-Konferenz vom 17. bis 20. Juni 1986 in Potsdam. Mit einem Vorwort von Otfried Keller), S. 107–133, hier S. 120.
- 9 »Kladderadatsch« vom 15. 2. 1852. Das Blatt von Wilhelm Scholz bezieht sich auf einen auf der ersten Seite der Ausgabe gedruckten satirischen Leitartikel in Form eines Gedichtes. Anlaß war die Wiener Zollkonferenz von Anfang 1852, auf der Österreich vor allem die mittleren deutschen Staaten von der Notwendigkeit überzeugen wollte, selbst Mitglied des Zollvereins zu werden. In Preußen, das keine Vertreter zur Konferenz entsandt hatte, befürchtete man dadurch vor allem auf der liberalen Seite eine endgültige Vereinhaltung durch den Habsburgerstaat, der sich politisch nach der Revolution schon weitgehend durchgesetzt hatte.
- 10 Die verstärkte Beschäftigung mit der Epoche der Aufklärung in dieser Zeit hängt mit einer solchen Deutung zusammen. Wegweisend: K. Biedermann: *Deutschland im 18. Jahrhundert*. 2 Bde., Leipzig 1854/58. Der »Kladderadatsch« feiert an vielen Stellen die beschriebene energische Haltung Friedrichs II. Vgl. etwa 1848, S. 48; 1850, S. 178; 1851, 25. 5., 1. 6. etc.
- 11 J. Venedey: *Friedrich der Große und Voltaire*. Leipzig 1859, S. 51.
- 12 A. Böckh: *Über Friedrichs des Großen klassische Studien*. Berlin 1846, S. 21.
- 13 Vgl. J. Heinsius: *Den Manen Friedrichs des Großen bei Enthüllung seines Standbildes zu Berlin am 31. 5. 1851*. Ein Festgedicht. Berlin 1851, S. 5.
- 14 *Hallische Jahrbücher*, 1839, S. 446.
- 15 »Deutsches Museum«, 1851/1, S. 785.
- 16 Vgl. etwa G. Freytag: *Erinnerungen aus meinem Leben*. Leipzig 1926 (zuerst 1886), S. 176. Dazu auch M. Krausnick: *Paul Heyse und der Münchener Dichterkreis*. Bonn 1974, S. 112, 138.
- 17 Vgl. H. Nürnberger: *Der frühe Fontane*. Politik, Poesie, Geschichte 1840 bis 1860. München 1967, S. 157.
- 18 C. Weidinger: *Das Leben und Wirken Friedrichs des Großen Königs von Preußen*. Vornehmlich mit Rücksicht auf die reifere Jugend geschildert. Mit 12 Stahlstichen. Leipzig 1854, S. 1.
- 19 Vgl. zur Entstehung des Geschichtsbildes in Deutschland, das hier ausdrücklich als ein mit dem traditionellen Historienbild konkurrierendes Modell verstanden werden soll, vor allem die Arbeiten von Frank Büttner. Vertreterungsweise sei genannt: Bernhard Rodes *Geschichtsdarstellungen*. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 42, 1988, S. 33–48. Stuttgart 1848, zitierte Stelle S. 103.
- 20 F. Th. Vischer: *Rezension zu Anton Hallmann*. *Kunstbestrebungen der Gegenwart* (Berlin 1842). *Kritische Gänge*, Bd. 5, München 1922, S. 56 ff., hier S. 74. Vgl. weiterhin die anonyme Schrift »Zur Reform der modernen Kunst. Eine Studie zur neuesten Kunstgeschichte«. Halle 1856, S. 5. Just gegen eine solche Einstellung wendet sich etwa Julius Große, der in seinem Bericht über »Die deutsche allgemeine und historische Kunst-Ausstellung zu München im Jahre 1858« (München 1859, S. 100) statuiert: »Noch entschiedener richtet der Idealismus sich selbst, sobald er sich bestimmten historischen Szenen zuwendet, die noch nicht vom Duft der Sage umflossen sind.« Vgl. auch: C. Köster: *Verstreute Gedanken-Blätter über Kunst*. 1839, S. 14, 26. Zu der »realistischen« Gegenwartskonzeption auch: H. Widhammer: *Realismus und klassizistische Tradition*. Tübingen 1972, S. 121.
- 22 »Deutsches Kunstblatt« 1850, S. 178. Vgl. auch H. Hettner: *Das moderne Drama*. Ästhetische Untersuchungen (1852). *Schriften zur Literatur*. Berlin 1959, S. 169 ff., hier S. 195: »Wo aber fände das politische Pathos naturgemäßere Nahrung als in den großen Spiegelbildern der geschichtlichen Vergangenheit?«
- 23 Zur Kennzeichnung des plastischen als des antiken und gleichzeitig vergangenen Ideals: A. Teichlein: *Louis Gallait und die Malerei in Deutschland*. Eine Episode aus der modernen Kunstgeschichte. Nebst einer Abhandlung über den Begriff des Malerischen. München 1853, S. 31 f., 101; H. Lotze: *Grundzüge der Ästhetik*. Leipzig 1884 (Vorlesung von 1856), S. 60 f.
- 24 1849/4, S. 119 (Besprechung von historischen Gemälden).
- 25 Vgl. H. Dilly: *Kunstgeschichte als Institution*. Frankfurt 1979, S. 229.
- 26 »Deutsches Kunstblatt«, 1853, S. 243. Eine ähnliche Bewertung von A. Schloenbach in: *Deutsches Museum*, 1853/2, S. 391. Vgl. auch Pecht, F.: *Briefe über die culturgeschichtliche Bedeutung der deutschen Kunstausstellung in München*. *Augsburger Allgemeine Zeitung* vom 20. 9. 1858.
- 27 F. Th. Vischer: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, *Kunstlehre*. *Bildnerkunst/Malerei*. München 1923, S. 225.
- 28 A. Helfferich: *Kunst und Kunststyl*. Mit einem Sendschreiben an W. von Kaulbach. Berlin 1853, S. 55. Vgl. die ähnlichen Plädoyers in: »Kunstblatt«, 1839, S. 378 (Was ist Schönheit?) und bei A. Springer: *Die bildenden Künste in der Gegenwart*. Die Gegenwart, eine encyclopädische Darstellung. Bd. 12, Leipzig 1856, S. 717. Vgl. auch »Museum« 1835, S. 102: »In den Werken unserer Tage hat die Schönheit ohne Wahrheit keinen Werth...«
- 29 Vgl. E. Krückeberg: *Das Charakteristische*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1, S. 993 f. Der ästhetische Rahmen ist angedeutet etwa bei W. Preisendanz: *Humor als dichterische Einbildungskraft*. München 1966, S. 122. Außerdem: G. Stemmerich: *Das Charakteristische in der Malerei*: Statusprobleme der nicht mehr schönen Künste und ihre theoretische Bewältigung. Berlin 1994.
- 30 W. Menzel: *Rezension zu Guhl's »Die neuere geschichtliche Malerei«*. In: »Literaturblatt« 70, 1848, S. 279.
- 31 Den Zusammenhang von Entidealisierung und Säkularisierung betont J. Große (Anm. 21, S. 60), wenn er die psychologisierende Tendenz der zeitgenössischen religiösen Malerei, die man als eine Folge der Betonung des Charakteristischen auffassen könnte, als letztlich selbstzerstörerische begreift. Die Ablösung des gängigen religiösen durch das modische Geschichtsbild – man könnte hinzufügen: die Transformation des historisch-transzendente in das geschichtlich-diesseitige des biblischen Stoffes – beklagt auch Wilhelm von Schadow: *Der moderne Vasari*. Berlin 1854, S. 154.
- 32 M. Unger: *Das Wesen der Malerei*, begründet und erläutert durch die in den Kunstwerken der bedeutenden Meister enthaltenen Principien. Ein Leit-faden für denkende Künstler und gebildete Kunstfreunde. Leipzig 1851, S. 194. Vgl. auch ebd. S. 37.
- 33 »Die Dioskuren«, 1856, S. 116.
- 34 J. Meyer: *Die neueste deutsche Kunst (1862)*. Zur Geschichte und Kritik der modernen deutschen Kunst. *Gesammelte Aufsätze*. Leipzig 1895, S. 160.
- 35 G. Kinkel: *Kunstaussstellung in Köln*. In: »Allgemeine Zeitung«, 18. 8. 1842. 36 Ebd.
- 37 A. Hallmann: *Kunstbestrebungen der Gegenwart*. Berlin 1842, S. 15.
- 38 L. Otto: *Die Kunst und unsere Zeit*. Großenhain 1852, S. 11, 54.
- 39 Über die heutige bildende Kunst und die verschiedenen Kunststufen und Gattungen der Malerei. Leipzig 1839, S. 103 f. (der anonym erschienene Traktat wird Püttmann zugeschrieben).
- 40 Vischer macht auf das Problem aufmerksam, wenn er Hallmanns Vorschlag, die Zeit des Siebenjährigen Krieges wieder zum Leben zu erwecken, zwar grundsätzlich nicht zurückweist, aber doch auf die Schwierigkeiten dieses Unternehmens hinweist: *Moderne Schlachtenbilder könnten nämlich »wegen der, allem im engeren Sinne Heroischen entfremdeten, Formen der modernen Kriegführung« keinen Anspruch auf den Historienbildstatus haben*. Vgl. Vischer (Anm. 21), hier S. 75. Es wird sich herausstellen, daß Vischers Einwand auch ein Licht auf die Menzelsche Konzeption wirft.
- 41 Zum historischen Genre: L. Brieger: *Das Genrebild*. *Entwicklung der bürgerlichen Malerei*. München 1922, S. 191; M. Meisel: *Realizations: Narrative, pictorial and theatrical arts in nineteenth century England*. Princeton U.P. 1986, S. 10 f.
- 42 Vgl. etwa »Die Dioskuren«, 1857, S. 93.

- 43 A. Springer: Die ästhetischen Anregungen in der modernen Bildung. In: »Deutsches Museum«. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben. 1854, S. 785–799, hier S. 797.
- 44 P. Heidelberg: Adolf von Menzel und Kassel. In: Hessenland. Zeitschrift für hessische Geschichte und Literatur 23. 1909, S. 48–50, 63–65, 78–79, hier S. 64.
- 45 In der Kritik auch genannt: »König Friedrich und die Seinen und zwar in dem Augenblick, wo Alles, was in dem König und seinem Heer von Heldenader war, urplötzlich aufgerufen wurde zu einer geistesgegenwärtigen, todesmuthigen Bethätigung«.
- 46 Vgl. Anm. 21, S. 133.
- 47 Vgl. als Ausgangspunkt meiner Interpretation den Abschnitt in der Arbeit von Ellwart, U.: Menzels Friedrichsbilder (1849–1860). Untersuchungen zu ihrer zeitgenössischen Rezeption. Tübingen 1985, S. 61 ff. Ellwart bringt einen Teil der auch von mir herangezogenen Kritiken, analysiert das Bild selber aber nur ansatzweise. Ähnliches gilt für die vielleicht beste Einführung in das Gesamtwerk: Chr. With: Adolf von Menzel. A Study in the Relationship between Art and Politics in Nineteenth Century Germany, [PhD] Los Angeles. Ann Arbor 1975.
- 48 Vgl. die Kritik eines gewissen O.v.S. in »Düsseldorfer Journal«, 10. 11. 1857.
- 49 Vgl. den Katalog »Das weltliche Ereignisbild in Berlin und Brandenburg-Preußen im 18. Jahrhundert«. Ausstellung Nationalgalerie. Berlin (Ost) 1987.
- 50 Vgl. M. Warnke: Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur. München 1992, S. 67 ff. Vgl. auch R. Kaufmann: Political Themes and Motifs in French Painting of the Restoration Period. London 1978, S. 261.
- 51 Zu einer vergleichbaren Aufwertung des einfachen Soldaten im englischen Schlachtenbild der Zeit: M. P. Lalumia: Realism and Politics in Victorian Art of the Crimean War. Ann Arbor 1984, S. XXI und passim.
- 52 Vgl. Bayrische Staatsgemäldesammlungen. Neue Pinakothek: Gemäldekatalog. Bd. 5. Spätromantik und Realismus. München 1984, S. 106.
- 53 Kritiken in: Katalog Akademie München (Anm. 52), Nr. 17, 1853; »Deutsches Kunstblatt«, 1853, S. 428–29.
- 54 Th. W. Gaetgens: Versailles als Nationaldenkmal. Die Galerie des batailles im Musée historique von Louis Philippe. Antwerpen 1984.
- 55 Vgl. stellvertretend F. Pecht: Zum 70. Geburtstage Adolf Menzels. In: »Die Kunst für Alle« 1, 1885/86, S. 61–71, hier S. 68: »Wenigstens erregte sein Überfall von Hochkirch unter den Künstlern Enthusiasmus – die Akademiker natürlich ausgenommen. Das große Publikum freilich wagte, da dessen Bild so ganz anders aussah, als alle anderen, auch da noch nicht, ihn recht zu bewundern, wie meisterhaft auch die Schilderung des alten Fritz im flackernden Licht des brennenden Dorfes gelungen sei.«
- 56 Vgl. Chr. Zangs: Die künstlerische Entwicklung und das Werk Menzels im Spiegel der zeitgenössischen Kritik. Aachen 1992, S. 117.
- 57 Vgl. die »Düsseldorfer Zeitung« vom 3. 11. 1857.
- 58 Wiederabgedruckt in: T. Ullrich: Kritische Aufsätze über Kunst, Literatur und Theater. Berlin 1894, S. 53. Ähnlich die Reaktion in der Besprechung der Zeitung für die elegante Welt. 1856, S. 568 f.
- 59 A. von Sternberg: Ein Carneval in Berlin. Leipzig 1852, S. 181 f. Ähnlich: F. Brendel (Hrsg.): Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft. Bd. 1 (1856), S. 109 ff. zu den Porträt-Stichen »Aus König Friedrichs Zeit«.
- 60 »Kreuzzeitung« vom 4. 11. 1852. Ganz ähnlich reagiert Alexander von Sternberg beim Anblick der Tafelrunde (Anm. 59), S. 183.
- 61 Aufschlußreich ist die Bemerkung des eben im Zusammenhang mit der Tafelrunde zitierten Alexander von Sternberg, dem bei den unbeschäftigten Musikern der Tafelrunde eine »künstlerische Impertinenz« auffällt, die sich auf des Königs Fehler beim Spielen kaprizieren soll. Vgl. auch: Die Grenzboten, 1852/4, S. 232 und die Bemerkung des gegenüber diesem Bild Menzels an sich sehr positiv eingestellten Kritikers der »Dioskuren« (1857, S. 93), der vom »outrierten« Charakter der Markgräfin auf dem »Sopha« spricht.
- 62 Zum neuartigen Charakter des Menzelschen Konzertbildes: E. von Radziewski: Menzel – ein Realist? Menzel, der Beobachter. Ausstellung Hamburg. München 1982, S. 24.
- 63 Vgl. die – positive – Wertung bei M. Osborn: Adolf von Menzel. In: »Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte«. 1899/1900, S. 310: »Er war so gleichsam ein Mitbürger der fredericianischen Welt geworden, und so wurden seine Friedrichsbilder eigentlich keine 'Historien' mehr. In ihrer unerhörten Lebenswahrheit geben sie uns die Illusion, als seien es zeitgenössische Schilderungen.«
- 64 »Invention« sei hier verstanden als eine im klassisch rhetorischen System verwurzelte Form künstlerischer Regelanwendung, die ihr primäres Ziel nicht in der Nachahmung der rohen Natur hatte. Vgl. F. Büttner: Cornelius. Fresken und Freskenprojekte. Bd. 1. Wiesbaden 1980, S. XII. Gegen den Stil als bindendes künstlerisches Prinzip polemisieren Hallmann (Anm. 37, S. 51) und Ludwig Iglisheimer (Die belgischen Bilder. Eine Parallele mit der Münchner Schule. In: Jahrbücher der Gegenwart 2. 1844, S. 24–45, S. 28) von einem entschieden individualistischen Standpunkt aus.
- 65 Deutsches Kunstblatt, 1858, S. 55. Daß eine solche Menzel-Kritik eigentlich gar nicht in die Richtung dieses Organs hineinpassen will, wird auch daran deutlich, daß sich die Redaktion ausnahmsweise entschließt, ihren Unwillen über die Bewertung in einer Anmerkung zu bekunden. Konzeptionell ähnlich wie der Rezensent der Düsseldorfer Ausstellung argumentiert Julius Große (vgl. Anm. 21), S. 152 f. Der innerliche Zusammenhang von »Geschichtsbild«, »Genrebild« und »Charakteristischem«, der im idealistischen Kunstbegriff fundamental ist, zeigt sich besonders in der vernichtenden Beurteilung C. F. Lessings durch den Nazarener-Freund J. G. von Quandt (Vorträge über Ästhetik für bildende Künstler in der Königlichen Acadmie für bildende Künste zu Dresden gehalten von ... Leipzig 1844, S. 47).
- 66 Vgl. etwa J. G. von Quandt: Briefe aus Italien über das Geheimnisvolle der Schönheit und der Kunst. 2 Teile. Gera 1830, S. 290 f.
- 67 Vgl. W. Schmidt: Das Jahr 1848 als Stützwende in der künstlerischen Entwicklung Menzels, von 1840/43 bis 1855/60. Studien zur Wirkung der Revolution 1848 auf die Kunst Adolf Menzels. Berlin 1954 (Bibliothek des Kunsthistorischen Institutes der Humboldt-Universität Berlin), S. 166 f.
- 68 Ähnlich: M. Schasler: Die Berliner Kunstaussstellung von 1852. Berlin 1852, S. 24 ff.
- 69 »Vossische Zeitung«, 23. 10. 1856.
- 70 Vgl. Keisch (Anm. 2), S. 267. Charles Blancs Einwand gegen das Bild, die einzelnen Figuren hätten unbedingt in kleineren Dimensionen aufgefaßt werden müssen, da letztlich nur das Nackte den Anspruch auf naturgetreue Größe im Kunstwerk habe, bezieht sich zweifellos vor allem auf die Vordergrundfiguren. Vgl. Ch. Blanc: Les artistes de mon temps. Paris 1876, S. 526 f.
- 71 An anderer Stelle heißt es: »Nur das aber gehört zur Geschichte, was irgendwie auf die allgemeine Entwicklung des Menschengeschlechts oder einzelner Nationen einen wesentlichen Einfluß ausgeübt hat.« M. Schasler: Die Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin. Berlin 1854, S. 6.
- 72 »Die Dioskuren«, 1858, S. 17 (Kritik an E. Leutzes »Friedrichs Erscheinen aus Küstrin bei der Vermählung seiner Schwester«).
- 73 »Die Dioskuren«, 1866, S. 287. Zum idealistischen Stilbegriff vgl. die Definition Ernst Försters aus dem »Kunstblatt« des Jahres 1830, zit. in D. Hoffmann: Die Karlsfresken Alfred Rethels. [Diss.] Freiburg 1968, S. 152. Mit Stil ist nicht, wie im heutigen Sprachgebrauch üblich, eine prinzipiell beliebige, wenn auch traditionell vermittelte Form künstlerischen Ausdrucks gemeint, sondern das »Hohe« und »Würdevolle« wird im Begriff schon von vornherein mit eingeschlossen. Vgl. hierzu zeitgenössisch auch L. Schorn: Umriss einer Theorie der bildenden Künste. Stuttgart 1835, S. 40 f.
- 74 Vgl. etwa »Deutsches Kunstblatt«, 1858, S. 55, und Große (Anm. 21), S. 133. Die Hierarchisierung von herausgehobener Mitte und weniger bedeutender Peripherie in Anlehnung an das überkommene akademische Prinzip des pyramidalen Bildaufbaus bleibt auch in der offiziellen Doktrin des 19. Jahrhunderts bindend. Immer dann, wenn dieses Prinzip durchbrochen wird, reagiert die klassizistische Kritik mit deutlichem Unmut. Vgl. ein relativ willkürlich gewähltes Beispiel in: »Die Dioskuren«, 1858, S. 83 (zu Schlopkes »Tod Niclots«).
- 75 Der Mangel an heroisierender Akzentuierung Friedrichs in Menzels Bildern wird an vielen Stellen notiert. Vgl. etwa »Die Zeit« vom 7. 9. 1856 zu der »Belehnung der schlesischen Stände« (Zit. in Ellwart, Anm. 47), S. 147. Vgl. die kurzen Analysen in: W. Hofmann: Das irdische Paradies. München 1974, S. 120, und H. Beenken: Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst. München 1944, S. 307. Dieses wäre auch kritisch gegenüber Versuchen anzumerken

- ken, in Menzels Ölbildern zum Thema Friedrich der Große gegenüber seinen früheren Graphiken eine stärkere Monumentalisierung und Hervorhebung der Hauptperson zu erkennen. Vgl. etwa D. de Chapeaurouge (Anm. 2). Treffender, wenn auch in der existentialistischen Atmosphäre vielleicht etwas outriert, scheint mir die Analyse des Bildes bei J. C. Jensen: Adolf Menzel. Köln 1982, S. 27 f. Außerdem auch Schmidt (Anm. 67), S. 155.
- 76 »Düsseldorfer Zeitung« vom 3. 11. 1857.
- 77 M. Carrière: Die deutsche allgemeine und historische Kunstausstellung in München, In: Westermanns Monatshefte, 4/1858 ff., hier: 5/1858/59, S. 203.
- 78 [Anonym] Die deutsche Geschichtsmalerei, 1859, S. 348. Der Verlust des Heroischen in der bürgerlichen Kunst des 19. Jahrhunderts ist natürlich eine längst beobachtete Entwicklung. Wegweisend: H. Schlaffer: Der Bürger als Held. Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche. Frankfurt 1973. Für die Malerei des frühen 19. Jahrhunderts wurde das Phänomen schon früh kunstgeschichtlich verarbeitet. Vgl. das sehr inhaltsreiche Buch von F. Reber: Geschichte der neueren deutschen Kunst vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis zur Wiener Ausstellung 1873. München 1879, vor allem S. 579. Systematischer zu dem Aspekt die Arbeiten von Werner Busch, vgl. stellvertretend: Über Helden diskutiert man nicht. Zum Wandel des Historienbildes im englischen 18. Jahrhundert. In: E. Mai (Hrsg.): Historienmalerei in Europa. Mainz 1990, S. 57–76. Jetzt auch zusammenfassend: Ders.: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. München 1993.
- 79 Vgl. zu diesem Aspekt J. D. E. Preuß: Erinnerungen an Friedrich den Großen in Bezug auf seine Armee, Berlin 1854.
- 80 Vgl. etwa Vischer (Anm. 21), S. 75; »Deutsches Kunstblatt« 1857, S. 356. Kunsthistorisch zu dem Phänomen: C. Gurlitt: Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1907, S. 323; R. Muther: Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. Bd. 2. München 1893, S. 101. Die generelle Abstrahierung der politischen Verhältnisse macht der Geschichtsmalerei in den Augen sensibler Zeitgenossen allgemein zu schaffen. Vgl. etwa F. Pecht: Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867. Pariser Briefe. Leipzig 1867, S. 26.
- 81 Unterhaltungen am häuslichen Herd, 1856, S. 799 (»Zur Schlachtenpoesie«).
- 82 »Düsseldorfer Journal« vom 10. 11. 1857. Vgl. auch unten, Anm. 134.
- 83 W. Kurth: Potsdamer Kunstsommer. In: »Die Kunst für Alle« 45. 1922, S. 17–26, hier S. 18.
- 84 A. Scharf: Art and Photography, London 1983, S. 190. Dabei ist interessant festzuhalten, daß Meissonier gewöhnlich von den Zeitgenossen als französisches Pendant zu Menzel begriffen wird. Vgl. etwa Blanc (Anm. 70), S. 527.
- 85 Vgl. beispielsweise die eher willkürlich gewählte Argumentation in: »Weimarer Sonntags-Blatt«. Zeitschrift für Unterhaltung aus Literatur und Kunst. 1856, S. 304.
- 86 Ebd., S. 193.
- 87 J. Burckhardt: Bericht über die Kunstausstellung zu Berlin im Herbst 1842. In: »Kunstblatt«, 1843, S. 1 ff.
- 88 Dies bleibt übrigens nicht ohne Widerspruch. Friedrich Faber (Conversations-Lexikon für bildende Kunst. Bd. 4. Leipzig 1848, S. 249 f.) und Anton Teichlein (Anm. 23, S. 14) werfen den Belgiern mehrfach den Mangel an Handlung und die Betonung der Zuständigkeit vor. Die heuristische Bedeutung von Burckhardts Unterscheidung für die Bewertung der Problematik des zeitgenössischen Geschichtsbildes wird hierdurch aber eher noch erhöht.
- 89 Vgl. auch Guhl (Anm. 20), S. 76. Außerdem: E. von Radziwsky: Kunstkritik im Vormärz. Dargestellt am Beispiel der Düsseldorfer Malerschule. Bochum 1983, S. 142, und G. Kinkel: Über den verschiedenen Charakter der antiken und der modernen Kunst. In: ders.: Mosaik der Kunstgeschichte. Berlin 1876, S. 21.
- 90 »Die Zeit«, 29. 11. 56, zit. nach Ellwart (Anm. 47), S. 153 f. Vgl. auch: [Anonym] (Anm. 78), S. 348: Schon der Rezensent des »Kunstblattes« (1835, S. 372) konnte im Humoristischen »nicht das eigentliche Element der bildenden Kunst [erkennen], die bei aller Individualität der Gestalten doch stets eine gewisse Allgemeinheit braucht und sich auf der Spitze subjektiven Witzes nicht wohl befindet«.
- 91 Vgl. Preisendanz (Anm. 29).
- 92 H. G. Hotho: Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei. 2 Bde. Berlin 1842/43, Bd. 1, S. 137.
- 93 Vgl. auch: J. Hartau: Don Quijotes Ästhetische Feldzüge: das Erinnerungsblatt von Menzel und Hosemann aus dem Jahre 1834. In: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 3. 1984, S. 97–120, hier S. 111.
- 94 J. Fürst: Zur Würdigung eines Künstlerauspruchs über drei Gemälde der Berliner Ausstellung. Berlin 1843, S. 32. Ähnlich: Springer (Anm. 28), S. 756.
- 95 Carrière spricht in seiner Hochkirch-Kritik vom »borstigen Pinsel«, mit dem das Bild gemalt sei, vgl. Anm. 77.
- 96 Die konservativen Versuche, die Trennung aufrecht zu erhalten, exemplarisch in: [Anonym] (Anm. 21), S. 31 und bei J. Koopmann in: »Deutsches Kunstblatt«, 1857, S. 187.
- 97 G. W. F. Hegel: Ästhetik, Bd. 1. Stuttgart 1977, S. 664 ff.
- 98 Ebd., S. 674.
- 99 Vgl. hierzu W. Busch: Die Antrittsvorlesung Friedrich Theodor Vischers bei der Übernahme des Lehrstuhls für Ästhetik und Kunstwissenschaften an der Universität Tübingen. In: Kritische Berichte 9. 1981, S. 35–50, hier S. 42; außerdem: G. Jäger: Der Realismusbegriff in der Kunstkritik. In: W. Hahl/G. Jäger/R. Wittmann (Hrsg.): Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880. Bd. 1. Stuttgart 1976, S. 9 bis 28, hier S. 12 ff. Eine entschiedene Gegenposition: E. Förster: Untersuchungen über den Unterschied zwischen Genre und Historie. In: »Kunstblatt«, Stuttgart/Tübingen Nr. 68–71, 1830, S. 68–71, 273–274, 278–280, 282–284, vor allem S. 273 und 279.
- 100 Hotho (Anm. 92), S. 131.
- 101 Ebd., S. 137.
- 102 Der Einfluß der Hothoschen Theoriebildung zeigt sich beispielweise darin, daß auch noch in den 50er Jahren seine Formulierungen fast wörtlich abgeschrieben wieder auftauchen. Vgl. etwa Faber (Anm. 88). Bd. 6. Leipzig 1853, S. 249.
- 103 W. Herold: Ueber die Stellung der bildenden Kunst in der Gegenwart. Halle 1855, S. 68.
- 104 Springer (Anm. 28), S. 717.
- 105 Hegel (Anm. 97), S. 677. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang, daß ein Kritiker des »Journal für Malerei und bildende Kunst« (Hrsg. Hertel, Weimar 1853) die komische gegen die heroische Behandlung eines Stoffes ausspielt und jene für den Fall empfiehlt, daß sich »die Malerei des unmittelbaren Lebens bemächtigen« will (»Auf der Kunstausstellung«, S. 26).
- 106 »Museum«, 1834, S. 300 (Zur Berliner Akademieausstellung). Der Kritiker hatte vorher behauptet, »dass oft die geschickte Vergegenwärtigung einer an sich höchst unbedeutenden Scene dem Beschauer weit mehr zu denken und zu empfinden giebt, als manches historische Bild vom feierlichsten Inhalte«.
- 107 Vgl. »Die Dioskuren«, 1870, S. 230.
- 108 Das bleibt entgegen Menzels eigenen, später gegenüber Hertel gemachten Äußerungen festzuhalten. Hierin nämlich behauptet er, er habe »dann später (d. i. nach der Akademieausstellung im Jahre 1856), durch Not gezwungen, doch viel antichambrieren müssen, und das Bild für einen relativ geringen Preis an Friedrich Wilhelm IV. endlich verkauft.« Vgl. A. Hertel: Erinnerungen an Menzel. In: »Süddeutsche Monatshefte« 9. 1912, S. 786 bis 793, hier S. 787.
- 109 ZStA Merseburg, 2.2.1. Nr. 20337, fol 32 f. Den Hinweis auf den Brief danke ich Claude Keisch.
- 110 E. Förster: Geschichte der deutschen Kunst. Fünfter Teil. Von 1820 bis zur Gegenwart. Leipzig 1860, S. 300 f. Ähnlich auch Große (Anm. 21).
- 111 Sehr dezidiert verwirft diese Konzeption etwa der schon genannte Kritiker der Düsseldorfer Akademieausstellung, auf der das Bild 1858 gezeigt wurde. Vgl. Anm. 65.
- 112 Zur Rolle dieser Kompositionsform bei Menzel: D. de Chapeaurouge: Die Phantasie des Betrachters. Der frühe Realismus in Deutschland 1800–1850. Ausstellung Nürnberg 1967, S. 119.
- 113 Erschienenen in Halle/Leipzig, zit. Stelle S. 121.
- 114 »Die Zeit«, 29. 11. 1856, zit. nach Ellwart (Anm. 47), S. 153.
- 115 Die deutsche Geschichtsmalerei (Anm. 78), S. 348. Vgl. auch die zit. Kritik am »Flörenkonzert« in den »Grenzböten« 1852/4 (Anm. 61), in der von einer Zeit gesprochen wird, »deren Darstellung ... der Schönheit nicht genügen kann«.

- 116 F. W. Unger: Die bildende Kunst. Ästhetische Betrachtungen über Architektur, Skulptur und Malerei für Künstler und Kunstfreunde. Göttingen 1858, S. 138.
- 117 H. Weinrich: Tempus. Besprochene und erzählte Welt. Stuttgart 1964.
- 118 Die Desintegration von Vorder- und Hintergrund bei Menzel beschreibt, wenn auch wohl in Bezug vor allem auf die Ölskizzen der 40er Jahre: Osborn (Anm. 63), hier S. 322.
- 119 W. Kemp: Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie. München 1978, S. 62.
- 120 M. Fried: Courbet's Realism. Chicago 1990, vor allem S. 85 ff.
- 121 An dieser Stelle soll die an sich natürlich höchst interessante Tatsache nicht weiter thematisiert werden, daß Menzel mit dem »Bon soir, Messieurs« ziemlich eindeutig die Säkularisierung eines christlichen Bildschemas vornimmt. Verwiesen sei auf rembrandteske Vorbilder aus dem Bereich der Auferweckungs- und Erscheinungssiknographie. Damit wäre auch eine von Menzel vorgenommene implizite Verbindung Christus – Friedrich vorstellbar.
- 122 H. von Tschudi: Adolf von Menzel. Abbildungen seiner Gemälde und Studien. Berlin 1906, Nr. 686. Vgl. auch H. Börsch-Supan, in: Kaiserlicher Kunstbesitz aus dem holländischen Exil Haus Doorn. Ausstellung Berlin 1991, S. 264 f.
- 123 Die Beobachtung zu anderen Werken Menzels zuerst bei G. Busch: Menzels Grenzen. Adolf Menzel. Realist, Historist, Maler des Hofes. Ausstellung Kiel 1981. Schweinfurt 1981, S. 11–12, dann ausführlicher und wahrnehmungstästhetisch begründet bei W. Busch: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1985, S. 278 ff.
- 124 Vielleicht läßt sich die Tatsache, daß mehrere Menzel-Kritiker seinen Darstellungsgestus als »chronikalisch« beschreiben, als Indiz für meine Annäherung an den Berichtmodus begreifen. Vgl. »Die Zeit«, 29. 11. 1856, zit. nach Ellwart (Anm. 47), S. 156.
- 125 Koopmann (Anm. 96), S. 187.
- 126 Nicht durch Zufall konnotiert Koopmann (ebd.) mit dem Prinzip des Genre auch das der Farbe – und damit den Inbegriff des Materiellen.
- 127 H. Riegel: Georg Bleibtreu und seine vaterländischen Bilder. In: ders.: Deutsche Kunststudien. Hannover 1868, S. 385–396, hier S. 387. Vgl. die entsprechende Gegenüberstellung mit Bleibtreu bei M. Schmid-Aachen: Adolf Menzel. In: »Zeitschrift für bildende Kunst« 31 NF 7. 1896, S. 49–69, hier S. 63.
- 128 S. etwa die »Kreuzzeitung« vom 23. 1. und vom 28. 2. 1849.
- 129 »Kreuzzeitung«, 1. 10. 1856.
- 130 Vgl. O. Neuendorf: George Hesekiel. Berlin 1932, S. 56. Ein Beispiel für die umgekehrte Wertung bei W. Lübke, in: »Deutsches Kunstblatt«, 1855, S. 453; unentschiedener, aber in der Unterscheidung von »tiefer, geistreicher Individualisierung« bei Menzel und »leichte, treffende Schilderung und das schlichte, dabei ungemein naturwahre Kolorit« bei Camphausen doch aufschlußreich: ebd., 1856, S. 398.
- 131 Vgl. M. Schmid: Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. 2 Bde. Leipzig 1904–1906, Bd. 2, S. 187.
- 132 »Die Dioskuren«, 1870, S. 230.
- 133 Vgl. M. Schasler: Über ein halbes Jahrhundert. Erinnerungsblätter aus dem Leben eines alten Burschenschafters. Jena 1895.
- 134 Vgl. Anm. 132.
- 135 Etwa in »Die Grenzboten«, 1852/4, S. 232.
- 136 Ebd., S. 146 (Die Berliner Kunstausstellung).
- 137 Ebd., S. 149.
- 138 H. Hettner: Gegen die spekulative Ästhetik. In: ders.: Kleine Schriften. Braunschweig, S. 164 ff., hier S. 184.
- 139 »Die Grenzboten«, 1850/1, S. 169 (Julian Schmidt über »Christliche Reminiszenzen in der modernen Kunst«).
- 140 »Die Grenzboten«, 1851/3, S. 4. Signifikante Passagen zum Realismusverständnis in den »Grenzboten« außerdem in: 1849/4, S. 119 (Rezension von »Historische[n] Gemälde[n]«); 1851/3, S. 357 (positive Rezension des auch bei mir zitierten Buches von M. Unger, Das Wesen der Malerei; 1852/1, S. 196, Verriß von einigen bei del Vecchio in Leipzig ausgestellten, naturalistischen und unschönen belgischen Bildern); 1852/4, S. 173 (Ähnliches zu Louis Gallait's »Slavischen Musikanten«); 1855/2, S. 10 (zu Wilhelm Kaulbachs Fresken im Berliner Neuen Museum).
- 141 Zu dieser komplexen Problematik ist am besten die differenzierte germanistische Literatur heranzuziehen. Vgl. vor allem U. Eisele: Realismus und Ideologie. Zur Kritik der literarischen Theorie nach 1848 am Beispiel des »Deutschen Museums«. Stuttgart 1976, vor allem S. 58 ff.; H. Widhammer: Realismus und klassizistische Tradition. Zur Theorie der Literatur in Deutschland 1848–1860. Tübingen 1972, S. 51, 58, 110, 116, 118, 121, 131, 138, 143; ders.: Die Literaturtheorie des deutschen Realismus (1848–1860). Stuttgart 1977; H. Kinder: Poesie als Synthese. Ausbreitung eines deutschen Realismus-Verständnisses in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1973, S. 108; W. Preisendanz: Voraussetzungen des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts. In: ders.: Wege des Realismus. Zur Poetik und Erzählkunst im 19. Jahrhundert, München 1977, S. 68 bis 91; F. Rhöse: Konflikt und Versöhnung. Untersuchungen zur Theorie des Romans von Hegel zum Naturalismus. Stuttgart 1978, S. 43 ff.
- 142 Der Begriff der »Tat« ist vor allem für die Nazarener-Kritiker zentral, sie können zu wenig tatkräftige Atmosphäre in den kontemplativen Werken dieser Künstler entdecken und verbinden ihre Kritik mit einem säkularisierten Religionsbegriff. Vgl. etwa Franz Kugler zu Führichs »Menschwerdung Christi«. In: »Kunstblatt«, 1844, S. 63.
- 143 Pecht (Anm. 26). Ähnlich die Einschätzung bei M. Unger: Kritische Forschungen im Gebiete der Malerei. Leipzig 1865, S. 322 ff.
- 144 »Unterhaltungen am häuslichen Herd«, 1859, S. 22.
- 145 Vgl. M. U. Riemann: »Courage of Vision«. Traces of Alienation and Loneliness in Menzel's Work. Adolph Menzel 1815–1905. Master Drawings from East Berlin. Ausstellung Alexandria/Virginia 1990, vor allem S. 44.
- 146 Vgl. Keisch, (Anm. 2), S. 264.
- 147 Zu Kaulbachs Fresken in Berlin. »Deutsche Wochenschrift« (Hrsg. K. Gödecke), 1854, S. 507.
- 148 Vgl. zu den Aporien des Kaulbachschen Unternehmens W. Busch: Wilhelm von Kaulbach – peintre philosophe und modern painter. Zu Kaulbachs Weltgeschichtszyklus im Berliner Neuen Museum. In: Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik. Hegel-Studien, Beiheft 27. Bonn 1986, S. 117–138.