

Adolph Menzels Friedrich Eine Apologie historischer Größe?

Hubertus Kohle

Abstract

Adolph Menzel gilt als der wichtigste Ruhmeskundler Friedrichs des Großen im 19. Jahrhundert. Von den 1840er bis in die frühen 1860er Jahre beschäftigt er sich in einer Reihe von graphischen und Gemälde-Zyklen fast ausschließlich mit diesem Thema. Vor allem anhand des Gemäldes "Friedrich und die Seinen in der Schlacht bei Hochkirch" soll der vorliegende Beitrag zeigen, dass Menzels Vorstellung von der Größe dieses preußischen Monarchen beinahe idiosynkratische Züge trägt: Ganz im Gegensatz etwa zu den Apologeten des späten 19. Jahrhunderts betont er nicht einfach Friedrichs Heldenhaftigkeit, sondern charakterisiert ihn als Menschen. Das hat ebenso mit einer gewandelten Vorstellung vom Historienbild wie mit der Stellung des Herrschers in der Moderne zu tun.

<1>

Es ist noch nicht so sehr lange her, dass die in ihrer Hermeneutik zunächst ganz auf das Wort und in ihrer Zielrichtung auf das Ereignis konzentrierte Geschichtswissenschaft das Bild als historische Quelle entdeckt hat. Schien dieses auf den ersten Blick vom Gegenstand her und mit Rücksicht auf diejenigen, die für seine Produktion verantwortlich waren, wenig mit den eigentlichen historischen Prozessen der politischen und gesellschaftlichen Geschichte zu tun zu haben, so sieht man das inzwischen anders. Gerade für die Mentalitäts- und Sozialgeschichte hat ein Medium Bedeutung, das die Ereignisse eher kommentiert und reflektiert, das eher von den Beobachtern als von den Machern der Geschichte stammt. Und dies gilt insbesondere für die Gattungen der niederen Künste, weniger für die in den Schausammlungen der Museen aufbewahrten Hochkünste.

<2>

Steht in der Kunstgeschichte traditionell der Kunstcharakter des Bildes im Vordergrund, etwas, das sich erst im Zeichen der sogenannten "Bildwissenschaft" programmatisch zu ändern begann (übrigens von Strömungen begleitet, die dazu ganz gegenläufig liegen), so fokussiert die Geschichtswissenschaft seit jeher dessen Quellenwert. Dies lässt sich nicht zuletzt an der von Historikern immer wieder zu hörenden Behauptung ablesen, Kunsthistoriker würden ja eigentlich nur Ästhetik betreiben, sie selber würden das Visuelle hingegen auf ihren eigentlichen, nämlich historischen Wert hin untersuchen, um es damit ihrem eigenen Beritt einzuverleiben. Einmal abgesehen davon, dass ein solcher Vorwurf nach Jahrzehnten ikonographischer und sozialgeschichtlich orientierter Kunstgeschichtsforschung vorsichtig formuliert doch ein wenig gewagt ist, möchte ich hier andersherum argumentieren. Anstatt die eigene Domäne aufzugeben, indem ich behaupte, das so genannte Nicht-Künstlerische, also Historische, sei auch in der Kunstgeschichte immer schon thematisiert worden, soll es um die historische Dimension des Ästhetischen selber

gehen. Auf ihrem ureigenen Feld soll sich damit die Kunstgeschichte als eine Disziplin zeigen, die historisch relevante Erkenntnisse produziert. Für Kunsthistoriker/innen mag das trivial sein, für Historiker/innen vielleicht nicht. Historiker neigen nämlich immer dazu, Ästhetik mit Ästhetizismus gleichzusetzen, anstatt in der Ästhetik schlicht die Wissenschaft von der Formung des sinnlichen Materials zu sehen, die selber interessegeleitet ist und damit Aussagen nicht nur transportiert, sondern substantziell formt.

<3>

Gegenstand dieses Beitrages soll eines der sogenannten Friedrich-Bilder des preußischen Realisten Adolph Menzel sein, der 1815 geboren wurde und 1905 starb: Sein zwischen 1850 und 1856 entstandenes, 295 x 378 cm großes Bild "Friedrich und die Seinen in der Schlacht bei Hochkirch", um das – in den Worten eines idealistischen Kritikers "bekanntlich wie um ein Banner der neuen realistischen Richtung sich heftiger Kampf erhoben hat" (Abb. 1).¹



Abb. 1: Adolph Menzel: Friedrich und die Seinen in der Schlacht bei Hochkirch, Öl/Leinwand, 1850-1856, ehemals Berlin, Alte Nationalgalerie (Kriegsverlust); Copyright bpk - Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung der bpk.

<4>

Viele kennen dieses oder doch wenigstens andere Bilder aus der Friedrich-Serie Menzels, ich erwähne hier noch das ungleich bekanntere "Flötenkonzert in Sanssouci" (Abb. 2). Vermutlich aber resultiert diese Kenntnis weniger aus dem Museum oder kunstgeschichtlich orientierten Publikationen, sondern aus Geschichtsdarstellungen, wo sie das Zeitalter Friedrichs II. oder des Großen illustrieren. Übrigens eine typische Verfahrensweise von Historikern, die programmatisch den Kunstcharakter von Bildern vernachlässigen, das Bild als Fenster auf das historische Ereignis betrachten und damit – so die These – selber unhistorisch werden: Immerhin liegt zwischen der Wirkungszeit des preußischen Königs und des Malers fast ein ganzes Jahrhundert, die Friedrichbilder stammen aus den 1850er

¹ Julius Große: Die deutsche allgemeine und historische Kunst-Ausstellung zu München im Jahre 1858, München 1859, 133.

Jahren.



Abb. 2: Adolph Menzel: Flötenkonzert in Sanssouci, Öl/Leinwand, 144 x 205 cm, 1848 (?), Berlin, Alte Nationalgalerie; Copyright bpk - Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung der bpk.

<5>

Menzel war nicht der erste, der sich in seiner Kunst dem Friedrichstift widmete. Schon seit den 1820er, verstärkt seit den 1830er Jahren wird der Alte Fritz – wie man ihn schon damals liebevoll nannte – zu einem allgegenwärtigen Gegenstand in Kunst, Literatur und journalistischer Publizistik. Gerne stilisiert man ihn zu einem allmächtigen Heros, der sich von den zeitgenössischen Herrschern, und damit war in erster Linie Friedrich Wilhelm IV., der Romantiker auf dem Thron gemeint, durch Weitblick, Entscheidungs- und Durchsetzungskraft unterschied. Menzel schloss hier an, differenzierte und modernisierte dieses Bild aber entscheidend. "Historische Größe" stellt sich bei ihm in einigermaßen idiosynkratischer Form ein. Darum soll es im Weiteren gehen.²

<6>

Das mit der Hochkirchschlacht thematisierte Ereignis fand 1758 statt, die Österreicher brachten Friedrich und seinen Truppen hier eine schmerzhaft Niederlage bei. Das Bild ist selber auf tragische Weise Opfer historischer Umstände geworden, es ist mit ziemlicher Sicherheit am Ende des Zweiten Weltkrieges im Berliner Friedrichshainbunker verbrannt. Vom Original gibt es noch nicht einmal eine Farbproduktion.

<7>

Gezeigt wird also eine Schlacht – besser der Ausschnitt aus einer Schlacht. Bedeutsam für die Bildkonzeption ist die Tatsache, dass es sich um einen nächtlichen Überraschungsangriff der Österreicher handelt, also nicht um das Aufeinandertreffen zweier wohlgeordneter Schlachtreihen.

² Vgl. zu diesem Kontext Hubertus Kohle: Adolph Menzels Friedrichsbilder. Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre, München / Berlin 2001.

Menzel zeigt ausschließlich die preußischen Reihen, die im verzweiferten Bemühen dargestellt sind, die Gegenwehr zu organisieren. Auszumachen ist vor allem eine in die Bildtiefe gestaffelte Linie links, die auf den imaginären Feind feuert, zudem im Vordergrund eine Reihe von Soldaten und Offizieren, die aus der Tiefe einen Abhang hinaufklettern, um sich gleichfalls zum Kampf zu formieren. In der Mitte weiter hinten, ein Stück nach rechts verschoben, ist König Friedrich zu erkennen, mit seinem Pferd nach vorne auf den Betrachter zu galoppierend und im Begriff, seine Männer anzufeuern und zu organisieren.

<8>

Schon die Tatsache, dass Menzel in dem übrigens einzigen Schlachtenbild seiner Friedrichreihe eine Niederlage der preußischen Truppen zeigt, eine Niederlage zudem, die durch geradezu fahrlässige Sorglosigkeit des großen Friedrich verursacht wurde, der relativ schutzlos das Nachtlager aufgeschlagen hatte, weil er nicht mit einem Angriff des zögerlichen österreichischen Feldmarschalls Daun rechnete, stößt beim Publikum vielfach auf Unverständnis. Im Geiste eines vor allem seit der 1848er 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,³ es habe in Friedrichs heldenhafter Lebens- und Tatengeschichte schließlich durchaus genug an erinnerungswürdigeren Ereignissen gegeben. Ich werde im Folgenden übrigens immer wieder kunstkritische Reaktionen zitieren, insbesondere negative, denn diese zeugen weniger von Unverständnis, als dass sie implizit die Ästhetik des Bildes kennzeichnen.

<9>

Menzel setzt sich mit seinem Hochkirchbild aber nicht nur thematisch, sondern vor allem auch gestaltungsmäßig in mehrfacher Weise von der Tradition der Schlachtendarstellung ab, ganz unabhängig davon, dass seine Ansicht durchaus eine so weit eben möglich angemessene Darstellung des historisch Überlieferten geben mag. 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 durchaus noch ihre Geltung behalten.⁴ Die hier einerseits übliche Überschauperspektive mit dem im erhöhten Vordergrund symbolisch dirigierend eingreifenden Schlachtenlenker – entweder dem König selber oder seinem Feldherren – ist ersetzt durch einen auch noch Mitte des 19. Jahrhunderts 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 distanzierteren, rein kontrollierenden und gleichzeitig ungefährdeten Überschausicht der "Kavaliersperspektive" in das

³ O.v.S. im *Düsseldorfer Journal*, 10.11.1857.

⁴ Vgl. den Katalog "Das weltliche Ereignisbild in Berlin und Brandenburg-Preußen im 18. Jahrhundert", Ausstellung Nationalgalerie, Berlin (Ost) 1987.

Geschehen hineinversetzt, behält zwar seine erhöhte Position bei, wird aber dadurch zum verwundbarsten Punkt in der Anordnung, da er über den Schlachtreihen seiner Soldaten agiert. Am auffälligsten ist natürlich der Größenunterschied: Bewegen sich im herkömmlichen Schlachtenbild des angesprochenen Typs gewöhnlich weit im Hintergrund kaum bestimmbare Massen einer wie an der Schnur gelenkten Heeresmaschinerie,⁵ so ist bei Menzel eine Monumentalität der einzelnen Kämpferfiguren erreicht, die für die Wirkung des Bildes von ganz entscheidender Bedeutung scheint. Neben dem großen Friedrich figurieren hier also auch dessen große Soldaten.

<10>

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 – dazu später mehr. 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.⁶ 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 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 bzw. hinten. Es wird eben nicht "Friedrich in der Schlacht bei Hochkirch" gezeigt, sondern "Friedrich **und die Seinen** in der Schlacht bei Hochkirch".

<11>

In der beschriebenen Desintegration der bildnerischen Formationen unterscheidet sich *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 Münchener Wandmalerei vertreten ist. In diesen Stücken ist der Schlachtenlenker nicht rein dirigierend im Vordergrund, weit vom eigentlichen Schlachtgetümmel entfernt dargestellt, sondern nimmt aktiv daran teil. Ein deutscher Zeitgenosse Menzels, der im Anschluss an die Münchener Monumentalmalerei der Zeit Ludwigs I. und auch an die Vorbilder aus Versailles die nationalistische Variante einer modernen Schlachtenmalerei entwickelt,⁷ ist Feodor Dietz. In seinem 1852 entstandenen *Max Emmanuel erstürmt die Vorwerke von Belgrad am 6. September 1688* zeigt er den Fürsten im Anschluss an ein Fresko Karl Stürmers aus den 1820er Jahren für die Hofgartenarkaden zwar noch weiter in den Hintergrund gerückt, als das genau gleichzeitig Menzel unternimmt, er gibt

⁵ Vgl. Martin Warnke: Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, München 1992, 67ff. Vgl. auch Ruth Kaufmann: Political Themes and Motifs in French Painting of the Restoration Period, London 1978, 261.

⁶ Zu einer vergleichbaren Aufwertung des einfachen Soldaten in englischen Schlachtengemälden jener Periode: Mathew P. Lalumia: Realism and Politics in Victorian Art of the Crimean War, Ann Arbor 1984, XXI und passim.

⁷ Vgl. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek: Gemäldekatalog, Bd. 5, Spätromantik und Realismus, München 1984, 106.

aber der Kritik trotzdem keinen Anlass, eine Verklärung des Helden zu beklagen (Abb. 3).⁸ 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 seiner Soldaten ist wie ein Mann auf den Anführer bezogen, in diesem gipfelt der Zug auf, in ihm schließt sich der Kreis einer Komposition, 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.⁹



Abb. 3: Feodor Dietz: Max Emmanuel erstürmt die Vorwerke von Belgrad am 6. September 1688, Öl/Leinwand, 232 x 191 cm, 1852. Mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsgemäldesammlung-Neue Pinakothek, München, Leihgeber: Wittelsbacher Ausgleichsfonds.

<12>

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.¹⁰ 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 vorkäme, als wäre er bei dem Geschehen zugegen, dass er nicht den Eindruck gedämpfter, sondern gar gesteigerter Realität habe. Der eine fühlt sich "gepackt von der Realität der Erscheinungen, welche den Beschauer glauben machen, dass sich Alles ... genau so

⁸ Kritik in: *Deutsches Kunstblatt* (1853), 428-429.

⁹ Thomas W. Gaetgens: Versailles als Nationaldenkmal. Die Galerie des batailles im Musée historique von Louis Philippe, Antwerpen 1984.

¹⁰ Vgl. stellvertretend Friedrich Pecht: Zum 70. Geburtstage Adolf Menzels, in: *Die Kunst für Alle*, 1, 1885/86, 6-71, hier: 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."

zugetragen habe",¹¹ der andere behauptet, "die alten Krieger jener Zeit treten uns so lebendig entgegen, dass man mitten in dem Lärmen zu sein meint."¹² Titus Ullrich, der Kunstkritiker der *Nationalzeitung*, verfällt in seiner Beschreibung vollständig der Suggestion von Schlachtengetümmel, um sich erst im Anschluss daran "aus seinen Phantasien empor tauchend", wieder zu erinnern, dass er keine Wirklichkeit vor sich hat, sondern nur ein Gemälde.¹³

<13>

Wie gesagt, die beschriebene Erfahrung stellt sich für den hieran offensichtlich wenig gewöhnten zeitgenössischen Betrachter bei Menzels Friedrichbildern durchgehend 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 (Abb. 4).¹⁴ Schon im 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-effektivster Wahrheit zur Darstellung gebracht" hat.¹⁵ Gemeint ist zweifellos die scharfe, zuweilen ans Karikaturale grenzende Charakterisierung einzelner Zuhörerfiguren und die dadurch erzielte tendenzielle Ironisierung der höfischen Szenerie.¹⁶ Angespielt wird 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 zeigt einen absorbierten König, eine Figur, die den zweifellos gegebenen zeremoniellen Rahmen des Bildes in seiner 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.¹⁷ Man wird nicht behaupten wollen, dass damit historische Größe

¹¹ Vgl. Christiane Zangs: Die künstlerische Entwicklung und das Werk Menzels im Spiegel der zeitgenössischen Kritik, Aachen 1992, 117.

¹² Vgl. die *Düsseldorfer Zeitung* vom 3.11.1857.

¹³ Wiederabgedruckt in: Titus Ullrich: Kritische Aufsätze über Kunst, Literatur und Theater, Berlin 1894, 53. Ähnlich die Reaktion in der Besprechung der *Zeitung für die elegante Welt* (1856), 568f.

¹⁴ Alexander von Sternberg: Ein Carneval in Berlin, Leipzig 1852, 181f. Ähnlich: Franz Brendel (Hg.): Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft, Bd. 1, Leipzig 1856, 109 ff. zu den Porträt-Stichen "Aus König Friedrichs Zeit".

¹⁵ *Kreuzzeitung* vom 4.11.1852. Ganz ähnlich reagiert Alexander von Sternberg beim Anblick der *Tafelrunde* (wie Anm 14), 183.

¹⁶ Aufschlussreich ist die Bemerkung des eben im Zusammenhang mit der *Tafelrunde* (Anm. 15) zitierten Alexander von Sternberg, dem bei den unbeschäftigten Musikern des Bildes eine "künstlerische Impertinenz" auffällt, die sich auf des Königs Fehler beim Spielen kaprizieren soll. Vgl. auch: *Die Grenzboten* (1852/4), 232, und die Bemerkung des – gegenüber diesem Bild Menzels an sich sehr positiv eingestellten – Kritikers der *Dioskuren* (1857), 93, der vom "outrierten" Charakter der Markgräfin auf dem Sofa spricht.

¹⁷ Zum neuartigen Charakter des Menzelschen Konzertbildes: Elke von Radziewski: Menzel – ein Realist?, in: Menzel, der Beobachter. Ausstellung Hamburg, München 1982, 24.

aufgehoben erscheint, aber doch immerhin so viel, dass die repräsentative Herrscherfigur in einem Prozess der Vermenschlichung und der Psychologisierung ausgehöhlt wird.



Abb. 4: Adolph Menzel: König Friedrichs II in Sanssouci (Die Tafelrunde), Öl/Leinwand, 204 x 175 cm, ehemals Berlin, Nationalgalerie (Kriegsverlust?); Copyright bpk - Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung der bpk.

<14>

Die Beschreibung von Bildwirklichkeit als "wirkliche Wirklichkeit" ist natürlich nicht neu und lässt sich mindestens bis auf Denis 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.¹⁸ Dass Menzel diese gepflegt und jenen vernachlässigt habe, 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 Kunstebene, 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.¹⁹ Als *Hochkirch* 1858 in Düsseldorf ausgestellt wird, reagiert ein dortiger Kritiker

¹⁸ Vgl. die – positive – Wertung bei Max Osborn: Adolph von Menzel, in: *Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte* (1899/1900), 310: "Er war so gleichsam ein Mitbürger der fridericianischen 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."

¹⁹ "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. Frank Büttner: *Cornelius. Fresken und Freskenprojekte*, Bd. 1, Wiesbaden 1980, XII. Gegen den Stil als bindendes künstlerisches Prinzip polemisiert etwa Ludwig Iglshaimer: *Die belgischen Bilder. Eine Parallele mit der Münchner Schule*, in: *Jahrbücher der Gegenwart* 2 (1844), 24-45, 28 von einem entschieden individualistischen Standpunkt aus.

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 thatsächliche verletzt. Darin besteht eben der Unterschied zwischen Prosa und Poesie, Realismus und Idealismus und über der Verkennung dieses Unterschiedes ist dem berühmten Künstler sein beabsichtigtes Geschichtsbild in ein Genrebild umgeschlagen."²⁰ 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, also seine ideale Dimension – noch immer über dessen *Wirklichkeit* stand.²¹ Irritierend wirkte zudem vor allem die enorme Größe des Bildes, das hiermit einen Rang zu präbendieren scheint, der ihm nach geläufigen ästhetischen Gesichtspunkten im Grunde nicht zukam.²²

<15>

Wortführer dieser idealistisch inspirierten Kritik ist Max Schasler, der gleichfalls am Hochkirchbild, das er wegen seiner Monumentalität in der Auffassung an sich weit über Menzels andere Werke stellt, einiges auszusetzen hat. Als störend empfindet auch er zuvorderst die genremäßige Auffassung der Figuren im Vordergrund und die wenig heldenhafte Stellung und Physiognomie Friedrichs.²³ 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.²⁴ Seine Involvierung wird dort ganz direkt anschaulich, wo er durch den am unteren Bildrand rechts hilfeschend seine Hand nach oben werfenden und ihn entsetzt aus einem halb verschatteten Gesicht heraus anblickenden Soldaten fixiert wird. Eine solche Gestalt mit ihrer scharf herausgearbeiteten, prägnanten Individualität rechtfertigt die Bemerkung Paul Mantz', der das

²⁰ *Deutsches Kunstblatt* (1858), 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 Große: Die deutsche allgemeine und historische Kunst-Ausstellung (wie Anm. 1), 152f. 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 Nazarenerfreund Johann Gottlieb von Quandt. Vgl. Johann Gottlieb von Quandt: Vorträge über Ästhetik für bildende Künstler in der Königlichen Academie für bildende Künste zu Dresden gehalten von ... , Leipzig 1844, 47.

²¹ Vgl. etwa Johann Gottlieb von Quandt: Briefe aus Italien über das Geheimnisvolle der Schönheit und der Kunst, 2 Teile; Gera 1830, 290f.

²² Vgl. Max Schasler: Die Berliner Kunstausstellung von 1852, Berlin 1852, 24ff.

²³ *Vossische Zeitung*, 23.10.1856.

²⁴ Vgl. Claude Keisch: Adolph Menzels 'Ansprache Friedrichs des Grossen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen'. Vermutungen über ein unvollendetes Meisterwerk, in: Forschungen und Berichte der Staatlichen Museen Berlin 26 (1987), 259-282, hier: 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. Charles Blanc: Les artistes de mon temps, Paris 1876, 526f.

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.²⁵ 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 1850er und 1860er Jahre den Garaus machen wollen: In der hier vertretenen Konzeption nämlich zählt bei der Darstellung des Menschen nicht "die zufällige Existenz seiner individuellen Persönlichkeit", sondern allein die Rolle, die er im historischen Prozess innehat.²⁶ 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.²⁷ Wenn in der gleichen Zeitschrift auch in dem wenige Jahre später entstandenen Bild der Krönung König Wilhelms I. (1861) die "ungemeine Lebendigkeit im Detail, namentlich auch in den Physiognomien der Vordergrundfiguren" vermerkt, ihm gleichzeitig und eben deswegen "die Strenge des historischen Stils" abgesprochen wird, weil es "einen vorwaltend genremäßigen Charakter" besitze, so ist damit eine gleichlautende Einschätzung gegeben und wieder der entscheidende Einfluss der Vordergrundgestaltung benannt (Abb. 5).²⁸



Abb. 5: Adolph von Menzel: Krönung Wilhelms I. in Königsberg (1861), Öl/Leinwand, 345 x 445 cm, 1861-65, GK I 899, Foto Gerhard Murza © SPSG.

²⁵ Paul Mantz, in: *Gazette des Beaux-Arts* (1867/23), 140.

²⁶ An anderer Stelle heißt das: "Nur das aber gehört zur Geschichte, was irgendwie auf die allgemeine Entwicklung des Menschengeschlechts oder einzelner Nationen einen wesentlichen Einfluss ausgeübt hat." Max Schasler: Die Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin, Berlin 1854, 6.

²⁷ *Die Dioskuren* (1858), 17 (Kritik an E. Leutzes *Friedrichs Erscheinen aus Küstrin bei der Vermählung seiner Schwester*).

²⁸ *Die Dioskuren* (1866), 287. Zum idealistischen Stilbegriff vgl. die Definition Ernst Försters aus dem Kunstblatt des Jahres 1830, zitiert in: Detlef Hoffmann: Die Karlsfresken Alfred Rethels, Diss. Freiburg 1968, 152. Mit Stil ist nicht – wie im heutigen Sprachgebrauch üblich – eine prinzipiell beliebige, wenn auch traditional vermittelte Form künstlerischen Ausdrucks gemeint, sondern das "Hohe" und "Würdevolle" wird im Begriff schon von vorne herein mit eingeschlossen. Vgl. hierzu zeitgenössisch auch Ludwig Schorn: Umriss einer Theorie der bildenden Künste, Stuttgart 1835, 40f.

Friedrich selber 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 hält, ja fast verbirgt, anstatt kämpferisch hervorzutreten, dann wird die fehlende Berechtigung dieser Beschreibung indirekt klar:²⁹ Der große König ist hier eher Spielball einer katastrophischen Situation als eigenmächtiger Handlungsträger und Beherrschender des Geschehens.³⁰ Ganz berechtigt ist die Beobachtung eines dem Bilde sehr kritisch begegnenden Kommentators, der König gleiche "einem fahlen Gespenste",³¹ mindestens wird man einem eher positiv eingestellten Kollegen zustimmen, der vorsichtiger vermutet, "die Erscheinung des Königs mag nicht mächtig genug scheinen".³² 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.³³ Denn Heroisches lässt sich nun in der Tat nicht ausmachen.³⁴ Friedrich ist als eine gleichsam denkmalhaft erstarrte Reflexionsfigur gestaltet, in der das anbrandende Geschehen verinnerlicht erscheint, in der es aber keineswegs aufgipfelt. 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 herbei eilenden Soldaten, scheint damit als der von seinem Volk geliebte "Alte Fritz" zunächst besorgt um

²⁹ Vgl. etwa Deutsches Kunstblatt (1858), 55 und Große: Die deutsche allgemeine und historische Kunst-Ausstellung (wie Anm. 1), 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, eine Kritik zu Schlöpkes "Tod Niclots", in: *Die Dioskuren* (1858), 83.

³⁰ Der Mangel an heroisierender Akzentuierung Friedrichs in Menzels Bildern wird an vielen Stellen notiert. Vgl. etwa *Die Zeit* (7.9.1856) zu der "Belehnung der schlesischen Stände" (Zitiert in: Ursula Ellwart: *Menzels Friedrichsbilder (1849-1860). Untersuchungen zu ihrer zeitgenössischen Rezeption*, Tübingen 1985, 147). Vgl. die kurzen Analysen bei Werner Hofmann: *Das irdische Paradies*, 2.Aufl., München 1974, 120; sowie Hermann Beenken: *Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst*, München 1944, 307. Dieses wäre auch kritisch gegenüber Studien anzumerken, die in Menzels Ölbildern zum Thema Friedrich der Große gegenüber seinen früheren Graphiken eine stärkere Monumentalisierung und Hervorhebung der Hauptperson zu erkennen. Vgl. etwa Donat de Chapeaurouge: *Menzels Friedrichsbilder im "Historischen Genre"*, in: Eckehard Mai (Hg.): *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz 1990, 213-227. Treffender, wenn auch in der existenzialistischen Atmosphäre vielleicht etwas outriert, scheint mir die Analyse des Bildes bei Jens Christian Jensen: *Adolph Menzel*, Köln 1982, 27f.

³¹ Anonymus: *Die deutsche Geschichtsmalerei*, in: *Stimmen der Zeit* 2 (1859), 348.

³² *Düsseldorfer Zeitung* vom 3.11.1857

³³ Moritz Carrière: *Die deutsche allgemeine und historische Kunstausstellung in München*, in: *Westermanns Monatshefte* (1858/4)ff., hier: (1858/59/5), 203.

³⁴ Der Verlust des Heroischen in der bürgerlichen Kunst des 19. Jahrhunderts ist natürlich eine längst beobachtete Entwicklung. Wegweisend dazu: Heinz Schlaffer: *Der Bürger als Held. Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche*, Frankfurt 1973. Für die Malerei des frühen 19. Jahrhunderts wurde das Phänomen schon früh kunstgeschichtlich verarbeitet. Vgl. das sehr inhaltsreiche Buch von Franz Reber: *Geschichte der neueren deutschen Kunst vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis zur Wiener Ausstellung 1873*, München 1879, vor allem 579. Systematischer zu diesem Aspekt die Arbeiten von Werner Busch, vgl. stellvertretend: *Über Helden diskutiert man nicht. Zum Wandel des Historienbildes im englischen 18. Jahrhundert*, in: Mai: *Historienmalerei in Europa* (wie Anm. 30), Mainz 1990, 57-76. Jetzt auch zusammenfassend: ders.: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.

seine "Kinder", die er in der Auffassung der Zeit tatsächlich wie seine Familie zu behandeln gepflegt habe, und erst in zweiter Linie um den Ausgang der Schlacht.³⁵ Wenn verschiedene Theoretiker der Zeit den modernen Massenkrieg vom herkömmlichen "Heldenkrieg" absetzen und der künstlerischen Verarbeitung des ersteren den Historienbildstatus aberkennen, um ihn als bloßes Genre einzustufen,³⁶ 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",³⁷ 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 – und nicht seine überkommene Erscheinungsweise – zu erhalten.

<17>

Nicht nur die zu starke Individualisierung des Personals im Vorder- und Mittelgrund fällt vielen Kommentatoren störend auf, sie registrieren zudem ein verzerrtes Größenverhältnis. Die Soldaten vorne erscheinen ihnen nämlich deutlich zu groß im Vergleich speziell zur Friedrichfigur. "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."³⁸ 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.³⁹ 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 aus der Anwendung eines photographischen Objektivs notwendig resultiert. Aaron Scharf hat die plausible These vertreten, dass Edgar Degas' akzellerierte Tiefenraumentwicklung nicht ohne die Kenntnis von Photographien denkbar ist, in denen das

³⁵ Vgl. zu diesem Aspekt Johann D.E. Preuß: *Erinnerungen an Friedrich den Großen in Bezug auf seine Armee*, Berlin 1854.

³⁶ Vgl. etwa Friedrich Theodor Vischer: Rezension zu A. Hallmann, *Kunstbestrebungen der Gegenwart* (Berlin 1842), in: ders.: *Kritische Gänge*, hg. von Robert Vischer, Bd. 5, München 1922, 75; *Deutsches Kunstblatt* (1857), 356. Kunsthistorisch zum Phänomen: Cornelius Gurlitt: *Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1907, 325; Richard Muther: *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*, Bd. 2., München 1893, 101. Die generelle Abstrahierung der politischen Verhältnisse macht der Geschichtsmalerei in den Augen sensibler Zeitgenossen allgemein zu schaffen. Vgl. etwa Friedrich Pecht: *Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867*. *Pariser Briefe*, Leipzig 1867, 26.

³⁷ *Unterhaltungen am häuslichen Herd* (1856), 799 ("Zur Schlachtenpoesie")

³⁸ *Düsseldorfer Journal* (10. November 1857).

³⁹ Willi Kurth: *Potsdamer Kunstsommer*, in: *Die Kunst für Alle*, 1922, 17-26, hier: 18.

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 Ernest 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.⁴⁰ 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.⁴¹ Die Problematik wird im Übrigen weiterbestehen und eine wichtige Rolle in der Ausbildung des nicht-gegenständlichen Kunstwerkes spielen. Fügt man die Aussage eines anderen zeitgenössischen Kritikers hinzu, der an der naturalistischen, aber unschönen und künstlerisch unwahren Tiefenraumgestaltung vor allem dessen "würdelosen" Effekt verwirft,⁴² so ist damit auch die "moralische" Dimension einer solch modernistischen Auffassungsweise eingeholt, die in Menzels Hochkirchbild in der entschiedenen Relativierung Friedrichs des Großen bestand.

<18>

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 burleske Unterwanderung einer preußischen Nationallegende vorkommen, die sich gerade in der Zeit Menzels eigentlich erst formierte. Ein weiterer Kritiker des Bildes bemängelt 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.⁴³ Erklärungsbedürftig ist hier gewiss der Begriff des Humors, kann man doch wenig im landläufigen Sinne "Humorvolles" in der Menzelschen Schlachtendarstellung ausfindig machen.

<19>

In der hegelianischen Tradition, vor allem bei Hegel selbst, bei Hotho, Ruge und Vischer besetzte der Begriff des Humors nun in der Tat ein sehr viel breiteres Bedeutungsfeld, als uns das geläufig ist. Das

⁴⁰ Aaron Scharf: *Art and Photography*, London 1983, 190. Dabei ist bemerkenswert, dass Meissonier gewöhnlich von den Zeitgenossen als französisches Pendant zu Menzel begriffen wird. Vgl. etwa Blanc: *Les artistes de mon temps* (Anm. 24), 527.

⁴¹ Vgl. beispielsweise die eher willkürlich gewählte Argumentation in: *Weimarer Sonntags-Blatt. Zeitschrift für Unterhaltung aus Literatur und Kunst* (1856), 304.

⁴² Scharf: *Art and Photography* (wie Anm. 40), 193.

⁴³ *Die Zeit* (29.11.1856), zitiert nach Ellwart: *Menzels Friedrichsbilder* (Anm. 30), 153f. Vgl. auch: Anonym: *Die deutsche Geschichtsmalerei* (wie Anm. 31), 348: Schon der Rezensent des *Kunstblattes* (1835, 372) konnte im Humoristischen "nicht das eigentliche Element der bildenden Kunst, die bei aller Individualität der Gestalten doch stets eine gewisse Allgemeinheit braucht und sich auf der Spitze subjektiven Witzes nicht wohlbe findet" erkennen.

kann hier nur sehr grob resümiert werden.⁴⁴ Das Humoristische ist dort Grundprinzip der romantischen Kunstform, in ihm manifestiert sich die freigewordene Subjektivität der Moderne, die das Äußere aus dem Mythos entlassen hat und zu ihrer eigenen Verfügung vorfindet. 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",⁴⁵ ohne deswegen weniger Bedeutsamkeit zu besitzen als jene traditionell als einzig relevant gewertete Spitzengattung. Beide müssten um die Ausschöpfung des Tiefsten im Menschlichen bemüht sein und beide könnten daran auch unabhängig von ihrer Gattungszugehörigkeit scheitern.⁴⁶ 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."⁴⁷ Eben deswegen kann auch ein Bild wie die Hochkirchschlacht trotz aller Tragik des Handlungsverlaufes "humorvolle" Aspekte haben, dann nämlich, wenn man all das einbezieht, was essenziell ist, ohne statisch zu sein. Hierin mag der Sinn von Menzels offen-pastoser Malweise⁴⁸ und seinem ausgeprägten Interesse an (künstlichen) Lichtwirkungen nicht nur in diesem Werk begründet sein –, was dem Augenblick Dauer verleiht anstatt Dauer ins Werk einzusenken und somit gleichsam eine preußische Form des "Heroismus des modernen Lebens".

<20>

Ganz allgemein lässt sich feststellen, dass die scharfe Trennung von Historie und Genre, die in der überkommenen Gattungshierarchie vorausgesetzt war, einer immer ausgeprägteren Durchmischung weicht.⁴⁹ 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.⁵⁰ 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

⁴⁴ Vgl. Wolfgang Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus, München 1966.

⁴⁵ Heinrich Gustav Hotho: Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei, 2 Bde., Berlin 1842/43, Bd. 1, 137.

⁴⁶ Vgl. auch Johannes Hartau: Don Quijotes Ästhetische Feldzüge: das Erinnerungsblatt von Menzel und Hosemann aus dem Jahre 1834, in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 3 (1984), 97-120, hier 111.

⁴⁷ J. Fürst: Zur Würdigung eines Künstlerauspruchs über drei Gemälde der Berliner Ausstellung, Berlin 1843, 32. Ähnlich: Anton Springer: Die bildenden Künste in der Gegenwart, in: Die Gegenwart, eine encyclopädische Darstellung der neuesten Zeitgeschichte für alle Stände, Bd. 12, Leipzig 1856, 756.

⁴⁸ Carrière spricht in seiner Hochkirch-Kritik vom "borstigen Pinsel", mit dem das Bild gemalt sei. Vgl. Carrière: Die deutsche allgemeine und historische Kunstausstellung (wie Anm. 33).

⁴⁹ Die konservativen Versuche, die Trennung aufrecht zu erhalten, exemplarisch bei J. Koopmann, in: *Deutsches Kunstblatt* (1857), 187.

⁵⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik, Bd. 1, Stuttgart 1977, 664ff.

besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passende Art der Darstellung" verzichten.⁵¹ Expliziter formuliert es 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.⁵² 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".⁵³ Kunst habe es, gleich an welcher Stelle, immer nur mit dem "in sich Wahrhaftigen"⁵⁴ zu tun, eben auch dort, wo sie es mit dem niedrigen Bereich des Genres versuche.⁵⁵

<21>

Das, was die klassizistischen Kritiker im Sinne einer bedeutungsheischenden Historienmalerei zu vermeiden empfehlen, die Darstellung all dessen, was keinen Anspruch auf objektive Allgemeinheit erheben 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."⁵⁶ Ja mehr noch, die Geschichtsmalerei selbst ist gegenüber der Historienmalerei, welche das "Jenseits der Geschichte zeichnet", Spielwiese 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.⁵⁷ Ziel ist dabei nicht einfach Prosaisierung des Künstlerischen, sondern Poetisierung der Wirklichkeit, wenn dies auch ganz anders geschieht als im klassischen Historienbild.

<22>

Das "Flüchtige" und das "Nebensächliche", das was sonst gegenüber dem Grandiosen der Haupt- und

⁵¹ Hegel: Ästhetik, I., 674.

⁵² Vgl. hierzu Werner Busch: Die Antrittsvorlesung Friedrich Theodor Vischers bei der Übernahme des Lehrstuhls für Ästhetik und Kunstwissenschaften an der Universität Tübingen, in: Kritische Berichte 9 (1981), 35-50, hier: 42; außerdem: Georg Jäger: Der Realismusbegriff in der Kunstkritik, in: Werner Hahl / Georg Jäger (Hgg.): Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880, Bd. 1, Stuttgart 1976, 9-28, hier: 12ff. Eine entschiedene Gegenposition bei Ernst 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 273, 279.

⁵³ Hotho: Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei (wie Anm. 45), 131.

⁵⁴ Hotho: Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei (wie Anm. 45), 137.

⁵⁵ Der Einfluss der Hothoschen Theoriebildung zeigt sich beispielweise darin, dass auch noch in den 1850er Jahren seine Formulierungen fast wörtlich abgeschrieben wieder auftauchen. Vgl. etwa Friedrich Faber: Conversations-Lexikon für Bildende Kunst, Bd. 6, Leipzig 1853, 249.

⁵⁶ W. Herold: Ueber die Stellung der bildenden Kunst in der Gegenwart, Halle 1855, 68.

⁵⁷ Vgl. Anton Springer: Die bildenden Künste in der Gegenwart, in: Die Gegenwart, eine encyclopädische Darstellung der neuesten Zeitgeschichte für alle Stände, Bd. 12, Leipzig 1856, 717.

Staatsaktionen keine Daseinsberechtigung erhält, ist in dieser Konzeption zum Protagonisten geworden, da es dem Rezipienten verinnerlichende Anverwandlung erlaubt und zum allgemeinen "Humanum" vordringt, das nach Hegel Fluchtpunkt der modernen Kunst zu sein hat.⁵⁸ 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 miterscheinenden Sinn und Geist des Darstellers, als im Nennwerth und der speciellen Form des Dargestellten liegt",⁵⁹ wie es in einer hegelianisch inspirierten Kritik schon aus dem Jahr 1834 heißt.

<23>

Eine breiter angelegte Studie der Menzel-Rezeption würde ergeben, dass diese Qualitäten in seinen Friedrichbildern 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 habe 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."⁶⁰ Das Partikulare 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 im Jahre 1856 an König Friedrich Wilhelm IV. einen Brief mit der selbstbewusst vorgetragenen Bitte um Ankauf durch den Hof verfasste, da verwies 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 der Maler erwartete, erwartet haben muss, da er hierin offensichtlich gerade das ausgeführt hat, was er jetzt zu widerlegen sucht.⁶¹

<24>

Die Reduktion auf das Begrenzte und Vereinzelte, die einen ganz in der idealistischen Tradition der

⁵⁸ Hegel: *Ästhetik* (wie Anm. 50), I, 677. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, dass ein Kritiker des *Journal für Malerei und bildende Kunst* (Hg. 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", 26)

⁵⁹ Zur Berliner Akademieausstellung: *Museum* (1834), 300. 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 Inhalt."

⁶⁰ Vgl. *Die Dioskuren* (1870), 230.

⁶¹ ZStA Merseburg, 2.2.1. Nr. 20337, fol 32f. Den Hinweis auf den Brief verdanke ich Claude Keisch.

Münchener 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,⁶² 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 wird, der Gegner, also die Österreicher unter ihrem Feldmarschall Daun, ganz außerhalb bleibt.⁶³ Menzel gestaltet hier fragmentarisch,⁶⁴ 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 festlegt: "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."⁶⁵

<25>

Was bedeutet diese vielleicht etwas ausufernd geratene Analyse eines Menzelschen Geschichtsbildes für unsere Ausgangsthese? Ich erinnere daran, dass es darum gehen sollte, das Bild nicht einfach nur als einen transparenten Durchblick auf das visualisierte historische Ereignis zu verstehen, sondern als einen subjektiv und historisch geprägten Versuch, dieses Ereignis durch spezifische sinnliche Formung auch zu interpretieren. Im Hochkirchbild wird nicht einfach nur ein kriegerisches Geschehen aus dem Jahr 1758 nacherzählt, diese Nacherzählung ist durch und durch vom Selbstverständnis eines Künstlers geprägt, der hundert Jahre später unter völlig anderen historischen und kunstgeschichtlichen Voraussetzungen einen Blick zurück wirft. Friedrich ist Menzel zu einer Identifikationsfigur geworden, deren menschliche Größe gegenüber der historischen Größe zu überwiegen scheint. Ich kann diese neuen Kontexte hier nur in groben Zügen schildern, hoffe aber, mein Argumentationsziel trotzdem zu erreichen.

<26>

Nimmt man das Thema des Menzelschen Schlachtenbildes als solches, so scheint die Deutung klar: Der Maler liefert eine Apotheose des preußischen Herrschers der Aufklärungszeit und setzt sie gegen die eigenen Zeitverhältnisse. Diese waren in erster Linie von dem schwachen Monarchen Friedrich Wilhelm IV. geprägt, der nur mit Schwierigkeiten aus der 1848er Revolution heraus gekommen war

⁶² Ernst Förster: *Geschichte der deutschen Kunst*. Fünfter Teil. Von 1820 bis zur Gegenwart, Leipzig 1860, 300f.

⁶³ Sehr dezidiert verwirft diese Konzeption etwa der schon genannte Kritiker der Düsseldorfer Akademieausstellung, auf der das Bild 1858 gezeigt wurde.

⁶⁴ Zur Rolle dieser Kompositionsform bei Menzel: Donat de Chapeaurouge: *Die Phantasie des Betrachters*, in: *Der frühe Realismus in Deutschland 1800-1850*, Ausstellungskatalog Nürnberg 1967, 119.

⁶⁵ Erschienen in Halle / Leipzig, zitierte Stelle auf 121.

und das Land danach in eine Richtung treiben ließ, die vor allem den preußischen Liberalen wenig behagte. Die Sache scheint damit abgemacht: Menzel setzt dem Versager der Gegenwart den Heroen der Vergangenheit entgegen. Die visuelle Evidenz des Hochkirch-Bildes aber will in dieser Feststellung nicht so richtig aufgehen. Es stimmt zwar, Menzel bewunderte Friedrich, dem er einen großen Teil seines frühen Werkes widmete und mit dem er sich geradezu identifizierte, aber er stellt ihn ganz und gar nicht in der frühneuzeitlichen Tradition der Herrscherapotheose dar. Vielmehr vermenschlicht und relativiert er ihn, so sehr in dem Bild auch eine historisch adäquate Darstellung des Geschehenen zum Ausdruck kommen dürfte. Es ist nicht mehr der herausgehobene Übermensch, der in seinem Schlachtenbild erscheint, sondern der wenig heldenhafte Vater seiner Soldaten, die sich ihm gegenüber räumlich, aber auch psychologisch in den Vordergrund drängen. Man sollte meinen, dass sich hierin eine "Demokratisierung" des Heerwesens ausdrückt, die wohl mit der preußischen Heeresreform der Befreiungskriege in Zusammenhang zu bringen ist. Auf jeden Fall ein Faktum, das keineswegs die Verhältnisse der Zeit Friedrichs des Großen reflektiert.

<27>

Das ästhetisch Geformte des Geschichtsbildes ist damit als etwas beschrieben, dessen Konstruktionscharakter genauso herauszuheben ist, wie das bei jedem historischen Rezeptionsverfahren zu geschehen hat. Es ist eben nicht die "natürliche Sprache" des Bildes jenseits der Geschichte, deren Evidenz sich gleichsam selbstverständlich einstellt. Eigentlich eine Selbstverständlichkeit, von der die Kunstgeschichte als Wissenschaft in ihren Grundfesten bestimmt ist. Aber doch zugleich etwas, das man sich immer wieder klar machen sollte.

Autor:

Prof. Dr. Hubertus Kohle
Ludwig-Maximilians-Universität München
Institut für Kunstgeschichte
Georgenstraße 7
80799 München
hubertus.kohle@lrz.uni-muenchen.de