

Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild

Herausgegeben von
Andrea von Hülsen-Esch, Hans Körner
und Guido Reuter

– Sonderdruck –
im Buchhandel nicht erhältlich



2003

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Hubertus Kohle

Zeitstrukturen in der Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts

Adolf Menzel und seine Kollegen

Auch heute noch wird man die vor fast vierzig Jahren gemachte Feststellung Ernst Gombrichs unterschreiben können, die Kunstgeschichte habe die Problematik der Zeitgestaltung im Bild im Vergleich zu derjenigen des Raumes entschieden vernachlässigt.¹ Programmatische Studien von einiger Systematik sind zwar vorhanden, Heinrich Theissings und Bernard Lamblins Bücher aus den 1980er Jahren, Götz Pochats auf die Frühzeit beschränkte Abhandlung aus den 90ern, daneben eine Reihe von Einzeluntersuchungen.² Aber wenn die Studien zum Raum ausgehend von der zentralen Perspektiv-Frage als Wegscheide zwischen Mittelalter und Moderne immer schon im Kern der Faches angesiedelt waren, so sind diejenigen zur Zeitproblematik doch eher an den Rändern thematisiert worden, oder an Stellen, die von außen herangetragen wurden. In der meist nicht ernst genommenen Hermeneutik – ich erwähne das Giotto-Buch des allzu früh verstorbenen Max Imdahl³ – oder in der literaturwissenschaftlich inspirierten Rezeptionsästhetik eines Wolfgang Kemp.⁴ Lessings Behauptung aus dem Laokoon, das Bild habe im Gegensatz zur Literatur keine Zeit, hat sich offenbar durchgesetzt, obwohl er dafür nachher immer wieder auch kritisiert worden ist, nicht zuletzt von Künstlern selber, von denen hier nur Paul Klee zitiert sei:

„Bewegung liegt allem Werden zugrunde. In Lessings Laokoon, an dem wir einmal jugendliche Denkversuche verzettelten, wird viel Wesens aus dem Unterschied von zeitlicher und räumlicher Kunst gemacht. Und bei genaue-

¹ Ernst H. GOMBRICH, *Moment and Movement in Art*, Journal of the Warburg and Courtauld Institute, 27 (1964), S. 293.

² Heinrich THEISSING, *Die Zeit im Bild*, Darmstadt 1987. Bernard LAMBLIN, *Peinture et temps*, Paris 1987. Götz Pochat, *Bild-Zeit: Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit*, Wien 1996.

³ Max IMDAHL, *Giottos Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München 1980.

⁴ Vgl. etwa *Der Text des Bildes: Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, hg. von Wolfgang KEMP, München 1989.

rem Zusehen ist's doch nur ein gelehrter Wahn. Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff.“⁵

Ich denke, wir sollten solche Stimmen ernst nehmen, meine aber im übrigen, dass man Lessing Unrecht tut, wenn man seinen Beitrag in erster Linie als systematischen begreift. Mir scheint er viel symptomatischer als These am Rande der klassischen Bilderzählung und als seismographische Beschreibung des neoklassizistischen Bildes, das sich in der Stillstellung – und dadurch eben Zeitlosigkeit – seiner Autonomie bewusst wird. Dabei ist die Frage nach der Zeit im Bild auch insofern komplex, als sie schwer zu greifen, da auf ganz unterschiedlichen Ebenen angesiedelt ist. Ist damit die extrinsische Zeit gemeint, wie sie etwa in Zeitallegorien thematisiert wird, oder die intrinsische der Bildgestalt. Ist es die Zeit der *historia*, die in der höchsten Gattung den Inhalt abgibt? Meint man die Erlebniszeit des Betrachters oder die implizite Zeitlichkeit des Bildes selber? Zum Gegenstand werden solche Fragen ebenfalls am Rande oder außerhalb des Faches, insbesondere in der philosophischen Ästhetik,⁶ der der gestandene Historiker immer mit einer gewissen Skepsis begegnet.

Wenn ich mich an dieser Stelle mit Adolph Menzel und seiner Geschichtsmalerei – d.h. fast automatisch seine Friedrich dem Großen gewidmeten Bilder – beschäftige und ihn mit einigen seiner Vorgänger und Zeitgenossen vergleiche, so soll es ausdrücklich um Aspekte gehen, die eben mit „impliziter Zeitlichkeit des Bildes“ angesprochen wurden. Gerade narrativ strukturierte Historienbilder leben von ihrer geschichtliche Verläufe andeutenden Organisation und können dies auf unterschiedlichste Art andeuten: Durch Einbindung unterschiedlicher Phasen einer *historia* im gleichen Bild, durch die temporale Fruchtbarkeit von Gestik, durch hierarchisierende Kompositionsformeln etc. Ausgehen möchte ich von der sogenannten „Bittschrift“, die ansonsten neben den Ikonen der Friedrich-Verehrung wie dem „Flötenkonzert“ kaum weiter thematisiert wird. Es soll sich herausstellen, dass die zeitliche Strukturierung der Szene einen Aufschluss über deren Realismuscharakter geben

⁵ Paul KLEË, Begriffliches zur Gestaltungslehre (1925), in: ders., Das bildnerische Denken. Schriften zur Form und Gestaltungslehre, hg. von Jürg SPILLER, Basel/Stuttgart 1956, S. 78.

⁶ Vgl. etwa Brigitte SCHEER, Zur Zeitgestaltung und Zeitwahrnehmung in der bildenden Kunst, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 46 (2001), S. 255–269.

kann. Viel eher zumindestens als diejenigen Eigenschaften von Menzels Bildern, die gewöhnlich als Ausweis für die Tatsache genannt werden, dass wir es bei Menzel mit dem größten deutschen Realisten des 19. Jahrhunderts zu tun haben. Denn mit geradezu gebetsmühlenhafter Ausführlichkeit wird gewöhnlich betont, mit welcher allesverschlingender Hingabe sich Menzel auch den kleinsten Details des alltäglichen Lebens gewidmet, wie weitgehend er seine Kunst auf Beobachtung reduziert habe und wie sehr er an der präzisen Erfassung des Ist-Bestandes von Welt interessiert gewesen sei. Alles Bestimmungen, die keine präzise Abgrenzung von Menzels Realismus-Begriff gegenüber anderen Realismen der Malereigeschichte erlauben. Und wenn sich dabei am Ende herausgestellt haben sollte, dass Menzels Zeit-Gestalt einen Hinweis auf dessen traditionelle Historienbild-Intentionen entschieden außer Kraft setzende Geschichtsbild-Konzeption gegeben hat, dann bin ich zufrieden. Ich gehe aus von Theissings These von der Punktualisierung der Zeit in der Kunst des 19. Jahrhunderts, mit der er in dem genannten Buch die Malerei des Realismus von den Idealismen der Vorzeit absetzt.⁷

Die kleine, nur 60 x 75 cm große „Bittschrift“ (Abb. 66), vor wenigen Jahren über den Münchener Kunsthandel von der hohenzollerischen Burg Hechingen in Privatbesitz verkauft, ist wohl Ende 1848 begonnen und dann in der kleinen Berliner Kunstausstellung vom Frühjahr 1849 neben wichtigen realistischen Werken der deutschen und belgischen Schule gezeigt worden. Auf einem wenig gepflegten, ja aufgewühlt zu nennenden Wegstück – Menzel sollte sich später erinnern, dass ihm dieses Aussehen von höchster Regierungsstelle zum Vorwurf gemacht wurde – nähert sich ein Reiter aus der Tiefe des Raumes der Vordergrundszene. In gebührendem Abstand folgen diesem zwei weitere Reiter, die dabei sind, ebenfalls in dieses Wegstück einzubiegen, um sich auf den Betrachter zuzubewegen.⁸ Die Physiognomie des ersten Reiters ist unverkennbar: Es handelt sich um den preußischen König Friedrich II., genannt Friedrich der Große, der fast neugierig dem Pärchen zugewandt ist, das sich im Vordergrund rechts befindet und offenbar intensive Zwiesprache hält. Nun ja, Zwiesprache ist vielleicht nicht der richtige Ausdruck. Es redet die Frau, und zwar scheint sie mit großem Engagement auf einen Mann einzureden, der sich zögerlich ein Konvolut von

⁷ THEISSING, *Die Zeit im Bild* (wie Anm. 2) S. 6f.

⁸ Vgl. hierzu ausführlicher Hubertus KOHLE, *Adolph Menzels Friedrich-Bilder: Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre*, München 2001, S. 211ff.

Papieren vor den Mund hält und über dieses – fast ein wenig bedröppelt wirkend – schamhaft auf den Boden blickt, jedenfalls nicht etwa zu Friedrich hin.

Der ganze Gehalt des Bildes ist in dieser Konstellation benannt, obwohl es an dieser Stelle nicht um die ikonographische Relevanz der Thematik gehen soll. Im Unterscheid nämlich zur letztlich einem idealistischen Kunstbegriff verpflichteten Klassik und ebenso im Unterschied zu dem, was dann ein re-idealisierte Realismus des späteren 19. Jahrhunderts anstrebt, bleibt Menzels Bild dem Betrachter in einem gewissen Sinne schuldig, was der Titel suggeriert. Die Momentaneisierung des Geschehens ist nämlich so weit getrieben, dass ein plausibler Handlungsverlauf, wie er im Titel angedeutet ist, unterlaufen scheint. Denn dass der Bittsteller tatsächlich entschieden ist, die Bittschrift seinem König zu übergeben, ist völlig unklar und nur zu vermuten. Eher wirkt er so zögerlich, als wolle er von seiner Tat noch Abstand nehmen. Das klingt nur so lange beckmesserisch, bis man die genannte idealistische Tradition und deren spätere Nachfolge zur Kenntnis nimmt.

Der Meister der *Historia* aus dem Albrecht Altdorfer-Umkreis etwa zeigt einen König Maximilian, der sich geradezu hingebungsvoll seinen Untertanen zuwendet (Abb. 67): Kniend strecken sie ihm ihre Schriften nicht nur entgegen, der König hat sie schon in Empfang genommen, Angebot und Übernahme fallen in eins. Ganz so zeitraffend geht es in Noel Hallés frühklassizistischer „Milde Trajans“ nicht zu, die Zielrichtung aber bleibt identisch (Abb. 68): Der anbietenden Bewegung der Bittstellerin entspricht die annehmende des römischen Kaisers, dem ausgestreckten Arm der heruntergekommenen Mutter der ausgestreckte Arm des wohlthätigen Herrschers, den die aufgeklärte Malerei dem bourbonischen König als ideales Spiegelbild vor Augen hielt. Die Symmetrie der Haltungen ist Ausweis der gelungenen Aktion, mit der Konfiguration dieser Haltungen wird implizit die Zeitbeschränkung des simultanen Mediums transzendiert. Fruchtbar im Lessingschen Sinn wird man den dargestellten Moment nennen können, auch wenn er naturgemäß der dramatischen Aufgipfelung entbehrt, an die bei Lessing gedacht war.

Fast ein wenig peinlich wirkt diese Fruchtbarkeit dann in Darstellungen des späten 19. Jahrhunderts wie der des hier gezeigten Hugo Ungewitter, die sich gegen den Zug der Zeit zu stemmen scheinen und auf ältere Modelle zurückgreifen (Abb. 69). Peinlich, weil der sinnhaft-idealische Gestus in einen merkwürdigen Gegensatz zur entschieden naturalistischen Gestaltung geraten ist: Friedrich der Große scheint ei-

nem frühen Historienfilm entsprungen, dem herantretenden Invaliden geht die Klassizität der Frau in Hallés Bild ab, die ihr bei aller Verhärzung eignet. Idealischesinnhaft nenne ich den Gestus gleichwohl, und zwar gerade deswegen, weil auch hier geradezu penetrant die Handlung als gelingende fokussiert ist. Weit streckt der Invalide die Schrift seinem Herrn entgegen, weit auch hat Friedrich seine Hand ausgestreckt, um diese zu übernehmen. Es kann keinerlei Zweifel daran aufkommen, dass die angedeutete Aktion auch dann gelingen wird, wenn man einen Moment später hinschaut.

Bei Menzel sieht das ganz anders aus: Fruchtbar im Sinne von zukunftsverheißend ist das, was in der „Bittschrift“ gezeigt wird, ganz und gar nicht. Eher ist der aufgenommene Moment so frühzeitig angesetzt, dass ihm diese Potenzialität abgeht. Man wird nicht fehlgehen, hierin einen Einfluss der Fotografie zu sehen, außerdem einen Verzicht darauf, den Handlungszusammenhang sinnhaft mit Blick auf die vermeintliche Idee zu stilisieren. Ich werde Ihnen später noch ein Beispiel für die Tendenz der Kunstkritik geben, die Menzelsche Geschichtsbildauffassung „fotografisch“ zu nennen. Bei Menzel wirkt der Moment eingefroren in seiner vorzeitigen Registrierung, er hat etwas in hohem Maße Unvollendetes oder besser: Vollendung Konterkarierendes. Man könnte es paradox so formulieren: Da, wo die Fotografie bis über das Jahrhundertende hinaus sich den idealisierenden Mechanismen der Bildenden Kunst verpflichtet glaubt, um Kunststatus zu erlangen, nimmt Menzel in eben der Bildenden Kunst Wirkungsweisen der Fotografie vorweg, um diesen Kunststatus zu problematisieren. Und nicht nur Wirkungsweisen der Fotografie, sondern auch solche des Filmes. Der frühe Film nämlich wählte häufig Einstellungen, die einen Bewegungsverlauf aus dem Hintergrund nach vorne zeigten, um beim Betrachter die Erwartungshaltung zu steigern.⁹ Da aber, wo sich diese Erwartungshaltung im Film im weiteren Verlauf auflöst, ist diese Möglichkeit im Bild eben nicht gegeben.

Die Auswirkungen auf den Bildhelden sind unverkennbar, sie reflektieren Vergleichbares in einigen der anderen Friedrich-Bilder. Der preußische Herrscher nämlich verliert im Werk seinen dominierenden Status, er wird gleichsam zum Opfer der zeitlich strukturierten Mechanik des Bildgefüges. Einerseits erinnert er als auf den Betrachter und die Vordergrundszene Zureitender an barocke Inszenierungsformen des

⁹ Vgl. David BORDWELL, *Visual Style in Cinema*. Vier Kapitel Filmgeschichte, München 2001, S. 17ff.

Herrschers, andererseits geht er deren in der strengen Realistik der genrehaften Szene wieder verlustig. Beachten Sie etwa die interessierte Kopfwendung, die in solcher Prägnanz schon fast als ein Dekorungsverstoß zu werten ist.

Die angedeutete Gegenläufigkeit der Charakterisierung bestimmt das Friedrich-Bild Menzels weithin, und zwar zuweilen auch mit Blick auf die Zeitlichkeit seiner Bilder, deren Ausführung sich von den späten 1840er bis in die frühen 1860er Jahre erstreckt. In dem 1853 entstandenen Pastell- und Deckfarbenblatt „Friedrich der Große in jungen Jahren“ bewirkt die Stellung des Kronprinzen im Bild durch die wenig repräsentative und fast linkische Armhaltung eine deutliche Aufladung des Ganzfiguren-Herrscherporträts mit Genreelementen.¹⁰ Gleichzeitig haben diese Armbewegungen auch eine zeitliche Verfasstheit. Sowohl der rechte Arm mit der Bewegung hin zum Tisch, auf den Friedrich seinen Dreispitz absetzt (oder von dem er ihn aufnimmt?) als auch der linke mit der fast unbeholfen in der Jackentasche versenkten Hand: Beides sind vorübergehende Momente, die sich bedeutungshaft von denen der Vor- und der Nachzeit nicht unterscheiden, ja deren Beiläufigkeit vom Maler wohl bewusst entheroisierend gewählt wurde. Oder im „Flötenkonzert“, das zur Friedrich-Ikone geworden ist und in historischen Werken zuweilen unkritisch dazu dient, das Zeitalter der preußischen Aufklärung zu visualisieren: In den räumlichen Aspekten scheint alles dafür getan, den Herrscher herauszuheben. Er ist unverdeckter Mittelpunkt einer kreisförmigen Anlage und als die Kadenz Spielender momentan als Einziger engagiert. Dabei setzt der Maler den genauestens benannten Moment der Darstellung in Parallele zur äußerst weit getriebenen Individualisierung der Zuhörer-Figuren und deren unterschiedlichen Reaktionen. Oder genauer: Erst die Momentaneisierung bringt die Partikularität dieser Reaktion hervor. Offenbar treffen wir Friedrich unmittelbar vor der Beendigung seiner Kadenz an, der Geiger rechts ist schon dabei, sein Instrument wieder aufzunehmen, der Cembalist hat seine Linke in definitiver Fingerstellung auf die Tasten gelegt, um gleich wieder im tutti einsetzen zu können. Die Zuhörer reagieren unterschiedlich, dabei keineswegs von einhelliger Begeisterung inspiriert: Manche nachdenklich, andere gelangweilt, einer stolz wie ein Vater, der die ersten Spielversuche seines Kindes begutachtet, ein weiterer mit einer Verzückung, deren Manieriertheit fast schon das Gegenteil zu belegen scheint. Alle diese

¹⁰ Abb. in KOHLE, Adolph Menzels Friedrich-Bilder (wie Anm. 8) Tafel 1.

Reaktionen relativieren die Stellung des Herrschers im Bild, deren räumliche Anordnung zweifellos von Dominanzmomenten geprägt ist.

Ein schönes Beispiel für die Effekte der Momentaneisierung haben wir auch im „Bon soir, Messieurs“ vor uns, dessen Spezifik besonders in der Kontrastierung mit der Zeitdehnung in älteren Beispielen der entsprechenden Ikonographie zum Ausdruck kommt (Abb. 70). In Daniel Bergers Graphik aus dem frühen 19. Jahrhundert ist die gleiche Episode gezeigt – der preußische König kommt nach der Schlacht bei Lissa in ein Schloss, das schon vom österreichischem Feind besetzt ist und bittet um ein Nachtlager (Abb. 71). Der ursächlich im Zusammenhang mit dem impliziten Zeitcharakter stehende Eindruck auf den Betrachter ist aber doch ein völlig anderer. Im Sinne der Überraschungswirkung der fast unglaublichen Episode ist die Plötzlichkeit der Situation bei Menzel auf einen dramatischen Höhepunkt getrieben. Bei Berger ist dem entgegen gearbeitet, indem er – bildlich gesprochen – die Entstehungskurve langsamer ansteigen lässt und damit eine viel beruhigter wirkende Szene herstellt. Die österreichischen Vertreter scheinen sich auf die Ankunft Friedrichs in Ruhe vorbereitet zu haben und begrüßen ihn jetzt, wie es einem König gebührt – auch wenn der der Anführer der gegnerischen Truppen ist. Ereignis ist damit in Zeremoniell umdefiniert, wo bei Berger nur die überrascht den Arm hochwerfende Figur im Vordergrund ein instantanes Moment einbringt, ist dies bei Menzel dem gesamten Bildpersonal zugewiesen. Hinzu kommt hier vor allem im Hintergrund, aber nicht nur dort, der extrem aufgelöste Pinselduktus und die starke Hell-Dunkel-Kontrastierung, die im Verein die auf den Augenblick zusammengedrückte Zeit mit hervortreiben.

Ein wesentliches Zeitmoment der Menzelschen Geschichtsmalerei fällt in der Betrachtung des heute wohl verlorenen Hochkirch-Bildes auf (Abb. 72). Weniger in dessen immanenter Zeitgestaltung selber, die bislang im Zentrum des Interesses gestanden hat, als in seiner erzählerischen Kontextualisierung.

Schon die zeitgenössische Kunstkritik bemängelte bei dem Bild die Wahl des Momentes. Mit diesem nämlich erinnerte der Maler an eine der denkwürdigsten Niederlagen des preußischen Heeres im Siebenjährigen Krieg, als dieses nachts überraschend von den österreichischen Truppen angegriffen und arg dezimiert wurde. Nicht dass in den Augen der Kritiker die Darstellung einer Niederlage per se wenig fruchtbar im Hinblick auf die Erweckung preußischen Vaterlandsbewusstseins gewesen wäre. Man hielt sie aber nur dann für gerechtfertigt, wenn sie eingebunden war

in einen größeren Zyklus von Geschichtsbildern, in denen dann auch die zeitlich folgende, positive Kehrtwendung der Verhältnisse gezeigt wurde. Oder wenn doch zumindestens Momente der Peripetie im Bild selber angelegt waren. Doch auch im Hochkirch-Bild, wie in den anderen Friedrich-Bildern ebenfalls, ist von alledem nichts zu sehen. „Sein ‚Ueberfall bei Hochkirch‘ deutet in keinem Zuge mehr an; weder die Bedeutung der Schlacht für den König, noch den verhängnißvollen Siegesübermuth, der sie herbeiführte“¹¹ heißt das bei Karl Frenzel und er fügt resümierend hinzu, der Maler habe sich „nur an die Realität, an den Augenblick“ gehalten und diesen eben nicht transzendiert. Für zu „beschränkt“ halten die Kritiker den gewählten Moment, das Geschehen ist voll und ganz befangen in seiner desaströsen Dimension. Insbesondere ist noch nicht einmal implizit auf die Tatsache verwiesen, dass die Niederlage insgesamt keine gravierenden Konsequenzen hatte für den weiteren Verlauf des Krieges, dass Friedrichs letztendlicher Sieg durch sie keineswegs gefährdet war. Was mit der durch die Kritiker angemahnten Alternative gemeint sein könnte, zeigt sich in einem weiteren Werk des eben schon erwähnten Daniel Berger und in einem Entwurf für das Berliner Friedrich-Denkmal von Christian Daniel Rauch. Letzterer hatte vorgeschlagen, die in der Ikonographie geläufige Szene mit „Friedrich nach der Niederlage bei Kollin“ zu zeigen, konnte mit diesem Vorschlag aber nicht reüssieren und sollte statt dessen nach Auffassung der Kritiker einen Relief-Zyklus entwerfen, der dann ja auch schließlich als Teil des großen Reiterstandbildes „Unter den Linden“ realisiert wurde. In ihm sollte die Kollin-Episode zwar vorkommen, aber von den umliegenden Ereignissen und vor allem von den glücklicheren späteren Momenten so eingefasst werden, dass sie relativiert schien, so wie – Originalton der zeitgenössischen Kritik – eine Dissonanz, die sich zum Ende hin in der Konsonanz auflöst. Berger wählte die gleiche Begebenheit (Abb. 73). Niemand aber konnte ihm vorwerfen, dass er dem Betrachter keine Perspektive auf Auflösung der Dissonanz in der Konsonanz bot. Insbesondere der wenig verzweifelt, allenfalls melancholisch wirkende Friedrich selber und die entschlossen Auswege aus der ungunstigen Lage diskutierenden Generäle des Königs rechts bieten hier manches Beruhigende, den preußischen Betrachter in seiner Siegeszuversicht Ermutigende.

¹¹ Vgl. Karl FRENZEL, Die allgemeine deutsche Bilderversammlung in München, Unterhaltungen am häuslichen Herd, hg. von Karl Gotzow, N.F. 4 (1859), S. 22.

Solchen vaterländisch erbaulichen Perspektiven aber war Menzel nicht verpflichtet, auch wenn man ein patriotisches Engagement nicht ausschließen sollte. Die Kunstkritik reagierte auf seine bildnerischen Strategien verbreitet mit der Vermutung, Menzel sei ein Zeitgenosse Friedrichs des Großen und bei den dargestellten Szenen als Beobachter dabei gewesen. „Ohne Zweifel hat er einmal schon gelebt, und zwar mitten unter diesen Leuten, die er jetzt malt“ heißt das bei Alexander von Ungern-Sternberg,¹² ein anderer sieht im Hochkirch-Bild eine „wahre Fotografie aus der Zeit des großen Königs“.¹³ Wenn wir einmal davon ausgehen, dass den Kommentatoren die Unwahrscheinlichkeit dieser Behauptung bewusst war, so macht sie trotzdem Sinn, weil sie auf ein Faktum verweist, das den Zeitcharakter der Bilder indirekt benennt und gleichzeitig die antiidealistische Ästhetik von Menzels Kunst beschreibt. Das nämlich, was an dieser Einschätzung positiv wirkt, erweist sich als durchaus ambivalent. Denn gerade die allzu große Nähe zum Ereignis hindert den Künstler an der auch zeitlichen Idealisierung, die ihm nur gelingt, wenn er Abstand nimmt, ein Abstand im übrigen, der es ihm nach Auffassung der Kritiker erlaubt hätte, Prosa in Poesie,¹⁴ Genre in echte Historie zu verwandeln.

Auch das Hochkirch-Bild ist ein Beispiel für die gegenläufige Charakterisierung Friedrichs in Menzels Geschichtsbildern. Bei aller Kontingenzsteigerung nämlich muss doch festgehalten werden, dass der preußische König in einer Perspektive erscheint, die ihn weit über seine Schlachtreihen erhebt, dem Schussfeld des Gegners ausgesetzt, und dadurch geradezu seinen unverwundbaren Status anzuzeigen scheint. Der Hinweis gibt Anlass, über einen grundsätzlichen Einwand gegen die vorgeschlagene Interpretation nachzudenken. Dass nämlich die Momentaneisierung des Historienbildes, die hier zum zentralen Bestandteil der Menzelschen Bildsprache geworden ist, letztlich eine Adaptierung der überkommenen Herrscherapotheose an moderne Verhältnisse gewesen sei, dürfte wohl besonders gerne aus einer Perspektive behauptet werden, die die Foucaultsche Vermachtungstheorie auch in der Bildenden Kunst fruchtbar machen will. Aber selbst, wenn man diese These ernst nimmt, wenn also die Verzeitlichung des Herrschers, die diesem die mythische Aura nimmt, welche seinen Status lange Zeit prägte, seine

¹² Alexander VON UNGERN-STERBERG, *Ein Karneval in Berlin*, Leipzig 1852, S. 183.

¹³ Vgl. *DIE ZEIT*, 26. September 1856. Auch *ebda.*, 29. Oktober 1856

¹⁴ Vgl. *DEUTSCHES KUNSTBLATT* 9 (1858), S. 55.

Überzeugungskraft gegenüber dem aufgeklärten Betrachter steigern sollte, so funktioniert dies doch nicht ohne Kosten: Was er nämlich an Menschlichkeit gewinnt, das verliert er an Absolutheitsanspruch. Der sich objektivierende Staat, in dem der Monarch tendenziell nur noch eine Funktionsstelle innehat, bildet das unsichtbare Komplement zu dem beschriebenen ästhetischen Sachverhalt.

Die zuvor kurz angesprochenen Vorbehalte der zeitgenössischen Rezeption werden wie selbstverständlich auf Seiten der idealistischen Theoretiker und Kritiker formuliert, die ihren Kunstbegriff an der hochfliegenden Historienkonzeption eines Peter Cornelius ausrichten. Ebenso aber bei solchen, die zwar einem neuen Realismus verpflichtet sind, diesen aber sekundär zu idealisieren pflegen. Eine Stimme aus diesem Lager haben wir mit dem zitierten Karl Frenzel bereits gehört. Andere, meist einer borussianischen Geschichtsideologie verpflichtete Vertreter, argumentieren ähnlich, da gerade sie die vaterländische Dimension des Geschehens für primär halten. Dazu gehören in erster Linie auch die Beiträger des Deutschen Kunstblattes, die tendenziell eigentlich die von Menzel vertretene Linie favorisieren. Aber selbst der väterliche Freund Franz Kugler moniert immer wieder Menzels Verzicht auf Sinngabung, seine überscharfe Betonung des Charakteristischen bei gleichzeitigem Verzicht auf das Wahre. Ich hoffe, gezeigt zu haben, dass die zeitliche Verfasstheit seiner Friedrich-Bilder mit dazu beigetragen hat, diesen Eindruck zu verstehen, auch wenn man ihn nicht teilen will.



Abb. 66: Adolph Menzel, Die Bittschrift, Berlin, Privatbesitz, 1849



Abb. 67: Meister der Historia (Umkreis Albrecht Altdorfer), König Maximilian nimmt Bittschriften entgegen (De eius affabilitate, humanitate, et erga omnes libera audientia), Illustration aus: Josph Grünpeck, Historia Friderici et Maximiliani, Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, um 1515



Abb. 68: Noël Hallé, Die Milde Trajans, Marseille, Musée des Beaux-Arts, 1765



Abb. 69: Hugo Ungewitter, Die Bittschrift, spätes 19. Jh.



Abb. 73: Daniel Berger nach J. C. Frisch, Friedrich II. in
Nimburg nach der Schlacht bei Kollin, 1801



Abb. 74:
James McNeill
Whistler, Harmony
in Blue and Silver:
Trouville, Boston,
Isabella Stewart
Gardner Museum,
1865