

Mit geschärfterem Blick: Adolph Menzels „Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci“ – ein vertrautes Gemälde?

GABRIELE BUSCH-SALMEN

In diesem Jahr des 300. Geburtstages des Preußenkönigs begegnet es uns nahezu überall: das Menzelsche „Flötenkonzert“, das seit 2001 wieder an seinem früheren Platz in der Alten Nationalgalerie hängt, die nach der Generalsanierung zu einem Schmuckstück der Berliner Museumsinsel geworden ist. Längst ist das Bild zum Synonym geworden für die Musikbegeisterung Friedrichs II. von Preußen, der sich bekanntlich mit Johann Joachim Quantz nicht nur seinen eigenen Flötenmeister leistete, den er auf der Stufenleiter seiner hierarchischen Hofhaltung in schwindelnde Höhen aufsteigen ließ, sondern auch eine der exquisitesten privaten Hofmusikskapellen, der Musiker wie Carl Philipp Emanuel Bach, die Brüder Franz und Karl Benda oder der Kontraviolinist Johann Gottlieb Janitsch angehörten. Und was liegt näher als zu glauben, der beste Kenner und Illustrator der friderizianischen Geschichte, die „kleine Exzellenz“ Adolph Menzel (1815–1905) habe in dem großformatigen Gemälde eines der Abendkonzerte des Königs nachgerade mit fotografischer Genauigkeit vorgeführt? Wie sehr es reizt, das Bild gerade in diesem Jahr für Realität zu halten, zeigt ein ins Internet gestellter EMI-Classic Filmclip mit dem Starflötisten Emmanuel Pahud, der in den blauen königlichen Rock schlüpft, um mit Dreispitz und Flöte so zu tun, als sei er „Le roy flütiste“ persönlich.

Wenn wir uns auf eine gründlichere Interpretation dieses Bildes einlassen, wird allerdings deutlich, daß der Schein trügt, die Perspektive nicht so eindeutig ist wie gern geglaubt wird und uns der Maler alles andere als eine naive Szene vorführt.

Ein „Zyklus großer historischer Bilder“

Menzel hatte sich mit dem Bild innerhalb eines Gemäldezyklus im Herbst des Revolutionsjahres 1848 einen Wunsch erfüllt, den er schon lange hegte. Am 6. September 1840 schrieb er an seinen Freund Carl Heinrich Arnold:

„Aber trotz all diesem Aerger, Friedrich über Alles. Mich hat nicht so bald was so ergriffen. Der Stoff ist so reich, so interessant, so großartig, ja worüber Sie zwar wohl den Kopf schütteln werden, wenn mans genauer kennen lernt, so malerisch, daß ich bloß einmal so glücklich werden möchte, einen Zyklus großer historischer Bilder malen zu können“.¹

Das war in dem Jahr, in dem die von vielen Schwierigkeiten begleitete Publikation der „Geschichte Friedrichs des Großen“ von Franz Kugler zu erscheinen begann, deren Illustration Menzel übernommen hatte. Es sollte einige Jahre dauern, bis der Maler Zeit und Gelegenheit fand, zunächst ohne Auftrag zu einem „Zyklus“ auszuholen und acht großformatige Friedrich-Bilder zu konzipieren, die er bis in Details der Rahmung ausführte. Das Ergebnis ist frappant, denn bis heute hat die eigenwillige politische Botschaft der Bilder im Kontext der reaktionären Regierungszeit König Friedrich

Wilhelm IV. für kontroverse Diskussionen gesorgt. Dem Maler gelang es offenkundig nachhaltig, dem unwiderrufflichen Ende der liberalen Reformperiode die Visualisierung einer Identifikationsfigur entgegenzusetzen, die nach der Reichsgründung zum Vorboden der nationalen Einheit wurde.²

„Das Flötenkonzert“ gilt nach der „Bittschrift“ von 1849³ und der „Tafelrunde“ von 1849/50⁴ als das dritte Gemälde der Bildfolge. Nach seiner Fertigstellung im Jahr 1852, erst recht aber seit seiner Ausstellung zur Eröffnung der Berliner Nationalgalerie im März 1876, sah man es als sicheres Zeichen für das vermeintlich aufgeklärte Musik- und Geistesleben am Hofe Friedrichs II. Spätestens nach der spektakulären Menzel-Retrospektive der Jahre 1996/1997⁵ gehört es zu den am häufigsten reproduzierten Kunstwerken überhaupt (Abbildung 1).

Schon der Ankauf des Gemäldes aus dem Besitz des Bankiers Magnus Herrmann durch den künstlerischen Direktor der Berliner Nationalgalerie, Max Jordan, der sich in den 1870er Jahren für die Überführung des Menzelschen Gesamtœuvres in Staatsbesitz einsetzte, wurde vor dem Ministerium mit dem Argument verteidigt, daß die Nationalgalerie als Ort der künstlerischen Selbstdarstellung „nicht mit Ehren eröffnet werden“ könne „ohne dieses Bild“.⁶

Gerade diesem Gemälde war eine außergewöhnliche Aufmerksamkeit gezollt worden, selbst scharfen Kritikern galt es als „genial“.⁷ Von dem Künstler, dessen persönliches Geschick sich mit dem „fritischen“ in besonderer Weise zu mischen begonnen hatte, schien man einen authentischen, in die Tiefe lotenden Einblick in die private Sphäre des Preußenkönigs erwarten zu können, die Friedrich II. selbst bekanntermaßen sorgfältig unter Verschluss hielt. Vermittelten die spärlichen zeitgenössischen Darstellungen oder anekdotischen Schilderungen, die zu Friedrichs Zeiten streng selektiert an die Öffentlichkeit gelangten, nur verschwommene Vorstellungen, so suchte Menzel diesem Manko eine Synthese aus Realismus und kritischem Geschichtsverständnis entgegenzusetzen. Nach der Fertigstellung des „Flötenkonzerts“ beschäftigte sich denn auch die Kritik vor allem mit der entstandenen Vermischung der Genres. Dem Bild wurde bescheinigt, „durchaus von jedem sogenannten historischen Style fern gehalten“ zu sein; es sei „mehr, sozusagen, der Reflex eines Historienbildes oder Keim zu einem solchen [...], weil man dem Ganzen [...] anmerkt, dass die Scene die augenblickliche und kurze Mussestunde eines Mannes schildert, welcher mehr versteht, als die Flöte zu blasen“. Menzel habe „den Vorgang in lebendigster und drastisch effektivster Wahrheit zur Darstellung gebracht“ und sei „mit sich wie von selbst verstehender Treue“ zu einem „gesunden Realismus“ gelangt.⁸ Damit waren alle damals diskutierten gattungskritischen Stichworte formuliert und wurde dem Menzelschen Realismus jene „höhere Idealität“ bescheinigt, die durch die Kreuzung von Bildgattungen sogar eine neue Darstellungsperspektive versprach.⁹



Abbildung 1: Adolph Menzel: Das Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci, 1850-1852, Öl auf Leinwand, 142 x 205 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie (A I 206)

Realismus?

Rasch wurde es zu einer liebgewonnenen Gewohnheit, in dem Werk weniger diese doppelbödigte Hintergründigkeit, als vielmehr den „gesunden Realismus“ zu erkennen, der uns die Qualität einer schier unverzichtbar gewordenen Quelle suggeriert. Folgerichtig dient das Gemälde zur willkommenen Illustration aller musikbezogenen Gegenstände um den Preußenkönig, der nach seinem Einzug in das Schloß ‚Sanssouci‘ bei Potsdam im Jahr 1747 die knapp bemessene Zeit seines dortigen Residierens nutzte, um allabendlich seine „Herrn Kapellisten“ zum „Abendconcerte“ um sich zu versammeln. Georg Thourer stellte seinem 1898 erschienenen Buch „Friedrich der Große als Musikfreund und Musiker“ einen Ausschnitt des Bildes als Frontispiz voran und kommentierte das Bild sentimentalheroisch: „Die Musikzimmer im Stadtschlosse zu Potsdam, in Sanssouci und im Neuen Palais üben noch immer einen eigenartigen Zauber auf den Besucher aus. Unsere Phantasie, der Adolf Menzel die entscheidende Richtung gegeben hat, belebt und bevölkert diese der Erinnerung geweihten Räume. Hier ruhte der rastlose Herrscher aus, hier musizierte Friedrich, so oft es Zeit und Umstände erlaubten, regelmäßig abends zwischen sechs und neun Uhr mit einer kleinen Zahl auserlesener Künstler zu seiner Erholung und seinem persönlichen Vergnügen.“¹⁰

Die Rezeption des Bildes reicht von Kompositionen wie der neobarocken Suite für Flöte und Kammerorchester von 1930: „Die Flöte von Sanssouci“ op. 88 des vom NS-Regime hochgeehrten Paul Graener bis zu der Serie von Fridericus-Rex-Filmen, die 1930 mit dem Film „Das Flötenkonzert von Sanssouci“ mit Otto Gebühr in der Hauptrolle eröffnet wurde. Das Bild wurde besonders in den nationalsozialistischen Verfilmungen wie kaum ein anderes instrumentalisiert, unterstützt von der Presse, wie der „Reichszeitung der

deutschen Erzieher“, in der 1936 unter dem Titel „Das Flötenkonzert Friedrichs des Großen im Bilde“ ein hymnischer Aufsatz von Kurt Walther erschien.¹¹ Bis heute dient das Gemälde in einschlägigen Lexika als Illustration. Ungeachtet der in vielen Details wenig treffenden Porträtierung Carl Philipp Emanuel Bachs, kommt man namentlich in Publikationen über ihn kaum ohne dieses Bild aus. In der in London 1977 publizierte Studie „Music at court“ von Christopher Hogwood dient das Gemälde sogar als authentische Illustration. Demgegenüber sucht Peter Rummenhöller in seiner Studie „Die musikalische Vorklassik“ die „unauflösbare Verquickung von Unrecht und Schönheit“ in dieser Darstellung als „den schönen Schein“ zu benennen.¹² Einschlägig exponiert und ohne kritische Anmerkungen erschien das Bild 1995 im „Flute issue“ des Magazins „Early Music“. ¹³ Dem strapazierten Klischee vom kunstsinnigen Umgang Friedrichs kann offenkundig auch die Tatsache wenig anhaben, daß es anschauliche Schilderungen z. B. von dem englischen Gesandten Charles Burney gibt, die uns eine nüchternere Realität vorführen.¹⁴ Zwar wachte der König als geübter Musiker über seinem Privileg, aktiv am fürstlich musikalischen Divertissement teilzunehmen, Gäste wurden indessen, wenn überhaupt, so nur unter größten Restriktionen zugelassen. Der Ehrgeiz, mit dem Fürsten und Fürstinnen gewöhnlich ihren Anteil an schönggeistigen Fragen als Zeichen herrscherlicher Humanitas nach außen demonstrierten und von ihren Hofmalern festhalten ließen, fand bei Friedrich unter Ausschluß jeder Öffentlichkeit statt.

Darstellungen des fürstlichen Divertissements

Die einzige bekannt gewordene zeitgenössische Darstellung der exklusiven Musizierstunden des Königs, eine in in sein Todesjahr

1786 datierte, in zwei leicht voneinander abweichenden Versionen veröffentlichte Radierung des Kupferstechers und Illustrators Peter Haas (1754–1804), vermittelt uns einen wenig schmeichelhaften Eindruck vom Hergang der Konzerte (Abbildung 2).¹⁵ Ein weiteres Bildzeugnis ist die Vignette des dem König nahestehenden Hofkupferstechers Georg Friedrich Schmidt (1712–1775), die Johann Joachim Quantz 1752 an den Schluß seines dem König gewidmeten Lehrwerks: „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ stellte (Abbildung 3).¹⁶ Unter dem die Absicht des Lehrwerks programmatisch zusammenfassenden Spruchband: „Executio anima Compositionis“ (Die Ausführung ist die Seele der Komposition), gibt der Stich eine bewegt rokokoeske Musizierszene mit vier um ein Cembalo gruppierten Streichern wieder, die einen Sänger und einen Traversflötisten begleiten. Mit dem angedeuteten Raum mochte er auf das Konzertzimmer von Schloß Sanssouci anspielen. Daß sich Quantz als Flötist verewigen ließ, auf dessen innovative zweiklap-pige Flöte im Schmuckrahmen ausdrücklich verwiesen ist, liegt nahe. In dem Sänger ist möglicherweise der Kastrat Giovanni Coli zu sehen, der zur täglichen Kammermusik gehörte. Der Umstand, daß diese Vignette in späteren Drucklegungen des Werkes nüchternen Randleisten wich, legt die Vermutung einer exklusiven Illustration für die Erstauflage nahe.¹⁷

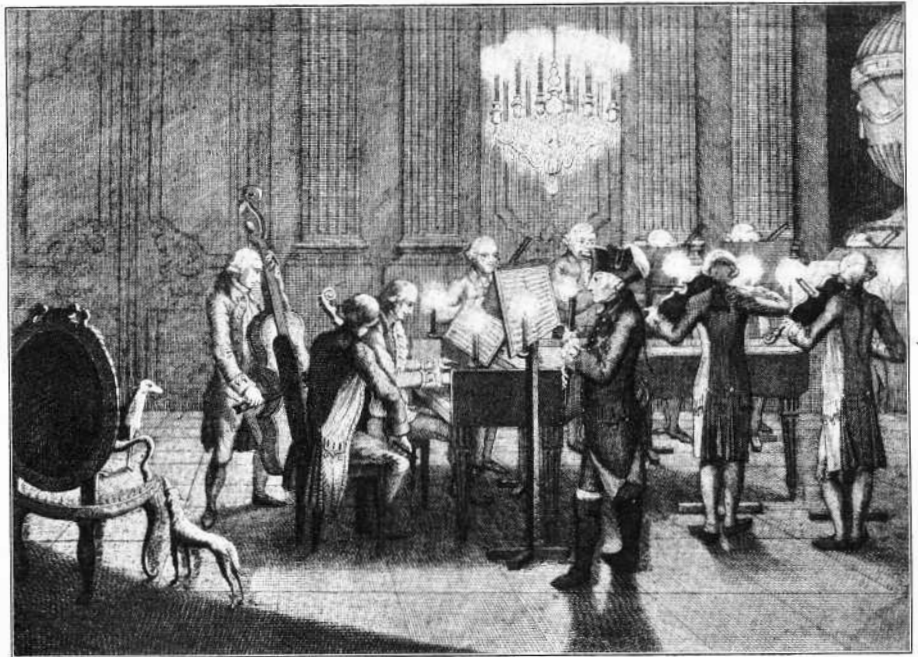


Abbildung 2: Peter Haas: Friedrich der Große in den Stunden der Muße, um 1786, Radierung, 11,7 x 8 cm, Neudruck in: Friedrich Förster: Leben und Thaten Friedrichs des Großen. Ein vaterländisches Geschichtsbuch, Bd. 5, Abb. 2, Meißen 1840 (Berlin, SMPK/ Kunstbibliothek)

Musiziersituation im prunkvollen Musikzimmer des Markgräfinenflügels im Alten Schloß Eremitage. Die livrierte Kapelle besteht aus einer neben dem Flötisten Friedrich Christian Döbbert (?) stehenden Sängerin, fünf hinter dem Cembalo postierten Streichern und einer mit drei Fagotten, Violoncello und Violone außergewöhnlich stark besetzten Bassgruppe. Diese von Wilhelmine als „arme“, weil „sehr lückenhaft gewordene“ Kapelle bezeichnete Besetzung, zu der am linken Bildrand noch zwei zuhörende Herren, rechts drei Damen und ein Kammerdiener gehören, öffnet sich dem Beschauer in einem Halbkreis und dokumentiert unpräzise die damals übliche Musizieranordnung.¹⁹

An diesem Zeugnis wird besonders deutlich, auf welche außergewöhnliche Weise Menzel mit einem vertrauten Topos umgegangen ist und wie vielschichtig seine Schilderung ausfiel.²⁰

Menzel, Illustrator der friderizianischen Geschichte

Als Menzel 1839 mit den Vorbereitungen zur Illustration der „Geschichte Friedrichs des Großen“ begann, für deren im Jubiläumsjahr 1840 bis 1842 erschienene erste Auflage es galt, 376 Holzstiche und mehr als 300 Initialen oder Randzeichnungen anzufertigen, konnte er sich nur auf Ansätze einer friderizianischen Ikonographie berufen. Wie bereits angedeutet, beschränkten sich die Insbildsetzungen des Königs zumeist auf Wiedergaben von Friedrich-Anekdoten, die für Almanache oder Geschichtsbücher in der Nachfolge Daniel Chodowieckis entstanden waren.²¹ Differenzierte Detailschilderungen, patriotische Historiendarstellungen oder posthume Verherrlichungen Friedrichs des Großen hatte man sich aus vielerlei Gründen bis in die Jahre um die Jahrhundertwende, versagt. Man schien sich auf eine lapidare Nüchternheit der Kolportage in erster Linie der militärischen Leistungen und Niederlagen des „Alten Fritz“ eingestellt zu haben. Diese nüchterne Bilanz konnte 1799 weder durch wiederholte Aufrufe Friedrich Wilhelms III. an die Berliner Künstlerschaft korrigiert werden, sich patriotischen Themen zuzuwenden, noch durch die unter Friedrich Wilhelm IV. im Jahre 1835 auf-



Abbildung 3: Georg Friedrich Schmidt: ‚Executio anima compositionis‘. Kupferstich, in: Johann Joachim Quantz: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752

Ebenfalls zu den Zeugnissen der nächsten Umgebung Friedrichs II. gehört das 1739 nach dem Entwurf seiner Liebblingsschwester, der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth angefertigte Gemälde auf der Platte eines „kleinen Tischchens“, das als Gruß für den Rheinsberger „Musiksaal“ ihres Bruders gedacht war. Es ist in Anspielung auf Wilhelmines Begleitbrief als „Baireuther Parnass“ in die Literatur eingegangen und hält die Musikerin Wilhelmine am Cembalo im Kreis ihrer Hofkapelle und einiger Bediensteter in der damals üblichen Aufstellung fest (Abbildung 4).¹⁸ Geleuchtet wird in eine



Abbildung 4: „Baireuther Parnass“, Anonymes Gemälde auf einer Tischplatte, Bayreuth 1739. Berlin, ehem. Hohenzollernmuseum Schloß Monbijou (verschollen). Reproduziert nach Gustav Berthold Volz: Friedrich der Große und Wilhelmine von Baireuth, Bd. 1, Jugendbriefe, Leipzig 1924, S. 424

gegriffene Diskussion um ein Reiterstandbild, das an repräsentativer Stelle vor dem Opernhaus ‚Unter den Linden‘ plaziert werden sollte. Der Auftrag ging an Christian Daniel Rauch, und seine Gestaltung löste grundsätzliche Debatten aus. Unter Hinzuziehung von Menzel als Gutachter wurde schließlich einem Entwurf zugestimmt, der Friedrich als einen unangefochten auf die Armee gegründeten Monarchen verherrlicht. Um diesem Ziel zu genügen, war Rauch genötigt, das Bildprogramm des Sockels mehrfach zu ändern. Im zur Ausführung gelangten Konzept erschienen schließlich die „Künste“ und „Wissenschaften“ in einem Relieffeld auf der Nordseite. Die Gestalt des flötespielenden Königs, auf die nicht verzichtet werden konnte, geriet zu einem überhöhenden Sinnbild, denn in der Denkschrift zur Enthüllung am 31. Mai 1851 wird sie mit den Worten interpretiert: „Das zweite [Bild] zeigt den König, einsam die Flöte spielend, die Musen schweben herbei, ihren Liebling im heiteren Spiele kräftigend und zu Gedanken hoher Thaten anregend“. Es fällt auf, daß im Bildprogramm weder weitere dem König nahestehende Musiker einen Platz fanden, noch der wichtigste philosophische Partner des Königs, der Aufklärer Voltaire.²²

Kam es hier also zu einer ideologisch überformten Auslese des Personenkreises, so suchte Menzel mit seiner Visualisierung der Persönlichkeit Friedrichs II. in Franz Kuglers „Geschichte“ andere Akzentuierungen. Dabei sah er sich vor der auf dem Gebiet der Hofdokumentation ungewöhnlichen Situation einer einseitigen Bildüberlieferung oder flugblattartiger Kupferstiche, die vornehmlich der Propaganda gedient hatten. Denn vom König war bekannt, daß er nach der Thronbesteigung mit der sonst üblichen Konvention bei Hofe gebrochen hatte, um durch die Verbreitung von Bildern gezielt für die Repräsentation der Hofhaltung nach Außen zu sorgen.

Franz Kugler wußte freilich um diese Ausgangslage und hatte seinem Verleger Johann Jakob Weber 1839 den jungen Menzel nicht ohne Grund als Illustrator seiner Biographie empfohlen. In ihm sah er alle Voraussetzungen für die anstehenden mühevollen Recherchen. Und in der Tat stürzte sich Menzel mit großem Ehrgeiz in die Materie, um, wie er mehrfach betonte, seiner Arbeit „größtmögliche Authentizität zu geben“. Schließlich rechtfertigte er den Auf-

wand, den er bei der Detailermittlung trieb, mit der wiederholt an den ungeduldigen Verleger gerichteten Versicherung: „Es will alles gehörig studirt u. gearbeitet sein!“²³

„Studirt“, das bedeutete für ihn auch und vor allem die Gewinnung eines eigenen Standpunktes, um zu Zeiten eines verschwommenen Friedrichbildes seinen Sujets aus der Sicht eines liberal bürgerlichen Malers und unter Verzicht auf die vordem üblichen Künstlichkeiten des Arrangements, die Kraft des kritisch reflektierten Eingedenkens zu verleihen. Er wolle, wie er an den Verleger schrieb, „den Fürsten darstellen, den die Fürsten haßten, und die Völker verehrten“. Dies sei das „Ergebniß dessen was Er war, mit einem Wort: den alten Fritz, der im Volke lebt. Dieß schien mir die für ein Volksbuch passendste Auffassung.“²⁴ Friedrichs ausgeprägte geistige wie musikalische Interessen hatten in seinem Illustrationskonzept einen hohen Stellenwert und wurden gewiß nicht absichtslos zu gezielt positionierten Gegenwelten, zu denen die Kriegsskizzen in einen um so drastischeren Kontrast gerieten.

Zwei Konzertdarstellungen, in denen er das Hofklima zu Beginn und am Ende der Regierungszeit Friedrichs einfängt (Abbildungen 5 und 6), wirken wie psychologische Brennspiegel. Das um so eindrücklicher, je genauer man sie im Kontext des gesamten Illustrationskonzepts betrachtet.²⁵ Zwischen den Darstellungen liegen die immer düsterer werdenden Schlachtenschilderungen und drohenden Trommlervignetten. Friedrichs Griff zu seiner „Principessa“, wie er seine Flöte nannte, wandelt sich darüber augenfällig von der mehr oder weniger geselligen Unterhaltung als einer adeligen Tugend, der er sich im Kreise angeregt plaudernder Gäste hingab, zu einer festgeschriebenen, von Isolation und immer gleicher Routine begleiteten Übung. Mit der heiteren Gelassenheit, wie sie Baron Jacob Friedrich de Bielfeld in seinen „Vertraulichen Briefen“ vor allem aus Rheinsberg schildert, hatte die zweite Konzertdarstellung, die von dem alt gewordenen Konzertmeister Franz Benda im Vordergrund dominiert wird, nichts mehr zu tun.²⁶ Menzel gruppiert das Geschehen auf dem ersten Bild, das mit der „Tafelrunde“ das 22. Kapitel: „Der Philosoph von Sanssouci“ des zweiten Buches in Kuglers „Geschichte“ illustriert, um den König als Mittelpunkt.



Abbildung 5: Adolph Menzel: Abendmusik im Concertzimmer des Königlichen Schlosses zu Potsdam, Holzstich in Franz Kugler: Geschichte Friedrichs des Großen, zweites Buch, Berlin 1856, S. 227. Bildvorlage: Werke Friedrichs des Großen, Digitale Ausgabe der Universitätsbibliothek Trier, <http://friedrich.uni-trier.de>



Abbildung 6: Adolph Menzel: Musikzimmer im Potsdamer Schlosse, in welchem jener Flügel und Notenpulte noch befindlich, Holzstich in Franz Kugler: Geschichte Friedrichs des Großen, viertes Buch, Berlin 1856, S. 489. Bildvorlage: Werke Friedrichs des Großen, Digitale Ausgabe der Universitätsbibliothek Trier, <http://friedrich.uni-trier.de>

Quantz ist neben Hofkapellmeister Carl Heinrich Graun im Hintergrund stehend zu sehen, im Vordergrund versammelt sich die Hofgesellschaft um einen Tisch. Friedrich hat das Instrument abgesetzt und verfolgt das Tutti seiner Musiker. Auf dem zweiten Blatt, das in das 43. Kapitel: „Friedrich's häusliches Leben im Alter“ des vierten Buches gestellt ist, verändert Menzel seinen Blickwinkel und gibt dem König die fast gespenstische Rolle einer Nebenfigur. Die Personenkonstellation spielt auf ein Ereignis im September des Jahres 1770 im Potsdamer Stadtschloß an und zeigt neben dem alt gewordenen Konzertmeister Franz Benda den ebenfalls violinspielenden Erbprinzen von Braunschweig, den nur schwer erkennbaren Prinzen von Preußen als Cellisten sowie die am Cembalo sitzende komponierende Kurfürstin Maria Antonia von Sachsen. Menzel drängt die Szene in den unteren Teil des Bildes, so daß durch den hohen leeren Raum eine fast bedrückende Verlassenheit spürbar wird, die auch die Grundstimmung der sich daran anschließenden Illustrationen bleibt, etwa die entfremdete Begegnung Friedrichs mit seiner Gemahlin oder des Königs einsamer Gang durch seine Gemäldegalerie.

Das entsprach durchaus der Realität der 1760er und 1770er Jahre in der Garnisonsstadt Potsdam, deren „tote Ungeselligkeit“ nicht nur dem 1774 zum Hofkapellmeister berufenen jungen Johann Friedrich Reichardt auffiel.²⁷ Das Ambiente in der unmittelbaren Nähe des Königs wird auch von Charles Burney, ebenfalls einem der wenigen persönlichen Zeugen, im 3. Band seines „Tagebuches“ mit folgenden Worten geschildert: „Ich ward nach einem innern Zimmer des Pallastes geführt, worin die Herrn von des Königs Kapelle auf seinen Befehl warteten. Dieses Zimmer war dicht an dem Concertgemache, in welchem ich Se. Majestät ganz deutlich Solfeggi spielen und sich so lange mit schweren Passagen üben hören konnte, bis Sie die Musik hereinzutreten befohlen. Hier traf ich Herrn Benda an, der so gut war, mich mit Herrn Quantz bekannt zu machen [...] Wir geriethen bald in ein musikalisches Gespräch; er sagte mir, sein königlicher Herr und Scholar spielte keine andre Concerte, als die er ausdrücklich für ihn gesetzt hätte, deren Anzahl sich auf breyhundert erstreckte, und diese spielte er nach der Reihe [...]. Herr Quantz hatte bey dem Concert heute Abend nichts zu thun, als bey dem Anfange eines jeden Satzes mit einer kleinen Bewegung der

Hand den Tackt anzugeben, ausser daß er zuweilen am Ende der Solosätze und Cadenzen *B r a v o!* rief; welches ein Privilegium zu seyn scheint, dessen sich die übrigen Herrn Virtuosen von der Kapelle nicht zu erfreuen haben.“²⁸ Diese an Stereotypie grenzende „Regelmäßigkeit“ des abendlichen Musizierens hatte zu diesem Zeitpunkt einige der früher in Friedrichs Diensten stehenden Musiker, etwa den „Accompagnisten“ Carl Philipp Emanuel Bach, vertrieben, die ihre Aufgaben in liberaleren Wirkungsstätten suchten.

Das sezierende Illustrationskonzept Menzels und die dafür von ihm entwickelte Holzstichtechnik stießen freilich nicht nur auf Wohlwollen, sondern auch auf heftige Kritik. So holte etwa der damalige Direktor der Berliner Königlichen Akademie der Künste, Gottfried von Schadow, in den „Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen“ zu einer Philippika mit barschen Verurteilungen aus. Die ihm vorliegenden ersten Lieferungen des Werkes nannte er „Ausartungen, die man Griffonagen oder Kritzeleien nennen kann“. Sie würden eine „demüthigende Stimmung“ erzeugen und seien ungeeignet, der neuen Generation ein „würdiges Denkmal“ zu sein.²⁹ Von diesem barschen Urteil abgesehen, müssen Autor wie Verleger vom künstlerischen Gesamtergebnis jedoch so sehr beeindruckt gewesen sein, daß man sich entschloß, dem Vorschlag Menzels nachzukommen, der angeregt hatte, „im Interesse des großen Publikums selbst, einen Nachweiß in kurzen Notizen [...] über manche Einzelheiten, Porträtfiguren [...] u.s.w. die in den verschiedenen Darstellungen enthalten sind, und wovon doch im Text wegen Enge des Raums nicht die Rede ist, aufzusetzen, den Sie alsdann wohl die Güte hätten, gedruckt zur Hälfte der 10ten Lieferung oder ganz dem vollständigen Werke einzulegen.“³⁰ Unter dem Titel: „Historischer Nachweis zur Verständigung einiger Illustrationen“ finden sich auch die Erläuterungen zu den beiden Konzertszenen. Sie müssen ihm so essentiell gewesen sein, daß er sie deutlich ins Blickfeld gerückt wissen wollte. Zum ersten der Bilder heißt es: „Abendmusik im Concertzimmer des Königlichen Schlosses zu Potsdam. Dasselbe nach der Natur gezeichnet. In der Mitte Friedrich; das Costum anlangend, ist zu bemerken, daß Friedrich noch während dieser ersten Hälfte seiner Regierungszeit bei öfteren Gelegenheiten in eleganten Modekleidern von den heitersten Farben erschien. Im Hintergrunde lehnt Quantz, Friedrich's alter Flötenlehrer, am Pfeiler; neben

ihm steht Kapellmeister Graun, der Componist des bekannten Oratoriums ‚der Tod Jesu‘.³¹ Verhaltener heißt es im Kommentar zum zweiten Stich: ‚Das Local ist das Musikzimmer im Potsdamer Schlosse, in welchem jener Flügel und Notenpulte noch befindlich. Der vorderste Violinspieler ist Friedrichs Concertmeister Franz Benda, neben ihm der Erbprinz von Braunschweig, hinter diesem der Prinz von Preußen. Beide erstere gleichfalls nach alten Porträts‘.³²

In dieser durch Menzel wesentlich mitgeformten Phase der Aufbereitung einer Friedrichikonographie, war es ihm ein Anliegen, dem Leser mit der Beteuerung, „nach der Natur gezeichnet“ zu haben, zu suggerieren, in der Auswahl der Szenen lebensnahe Abbildlichkeiten vorliegen zu haben. Sie zielten auf den bürgerlich liberalen Leser, der lange Zeit an der Vorstellung festhielt, in der Person Friedrich Wilhelms IV., der den preußischen Thron genau 100 Jahre nach Friedrich dem Großen, im Jahre 1840, bestieg, eine geistige Nähe zu seinem Vorfahren zu erkennen. Der Zeitpunkt des Erscheinens der Kuglerschen Friedrich-Biographie in diesem Jahr war mithin sorgfältig gewählt. Daß die Präsenz des flötespielenden Philosophen von Sanssouci zu einem so populären wie willkommenen Detail wurde, das sich schnell in die allgemeine Vorstellung grub, zeigen die zahlreichen Adaptionen dieses Motivs, etwa die anonyme Radierung in der Baderschen „Bilderbibliothek der neueren deutschen Geschichte“ von 1846 oder Leon Luis Chapon’s: „Frédéric II musicien“ von 1865.³³

Gegenbild „von zwingender Gewalt“

Als Menzel elf Jahre nach dem Erscheinen des Kugler und wenige Monate nach der Enthüllung des Rauch’schen Reiterstandbildes mit dessen so eindeutiger Botschaft seinen Freund Carl Heinrich Arnold in einem Brief vom 26. Dezember 1851 wissen läßt, dass er endlich an einem „früher angefangenen Bild“ mit dem Gegenstand „ein Abendkonzert Friedrichs des Großen auf Sanssouci, Er selbst vor einer ausgewählten Zuhörerschaft unter Begleitung seiner musikalischen Notabilitäten die Flöte handhabend“ weiterarbeite, war das Interesse, einem ihm mittlerweile lieb gewordenen Blickwinkel auf den König noch mehr Glanz zu verleihen, gewiß nur eine seiner Absichten.³⁴ Angesichts der zurückliegenden enttäuschenden politischen Ereignisse, die in der Märzrevolution des Jahres 1848 ihren Höhepunkt erreichten, und seit 1846 beschäftigt mit der Illustration der akademischen Neuausgabe des ‚Œuvres de Frédéric le Grand‘, scheint er in der Konzeption seines Friedrichzyklus geradezu demonstrativ Zuflucht gesucht zu haben. Seinem Freund Ottmar Beta soll er bekannt haben, dass es ihm um ein gleichfalls subtil wie janusköpfiges Gegenbild „von zwingender Gewalt“, gegangen sei.³⁵ An Arnold hatte er bereits bekannt: „ich darf wohl sagen, ich habe mir meinen Stoff nie leicht gemacht, aber eine solche Aufgabe habe ich mir noch nie gestellt, und zwar (abgesehen von Allem andern) durch die geforderte Beleuchtung: Kerzenlicht von allen Seiten und von oben. Bis Ende Oktober habe ich mit Ausnahme eines 8tägigen Ausflugs nach Rügen im August fast jeden Abend bis Mitternacht Modell exerziert.“

Hinter diesen für den Menzelschen Briefstil typischen, lediglich die Bilddisposition und seinen eigenen, bis an den Rand der Erschöpfung gehenden akribischen Einsatz betreffenden Zeilen, verbarg sich, dass es ihm mit dem „Flötenkonzert“, um ein Sujet gegangen sein musste, dessen „zwingende Gewalt“ in der Mehrschichtigkeit lag. Im Aktionsbild einer Konzertsituation mit der Möglichkeit, den Solisten buchstäblich zu einem die Szene beherrschenden Mittelpunkt zu exponieren, boten sich ihm besonders schillernde Erzählebenen. Menzel entschied sich also mit Bedacht für ein Konzertszenario, das vielschichtig behandelbar war, und zu dem er als enthusiastischer Musikhörer überdies einen besonderen Bezug hatte. Musik war ihm „wenn nicht vielleicht die erste Kunst, so doch unstrittig die am unmittelbarsten aufs Herzwirkende“.³⁶ Zeit seines

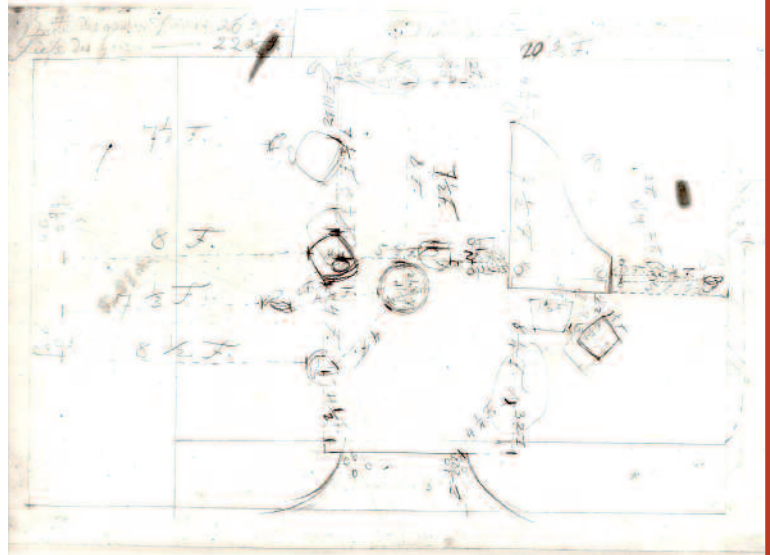
Lebens nahm er lebhaft am Berliner Opern- und Konzertleben Anteil, pflegte den freundschaftlichen Umgang mit Musikern und war daher mit Fragen der Musikausübung vertraut. Regelmäßige Besuche der Symphoniesoiréen der königlichen Kapelle, der Quartettabende des ihm später befreundeten Joseph Joachim und seines Quartettes in der Singakademie oder der Hausmusiken seiner Künstlerkollegen gehörten, abgesehen von den musikalischen Aktivitäten in seinen eigenen Wohnungen, zu den Vergnügen, die eine große Faszination auf ihn ausübten. Sie inspirierten ihn zu zahllosen ad hoc angefertigten Skizzen und größeren zeichnerischen oder malerischen Arbeiten. Dabei fesselte ihn, entgegen der Mehrzahl der damaligen Konzertdarstellungen, die Atmosphäre des Raumes und die individualisierte Charakterisierung der Zuhörer oder Akteure als Spiegel des Geschehens oft mehr als die Darbietung selbst. So entstand parallel zur Arbeit am „Flötenkonzert“ das in gedeckter Brauntöne getauchte Bild „Salonkonzert“, das im „Deutschen Kunstblatt“ 1851 mit den bezeichnenden Sätzen gewürdigt wurde: „[...] Wir sehen darin ein Stück Gesellschaft im Concertsaal vor dem Beginn der Musik. Das Bild ist von den Lustspielen des Genres das feine Conversationsstück. Ganz absichtslos scheint es der Betrachtung nur die lebendig aufgefaßten Gruppen vorzuführen, denen wir immer zu begegnen pflegen, wo sich unter der Sonne des Kronleuchters die schöne Welt zum heiteren Genuß versammelt, um zu hören, zu sehen - und gesehen zu werden. [...]“³⁷

Ein „Stück Gesellschaft“ festzuhalten, mit diesen Worten war trefend charakterisiert, was Menzel bei seinen Situationsmalereien vor allem bewegte: seine Liebe zur Episodenschilderung konnte bis zur gänzlichen Ausblendung des Anlasses aus dem Bildgeschehen gehen. Im „Salonkonzert“ wird die erwartungsvolle Stimmung einer vornehm und selbstbewußt agierenden Gruppe Geladener vor dem Beginn eines Konzerts thematisiert. Der Vergleich mit diesen Werken macht deutlich, daß es in seinem „ersten Werk“, dem „Flötenkonzert“, um die Verschränkung zweier Ebenen gegangen sein muß.

Abweichend von allen vorausgegangenen und nachfolgenden Konzert- oder Musizierdarstellungen, abweichend aber auch von seinen beiden, bereits beschriebenen Illustrationen von 1840, auf denen der Einzelne aktiv integrierter Teil des Geschehens blieb und Menzel sogar à la Watteau die „eleganten Modekleider“ Friedrichs wiedergibt, mit denen er sich zu zeigen pflegte, entschied sich der Maler im „Flötenkonzert“ nicht für die Abbildung eines „sorgenfreien“ Miteinanders einer höfischen Gesellschaft, die sich fernab der Staatsgeschäfte der Konversation und dem Musizieren als der Verbindung von prodesse und delectare hingab. Angesichts seiner Virtuosität im Umgang mit historischen Tatsachen, suchte Menzel im Gegenteil das Sujet durch subtile perspektivische Veränderungen fast unmerklich zu verfremden. Durch die Verflechtung der Motive, die zum traditionellen Konversationsstück gehörten mit denen eines Herrscherporträts machte er die Beziehungen um so sichtbarer, in denen sich alle Dargestellten, die Zuhörenden wie die Hofkapellisten, zum flötespielenden König befanden.

Das Konzertzimmer, Lagepläne, Skizzen

Das vom König mit großem Aufwand ausgestattete, heitere Konzertzimmer im Schloß Sanssouci, mit zartgrün-goldenen Wandtäfelungen, hohen Spiegeln und Stukkaturen, die jede Schwere des Raumes aufheben sollten, wird nahezu ausgeblendet. Die Ölbilder zur Thematik der Ovidschen Metamorphosen von seinem Hofmaler Antoine Pesne und Johann Michael Hoppenhaupt, treten im Kerzenschein schemenhaft in den Hintergrund. Die im Stil Antoine Watteaus gemalten „fêtes galantes“ Nicolas Lancret’s oder Jean-Baptiste-Joseph Paters Darstellungen des unbeschwerten höfischen Lebens in natürlicher Umgebung verschwimmen und lassen ahnen, daß der König in diesem Refugium nach 1760 zunehmend vereinsamte.³⁸



◀ Abbildung 7: Adolph Menzel: Lageplan zum „Flötenkonzert“ mit Parkettskizzen, Bleistift, 13,8 x 8,1 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Kat. 1631

▲ Abbildung 8: Adolph Menzel: Situationsplan zum „Flötenkonzert“, Bleistift, 26 x 39,8 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Kat. 665

Die von Menzel angelegten Lagepläne, Skizzen und Bleistiftstudien verraten nicht nur seine intime Kenntnis all dieser Details, sie zeigen vor allem, daß der endgültigen Bildversion Überlegungen vorausgegangen sind, die in eine andere Richtung als die endgültig durchgeführte weisen.³⁹

Zwei von ihm maßstabgetreu, als Draufsicht angefertigte Raumpläne mit Materialangaben sind in diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung. Menzel vergegenwärtigte sich darin das Verhältnis der darzustellenden Personen und ihrer proportionalen Stellung zueinander (Abbildungen 7 und 8).⁴⁰ Auf beiden Zeichnungen entwarf er Anordnungsvarianten der Personengruppen, deren Stellung er durch Fußmarkierungen festlegte. Hatte er auf der ersten die Aufstellung des „Silbermannischen Claviers“ im Raum skizziert, wie er sie wohl bei einer Begehung vor Ort vorfand, nach der der Spieler den Bildbetrachter, der zweiten Kuglerschen Konzertdarstellung vergleichbar, angeschaut hätte, so nahm er auf der zweiten Lage-skizze eine Drehung des Instruments um 180° vor. Sie führte notwendig dazu, daß der Accompanist (Carl Philipp Emanuel Bach) und der Continuoocellist in der Rückenansicht wiedergegeben wurden. Diese unrealistische Aufstellung, in der der Cellist nach rechts verlagert wurde und dadurch notwendig die Streicher mit Franz Benda als Violinisten in eine seitenverkehrte Anordnung gebracht wurden, bot dem Maler die Möglichkeit, die rechte von der linken Bildhälfte entschiedener zu trennen. Da auch die vor Ort entstandenen ‚Cembalostudien‘ noch von einer anderen Perspektive ausgingen, muß sich Menzel bewußt gewesen sein, daß mit der Drehung des Tasteninstrumentes ein zusätzlicher Realitätsverlust für die Gesamtkonzeption des Bildes verbunden war, den es durch die Personenkonstellation ohnehin gab.

Aus einer 17 statt der endgültigen 16 Personen abbildenden Ölskizze wird deutlich, daß Menzel trotz der seitenverkehrten Blickrichtung der Musiker wie des Solisten, ursprünglich mit einer bewegteren Situation experimentierte. Um Lebhaftigkeit zu erreichen und den König in beide Personengruppen einzubinden, hatte er eine Hofdame stehend so ins Bild gesetzt, daß zwischen den Zuhörenden und den Musikern eine optische Brücke entstand, Hofkapellmeister Carl Heinrich Graun war fast wie ein Eigengitart aus der ersten Konzertdarstellung im Kugler, dem rechts an der Wand lehrenden Quantz zugesellt.

Friedrich im Schnittpunkt aller Betrachtenden

Was den Maler dazu bewog, die Hofdame zu eliminieren und Graun neben den Präsidenten der Akademie der Wissenschaften Pierre de Maupertuis, auf die Seite der „offiziellen Gäste“ zu stellen, ist nicht bekannt. Die Wirkung dieser Umgruppierung ist jedoch frappant: der König wird zum beherrschenden Bildmittelpunkt, er wendet der Zuhörschaft den Rücken zu und steht vor dem prunkvollen „Pult von Schildpatte“⁴¹ auf der Baßseite des geschlossenen Tasteninstrumentes, an jener Seite, an der gewöhnlich die Tuttipulte der Ripienisten ihren Platz hatten. Mit dieser Konstellation erzeugt Menzel die Isolation aller am Geschehen Beteiligten, vor allem des Solisten, der unter Einbeziehung des Betrachters alle Aufmerksamkeit auf sich zieht. Den Bildtopos von im Kreise ihrer Musiker musizierenden Herrscherpersönlichkeiten als Zeichen ihrer am Musischen geschulten herrscherlichen Tugend machte der Maler fast zu einem „Als ob“. Im Schnittpunkt aller Betrachtenden steht der in sein Flötenspiel vertiefte König als allein Agierender, vom Licht des Kronleuchters und dessen Widerschein im rückwärtigen Spiegel überstrahlt. Zuhörer und Musiker sind auch durch den Schatten, in den sie getaucht werden, in spürbare Distanz zum König gerückt, der in einen einfachen Uniformrock mit roten Aufschlägen gekleidet ist, mit dem man die Erscheinung des Königs spätestens seit der verheerendsten Schlacht des Siebenjährigen Krieges am 12. August 1759 in Kunersdorf assoziierte.⁴² Bar seiner Herrscherattribute Schärpe, Degen und Dreispitz steht er, die Untertanen vor, die ihm nahestehenden Mitglieder seines Hofstaates und seiner Familie hinter sich. Menzel verzichtet auf die Amtsinsignien und scheint jenen absolutistischen Monarchen ins Bild zu setzen, der zu seiner eigenen Legende geworden war. Kompromißloser als auf den anderen Friedrich-Bildern, macht er die Entfernung fühlbar, in die alle im Bild Versammelten gerückt sind. Dem Maler mochte sie durch die Lektüre der gesammelten Schriften des Königs, namentlich die „Epitres familières“, die er zur Zeit des Entstehens des Bildes zu illustrieren hatte, besonders plastisch vor Augen gestanden haben.⁴³ Aus den die engsten Vertrauten des Königs bedenkenden Episteln mochte Menzel die eigenwillige Personenkonstellation und die

Charakterisierung ihrer jeweiligen Beziehung zum König bezogen haben. Damit gewinnt auch die Datierung des Szenariums in das denkwürdige Jahr 1750 an Gewicht, das einen Wendepunkt im Leben Friedrichs markiert. In die Mitte dieses Jahres fällt nicht nur die Ankunft Voltairs an seinem Hof, sondern auch der einzige Besuch, den ihm seine Lieblingsschwester, die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth in Sanssouci abstattete. Der Hof sollte sich mit Festivitäten, Opern-, Schauspielaufführungen und Konzerten von der glänzendsten Seite zeigen, ein Glanz, der bekanntlich nicht lange währte. Hatte Menzel in der „Tafelrunde“ den engeren Gesprächskreis mit dessen Mittelpunkt Voltaire festgehalten, so fiel die Wahl der Zuhörenden für das „Flötenkonzert“ mit Baron Jakob Friedrich de Bielfeld, dem Opernintendanten Graf Gustav Adolf von Gotter und dem Akademiepräsidenten Pierre de Maupertuis, die sich um die beiden Schwestern Anna Amalie und Wilhelmine gruppieren, ungeachtet ihrer persönlichen Nahbeziehung zum König vergleichsweise offiziell und zufällig aus. Der Anordnung der Personen, zu der es zwei großformatige Personenskizzen gibt, haftet sogar eine für Menzel untypische Tableauhaftigkeit, wenn nicht Leblosigkeit an. Trotz der sorgsam inszenierten Beleuchtung, der großen Roben und der livrierten Hofmusiker vermied Menzel jede Anspielung auf höfisches Vergnügen: Johann Joachim Quantz lehnt auf der rechten Bildseite, mit gesenktem Kopf im Halbdunkel an der Wand, der Cembalist ist verstummt, die Streicher warten auf ihren Einsatz und die auf der linken Bildhälfte der Realität fernen Zuhörer reagieren mit einer zwischen Interesse und Gleichgültigkeit changierenden Aufmerksamkeit ebenso ausschließlich auf den König, wie der Bildbetrachter.⁴⁴

Weder das Ideal einer kurzweiligen aristokratischen Musiziergesellschaft, die sich nur dann vergnügte, wenn sich ausgelassene Konversation und Brettspiele mit musikalischen Genüssen verbanden, ist ins Bild gesetzt worden,⁴⁵ noch ein Solokonzert des Königs. Beides hätte der aktiven Anteilnahme aller im Bild Vereinigter bedurft, nach Art des ersten Holzstichs in Kuglers „Geschichte“, auf dem Menzel den von Friedrich mit aller Finesse für diese Zwecke zugewidmeten heiteren Raum einbezog und sich dem Griff zu den Requisiten der Genremalerei bedient hatte. Hier aber verweist er auf eine in abgedunkeltes Kerzenlicht getauchte Stimmungsdichte einer „Res severa“, die eine so einmütige Zustimmung erzeugt, daß weder die szenischen Ungereimtheiten, noch die intendierte Herrscherdarstellung als Problem, geschweige denn als subtile Kritik Menzels erkannt wurden. Das um so weniger, als beides mit den Mitteln einer geradezu wissenschaftlichen Dokumentation erreicht wurde, an deren Authentizität kein Zweifel zu bestehen schien.

Die Sicht auf das Bild ist nicht zuletzt durch den ersten kommentierten Ausstellungskatalog des Œuvres von Menzel, der nach dessen Tod im Jahr 1905 erschien, mit Respekt vor dem großen Schilderer preußischer Geschichte festgelegt worden. Unter der Nr. 8 heißt es dort: „In dem mit Pesneschen Panneaux geschmückten Konzertsaal spielt der König in kleinem Hofzirkel die Flöte. Am Klavier Philipp Emanuel Bach, rechts Franz Benda mit der Bratsche (sic!), an der Wand Quantz, des Königs Lehrer.“⁴⁶

Nach diesen Vorgaben war es fast unmöglich, den ästhetischen Zugriff und die Akribie des Künstlers, die bis zu exakten Detailstudien an einer von ihm mit 24 Zoll Gesamtlänge angegebenen vierteiligen, einklappigen Traversflöte ging (Abbildung 9), kritisch und kontextuell zu befragen und das Gemälde als eine ins Bild gesetzte Utopie zu deuten. Menzel ließ jenen Moment des Konzertes, etwa während einer Solokadenz, erstarren, in dem sich der Solist, um zu brillieren, des für seine Kunstübung notwendigen sozialen Kontextes und der Kommunikation entledigt. Durch die Summe der Details gelang es dennoch, den Bildeindruck in einer Schwebung zwischen Sinn- und Abbildlich-

keit zu halten, vor allem aber den Schein der friderizianischen Schönegeistigkeit zu wahren, von der sich Menzel immer wieder hatte blenden lassen. Erst die genaue Betrachtung zeigt also, daß es um das Porträt eines Herrschers geht, der sich die Abgebildeten längst zu Statisten gemacht hat, über die er aus seiner „stillen Einsamkeit“ wie aus einem „Bollwerk“, einer „Wehr und Turm“, wie er in einer dem Marquis d'Argens 1747 gewidmeten Epistel über „Sanssouci“ schreibt, uneingeschränkt verfügen konnte.⁴⁷

Werk und Wirkung

Das „Flötenkonzert“ wurde ab den 1870er Jahren mit zahlreichen Nachstichen und Würdigungen populär, auch weil sich das Haus Hohenzollern nach der Proklamation König Wilhelm I. zum deutschen Kaiser eines gestärkten Selbstbewußtseins erfreute, das dringend der bildlichen Repräsentation seiner historischen Identität bedurfte, was man sich mit dem Ankauf des Menzelschen Gesamtœuvres für die neugegründete Berliner Nationalgalerie versprach. Der mit dem „Flötenkonzert“ so einprägsame wie scheinbar harmlose Zugriff auf Friedrich den Großen, erzeugte also spontane Sympathie. Daß sich Menzel darüber der Gegenwart zuwandte und seine Erhebung zum nationalen Künstler par excellence auf seine Weise beantwortete, hat zu schrulligen Episoden geführt. Paul Meyerheim etwa schildert in seinen Erinnerungen, daß Menzel wiederholt sein Bedauern darüber ausgedrückt habe, im Stadium seiner aufreibenden Recherchen keine Erlaubnis erhalten zu haben, das Konzertszimmer bei Dunkelheit mit brennendem Kronleuchter zu studieren, um dessentwillen er das Bild eigentlich gemalt habe und fährt fort: „Der junge Kaiser nahm Notiz davon und lud den Künstler eines Abends nach Potsdam ein. Als er am Schloß abstieg und die Treppe hinaufgehen wollte, empfing ihn ein Offizier aus der friderizianischen Zeit. Menzel, der geistesgegenwärtig genug war, um zu sehen, daß dies der Kaiser selbst war, bemerkte, auf die Uniform deutend: ‚Ich habe doch wohl die Ehre mit dem Hauptmann R. R. aus dem und dem Regiment.‘ Der Kaiser führte den Gast in den Musiksaal auf einen für ihn bestimmten Platz, und nun sah er mit staunenden Augen sein Flötenkonzert leibhaftig mit Beleuchtung in die Erscheinung treten. Meister Joachim saß am Violinpult und die Kaiserin im Zopfkostüm unter den Zuschauern.“⁴⁸

Diese Szene sollte sich während des glänzenden Staatsaktes anlässlich des 70. Geburtstags des Künstlers und einer eingerichteten Menzel-Stiftung der Berliner Akademie noch einmal wiederholen. Das Fest, das am 12. Dezember 1885 in den Räumen der Philharmonie stattfand, endete mit lebenden Bildern unter „rauschendem Beifall“, so daß die „Vossische Zeitung“ berichtete, daß das „Flötenkonzert“ mit dem König am Notenpult unter den Klängen eines „Andante“ aus einer Sinfonie Carl Philipp Emanuel Bachs der

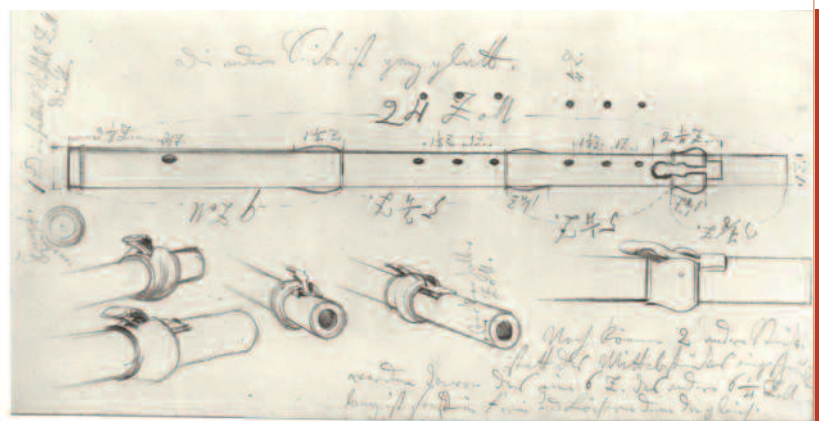


Abbildung 9: Adolph Menzel: Traversflötendetails mit Maß- und Texturangaben, Bleistift, 14,1 x 28,3 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Kat. 689

„Höhepunkt des Festes“ gewesen sei.⁴⁹

Aus autorisierter Feder war ein neues, viele Generationen prägendes Klischeebild entstanden, das keine Nachahmer gefunden hat, abgesehen von der Tatsache, daß man sich keinen der zahlreichen musizierenden Potentaten des 17. oder 18. Jahrhunderts in einer auch nur annähernd vergleichbaren Form vergegenwärtigte.

Angesichts dieser Wirkung begab sich Menzel irritiert in Distanz. Der Freund und Vertraute Menzels, Axel Delmar, hält in seinen Erinnerungen eine Episode fest, die die Skepsis des Malers verdeutlicht. Bei der Betrachtung einer der Flötenkonzertreproduktionen habe Menzel mit ernstem Gesicht gemurmelt: „Da betrachten Sie sich mal den König! Hm – es ist mir auch nicht gelungen! Der König steht da wie ein Kommissar der sonntags Muttern was vorflötet! Da ist er doch noch jung und stolz! Der dicke Gotter gehört gar nicht ins Bild und die übrigen sehen auch so hineingefabelt aus, um das große Zimmer zu füllen. Überhaupt habe ich's bloß gemalt des Kronleuchters wegen. In der ‚Tafelrunde‘ brennt er nicht – hier brennt er! – Manchmal reut's mich, daß ich's gemalt habe: enfin bestand die Hälfte meines Lebens aus Reue.“⁵⁰

- 1 Zit. nach der neuen Briefausgabe Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyher (Hg.): Adolph Menzel, Briefe, München 2009, Bd. 1, S. 140.
- 2 Grundlegend Ursula Ellwart: Menzels Friedrichsbilder (1849–1860), Untersuchung zu ihrer zeitgenössischen Rezeption, Diss. Tübingen 1985 und Hubertus Kohle: Adolph Menzels Friedrich-Bilder. Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei in Berlin der 1850er Jahre, München 2001. Der hier vorliegende Aufsatz ist die erweiterte Fassung einer Untersuchung der Autorin, die in: Music in Art XXVIII/1–2 (Spring-Fall 2003), S. 127–146 erschien. Siehe auch den Beitrag „Menzel“ der Autorin in Andrés Adorján, Lenz Meierott (Hg.): Lexikon der Flöte, Laaber 2009, S. 512f.
- 3 Öl auf Leinwand, Privatbesitz/ Tschudi 60.
- 4 König Friedrich II. in Sanssouci (Die Tafelrunde), Öl auf Leinwand, ehemals Berlin, Nationalgalerie [verschollen]/ Tschudi 67.
- 5 Ausstellungskatalog Adolph Menzel 1815–1905, Das Labyrinth der Wirklichkeit, Nationalgalerie und Kupferstichkabinett, Berlin 1996.
- 6 Max Jordan: Menzel und die Nationalgalerie, in: Exzellenz lassen bitten, Erinnerungen an Adolph Menzel, Leipzig 1992, S. 265. Das Flötenkonzert wurde 1875 für die außergewöhnlich hohe Anschaffungssumme von 95.000 Mark erworben. Dazu ausführlich im Ausstellungskatalog: Adolph Menzel. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Berlin 1996, S. 539f.
- 7 Zur Aufnahme des Bildes siehe den Ausstellungskatalog: Das Labyrinth der Wirklichkeit, ebd. S. 149. Menzels schärfster Kritiker Max Schasler hielt das Flötenkonzert für „das schönste und genialste Bild des Künstlers“.
- 8 Deutsches Kunstblatt 3 (1852), S. 338.
- 9 Dazu ausführlich Hubertus Kohle in seinem Kapitel: Theoretische Zusammenhänge, kunsthistorische Kontexte und Einflusslinien, in seiner Studie: Adolph Menzels Friedrich-Bilder, S. 123ff.
- 10 Georg Thouret, Leipzig 1898, S. 103. Die beiden Monographien zu dem Gemälde: Paul Ortwin Rave: Adolph Menzel, Das Flötenkonzert Friedrichs des Großen, Werkmonographien zur Bildenden Kunst Nr. 5, Stuttgart 1956 und Jost Hermand: Adolph Menzel: Das Flötenkonzert in Sanssouci, ein realistisch geträumtes Preußenbild, Frankfurt 1985, enthalten sich einer vergleichenden kritischen Einordnung.
- 11 Reichszeitung der deutschen Erzieher, 11. Heft, November 1936, S. 23–25.
- 12 Kassel 1983, S. 59ff.
- 13 XXIII/1, S. 6f.
- 14 Charles Burney: Tagebuch seiner Musikalischen Reisen, Dritter Band, Hamburg 1773, Faksimile-Neudruck Kassel 1959, S. 104ff. Der englische Gesandte Burney gehörte zu den wenigen Zeugen. Aufschlußreich sind auch die Schilderungen von Johann Friedrich Reichardt, in: Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend, Frankfurt und Leipzig 1774, Reprint Hildesheim 1977. Die Abendkonzerte beschrieb J. F. Reichardt ausführlich in seiner Autobiographie. Neuausgabe hg. von Walter Salmen: „Ein lustiger Passagier“, Berlin 2002.

- 15 Die Radierung „Friedrich der Große in den Stunden der Muße“ gehört zu einer Illustrationsfolge, die in Friedrich Försters: Leben und Thaten Friedrichs des Großen. Ein vaterländisches Geschichtsbuch, 5 Bde. Meißel 1840, dort Bd. 5, Abb. 2 erschien. Die zwei Versionen der Darstellung differieren außer in der Detailausführung der Kleidung des Monarchen in der Gestaltung der linken Bildhälfte. Statt einer Gruppe von fünf Zuhörern wurden die beiden Windspiele des Königs ins Bild gesetzt. In dieser Variante fand der Stich Eingang in das Förstersche „Geschichtsbuch“. Zur Gesamtbeurteilung der Friedrich- Ikonographie vgl. Helmut Börsch-Supan: Nachleben im Bild, Wirklichkeit und Legende, in: Friedrich Benninghoven, Helmut Börsch-Supan, Iselin Gundermann: Friedrich der Grosse, Ausstellung des Geheimen Staatsarchivs Preußisches Kulturbesitz anlässlich des 200. Todestages König Friedrichs II. von Preußen, Berlin 1986, S. XVf.
- 16 Reprint nach einem Exemplar der Ausgabe Berlin 1752, Leipzig 1983, S. 334.
- 17 Gustav Berthold Volz (Hg.): Ausgewählte Werke Friedrichs des Großen in deutscher Übersetzung, Bd. 1, Berlin o.J., S. 265.
- 18 1924 aus dem Besitz Friedrichs II. im Hohenzollern-Museum, Schloß Monbijou, Berlin (jetzt verschollen). Siehe Gustav Berthold Volz: Friedrich der Große und Wilhelmine von Baireuth, Bd. 1, Jugendbriefe, Leipzig 1924, S. 424ff. Wilhelmine kündigte ihrem Bruder das „kleine Tischchen“ am 23. Oktober 1739 mit den Worten an: „Der Entwurf stammt von mir, und es sieht recht hübsch aus. Ich habe den kleinen hiesigen Parnaß darauf anbringen lassen, obwohl er dieses Namens noch nicht würdig ist [...]“.
- 19 In dem Flötisten ist auch der Gatte Wilhelmines, der flötespielende Markgraf Friedrich erkannt worden, was unwahrscheinlich ist.
- 20 Ikonographisches Vergleichsmaterial bei Walter Salmen: Haus- und Kammermusik, Musikgeschichte in Bildern, Bd. IV, 3, Leipzig 1969.
- 21 Dazu die Ausführungen von Helmut Börsch-Supan: Die Bildnisse des Königs, in: Friedrich der Grosse, Ausstellung, ebd., S. XII–XIV. Daniel Chodowieckis Tuschezeichnung mit dem Titel „Konzert bei Hofe“, fand, von D. Beyel nachgestochen, vielfache Verbreitung.
- 22 Denkmal König Friedrichs des Großen, Enthüllt am 31. Mai 1851, Reprint der Originalausgabe, mit einem Nachwort von Brigitte Schmitz und einer Übersicht: „Dargestellte Personen der mittleren Sockelzone“, Leipzig 1987, S. 14f.
- 23 Menzel an Johann Jacob Weber, am 14. März 1839, zit. nach Claude Keisch u.a. (Hg.): Menzel, Briefe, Bd. 1, S. 106.
- 24 Brief vom 17. Juli 1839, ebd., S. 114.
- 25 Siehe dazu die ins Internet gestellte digitale Ausgabe der „Werke Friedrichs des Großen“, Universitätsbibliothek Trier: <http://friedrich.uni-trier.de>
- 26 Jacob Friedrich de Bielfeld: Lettres familières et autres, 2 Bde., Den Haag 1763, Übersetzung als: „Vertrauliche Briefe“, 2 Bde. Den Haag 1763, ausführlich zitiert von Franz Kugler: Geschichte Friedrichs des Grossen, Leipzig 1840. Im 11. Kapitel, S. 117: „Der Aufenthalt in Rheinsberg“ heißt es mit den Worten Bielfelds: „Die Abende sind der Musik gewidmet. Der Prinz hält in seinem Salon Konzert, wozu man eingeladen sein muß. Eine solche Einladung ist immer eine besondere Gnadenbezeugung. Der Prinz spielt gewöhnlich die Flöte. Er behandelt das Instrument mit höchster Vollkommenheit; sein Ansatz sowie seine Fingergeläufigkeit und sein Vortrag sind einzig.“
- 27 Johann Friedrich Reichardt: Zehnter Brief. In: Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend. Erster Theil, Frankfurt 1774, S. 173f. Auch Reichardts ab 1805 edierte Autobiographie (Neuausgabe: „Ein lustiger Passagier“, hg. von Walter Salmen, Berlin 2002).
- 28 Charles Burney: Tagebuch, S. 108 und 110f.
- 29 In: Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen, 26. März 1840.
- 30 An J. J. Weber, am 22. April 1841, zit. nach Claude Keisch u.a. (Hg.): Menzel, Briefe, Bd. 1, S. 160.
- 31 Zit. nach der Ausgabe Leipzig 1856, Kapitel XII, S. 227.
- 32 Zit. ebd., Kapitel XV, S. 489.
- 33 Anonym, Radierung in Josef Bader: Friedrich der Große. Bilderbibliothek der neueren deutschen Geschichte, I. Bändchen mit 24 Stahlstichen, Karlsruhe 1846 (Bremen, Sammlung Dr. Gerhard Knoll, Abbildung bei H. Kohle, Adolph Menzels Friedrich-Bilder, Abb. 43). Das Blatt ist wie auch Chapons Illustration in: „Le Rhin Allemand et L'Allemagne du Nord“, nach Menzels Vorgabe (1. Konzertillustration im Kugler) ein personenreiches Konversationsstück mit dem flötespielenden



den König im Mittelpunkt, vier Musikern und einer mehrköpfigen Zuhörerschaft links. Sie ist um die sich in heller Gewandung abhebende Liebblingsschwester Friedrichs, die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth gruppiert. Die Arbeiten nehmen also auf den Besuch Wilhelmines in Potsdam 1750 Bezug.

- 34 Zit. nach Claude Keisch u.a. (Hg.): Menzel, Briefe, Bd. 1, S. 288.
 35 Nach Gisold Lammel: Exzellenz lassen bitten, S. 40.
 36 An Carl Heinrich Arnold, am 5. Mai 1836, zit. nach Claude Keisch u.a. (Hg.): Menzel, Briefe, Bd. 1, S. 84.
 37 Nach Irmgard Wirth: Mit Adolph Menzel in Berlin, München 1965, S. 91, Abbildung 29. In einen ausführlichen Kontext wird das Blatt gesetzt in: Walter Salmen: Das Konzert, München 1988. Dort illustriert es als Farbtafel 6, S. 57 das Kapitel „Die Hörer und deren Verhalten“. Das Bild befindet sich im Besitz der Neuen Pinakothek, München, Inv. Nr. 8501.
 38 Detailschilderungen in: Sanssouci, Schlösser, Gärten, Kunstwerke, bearbeitet von einem Autorenkollektiv unter der Leitung von Hans-Joachim Giersberg, hg. von der Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Karl-Marx-Stadt 1985.
 39 Nur zum Teil veröffentlicht, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz Kupferstichkabinett.
 40 Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 1631 und 665.
 41 Das Pult, das Charles Burney in seiner Beschreibung des „Concertzimmers“ auffiel, „das sehr reich und künstlich mit Silber ausgelegt ist“ (Burney S. 104), wurde erst 1767 von Johann Melchior Kambis nach des Königs und Johann August Nahls Entwürfen für diesen Raum angefertigt.
 42 Dieser Rock befindet sich heute in der Sammlung der Burg Hohenzollern.
 43 Eine Auswahl der Episteln in: G. B. Volz (Hg.): Ausgewählte Werke Friedrichs des Großen, Bd. 1, S. 197ff. Sämtliche Briefe sind im Internet einsehbar in der digitalen Ausgabe der Universitätsbibliothek Trier.
 44 Die meist herangezogene, mit „Berlin 1852“ signierte Personenskizze Menzels hat die Inv. Nr. 18/62, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. Sie wird u.a. bei Jost Hermand: Adolph Menzel, Das Flötenkonzert in Sanssouci (Abb. 12) wiedergegeben. Die Personen von links nach rechts: der dem König seit Rheinsberg vertraute Freiherr Jakob Friedrich de Bielfeld, der geheime Staats- und Kriegsrat, spätere Generalintendant der Oper Graf Gustav Adolph von Gotter, der Präsident der Akademie der Wissenschaften Pierre de Maupertuis, Kapellmeister Carl Heinrich Graun, Prinzessin Amalie, Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, die Oberhofmeisterin Gräfin Sophie Caroline von Camas, eine Kammerdame und Major Chevalier Chazot, ein Freund

des Königs aus der Rheinsberger Zeit. Unter den Musikern Franz Benda als Konzertmeister, Carl Philipp Emanuel Bach am Hammerflügel, Johann Joachim Quantz, rechts lehndend. Um den Continuoocellisten gibt es Spekulationen.

- 45 Auf Bildwerken häufig wiedergegebenes Sujet, z.B. das Gemälde „Le Concert“ von Augustin de Saint Aubin aus dem Jahr 1773 (Salzburg, Winterresidenz), abgebildet in Walter Salmen: Das Konzert, ebd., Abbildung 70, S. 97.
 46 Siehe Ausstellung von Werken Adolph von Menzels, Berlin 1905, S. 2.
 47 Nach Gustav Berthold Volz: Ausgewählte Werke Friedrichs des Großen, Bd. 1, S. 213.
 48 Nach Gisold Lammel: Exzellenz lassen bitten, Leipzig 1992, S. 179.
 49 Vossische Zeitung vom 14. Dezember 1885, zit. nach Anton von Werner: Erlebnisse und Eindrücke 1870–1890, in: Gisold Lammel: Exzellenz lassen bitten, ebd., S. 281f.
 50 Nach Gisold Lammel: Exzellenz lassen bitten, ebd., S. 107f.



GABRIELE BUSCH-SALMEN
(Kirchzarten / Freiburg)

www.busch-salmen.de

Musikwissenschaftlerin und Musikerin. Nach dem Studium der Alten Musik und der flötistischen Ausbildung bei Burghard Schaeffer an der Hochschule für Musik und Theater Hannover (Examen 1974) Studium der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Innsbruck. Promotion 1981. Lehrtätigkeiten am Städtischen Konservatorium Innsbruck, Mitwirkung in verschiedenen Spezialensembles für Alte Musik, Professorin an der Hochschule für Musik (jetzt Universität) »Mozarteum« Salzburg/Innsbruck (bis 1992). Lehraufträge an den Universitäten Innsbruck und Freiburg, bis 2001 Vertretung des Lehrstuhls Musikwissenschaft an der Universität Bremen. Seither in Lexikon-, Buch- und Forschungsprojekte eingebundene freie Autorin mit dem Forschungsschwerpunkt Aufführungspraxis, Literatur und Musik. Zu Fragen der Flöte legte sie das »Handbuch Querflöte, Instrument, Lehrwerke, Aufführungspraxis, Musik, Ausbildung, Beruf« (Kassel 1999), zahlreiche Aufsätze und Buchbeiträge vor, sie hat am »Lexikon der Flöte« (Laaber 2009) mitgearbeitet.

Konzentrieren Sie sich
auf die Musik.
Den Rest erledigt Ihre Miyazawa.



MIYAZAWA

Miyazawa flutes
Deutschland & Österreich
Tel. +49 (0) 9163 99 77 71
info@miyazawa-flutes.de
www.miyazawa-flutes.de
www.miyazawa.com