

Nur Hogarth zeigt den Alten Fritz wahrheitsgemäß mit krummem „Zinken“

Die uns vertrauten Bilder von Pesne bis Menzel tun dies nicht

Bernd Krysmanski

Abstract Wussten Sie, dass Friedrich der Große eine stark gebogene Nase hatte und sich selbst für so hässlich wie eine Vogelscheuche hielt? Sie wussten es nicht? Kein Wunder, denn alle historisch überlieferten, offiziellen, bis heute in Geschichtsbüchern abgebildeten Porträts zeigen das Antlitz des Alten Fritz mit klassisch begradigter Nase und auch sonst in stark geschöner, idealisierter Weise. Sie wurden von den zeitgenössischen Künstlern, etwa dem preußischen Hofmaler Antoine Pesne, mehr oder weniger frei erfunden. Noch Adolph Menzel stellte im 19. Jahrhundert Friedrich II. mit begradigter Nase dar, obwohl er gewusst haben muss, dass der Alte Fritz eine krumme Nase hatte. Nur ein Künstler zeigte den Preußenkönig annähernd so, wie er wirklich ausgesehen hat, nämlich mit Adlernase und Flöte spielend vor einem Sinnbild der Homosexualität: der Engländer William Hogarth auf einem 1744 vollendeten Gemälde, das heute in der Londoner Nationalgalerie ausgestellt ist.

Keywords Friedrich der Große, idealisierte Porträts, Adlernase, Homosexualität, William Hogarth, *Marriage A-la-Mode*, Antoine Pesne, Adolph Menzel, Georg Friedrich Schmidt.

Die vielen Darstellungen des Alten Fritz

So lieben patriotisch gesinnte Deutsche „ihren“ Alten Fritz: Mit Dreispitz auf dem Kopf und im Soldatenrock sitzt er auf einer Brunnenröhre, die eine Hand auf seinen Gehstock, den berühmten Fritzstock mit dem Fritzgriff, gestützt, dabei über eine verlorene Schlacht sinnierend – wie auf einem 1849 entstandenen Gemälde

des Historienmalers Julius Schrader (Abb. 1) – oder mit stechend-stählernem Blick den nächsten Schlachtensieg vor Augen.¹ Aber spiegeln solche Darstellungen die Realität wider? Friedrich II. war vieles zugleich: nicht nur erfolgreicher Feldherr, auch reformfreudiger Diener seines Staates, aufgeklärter Monarch, Erbauer von Sanssouci und Flötist. Als Schöngest stellt ihn Adolph Menzel

Der vorliegende, mit ausführlichen Anmerkungen versehene Essay basiert auf einem Bildervortrag, der unter dem Titel „Des Königs krumme Nase offenbart es: Die populären Bildnisse des Alten Fritz sind samt und sonders Fake-Porträts!“ am 4. April 2018 im Haus der Brandenburgisch-Preussischen Geschichte gehalten wurde. Der Verfasser dankt Kurt Winkler, dem Direktor des Hauses, für die Einladung nach Potsdam und dem Auditorium für die anregende Diskussion im Anschluss an seinen Vortrag. Weil der Anmerkungsenteil sehr umfangreich ausgefallen ist, stellt der Autor neben der vorliegenden, zweiseitigen und mit Endnoten versehenen Festschrift-Version seines Essays den Usern auch eine abweichend formatierte, einspaltige Fassung des gleichen Beitrags mit leserfreundlichen Fußnoten zur Verfügung. Diese Version ist unter folgender Internet-Adresse erreichbar: <https://doi.org/10.11588/artdok.00006399>.

1



Abb. 1 J. Richard Schwager nach Julius Schrader: *Friedrich der Große nach der verlorenen Schlacht bei Kolin* (1851).

dar, wie er als Kronprinz eigens ein Malgerüst erklimmt, um die Arbeit des Hofmalers Antoine Pesne an einem allegorischen Deckengemälde aus nächster Nähe in Augenschein zu nehmen,² oder wie er als philosophierender Preußenkönig in seiner Tafelrunde in Sanssouci den Argumenten Voltaires lauscht.³

Während früher vor allem der ruhmreiche Feldherr in den Köpfen vieler Deutscher gegenwärtig war, soll nach neueren Umfragen nur noch jeder Dritte eine konkrete Vorstellung vom berühmten Preußenkönig haben.⁴ Eine Frage aber wird bis heute eher selten gestellt: *Wie sah der Alte Fritz eigentlich aus?* Diese Frage mag angesichts der Fülle von Friedrich-Porträts auf den ersten Blick erstaunen, ist aber gar nicht einfach zu beantworten, denn es gibt unzählige Darstellungen des 18. bis 21. Jahrhunderts, auf die man in Museen, in Büchern und im World Wide Web stößt, die zwar behaupten, den Preußenkönig zu repräsentieren, die sich aber so ganz und gar nicht ähnlich sehen. Wie kann das sein, wenn diese Bilder ein und dieselbe Person zeigen?

Zu denjenigen Porträtisten, die den Monarchen noch persönlich kannten, zählen etwa der bereits erwähnte, aus Frankreich stammende preußische Hofmaler Antoine Pesne (1683–1757),⁵ der vor allem für Darstellungen des jüngeren Friedrich verantwortlich zeichnet, der hannoveranische Hofmaler Johann Georg Ziesenis (1716–1776)⁶ oder der erstklassige Schweizer Prominentenmaler Anton Graff (1736–1813),⁷ von dem das wohl bekannteste Altersporträt Friedrichs des Großen stammt.

Vergleicht man jedoch ihre drei Friedrich-Bildnisse von 1745, 1763 und 1781, die das Antlitz des Monarchen im Halbprofil aus etwa gleichem Blickwinkel zeigen (Abb. 2), so könnte man schon Zweifel haben, ob hier in jedem Fall die gleiche Person dargestellt sein kann, selbst wenn man den Altersunterschied in Rechnung stellt und berücksichtigt, dass zwischen den Porträts jeweils 18 Jahre liegen. Gewisse Abweichungen findet man durchaus bei den Gesichtszügen, wenn man genauer auf

2



Abb. 2 Friedrich-Porträts von Antoine Pesne (1745; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg), Johann Georg Ziesenis (1763; Privatsammlung) und Anton Graff (1781; Schloss Charlottenburg, Berlin).



Abb. 3 Grafische Porträts Friedrichs II. von Georg Friedrich Schmidt (1743), Thomas Burford, Antoine Benoist, Charles Spooner (1756), Johann Benjamin Brühl, Georg Friedrich Schmidt (1746), Alfred Alexandre Delauney (nach Ramberg) und Johann Friedrich Bause (1761).

die Augenpartie, etwa die stärker gebogenen Brauen in Pesnes Darstellung, auf die bei Graff spitzere Nasen- und schmalere Mundform oder auf das bei Ziesenis viel gerundete Kinn schaut, dem das bei Pesne und Graff angedeutete Grübchen fehlt.

Fast noch krasser fallen die Unterschiede bei den gestochenen Porträts aus. Wirft man einen Blick auf die Vielzahl der existierenden Stiche,⁸ die Friedrich in jüngeren Jahren, zum Teil noch als Kronprinzen, in seiner mittleren Regierungszeit oder als älteren Mann mit Dreispitz zeigen (Abb. 3), würde jeder unbefangene Betrachter denken, dass es sich bei diesen Darstellungen jeweils um ganz verschiedene Personen handelt, so unterschiedlich sehen all diese Porträts aus.

Zu den populärsten Darstellungen Friedrichs des Großen zählt sicherlich das 1763/64 von Johann Heinrich Franke gemalte Porträt, das einen schnörkellos-bürgerlichen König in dunkelblauer Uniform zeigt, wie er zum Gruß mit der Hand seinen Dreispitz zieht (Abb. 4 Mitte),⁹ ferner das Bildnis von Anton Graff, der 1781 den Alten Fritz als ernst, aber gütig dreinschauen-

den Monarchen darstellte, so wie ihn der Künstler angeblich bei seinen Truppenparaden beobachtet hatte (Abb. 2 rechts) – ein Bild, das viele bis heute für die wirklichkeitsgetreueste Wiedergabe des Preußenkönigs halten.¹⁰ Beide Gemälde wurden in etlichen Versionen reproduziert und haben das volkstümliche Bild, das man sich vom Alten Fritz macht, wohl am nachhaltigsten geprägt. Und das bis heute, wie unzählige Abbildungen, die im World Wide Web kursieren, und Andy Warhols Siebdruck-Varianten des bekannten Graff-Porträts belegen.¹¹

Daneben gibt es aber auch Darstellungen des „süßlichen“ Friedrich: So erscheint er als pausbäckiges Kind neben seiner Schwester Wilhelmine auf einem frühen Bild des Hofmalers Pesne (1714; Schloss Charlottenburg, Berlin), als schmucker, leicht verträumter Jüngling auf Drucken des zweitklassigen Berliner Kupferstechers Georg Paul Busch oder als Kronprinz kurz vor der Thronbesteigung mit rundlichen, glatten Gesichtszügen auf einigen spätbarocken Repräsentationsbildnissen von Pesne, etwa dem Porträt von 1739, auf dem der zukünftige König



Abb. 4 Links: Antoine Pesne: *Kronprinz Friedrich* (1739; Gemäldegalerie Berlin). Mitte: (Kopie nach?) Johann Heinrich Christian Franke: *Friedrich II., den Hut ziehend* (1763/64; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg). Rechts: anonyme drittklassige Variante von Frankes Friedrich-Porträt (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg).

über seinem dunklen Kürass einen hermelingesäumten, purpurroten Krönungsmantel trägt (Abb. 4 links).

Dagegen propagierte das militaristische 19. Jahrhundert und später die Nazizeit den heroisierten Friedrich in Uniform mit oft stechendem Blick und mit selbstbewusst in die Hüfte gestützter Hand, wie dies auch etliche öffentlich aufgestellte Statuen tun, z. B. das von Johann Gottfried Schadow 1793 fertiggestellte Stettiner Marmorstandbild (Abb. 5).¹²

Derartige Heroisierungstendenzen lassen sich auch in Filmen nachweisen.¹³ Cineasten werden sich sicher an den Charakterdarsteller Otto Gebühr erinnern, der den Alten Fritz sage und schreibe sechzehn Mal auf der Leinwand verkörperte, weil er angeblich dem „echten“ Friedrich so ähnlich sah (Abb. 6). Ganz anders im 2011 gedrehten Doku-Drama *Friedrich – Ein deutscher König*: Hier spielen erstmals zwei Frauen die männliche Hauptrolle: Katharina Thalbach den älteren Preußenkönig und ihre Tochter Anna den jungen Friedrich, wobei wohl niemand behaupten wird, dass diese beiden Darstellerinnen den Monarchen besonders lebensecht verkörpern.¹⁴

Bis heute werden Bilder des Alten Fritz auch im Rahmen der kommerziellen Souvenir- und Kitsch-Industrie als Fan-Artikel vermarktet. Für den gehobenen Geldbeutel gibt es z. B. Friedrich-Büsten und Statuetten, die in verkleinerter Form bekannte Vorbilder, etwa die Bildwerke Johann Gottfried Schadows, imitieren. Entweder sehen wir den Alten Fritz in Uniform und mit Dreispitz, meist auch auf seinen Fritzstock oder den Feldherrnstab gestützt, oder er wird uns – in Anlehnung an Büsten von römischen Kaisern, Dichtern und Denkern – als

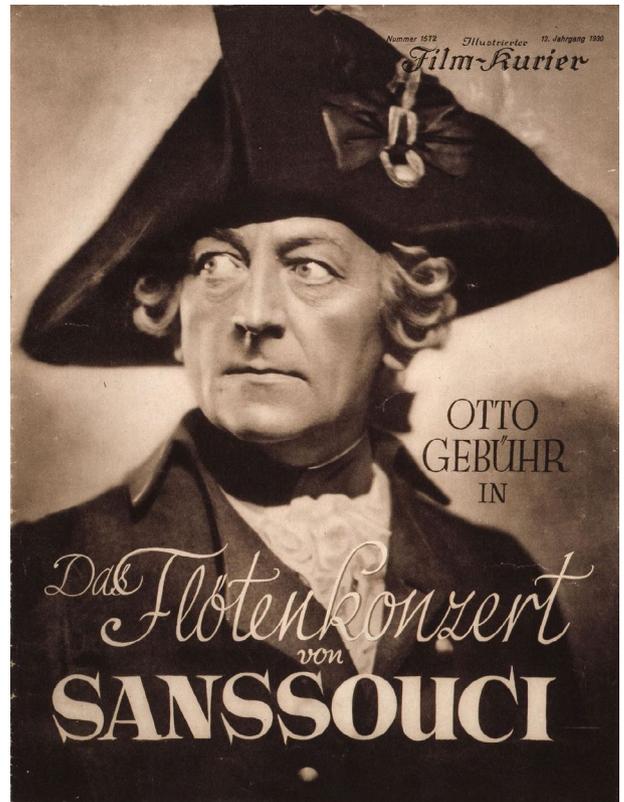
Philosoph mit breiter Denkerstirn präsentiert. Selbst für Porzellanliebhaber und Fans von Zinnsoldaten ist gesorgt. Weniger betuchte Zeitgenossen können in Souvenirläden und im Internet Friedrich-Tassen erwerben, offenbar mit jedem gewünschten Konterfei – wie man sich seinen Alten Fritz halt persönlich so vorstellt. Und für kindliche Gemüter gibt es neuerdings den berittenen Friedrich als Playmobil-Figur. Schon zu Lebzeiten des Monarchen waren übrigens derartige Fan-Artikel im Umlauf, ja sie wurden teilweise vom Preußenkönig selbst als Geschenke an Besucher überreicht. Im 19. und 20. Jahrhundert kam es dann zu einer verstärkten Massenproduktion.¹⁵

Auch Numismatiker kommen bei Friedrich II. auf ihre Kosten. Es gibt eine stattliche Anzahl von Münzen,¹⁶ die den Kopf des Preußenkönigs seit seiner Thronbesteigung 1740 bis hin in unsere Tage, wenn mal wieder ein Friedrich-Jubiläum anliegt, im Profil mit gelocktem Haar oder mit Zopfperücke zeigen, seit dem Ende des Siebenjährigen Krieges sogar wie einen antiken Kaiser oder siegreichen Feldherrn mit Lorbeerkranz, so wie er stolz erhobenen Hauptes auf dem Reichstaler von 1786 erscheint (Abb. 7).

Nicht zu vergessen die vielen Bücher, die, verfasst von Biografen verschiedenster Couleur, den Lebenslauf des Preußenkönigs schildern. Gern wird daher das überlieferte Konterfei Friedrichs – ob jung oder alt – für die Cover-Illustration dieser Bände verwendet: So sehen wir den Alten Fritz vom Volk umjubelt auf dem Umschlag einer Ausgabe von Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen*, als wohlgenährten jungen Monarchen auf



5



6



7

Abb. 5 Johann Gottfried Schadow: *Friedrich der Große* (1793; Nationalmuseum Stettin; hier ein Foto von der zwischen 2011 und 2015 erfolgten Aufstellung der frisch restaurierten Statue im Bode-Museum, Berlin).

Abb. 6 *Film-Kurier*: *Das Flötenkonzert von Sanssouci* (Berlin 1930).

Abb. 7 *Fridericus Borussorum Rex* (Reichstaler 1786).



Abb. 8 Links: Francesco Carlo Rusca oder Georg Lisiewski: *Kronprinz Friedrich und seine drei jüngeren Brüder* (1737; Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg). Rechts: Der Kopf des Kronprinzen aus dem gleichen Gemälde.

dem Cover der englischen Version einer Biografie von Theodor Schieder, als schlanken Kronprinzen auf einer Neuausgabe von Anton Friederich Büschings Einblicken in das Privatleben des Preußenkönigs und als Feldherrn mit stählernem Soldatenblick auf dem Cover der deutschen Übersetzung von Christopher Duffys *The Army of Frederick the Great*. Pesnes unkriegerisch wirkender, schöner Monarch zierte dagegen Rudolf G. Scharmanns Bändchen über Friedrichs Schlösser und Gärten. Und in ein eher nüchtern-bürgerliches Ambiente versetzt erscheint der von Ziesenis gemalte Preußenkönig auf dem Cover von Jürgen Luhs Studie *Der Große*. Johannes Kunisch wiederum wählte für seine Standard-Biografie das wohl bekannteste, von Graff gemalte Porträt des älteren Monarchen. Und last not least zeigt Tim Blannings hochgelobte englischsprachige Monografie zur Abwechslung mal die Nahansicht einer Skulptur des Alten Fritz, nämlich den Kopf von Schadows jüngst restauriertem Stettiner Marmorstandbild.¹⁷ Doch welches Bildnis stellt das Antlitz des Monarchen am authentischsten dar und hätte es am ehesten verdient, zur Verzierung eines Covers verwendet zu werden?

Stimmen aus dem 18. Jahrhundert belegen es: Die Wahrheit sah ganz anders aus

Während frühe Porträts Friedrich als besonders hübsches Kind und schmucken Jüngling zeigen, heißt es in einer Stellungnahme des österreichischen Gesandten

General Friedrich Heinrich Graf von Seckendorff zum 14jährigen Kronprinzen, dass dieser wohl wegen der ihm vom Vater auferlegten Strapazen „bei seinen jungen Jahren so ältlich und so steif aussieht und daher geht, als ob er schon viele Campagnen gethan hätte“.¹⁸ Ein besonders schöner Knabe scheint Friedrich demnach nicht gewesen zu sein. Wenn er aber in ganz jungen Jahren schon ältlich und steif ausgesehen hat, wie kann er dann auf dem von Francesco Carlo Rusca oder Georg Lisiewski gemalten Gruppenporträt (Abb. 8),¹⁹ das den Kronprinzen in preussischer Uniformjacke und Kürass mit einem Kommandostab in der Rechten als Oberhaupt seiner männlichen Geschwister darstellt, neben seinen drei jüngeren Brüdern August-Ferdinand, August-Wilhelm und Heinrich als Mitzwanziger so gut aussehen? Offenbar wurde sein Antlitz mit Hilfe des Pinsels gehörig verschönt. Dafür spricht auch eine etliche Jahre später entstandene anonyme Miniatur, die den Preußenkönig zwischen seinem Bruder Heinrich und seinem Neffen Friedrich Wilhelm II. zeigt²⁰ – eine Darstellung, die Friedrich in puncto Schönheit gar nicht gut wegkommen lässt.²¹

Zwischen zwei Polen müssen also die überlieferten Bildnisse beurteilt werden: Auf der einen Seite stehen die vom Hofmaler Antoine Pesne und seinen Nachahmern ausgeführten, stark idealisierenden spätbarocken Porträts des schönen Monarchen, die mit dem wirklichen Aussehen Friedrichs offenbar wenig zu tun haben, auf der anderen Seite die zahlenmäßig kaum ins Gewicht

fallenden groben Imitationen von Johann Heinrich Christian Frankes volkstümlicher Darstellung des Alten Fritz, die den Preußenkönig mit Glupschaugen und faltigem Gesicht, also besonders hässlich zeigen (Abb. 4 rechts).²²

Anhaltspunkte dafür, dass Pesnes geschönte Porträts nicht der Realität entsprachen, lassen sich gelegentlich in zeitgenössischen Äußerungen finden. Als am 23. November 1731 der Kronprinz nach längerer Abwesenheit zur Vermählung seiner Liebblingsschwester Wilhelmine wieder bei Hofe erschien, erkannte diese ihn kaum wieder, denn sein Gesicht war sehr verändert und nicht mehr schön, wie sie meinte.²³ Das heißt, auch wenn Wilhelmine ihren Bruder im Knabenalter noch als einigermaßen ansehnlich empfunden haben mag, war er es spätestens mit 19 Jahren – nach seiner Festungshaft in Küstrin – nicht mehr. Kein Wunder also, dass Charles Étienne Jordan, der Sekretär, Berater und enge Vertraute Friedrichs des Großen, 1742 auf einem von Johann Georg Wille nach einem Bildnis von Pesne ausgeführten Porträt-Stich (Abb. 9) „nur wenig Ähnlichkeit“ mit dem 30-jährigen Monarchen entdecken konnte.²⁴

Mit anderen Worten: So wie auf diesem Bild hat Friedrich mit ziemlicher Sicherheit *nicht* ausgesehen. Wie dann? Gibt es überhaupt irgendein Bildnis, das die Gesichtszüge des Monarchen korrekt wiedergibt?

Andrea M. Kluxen, die sich etwas intensiver mit verschiedenen Typen von Friedrich-Bildnissen – vom idealisierenden barocken Repräsentationsbild bis hin zur volkstümlichen Grafik – befasst hat, kommt hinsichtlich des Problems mit der Ähnlichkeit zu dem Schluss, „daß es kein wirklichkeitstreu Abbild Friedrichs gibt“.²⁵ Und auch Aussagen von Zeitgenossen, die dem Preußenkönig persönlich begegnet sind, lassen erhebliche Zweifel aufkommen, ob ein wahrhaft authentisches Porträt des Alten Fritz überhaupt existiert. So sah 1761 Johann Wilhelm Ludwig Gleim bei einem Treffen mit Friedrich „ein fürstlich Angesicht, dem kein einziges Gemälde gleicht.“²⁶ 1769 schrieb Kaiser Joseph II. an seine Mutter Maria Theresia nach seinem Besuch beim Preußenkönig in Neiß: „Er ähnelt keinem der Bilder, die Du von ihm gesehen hast [...]“.²⁷ Vier Jahre später bemerkte der französische Gesandte Graf Jacques Antoine Hippolyte Guibert zu einem Friedrich-Porträt, das er gekauft hatte: „Es ist getreu, soweit es die Kleidung betrifft [...], aber es gleicht in keiner Weise dem Fürsten, der mit mir sprach.“²⁸ 1775 meinte der Arzt John Moore, der den Duke of Hamilton auf seinen Auslandsreisen begleitete, nach seiner Begegnung mit dem Preußenkönig in Potsdam: „Obgleich ich viele Portraits gesehen habe, welche ihm wenigstens etwas gleichen, und auch einige, welche ihm ziemlich ähnlich sind, so ist er doch in keinem

vollkommen getroffen.“²⁹ Auch für den Berliner Aufklärer und Chronisten Friedrich Nicolai stand fest: „[...] es gleicht [ihm] kein Bildniß.“³⁰ Last not least schrieb 1779 Johann Georg Sulzer, Autor einer damals sehr bekannten *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste*: „Alle Bilder, die ich jemals vom König gesehen habe, sind Karikaturen; es sind in seiner Physiognomie so viele Feinheiten, die noch niemand erreicht hat und niemand erreichen wird.“³¹ Angesichts dieser Kommentare verwundert es nicht, dass Gustav Ludwig von der Marwitz aus London berichtete, dass viele Engländer ihn mit Fridericus-Stichen bestürmten, weil sie wissen wollten, welcher Stich denn nun dem König am ähnlichsten sähe.³²

Wir wissen jetzt zwar, wie Friedrich der Große *nicht* ausgesehen hat, nämlich nicht so wie in den überlieferten Porträts; aber es scheint darüber hinaus keine konkreten Anhaltspunkte dafür zu geben, *wie* er tatsächlich aussah. Oder etwa doch?

Der Preußenkönig war kein schöner Mann

Zunächst einmal steht eines fest: Der Preußenkönig selbst empfand sich als potthässlich! Er mochte sein Spiegelbild nicht und verabscheute die meisten seiner



Abb. 9 Johann Georg Wille: Charles Frederic, Roy de Prusse Electeur de Brandebourg (1742).

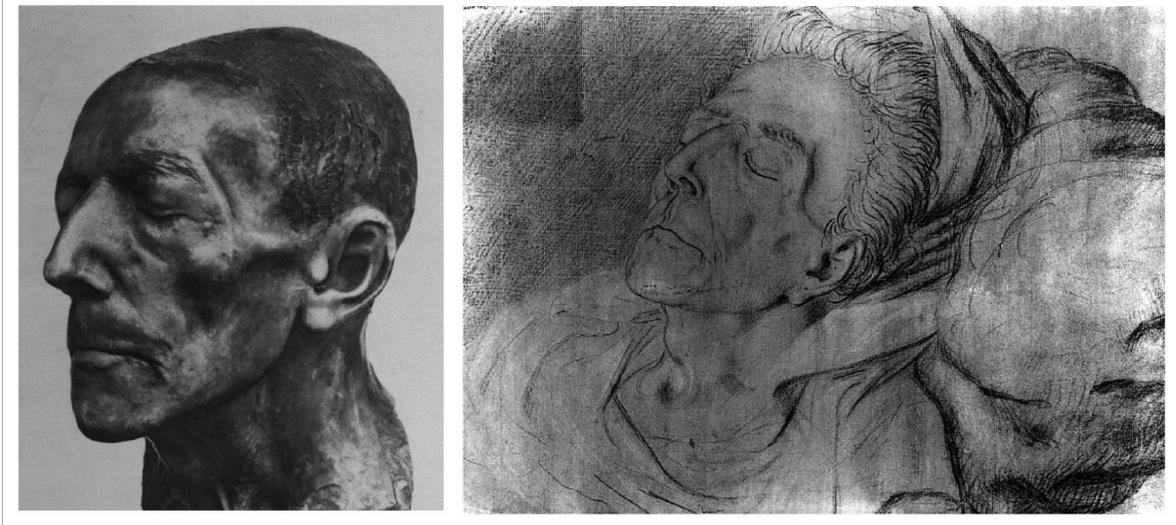


Abb. 10 Johann Eckstein: Totenmaske Friedrichs des Großen (1786) und Zeichnung des verstorbenen Königs auf dem Totenlager (Grafische Sammlung, Schloss Charlottenburg).

Porträts. Zum Marquis d'Argens bemerkte er: „Man spricht so viel darüber, dass wir Könige das Ebenbild Gottes auf Erden sind. Darauf habe ich mich im Spiegel besehen und muss sagen: Desto schlimmer für Gott!“³³ Diese äußerlichen Mängel waren wohl auch der Hauptgrund dafür, dass der Monarch keinem Bildnismaler eine Sitzung gewährte.³⁴ Er hielt sich nicht für porträtwürdig, weil er, wie er selbst einräumte, keinerlei Ähnlichkeit mit Apollo, Mars oder Adonis hatte.³⁵

Wenn Friedrich aber keine Porträtsitzungen erlaubte, woher stammen dann die vielen Bildnisse, die in Berlin und anderswo produziert wurden? Die Nachfrage nach einem Konterfei des preußischen Königs war ja an allen europäischen Höfen und selbst beim Bürgertum recht hoch.³⁶ Künstlern wurde gelegentlich eine Audienz beim Monarchen gestattet, während der sie seine Gesichtszüge einige Minuten lang aus nächster Nähe in Augenschein nehmen konnten, um das Gesehene später aus der Erinnerung für ein Gemälde zu nutzen. Ansonsten waren sie darauf angewiesen, das Erscheinungsbild des Königs für solche Bildnisse aus einiger Entfernung grob zu erfassen, etwa, wenn der Monarch eine Truppenparade abhielt oder sich zu einem anderen Anlass in der Öffentlichkeit zeigte. Manche Maler machten noch nicht einmal dies, sondern erfanden einfach ein Porträt nach eigenem Gutdünken. Was dabei letztlich als Friedrich-Bild herauskam, entsprach kaum einer wirklichkeitsgetreuen Darstellung des Königs. Dessen war sich auch Friedrich bewusst. Als Albert Joseph Graf von Hoditz ihn 1767 um ein Bildnis bat, ließ er ihm ausrichten, dass er ihm zwar leicht eines schicken könnte,

aber ob es ihm gleichen würde, dafür könne er nicht garantieren.³⁷ Interessant ist, dass der Monarch selbst mit den Bildnissen, die seine Verwandten in Auftrag gegeben hatten, nicht recht zufrieden war. Als er eines dieser ungeliebten Porträts seinem Neffen, Prinz Friedrich August von Braunschweig-Wolfenbüttel, übersandte, der es für seine Freimaurerloge bestellt hatte, empfahl er diesem, das Bild besser im Garten als Vogelscheuche zu verwenden!³⁸

Doch trotz solcher Hinweise wissen wir lediglich, dass Friedrich kein schöner Mann war, aber immer noch nicht, wie er in Wirklichkeit ausgesehen hat. Versuchen wir, uns dem Problem daher von anderer Seite zu nähern.

Die Totenmaske offenbart es: Friedrich hatte eine krumme Nase

Wenige Stunden, nachdem der Preußenkönig am 17. August 1786 verstorben war, wurde auf Anordnung Friedrich Wilhelms II. noch während der Waschung des Leichnams vom Potsdamer Bildhauer Johann(es) Eckstein ein Gipsabdruck vom Gesicht des Verstorbenen abgenommen, um daraus eine wächserne Totenmaske zu erstellen (Abb. 10 links).³⁹ Später wurde nach dieser Totenmaske vom selben Bildhauer auch eine Büste gefertigt. Diese gleicht nach Ansicht von Friedrich Wilhelm „ganz ungemein dem verstorbenen Könige. Zwar hat sich sein Gesicht nach dem Tode sehr verändert, allein so, wie er tot war, ebenso siehet auch die Büste aus.“⁴⁰ Mit anderen Worten: Sowohl die Totenmaske als auch die Büste stellt Friedrich so dar, wie er zum Zeitpunkt seines Todes ausgesehen hat. Und diese Totenmaske macht eines deutlich,

selbst wenn man berücksichtigt, dass die Wangen und Schläfenpartien im Alter stärker eingefallen sind als in jüngeren Jahren: Der Alte Fritz hatte eine stark gebogene Nase und auch sonst keine attraktiven Gesichtszüge, die man mit einem klassischen Schönheitsideal in Übereinstimmung bringen könnte. Interessant ist, dass Johann Eckstein in einer ersten Version seiner Friedrich-Büste sich noch stärker an den eingefallenen Gesichtsteilen der Totenmaske orientierte, dann aber später in seiner definitiven Version (Abb. 23 links) diese Details und auch die Biegung der Nase abgemildert hat.⁴¹

Dass die Nase des Alten Fritz tatsächlich stark gebogen war, geht eindeutig nicht nur aus der Totenmaske, sondern auch aus einer Zeichnung von Eckstein hervor, die Friedrich auf dem Totenlager im Konzertzimmer von Sanssouci darstellt (Abb. 10 rechts).⁴² Diese gewaltige krumme Nase, die man auf dieser Skizze sieht, muss der Preußenkönig bereits zu Lebzeiten gehabt haben, denn es ist nicht möglich, dass sich ihre Form altersbedingt oder erst auf dem Totenbett so stark verändert, dass aus einer relativ geraden Nase eine derart gebogene wird.⁴³

Kein Wunder also, wenn Gräfin Henriette von Egloffstein im Frühjahr 1785 darüber berichtete, dass sie

als junges Mädchen, wohl im Juni 1783, also rund drei Jahre vor Friedrichs Tod, einen „mumienartigen alten Mann in abgeschabter Uniform“ dicht an ihrer Kutsche vorbeireiten sah, „den großen Federhut schräg ins Gesicht gedrückt, das durch eine ungeheure Nase, kleinen eingekniffenen Mund und große Farrenaugen entstellt wurde“.⁴⁴ Dass der Preußenkönig schon lange vor seinem Ableben über eine äußerst markante Nase verfügte, über die sich offenbar mancher Zeitgenosse lustig machte, darauf weist auch die folgende bissige Äußerung des Monarchen hin: „Ich habe eine große Nase, aber sie ist nicht da, um auf ihr herumzutanzten.“⁴⁵

Die in Porträts klassisch begradigte Nase

Warum aber wurde dann Friedrich auf den überlieferten Porträts nahezu durchgängig mit einer geraden Nase dargestellt? Dies erklärt sich aus den Idealisierungstendenzen der Zeit. Es war im 18. Jahrhundert für Porträtisten nicht üblich, ihre meist hochgestellten Auftraggeber so hässlich im Bilde zu repräsentieren, wie sie realiter ausgesehen hatten. Die Künstler schmeichelten generell ihren Modellen, indem sie die Gesichtszüge dem vorherrschenden Schönheitsideal anpassten.



Abb. 11 Links: Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Kronprinz Friedrich (Pastell; um 1737; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg). Rechts: verschiedene grafische Profildarstellungen des Alten Fritz. Aus: Edwin von Campe: *Die graphischen Porträts Friedrichs des Grossen aus seiner Zeit und ihre Vorbilder* (München 1958).

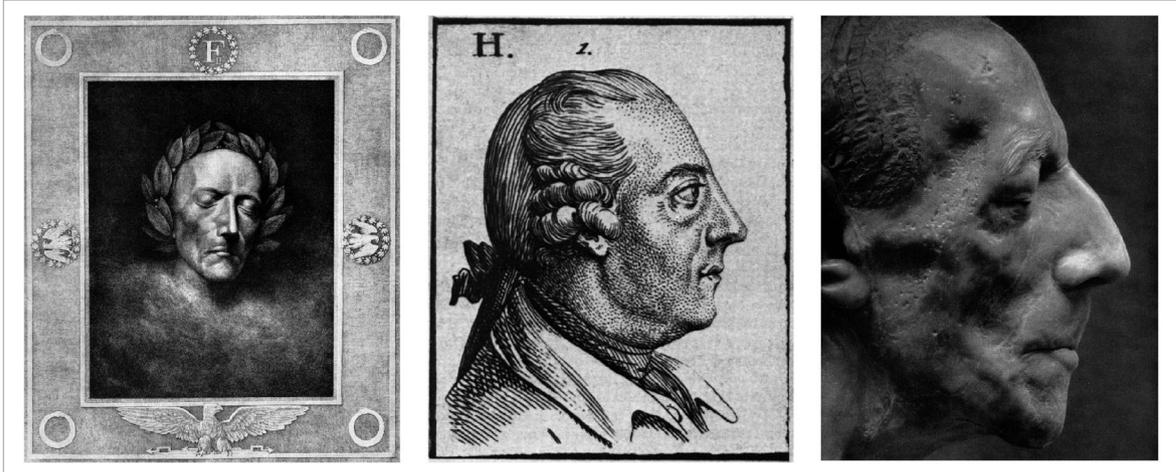


Abb. 12 Links: Eduard d'Alton: *Totenmaske Friedrichs des Großen mit Lorbeerkrantz* (Aquatinta). Mitte: Daniel Chodowiecki: Profil-darstellung Friedrichs des Großen für Johann Caspar Lavaters *Physiognomische Fragmente* (1775–1778). Rechts: Seitenansicht von Johann Ecksteins *Totenmaske Friedrichs des Großen* (1786).

Ausnahmen von dieser Regel gab es nur bei satirischen Darstellungen und Karikaturen, nicht bei seriösen Bildnissen. Bei der Wiedergabe von Friedrichs Nase scheinen sich die meisten Künstler geradezu am klassisch-griechischen Schönheitsideal orientiert zu haben.⁴⁶ Besonders deutlich wird dies in reinen Profilansichten, so etwa in einem Pastell von Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (Abb. 11 links).⁴⁷ Es zeigt den Kopf des Kronprinzen von der rechten Seite. Bei der von Knobelsdorff in klassischer Manier begradigten Nase setzt sich der Nasenrücken in gerader Linie bis in die Stirn hinein fort.

Diese Darstellungsweise scheint einen immensen Einfluss auf unzählige spätere Profil-Bildnisse des Preußenkönigs gehabt zu haben, wie eine Überblicksseite über die grafischen Porträts Friedrichs des Großen aus einer Publikation von Edwin von Campe belegt (Abb. 11 rechts). Klassisch begradigte Nasen, wohin man blickt – teilweise sogar in Überlänge!⁴⁸ Auch viele Reliefs und Münzbildnisse übernehmen die von Knobelsdorff dargestellte gerade Profillinie von Stirn und Nase. Ja, eine damals verbreitete Aquatinta-Radierung von der Totenmaske (Abb. 12 links),⁴⁹ die in ihrer fast frontalen Ansicht die Biegung der Nase geradezu zum Verschwinden bringt, schien sogar zu bestätigen, dass der Alte Fritz eine gerade Nase hatte, wie es einem König gebührt.

Da verwundert es nicht, dass auch der selbsternannte Physiognomist Johann Caspar Lavater bei Friedrich dem Großen von einer „mit der Nase lineal-gerade fortgehenden Stirne“ sprach, „deren Profil einer halben ägyptischen Pyramide gleich wäre“.⁵⁰ Und schon 1758 hatte sich Friedrichs Vorleser und Privatsekretär Henri de Catt zu der Bemerkung hinreißen lassen: „Des

Königs Profil zeigt eine ganz gerade Linie [...]“.⁵¹ Was von solchen Aussagen zu halten ist, zeigt der direkte Vergleich der Seitenansicht der Totenmaske (Abb. 12 rechts) mit dem Profilbildnis des Alten Fritz, das in Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* abgebildet ist (Abb. 12 Mitte) – eine Grafik, die vom Berliner Kupferstecher und Illustrator Daniel Chodowiecki stammt, der den Preußenkönig auch in seinen anderen Werken wie üblich mit begradigter Nase darstellte. Obwohl Lavater einräumte, dass Friedrich der Große, aus der Nähe betrachtet, „Nicht auf die Art schön, wie unphysiognomische Maler ihn idealisieren – nicht auf die Art groß! – ganz und gar nicht schön“ war,⁵² sondern eben auf andere Weise seine Größe zeige, wählte er 1777 in seinen *Physiognomischen Fragmenten* als Illustration für den berittenen Friedrich einen Stich nach einer 1776 entstandenen Gouache von Chodowiecki aus (Abb. 13), weil er der Ansicht war, dass hier „der Große, Er selber, vorbey ritt“,⁵³ wie er ihn in natura zu kennen glaubte. Sowohl in der Gouache als auch im Nachstich, der das farbenprächtige Original nur in Umrissen abbildet, sitzt der König, streng im Profil, klein und leicht gebeugt, seinen typischen Dreispitz tragend, auf seinem Pferd, wobei die Nase auch hier wieder überbetont geradlinig in Erscheinung tritt. Offenbar ist es mit Lavaters Menschenbild unvereinbar gewesen, dass der Preußenkönig eine krumme Nase haben könnte, so wie es für Lavater unvorstellbar war, dass man ein Profil von Christus mit einer eingedrückten oder einer „Habichtsnase“ erträglich finden könne.⁵⁴

Gibt es neben der Totenmaske noch weitere Hinweise darauf, dass Friedrich der Große eine gebogene



Abb. 13 Links: (Kopie nach?) Daniel Chodowiecki: *Friedrich II. zu Pferde* (1776). Rechts: Illustration für Lavaters *Physiognomische Fragmente* (1777).

Nase hatte? Betrachtet man die überlieferten Porträts etwas genauer, bemerkt man, dass einige wenige Darstellungen die Biegung der Nase durchaus andeuten – wenn auch nur ansatzweise, als ob sich die Künstler davor gescheut hätten, dieses Detail wirklichkeitsgetreu wiederzugeben. Darunter finden wir Pesnes Porträt des jüngeren Kronprinzen (Abb. 14 links), sogar eine Münze, die 1740, also im Jahr von Friedrichs Thronbesteigung, geprägt wurde (Abb. 14 halblinks), aber auch Darstellungen des Königs als Mittvierziger wie das

1757 entstandene Stichporträt von Johann Georg Wille (Abb. 14 halbrechts).

Wenn jedoch schon der junge Kronprinz mit leicht gebogener Nase dargestellt wurde, spricht dies dafür, dass Friedrich von Anfang an eine krumme Nase gehabt haben muss. Höchst bemerkenswert ist in diesem Kontext, dass ein Nachstich von Johann Friedrich Bause nach Willes weit verbreitetem Friedrich-Porträt die leicht gekrümmte Nase des Originals begradigt hat (Abb. 14 rechts). Offenbar war es für den Künstler unerträglich,



Abb. 14 Links: Antoine Pesne: *Kronprinz Friedrich* (ca. 1729; Ausschnitt). Halblinks: Zur Thronbesteigung Friedrichs II. herausgegebene Münze (1740). Halbrechts: Johann Georg Wille: *Friedrich II.* (1757; Ausschnitt). Rechts: Johann Friedrich Bause: *Friedrich II.* (nach Wille; Ausschnitt).

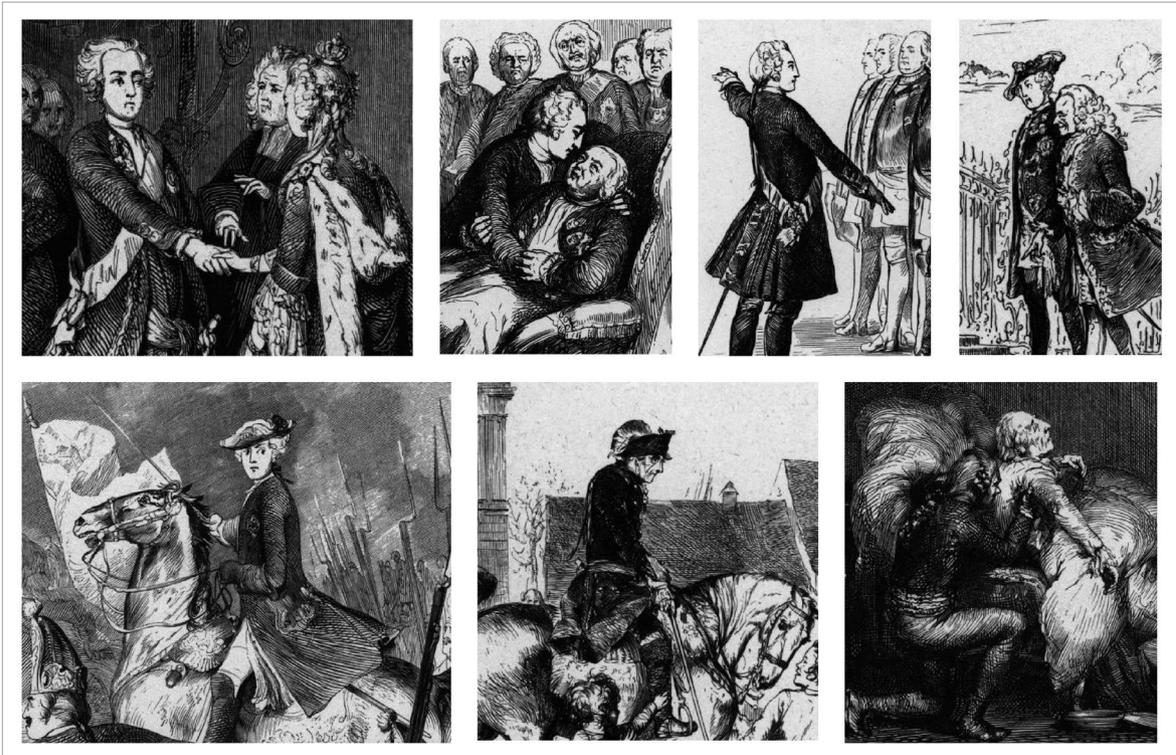


Abb. 15 Ausschnitte aus Adolph Menzels Illustrationen für Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen* (1839–1842).

den Preußenkönig *nicht* mit schnurgerader Nase abzubilden. Dies mussten auch die meisten anderen Porträtisten so empfunden haben.

Noch Menzel idealisiert des Königs Nase

Die Scheu, den Alten Fritz mit krummer Nase zu repräsentieren, hatte im 19. Jahrhundert auch noch Adolph Menzel. Obwohl er sich in Bibliotheken und Archiven geradezu akribisch mit schriftlichen und bildlichen Dokumenten aus der Zeit Friedrichs beschäftigt hat und an seiner Atelierwand eine Kollektion von Totenmasken hing, darunter offenbar auch die des Preußenkönigs,⁵⁵ orientierte er sich in seinen Illustrationen für Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen* und in seinen Friedrich-Gemälden bei der Wiedergabe der Gesichtszüge immer noch an den idealisierenden Darstellungen des 18. Jahrhunderts, auch wenn er, wie Hubertus Kohle aufgezeigt hat,⁵⁶ als Realist insgesamt von der frühneuzeitlichen Tradition der Herrscherapotheose abweicht. Dies wird offensichtlich, wenn man sich die nach Menzels Vorlagen erstellten Holzstiche für Kugler näher ansieht, die zwischen 1839 bis 1842 entstanden sind (Abb. 15).⁵⁷ Friedrich, der hier meist nicht als triumphaler Held, sondern als „Mann des Volkes“ in seinen persönlichen Lebensumständen auch als ein leidender und an sich zweifelnder Mensch in Erscheinung tritt, wird

als Kind, als Jugendlicher, als Kronprinz, als jüngerer und als älterer König von Menzel fast durchgängig mit schnurgerader Nase dargestellt. So etwa, wenn er etwas missmutig seiner Vermählung beiwohnt, seinen Vater in seiner letzten Stunde begleitet, eine Ansprache vor seinen Generälen hält, mit Voltaire spazieren geht, hoch zu Ross im Zweiten Schlesischen Krieg an der Schlacht bei Hohenfriedberg teilnimmt oder auch einfach nur müde im Sattel sitzend als alter Mann durch die Stadt reitet.

Auch in seinen Ölgemälden hat Menzel den Preußenkönig mit begradigter Nase dargestellt. In seiner Szene der *Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neißة* (Abb. 16 links)⁵⁸ fallen sich die beiden Monarchen in Anwesenheit von ranghohen Adligen und Offizieren im Treppenhaus des Neißer Schlosses freundschaftlich in die Arme. Der von unten freudig hochstürmende Joseph besitzt dabei eine krummere Nase⁵⁹ als der ihm von oben entgegenkommende Alte Fritz, dessen Nase jegliche Biegung vermissen lässt. In Menzels *Flötenkonzert in Sanssouci* (Abb. 16 rechts), das ein privates Abendkonzert Friedrichs des Großen in einer bis ins Detail nachempfundenen Kerzenlicht-Atmosphäre zeigt, trägt der König einen preußisch-blauen Rock, soldatische Stulpenstiefel und eine Zopferücke. Querflöte spielend und konzentriert auf das Notenblatt blickend, erscheint er zwar in einem realistisch gemalten, aber dennoch verklärt

wirkenden Ambiente. Und man ahnt es bereits: Der Musiker Friedrich wird bei seinem Flötensolo wie selbstverständlich wieder mit idealisierten Gesichtszügen und klassisch begradigtem Nasenrücken dargestellt.⁶⁰

Nur Hogarth zeigt den schwulen Fritz wahrheitsgemäß mit braunem Teint und Adlernase

Gibt es denn gar keine zeitgenössische Friedrich-Darstellung, auf der die krumme Nase als charakteristisches Merkmal hervorsticht? Doch, die gibt es! In Bild Nr. 4 der sechsteiligen Bilderserie *Marriage A-la-Mode* (1743/44; National Gallery, London)⁶¹ zeigt der für seine Gesellschaftssatiren bekannte englische Künstler William Hogarth einen beim Hochadel damals üblichen Morgenempfang im Schlafzimmer einer englischen Gräfin (Abb. 17 links). Dort taucht Friedrich mit deutlich sichtbarer Adlernase als Flötenspieler hinter einem singenden italienischen Kastraten und vor einem an der Wand hängenden Bild auf, das – in Anlehnung an Michelangelo⁶² – eine homoerotische Szene darstellt, nämlich Jupiter in Gestalt eines Adlers, wie er den Jüngling Ganymed, in

den er sich unsterblich verliebt hatte, zum Olymp entführt (Abb. 17 rechts).⁶³

Was aber hat Friedrich der Große auf diesem Bild zu suchen?⁶⁴ Die Szene zeigt einen Ehebruch, denn die Dame des Hauses, die gerade frisiert wird, flirtet auf der einen Bildseite heftig mit ihrem Liebhaber, der sie zu einem erotischen Maskeradenball einlädt. Ihr Gatte, der Lord auf der anderen Bildseite,⁶⁵ schlürft derweil desinteressiert ein Tässchen heiße Schokolade. Durch die Lockenwickler im Haar wird er satirisch zu einem mehrfach gehörnten Ehemann degradiert. Doch nicht nur das: Aus der vorhergehenden Szene, die den Lord mit einer minderjährigen Hure zeigt,⁶⁶ geht hervor, dass er pädophile Neigungen hat. Dies erklärt, warum seine Ehefrau fremdgeht. Der am Boden liegende Auktionskatalog eines gewissen „S[i]r Tim[oth]y Babyhouse“ verweist ebenfalls auf die Pädophilie des Lords, denn der Name „Timothy“ wurde seinerzeit für einen Kinderpenis verwendet!⁶⁷ Und um den gehörnten Ehemann für seine abartigen sexuellen Bedürfnisse noch zusätzlich zu verhöhnen, wird er im Bild von Homosexuellen umrahmt. Zu diesen gehört (neben ihm sitzend) ein mit weiblichem Schmuck üppig ausgestatteter Kastrat

Abb. 16 Links: Adolph Menzel: *Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neiße 1769* (1857; Alte Nationalgalerie, Berlin; Ausschnitt). Rechts: Adolph Menzel: *Flötensolo in Sanssouci* (1850–1852; Alte Nationalgalerie, Berlin; Ausschnitt).

Abb. 17 Links: William Hogarth: *The Toilette*. Szene 4 der Bilderserie *Marriage A-la-Mode* (1744; National Gallery, London). Rechts: Ausschnitt mit dem Flötisten.



16



17

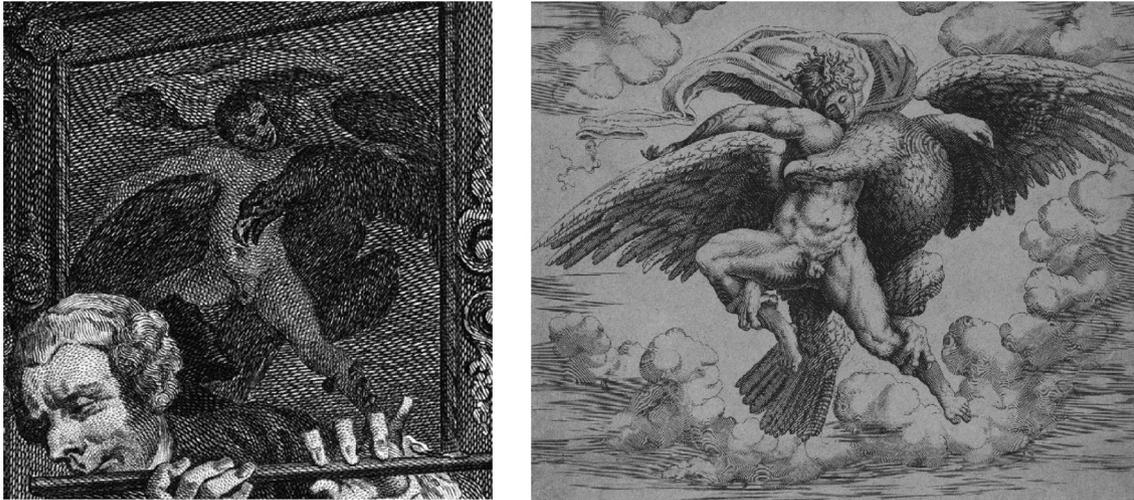


Abb. 18 Links: Simon François Ravenet nach William Hogarth: *Marriage A-la-Mode*, Plate 4, Ausschnitt: Flötist vor dem Ganymed-Bild. Rechts: Nicolas Beatrizet nach Michelangelo: *Der Raub des Ganymed* (1542; Ausschnitt).

(man beachte die vielen mit Brillanten besetzten Ringe am Ohr und an den Fingern), weiter hinten ein winkender Mann mit einem Fächer am Handgelenk sowie (hinter dem gehörnten Lord stehend) – quasi als prominentester „Sodomit“ – der Flöte spielende Alte Fritz. Dass Letzterer auf dem Ölbild im Gegensatz zu den anderen Anwesenden eine ziemlich braune Gesichtsfarbe hat, erklärt sich aus einem 1742, also rund zwei Jahre vor der Entstehung des Bildes geäußerten zeitgenössischen Kommentar des hannoveranischen Ministers Baron August Wilhelm von Schwicheldt, der meinte: „Dadurch, daß sich der König im härtesten Winter wie in heißesten Sommertagen allem Ungemache der Luft und Witterung bloß stellet, ist im Gesichte die Farbe ganz braun und verbrannt und die Haut verhärtet worden.“⁶⁸ (Üblicherweise stand man im 18. Jahrhundert in gehobenen Kreisen mehr auf weißliche oder zartrosafarbene Hauttöne.)

Auffällig ist ferner, dass der Flötist im Bild genau zwischen dem Kastraten vor ihm und dem Ganymed-Gemälde hinter ihm platziert ist. Dies ist kein Zufall. Friedrich der Große spielte nicht nur ausgezeichnet Querflöte,⁶⁹ er verfasste auch 121 Flötensonaten und soll mindestens viermal täglich zur Flöte gegriffen haben, um auf neue Gedanken zu kommen. Außerdem schwärmte der König geradezu abgöttisch für italienische Kastraten, über deren „besonderes Kaliber“ er sich schon vor ihrer Ankunft in Preußen begeistert äußerte und meinte, dass sie „ganz Berlin den Kopf verdrehen werden“. Ja, er nahm die von ihm geschätzten Sänger sogar mit auf Reisen. Am 12. Dezember 1743, wenige Monate vor der Vollendung von Hogarths Gemälde, traf

etwa der von Friedrich verpflichtete Kastrat Felice Salimbeni in der preußischen Metropole ein, den der musikbegeisterte Monarch für den besten Sänger Italiens hielt.⁷⁰ Insofern taucht der Preußenkönig in Hogarths Bild recht treffend hinter dem singenden Kastraten auf.

Auch das *Ganymed*-Gemälde hängt überaus passend direkt hinter dem Flötisten an der Wand (Abb. 18 links). Weil der Adler, nicht zufällig das Wappentier Preußens, auf diesem Bild sich seines Opfers von hinten bemächtigt, handelt es sich um einen unzweideutigen Hinweis auf den von Homosexuellen praktizierten Analverkehr.⁷¹ Zusätzlich hat Hogarth den Schnabel des Adlers so dargestellt, als würde er sich Ganymeds Geschlechtsteil nähern wollen. Weil der Flötist vor dem Bild die dazu passende „Adlernase“ besitzt und ein phallisches Symbol, die Flöte, mit seinen Lippen berührt, ist klar, dass sich das Ganymed-Motiv auf Friedrich II. und seine Homosexualität bezieht, zumal sich der Monarch sowohl für die Ganymed-Story als auch für die anderen erotischen Eskapaden Jupiters interessierte, wie die in seinem Auftrag ausgeführten bildlichen Darstellungen an der Decke eines der Nebenräume des großen Musiksaals in Schloss Rheinsberg,⁷² an der Decke des Marmorsaals im Neuen Palais⁷³ und an den Wänden der Ovidgalerie der Neuen Kammern beweisen.⁷⁴

Belege für die Homosexualität und die anal-erotischen Gelüste des Preußenkönigs

Dass der Preußenkönig homosexuelle Neigungen hatte, war schon dem 18. Jahrhundert wohlbekannt.⁷⁵ Friedrichs Vater, der strenge Soldatenkönig, hielt seinen

Sohn für unmännlich und verwehlicht.⁷⁶ Bereits der junge Kronprinz fühlte sich zu wenig vom weiblichen Geschlecht angezogen und begeisterte sich mehr für attraktive Diener oder junge Kadetten. Den Kürassier-Leutnant Hans Hermann von Katte, seinen Jugendfreund, hatte Friedrichs Vater hinrichten lassen, wohl nicht nur, weil dieser intime Freund in die Pläne des Kronprinzen zur Flucht nach England eingeweiht war, sondern auch, um ein Exempel gegen die „sodomitischen“ Anwandlungen seines Sohnes zu statuieren.⁷⁷ Homosexuelle Beziehungen dürfte der Kronprinz auch zu seinem Leibpagen Peter Karl Christoph von Keith,⁷⁸ zu seinem engen Vertrauten Dietrich Graf von Keyserling⁷⁹ und zu seinem Kammerdiener und „Mädchen für alles“ Michael Gabriel Fredersdorf⁸⁰ unterhalten haben. Seinem italienischen Freund, dem „geliebten Paduanischen Schwan“ Francesco Algarotti,⁸¹ sandte Friedrich lustvoll-erotische Liebesgedichte, und im „Vierten Gesang“ seines komischen, frivol-blasphemischen Heldengedichts *Palladion* (1749) schilderte der Preußenkönig ganz offen die homosexuellen Abenteuer seines Sekretärs und Vorlesers Claude Étienne Darget.⁸²

Voltaire beschrieb, dass Friedrich regelmäßig Pagen, junge Kadetten oder Leutnants aus seinem Regiment zum Kaffeetrinken einlud und sich dann mit demjenigen Favoriten, der von ihm ein Taschentuch zugeworfen bekam, zu einem Quickie zurückzog, wobei der schwächliche Preußenkönig beim Sex weniger die aktive als vielmehr die passive Rolle einnahm.⁸³ Seine Vorliebe für die Analerotik bezeugt auch der in den Schatullrechnungen dokumentierte ständige Ankauf von neuen Klistierspritzen.⁸⁴ Wohl nicht zufällig erhielt Friedrich von Voltaire den Spitznamen „Luc“. Rückwärts gelesen, heißt es „cul“ (das französische Wort für „Hintern“).⁸⁵ Die homosexuellen Aktivitäten des Monarchen bestätigt auch Casanova in seinen Memoiren, wenn er schreibt, dass die Soldaten des ersten Potsdamer Bataillons „alle in den Uhartäschchen ihrer Hosen eine goldene Uhr hatten. So belohnte der König den Mut, den sie bewiesen, als sie ihn unters Joch nahmen, wie einst Cäsar in Bithynien den Nikomedes. Man machte gar kein Hehl daraus.“⁸⁶ Selbst die Sammelleidenschaft des kunstliebenden Monarchen blieb nicht unbeeinflusst von seinen sexuellen Vorlieben. So wurde 1747 die berühmte antike Bronzestatue des sich nackt präsentierenden *Betenden Knaben*, den Friedrich für eine Darstellung des Antinous hielt, wohl vor allem wegen ihrer erotischen Wirkung erworben und in Sanssouci so aufgestellt, dass der König sie von seiner Bibliothek und seinem Schlafzimmer aus ständig im Blick hatte.⁸⁷

Der Preuße Georg Friedrich Schmidt als Informant?

Berichte über die Sexualität des Preußenkönigs hatten offenbar schon früh England erreicht,⁸⁸ so dass Hogarth Friedrich den Großen als prominenten Schwulen in sein Bild aufgenommen hat, doch wie konnte er zur Entstehungszeit seines Bildes, also 1743/44, darüber informiert gewesen sein, dass der Alte Fritz eine gebogene Nase hatte? Hogarth selbst ist dem Preußenkönig nie begegnet und die in England verbreiteten Porträts zeigten Friedrich alle mit mehr oder weniger ansprechendem Antlitz und mit begradigter Nase.

Es ist zu vermuten, dass der englische Künstler während seines Paris-Aufenthalts im Mai und Juni 1743, als er auf der Suche nach französischen Kupferstechern für die geplante Stichversion seiner Bilderserie *Marriage A-la-Mode* war,⁸⁹ auch auf den Preußen Georg Friedrich Schmidt gestoßen sein muss, der sich damals in der französischen Metropole den Ruf eines herausragenden Stechers erworben hatte und 1743 – welch ein Zufall! – an einem Porträt Friedrichs den Großen arbeitete (Abb. 19).⁹⁰ In Berlin hatte Schmidt bereits mehrere Stichporträts des jungen Friedrich angefertigt, 1736 war er nach Paris gegangen.⁹¹



Abb. 19 Georg Friedrich Schmidt: *Fridericus III. Rex Borussiae* (1743).

Womöglich erfuhr Hogarth von Schmidt, dass dieser auf seinem Stich das Antlitz des preußischen Monarchen – entsprechend den Porträtkonventionen der Zeit und orientiert an Pesnes Kronprinzen-Porträt von 1738 – in stark geschöner Form und viel zu jung wiedergab, ja dass der preußische König in Wirklichkeit viel hässlicher aussah und eine Adlernase besaß. Vielleicht bekam Hogarth vor Ort sogar Skizzen vom realen Aussehen Friedrichs zu Gesicht. Diese Skizzen, die das wahre Antlitz des Preußenkönigs zeigten, könnte Hogarth dann mit Hilfe seines fotografischen Gedächtnisses abgerufen haben, als er den Flötenspieler in sein Bild aufnahm. Der englische Künstler selber schreibt in seinen handschriftlich überlieferten autobiografischen Notizen, dass er über ein mnemotechnisches Gedächtnis verfügte, das es ihm erlaubte, alles, was er jemals gesehen hatte, quasi fotografisch getreu und wieder abrufbar in seinem Hirn abzuspeichern.⁹²

Schmidt könnte Hogarth darüber hinaus auch über die homosexuellen Neigungen des Preußenkönigs unterrichtet haben, denn es gibt Anhaltspunkte dafür, dass Schmidt ebenfalls homo- oder zumindest bisexuell gewesen ist. Wie aus den Memoiren seines Freundes Johann Georg Wille hervorgeht, war Schmidt mit Wille so eng befreundet, dass beide Männer in Paris jahrelang in einer WG zusammenwohnten und dabei nicht genug voneinander bekommen konnten.⁹³ Schmidt, der zufällig am selben Tag wie Friedrich der Große geboren wurde, könnte sogar mit dem Preußenkönig ein intimes Verhältnis gehabt haben. In einem Brief an Goethe deutet Carl Friedrich Zelter nämlich an, dass sein Großonkel Schmidt „moralisch der Sinnesart seines Königs war, die eben nicht im Ansehn stand“.⁹⁴

Feststeht, dass sich bereits der Kronprinz für Schmidt interessierte, und, nachdem er den preußischen Thron bestiegen hatte, dem deutschen Kupferstecher ein Unterstützungsgeld von 3.000 Livre zukommen ließ,⁹⁵ ja sich auch jahrelang darum bemühte, ihn wieder zurück nach Preußen zu holen. 1743, just zum Zeitpunkt, als Hogarth in der französischen Metropole nach Stechern suchte und womöglich schon eine Zusage von Schmidt erhalten hatte, wurde dann endlich das lukrativere Ernennungspatent zum preußischen Hofkupferstecher ausgestellt, welches Schmidt ein Jahresgehalt von 600 Talern zusicherte.⁹⁶ Damit war Hogarth als möglicher Auftraggeber für Schmidt natürlich aus dem Rennen, und der englische Künstler musste sich andere Pariser Reproduktionsstecher für die grafische Version der *Marriage A-la-Mode*-Serie suchen. (So hat er nachweislich Schmidts Schüler Pierre Soubeyran als Alternative in Erwägung gezogen.⁹⁷) Die Abwerbung von Schmidt durch

Friedrich den Großen würde auch erklären, warum Hogarth nicht gut auf den Preußenkönig zu sprechen war, der sich zudem 1744 ausgerechnet mit Frankreich, dem Erzfeind Großbritanniens, gegen England verbündet hatte. Alles Gründe, warum Hogarth den preußischen Monarchen mit einer gehörigen Portion Wut im Bauch als eine Art Gegenentwurf zum idealisierenden Friedrich-Porträt von Schmidt, nämlich als älter wirkenden, päderastischen Flötisten, in seine *Marriage A-la-Mode*-Serie aufgenommen haben dürfte, zumal der Künstler die Tendenz hatte, den ein oder anderen Zeitgenossen, über den er verärgert war, wenig schmeichelhaft in seine Bilder zu integrieren.

Zugegeben, der von Hogarth dargestellte Flötenspieler (Abb. 20) wirkt auf den ersten Blick älter als ein 32-jähriger Friedrich, obwohl sich das Alter des Manns mit dem betont hässlichen Gesicht schwer einschätzen lässt, denn es gibt Leute, die schon in jungen Jahren recht alt aussehen. Dass Hogarth als geübter Bildsatiriker in der Lage war, die Gesichtszüge seiner Mitmenschen älter darzustellen, als sie in Wirklichkeit waren, geht aus einigen Bemerkungen in seiner Schrift *The Analysis of Beauty* (1753) hervor. Der Künstler beschreibt dort, wie sich Gesichter mit den Jahren verändern. Vor allem jenseits der Dreißig „werden die Veränderungen immer sichtbarer. Wir bemerken, daß die klare Einfachheit von vielen gerundeten Teilen des Gesichts in voneinander geschiedene Formen mit abrupteren Windungen um die Muskeln herum übergeht“, bis dann im Alter von über fünfzig die „Falten und Kerben im Gesicht“ immer deutlicher hervortreten und zuletzt nur „ein reizvolles Stück von Ruinen“ übrig bleibt.⁹⁸ Insofern könnte Hogarth den Preußenkönig auf seinem Bild bewusst älter dargestellt haben als er war. Einige zeitgenössische Kommentare deuten aber auch an, dass Friedrich bereits in jüngeren Jahren ziemlich alt ausgesehen hat, so dass Hogarth die tatsächlichen Gesichtszüge des Preußenkönigs wesentlich besser getroffen haben dürfte als Schmidt mit seinem jugendlich wirkenden, unrealistischen Bildnis.

Könnte es darüber hinaus sein, dass der effemierte Mann mit dem Fächer am Handgelenk, der dem Kastraten zuwinkt, eine Karikatur auf Schmidt ist? Vergleicht man Hogarths Darstellung mit Schmidts in Rembrandtmanier radiertem *Selbstbildnis „mit der Spinne“* (Abb. 21),⁹⁹ stimmen das rundliche Gesicht, der relativ schmale Mund mit seinen dennoch vollen Lippen und der schelmisch verzogenen Lachfalte, die Nasenform, die deutlich sichtbaren Augenringe und das um den Hals eng geschlossene weiße Rüschenhemd näherungsweise überein. (Die Spinne in Schmidts Selbstbildnis ist übrigens auch ein Detail, das von Hogarth entlehnt sein

20



Abb. 20 Detail des Flötenspielers aus Hogarths Londoner Gemälde (ca. 1744) im direkten Vergleich mit dem Flötenspieler aus Ravenets Stichversion (1745).

21



Abb. 21 Links: Simon François Ravenet nach William Hogarth: *Marriage A-la-Mode*, Plate 4 (1745). Detail: der winkende Homosexuelle mit dem Fächer am Handgelenk. Rechts: Georg Friedrich Schmidt: *Selbstbildnis „mit der Spinne“* (1758).

dürfte. Ein Spinnennetz taucht nämlich in der sechsten Szene der *Marriage A-la-Mode*-Serie an der Innenseite des Fenstersturzes auf.¹⁰⁰)

Und die Perücke, die Hogarths Flötist trägt, ähnelt derjenigen des jungen Preußenkönigs auf Schmidts Porträt. Dass bei Hogarth die Perücke des Flötisten grauer wirkt als die künstliche Haarpracht der anderen Personen im Bild, könnte daran liegen, dass dem Künstler bekannt war, dass der modisch äußerst nachlässige Friedrich eine ungepflegte, nicht regelmäßig gepuderte Zopfperücke trug.¹⁰¹ Auch die schlichte, zimtfarbene Kleidung des Flötenspielers könnte auf die bekannte Tatsache anspielen, dass der Monarch meist recht einfach gewandet war.¹⁰² Als etwa Henri de Catt dem Preußenkönig erstmals auf einem Schiff begegnete, sah er aus einer Kabine „einen Mann in zimtfarbenem Rock mit goldenen Knöpfen und schwarzer Perücke herauskommen, dessen Gesicht und Anzug ziemlich stark mit spanischem Schnupftabak befleckt waren.“¹⁰³ Schließlich dürfte Hogarth dem Querflöte spielenden Friedrich die markante Adlernase vor allem deswegen verpasst haben, um eine direkte Verbindung zum Adler-Schnabel auf dem *Canymed*-Bild (und wohl auch zum gekrönten schwarzen Adler auf dem preußischen Wappen) herzustellen.

Hogarths Darstellung ist und bleibt wohl die authentischste

Es spricht somit vieles dafür, dass Hogarth in seiner Szene den Preußenkönig dargestellt hat, denn niemand anders würde mit seiner Flöte besser zwischen das päd-erastische Bild mit dem Adler und den vor ihm sitzenden Kastraten passen! Hogarths Darstellung scheint damit die einzig annähernd authentische Repräsentation

von Friedrich dem Großen zu sein, die zu Lebzeiten des Monarchen entstanden ist, zumal sie in frappierender Weise der Totenmaske ähnelt. Die überlieferten Bildnisse aller anderen Künstler – darunter auch die weniger bekannten Bilder von Anna Dorothea Therbusch, Christoph Friedrich Reinhold Lisiewsky und Edward Francis Cunningham sowie die angeblich auf Studien am lebenden Objekt zurückgehenden Repräsentationen von Charles-Amédée-Philippe van Loo und Bartolomeo Cavaceppi (Abb. 22) – sind größtenteils die Realität verfälschende Porträts, die nicht das wahre Antlitz des berühmten Monarchen wiedergeben.

Therbuschs Friedrich-Porträt von ca. 1775, das der Preußenkönig seinem Freund Voltaire schickte, entstand wohl in Zusammenarbeit mit Christoph Friedrich Reinhold Lisiewsky (auch: Lisiewski), dem Bruder der Künstlerin.¹⁰⁴ Bezüglich der hier diskutierten Frage der Porträtähnlichkeit ist natürlich verwunderlich, dass das nur wenige Jahre später, nämlich 1782, gemalte Friedrich-Bildnis von Lisiewsky¹⁰⁵ sich stark von dem Porträt unterscheidet, das zuvor vom selben Künstler und seiner Schwester ausgeführt wurde. Die Vermutung, dass Friedrichs Gesicht im Alter voller geworden sein könnte, reicht jedenfalls zur Erklärung der Unterschiede nicht aus.¹⁰⁶ Das in Deutschland kaum bekannte, vom schottischen Maler Edward Francis Cunningham ausgeführte Porträt, das den Preußenkönig in seinem letzten Lebensjahr in Begleitung zweier Windspiele zeigt, stellt das Antlitz des deutlich gealterten Monarchen zwar mit relativ großen Augen und faltigem Gesicht, aber mit betont gerader Nase dar.¹⁰⁷ Es wurde sogar behauptet, dass der König für Charles-Amédée-Philippe van Loo, der von 1748 bis 1758 und von 1763 bis 1769 am preußischen Hof tätig war und von dessen Hand mehrere

22



Abb. 22 Links: Anna Dorothea Therbusch: *Friedrich der Große* (ca. 1775; Château de Ferney-Voltaire). Halblinks: Christoph Friedrich Reinhold Lisiewsky: *Friedrich der Große* (1782; Schloss Charlottenburg, Berlin). Halbrechts: Charles-Amédée-Philippe van Loo: *Friedrich der Große* (ca. 1763–1769; Royal Collection; Ausschnitt). Rechts: Bartolomeo Cavaceppi: Büste Friedrichs des Großen (1770; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Skulpturensammlung).



Abb. 23 Links: Johann Eckstein: Büste Friedrichs des Großen (1786; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Skulpturensammlung). Rechts: Franz Dudde: *Friedrich der Große* (um 1900; Wehrgeschichtliches Museum, Rastatt; Ausschnitt).

Friedrich-Porträts stammen, Modell gegessen hätte, was aber höchst unwahrscheinlich ist.¹⁰⁸ Jedenfalls wird der Monarch von diesem Maler mit einer relativ schmalen, schnurgeraden Nase dargestellt, die derjenigen der Totenmaske nicht entspricht.¹⁰⁹

Fraglich ist auch, ob der Bildhauer Bartolomeo Cavacceppi 1768 bei Audienzen wirklich ausreichend Gelegenheit hatte, den Kopf des Preußenkönigs in verschiedenen Stellungen so ausgiebig zu studieren, dass er in der Lage war, eine Büste anzufertigen, die, wie er behauptete, ein Bildnis repräsentierte, das „nach dem Urteil eines jeden [...] für das erste dem preußischen Monarchen ähnliche, so je gemacht worden, gehalten wurde“. Immerhin fiel Arnold Hildebrand bei der 1770 fertiggestellten Marmorbüste – neben den übernatürlich großen Augen und dem kleinen Mund – ein „Sattel auf der Nase oben und ihr gebogener Verlauf in der Mitte“ auf, so dass einige Details des Kopfes vom Künstler tatsächlich tendenziell richtig aufgefasst worden sein könnten.¹¹⁰

Erst nach Friedrichs Tod gab es wieder einige wenige Porträts, die – unter dem Eindruck der Totenmaske – den Preußenkönig mit gekrümmter Nase darstellten. Hierzu zählen neben der bereits erwähnten Büste von Johann Eckstein (Abb. 23 links), die allerdings in ihrer Endfassung die gebogene Nasenform der Totenmaske deutlich abschwächt, einige weitere Darstellungen, darunter ein

Gemälde von Franz Dudde (Abb. 23 rechts),¹¹¹ das um 1900 entstand und ebenfalls die Nasenkrümmung berücksichtigt. Doch blieben solche Bilder eher die Ausnahme.¹¹² Offenbar besteht bei den Künstlern bis heute eine Abneigung, die Biegung der Nase in aller Deutlichkeit zu zeigen, sieht man von einigen Karikaturen einmal ab.

Einer der wenigen, die gar keine Scheu davor haben, den Preußenkönig mit extrem gebogener Nase zu repräsentieren, ist in unseren Tagen der Friedrich-Darsteller Olaf Kappelt, der auch als „Dr. phil. Alter Fritz“ bekannt ist und als Friedrich II. verkleidet im Preußen-Look Stadtführungen durch Berlin anbietet. Er präpariert sich für die von ihm veranstalteten Touren mit einem besonders großen und krummen „Zinken“ in seinem Gesicht.¹¹³

Ansonsten bin ich der Überzeugung, dass unter den vielen Künstlern, die versucht haben, den Alten Fritz zu seinen Lebzeiten bildlich darzustellen, es nur Hogarth allein gelungen ist, dies in Szene 4 seiner Bilderserie *Marriage A-la-Mode* auf relativ realistische Weise und ungeschminkt zu tun, auch wenn er dabei das Antlitz des Preußenkönigs durch die besondere Betonung der Hakenase (die zudem leicht verkürzt und etwas kompakter wiedergegeben wurde, um sie dem Adlerschnabel auf dem *Ganymed*-Bild anzupassen) vielleicht ein wenig karikaturistisch überzeichnet haben mag.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Lempertz, Köln

Abb. 2 Wikimedia.org <https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Friedrich2_jung.jpg>; <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friedrich17630.jpg>>; <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friedrich_Zweite_Alt.jpg>; <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-Antoine_Pesne_-_Friedrich_der_Gro%C3%9Fe_als_Kronprinz_\(1739\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-Antoine_Pesne_-_Friedrich_der_Gro%C3%9Fe_als_Kronprinz_(1739).jpg)>

Abb. 3 British Museum; Fine Arts Museums of San Francisco; Kluxen, Andrea M.: *Bild eines Königs: Friedrich der Große in der Graphik* (Limburg/Lahn: C. A. Starke 1986); National Galleries Scotland; Tripota (Trierer Porträtdatenbank); Verfasser-Bildarchiv

Abb. 4 Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg; Wikimedia.org <https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Friedrich2_jung.jpg>; <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friedrich17630.jpg>>; <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friedrich_Zweite_Alt.jpg>; <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine_Pesne_-_Friedrich_der_Gro%C3%9Fe_als_Kronprinz_\(1739\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine_Pesne_-_Friedrich_der_Gro%C3%9Fe_als_Kronprinz_(1739).jpg)>

Abb. 5 DAPD

Abb. 6 Deutsches Historisches Museum, Berlin

Abb. 7 Privatsammlung

Abb. 8 Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg

Abb. 9 Sammlung Edwin von Campe

Abb. 10 Hüneke, Saskia: „Friedrich der Grosse in der Bildhauerkunst des 18. und 19. Jahrhunderts“, *Jahrbuch/Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg* 2 (1997–1998); Volz, Gustav Berthold (Hrsg.): *Die Werke Friedrichs des Großen*, Siebenter Band: *Antimachia-vell und Testamente* (Berlin: Verlag von Reimar Hobbing 1912)

Abb. 11 Campe, Edwin von: *Die graphischen Porträts Friedrichs des Grossen aus seiner Zeit und ihre Vorbilder* (München: Bruckmann 1958); Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg

Abb. 12 Campe, Edwin von: *Die graphischen Porträts*

Friedrichs des Grossen aus seiner Zeit und ihre Vorbilder

(München: Bruckmann 1958); Hildebrand, Arnold: *Das Bildnis Friedrichs des Großen: Zeitgenössische Darstellungen*, 2. Aufl. (Berlin: Nibelungen-Verlag 1942); Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung von Menschenkenntniß und Menschenliebe* (Leipzig und Winterthur: Weidmanns Erben und Reich; Heinrich Steiner und Compagnie 1775–1778)

Abb. 13 Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung von Menschenkenntniß und Menschenliebe* (Leipzig und Winterthur: Weidmanns Erben und Reich; Heinrich Steiner und Compagnie 1775–1778); Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg

Abb. 14 Hildebrand, Arnold: *Das Bildnis Friedrichs des Großen: Zeitgenössische Darstellungen*, 2. Aufl. (Berlin: Nibelungen-Verlag 1942); Sammlung Edwin von Campe

Abb. 15 Kugler, Franz: *Geschichte Friedrichs des Großen, Gezeichnet von Adolph Menzel, Neue durchgesehene Auflage* (Leipzig: Hermann Mendelssohn 1856)

Abb. 16 Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz

Abb. 17 National Gallery, London

Abb. 18 Verfasser-Bildarchiv

Abb. 19 Verfasser-Bildarchiv

Abb. 20 National Gallery, London

Abb. 21 National Galleries Scotland; Verfasser-Bildarchiv

Abb. 22 Château de Ferney-Voltaire; Hüneke, Saskia: „Friedrich der Grosse in der Bildhauerkunst des 18. und 19. Jahrhunderts“, *Jahrbuch/Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg* 2 (1997–1998)

Abb. 22 Royal Collection Trust; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg

Abb. 23 Hildebrand, Arnold: *Das Bildnis Friedrichs des Großen: Zeitgenössische Darstellungen*, 2. Aufl. (Berlin: Nibelungen-Verlag 1942); Wehrgeschichtliches Museum, Rastatt

Anmerkungen

- 1 Schraders 1849 vollendetes Originalgemälde, von dem es auch eine verkleinerte, 1851 entstandene Ölversion von J. Richard Schwager auf Kupfer gibt (Abb. 1), befindet sich im Museum der bildenden Künste, Leipzig. Siehe Irmgard Wirth: *Berliner Malerei im 19. Jahrhundert: Von der Zeit Friedrichs des Grossen bis zum Ersten Weltkrieg* (Berlin: W. J. Siedler 1990), 332–333 und Abb. 418; Gisold Lammel: *Adolph Menzel: Bildwelt und Bildregie* (Dresden und Basel: Verlag der Kunst 1993), 30. Vgl. zu den heroisierenden Darstellungen von Friedrich II. als kampfbereitem Feldherrn die zahlreichen Bildbeispiele bei Leonore Koschnick (Projektleitung): *Friedrich der Grosse: verehrt . verklärt . verdammt*, Ausst.-Kat., hrsg. vom Deutschen Historischen Museum, Berlin, 21. März – 26. August 2012 (Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012), vor allem Kap. 3: „Der Aufstieg zum monumentalen Helden Preußens“, 58–75, und Kap. 9: „Die Heroisierung und Verdammung des unerbittlichen Feldherrn“, 154–179.
- 2 Matthias Winner: „Der Pinsel als ‚Allégorie réelle‘ in Menzels Bild ‚Kronprinz Friedrich besucht Pesne auf dem Malgerüst in Rheinsberg‘“, *Jahrbuch der Berliner Museen* 45 (2003), 91–130; Werner Busch: *Adolph Menzel: Auf der Suche nach der Wirklichkeit* (München: C. H. Beck 2015), 53, 223–224.
- 3 Zu diesem wohl Ende des Zweiten Weltkriegs zerstörten Gemälde und zu seinen Vorläufern: Busch: *Adolph Menzel: Auf der Suche nach der Wirklichkeit* [wie Anm. 2], 133–139. Vgl. zu den Hintergründen solcher Werke und weiterer Friedrich-Darstellungen von Menzel ergänzend auch Hubertus Kohle: *Adolph Menzels Friedrich-Bilder: Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre* (München: Deutscher Kunstverlag 2001), bes. 71–75.
- 4 Eckhard Fuhr: „Wie die Deutschen sich den Alten Fritz schufen“, *Die Welt*, 21. März 2012. Auf der anderen Seite scheinen sowohl Werbeschaffende als auch Karikaturisten und Cartoonisten bis heute den offenbar immer noch populären Preußenkönig auf ihrem Schirm zu haben. Siehe Koschnick: *Friedrich der Grosse: verehrt . verklärt . verdammt* [wie Anm. 1], bes. Kap. 7: „Die (politische) Werbeikone“, 128–143, Kap. 12: „Die Wiederauferstehung des Helden: Festtage und Jubiläen“, 202–213, und Kap. 13: „Der König im Spiegel der Satire“, 214–235.
- 5 Ekhart Berckenhagen/Pierre du Colombier/Georg Poensgen/Margarete Kühn: *Antoine Pesne* (Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1958); Gerd Bartoschek: *Antoine Pesne, 1683–1757: Ausstellung zum 300. Geburtstag*, Kat. der Ausstellung im Neuen Palais und in den Römischen Bädern Potsdam-Sanssouci, Juni – September 1983, und im Märkischen Museum Berlin, Oktober – Dezember 1983 (Potsdam-Sanssouci: Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten 1983); Helmut Börsch-Supan: *Der Maler Antoine Pesne: Franzose und Preusse* (Friedberg: Podzun-Pallas 1986); Rainer Michaelis: *Antoine Pesne (1683–1757): Die Werke des preußischen Hofmalers in der Berliner Gemäldegalerie* (Berlin: Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin 2003). Vgl. zu Pesnes Friedrich-Darstellungen (und ihren Wiederholungen und Varianten) auch Helmut Börsch-Supan: „Friedrich der Große im zeitgenössischen Bildnis“, in: Oswald Hauser (Hrsg.): *Friedrich der Grosse in seiner Zeit* (Köln und Wien: Böhlau 1987) [Neue Forschungen zur brandenburg-preussischen Geschichte, Band 8], 260–261, 263–266 und Abb. 3, 4, 7, 9, 10.
- 6 Karin Schrader: *Der Bildnismaler Johann Georg Ziesenis (1717–1776): Leben und Werk mit kritischem Oeuvrekatalog* (Münster: LIT Verlag 1995).
- 7 Ekhart Berckenhagen: *Anton Graff: Leben und Werk* (Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1967); Robert Eberhardt (Hrsg.): *Anton Graff: Porträts eines Porträtisten* (Berlin: Wolff Verlag 2013); Marc Fehlmann/Birgit Verwiebe (Hrsg.): *Anton Graff: Gesichter einer Epoche*, Ausst.-Kat., Museum Oskar Reinhart, Winterthur, 22. Juni – 29. September 2013; Alte Nationalgalerie, Berlin, 25. Oktober 2013 – 23. Februar 2014 (München: Hirmer 2013).
- 8 Vgl. zu den grafischen Darstellungen: Edwin von Campe: *Die graphischen Porträts Friedrichs des Großen aus seiner Zeit und ihre Vorbilder* (München: Bruckmann 1958); id.: *Die graphischen Porträts Friedrichs des Großen aus seiner Zeit und ihre Vorbilder: Ergänzung* (München: Bruckmann 1970); Andrea M. Kluxen: *Bild eines Königs: Friedrich der Große in der Graphik* (Limburg/Lahn: C. A. Starke 1986).
- 9 Dieses Bildnis ist kurz nach den Strapazen des Siebenjährigen Krieges entstanden und wurde – wohl in bewusstem Kontrast zu den bis dato immer noch üblichen, prunkvoll-barocken Darstellungen europäischer Potentaten – in etlichen Varianten verbreitet, die z. T. von Friedrich selbst verschenkt worden sind, obwohl der Künstler sicher nicht zu den besten Porträtisten seiner Zeit gehörte. Siehe Arnold Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen: zeitgenössische Darstellungen*, 2. Aufl. (Berlin: Nibelungen-Verlag 1942), 121–122 und Tafel 40–41; Helmut Börsch-Supan: *Die Kunst in Brandenburg-Preußen: Ihre Geschichte von der Renaissance bis zum Biedermeier dargestellt am Kunstbesitz der Berliner Schlösser* (Berlin: Gebr. Mann Verlag 1980), 151–152 und Abb. 107; id.: „Friedrich der Große im zeitgenössischen Bildnis“ [wie Anm. 5], 257 und Abb. 2; Wirth: *Berliner Malerei im 19. Jahrhundert* [wie Anm. 1], 21, Abb. 6; Johann Georg Prinz von Hohenzollern: *Friedrich der Große: Sammler und Mäzen* (München: Hirmer 1992), 382–383; Koschnick: *Friedrich der Grosse: verehrt . verklärt . verdammt* [wie Anm. 1], 24, 84. Das Motiv kam nicht von ungefähr: Der Preußenkönig war dafür bekannt, dass er in der Öffentlichkeit vor seinem Volke oft mehr als hundert Mal zum Grusse seinen Dreispitz zog. Vgl. Tim Blanning: *Frederick the Great: King of Prussia* (London: Penguin Books 2016), 349–350; id.: *Friedrich der Grosse, König von Preußen: Eine Biographie*, Aus dem Englischen übersetzt von Andreas Nohl (München: C. H. Beck 2018), 423–424.
- 10 Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 133–135 und Tafel 59–60; Berckenhagen: *Anton Graff: Leben und Werk* [wie Anm. 7], 119–120; Börsch-Supan: „Friedrich der Große im zeitgenössischen Bildnis“ [wie Anm. 5], 255–257; Martin Schieder: „Die auratische Abwesenheit des Königs: Zum schwierigen Umgang Friedrichs des Großen mit dem eigenen Bildnis“, in: Bernd Sösemann/Gregor Vogt-Spira (Hrsg.): *Friedrich der Große in Europa: Geschichte einer wechselvollen Beziehung*, 2 Bände (Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012), Band 1, 329, 330; Eberhardt: *Anton Graff: Porträts eines Porträtisten* [wie Anm. 7], 78–82; Fehlmann/Verwiebe: *Anton Graff: Gesichter einer Epoche* [wie Anm. 7], 128–129. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang vielleicht noch, dass der junge Anton Graff in seiner Ausbildungszeit zum Maler laufend Friedrich-Porträts von Antoine Pesne kopieren musste, weil die Nachfrage nach diesen Bildern so groß war. Dies hielt ihn jedoch nicht davon ab, in späteren Jahren einen davon stark abweichenden Typus der Darstellung des älteren Preußenkönigs für sein Bildnis zu bevorzugen. Ob der Künstler dabei „jemals mit dem König in direkte Berührung gekommen ist, darüber fehlen mir alle Nachrichten“, schrieb noch Paul Seidel. Zu denken geben sollte, „daß das Bild sehr wenig von dem feinen individualisierenden Naturstudium hat, das die Bildnisse Graffs auszuzeichnen pflegt“. Siehe Paul Seidel: „Die Bildnisse Friedrichs des Großen“, *Hohenzollern-Jahrbuch* 1 (1897), 110–111. Die Ansicht, dass das Porträt dadurch entstanden ist, dass Graff das Antlitz des Alten Fritz 1781 mehrfach bei Paradenbesuchen studiert hat, geht auf eine Aussage des Stechers Johann Friedrich Bause vom 23. August 1786 zurück. Vgl. Börsch-Supan: „Friedrich der Große im zeitgenössischen Bildnis“ [wie Anm. 5], 255. Meiner Meinung nach scheint der Künstler lediglich die Gesichtszüge, die er in Franke 1764 vollendetem Friedrich-Porträt vorfand, für das von ihm gemalte

- Bild verfeinert zu haben. Auch Börsch-Supan nimmt an, dass Graff die bei Franke wie geschnitzte wirkenden Gesichtszüge „korrigiert“ hat, so dass sie fleischlicher, „weicher und menschlicher geworden“ sind. *Ibid.*, 257. Es könnte sogar sein, dass Graff für sein Porträt nur einen der vielen Nachstiche nach Frankes Bildnis vor Augen gehabt hat, die laut einem Bericht des *Teutschen Merkur* 1788 ein „Reisender aus Berlin“ im Januar 1786 „in einer Menge Privat- und beinahe in allen öffentlichen Häusern antraf“. Zitiert bei Bruno Preisendörfer: „Das Bildnis des Königs“, in: *id.*: *Staatsbildung als Königskunst: Ästhetik und Herrschaft im preußischen Absolutismus* (Berlin: Akademie Verlag 2000), 92. Bauses Hinweis, dass das von ihm nachgestochene Friedrich-Porträt auf Graffs Beobachtungen am lebenden Objekt zurückzuführen ist, könnte vor allem aus geschäftlichem Kalkül erfolgt sein, um seinem Stich gegenüber den vielen Konkurrenzprodukten den Anschein einer größeren „Authentizität“ zu verleihen, und muss nicht zwingend den Tatsachen entsprochen haben. Hildebrand führt allerdings noch ein 1780 entstandenes Bildnis von Friedrich Georg Weitsch aus Potsdamer Privatbesitz als mögliches Vorbild für Graff an, das seinerseits wiederum von Frankes Porträt abgeleitet werden kann. Siehe Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 134.
- 11 Neun Friedrich-Serigrafien existieren von Warhol. Siehe Koschnick: *Friedrich der Grosse: verehrt . verklärt . verdammt* [wie Anm. 1], 94–95. Vgl. ausführlich Schieder: „Die auratische Abwesenheit des Königs“ [wie Anm. 10], 326–329, 334–337.
 - 12 Von dieser Statue, die sich nach 1945 nur noch in Fragmenten erhalten hatte und deren vollständige Restaurierung der Breslauer Bildhauer Ryszard Zarycki erst 2011 abschloss (hierzu Klaus Gehrman/Dariusz Kacprzak/Jürgen Klebs [Hrsg.]: *Friedrich der Große, Johann Gottfried Schadow, aus der Sammlung des Muzeum Narodowe w Szczecinie [Nationalmuseum Stettin]* [Berlin: Schriftenreihe der Schadow Gesellschaft Berlin e.V., Band XIV, 2011]; Eckhard Fuhr: „Schadow-Statue: Wie Polen Friedrich den Großen rettete“, *Die Welt*, 22. Dezember 2011; René Du Bois: *Denkmale und Denksteine für Friedrich den Großen: Lebe er wohl ...*, 4. überarbeitete Auflage [Norderstedt: Books on Demand 2017], 164–174), wurden auch einige Bronzekopien angefertigt, etwa die vor dem Schloss Charlottenburg oder vor dem Pommerschen Landesmuseum in Greifswald. Siehe auch das bekannte, 1851 enthüllte Reiterstandbild von Christian Daniel Rauch, das auf einem mehrgeschossigen Sockel auf dem Berliner Boulevard „Unter den Linden“ steht und den Preußenkönig auf seinem Lieblingspferd Condé zeigt. Siehe Wieland Giebel (Hrsg.): *Das Reiterdenkmal Friedrichs des Großen, enthüllt am 31. Mai 1851* (Berlin: Berlin-Story-Verlag 2007); Du Bois: *Denkmale und Denksteine für Friedrich den Großen* (op. cit.), 23–35. Solche Monumente wurden erst nach dem Ableben des Monarchen errichtet, weil es Friedrich zu Lebzeiten ablehnte, in dieser Weise öffentlich verherrlicht zu werden.
 - 13 Helmut Regel: „Die Fridericus-Filme der Weimarer Republik“, in: Axel Marquardt/Heinz Rathsack (Hrsg.): *Preußen im Film: Eine Retrospektive der Stiftung Deutsche Kinemathek* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981), 124–134; Andreas Kilb: „Der Mann aus Marmor: Friedrich der Große als Heldenfigur in den Filmen der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus“, in: *Friedrich300 – Friedrich und die historische Größe* (2009) <https://www.perspectivianet/publicationen/friedrich300-colloquien/friedrich-groesse/kilb_mann>; Annette Dorgerloh/Marcus Becker (Hrsg.): *Preußen aus Celluloid: Friedrich II. im Film* (Berlin: Jaron Verlag 2012).
 - 14 Siehe zu dieser TV-Produktion die Kritik von Andreas Kilb: „Friedrich der Grosse im Film: Clips und Bits vom Alten Fritz“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. Januar 2012.
 - 15 So wurden z. B. Schnupftabaksdosen mit Miniaturbildnissen oder Porzellan- und Bronzestatuetten, die Friedrich zu Pferde zeigten, vom Preußenkönig an Diplomaten und andere hochrangige Persönlichkeiten verschenkt. Siehe Frauke Mankartz: „Die Marke Friedrich: Der preußische König im zeitgenössischen Bild“, in: *Friederisiko: Friedrich der Große*, Ausst.-Kat., Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg im Neuen Palais und Park Sanssouci, 28. April – 28. Oktober 2012, 2 Bände (München: Hirmer 2012), Band 1: *Die Ausstellung*, 212, 218; Preisendörfer: „Das Bildnis des Königs“ [wie Anm. 10], 91, 93. Zu den Sammlerstücken aus späterer Zeit: Leonore Koschnick: „Das Idol im Wohnstufenformat“, in: *ead.*: *Friedrich der Grosse: verehrt . verklärt . verdammt* [wie Anm. 1], 76–95. Zum dreihundertsten Geburtstag des Monarchen wurden sogar Steiff-Teddybären in preußische Uniformen gesteckt und in einer Auflage von 1000 Stück unter dem Namen „Friedrich der Große“ vertrieben. Abgebildet *ibid.*, 111. Zur überaus beliebten Playmobil-Figur: Erik Wenk: „Friedrich der Kleine“, *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 19. April 2016.
 - 16 Gunther Hahn/Alfred Kerndl: *Friedrich der Grosse im Münzbildnis seiner Zeit* (Frankfurt am Main: Ullstein Verlag; Berlin: Propyläen Verlag 1986); Bernd Kluge: *Die Münzen König Friedrichs II. von Preussen, 1740–1786. Auf der Grundlage der Werke Friedrich Freiherr von Schrötters neu bearbeitet unter Mitarbeit von Elke Bannicke und Renate Vogel* (Berlin: Gebr. Mann 2012); Künker: *World Money Fair '18 Berlin: Spitzenstücke von Brandenburg-Preußen: Die Sammlung Gunther Hahn*, Auktion 300, 1. Februar 2018 in Berlin (Fritz Rudolf Künker GmbH & Co. KG, Estrel Hotel Berlin 2018), 64–104.
 - 17 Siehe die Cover-Gestaltungen zu Franz Kugler: *Geschichte Friedrichs des Großen* (Leipzig: E. A. Seemann o.J.); Theodor Schieder: *Frederick the Great*, edited and translated by Sabina Berkeley and H. M. Scott (London: Longman 2000); Anton Friederich Büsching: *Friedrich der Große privat: Bericht eines Zeitgenossen* (Karwe: Ed. Rieger 2013); Christopher Duffy: *Friedrich der Große und seine Armee* (Stuttgart: Motorbuch-Verlag 2009); Rudolf G. Scharmann: *Friedrich der Große: Seine Schlösser und Gärten* (Berlin: Braus 2012); Jürgen Luh: *Der Große: Friedrich II. von Preußen* (München: Siedler 2011); Johannes Kunisch: *Friedrich der Große: Der König und seine Zeit* (München: C. H. Beck 2004); Blanning: *Frederick the Great: King of Prussia* [wie Anm. 9].
 - 18 Friedrich Christoph Förster: *Friedrich Wilhelm I., König von Preußen*, 3 Bände (Potsdam: Verlag von Ferdinand Riegel 1834–1835), Zweiter Band, 43. Siehe auch Paul Seidel: „Die Kinderbildnisse Friedrichs des Großen und seiner Brüder“, *Hohenzollern-Jahrbuch* 15 (1911), 29; Uwe A. Oster: *Sein Leben war das traurigste der Welt: Friedrich II. und der Kampf mit seinem Vater* (München und Zürich: Piper 2011), 33. Als eine Vermählung des Kronprinzen mit der englischen Prinzessin Amalie in Erwägung gezogen wurde und das englische Königshaus sich deswegen ein Friedrich-Porträt wünschte, meinte der Soldatenkönig, dass sich Caroline von Brandenburg-Ansbach, die Gemahlin König Georgs II., eine große Meerkatze malen lassen solle, denn das sei Friedrichs Porträt. Siehe Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 96; Kunisch: *Friedrich der Große: Der König und seine Zeit* [wie Anm. 17], 27. Selbst wenn man annimmt, dass Friedrich Wilhelm I. über seinen Sohn und über das Ansinnen der Hannoveraner in England verärgert war, als diese Bemerkung fiel, spricht eine solche Aussage doch dafür, dass Friedrich bereits in jungen Jahren keine Schönheit war und gegenteilige Äußerungen, die es auch gab, zu den üblichen Schmeicheleien gehörten, die nicht der Wahrheit entsprachen.
 - 19 Paul Seidel: „Die Bildnisse Friedrichs des Großen“ [wie Anm. 10], 105–106; Börsch-Supan: „Friedrich der Große im zeitgenössischen Bildnis“ [wie Anm. 5], 263–264 und Abb. 8; Franziska Windt: „Ahnen und Heroen: Friedrichs dynastische Strategie im Bild“, in: *Friedrich300 – Friedrich der Große und die Dynastie der Hohenzollern* (September 2013) <https://www.researchgate.net/publication/256843332_Friedrich300_-_Friedrich_der_Grosse_und_die_Dynastie_der_Hohenzollern_Ahnen_und_Heroen_Friedrichs_dynastische_Strategie_im_Bild>, 6 und Abb. 1. Neuerdings schreibt Börsch-Supan das Bild Georg Lisiewski zu, weil es

- Ähnlichkeiten mit Lisiewskis Porträts der Familie des Generals Karl Friedrich von Derschau und des siebzehnjährigen Kronprinzen aufweist. Siehe Helmut Börsch-Supan: „Gemalte Menschlichkeit: ‚Der Triumph der Prosa in der Malerei‘“, in: Helmut Börsch-Supan/Wolfgang Savelsberg (Redaktion): *Christoph Friedrich Reinhold Lisiewsky (1725–1794)*, Ausst.-Kat. Museum Schloss Mosigkau, Dessau, 29. August–31. Oktober 2010; Staatliches Museum Schwerin, 10. Dezember 2010–6. März 2011, hrsg. von der Kulturstiftung DessauWörlitz (Berlin und München: Deutscher Kunstverlag 2010), 24. Für Seidel scheinen die Uniformen, die die Brüder auf diesem Gruppenbildnis tragen, wichtiger gewesen zu sein als Fragen zur Porträtähnlichkeit der Dargestellten. Siehe Seidel: „Die Kinderbildnisse Friedrichs des Großen und seiner Brüder“ [wie Anm. 18], 34.
- 20 *Frederick II with his brother, Heinrich, Prince of Prussia, and his nephew Friedrich Wilhelm II, the future King of Prussia. After a miniature of 1770* <<https://www.gettyimages.de/detail/news-photo/frederick-ii-with-his-brother-heinrich-prince-of-prussia-news-photo/171102564>>.
- 21 Allerdings war auch Friedrichs Bruder Heinrich keine Schönheit: Er soll noch kleiner als sein berühmter Bruder gewesen sein und eine ziemlich lange Nase, die in einem Knubbel endete, sowie ein pockennarbiges Gesicht gehabt haben. Ein Auge soll zudem im Laufe der Jahre wie bei Marty Feldman hervorgetreten sein. Siehe Lutz Unterseher: *Antifritz: Hommage an Prinz Heinrich von Preußen* (Berlin: LIT Verlag Dr. W. Hopf 2015), 53–54. Vgl. auch Eva Ziebur: *Prinz Heinrich von Preußen* [Preußische Köpfe: Geschichte] (Berlin: Stapp Verlag 1999).
- 22 Mankartz: „Die Marke Friedrich“ [wie Anm. 15], 205, Abb. 2. Interessant ist, dass Friedrich, nachdem ihn der österreichische Kanzler Fürst Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg um ein Porträt von der Hand Charles-Amédée Philippe van Loos gebeten hatte, weil alle in seinem Besitz befindlichen Bildnisse dem Preußenkönig „nicht im entferntesten glichen“, diesem ein Kniestück von Franke schickte, und zwar das Bild, das Friedrich mit Dreispitz auf dem Kopf und wenig schmeichelhaften Gesichtszügen vor dem Janustempel zeigt. Siehe Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 122 und Tafel 42. Offenbar glaubte Friedrich, dass ihm dieses Porträt noch am ähnlichsten sah, und tatsächlich scheint Kaunitz damit zufrieden gewesen zu sein. Erwähnenswert ist auch, dass der Preußenkönig auf Münzen erst seit ca. 1754 mit größeren hervorstehenden Augen dargestellt wurde. Siehe Hahn/Kerndl: *Friedrich der Grosse im Münzbildnis seiner Zeit* [wie Anm. 16], 108, 116 und Abb. 32, 39, 45, 48, 49 etc. Einige Autoren halten die großen Augen, wie sie vor allem auf einigen Altersporträts auftauchen, sogar für ein typisches Merkmal des Monarchen und vermuten, dass Friedrich an einer Schilddrüsenüberfunktion litt und deswegen „die kennzeichnenden Froschaugen“ hatte. Siehe Norbert Leithold: *Friedrich der Grosse – wie er wirklich war oder Die beliebtesten Irrtümer über den König von Preussen* (Taucha: Tauchaer Verlag 2005), 15–16.
- 23 *Memoiren von Friederike Sophie Wilhelmine, Markgräfin von Baireuth, Schwester Friedrichs des Großen, vom Jahre 1706 bis 1742. Von ihr selbst niedergeschrieben. Nach dem französischen Original übersetzt von Th. Hell*, Erster Band (Braunschweig: Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn 1845), 324; Reinhold Koser: „Die Berichte der Zeitgenossen über die äußere Erscheinung Friedrichs des Großen“, *Hohenzollern-Jahrbuch* 1 (1897), 89.
- 24 Am 8. September 1742 berichtete Jordan dem König: „Das letzte von Pesne gemalte Bildnis E. M. ist in Paris gestochen worden; ich habe nur wenig Ähnlichkeit auf dem Stich entdecken können.“ Zitiert nach Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 107–108. Schon Kritiker des 18. Jahrhunderts hatten ja Pesne vorgeworfen, dass auf seinen Porträts alle Damen gleichmäßig schön dargestellt seien und jede schärfere Charakterisierung vermissen ließen. Vgl. *ibid.*, 115; Paul Seidel: *Friedrich der Grosse und die bildende Kunst* (Leipzig und Berlin: Giesecke und Devrient 1922), 186–187. Dasselbe gilt für seine Friedrich-Bildnisse. Bereits der Kronprinz war sich dieser Idealisierungsstendenzen bewusst, denn in seinem Lobgedicht „An Antoine Pesne“ (1737) heißt es: „Dein Können übertrifft der Schöpfung Werke. / Aus deiner Hintergründe Schatten steigt / Dein Gegenstand, geklärt von deinen Händen. / Dies ist der Zauber, den die Kunst uns zeigt; / Du weißt durch Skizzen wie Porträts zu blenden.“ Siehe Gustav Berthold Volz (Hrsg.): *Die Werke Friedrichs des Großen*, Zehnter Band: *Dichtungen*, Zweiter Teil (Berlin: Verlag von Reimar Hobbing 1914), 29. Im Originalwortlaut: „Ton savoir et ton art surpassent la nature. / Et du fond du tableau tes ombres font sortir / L’objet que de clarté ta main sut revêtir. / Tel est l’effet de l’art, tels en sont les prestigés; / Tes dessins, tes portraits sont autant de prodiges.“ Zitiert nach Seidel: *Friedrich der Grosse und die bildende Kunst* (op. cit.), 189. Kunischs Ansicht dagegen, dass alle Pesne-Porträts des Kronprinzen und jungen Königs „das Charakteristische seines Erscheinungsbildes wirklichkeitsgetreu wiedergeben dürften“, ist sicher falsch, vor allem auch, weil es bei Pesnes idealisierenden Bildnissen, wie der Autor selber einräumt, „nicht in erster Linie um eine authentische Darstellung Friedrichs“ ging. Siehe Kunisch: *Friedrich der Große: Der König und seine Zeit* [wie Anm. 17], 90.
- 25 Kluxen: *Bild eines Königs* [wie Anm. 8], 34.
- 26 Brief von Gleim an Karl Wilhelm Ramler vom 8. Januar 1761. Siehe Gustav Berthold Volz: *Friedrich der Grosse im Spiegel seiner Zeit*, Band 3: *Geistesleben, Alter und Tod* (Berlin: Verlag von Reimar Hobbing 1901), 40.
- 27 Volz vom 29. August 1769. Siehe Gustav Berthold Volz: *Friedrich der Grosse im Spiegel seiner Zeit*, Band 2: *Siebenjähriger Krieg und Folgezeit bis 1778* (Berlin: Verlag von Reimar Hobbing 1901), 213; Börsch-Supan: „Friedrich der Große im zeitgenössischen Bildnis“ [wie Anm. 5], 266.
- 28 Volz: *Friedrich der Grosse im Spiegel seiner Zeit*, Band 2 [wie Anm. 27], 239.
- 29 Koser: „Die Berichte der Zeitgenossen über die äußere Erscheinung Friedrichs des Großen“ [wie Anm. 23], 97.
- 30 Seidel: „Die Bildnisse Friedrichs des Großen“ [wie Anm. 10], 107; Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 113; Kluxen: *Bild eines Königs* [wie Anm. 8], 31.
- 31 Gustav Berthold Volz: *Friedrich der Große im Bilde seiner Zeit* (Berlin und Leipzig: K. F. Koehler 1926), 36.
- 32 Kluxen: *Bild eines Königs* [wie Anm. 8], 33.
- 33 Zitiert nach Gisela Groth: „Wie Friedrich II. wirklich aussah“, *Preußische Allgemeine Zeitung*, 14. November 2012.
- 34 Als Voltaire ihn 1743 um ein aktuelles Bildnis bat, teilte ihm Friedrich mit: „Ich bin nicht gemalt, lasse mich auch nicht malen und kann Ihnen also nichts geben als Medaillen.“ Siehe Karl Heinrich Siegfried Rödenbeck: *Tagebuch oder Geschichtskalender aus Friedrichs des Großen Regentenleben (1740–1786)*, Band 1 (Berlin: Verlag der Plahn’schen Buchhandlung 1840), 92. Vgl. auch Kunisch: *Friedrich der Große: Der König und seine Zeit* [wie Anm. 17], 91. Allerdings hat Friedrich 1733 mit Unmut ein einziges Mal als Kronprinz für ein Porträt von Pesne Modell gesessen. Vgl. Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 98. Siehe auch Rainer Michaelis: „Kronprinz Friedrich von Preußen en miniature: Notizen zu einer Arbeit Antoine Pesnes“, *Pantheon* 54 (1996), 190–192. Später tat er es nie wieder. Offenbar auch nicht für das Porträt von Ziesenis, obwohl dies gelegentlich behauptet worden ist. Siehe Jean Lulvès: *Das einzige glaubwürdige Bildnis Friedrichs des Großen als König* (Hannover und Leipzig: Hahn 1913); Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 118–121; August Fink: „Herzogin Philippine Charlotte und das Bildnis Friedrichs des Großen“, *Braunschweigisches Jahrbuch* 40 (1959), 117–135; Börsch-Supan: „Friedrich der Große im zeitgenössischen Bildnis“ (wie Anm. 5), 266; Schrader: *Der Bildnismaler Johann Georg Ziesenis* [wie Anm. 6], 110. Wegen seiner angeblichen Authentizität erzielte das von Zie-

- senis gemalte Bildnis bei einer Auktion im Jahre 2009 sogar einen Preis von 670.000 Euro. Siehe „Porträt von Friedrich II. bringt über halbe Million“, *Die Welt*, 10. Oktober 2009.
- 35 „Man muß Apollo, Mars oder Adonis sein, um sich malen zu lassen, da ich nun aber nicht die Ehre habe, einem dieser Herren zu gleichen, so habe ich mein Antlitz, soviel es von mir abhing, dem Pinsel der Maler entzogen“, schrieb Friedrich am 14. Dezember 1774 an Jean-Baptiste le Rond d'Alembert. Zitiert bei Hans Dollinger: *Friedrich II. von Preußen: Sein Bild im Wandel von zwei Jahrhunderten* (München: List Verlag 1986), 82; Kluxen: *Bild eines Königs* [wie Anm. 8], 28. Martin Schieder hält diese Äußerung für eine ironische Anspielung auf die inszenierte Glorifizierung Ludwigs XIV. im Sinne eines gottgleichen Königs etwa in den französischen Porträts von Hyacinthe Rigaud – eine Verherrlichung, für die der Preußenkönig nichts übrig hatte. Siehe Schieder: „Die auratische Abwesenheit des Königs“ [wie Anm. 10], 331–332. Schon als Kronprinz hatte er 1735 seiner Schwester Wilhelmine mitgeteilt: „Mich als Gott malen zu lassen, stünde mir übel an, denn ich taue nicht einmal zur Darstellung als Miniaturgott. Auch nicht im kleinsten Format.“ Dennoch erlaubte er 1736 seinem Hofmaler Pesne, dem Wunsch seiner Schwester nach einem Bildnis nachzukommen, doch bat er den Künstler, „nicht so viel Gewicht auf die Gesichtszüge zu legen“, sondern vor allem die Gefühle auszudrücken, die der Kronprinz für Wilhelmine hegte. Zitiert bei Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 106. Als sich Jahre später der Oberstallmeister Friedrich Albert Graf von Schwerin ein Bildnis vom Preußenkönig wünschte, meinte dieser, dass sich junge hübsche Mädchen wohl malen ließen, aber kein alter Kerl wie er. Zitiert *ibid.*, 123, und bei Schieder: „Die auratische Abwesenheit des Königs“ [wie Anm. 10], 325. Und als Friedrich von Pesne gebeten wurde, ihm für ein Porträt zur Verfügung zu stehen, das für die russische Zarin Elisabeth gedacht war, erhielt der Künstler die abschlägige Antwort, er möge „nur einen ansehnlichen jungen Mann malen, so werde es schon gut sein“. Siehe Schieder: „Die auratische Abwesenheit des Königs“ [wie Anm. 10], 333.
- 36 Auch im Ausland waren Friedrich-Bildnisse gefragt. Am 5. Februar 1758 schrieb die Landgräfin Karoline von Hessen-Darmstadt sicherlich etwas übertreibend an Prinzessin Amalie: „Die Hälfte der Pariser Damen haben ein Bild Friedrichs neben ihrem Bett stehen [...]“. Siehe Volz: *Friedrich der Grosse im Spiegel seiner Zeit*, Band 2 [wie Anm. 27], 44.
- 37][Johann D[avid] E[rdmann] Preuß: *Urkundenbuch zu der Lebensgeschichte Friedrichs des Großen*, Zweiter Theil (Berlin: In der Nauckischen Buchhandlung 1833), 228. Als Voltaire 1772 Friedrich um ein aktuelles Bildnis bat, übersandte ihm dieser nur eine Schamünze mit den Worten: „Sie werden wissen, daß, da ich mich niemals habe malen lassen, weder meine Porträts noch meine Medaillen mir gleichen. [...] Im übrigen bezeugen die Medaillen mehr die Zeitereignisse, als daß sie der Ähnlichkeit dienen.“ Zitiert bei Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 135, und bei Hahn/Kerndl: *Friedrich der Grosse im Münzbildnis seiner Zeit* [wie Anm. 16], 80. 1775 schickte er Voltaire dann doch das von Anna Dorothea Therbusch wohl zusammen mit ihrem Bruder Christoph Friedrich Reinhold Lisiewsky gemalte Porträt (Abb. 22 links), nicht ohne augenzwinkernd über die idealisierende Darstellung der Künstlerin zu bemerken: „Um ihren Pinsel nicht zu entehren, hat sie mein verzerrtes Gesicht wieder mit der Grazie der Jugend aufgeschmückt.“ Siehe Mankartz: „Die Marke Friedrich“ [wie Anm. 15], 209, Abb. 8. Zu den gemeinsamen Projekten der Geschwister: Gerd Bartoschek: „Gemeinsam stark? Anna Dorothea Therbusch und ihre Zusammenarbeit mit Christoph Friedrich Reinhold Lisiewsky“, in: Börsch-Supan/Savelsberg: *Christoph Friedrich Reinhold Lisiewsky (1725–1794)* [wie Anm. 19], 77–84.
- 38 Brief vom 30. Januar 1777. Siehe Emil Knorr: „Friedrich der Große als Freimaurer“, *Hohenzollern-Jahrbuch* 3 (1899), 122. Vgl. auch Schieder: „Die auratische Abwesenheit des Königs“ [wie Anm. 10], 331; Kluxen: *Bild eines Königs* [wie Anm. 8], 24.
- 39 Vgl. L[eopold] Heine: „Totenmasken der Hohenzollern, Friedrichs des Großen, seines Vaters, Großvaters und Urgroßvaters“, *Zeitschrift für Konstitutionslehre* 17, Heft 5 (1933), 635–640; Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 140–142 und Tafel 65–69; Friedrich Benninghoven/Helmut Börsch-Supan/Iselin Grundermann: *Friedrich der Grosse: Ausstellung des Geheimen Staatsarchivs Preussischer Kulturbesitz anlässlich des 200. Todestages König Friedrichs II. von Preußen* (Berlin: Nicolai 1986), XIV, 327–328; Michael Hertl: *Totenmasken: Was vom Leben und Sterben bleibt* (Stuttgart: Jan Thorbecke Verlag 2002), 159–163; Linda Brüggemann: *Herrschaft und Tod in der frühen Neuzeit: Das Sterbe- und Begräbniszeremoniell preussischer Herrscher vom Großen Kurfürsten bis zu Friedrich Wilhelm II. (1688–1797)* (München: Herbert Utz Verlag 2015), 290–291.
- 40 Volz: *Friedrich der Grosse im Spiegel seiner Zeit*, Band 3 [wie Anm. 26], 245; Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 62.
- 41 Profilsichten der Köpfe des ersten und zweiten Modells von Ecksteins Büste sind abgebildet bei Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], Tafel 72 und 73. Darüber hinaus gibt es sowohl von der Totenmaske als auch von der Büste in Museen und Privatsammlungen noch zahlreiche Abguss-Varianten, die vom ursprünglichen Original mehr oder weniger stark abweichen.
- 42 Zum Wachsausguss der Totenmaske und zu Ecksteins Zeichnung: Saskia Hüneke: „Friedrich der Grosse in der Bildhauerkunst des 18. und 19. Jahrhunderts“, *Jahrbuch/Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg* 2 (1997–1998) (Berlin: Akademie-Verlag 2001), 70–71 und 73, Abb. 18.
- 43 Wegen des im Alter schmäler werdenden Gesichts kann zwar die Nase insgesamt etwas größer als in jüngeren Jahren wirken, sich ihre Spitze auch leicht absenken, ja wegen des sich ausdehnenden schlafferen Bindegewebes könnte sie sogar um einige Millimeter länger werden, aber eine relativ gerade Form kann sich nicht in eine stark gebogene verwandeln. So ist auch die Ansicht von Arnold Hildebrand zurückzuweisen, der die von der Totenmaske abweichende gerade Nasenform auf einem Friedrich-Porträt von Pesne damit zu begründen versuchte, dass sich die Nase des Preußenkönigs im Tode stark verändert haben müsse: „sie bog sich herunter, wurde schmal und kantig“. Schon zu Lebzeiten würde sich dies angeblich „merkbar vorbereitet haben“, und zwar „durch allmählichen Verlust der Zähne und dadurch bedingtes Einfallen des Mundes, durch schärfer werdende Züge“. Siehe Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 114. Vgl. auch *ibid.*, 142. Doch selbst altersbedingt eingefallene Wangen vermögen eine gerade Nase nicht in eine krumme umzuformen, wie zahlreiche andere Totenmasken belegen, bei denen die ursprüngliche Nasenform trotz ausgefallener Zähne erhalten blieb. Die gebogene Nase muss also schon vorher existiert haben.
- 44 Volz: *Friedrich der Grosse im Spiegel seiner Zeit*, Band 3 [wie Anm. 26], 198; Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 57 und 77, Anm. 149. Dass der Alte Fritz eine ungewöhnliche Nase besessen haben muss, geht auch daraus hervor, dass Friedrich de la Motte Fouqué, der als neunjähriges Patenkind des Königs zusammen mit seinen Eltern den im gelben Audienzsaal des Potsdamer Stadtschlusses aufgebahrten Leichnam Friedrichs betrachten durfte, neben den „erhabenen, fast unveränderten Gesichtszügen“ auffiel, dass „die sonst gerade mit der Stirn fortlaufende Nase“ beim verstorbenen Monarchen „etwas an der Wurzel eingesenkt, in der Mitte gehoben, nun schier Adlernase geworden“ war. Zweifelsohne hatte der Knabe, der ein begeisterter Fan des Preußenkönigs war, vor allem das „schöne Brustbild des Meisters Paine“ [= Pesne] im Kopf, das, wie er selbst schreibt, bei ihm an der Wand hing und das der Kronprinz „für seinen Freund, den damaligen Hauptmann La Motte Fouqué malen ließ“. Dieses Porträt

- zeigte Friedrich wie üblich mit begradigter Nase, weshalb der Knabe nun beim Betrachten des Leichnams die „im Vergleich zu des Königs früheren Büsten“ so sehr abweichende „Adlernase“ derart verwundert zur Kenntnis nahm. Siehe *Lebensgeschichte des Baron Friedrich de La Motte Fouqué* (Halle: C. A. Schwetschke und Sohn 1840), 31, 34–35. Vgl. auch Johannes Kunisch: „Das Begräbnis eines Unsterblichen? Die Trauerfeierlichkeiten für Friedrich den Großen“, in: id.: *Friedrich der Große in seiner Zeit: Essays* (München: C. H. Beck 2008), 113. Noch 1952, als Prinz Louis Ferdinand die sterblichen Überreste Friedrichs auf die schwäbische Burg Hohenzollern bringen ließ, löste die krumme Nase des Leichnams beim Klempner Adolf Rudolph ungläubiges Staunen aus, als dieser den Sarkophag öffnete: „Der König habe dagelegen wie gerade erst hineingelegt, mit Stulpstiefeln bis zum Schenkel, ordentlich gelockter Perücke und perfekt einbalsamiert. ‚Nur die Nase war eingeknickt‘ [...]“ – so meinte er. Siehe „Eingeknickte Nase: Kanzler Kohl ist Ehrengast, wenn der Leichnam Friedrichs des Großen nach Potsdam umgebettet wird“, *Der Spiegel*, 45. Jahrgang, Nr. 30 (22. Juli 1991), 31–33.
- 45 *Allgemeine Zeitung*, Nr. 362 (28. Dezember 1854), 5784.
- 46 Auch Saskia Hüneke fiel bei ihrer Analyse der Friedrich-Büsten und -Statuen auf, dass etliche von ihnen die Nase des Preußenkönigs in relativ gerader Linie darstellen. „Im Vergleich zeigt der Wachsaußguß aus der originalen Form der Totenmaske diese Linie nicht, so daß es sich wohl eher um ein aus dem Selbstverständnis des Königs hergeleitetes Ideal des antiken – griechischen – Profils handelt.“ Siehe Hüneke: „Friedrich der Große in der Bildhauerkunst des 18. und 19. Jahrhunderts“ [wie Anm. 42], 62. Preisendörfer allerdings betont, dass „Friedrich die Idealisierung seines Bildnisses nicht angeordnet“ habe; vielmehr sei ihm die Darstellung seiner Person „zunehmend gleichgültiger“ geworden. Siehe Preisendörfer: „Das Bildnis des Königs“ [wie Anm. 10], 99. Frauke Mankartz weist ergänzend darauf hin, dass Friedrich sich zwar den Porträts seines „natürlichen Körpers“ entzogen hat, aber seinen „königlichen Repräsentationspflichten“ dadurch nachgekommen ist, dass er seinen idealisierten „politischen Körper“ [...] für Amtsporträts zur Verfügung stellte“, wobei offenbar kaum jemanden störte, dass diese Darstellungen von der Realität abwichen. Siehe Mankartz: „Die Marke Friedrich“ [wie Anm. 15], 209. Vgl. zur damaligen Konvention, die zwischen dem „corpus politicum“ und dem „corpus naturale“ unterschied, d. h. zwischen dem Herrscher als Repräsentanten eines überindividuellen, gleichsam gottgegebenen Amtes, der deswegen im Bilde auch unrealistisch-überhöht darzustellen war, und der sterblichen, realen, den gängigen Schönheitsidealen widersprechenden Erscheinung des Monarchen, die mit dem „politischen Körper“ nichts zu tun hatte, auch Ernst Hartwig Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs: Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters* (Stuttgart: Klett-Cotta 1992); Claudia Breger: „A Hybrid Emperor: The Poetics of National Performance in Kantorowicz’s Biography of Frederick II“, *Colloquia Germanica* 35, Nr. 3–4 (2002), 287–310. Kristin Marek geht neuerdings bezüglich der repräsentativen Funktion sogar von drei Körpern des Königs aus: dem natürlichen, dem politischen und dem heiligen Körper. Siehe Kristin Marek: *Die Körper des Königs: Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit* (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2009).
- 47 Ute-G. Weickardt/Tilo Eggeling (Hrsg.): „Zum Maler und zum Großen Architekten geboren“: *Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, 1699–1753*, Katalog zur Ausstellung zum 300. Geburtstag, Weißer Saal im Schloß Charlottenburg, 18. Februar – 25. April 1999 (Berlin: Generaldirektion der Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 1999), 170; Benninghoven/Börsch-Supan/Grundermann: *Friedrich der Grosse* [wie Anm. 39], 32; Alfred P. Hagemann: „Im Schatten des großen Königs: Königin Elisabeth Christine und ihr Verhältnis zu Friedrich II.“, in: *perspectivia.net: Friedrich300 – Friedrich und die historische Größe* <http://www.perspectivia.net/content/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-groesse/hagemann_schatten>, 6. Vgl. auch das recht ähnliche Profil in der Ölbildversion von 1737 (Schlossmuseum Wernigerode), abgebildet in Johann Georg Prinz von Hohenzollern: *Friedrich der Große: Sammler und Mäzen* [wie Anm. 9], 126, Abb. 42. Siehe zu Knobelsdorffs Friedrich-Porträts auch Börsch-Supan: „Friedrich der Große im zeitgenössischen Bildnis“ [wie Anm. 5], 262–263 und Abb. 5–6.
- 48 Von Campe: *Die graphischen Porträts Friedrichs des Großen aus seiner Zeit und ihre Vorbilder* [wie Anm. 8], 94.
- 49 *Ibid.*, Kat.-Nr. 6, Abb. 217.
- 50 Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung von Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Dritter Versuch (Leipzig und Winterthur: Weidmanns Erben und Reich; Heinrich Steiner und Compagnie 1777), XII. Abschnitt, X. Fragment, 349, 353.
- 51 Friedrich von Oppeln-Bronikowski/Gustav Berthold Volz (Hrsg.): *Gespräche Friedrichs des Großen* (Berlin: Verlag von Reimar Hobbing 1919), 70.
- 52 Lavater: *Physiognomische Fragmente*, Dritter Versuch, XII. Abschnitt, X. Fragment [wie Anm. 50], 348.
- 53 *Ibid.* Das Deckfarbenbild von 1776, das Friedrich zu Pferde zeigt (eine Darstellung, die auch in zahlreichen Wiederholungen, Kopien und Stichversionen zirkulierte), ist wiederum ein Ausschnitt aus Chodowieckis 1772 entstandener Gouache *Friedrich der Große zur Besichtigung des 2. Bataillons Leibgarde reitend*. Siehe Ingeborg Preuß: „Daniel Chodowieckis ‚Roy à Cheval‘ und sein General Zielen zu Pferde“, *Berlinische Notizen: Zeitschrift des Vereins der Freunde und Förderer des Berlin Museums e.V.*, 4 (1987) [Jubiläums-Ausgabe], 7–22 und Abb. 2 und 4–8; Preisendörfer: „Das Bildnis des Königs“ [wie Anm. 10], 91; Rainer Michaelis: „Friedrich der Große im Spiegel der Werke des Daniel Nikolaus Chodowiecki“, in: *Friederisiko: Friedrich der Große*, Ausst.-Kat., Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg im Neuen Palais und Park Sanssouci, 28. April – 28. Oktober 2012, 2 Bände (München: Hirmer 2012), Band II: *Die Essays*, 265–267 und Abb. 6. Zu Chodowieckis weit verbreiteten Friedrich-Darstellungen, von denen der Preußenkönig selbst allerdings nicht viel hielt, ausführlicher: Wolfgang von Oettingen: „Daniel Chodowieckis Arbeiten für Friedrich den Großen und seine Darstellungen der königlichen Familie“, *Hohenzollern-Jahrbuch* 8 (1904), 1–18; Paul Dehnert: „Daniel Chodowiecki und der König“, *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz* 14 (1977), 307–319; Michaelis: „Friedrich der Große im Spiegel der Werke des Daniel Nikolaus Chodowiecki“ (op. cit.), 262–271; Leonore Koschnick/Thomas Weißbrich: „Bilder aus einem (Nach-)Leben voller Anekdoten“, in: Koschnick: *Friedrich der Grosse: verehrt. verklärt. verdammt* [wie Anm. 1], 33–34, 36–40.
- 54 Johann Caspar Lavater: *Von der Physiognomik: Zweytes Stück, welches einen in allen Absichten sehr unvollkommenen Entwurf zu einem Werke von dieser Art enthält*, Band 2 (Leipzig: bey Weidmanns Erben und Reich 1772), 116, Anm. Wenn Lavater in seinen *Physiognomischen Fragmenten* „Ein Wort über die Nase“ verliert, so liest sich das insgesamt ziemlich unausgegoren. Fest steht für ihn: „Eine schöne Nase wird nie an einem schlechten Gesichte seyn. Man kann ein häßliches Gesicht haben, und zierliche Augen. Aber nicht eine schöne Nase und ein häßliches Gesicht.“ Andererseits gäbe es „unzählige vortreffliche Menschen mit häßlichen Nasen“, darunter manche Berühmtheit, die er namentlich nennt. Eher kurz nimmt er zu den krummen Nasen Stellung: „Oben bey der Wurzel vorgebogene Nasen [...] sind vortrefflicher zum Gebieten, Herrschen, Wirken, Durchsetzen, Zerstören.“ Offensichtlich spielt bei solchen Äußerungen die Tatkraft, Kühnheit und Willensstärke, die man seit der Antike dem Adler zuschrieb, eine Rolle – Eigenschaften, die man dann schmeichlerisch auf ein erlauchtes Haupt übertragen konnte, sofern es eine unschöne Adlernase besaß, wie dies etwa bei Ludwig XIV. der Fall war. An

- den Alten Fritz dachte Lavater aber nicht, denn er glaubte ja, dass der Preußenkönig eine gerade Nase besaß. Den weit verbreiteten antisemitischen Vorurteilen ist wohl die Bemerkung geschuldet, dass „die Juden größtenteils Habichtsnasen“ hätten. Siehe Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung von Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Vierter Versuch (Leipzig und Winterthur: Weidmanns Erben und Reich; Heinrich Steiner und Compagnie 1778), IV. Abschnitt, V. Fragment, 257–258. Übrigens schrieb am 22. Februar 1786 Herzog Karl August von Sachsen-Weimar in einem Brief an Lavater über den Kopf des noch lebenden Alten Fritz: „Seine Stirn, die Nase, die Fläche des Oberhaupts und die Stärke des Hinterhaupts haben mir das Merkwürdigste an seiner Bildung geschienen. Der Übergang von Stirn zu Nase ist mir nicht so schroff vorgekommen, als man ihn gewöhnlich abbildet; es ist eine leise Einbiegung dazwischen. Die Stirn ist auch nicht ganz gerade, sondern Biegungen machen sie sehr lieblich.“ Siehe Volz: *Friedrich der Grosse im Spiegel seiner Zeit*, Band 3 [wie Anm. 26], 263. Offenbar handelt es sich bei dieser Äußerung schon damals um ein – wenn auch nur zaghaft bekundetes – Eingeständnis, dass die üblichen begradigten Profilansichten des Preußenkönigs den wahren Sachverhalt nicht korrekt wiedergaben. Hätte Lavater die Totenmaske Friedrichs II. schon vor der Abfassung seiner Physiognomik-Lehre gekannt, wäre er in seinen Schriften möglicherweise zu anderen Schlüssen gekommen, war er doch der Ansicht, dass „Gipsabgüsse von Toten“ die „Bestimmtheit“ der Züge der betreffenden Person „viel schärfer, als an Lebenden und Schlafenden“ darzustellen vermögen. „Was das Leben wankend macht, setzt der Tod fest. Was unbestimmt ist, wird bestimmt. Alles kömmt in sein Niveau – alle Züge in ihr wahres Verhältniß – wenn nicht allzugewaltige Krankheiten und Zufälle vorhergegangen sind.“ Weshalb er den Physiognomisten nichts so sehr empfiehlt „als das Studium wahrer und unveränderlicher Gipsabgüsse“. Siehe Lavater: *Physiognomische Fragmente*, Vierter Versuch (op. cit.), II. Abschnitt, V. Fragment, 154; Moritz Siebert: „Die Totenmaske im 19. Jahrhundert“, in: id.: *Totenmaske und Porträt: Der Gesichtsabguss in der Kunst der Florentiner Renaissance* (Baden-Baden: Tectum Verlag 2017), 54–55. Lavater stellt also die Authentizität der Gesichtszüge bei Totenmasken nicht in Frage.
- 55 Gisela Hopp: „Menzels ‚Atelierwand‘ als Bildträger von Gedanken über Kriegsnot und Machtmissbrauch“, *Jahrbuch der Berliner Museen* 41 (1999), Beiheft: „Adolph Menzel im Labyrinth der Wahrnehmung, Kolloquium anlässlich der Berliner Menzel-Ausstellung 1997“, 131–138. Die vielen Gipsabgüsse in Menzels Atelier kamen nicht von ungefähr. Gerade im 19. Jahrhundert verwendeten viele Künstler solche Gesichtsabgüsse, um die Porträtähnlichkeit ihrer Bildnisse zu gewährleisten. Voltaires 1778 von Jean-Antoine Houdon abgenommene Totenmaske diente als Vorlage für schonungslos realistische Büsten. Seit 1780 hatte Marie Tussaud begonnen, Totenmasken zu sammeln, um ihre wächsernen Panoptikumsfiguren besonders lebensecht wirken zu lassen. Und Lessings 1781 abgenommene Totenmaske gilt als Auslöser der Totenmaskenflut des deutschen 19. Jahrhunderts, die den öffentlichen Erinnerungs- und Geniekult förderte, der neben Staatsoberhäuptern vor allem prominente Geistesgrößen betraf. In Goethes Besitz befanden sich nicht weniger als zehn Abgüsse von Totenmasken. Siehe Siebert: „Die Totenmaske im 19. Jahrhundert“ [wie Anm. 54], 40–66.
- 56 Siehe Hubertus Kohle: „Adolph Menzels Friedrich: Eine Apologie historischer Größe“, in: *Friedrich und die historische Größe: Beiträge des dritten Colloquiums in der Reihe „Friedrich300“ vom 25./26. September 2009*, hrsg. von Michael Kaiser und Jürgen Luh [*Friedrich300 – Colloquien*, 3], veröffentlicht am 21.09.2010 <https://www.perspectivia.net/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-groesse/kohle_menzel> und <https://epub.ub.uni-muenchen.de/25622/1/oa_25622.pdf>.
- 57 Siehe Françoise Forster-Hahn: „Adolph Menzel's 'Daguerreotypical' Image of Frederick the Great: A Liberal Bourgeois Interpretation of German History“, *Art Bulletin* 59, Nr. 2 (Juni 1977), 242–261; Dorothee Entrup: *Adolph Menzels Illustrationen zu Franz Kuglers ‚Geschichte Friedrichs des Grossen‘: Ein Beitrag zur stilistischen und historischen Bewertung der Kunst des jungen Menzel* (Weimar: VDG, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 1995); Hubertus Kohle: „Adolph Menzels Inszenierung des Herrschers in Franz Kuglers ‚Geschichte Friedrichs des Grossen‘“, in: Bernd Sösemann (Hrsg.): *Friedrich der Große in Europa – gefeiert und umstritten* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012), 95–111; Kathrin Maurer: „Visualizing the Past: The Power of the Image in Franz Kugler and Adolph Menzel's Illustrated History Book *Geschichte Friedrichs des Grossen* (1842)“, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 87, Nr. 2 (2012), 103–122; ead.: „Franz Kugler and Adolph Menzel's *History of Frederick the Great* (1842)“, in: *Visualizing the Past: The Power of the Image in German Historicism* (Berlin und Boston: Walter de Gruyter 2013), 118–144; ead.: „Affective Battlefields: Royal Gender Hybridity and the Cultural Afterlife of Friedrich II“, *Journal for Eighteenth-Century Studies* 41, Nr. 4 (Dezember 2018), Sonderausgabe: „Passions of War: Gender, Sexuality and Conflict in the Long Eighteenth Century“, 597–613. In letzterem Beitrag weist Maurer darauf hin, dass neben jenen Szenen, in denen Menzel den Preußenkönig zu Pferde als Schlachtenlenker zeigt und so die heroische Männlichkeit Friedrichs II. in den Vordergrund stellt, in etlichen anderen seiner Holzstiche eine gewisse „gender hybridity“ durchschlägt, die derartigen Heroisierungstendenzen zuwiderläuft, ja sogar die feminine Seite des Monarchen zu betonen scheint (ibid., 604–605). Zu diesem Aspekt weiter unten mehr.
- 58 Siehe Werner Busch: „Adolph Menzels ‚Begegnung Friedrich II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769‘ und Moritz von Schwinds ‚Kaiser Rudolphs Ritt zum Grabe‘“, *Jahrbuch der Berliner Museen* 33 (1991), 173–183; Kohle: *Adolph Menzels Friedrich-Bilder* [wie Anm. 3], 89–91.
- 59 Obwohl ihm wohl wegen seines lothringischen Vaters die vorstehende Unterlippe fehlt, wie sie für frühere Herrscher des Hauses Habsburg typisch gewesen ist, scheint bei Joseph II. die krumme Habsburger Nase noch vorhanden zu sein.
- 60 Siehe Günther Thiersch: „Das Flötenkonzert“, in: id.: *Deutsche Maler im 19. Jahrhundert: Zwanzig Meisterwerke aus dem Besitz der Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz* (Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1979), 130–140; Jost Hermand: *Adolph Menzel: Das Flötenkonzert in Sanssouci: Ein realistisch geträumtes Preußenbild* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1985); Kohle: *Adolph Menzels Friedrich-Bilder* [wie Anm. 3], 75–80; Busch: *Adolph Menzel: Auf der Suche nach der Wirklichkeit* [wie Anm. 2], 139–144. Es ist übrigens höchst bemerkenswert, dass sich der Realist Menzel, obwohl er Kenntnis von der Totenmaske des Preußenkönigs hatte, bei all seinen Friedrich-Darstellungen für die begradigte Nasenform entschied. Offensichtlich kam es ihm in diesem Fall nicht wie sonst auf die größtmögliche historische Authentizität an, sondern auf die Bewahrung jenes überlieferten, idealisierenden, aber falschen Bildes vom Aussehen des preussischen Monarchen, wie es sich seit dem 18. Jahrhundert in den Köpfen seiner Landsleute durch die vielen geschönten Porträts fest verankert hatte.
- 61 Zur Serie: Georg Christoph Lichtenberg: *Schriften und Briefe, Band III: Aufsätze, Entwürfe, Gedichte, Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche*, hrsg. von Wolfgang Promies (München: Carl Hanser Verlag 1972), 913–989; Ronald Paulson: *Hogarth's Graphic Works*, 3. Aufl. (London: The Print Room 1989), 114–124; id.: *Hogarth, Volume 2: High Art and Low, 1732–1750* (Cambridge: Lutterworth Press 1992), 208–245; Robert L. S. Cowley: *Marriage A-la-Mode: a re-view of Hogarth's narrative art* (Manchester: Manchester University Press 1983); Judy Egerton: „Zu William Hogarths Zyklus *Marriage A-la-Mode*“, in: Martina Dillmann/Claude Keisch (Hrsg.): *Marriage*

- A-la-Mode* – Hogarth und seine deutschen Bewunderer, Ausst.-Kat., Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie – Altes Museum, Berlin, 18. Dezember 1998 – 28. Februar 1999 (Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz 1998), 22–68; Bernd Krysmanski: „Der pädophile Adelspross: Warum die arrangierte Ehe ‚nach der Mode‘ scheitern musste. Eine Neubewertung von Hogarths *Marriage A-la-Mode* aus sexualgeschichtlicher Sicht zum 250jährigen Todestag des Künstlers“, *Lichtenberg-Jahrbuch 2013* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2015), 57–141; Elizabeth Einberg: *William Hogarth: A Complete Catalogue of the Paintings* (New Haven und London: Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press 2016), 256–265.
- 62 Kopien nach Michelangelos verllorener Originalzeichnung, die in der Vergangenheit oft für das Original gehalten wurden, finden sich heute etwa im Fogg Art Museum, Cambridge, MA (Inventory-Nr. 1955.75) oder in Windsor Castle (RCIN 913036). Zahlreiche Kupferstichfassungen, z. B. die Nachstiche von Quirin Bol oder Nicolas Beatrizet (Abb. 18 rechts), machten die Zeichnung auch in England bekannt. Siehe Michael Hirst: „A Drawing of ‘The Rape of Ganymede’ by Michelangelo“, in: Sergio Bertelli/Gloria Ramakus (Hrsg.): *Essays Presented to Myron P. Gilmore* (Florenz: La Nuova Italia Editrice 1978), Band 2, 253–260; Paul Joannides (Hrsg.): *Michelangelo and His Influence: Drawings from Windsor Castle*, Ausst.-Kat., National Gallery of Art, Washington, 27. Oktober 1996 – 5. Januar 1997; Kimbell Art Museum, Fort Worth, 19. Januar – 30. März 1997; Art Institute of Chicago, 12. April – 22. Juni 1997; Fitzwilliam Museum, Cambridge, 7. Oktober – 14. Dezember 1997; The Queen’s Gallery, London, 25. Januar – 5. April 1998 (Washington: National Gallery of Art; London: Lund Humphries Publishers 1996), 72–74 (Kat.-Nr. 15); Marcella Marongiu: „Il fanciullo amato da Giove: Il *Ganimede* di Michelangelo a Firenze“, *Arte Dossier* 17, Nr. 180 (2002), 27–32; Jenny Bergel: „Michelangelos Ganymed und die Homosexualität in der italienischen Renaissance“, Studienarbeit, Universität Wien 2009 (München: GRIN Verlag 2009); Achim Gnann: *Michelangelo: Zeichnungen eines Genies*, Ausst.-Kat., Albertina, Wien, 8. Oktober 2010 – 9. Januar 2011 (Ostfildern: Hatje/Cantz, 2010), 276–280 (Kat.-Nr. 83); Carmen C. Bambach: *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, Ausst.-Kat., Metropolitan Museum of Art, New York, 13. November 2017 – 12. Februar 2018 (New York: Metropolitan Museum of Art 2017), 149, 151, 153, 154–155; Berthold Hub: „Neoplatonism and Biography: Michelangelo’s *Ganymede* before and after Tommaso Cavalieri“, in: Berthold Hub/Sergius Kodera (Hrsg.): *Neoplatonism and Art in the Renaissance: Perspectives and Contexts of a Controversial Alliance* (London und New York: Routledge ca. 2019/20; in Vorbereitung).
- 63 Zur These, dass durch dieses Bild im Bild der Preußenkönig als schwul geoutet wurde, ausführlicher: Bernd Krysmanski: *Das einzig authentische Porträt des Alten Fritz? Entdeckt in Hogarths ‘Marriage A-la-Mode’: Is the only true likeness of Frederick the Great to be found in Hogarth’s ‘Marriage A-la-Mode’?* (Dinslaken: Krysmans Press, 2015). Dort wird auf den Seiten 39–42 ergänzend dargelegt, dass sich Hogarth auch in zwei anderen seiner Werke mit Friedrich dem Großen beschäftigt hat.
- 64 Die ursprünglich von John Nichols stammende und oft wiederholte Vermutung, dass der Flötist nicht Friedrich II., sondern der 1782 verstorbene Karl Friedrich Weidemann, Mitglied der Royal Society of Musicians und Musiker in Händels Opernorchester, sei (siehe *Biographical Anecdotes of William Hogarth: With a Catalogue of his Works chronologically arranged, and occasional Remarks*, 2. Aufl., London: Printed by and for J. Nichols 1782, 223), entbehrt jeder Grundlage, zumal auf einem fälschlicherweise Hogarth zugeschriebenen, *The Modern Orpheus* betitelten Blatt, das ebenfalls Weidemann darstellen soll, der Flötenspieler ganz anders aussieht. Vgl. die Abbildung in Jeremy Barlow: *‘The Enraged Musician’: Hogarth’s Musical Imagery* (Aldershot, Hampshire: Ashgate Publishing Limited 2005), 205. Elizabeth Einberg weist zudem darauf hin, dass der um 1791 geborene John Phillips den Flötisten nicht für Weidemann, sondern für den 1803 verstorbenen John Lewis, einen Neffen von Hogarths Ehefrau Jane, gehalten hat. Siehe Einberg: *William Hogarth: A Complete Catalogue of the Paintings* [wie Anm. 61], 262, 378–379. Diese Mutmaßung ist aber ebenso wenig gerechtfertigt, denn Lewis war zum Zeitpunkt von Hogarths Darstellung erst Mitte 20, was dem Alter des Flötisten nicht entspricht. Auch hätte der Künstler auf seinem Bild wohl kaum einen jüngeren Verwandten seiner Frau als älter wirkenden Homosexuellen verunglimpft.
- 65 Dass es sich bei dieser Person tatsächlich um den Gatten der untreuen Lady und nicht etwa um den damals noch relativ unbekanntem preußischen Gesandten Abraham Louis Michell (1712–1782) oder gar um einen Tanzmeister handelt, wie in der anglo-amerikanischen Sekundärliteratur behauptet wurde, hat schon Georg Christoph Lichtenberg im späten 18. Jahrhundert eindrucksvoll nachgewiesen. Siehe Lichtenberg: *Schriften und Briefe*, Band III [wie Anm. 61], 953–954. Vgl. ergänzend mit weiteren Argumenten auch Krysmanski: „Der pädophile Adelspross“ [wie Anm. 61], 87–89.
- 66 Einberg: *William Hogarth: A Complete Catalogue of the Paintings* [wie Anm. 61], Kat.-Nr. 171; Paulson: *Hogarth’s Graphic Works* [wie Anm. 61], Kat.-Nr. 160.
- 67 James Orchard Halliwell: *A Dictionary of Archaic and Provincial Words, Obsolete Phrases, Proverbs, and Ancient Customs, from the Fourteenth Century*, Band 2, 2. Aufl. (London: John Russell Smith 1852), 875; Joseph Wright (Hrsg.): *The English Dialect Dictionary, Being the Complete Vocabulary of all Dialect Words Still in Use, or Known to have been in Use during the Last Two Hundred Years*, Band VI (London: Henry Frowde 1905), 153.
- 68 Gustav Berthold Volz: *Friedrich der Grosse im Spiegel seiner Zeit*, Band 1: *Jugend und Schlesische Kriege bis 1756* (Berlin: Verlag von Reimar Hobbing 1901), 177. Ähnlich äußerte sich Friedrichs späterer Kammerhusar Schöning zum Aussehen des Königs: „Seine Gesichtsfarbe war braunroth, und kündigte einen Mann an, der sich nie der heißen und kalten Witterung entzogen hatte, einen Soldaten.“ Siehe Anton Friederich Büsching: *Charakter Friedrichs des zweyten, Königs von Preußen* (Halle: Joh. Jac. Curts Witwe 1788), 5; Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 64.
- 69 Über Friedrich und seine Traversflöte: Claudia Terne: „Querflöte“, in: Simone Neuhäuser (Redaktion): *Friedrich, Fritz, Fredericus: Ein Handbuch zum König* (Leipzig: Koehler & Amelang 2012), 144–146; Conny Sibylla Restle: „Der König und seine treue Begleiterin“, *Museumsportal Berlin* <<https://www.museumsportal-berlin.de/de/magazin/friedrich/seine-flote/>>.
- 70 Siehe Sabine Henze-Döhring: *Friedrich der Große: Musiker und Monarch* (München: C. H. Beck 2012), 40–41. Dieses Engagement ließ sich Friedrich einiges kosten: Salimbenis Jahresverdienst belief sich auf die stattliche Summe von 3000 Reichstalern! Aus den Schatullrechnungen geht z. B. hervor, dass im Januar 1744 an ihn 1000 Reichstaler ausgezahlt wurden, während der Hofmaler Pesne im gleichen Monat „nur“ 250 Taler erhielt. Im März mussten sich dann der italienische Virtuose Porporino mit 16 Talern und der Alt-Kastrat Pasqualino mit 50 Talern begnügen, während Salimbeni eine Zulage von 240 Talern bekam. Die monatliche Zulage an Salimbeni bis Februar 1745 betrug 120 Taler. An Pasqualino flossen im gleichen Zeitraum jeweils 50 Taler, während das Monatsgehalt des Kastraten Cassati zwischen Mai 1744 und März 1745 nur 20 Taler betrug. Vgl. die Angaben zu den Gehältern dieser und weiterer Sänger und Musiker, die Friedrich zu seiner Unterhaltung engagiert hatte, bei Christoph Henzel: „Die Schatulle Friedrichs II. von Preußen und die Hofmusik (Teil 1)“, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 1999, 36–66, bes. 39 und 49. Im Gegensatz zu Friedrich dem Großen hatte William Hogarth für Kastraten überhaupt nichts übrig. Der englische Künstler machte sich in seinen Werken über die ita-

lienischen Sänger lustig und nahm vor allem die zeitgenössische Schwärmerei für sie und die übertrieben hohen Honorare, die sie kassierten, aufs Korn. Vgl. Barlow: *'The Enraged Musician': Hogarth's Musical Imagery* [wie Anm. 64], 190–195.

- 71 Vgl. auch Norbert Lennartz: *„My Unwasht Muse“: (De-)Konstruktionen der Erotik in der englischen Literatur des 17. Jahrhunderts* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009), 62; Frank Zöllner/Christof Thoenes/Thomas Pöpper: *Michelangelo 1475-1564: Das vollständige Werk* (Köln: Benedikt Taschen 2007), 260; Leonard Barkan: *Transuming Passion: Ganymede and the Erotics of Humanism* (Stanford: Stanford University Press 1991), 89; Hub: „Neoplatonism and Biography: Michelangelo's Ganymede before and after Tommaso Cavalieri“ [wie Anm. 62]. Seit der Renaissancezeit war die Ganymed-Story ja das Paradebeispiel für homosexuelles Verlangen par excellence, nicht nur in Italien. Siehe Anette Kruszynski: *Der Ganymed-Mythos in Emblematik und mythographischer Literatur des 16. Jahrhunderts* (Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 1985); James M. Saslow: *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society* (New Haven und London: Yale University Press 1986); Barkan: *Transuming Passion* (op. cit.). Ein Beispiel aus England ist der Dialog zwischen Jupiter und Ganymed in Thomas Heywoods *Pleasant Dialogues and Dramas* (1637), zitiert bei Marie Helena Loughlin (Hrsg.): *Same-Sex Desire in Early Modern England, 1550–1735: An Anthology of Literary Texts and Contexts* (Manchester und New York: Manchester University Press 2014), 256–260. Thomas Blounts *Glossographia Anglicana Nova: Or, A Dictionary, Interpreting Such Hard Words of whatever Language, as are at present used in the English Tongue, with their Etymologies, Definitions, &c.* (1707) belegt, dass der Begriff „Ganymed“ im 17. Jahrhundert sogar in die englische Alltagssprache übernommen worden ist, um einen Lustknaben zu bezeichnen, denn die in diesem Lexikon zu findende Definition für „Ganymede“ lautet: „the name of a Trojan Boy; now it commonly signifies any Boy loved for Carnal Abuse, or hired to be used contrary to Nature, to commit the Sin of Sodomy.“ Hogarth dürfte sein Nebenmotiv also ganz bewusst ausgewählt haben, um auf die spezielle sexuelle Neigung des Preußenkönigs zu verweisen. Sowohl in Michelangelos verlorener Originalzeichnung vom *Raub des Ganymed*, die er zusammen mit einer Zeichnung der *Bestrafung des Tityos* (Royal Collection, Windsor Castle) seinem Schüler und Freund Tommaso Cavalieri schenkte, als auch in Briefen und Gedichten an den geliebten Jüngling drücken sich die homoerotischen Gelüste des fast 40 Jahre älteren italienischen Meisters aus. Siehe Saslow: *Ganymede in the Renaissance* (op. cit.), 17–62; id.: „A Veil of Ice between My Heart and the Fire: Michelangelo's Sexual Identity and Early Modern Constructs of Homosexuality“, in: Wayne R. Dynes/Stephen Donaldson (Hrsg.): *Studies in Homosexuality* (New York: Garland 1992), 135–148. Näheres zum Verhältnis Michelangelos zu seinem Schüler auch bei Alexander Perrig: „Bemerkungen zur Freundschaft zwischen Michelangelo und Tommaso Cavalieri“, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes: Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Band 2: *Michelangelo* (Berlin: Gebr. Mann 1967), 164–171; id.: *Michelangelo's Drawings: The Science of Attribution* (New Haven und London: Yale University Press 1991), 75–85; Christoph Luitpold Frommel: *Michelangelo und Tommaso Cavalieri* (Amsterdam: Castrum Peregrini 1979); Robert S. Liebert: *Michelangelo: A Psychoanalytic Study of His Life and Images* (New Haven und London: Yale University Press 1983), 270–311; Gerda Panofsky-Soergel: „Postscriptum to Tommaso Cavalieri“, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini* (Florenz: Sansoni Editore 1984), 399–405; Christopher Ryan: „Poems for Tommaso Cavalieri“, in: id.: *The Poetry of Michelangelo: An Introduction* (Madison: Fairleigh Dickinson University Press 1998), 94–128; Zöllner/Thoenes/Pöpper: *Michelangelo 1475-1564* (op. cit.), 256–260, 586, 589; Hub: „Neoplatonism and Biography: Michelangelo's Ganymede before and after Tommaso Cavalieri“ [wie Anm. 62]. Der im Hades gequälte Tityos, dessen

Leber (als Sitz der körperlichen Leidenschaften) vom Schnabel eines adlerähnlichen Geiers bedroht wird, soll nach landläufigen Deutungen für die Qualen der irdischen Liebe stehen, der vom Adler (= Jupiter) gewaltsam entführte und dabei in die Lüfte erhobene Ganymed (aus neoplatonischer Sicht) dagegen die quasi erotische Verzückung und ekstatische Selbstaufgabe der vom Körper befreiten Seele während der „mystischen Union“ mit Gott repräsentieren. Siehe Erwin Panofsky: „Die neoplatonische Bewegung und Michelangelo“, in: id.: *Studien zur Ikonologie: Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance* (Köln: DuMont Buchverlag 1980), 279–282; Charles de Tolnay: *Michelangelo*, Band III: *The Medici Chapel* (Princeton: Princeton University Press 1948), 111–112; Gerda Kempster: *Ganymed: Studien zur Typologie, Ikonographie und Ikonologie* (Köln und Wien: Böhlau 1980), 85–90. Auch wenn sich im damaligen Schrifttum Belege für die neoplatonische Interpretation von Michelangelos *Tityos* und *Ganymed* finden lassen, wird bei solchen Deutungen zu wenig berücksichtigt, dass die ausgelebte Homosexualität im Italien der Renaissancezeit ein alltäglich zu beobachtendes Phänomen gewesen ist und dass bei den beiden Michelangelo-Zeichnungen ganz klar eine stark masochistisch gefärbte, irdisch-homosexuelle Komponente vorherrscht, wie sie sich etwa auch in einigen *Sklaven*-Skulpturen des Künstlers (so beim berühmten *Sterbenden Sklaven*) ausdrückt. Vgl. auch Hub: „Neoplatonism and Biography: Michelangelo's Ganymede before and after Tommaso Cavalieri“ [wie Anm. 62], der auf zahlreiche schriftliche und bildliche Quellen verweist, die seit jeher den physisch-sexuellen Aspekt des *Ganymed*-Mythos in den Vordergrund stellten. Auch jedem Betrachter von Michelangelos Zeichnung sticht dieser körperlich-erotische Aspekt unmissverständlich ins Auge. Dies wird bei Hogarth nicht anders gewesen sein, als er das *Ganymed*-Motiv zur Unterstreichung des homosexuellen Kontextes in sein Londoner Gemälde aufgenommen hat. Ob der englische Künstler mit der Wahl seines Bildes im Bild bewusst-ironisch Parallelen zwischen Michelangelos Liebe zu seinem attraktiven Schüler und den Träumen Friedrichs des Großen von der Analerotik mit schönen jungen Männern ziehen wollte, mag dahingestellt bleiben. Zu letzterem Punkt weiter unten mehr. Höchst bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang aber noch, dass in Szene 1 von Hogarths *Marriage A-la-Mode* ein Gemälde an der Wand hängt, das die *Bestrafung des Tityos* (hier allerdings nach Tizian) zeigt. Siehe Egerton: „Zu William Hogarths Zyklus *Marriage A-la-Mode*“ [wie Anm. 61], 30; Bernd Krysmanski: „Lust an der Gewalt? Brutalität und Grausamkeit in Hogarths Bildern“, *Lichtenberg-Jahrbuch 2014* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2016), 95. Vielleicht ist dies kein Zufall.

- 72 Dort hat Pesne für den Kronprinzen den auf dem Adler sitzenden Ganymed dargestellt, wie er Venus eine goldene Schale überreicht. Siehe Paul Seidel: „Friedrich der Große als Kronprinz in Rheinsberg und die bildenden Künste“, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 9 (1888), 121; id.: *Friedrich der Grosse und die bildende Kunst* [wie Anm. 24], 50; Laurence Dehlinger: *Die zeitgenössischen Deckenbilder im Schloss Charlottenburg und ihre Folgen* (Berlin: Gebr. Mann Verlag 1997), 33, 187.
- 73 Hier stellte Charles-Amédée-Philippe van Loo im Auftrag des Königs auf einem überdimensionalen Ölbild *Die Entführung des Ganymed in den Olymp* dar. Siehe Franziska Windt: „Künstlerische Inszenierung von Größe: Friedrichs Selbstdarstellung im Neuen Palais“, in: *Friederisiko: Friedrich der Große*, Ausst.-Kat., Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg im Neuen Palais und Park Sanssouci, 28. April – 28. Oktober 2012, 2 Bände (München: Hirmer 2012), Band II: *Die Essays*, 131, 143–147, 149, Anm. 55, und Abb. 1, 2, 16–18; Rolf Toman (Hrsg.): *Potsdam: Kunst, Architektur und Landschaft/Art, Architecture, and Landscape/Art, architecture et paysage* (Potsdam: h.f. ullmann publishing GmbH 2013), 158, 162–163.

74 Toman: *Potsdam: Kunst, Architektur und Landschaft* [wie Anm. 73], 108–111. Die vergoldeten Stuckreliefs dieses Festsaaes, die von den Gebrüdern Johann David und Lorenz Wilhelm Rantz ausgeführt wurden, zeigen Motive nach den *Metamorphosen* des Ovid, auf der Fensterseite u. a. Jupiter in Gestalt eines Schwans, wie ersich Leda in eindeutiger Absicht nähert. Darüber hinaus erwarb der König 1755 für seine Bildersammlung in Sanssouci Correggios hoheroische *Leda mit dem Schwan* (um 1530; Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin). Siehe Thomas Röske: „Correggio's ‚Leda‘: ein verdrängtes Bild“, in: Wessel Reinink/Jeroen Stumpel (Hrsg.): *Memory & Oblivion: Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1–7 September 1996* (Dordrecht: Kluwer Academic Publishers 1999), 265–274; Jana Schmalisch: *Il Correggio: Leda mit dem Schwan* (Berlin: Gebr. Mann Verlag H. Heenemann 2001) [*Der Berliner Kunstbrief*]. Hogarth scheint über Friedrichs Interesse für solche Götterfabeln informiert gewesen zu sein, denn in der vierten Szene seiner *Marriage-A-la-Mode*-Serie hängt neben dem *Ganymed*-Bild auch Correggios nackte, von Jupiter in Gestalt eines grauen Nebels umarmte *Io* (ca. 1530; Kunsthistorisches Museum, Wien) an der Wand – ein Werk, für das sich auch Friedrich begeisterte, denn eine Kopie dieses Gemäldes, die wie die *Leda* aus der Sammlung von Charles Coypel stammte, befand sich wenig später in seinem Besitz. Vgl. Franziska Windt: „Die italienischen Gemälde“, in: ead. (Redaktion): *Die Bildergalerie Friedrichs des Großen: Geschichte – Kontext – Bedeutung* (Regensburg: Schnell & Steiner 2015), 220, Anm. 86, und Abb. 16, Nr. 17. Weiterhin taucht in Hogarths Bild ein Korb mit Gegenständen auf, die bei einer Kunstauktion erworben wurden. Darin steckt neben einer *Aktaion*-Statuette (deren Hirschgeweih ironisch auf den gehörnten Lord anspielt) ein bemalter Teller, der *Leda mit dem Schwan* (nach Giulio Romano) darstellt. Vielleicht hatte der englische Künstler sogar davon gehört, dass schon der junge Preußenkönig nicht nur auf Kunstauktionen Bilder von antiken Götterliebschaften erstand, sondern in seinen erotischen Träumen sich selbst mit Leda identifizierte und den schönen Algarotti mit dem sie penetrierenden Schwan verglich, wie dies z. B. in einem lasziven Gedicht angedeutet wird, das in Friedrichs Brief vom 18. April 1742 an den italienischen Schöngeist enthalten ist. Siehe Francesco Algarotti: *Briefwechsel mit Friedrich II.*, hrsg. von Wieland Giebel (Berlin: Berlin Story Verlag 2008), 54. Dann wäre das *Leda*-Motiv in Hogarths Szene als ein versteckter zusätzlicher Hinweis auf die Anwesenheit Friedrichs II. und seine homoerotischen Gelüste zu verstehen, zumal sich derartige Anspielungen auch an anderer Stelle im Bild finden lassen: Claude Prosper Jolyot de Crébillons Buch *Le Sopha* (1742), das auf der Couch liegt, verweist ebenfalls auf den Preußenkönig, denn der Autor hatte behauptet, dass diese erotische Parodie auf die *Märchen aus Tausend und einer Nacht* von Friedrich II. in Auftrag gegeben worden war. Siehe Krysmanski: *Das einzig authentische Porträt des Alten Fritz?* [wie Anm. 63], 37–39; Cowley: *Marriage A-la-Mode* [wie Anm. 61], 105–106; Hans-Günter Funke: *Crébillon fils als Moralist und Gesellschaftskritiker* (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1972), 142–143; Viktor Link: „The Reception of Crébillon's *Le Sopha* in England: An Unnoticed Edition and Some Imitations“, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 132 (1975), 199–203.

75 Sogar Denis Diderot war sich sicher, dass Friedrich der Große keine einzige Frau berührt hatte und auch nicht mit seiner Gattin schlief. Siehe Morris Wachs: „Diderot's 'Parallèle de César et de Frédéric'“, in: Otis Fellows/Diana Guiragossian (Hrsg.): *Diderot Studies* 14 (Genf: Librairie Droz 1971), 259–265. Der Arzt Johann Georg von Zimmermann schrieb über die Ansichten der Zeitgenossen: „Der berlinische Oberconsistorialrath, Herr Büsching, sagt: ‚Durch seinen Widerwillen gegen das Frauenzimmer verlor Friedrich viel sinnliches Vergnügen. Aber er verschaffte sich wieder durch den Umgang mit Mannspersonen; und hatte aus der Geschichte der Philosophie behalten daß man dem Socrates

nachgesagt, er habe den Umgang mit dem Alcibiades geliebt.‘ Aber nicht nur Herr Büsching, sondern Voltaire, la Beaumelle, der Herzog von Choiseul, unzählige Franzosen und Deutsche, fast alle Freunde und Feinde Friedrichs, fast alle Fürsten und Grossen in Europa, sogar seine Bedienten, sogar die Vertrauten und Gesellschafter seiner letzten Jahre glaubten: Friedrich habe geliebt, wie man sagt, daß Socrates den Alcibiades liebte.“ Siehe Ritter von Zimmermann: *Fragmente über Friedrich den Grossen zur Geschichte seines Lebens, seiner Regierung, und seines Charakters*, Band 1 (Leipzig: in der Weidmannischen Buchhandlung 1790), 41–42. Das, was der Preußenkönig von seiner männlichen Dienerschaft erwartete, beschrieb Anton Friederich Büsching wie folgt: „Nichts konnte Er weniger an Seinen Domestiken leiden, als Gemeinschaft mit Frauenspersonen. Er verlangte, daß sie nicht nur unverheirathet seyn und bleiben, auch keine Maitressen haben, sondern nicht einmal mit Frauenspersonen sprechen sollten. Er fuhr Er von ihnen das Gegentheil, oder nahm Er es Selbst wahr, so war entweder ihre Verabschiedung, oder doch wenigstens ihre harte Behandlung, die unausbleibliche Folge davon.“ Siehe Büsching: *Charakter Friedrichs des zweyten* [wie Anm. 68], 190. Kein Wunder, dass Johann Georg Hamann, wenn er in *Des Ritters von Rosencreuz letzte Willensmeynung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache* (1772) „Jene warmen Brüder des menschlichen Geschlechts, die Sophisten zu Sodom-Samaria [...]“ erwähnt, auf die Männer in Friedrichs Umkreis anspielt. Siehe Paul Derks: *Die Schande der heiligen Päderastie: Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750 bis 1850* (Berlin: Verlag Rosa Winkel 1990), 90–91. Vgl. zu Hamanns kritischer Haltung gegenüber dem Preußenkönig auch James O'Flaherty: „Bemerkungen zu Hamann und Friedrich II.“, in: Bernhard Gajek (Hrsg.): *Johann Georg Hamann: Acta des Internationalen Hamann-Colloquiums in Lüneburg 1976* (Frankfurt am Main: Klostermann 1979), 298–308; Sven-Aage Jørgensen: „Unzeitige Modernisierung: Friedrich der Große und sein Zöllner Johann Georg Hamann“, in: Walter Göbel/Stephan Kohl/Hubert Zapf (Hrsg.): *Modernisierung und Literatur: Festschrift für Hans Ulrich Seeber zum 60. Geburtstag* (Tübingen: Gunter Narr Verlag 2000), 183–190 (bes. 188 ff.); Pierre Pénisson: „Pamphlet und dialektisches Bild: Johann Georg Hamanns *Au Salomon de Prusse*“, in: Brunhilde Wehinger (Hrsg.): *Geist und Macht: Friedrich der Große im Kontext der europäischen Kulturgeschichte* (Berlin: Akademie Verlag 2005), 99–104.

76 Der Soldatenkönig verunglimpfte seinen verweichlichten Sohn als „Sodomiten“ und effeminierten Nichtsnutz ohne rechte männliche Inklination, der sich seine Haare wie ein Narr frisire, mit dem Gesicht Grimassen schneide, ständig auf Zehenspitzen herumtänzele und nur für diverse Vergnügungen statt für die Jagd oder das Militär Interesse zeige. Vgl. Koser: „Die Berichte der Zeitgenossen über die äußere Erscheinung Friedrichs des Großen“ [wie Anm. 23], 89; Seidel: „Die Kinderbildnisse Friedrichs des Großen und seiner Brüder“ [wie Anm. 18], 29; Reinhard Alings: „Don't ask – don't tell' – War Friedrich schwul?“ In: *Friederisiko: Friedrich der Große*, Ausst.-Kat., Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg im Neuen Palais und Park Sanssouci, 28. April – 28. Oktober 2012 (München: Hirmer 2012), Band 1: *Die Ausstellung*, 238.

77 Detlef Merten: *Der Katte-Prozeß: Vortrag gehalten vor der Berliner Juristischen Gesellschaft am 14. Februar 1979* (Berlin: Walter de Gruyter 1980) [Schriftenreihe der Juristischen Gesellschaft zu Berlin, 62]; Jürgen Kloosterhuis: *Katte, Ordre und Kriegsartikel: Aktenanalytische und militärhistorische Aspekte einer „facheusen“ Geschichte*, 2. Aufl. (Berlin: Duncker & Humblot 2011), bes. 91; Kunisch: *Friedrich der Große: Der König und seine Zeit* [wie Anm. 17], 29–48; Oster: *Sein Leben war das traurigste der Welt* [wie Anm. 18], 78–140.

78 Friedrichs Schwester Wilhelmine wurde sich erst relativ spät über die homosexuelle Orientierung ihres Bruders klar: Der junge Keith, schrieb sie, „hatte sich bei ihm dermaßen einzuschmei-

- cheln gewusst, dass mein Bruder ihn leidenschaftlich liebte und ihm sein ganzes Vertrauen schenkte. Ich wusste von diesem Lebenswandel nichts, hatte jedoch bemerkt, wie vertraulich er mit dem Pagen umging, und hielt es ihm öfters vor, mit der Bemerkung, dass solche Manieren sich für ihn nicht ziemten.“ Zitiert bei Wolfgang Burgdorf: *Friedrich der Große: Ein biografisches Porträt* (Freiburg im Breisgau: Herder 2011), 79.
- 79 Dieser beste Freund Friedrichs, der für den Kronprinzen und jungen König „alles“ war, aber schon 1745 verstarb, wurde im engeren Kreis auch „Caesarion“ genannt. August Wilhelm von Schwicheldt meinte, dass kein Liebhaber „angenehmer und verbindlicher mit seiner Geliebten umgehen“ könne als der König mit diesem weltgewandten Mann. Siehe *ibid.*, 79–80.
- 80 Siehe *ibid.*, 83–86; Klaus Büstrin: „Ich habe gemeinet, du häst mihr lieb: Friedrichs enge Beziehungen zu seinem Kammerdiener Fredersdorf“, *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 1. September 2012; Johannes Richter (Hrsg.): *Die Briefe Friedrichs des Großen an seinen vormaligen Kammerdiener Fredersdorf* (Berlin: Hermann Klemm 1926) sowie den Artikel über Fredersdorf in Anna Eunike Röhrig: *Mätressen und Favoriten: Ein biographisches Handbuch* (Göttingen: MatrixMedia Verlag 2010).
- 81 Brunhilde Wehinger: „Mon cher Algarotti: Zur Korrespondenz zwischen Friedrich dem Großen und Francesco Algarotti“, in: Hans Schumacher (Hrsg.): *Francesco Algarotti: Ein philosophischer Hofmann im Jahrhundert der Aufklärung* (Hannover: Wehrhahn 2009), 71–97; Norbert Schmitz: *Der italienische Freund: Francesco Algarotti und Friedrich der Große* (Hannover: Wehrhahn Verlag 2012); Ursula Pia Jauch: „Eros zwischen Herr und Knecht: Friedrich der Grosse und Francesco Algarotti im Land der Lust“, in: Bernd Sösemann (Hrsg.): *Friedrich der Große in Europa – gefeiert und umstritten* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012), 59–70; Wolfgang Nedobity: „Frederick’s Swan: Francesco Algarotti and the Expression of Desire“, *SSRN [Social Science Research Network] Electronic Journal*, July 2012, 1–5.
- 82 Eduard Cauer: „Über das Palladion, ein komisches Heldengedicht Friedrichs des Großen“, *Zeitschrift für preussische Geschichte und Landeskunde* 3 (1866), 481–501, bes. 491; Burgdorf: *Friedrich der Große* [wie Anm. 78], 90–93; Blanning: *Frederick the Great: King of Prussia* [wie Anm. 9], 183, 447–448; *id.*: *Friedrich der Grosse, König von Preußen* [wie Anm. 9], 235–236, 537–538. Interessant ist, dass in der 1914 erschienenen deutschen Übersetzung des *Palladion* die homoerotisch-blasphemischen Passagen des französischen Originals, die z. B. den mit Christus schlafenden Jünger Johannes mit Ganymed vergleichen, geflissentlich „übersehen“ wurden. Siehe Gustav Berthold Volz (Hrsg.): *Die Werke Friedrichs des Großen*, Band 9 (Berlin: Verlag von Reimar Hobbing 1914), 177–278. Offenbar wurde es unter Kaiser Wilhelm II. absichtlich vermieden, derartige Äußerungen aus der Feder Friedrichs II. in der preußischen Gesamtausgabe der *Werke Friedrichs des Großen* zu publizieren. Vgl. dagegen die unzensurierte Neuausgabe: Friedrich der Große: *Das Palladion: Ein ernsthaftes Gedicht in sechs Gesängen / Le Palladion: Poème grave*, hrsg. von Jürgen Ziechmann, 2 Bände (Bremen: Edition Ziechmann 1985).
- 83 Voltaire schrieb: „War seine Majestät gekleidet und gestieft, huldigte der Stoiker für ein paar Augenblicke der Sekte Epikurs: er ließ zwei oder drei Favoriten kommen, Leutnants aus seinem Regiment oder Pagen, Heiduken oder junge Kadetten. Man trank Kaffee. Derjenige, der das Taschentuch zugeworfen bekam, blieb eine halbe Stunde [genauer: eine Viertelstunde] mit dem König allein. Es kam dabei nicht bis zum Äußersten, da der Prinz zu Lebzeiten seines Vaters bei seinen flüchtigen Liebschaften ziemlich malträtiert und schlecht geheilt worden war; die erste Rolle konnte er nicht spielen, er mußte sich mit der zweiten [nach Blanning: der passiven] begnügen.“ Zitiert bei Wilhelm Bringmann: *Friedrich der Große: Ein Porträt* (München: Herbert Utz Verlag 2006), 74. Vgl. Blanning: *Frederick the Great: King of Prussia* [wie Anm. 9], 446; *id.*: *Friedrich der Grosse, König von Preußen* [wie Anm. 9], 536. Ob sich die Leute von vorn oder von hinten liebten, war für den Monarchen Privatsache: „Certains font l’amour par devant, d’autres par derrière, qu’importe la manière, puisqu’ils ne persécutent personne.“ Siehe Michel Larivière: *Dictionnaire historique des homosexuel-le-s célèbres* (Paris: Éditions La Musardine 2017), 175. Das heißt: Friedrich praktizierte wohl nicht den aktiven, sondern eher den passiven Analverkehr mit jungen Männern. Nach neueren Umfragen bevorzugten 21,8 % aller Homosexuellen den passiven Part beim Geschlechtsverkehr. 7,1 % von ihnen geben sogar an, auf die passive Rolle fixiert zu sein. 43,4 % sind dagegen in ihrem Sexualverhalten nicht festgelegt und mögen sowohl die aktive als auch die passive Rolle beim Analsex. Siehe Thomas Hertling: *Homosexuelle Männlichkeit zwischen Diskriminierung und Emanzipation: Eine Studie zum Leben homosexueller Männer heute und Begründung ihrer wahrzunehmenden Vielfalt* (Münster, Hamburg, Berlin, Wien, London: LIT Verlag 2011), 198. Dies dürfte im 18. Jahrhundert nicht viel anders gewesen sein. Der bis heute von manchen Historikern vertretenen Annahme, dass der Preußenkönig seinen Sexualtrieb unterdrückt haben könnte, widerspricht die folgende zeitgenössische Aussage von Joseph Richter über die „Liebe“ des Monarchen, der mit den Jahren „alles Gefühl für das schöne Geschlecht verloren zu haben“ schien: „Die leeren Augenblicke, glaubte Friedrich nun nicht besser, als mit der sokratischen Liebe ausfüllen zu können. Statt, daß er seinen Hang nach einem wollüstigen Leben hätte unterdrücken sollen, gab er ihm nur eine andere Richtung. Was sonst ein Weib getan hatte, verrichtete nun ein Page.“ Siehe Joseph Richter: *Lexikon aller Anstössigkeiten und Prahlereyen: welche in denen zu Berlin in funfzehn Bänden erschienenen sogenannten Schriften Friedrichs des Zweyten vorkommen* (Leipzigermesse: in der von Schönfeldschen Handlung 1789), 103–104. Aus Friedrichs Brief vom 23. Oktober 1732 an Friedrich Wilhelm von Grumbkow und aus seinem wiederentdeckten Gedicht „La Jouissance“ geht außerdem klar hervor, dass er für fleischliche Gelüste durchaus empfänglich war. Siehe Robert Horzetzky: „Liebe“, in: Simone Neuhäuser (Redaktion): *Friedrich, Fritz, Fredericus: Ein Handbuch zum König* (Leipzig: Koehler & Amelang 2012), 96. Dass der Preußenkönig keineswegs asexuell gelebt hat, sondern sein Hof jahrzehntelang ein Paradies für Homosexuelle gewesen ist, bestätigt neben Voltaire, der 1740 Berlin als das neue Athen für die „Freuden des Fleisches“ preist (zitiert bei Blanning: *Frederick the Great: King of Prussia* [wie Anm. 9], 69–70; *id.*: *Friedrich der Grosse, König von Preußen* [wie Anm. 9], 96–97), auch Johann Joachim Winckelmann, als er 1752 in einem Brief die „Wollüste“ erwähnt, die beim „göttlichen Monarchen“ in Potsdam ähnlich wie in „Athen und Sparta“ zu erleben waren und die er dort so ausgiebig genießen konnte, wie es ihm nie wieder vergönnt sein würde. Zitiert bei Martin Disselkamp: *Die Stadt der Gelehrten: Studien zu Johann Joachim Winckelmanns Briefen aus Rom* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993), 151, Anm. 104. Vgl. zur Homosexualität Winckelmanns auch Wolfgang Cortjaens (Hrsg.): *Johann Joachim Winckelmann: Das göttliche Geschlecht*, Auswahlkatalog zur Ausstellung im Schwulen Museum Berlin, 16. Juni bis 9. Oktober 2017 (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2017). Wohl nicht umsonst wurden bis in die neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts Schwule, die es heftig miteinander trieben, als „Potzdamisten“ [sic] bezeichnet. Siehe Leithold: *Friedrich der Grosse – wie er wirklich war* [wie Anm. 22], 78. Wie man angesichts dieser Tatsachen zu dem Schluss kommen kann, dass Friedrich in jungen Jahren heterosexuell gewesen ist und sich bei „Eintagsliebschaften mit dörflichen, nach Knoblauch riechenden ‚Nymphen‘“ eine Geschlechtskrankheit zugezogen haben könnte, ja dass er mit seiner Vorliebe für schöne Männer nur einer französischen „Modeströmung“ gefolgt sei, um sich „absichtlich interessant zu machen“, ist mehr als schleierhaft. Siehe Kunisch: *Friedrich der Große: Der König und seine Zeit* [wie Anm. 17], 79–80, und die kritischen Bemerkungen zu solchen

- Äußerungen, die an unbewiesene Spekulationen des Arztes Johann Georg von Zimmermann (1728–1795) anknüpfen, bei Blanning: *Frederick the Great: King of Prussia* [wie Anm. 9], 51 und 479, Anm. 34; id.: *Friedrich der Grosse, König von Preußen* [wie Anm. 9], 75 und 573–574, Anm. 34. Für Jakob Michelsen ist das, was Kunisch in seiner bekannten Friedrich-Biografie zu den möglichen homoerotischen Neigungen des Königs äußert, „von haarsträubender psychologischer, sogar pathologischer Ahistorizität“. Siehe Jakob Michelsen: „Die Verfolgung des Delikts Sodomie im 18. Jahrhundert in Brandenburg-Preußen“, in: Norbert Finzsch/Marcus Velte (Hrsg.): *Queer|Gender|Historiographie: Aktuelle Tendenzen und Projekte* (Berlin: LIT Verlag Dr. W. Hopf 2016), 241, Anm. 63. Auch die ebenfalls auf Zimmermann zurückgehende Annahme, dass ein chirurgischer Eingriff, der wegen der nicht ausgeheilten angeblichen Geschlechtskrankheit vorgenommen wurde, Friedrichs Gemächt verstümmelt habe, so dass der Monarch auf Sexualkontakte mit Frauen verzichten musste, gehört ins Reich der Legenden, denn bei der ärztlichen Untersuchung des Leichnams fand man die Geschlechtsteile des Preußenkönigs unversehrt vor. Vgl. Kunisch: *Friedrich der Große: Der König und seine Zeit* [wie Anm. 17], 232–233; Burgdorf: *Friedrich der Große* [wie Anm. 78], 102–103; Brüggemann: *Herrschaft und Tod in der frühen Neuzeit* [wie Anm. 39], 291, Anm. 146; Blanning: *Frederick the Great: King of Prussia* [wie Anm. 9], 52–53; id.: *Friedrich der Grosse, König von Preußen* [wie Anm. 9], 76–78. Selbst Friedrichs tiefe Zuneigung zu Elisabeth Dorothea Ritter, seine Freundschaft mit der verheirateten Eleonore von Wreech und seine zeitweilige Schwärmerei für die berühmte Tänzerin Barberina, die spöttische Zeitgenossen wie Voltaire damit erklärten, dass sie wohl die Beine eines Mannes gehabt haben müsse (siehe Anna Eunike Röhrig: *Die heimliche Gefährtin Friedrichs von Preußen: Das Schicksal der Doris Ritter* [Taucha: Tauchaer Verlag 2003]; Ingelore M. Winter: *Friedrich der Große und die Frauen* [Esslingen: Bechtle Verlag 1985], 34, 51–56, 141–145; Leithold: *Friedrich der Grosse – wie er wirklich war* [wie Anm. 22], 36–39; Claudia Terne: „Barberina“, in: Neuhäuser: *Friedrich, Fritz, Fridericus: Ein Handbuch zum König*, op. cit., 29–31; Renate du Vinage: *Über Frauen um Friedrich II. den Großen* [Göttingen: MatrixMedia Verlag 2018]), lässt sich aus heutiger Sicht zwanglos mit dem bei männlichen Homosexuellen verbreiteten Phänomen der oft weiblichen „gay icons“ erklären. Siehe Georges-Claude Guilbert: *Gay Icons: The (Mostly) Female Entertainers Gay Men Love* (Jefferson, NC: McFarland & Co. 2018).
- 84 Bereits im März 1747 wird eine nach Potsdam geschickte „Clistir Spritze“ in den Schatullrechnungen erwähnt. In späteren Jahren kam es zu einem verstärkten Erwerb dieser Spritzen, was sicher nicht nur auf die Verstopfungsprobleme des Monarchen zurückzuführen sein dürfte, wenn man sich einschlägige Erotica des Rokoko in Erinnerung ruft. Siehe z. B. Eduard Fuchs: *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Band II: *Die galante Zeit* (Berlin: Klaus Guhl o.J.), 151 und Abb. 115–117; Peter Wagner: *Lust & Liebe im Rokoko | Lust & Love in the Rococo Period* (Nördlingen: GRENO Verlagsgesellschaft 1986), 19 und Abb. 26 und 52. Letzterer macht darauf aufmerksam, dass in erotischen Darstellungen, in denen ein heimlicher Beobachter auftaucht (der quasi stellvertretend für den Bildbetrachter steht), die Klistierspritze den erigierten Penis des Voyeurs symbolisiert.
- 85 Oliver Das Gupta: „300 Jahre Friedrich der Große – Der schwule Fritz“, *Süddeutsche Zeitung*, 23. Januar 2012; Michael Hertel: „Hahn: ‚Er war stolz, unbeugsam, verschlagen und heimtückisch‘: Friedrich der Große ohne Legende: Das vollständige Interview zum ‚Friedrich-Jahr‘ 2012 mit Prof. Dr. Peter-Michael Hahn (Univ.-ität Potsdam)“, *mhv-buecher.de* <<https://www.mhv-buecher.de/interview-mit-prof-hahn/>>. In die gleiche Kerbe schlug übrigens Hamann, wenn er Mark Aurel in *Des Ritters von Rosencreuz letzte Willensmeinung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache* (1772) „Markantonin Aftokrator“ (statt Markos Antoninos Autokrator) nannte, aber damit eigentlich den Preußenkönig und seine Vorliebe für die Analerotik meinte. Siehe Derks: *Die Schande der heiligen Päderastie* [wie Anm. 75], 90–91. Sowohl Hamann als auch Friedrich dürfte geläufig gewesen sein, dass der römische Kaiser Marcus Aurelius Antoninus erotische Liebesbriefe an seinen Tutor Marcus Cornelius Fronto geschrieben hat, obwohl sein Vater ihm geraten hatte, seine Leidenschaft für Männer zu unterdrücken. Siehe Rictor Norton: *My Dear Boy: Gay Love Letters through the Centuries* (San Francisco: Leyland Publications 1998), 23 ff. Dass auf dem marmornen Kamin des königlichen Schlafzimmers in Sanssouci eine kleine antike Büste Mark Aurels stand, ist mehr als aufschlussreich. Siehe Friedrich Nicolai: *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten, und der umliegenden Gegend*, Dritte völlig umgearbeitete Auflage (Berlin: bey Friedrich Nicolai 1786), Dritter Band, 1215. Von der speziellen sexuellen Neigung des preußischen Monarchen könnte selbst Goethe gewusst haben, denn eine erotische Illustration aus der ehemaligen Privatsammlung des Dichters zeigt offenbar Friedrich den Großen (erkennbar an seinem typischen Dreispitz), wie er sich von einer Priapus-Herme anal penetrieren lässt. Siehe W. Daniel Wilson: *Goethe, Männer, Knaben: Ansichten zur „Homosexualität“*, aus dem Englischen von Angela Steidele (Berlin: Insel Verlag 2012), 101–102 und Abb. 4.
- 86 Giacomo Casanova, Chevalier de Seingalt: *Geschichte meines Lebens*, hrsg. von Erich Loos, übersetzt von Heinz von Sauter, Band 10 (Berlin: Propyläen Verlag 1966), 87. Im Originalwortlaut: „A Potzdam, nous vîmes le roi à la parade commander son premier bataillon, dont les soldats avaient tous dans le gouchet de leurs culottes montre d’or. Le roi avait ainsi récompensé le courage qu’ils avaient eu de le subjuguier comme César en Bithinie subjuguait Nicomède. On n’en faisait pas un mystère.“ Siehe Jacques Casanova de Seingalt Vénitien: *Histoire de ma vie*, Édition intégrale, hrsg. von Arthur und Angelika Hübscher, Band 5 (Wiesbaden: F. A. Brockhaus und Paris: Librairie Plon 1961), 78. Vgl. auch Marie-Françoise Luna: *Casanova mémorialiste* (Paris: Honoré Champion 1998), 415; Uwe Schultz: *Giacomo Casanova oder Die Kunst der Verführung: Eine Biographie* (München: C. H. Beck 2016), 227. Obwohl der berühmte Frauenheld die Männerliebe in seinen Schriften verachtete, als Verirrung der Natur bezeichnete und auch für unmoralisch hielt (Schultz: *Giacomo Casanova oder Die Kunst der Verführung*, op. cit., 45, 64), hat die neuere Forschung nachgewiesen, dass er sich – neben seinen vielen heterosexuellen Affären – auch mit homosexuellen Praktiken recht gut auskannte. Siehe Ted Emery: „Queer Casanova: Subversive Sexuality and the (Dis) embodied Subject in *History of My Life*“, *Italian Culture*, 24–25, Nr. 1 (2006–2007), 23–44. Dass der Preußenkönig bei einem Gespräch im Park von Sanssouci Casanova zu dessen Verblüffung einen „sehr schönen Mann“ nannte (Schultz: *Giacomo Casanova oder Die Kunst der Verführung*, op. cit., 226–227), könnte zudem darauf hindeuten, dass Friedrich ein Auge auf den attraktiven Italiener geworfen hatte. Daher ist Casanovas Aussage über die ausgelebte Homosexualität des Monarchen ein gewisses Gewicht beizumessen. Für den Wahrheitsgehalt der zitierten Worte spricht auch, dass in den Schatullrechnungen des Königs, z. B. für Februar 1743, der Ankauf von goldenen Uhren verzeichnet ist und Friedrich in seinem persönlichen Testament von 1752 verfügte, jedem Offizier seines Leibregiments eine Gold- oder Silbermedaille und jedem Soldaten seiner Leibgarde eine Goldmünze in Form des Friedrichsd’or zukommen zu lassen. Siehe Friedrich der Große: „Das Testament vom 11. Januar 1752“, in: Gustav Berthold Volz (Hrsg.): *Die Werke Friedrichs des Großen*, Siebenter Band: *Antimachiavell und Testamente* (Berlin: Verlag von Reimar Hobbing 1912), 276–280, hier 279; Hahn/Kerndl: *Friedrich der Grosse im Münzbildnis seiner Zeit* [wie Anm. 16], 84. Überdies beschrieb auch Étienne-François de Choiseul, als er zum Liebesleben des Monarchen Stellung nahm, wie wohl sich Friedrich in den Armen seiner Tamboure fühlte.

Siehe Larivière: *Dictionnaire historique des homosexuel-le-s célèbres* [wie Anm. 83], 175. Nur in einem Punkt irrte Casanova: Nicht Caesar soll Nikomedes „unters Joch“ genommen haben, sondern König Nikomedes IV. übernahm in der römischen Provinz Bithynien wohl den aktiven Part beim Analverkehr mit dem damals viel jüngeren, rund zwanzigjährigen Offizier Gaius Julius Caesar. Friedrich dagegen war über die sexuellen Präferenzen seines Idols Caesar offenbar ganz genau im Bilde, denn er wusste, dass dieser in Rom auch „die Frau aller Männer“ genannt wurde. Siehe Friedrich der Große: *Anti-Machiavell oder Prüfung der Regeln Nic. Machiavells von der Regierungskunst eines Fürsten*, 2. Aufl. (Göttingen: in der Königlichen Universitäts-Buchhandlung 1742), 274–275. Übrigens äußerte sich Casanova auch noch an anderer Stelle seiner Lebensgeschichte zum eher passiven homosexuellen Empfinden des Preußenkönigs: Als der berühmte italienische Verführer in Breslau bei seinem Landsmann, dem schönen und geistreichen venezianischen Abbé Bastiani Station machte, zeigte dieser ihm Friedrichs Liebesbriefe an ihn, aus denen hervorging, dass sich der preußische Kronprinz in Bastiani verliebt hatte und dessen „Mätresse“ werden wollte, also bei der Männerliebe eindeutig die „weibliche“ Rolle bevorzugt hätte. Siehe Casanova: *Histoire de ma vie, Édition intégrale* (op. cit.), Band 5, 212; Schultze: *Giacomo Casanova oder Die Kunst der Verführung* (op. cit.), 242; Luca Palmari: „Giacomo Casanova: L'amore, la storia e la bella compagnia a Breslavia“, *Italica Wratislaviensis* 1, Nr. 5 (2014), 147–175.

- 87 Blanning: *Frederick the Great: King of Prussia* [wie Anm. 9], 177–178; id.: *Friedrich der Grosse, König von Preußen* [wie Anm. 9], 225–228; Thomas Fischbacher: *Des Königs Knabe: Friedrich der Große und Antonius* (Weimar: VDG 2011); Andrew Lusher: „Greek Statues, Roman Cults and European Aristocracy: Examining the Progression of Ancient Sculpture Interpretation“, *Journal of Arts & Humanities* 6, Nr. 12 (2017), 25–37. Als homoerotisch einzustufen sind wohl auch die Porträts des Pylades und des jungen Orest und anderer antiker Freunde auf den Medaillons an den Säulenschäften des Freundschaftstempels, den Friedrich zur Erinnerung an seine verstorbene Liebblingsschwester Wilhelmine im Park von Sanssouci zwischen 1768 und 1770 errichten ließ. Ähnlich verhält es sich mit den Statuen des nackten Mars und Merkur in der Eingangshalle von Sanssouci, mit Jacques-Philippe Bouchardons Büste Karls XII. von Schweden (den viele für schwul hielten) im dortigen Marmorsaal und mit Alexander dem Großen und Hephaestion in Pompeo Batonis Ölbild *Die Frauen des Darius vor Alexander dem Großen* (1764–1775), das der Preußenkönig für sein Neues Palais erwarb. Siehe Edgar Peters Bowron/Peter Björn Kerber: *Pompeo Batoni: Prince of Painters in Eighteenth-Century Rome* (New Haven und London: Yale University Press in association with The Museum of Fine Arts, Houston 2007), 95–96; Blanning: *Frederick the Great: King of Prussia* [wie Anm. 9], 176–177, 178–179; id.: *Friedrich der Grosse, König von Preußen* [wie Anm. 9], 224–225, 228. Dass Friedrichs Kunstsammlung in Sanssouci sich durchaus am erotischen Geschmack des Monarchen orientierte, dabei aber auch unterschiedliche Formen der Liebe und unerfüllte Sehnsüchte repräsentierte, hat Christoph Martin Vogtherr in seinem Essay „Absent Love in Pleasure Houses: Frederick II of Prussia as Art Collector and Patron“, *Art History* 24, Nr. 2 (Februar 2001), 231–246, eindrucksvoll aufgezeigt. Siehe auch id.: „Lusthaus ohne Liebe: Darstellungen der Liebe in Schloß und Park Sanssouci“, *Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte* N.F. 14 (2004), 147–169, und Saskia Hüneke: „Avec Privilege d'Apollon: Apollo, Eros und die Künste: Die Bildergalerie als Teil von Sanssouci“, in: Franziska Windt (Redaktion): *Die Bildergalerie Friedrichs des Großen: Geschichte – Kontext – Bedeutung* (Regensburg: Schnell & Steiner 2015), 281–312, bes. 305, 306 und 309.

- 88 Zur Homosexualität des Preußenkönigs, die in der Vergangenheit vor allem im deutschen Schrifttum oft totgeschwiegen oder gar geleugnet wurde, haben sich in jüngerer Zeit am ausführlichsten Leithold (*Friedrich der Grosse – wie er wirklich war* [wie Anm. 22], 68–

83), Alings („Don't ask – don't tell' – War Friedrich schwul?“ [wie Anm. 76], 238–247), Burgdorf (*Friedrich der Große: Ein biografisches Porträt* [wie Anm. 78], 76–103) und Blanning (*Frederick the Great: King of Prussia* [wie Anm. 9], 36–37, 50–54, 61–71, 175–180, 438–439, 445–448; *Friedrich der Grosse, König von Preußen* [wie Anm. 9], 58, 74–78, 87–98, 222–231, 527–528, 535–538) geäußert. Vgl. auch Susan W. Henderson: „Frederick the Great of Prussia: A Homophile Perspective“, *Gai Saber* 1, Nr. 1 (Spring 1977), 46–54. Auf der Tagung „Hof und Homosexualität: Praktiken und Diskurse vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert“, Schloss Herrenhausen, Hannover, 11.–13. Oktober 2017, beschäftigten sich mehrere Beiträge, darunter Vorträge von Thomas Fischbacher und Wolfgang Burgdorf, mit den homosexuellen Liebschaften Friedrichs des Großen und ihrer Rezeption. Siehe <<https://www.uni-siegen.de/gender/aktuelles/workshops/780245.html?lang=de>>. Hogarth könnte von der Homosexualität des preußischen Kronprinzen erstmals in Londoner Adelskreisen erfahren haben, etwa im Umfeld von Lord Hervey, in dem sich Friedrichs bisexueller italienischer Freund Algarotti zeitweise aufhielt. Siehe Rictor Norton: „John, Lord Hervey: The Third Sex“, in: *Gay History and Literature*, Updated 3 March 2012 <<http://rictornorton.co.uk/hervey.htm>>. Hogarth hat nämlich Lord Hervey um 1738–39 mit seinen bi- und homosexuellen Freunden porträtiert. Siehe Einberg: *William Hogarth: A Complete Catalogue of the Paintings* [wie Anm. 61], 188–191, Kat.-Nr. 113. Etwa zur selben Zeit führte Algarotti im Auftrag des Kronprinzen in London Verhandlungen mit Hogarths Freund John Pine wegen der Illustration einer geplanten preußischen Ausgabe von Voltaires *Henriade*. Siehe Seidel: „Friedrich der Große als Kronprinz in Rheinsberg und die bildenden Künste“ [wie Anm. 72], 118–119. Auch Charles Calvert, 5th Baron Baltimore, der enge Vertraute und „Gentleman of the Bedchamber“ des Prince of Wales, käme als Informant in Frage, denn er kannte sowohl Friedrich II. als auch Algarotti persönlich (Jeremy Black: *The British Abroad: The Grand Tour in the Eighteenth Century* [Stroud: Alan Sutton; New York: St. Martin's Press 1992], 219; Nedobity: „Frederick's Swan“ [wie Anm. 81], 1–2), und Leicester House, die Londoner Residenz des Prinzen, lag nur einen Katzensprung von Hogarths Haus in Leicester Fields entfernt. Auf dem Stich *The Humours of * * * * **, or the Nomination at Epsom (1741), der im 18. Jahrhundert fälschlicherweise Hogarth zugeschrieben wurde, soll Baltimore dargestellt sein. Siehe *Gentleman's Magazine*, LXVII, Part 1 (April 1797), 336; John Nichols/George Steevens: *The Genuine Works of William Hogarth*, 3 Bände (London: Longman, Hurst, Rees, and Orme 1808–1817), Band 1, 259–260.

- 89 Robin Simon: „Un ros bif à Paris: Hogarth's visit to Paris in 1743“, *The British Art Journal* 7, Nr. 2 (Autumn 2006), 24–33; id.: *Hogarth, France and British Art: The rise of the arts in eighteenth-century Britain* (London: Hogarth Arts, Distributed by Paul Holberton Publishing 2007), Kap. 2.

- 90 Siehe zum Kupferstecher: Paul Dehnert: „Georg Friedrich Schmidt, der Hofkupferstecher des Königs“, *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz* 16 (1979), 321–339; Ниёле Казимировна Масюлионите: *Георг Фридрих Шмидт (1712–1775)*, Гравер короля, Ausst.-Kat., Eremitage, St. Petersburg 2017. Über Schmidts Friedrich-Porträt von 1743:][oseph] E[duard] Wessely: *Georg Friedrich Schmidt: Verzeichniss seiner Stiche und Radirungen* (Hamburg: Haendcke & Lehmkühl 1887), 18, Nr. 41; von Campe: *Die graphischen Porträts Friedrichs des Grossen aus seiner Zeit und ihre Vorbilder* [wie Anm. 8], Kat.-Nr. 393 und Abb. 19; *Fridericus-Stiche: Eine Hommage an Friedrich den Grossen von Heinrich von Sydow-Zirkwitz für die Friderizianische Gesellschaft zu Berlin* (Frankfurt am Main: Edition Sydow 1986), 24; Kluxen: *Bild eines Königs* [wie Anm. 8], 66–67 und Abb. 4. Andrea M. Kluxen weist darauf hin, dass Friedrich hier und in einigen anderen Grafiken als „Friedrich III.“ bezeichnet wird, weil er der dritte preußische König war.

- 91 Ende Juli 1736 traf er mit seinen Freunden Friedrich Wilhelm Hoeder und Johann Georg Wille in Paris ein. Siehe Elisabeth

- Décultot/Michel Espagne/Michael Werner (Hrsg.): *Johann Georg Wille (1715–1808): Briefwechsel* (Tübingen: Max Niemeyer 1999), 42; Herbert Krüger: „Die Gesellenwanderung des ‚französischen‘ Kupferstechers Jean-Georges Wille aus Oberhessen über Straßburg nach Paris im Jahre 1736“, *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* N.F. 74, Nr. 2 (1965), 389–413. Da bereits der Kronprinz Kontakt zu Schmidt hatte (siehe Louis-Abel de Bonafous, Abbé de Fontenai: *Dictionnaire des artistes* [Paris: Vincent 1776], Teil 2, 535), wäre es sogar möglich, dass Friedrich höchstpersönlich den begabten Kupferstecher – mit einem Empfehlungsschreiben des Hofmalers Pesne ausgestattet – zur Weiterbildung nach Paris geschickt hat. Und vermutlich war es ebenfalls auf Veranlassung des kunstliebenden Kronprinzen, dass kurz zuvor Feldmarschall Friedrich Wilhelm von Grumbkow (Friedrichs väterlicher Freund und Mentor) 1736 den einfachen Soldaten Schmidt vom Wehrdienst wesentlich früher als üblich freistellte. Dafür spricht, dass um die gleiche Zeit, als sich Schmidt nach Paris aufmachte, auch sein Freund Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff von Friedrich zum Architekturstudium nach Rom geschickt wurde. In einem Brief des Barons von Bielfeld vom 30. Oktober 1739 heißt es nämlich rückblickend über Knobelsdorff: „Um in diesen schönen Künsten [Baukunst, Zeichnung, Malerey] noch vollkommener zu werden, hat ihn der königliche Prinz aus dem Kriegsdienst, worinnen er es bis zum Hauptmann gebracht, weggenommen, und ihn eine Reise nach Italien thun lassen.“ Siehe Jakob Friedrich von Bielfeld: *Des Freyherren von Bielfeld freundschaftliche Briefe nebst einigen andern*, Aus dem Französischen, Erster Theil (Danzig und Leipzig: bey Daniel Ludwig Wedeln 1765), 92.
- 92 William Hogarth: *The Analysis of Beauty, with the Rejected Passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes*, hrsg. von Joseph Burke (Oxford: Clarendon Press 1955), xxxvii–xli, 206; Giovanna Perini: „Hogarth’s Visual Mnemotechnics: Notes on Abstraction as an aide-mémoire for Figurative Painters“, in: Wessel Reinink/Jeroen Stumpel (Hrsg.): *Memory & Oblivion: Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam*, 1–7 September 1996 (Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1999), 837–846.
- 93 Georges Duplessis (Hrsg.): *Mémoires et journal de J.-G. Wille, graveur du roi*, Band 1 (Paris: Jules Renouard 1857), 62, 84.
- 94 Brief an Goethe vom 15. September 1831. Siehe Max Hecker (Hrsg.): *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, Dritter Band: 1828–1832 (Leipzig: Insel-Verlag 1918), 481. Schmidt war zwar seit 1746 verheiratet, aber die hohe Mitgift scheint ausschlaggebend für seine Eheschließung gewesen zu sein. Jedenfalls nahm Schmidts langjähriger intimer Freund Johann Georg Wille die Vermählung mit einigem Erstaunen zur Kenntnis. Siehe Décultot/Espagne/Werner: *Johann Georg Wille (1715–1808): Briefwechsel* [wie Anm. 91], 23, 65–68; Krysmanski: *Das einzig authentische Porträt des Alten Fritz?* [wie Anm. 63], 31–32. Dass Schmidt sich in Paris in Homosexuellenkreisen bewegt hat, demonstriert sein Porträt des Pierre François Cuyot Desfontaines. Letzterer war ja damals nicht nur für seine journalistischen Aktivitäten, sondern auch für seine homosexuellen Eskapaden stadtbekannt. Siehe *Beaux enfans de Sodome: Images homosexuelles du XVIIIe siècle, Une conférence multimédia par Louis Godbout des Archives gaies du Québec*, Espace Culture de l’Université des sciences et technologies de Lille (Université Lille 1), 13. Dezember 2002, 4 ff., 112. Zu Schmidts Porträt des Abbé Desfontaines: Wessely: *Georg Friedrich Schmidt: Verzeichniss seiner Stiche und Radirungen* [wie Anm. 90], 21, Nr. 47.
- 95 Fontenai: *Dictionnaire des artistes* [wie Anm. 91], Teil 2, 535.
- 96 Wessely: *Georg Friedrich Schmidt: Verzeichniss seiner Stiche und Radirungen* [wie Anm. 90], XII. Der Originalwortlaut des Ernennungspatents ist u. a. zitiert bei Nina Simone Schepkowski: *Johann Ernst Gotzkowsky: Kunstagent und Gemäldesammler im friderizianischen Berlin* (Berlin: Akademie Verlag 2009), 248, Anm. 932.
- 97 Dass Hogarth in Schmidts Atelier aufgetaucht sein muss, belegt eine Anzeige vom 8. November 1744 im *Daily Advertiser*, die erwähnt, dass sich im Juni 1743 mehrere Pariser Kupferstecher, darunter ein gewisser „Suberan“ [= Schmidts Schüler Soubeyran] bereit erklärt hatten, für Hogarth zu arbeiten und je eine Platte seiner sechsteiligen Serie *Marriage A-la-Mode* zu übernehmen. Siehe Paulson: *Hogarth, Volume 2: High Art and Low, 1732–1750* [wie Anm. 61], 211; Simon: „Un rosbif à Paris: Hogarth’s visit to Paris in 1743“ [wie Anm. 89], 24, 29–30; id.: *Hogarth, France and British Art* [wie Anm. 89], 27, 35. Doch konnten Soubeyran und zwei weitere Stecher ihre Zusagen nicht einhalten, weil sie wegen des zwischenzeitlich ausgebrochenen Krieges mit Frankreich außerstande waren, zur Ausführung von Paris nach London zu kommen.
- 98 William Hogarth: *Analyse der Schönheit. Aus dem Englischen von Jörg Heiningner. Mit einem Nachwort von Peter Bexte* (Dresden: Verlag der Kunst 1995), 183–184. Vgl. Hogarth: *The Analysis of Beauty*, hrsg. von Joseph Burke [wie Anm. 92], 142, 144–145; id.: *The Analysis of Beauty*, hrsg. von Ronald Paulson (New Haven und London: Yale University Press 1997), 99, 101.
- 99 Kirsten Ahrens: *Das Kunstwerk des Monats, Oktober 1990: Georg Friedrich Schmidt (1712–1776): Selbstbildnis „mit der Spinne“, 1758, Radierung, 23,3 × 17,8 cm (Platte), WLMKuK, Porträtarchiv Diepenbroick, Inv. Nr. C-6489 PAD/89-52 LM* (Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Landschaftsverband Westfalen-Lippe 1990); Krysmanski: *Das einzig authentische Porträt des Alten Fritz?* [wie Anm. 63], 35–37.
- 100 Cowley: *Marriage A-la-Mode* [wie Anm. 61], 160 und Abb. 40 b. Da Schmidt ein Faible für satirische Darstellungen hatte und sein Selbstbildnis dreizehn Jahre später als die 1745 erschienene Stichversion von *Marriage A-la-Mode* entstand, wäre es durchaus möglich, dass er sich in Szene 4 der englischen Bilderserie wiedererkannt hat und nun im Selbstporträt mit seinem Zeigegestus dem Betrachter augenzwinkernd sagen will: „Seht genau hin: Hielt diese Hand bei Hogarth nicht eine Schokoladen-Tasse mit zwei eingetunkten Biskuits, wie es am preußischen Hof damals üblich war, wenn Friedrich seine Favoriten zum Quickie einlud, und trug meine andere, winkende Hand nicht einen Fächer am Handgelenk, um mich als williges Objekt der sexuellen Begierden des Königs zu kennzeichnen?“ Für den Hinweis, dass es im damaligen Preußen in gehobenen Kreisen Sitte war, zwei Biskuits zur heißen Schokolade zu servieren, bedanke ich mich bei Jeremy Barlow und Rosemary Pemberton. Siehe auch Rosemary Pemberton: „Chocolate Cups and their Social Context 1690–1820“, *Transactions of the English Ceramic Circle* 20, Nr. 3 (2009), 533–548. Doch nicht nur dieses Nebenmotiv verweist auf den preußischen Künstler. Schon in der ersten Szene seiner *Marriage-A-la-Mode*-Serie könnte Hogarth auf Schmidt und dessen homosexuelle Vorlieben angespielt haben, denn dort hängt das Porträt eines französischen Feldmarschalls an der Wand, das im Stil von Hyacinthe Rigaud gemalt wurde, dessen barocke Bildnisse Schmidt in Paris nachgestochen hat. Dass auf diesem Bild im Bild ein feuerndes Kanonenrohr an eindeutiger Stelle den ejakulierenden Penis des Marschalls symbolisiert, ist mehr als ungewöhnlich. Siehe David Wykes: „Hogarth and Rigaud: One Portrait“, *Notes and Queries* 36, Nr. 4 (Dezember 1989), 470–475.
- 101 Groth: „Wie Friedrich II. wirklich aussah“ [wie Anm. 33].
- 102 Zeitgenossen berichten etwa, dass Friedrich im Gegensatz zu anderen Monarchen wenig Zeit mit der Toilette verbrachte, ohne aufwendiges Ankleiden auskam und alte, verschmutzte Uniformen trug. Siehe Ute Christina Koch: „Un jour comme l’autre: Ein Tag im Leben Friedrichs in Berichten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts“, in: *Friederisiko: Friedrich der Große, Ausst.-Kat.*, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg im Neuen Palais und Park Sanssouci, 28. April–28. Oktober 2012, Band 1: *Die Ausstellung* (München: Hirmer 2012), 315. Am 15. No-

- vember 1741 bemerkte Jakob Friedrich von Bielfeld zum Aussehen des jungen Monarchen, als dieser, vom Felde kommend, seiner Kutsche entstieg: „Der König trug eine nichts weniger als neue Uniform, sein Haar war nicht vorzüglich frisirt, und sein ganzes Erscheinen keineswegs von äußerem Glanz umgeben. In diesem Aufzuge erstieg er die Stufen des Throns und nahm auf seinem Lehnstuhl Platz.“ Siehe *Friedrich der Große und sein Hof, oder So war es vor 100 Jahren. In vertrauten Briefen des Freiherrn v. Bielfeld, geschrieben von 1738 bis 1760*, Zweiter Theil (Breslau: im Verlage bei Josef Max und Komp. 1838), 45–46.
- 103 Koser: „Die Berichte der Zeitgenossen über die äußere Erscheinung Friedrichs des Großen“ [wie Anm. 23], 95.
- 104 Siehe oben, Anm. 37; Katharina Küster-Heise: *Anna Dorothea Therbusch, geb. Lisiewska 1721–1782: Eine Malerin der Aufklärung: Leben und Werk* (Diss. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 2008), Band 1, 96, und Band 2, Katalognr. IV.97.
- 105 Vgl. Börsch-Supan/Savelsberg: *Christoph Friedrich Reinhold Lisiewsky (1725–1794)* [wie Anm. 19], 143, Tafel 21.
- 106 Siehe auch Börsch-Supan: „Friedrich der Große im zeitgenössischen Bildnis“ [wie Anm. 5], 267–268, der annimmt, dass Lisiewskys Bildnis „den körperlichen Verfall und die Spuren eines erlittenen Lebens“ sichtbar machen sollte. Meiner Ansicht nach hatten die breiten Gesichtszüge auf dem 1777 von Therbusch und Lisiewsky gemalten Porträt des Leibarztes des Preußenkönigs, Christian Andreas Cothenius, einen deutlichen Einfluss auf das Friedrich-Bildnis von 1782. Siehe Dominik Bartmann: „Anna Dorothea Therbusch: Porträt Christian Andreas Cothenius“, *Berlinische Notizen: Zeitschrift des Vereins der Freunde und Förderer des Berlin Museums e.V.* 4 (1987) [Jubiläums-Ausgabe], 23–27.
- 107 Siehe Thomas Weißbrich: „Inszenierungen im Porträt“, in: Koschnick: *Friedrich der Große: verehrt . verklärt . verdammt* [wie Anm. 1], 26–27.
- 108 Vgl. Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 122.
- 109 Paul Seidel meint daher, dass van Loo seinen Friedrich-Bildnissen den „Stempel der Unnatur aufgedrückt“ habe; „man sieht auf den ersten Blick, daß sie ohne Sitzung aus dem Kopfe gemalt sind.“ Siehe Seidel: *Friedrich der Grosse und die bildende Kunst* [wie Anm. 24], 198.
- 110 Hildebrand: *Das Bildnis Friedrichs des Großen* [wie Anm. 9], 39, 123–124 und Tafel 43–45. Vgl. auch E[rich] P[aul] Riesenfeld: „Cavaceppis Büste Friedrichs des Großen“, *Zeitschrift für Bildende Kunst* N.F. 25 (1914), 57–60; Hüneke: „Friedrich der Große in der Bildhauerkunst des 18. und 19. Jahrhunderts“ [wie Anm. 42], 64 und Abb. 3; Thomas Weiss (Hrsg.): *Von der Schönheit weissen Marmors: Zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppis* (Mainz: Verlag Philipp von Zabern 1999), 135, Kat.-Nr. 49.
- 111 Johannes Unger: *Friedrich: Ein deutscher König* (Berlin: Propyläen Verlag 2011), 9 und Cover-Illustration.
- 112 Auch Johann Gottfried Schadows 1816 modellierte und 1822 vom französischen Gießer François Léquine in Bronze gegossene, populäre Statuette Friedrichs II. mit seinen Windspielen zeigt keine ausgeprägte Adlernase, obwohl sich der Künstler an der Totenmaske und an anderen Vorbildern orientiert haben soll. Siehe Siebert: „Die Totenmaske im 19. Jahrhundert“ [wie Anm. 54], 48; Hans Mackowsky: *Die Bildwerke Gottfried Schadows* (Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1951), 248, Nr. 274 und Abb. 208–209; Götz Eckardt: *Johann Gottfried Schadow 1764–1850: Der Bildhauer* (Leipzig: E. A. Seemann Verlag 1990), 224–229.
- 113 Siehe Christian Schreiber: „Olaf Kappelt ist der neue Alte Fritz in Berlin“, *Hamburger Abendblatt*, 21. Januar 2011; Barbara Schaefer: „Friedrich-II.-Stadttour in Berlin: Dr. phil. Alter Fritz“, *Der Spiegel*, 24. Januar 2012; „Spaziergang und Tafelrunde mit Friedrich dem Großen“ <<http://www.koenig-friedrich.de/pdf/flyer-koenig-friedrich-2009-web.pdf>>.