

Universität für angewandte Kunst, Wien

**Institut für Kunstwissenschaften,
Kunstpädagogik und Kunstvermittlung**

Realismus: Künstlerische Konzepte und Facetten eines Begriffs

Priv.-Doz.in Mag. Dr.

Senior Scientist Edith Futscher

Hinterhaus und Hof

Valentin Lichtenberger

**tex: Textil - freie und kontextuelle künstlerische Gestaltung und
Materialkultur**

Matrikelnummer: 01509923

Hiermit erkläre ich ehrenwörtlich, dass die vorliegende Arbeit ausschließlich von mir recherchiert und verfasst wurde. Andere als die angegebenen Quellen wurden nicht verwendet, daraus entnommene Informationen und Abbildungen wurden gekennzeichnet.

Inhalt

1. Einleitung	4
2. Hinterhaus und Hof	4
2.1 Bildbetrachtung	5
2.2 Komposition	5
3. Kontext	7
3.1 Historischer Kontext.....	7
3.2 Gegenwartsbezug	9
4. Adolph Friedrich Erdmann von Menzel.....	11
4.1 Leben	11
4.2 Schaffen.....	12
4.3 Flötenkonzert Friedrichs des Großen	15
5. Realismus	16
5.1 Definition.....	16
5.2 Realismus in der Kunst.....	18
5.3 Realismus als Epochenbegriff	20
5.4 Conclusio.....	22
Literaturverzeichnis	23
Internetquellen.....	23
Abbildungsverzeichnis	24

1. Einleitung

Adolph Menzel gilt als bedeutendster Vertreter des deutschen Realismus. Als großartiger Druckgrafiker, Zeichner und Maler wurden ihm im 19. Jahrhundert allerhöchste Ehren zuteil und er hinterließ ein gewaltiges Lebenswerk. Besonders bekannt sind seine offiziellen Gemälde, meist repräsentative Arbeiten wie das 1854 entstandene Werk *Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci*. Ein Jahrzehnt zuvor experimentierte Adolf Menzel mit der Darstellung von Alltagsszenen und entgegen schlechter Kritiken entstanden flüchtige Stadt- und Hinterhofansichten, welche völlig kontrapunktisch zu den besagten „großen“ Arbeiten Menzels stehen. 1844 malte er *Hinterhaus und Hof*, ein am ersten Blick unscheinbares Ölgemälde mit einer Szene seines Berliner Atelier-Hinterhofes. Diese Darstellung bietet aufschlussreiche Anknüpfungspunkte zu Menzels Biografie und gibt zudem interessante Einblicke in die städtebaulichen Veränderungen durch die Industrialisierung Berlins im 19. Jahrhunderts. Menzels Realismus wirft einen ungeschönten Blick auf gesellschaftliche Wandlungen, doch wofür steht der Realismusbegriff genau? Es folgt eine ausführliche Analyse eines spannenden Begriffs.

2. Hinterhaus und Hof



Abbildung 1 *Hinterhaus und Hof*

2.1 Bildbetrachtung

Das Öl-Gemälde *Hinterhaus und Hof* aus dem Jahr 1844 gibt abseits von Adolph Menzels unzähligen Innenraumdarstellungen interessante Auskünfte über die Umgebungssituation seines Ateliers. Auf einer Bildfläche von 44,5 x 66,5 cm eröffnet sich dem Betrachter / der Betrachterin ein für damalige Verhältnisse ungewöhnliches Bild. Im Gegensatz zum häufig dargestellten edel-eleganten Biedermeier-Interieur Menzels Ateliers oder den „großen“ und „kapitalen“, öffentlichkeitswirksamen Werken Menzels (vgl. Kapitel 4.2), strahlt jene Hinterhofdarstellung pure Funktionalität aus: Zu sehen ist eine bis zur blanken Erde abgelaufene Rasenfläche, Dreck umrandet die schmutzbraunen Wasserlachen rund um eine Wasserpumpe. Dürre Vegetation scheint vom lebhaft agierenden, kühlen Sommerwind flachgedrückt zu werden. Bretterschlagene, mannshohe Zäune werden von struppigen Büschen flankiert, grenzen drei Hinterhofbereiche voneinander ab. Massive Holzpfeiler stützen eine spartanische Holzwand zum Nachbarhaus, ragen ausladend, beinahe provokativ in Menzels Hinterhof. Des Nachbarn Toilettenhäuschen durchbricht die Bretterwand, die Tür steht dem haschenden Blick des Betrachters / der Betrachterin offen. Ein städtebaulich verdichteter Horizont ist im obersten Fünftel des Bildes angesetzt, worauf sich schließen lässt, dass der Blick des Malers aus dem dritten bzw. vierten Stockwerk eines Mehrparteienhauses erfolgte. Perspektivisch nicht ganz eindeutig ist die Bodendarstellung des Hofes: Farbverläufe könnten eine Böschung andeuten, konturlose Wasserlachen überblenden, verhüllen Details durch unscharfe Farbnuancen. Im Nachbargarten weht Kleidung an einer Wäscheleine im Wind. Einen Blick über den Nachbargarten weiter, scheinen Kinder zu spielen, in der Ferne, am Horizont, über die Zäune der insgesamt drei Hinterhöfe hinaus vergraut das Bild. Es ist nicht eindeutig ablesbar, ob es sich um eine Kirche, um Wohn- bzw. Industriegebäude handelt. Durch darüber angeordnete dunkle Wolken, entsteht der Eindruck, die Luft sei durch industrielle Produktion verschmutzt. Die Wetterlage scheint (je nach Farbqualität der unterschiedlichen Reproduktionen) sommerlich-gewittrig bzw. leicht bewölkt, wirkt nur bedingt bedrohlich. Kinder laufen – den Hinterhof verlassend – auf einen Teich / eine Pfütze zu.

2.2 Komposition

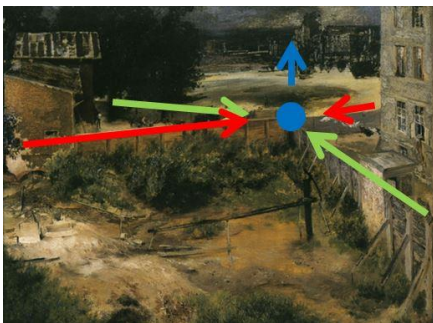


Abbildung 2 Blickachsen



Abbildung 3 Bilddynamik

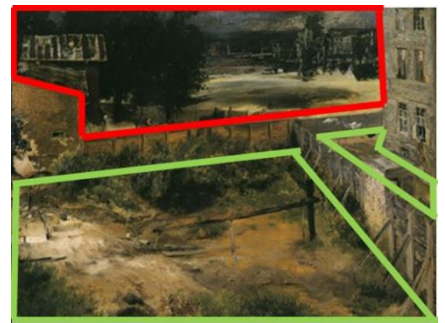


Abbildung 4 Bildebenen

Die Blickachsen des Bildes sind eindrucksvoll komponiert: Zentrum und Ausgangspunkt der Betrachtung ist der Hinterhof von Menzels Ateliergebäude. Durch die stark richtungsweisende

Bretterwand (Abbildung 2, Grün) wird der Blick unumgänglich in Richtung oberes-rechtes Bilddrittel gelenkt. Die Flankierung der frontal gelegenen Bretterwand (Abbildung 2, Rot) erfasst einen neuralgischen Blickpunkt (Abbildung 2, Blau). Zugleich schweift der Blick über den Blauen Punkt hinaus in den Himmel. Horizontale sowie diagonale Blickachsen liegen vertikal und horizontal exakt im goldenen Schnitt des rechten oberen Bildbereichs. Die Bildebenen scheinen durch den Bretterzaun klar ausdifferenziert: Vorder- und Mittelgrund stellen die Hinterhöfe links und rechts neben dem Toilettenhäuschen dar (Abbildung 4, Grün). Eine weitere Ebene tut sich dem Betrachter / der Betrachterin hinter der frontalen Wand (Abbildung 4, Rot) auf. Die Flächenwidmung von „Nähe“ und „Distanz“ steht im Verhältnis 1:2. Auch eröffnet sich dem Auge eine recht eindeutige Bilddynamik: Eine starke Trennung von Vorder- und Hintergrund erfolgt durch die dominante Blaue Bildachse (Abbildung 5, Blau). Durch die Einbettung des Windes als charakterstarker Akteur, liegt dieser in der Gewichtung gleichauf mit den spielenden Kindern im Bild. Der Wind als unsichtbares Medium könnte als Volumen mitgedacht werden, dessen Präsenz alle Zwischenräume der Höfe auszufüllen scheint. Zu gleichem Maße also besitzt der Wind nebst spielender Kinder einen Protagonisten-Status: Durch die wenigen belebten / lebendigen Bildsujets tritt die bewegende Dynamik des Windes umso stärker in den Vordergrund.

Um die Farbpalette zur Gänze analysieren zu können, muss unbedingt das Original oder eine hochwertige, farbgetreue Reproduktion als Urteilsgrundlage herangezogen werden. Die Farbpalette kann als düster-schmutzig bezeichnet werden. Erdige, teilweise mineralische Farbnuancen greifen ineinander, werden mit feinen Grün- und Gelbtönen akzentuiert. Das Bild wirkt erdig, staubig, trocken, pflanzliche Elemente im Bild sind fernab einer üppig-satten Darstellung. Man findet keine leuchtenden Details, dennoch scheint die Szene nicht leblos: Alle Farbelemente greifen sanft ineinander, verbinden sich in kraftvollen und lebendigen Pinselstrichen, sehr dynamisch, wenngleich assimilierend greifen die Farbnuancen ineinander. Starke Kontraste sind im Hintergrund, der zweiten Bildebene, sehr deutlich herausgearbeitet. Bäume und Gebäude werden wesentlich dunkler, schemenhafter und dramatischer dargestellt. Alles scheint mit Ruß und Kohlestaub bedeckt, mit schmutzigen Grautönen werden Gebäude im Hintergrund skizziert, es könnte sich dabei um Industrieanlagen oder Wohngebäude handeln. Darüber schwebende Wolken erstrahlen nicht im Sonnenschein, sondern ziehen an ihren Rändern Staubpartikel-ähnlichen Dunst mit sich. Eine angedeutete überflutete Wiese im Hintergrund spiegelt den finsternen Himmel darüber. Ebenso unverblümt-düster wirken die matschigen Wasserlachen im Vordergrund. Spielende Kinder sind nur am Rande erkennbar, drängen sich keineswegs in die Narration Menzels Darstellung. Naturelemente werden farblich nie symbolhaft beladen, ein sehr organisches Gesamtbild lässt viel Interpretationsfreiraum, die Stimmung des Bildes veranlasst zur Spekulation. Der Umstand, dass das Genre des Fensterbildes in *Hinterhaus und Hof* völlig neuartig interpretiert werden kann, ist ein Spezifikum in dieser Arbeit Menzels. Schon seit der Renaissance ist das Fenster nicht nur ein Topos im Nachdenken darüber, was ein Bild ist, sondern erscheinen Fenster häufig als Hintergrundsujets in Bildnissen. Symbolhaft beladen und für suggestive

Andeutungen bekannt, wird das Fenster häufig als stark gewichtetes Motiv kompositorisch in die Malerei eingebunden. Laut Maron steht es inhaltlich für Sehnsucht, suggeriert Offenheit, Geschlossenheit, dient als Bindeglied für das Außen und Innen, dem Bekannten, Unbekannten, Geborgenheit und Wildheit. Sehnsucht und Aufbruch stehen im Fenstermotiv nahe beieinander. (Maron, 2010, S. 3) Interessant an *Hinterhaus und Hof* ist die „Nichtdarstellung“ oder die lediglich subtile Andeutung Menzels eigenen Atelierfensters: Am linken Bildrand wird die Schattenseite seiner Fensterlaibung angedeutet. Der Kontrast zur querformatigen Malerei, welche aufgrund des natürlichen Sehfeldes ungemein homogen und natürlich erscheint, macht sich am Widerspruch zum hochformatigen Atelierfenster bemerkbar, trübt aber nicht die realistisch scheinende Grundstimmung des Bildes. Man könnte an dieser Stelle behaupten, Menzels Absicht hinter dem Bild ist nicht die Schaffung eines illusionistischen dreidimensionalen Raumes, viel eher steht der menschliche Seheindruck und Menzels körperhafte Darstellungsweise im Zentrum seiner künstlerischen Aussage.

3. Kontext

3.1 Historischer Kontext

Bevor auf Adolph Menzels Leben und Lebenswerk (vgl. Kapitel 4) näher eingegangen wird, ist es wichtig, den kunsthistorischen Realismus in die übergeordnete Zeitgeschichte einzuordnen. Dafür werden Zitate und Erläuterungen herangezogen, welche bruchstückhaft die wirtschaftliche, kulturelle und politische Lage Deutschlands im 19. Jahrhundert skizzieren. Es scheint nicht unerheblich, den Ursprung des Deutschen Realismus an dessen gesellschaftlichem Umfeld festzumachen, um anhand von *Hinterhaus und Hof* Schlüsse über mögliche Auslegungen des Realismusbegriffes zu ziehen. Der Historiker Jürgen Osterhammel führt die Grundlage kultureller Entwicklung in Deutschland auf die enorme politische Zersplitterung und Kleinstaaterei zurück: Obwohl kultureller Austausch unter den Fürstentümern, Kleinstaaten, Territorien, Einflussgebieten zu Beginn und vor der Gründung des Deutschen Reiches 1871 stattfand, war Wirtschaftstreiben durch die Uneinheitlichkeit von Maßangaben, Uhrzeit und Währungswesen enorm erschwert. Als Nebenwirkung dieser Umstände ist das Nichtvorhandensein eines kulturellen Zentrums zu nennen: Bis ins 19. Jahrhundert wurde deutsche Hochkultur durch bürgerstädtische oder fürstlich-höfische Kulturförderung bzw. Kulturentfaltung geformt. Im direkten Vergleich zu Frankreich und England mit ihren bis heute bestehenden Hauptstädten, gab es im deutschsprachigen Raum eine Vielzahl sogenannter kultureller Brennpunkte, deren Aufstieg zu Residenzstätten und Fall vom Engagement fürstlicher Mäzene abhing. (Osterhammel, S. 1) Um die politische Situation zu skizzieren, in der Adolf Menzel als Maler und Zeichner arbeitete und lebte, sind folgende politische Zeitabschnitte zu hervorzuheben: 1871 wurde das deutsche Kaiserreich in Nachfolge des Norddeutschen Bundes, gegründet. Die 1871 beschlossene Reichsverfassung, deren Ziel es war, föderativen Staatsaufbau zu begründen, bildete die Grundlage

des Kaiserreichs an deren Spitze die Könige von Preußen Wilhelm I., Friedrich III., und Wilhelm II. standen. Wie später im Kapitel 4.2 näher beschrieben wird, zählen politisch motivierte, repräsentativen Arbeiten zu Menzels Hauptarbeiten. Jedoch besteht durchaus persönliches Interesse an der Figur Friedrich des II. Eben jene Malereien, in denen Bezug auf Herrscherhäuser genommen wird, bescheren Menzel sozioökonomischen Aufwind und eine stabile Auftragslage. Friedrich II. lebte von 1712 bis 1786 und war lediglich in seinen Anfangsjahren stets mehr an Kunst und Kultur als an militärischen Maßnahmen interessiert. Dem *Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci* wird im Kapitel 4.3 Beachtung geschenkt, es dient als Beispiel für ebendieses Verhältnis zwischen Menzel und der Kultfigur Friedrich dem Großen. Hohmanns Zitat gibt nützliche Daten zur Person Friedrich des Großen:

Am 31.5.1740 wird Friedrich II. nach dem Tod seines Vaters preußischer König. Er erfüllt zunächst die Erwartungen an einen aufgeklärten Monarchen mit zahlreichen populären Reformen und Aktivitäten. Er ordnet die Abschaffung der Folter und des Ertränkens von Kindesmörderinnen an, verfügt, dass staatliches Getreide zu geringen Preisen an die Bevölkerung verkauft wird, hebt die Zensur auf, gründet eine deutsche und eine französische Zeitung, veranlasst, dass Geistesgrößen in die Residenz geholt und Akademien wieder arbeitsfähig werden, lässt den Bau eines Opernhauses vorbereiten. Seine Gemahlin Elisabeth Christine verbann ihn ins Schönhausener Schloss im Norden Berlins. Eheliche Beziehungen finden nicht statt, die Ehe bleibt kinderlos. Am 7.Juni 1744 besetzt Friedrichs Armee Ostfriesland, im August beginnt er den 2.Schlesischen Krieg, der am 24.12.1745 durch den Frieden zu Dresden, der den schlesischen Besitz erneut bestätigt, beendet wird. Bei der Rückkehr nach Berlin wird Friedrich erstmals als "Der Große" bezeichnet. Am 29.8.1756 beginnt Friedrich II. den 3.Schlesischen Krieg, auch der Siebenjährige genannt. Preußen steht der übermächtigen Phalanx der drei Großmächte Österreich, Russland und Frankreich gegenüber. Das Ende seiner Existenz scheint unausweichlich, als „das Mirakel des Hauses Brandenburg“, der Tod der Zarin Elisabeth, Preußen rettet. Ihr Nachfolger Peter III., ein Verehrer Friedrichs, schließt einen Waffenstillstand, der Friede von Hubertusburg am 15.2.1763 bestätigt endgültig den schlesischen Besitz. Friedrich, in den Kriegen frühzeitig gealtert, erhält im Volk den Beinamen, der „Alte Fritz“. (Hohmann)

Menzel pflegt eine äußerst spannende Beziehung zum Hochadel, zu Herrscherhäusern und dem aufstrebenden Bürgertum. Anhand seiner Arbeiten, Studien und Unterlagen lässt sich eine breite Auseinandersetzung mit unterschiedlichsten Gesellschaftsschichten ablesen. Menzels sozioökonomische Zugehörigkeit ist ebenso diffus, da das tradierte Ständesystem im 19. Jahrhundert aufweicht, gesellschaftliche Aufstiege möglich werden. Widersprüche zwischen der Verehrung des „Alten Fritzes“ bei gleichzeitiger Darstellung einer neuen, stolzen Arbeiterschicht wie im Gemälde

Das Eisenwalzwerk aus dem Jahr 1875 verwischen zusehends im Deutschen Realismus. Unter der Herrschaft Friedrich des III., dem König von Preußen, ist an Menzels Werken keine klare Haltung zur Restauration Europas abzulesen. Dies lässt sich dahingehend verstehen, dass Menzel – wie viele andere – in wirtschaftlicher Hinsicht auf auch abhängig war vor Aufträgen seitens des Königshauses. Den Mut zur Kritik fasste Menzel dennoch am folgenden Beispiel: Nach der Unterzeichnung der Verträge zur Schließung der Heiligen Allianz zwischen Preußen, Russland und Österreich wurden erhoffte Staatsreformen nicht durchgeführt, was 1848 in der blutigen Märzrevolution kulminierte und vom späteren Thronfolger Friedrich IV. brutal niedergeschlagen wurde. Dazu äußerte Menzel sich kritisch, seine Befangenheit gegenüber politischer Entscheidungen ist dennoch nicht von der Hand zu weisen.

3.2 Gegenwartsbezug

Gerade Menzels flüchtige Landschafts- und Stadtdarstellungen – wie im Bild *Hinterhaus und Hof* – geben aufschlussreiche Einblicke in damalige Lebensverhältnisse und sind besonders unter dem Stichwort Klimawandel bis ins 21. Jahrhundert von großer Bedeutung. Bodenversiegelung etwa, als Symptom unserer schnell wachsenden Bevölkerung, ist speziell in den urbanen Ballungsräumen ein Problemherd. Lange Zeit dachte ich über die Relevanz solcher zeithistorischer Artefakte wie Hinterhöfe nach. Dabei erschloss sich mir die Wirkung Menzels Bildes nicht sofort. Die Tatsache, dass dieses Werk im heutigen Zentrum Berlins entstand, inspirierte mich zu Nachforschungen, denn aus persönlicher Erfahrung kann ich berichten, dass unversiegelte, also nicht asphaltierte oder betonierte Hinterhöfe wie dieser, rares Gut in modernen Städten sind. Die Erkenntnis, dass derlei Freiflächen kaum mehr existieren, machte mich stutzig. Zahlen des deutschen Umweltbundesamtes geben präzise Auskunft darüber, wie stark die Bodenversiegelung voranschreitet und was das für die Umwelt bedeutet.¹ Klar ist, dass Menzels Sicht auf die Hinter- und Innenhöfe Berlins nicht dem *Framing* des Umweltschutzes unterlag. Hinter-, Innen- und Wirtschaftshöfe spielen im 19. Jahrhundert und bis heute eine essenzielle Rolle. Werkstätten, Stallungen, Betriebe jeglicher Art fanden funktionelle Räumlichkeiten in Innenhöfen, in denen Mieten – im Vergleich zu den repräsentativen Flaniermeilen – leistbar waren. Der private Nutzen dieser Freiflächen verschwindet in westeuropäischen Städten zusehends. Steigender Reichtum und wirtschaftlicher Fortschritt brachte die

¹ „ Etwa 46 Prozent der Siedlungs- und Verkehrsflächen sind versiegelt, das heißt bebaut, betoniert, asphaltiert, gepflastert oder anderweitig befestigt. Damit gehen wichtige Bodenfunktionen, vor allem die Wasserdurchlässigkeit und die Bodenfruchtbarkeit, verloren. Mit der Ausweitung der Siedlungs- und Verkehrsflächen nimmt auch die Bodenversiegelung zu. Bodenversiegelung bedeutet, dass der Boden luft- und wasserdicht abgedeckt wird, wodurch Regenwasser nicht oder nur unter erschwerten Bedingungen versickern kann und auch der Gasaustausch des Bodens mit der Atmosphäre gedrosselt wird. Innerhalb der Siedlungs- und Verkehrsflächen ist ein Teil der Böden durch darauf errichtete Gebäude versiegelt. Auch unbebaute Flächen – wie Freiflächen, Betriebsflächen, Erholungsflächen und Verkehrsflächen – sind teilweise mit Beton, Asphalt, Pflastersteinen oder wassergebundenen Decken befestigt und damit ganz oder teilweise versiegelt.“ (Umweltbundesamt, 2020)

Verlagerung unbequemer Arbeiten hinter dem Haus in die eigenen vier Wände: Wäschewaschen, Wäschetrocknen, Trinkwasser in den Wohnraum schaffen, gemeinschaftliche Nutzung des Aborts, Körperpflege, Gartenarbeit et cetera. In westlich geprägten Ländern verloren Freiflächen durch den Rückzug in den eigenen Wohnraum an Bedeutung: Die dauerhafte Versiegelung von Grünflächen war gängiges Mittel, um den Instandhaltungsaufwand der ans Eigentum angrenzenden Areale und Freiflächen zu minimieren. Die Folgen, so das Bundesumweltamt, sind enorm.²

Der Grund für die dichte Bebauung und den Wandel im Stadtbild Berlins ist auf den Hobrechtplan zurückzuführen. Stadtgrundrisse in den Kiezen (Bezirke) Prenzlauer Berg, Friedrichshain, Neukölln, Kreuzberg, Schöneberg, Charlottenburg und Wedding wurden 1862 vom Regierungsbaumeister und Wasserbauingenieur James Hobrecht (1825-1902) durch sein Bauvorhaben bis ins Jahr 1914 verdichtet. (Baunetz.de, 2012) Es war nicht Hobrechts Intention, Architekturrichtlinien vorzuschreiben, er plante ausschließlich neue Straßen samt Anschlüssen an die Kanalisation. Somit folgte eine kleinteilige, feinmaschige Rasterung Berlins, damit einhergehend eine dichte Bebauung. Man baute sogenannte Hinterhäuser, welche mit einem Seitenflügel an die straßenseitigen Haupthäuser angebunden waren. Wertschätzung gründerzeitlicher Bausubstanz erlebt seit den 1980er Jahren eine Renaissance: Aufgrund der Möglichkeiten einer flexiblen Raumnutzung und der daraus resultierenden gute Balance zwischen Wohn- und Arbeitsviertel stoppte die Stadt Berlin Abrisse. Der Ruf solcher Wohnbauten war allerdings beklagenswert, denn in der Mitte des 19. Jahrhunderts bewohnte das Prekariat unter unmenschlichsten Bedingungen diese sogenannten „Mietskasernen“ (ebenda). Die damals unschickliche und untypische Darstellung Menzels eines verwilderten *Hinterhauses und Hof*, stellt nach heutigen Maßstäben eine begehrte Illusion freier urbaner Flächennutzung dar. Soziale und ökologische Bedürfnisse wichen mit der Industrialisierung dem Einwirken wirtschaftlicher Forderungen zur Bebauung, Verdichtung und Verwertung kostbaren Baugrunds, damit verschwanden Freiflächen hinter den Mietshäusern. Im Berlin, damalige Hauptstadt des deutschen Reiches des 19. Jahrhunderts, betrug die EinwohnerInnenzahl im Jahr 1858 knappe 120

² „Eine übermäßige Bodenversiegelung hat unmittelbare Auswirkungen auf den Wasserhaushalt: Zum einen kann Regenwasser weniger gut versickern und die Grundwasservorräte auffüllen, zum anderen steigt das Risiko, dass bei starken Regenfällen die Kanalisation oder die Vorfluter die oberflächlich abfließenden Wassermassen nicht fassen können und es somit zu örtlichen Überschwemmungen kommt. Auch das Kleinklima wird negativ beeinflusst: Versiegelte Böden können kein Wasser verdunsten, weshalb sie im Sommer nicht zur Kühlung der Luft beitragen. Hinzu kommt, dass sie als Standort für Pflanzen ungeeignet sind, welche somit als Wasserverdunster und als Schattenspende ausfallen. Vor allem wird die natürliche Bodenfruchtbarkeit durch eine Versiegelung der Böden massiv beeinträchtigt. Wenn der Boden dauerhaft von Luft und Wasser abgeschlossen ist, geht die Bodenfauna zugrunde, welche wiederum wichtige Funktionen für den Erhalt und die Neubildung von fruchtbaren Böden erfüllt. Schließlich ist Bodenversiegelung nur schwer und mit hohen Kosten wieder zu beseitigen. Im Anschluss an eine Entsiegelung bleibt die natürliche Struktur des Bodens gestört. Häufig bleiben Reste von Fremdstoffen (wie Beton- oder Asphaltbrocken, Kunststoffsplitter oder diverse Schadstoffe) im Boden zurück. Eine neue Bodenfauna bildet sich nur über längere Zeiträume, so dass auch die natürliche Bodenfruchtbarkeit verzögert und oft nicht in der vorherigen Qualität wieder herstellbar ist.“ (Umweltbundesamt, 2020)

000 und stieg in den 1860er Jahren durch Industrialisierung und technischen sowie wirtschaftlichen Fortschritt rapide an. Zwischen 1764 und 1858 vervierfachte sich die EinwohnerInnenzahl. Auch Zuwanderung aus ländlichen Gebieten ließ die Bevölkerung rapide anwachsen. 1858 stieg die Bevölkerungszahl auf 460.000. (Welsch) Erst danach wurden aufgrund breit angelegter Straßennetze die bis dato großen Bauflächen nach und nach kleinteiliger bebaut. (ebenda) Mit großer Wahrscheinlichkeit entstand Menzels *Hinterhaus und Hof* nicht mit der Absicht, richtungsweisende Vorbildwirkung für die im 20. Jahrhundert einsetzende Umweltbewegung zu sein, viel eher darf mit Fug und Recht behauptet werden, dass Menzels künstlerischem, wachem Blick die fortschreitende städtebauliche Veränderung nicht entging. Damit integriert Menzel gesellschaftskritische Beobachtungen in sein breit gefächertes Œuvre, weshalb Arbeiten wie *Hinterhaus und Hof* – bis heute – nebst unzähliger „großer“ und „offizieller“ Werke, nicht an Bedeutung einbüßen mussten.

4. Adolph Friedrich Erdmann von Menzel

4.1 Leben

Adolph Menzel wurde am 8. Dezember 1815 in Breslau geboren, lebte und arbeitete die meiste Zeit bis zu seinem Tod in Berlin, wo er mit 89 Jahren verstarb. Aufgrund seines früh verstorbenen Vaters – Adolph war 16 Jahre jung – sah er sich verpflichtet, die väterliche Lithographiewerkstatt zu führen. Den Umzug nach Berlin beschloss Menzels Vater kurz zuvor aus geschäftlichen Gründen, in der Hoffnung, mehr Absatz für seine Auftragswerke zu finden. Somit ernährte Adolf die vierköpfige Familie: Mutter, Schwester und sein jüngerer Bruder zählten auf die künstlerische und damit verbundene wirtschaftliche Leistung Adolfs. Überliefertem Schriftverkehr zufolge wurde er von Mitmenschen aufgrund seiner geringen Körpergröße von 1,40m als zwergenhaft, mit riesigem Kopf und schwächlichem Körper wahrgenommen. Charakterlich beschrieben Zeitgenossen ihn als Einzelgänger, wobei enge Freundschaften zu namhaften Persönlichkeiten in literarischen und künstlerischen Zirkeln von ihm durchaus gepflegt wurden. Außerhalb dieser Zirkel wurde er als barsch und schwierig beschrieben, zudem veranlasste ihn sein Erscheinungsbild, eher mit Zurückhaltung am öffentlichen Leben teilzunehmen, obschon er für die Motivsuche unzählige Reisen unternahm und enormes Interesse an Ausstellungen und Kunstkongressen hegte. Dennoch blieb er Zeit seines Lebens ledig und kinderlos. „Nicht allein, daß ich ehelos geblieben, habe ich auch lebenslang mich jederlei Beziehung zum anderen Geschlecht (als solchem) entschlagen“, lautet ein berühmter Satz seines Testaments. Nach einem kurzen Intermezzo an der Berliner Kunstakademie im Jahr 1833, arbeitete er ausschließlich autodidaktisch an seiner Kunstform. 1838 trat ein Wendepunkt und Beginn einer Aufmerksamkeit erregenden Karriere statt: Er fertigte 400 Zeichnungen an, als Vorarbeit für Holzschnitte, mit denen Franz Kuglers Geschichte Friedrich des Großen illustriert wurden. Friedrich der Große galt als politisch liberal im betont autokratischen Preußen. (Fried, 2007, S. 32)

1872 besuchte Menzel für einen Auftrag die oberschlesische Königshütte, um das berühmte *Eisenwalzwerk* (1872-75) zu schaffen, welches neben dem *Flötenkonzert* in den Besitz der *Berliner Nationalgalerie* überging. Ein weiteres „reifes“ Meisterwerk stellt die *Atelierwand* dar, die im Jahr 1873 entstand. Gegen 1880 verebbte Menzels Tun im Feld der Ölmalerei und er konzentrierte sich fortan auf Gouache. Als sein letztes Ölgemälde gilt die *Piazza d'Erbe in Verona* (Marktplatz in Verona). (Fried, 2007, S. 23)

Weiter wurde er mit Ehren überhäuft – Ausstellungen, Preise, Medaillen, Ehrendoktorate, offizielle Geburtstagsfeiern –, und auch die Nationalgalerie drückte ihre Anerkennung durch den Kauf von Gemälden, Gouachen und Zeichnungen aus, so das Fundament für eine maßgebliche Sammlung seiner Kunst legend. In diesen Jahren nahm er auch regelmäßig an Hofbällen und ähnlichen Anlässen teil, wo der junge Jules Laforge, der zwischen 1881 und 1886 Vorleser der Kaiserin Augusta war, ihn sah: „Er ist nicht größer als der Stiefel eines Gardekürassiers und starrt voll Halsketten und Orden, darunter aber auch die Légion d'honneur, er dreht sich nach links, nach rechts, kennt jedermann und lässt keine dieser Soireen aus; wie ein Gnom geht er unter all diesen Persönlichkeiten um, das enfant terrible unter den Historienmalern. (Fried, 2007, S. 24)

1898 wurde ihm die höchste Preußische Auszeichnung – der Schwarzer-Adler-Orden – samt Adelung zuteil, was ihm das Tragen des Adelspartikels „von“ erlaubte. Sein Todestag ist der 9. Februar 1905. Der Kaiser persönlich wohnte seiner Beerdigung bei und leitete den Begräbnisumzug.

4.2 Schaffen

Menzel galt in erster Linie als großartiger Zeichner. Nicht etwa deshalb, weil sein Œuvre an Ölbildern seinen unterwegs entstandenen Zeichnungen nicht zu Gesicht stünde, sondern aufgrund seiner unbändigen Leidenschaft am Tun. Er trug eigens in seinen Jacken eingenähte Taschen für Zeichenutensilien, konnte beidhändig zeichnen (meist zeichnete er linkshändig), verwendete in späteren Schaffensperioden zunehmend einfache Zimmermannsbleistifte und zeichnete auf jedem Stück Papier – ob unterwegs oder in seinem Atelier – was ihm zwischen die Finger kam, kurz: Er war ein Besessener seiner Kunst. Inhaltlich sind Menzels Zeichnungen enorm heterogen, grundsätzlich galt sein Interesse beiläufigen Objekten, welche er einmal mehr, einmal weniger stark ausarbeitete, setzte verschiedene Perspektiven, Variationen, Varianten nebeneinander, ohne sich eine allumfassende Bildkomposition im Sinne einer „fertigen“ Arbeit zu stellen. (Fried, 2007, S. 25)

Oft ist das Bild oder sind die Bilder von schriftlichen Bemerkungen begleitet, die sich auf die Details von Farbe, die genauen Dimensionen der dargestellten Gegenstände usw. beziehen,

als ob ihre Hauptfunktion wirklich dokumentarisch wäre, aber welchen Sinn hat das in Zeichnungen, die nicht zur Vorbereitung von Gemälden oder Illustrationen dienen? (Menzels Dokumentationsbesessenheit war elementar: In einem Brief der 1848 unmittelbar nach dem Aufstand in Berlin an einen Freund richtete, zählte er 31 Schrapnell-Löcher an einem Haus und an einem anderen 190, einschließlich der zerbrochenen Fenster). (ebenda)

Darüber hinaus bleibt die Frage nach dem Verhältnis zwischen kleinformatigen „privaten“ Gemälden – vor allem häusliche Themen – und seiner späteren „öffentlichen“ Produktion. Wie bereits erwähnt zog Meier-Graefe (Kunstkritiker) zwischen beiden Teilen Menzels Œuvre eine scharfe Grenze, wobei er den ersten Teil größtenteils missbilligte, den Zweiten lobte. Liebermann setzte sich 1921 mit Meier-Graefes Kritik auseinander (weder als Letzter noch als Erster), aber auch er sah in der gespalteten Natur Menzels Kunst eine beständige Unterordnung der Werte der Malerei unter jene der Illustration. Menzels „Michael-Kohlhaas-Natur“, schrieb Liebermann, lehnte einen Verzicht auf Details und Genauigkeit zugunsten jener breiteren, summarischen Behandlung, welche die Ölmalerei verlangte (Liebermann war als Maler von Manet und den Impressionisten beeinflusst), rundweg ab. Nach der Fertigstellung der 400 Holzschnitte zu Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen* (erschienen 1840–1842 vollendet), begann er die Arbeit an den Holzschnitten zu den *Werken Friedrichs des Großen* (1843–1849). Dieser Zeitpunkt läutete eine experimentellere, „erkundenschaftende“ Phase ein, die Ölmalerei wurde wiederaufgenommen. Nicht mehr im historischen Genre, sondern »nach der Natur, was ich ja früher noch gar nicht getrieben habe«. (Keisch; zit. Nach (Menzel an Carl Heinrich Arnold, 23.4.1844, in: Adolph Menzel, Briefe, Bd. 1, Berlin 2009, S. 189) Was er zuvor nur mit dem Bleistift und der Radiernadel erkundet hatte, die unscheinbare Stadtrand-Landschaft, wurde für einige Jahre das Hauptthema seiner Malerei. *Hinterhaus und Hof* muss eines der allerersten Werke dieser Art sein, denn die dargestellte Aussicht hatte er nur aus einem Fenster des Hauses Zimmerstraße 4 malen können, das er bis Anfang 1845 bewohnte. Im Jahr des Auszuges hatte er keine Gelegenheit mehr, eine so sommerliche Situation zu erleben. (ebenda)

1855 wurde sein Werk *Tafelrunde* bei der Weltausstellung in Paris ausgestellt. Sein Erfolg als Künstler wuchs beständig. Es folgte 1857 die Goldmedaille der Berliner Kunstakademie für sein Werk *Friedrich und die Seinen bei Hochkirch*. Die wortwörtliche Krönung seines Erfolges beinhaltete 1861 den Auftrag, die *Krönung König Willhelms I. in Königsberg* (gleichnamiger Werkstitel) zu malen. Die Fertigstellung dauerte 4 Jahre und bedurfte über 130 Gesichtsstudien für das Gemälde. Auch bürgerliche Sammler begannen ab diesem Zeitpunkt seine Werke stärker nachzufragen. Neben Illustrationen avancierte Menzel zu einem Holzstich-Spezialisten, leitete unter anderem ein mehrköpfiges Team und bereitete französischen Mitbewerbern im Bereich Grafikdruck große Konkurrenz. Alleine 200 Werke schuf Menzel bis 1848 sowie 436 handkolorierte Lithografien. Ebenso begann ab 1844 sein Interesse für Ölmalerei aufzukommen, was in den sogenannten *Privaten Werken*, meist Alltagsszenen und Stillleben zum Ausdruck kam. Große Hoffnungen legte der

Kunstkritiker Julius Meier-Gräfe in Menzels Ölmalereien und sah darin eine Weiterentwicklung der französischen Stilentwicklung. Materialistische Tendenzen der zur damaligen Zeit populären Philosophie Deutschlands beeinflussten Menzels Arbeit alsbald und eine triviale Form des Realismus wurde von Menzel an den Tag gelegt. Große, zyklisch angelegte Malereien begannen um das Jahr 1840 zu entstehen. (Fried, 2007, S. 20) Folgende Malereien ragen aus seinem Lebenswerk besonders hervor:

Tafelrunde in Sanssouci (1850)

Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci (1852)

Friedrich und die Seinen bei Hochkirch (1856)

Bon Soir Messieurs! (Friedrich der Große in Lissa) (1856)

Friedrichs des Großen Ansprache an seine Generäle vor der Schlacht bei Leuthen (1859)

Kronprinz Friedrich besucht den Maler Pesne auf dem Malgerüst in Rheinberg (1861) (Gouache)

Belegt ist, dass Menzel seit etwa 1880 die Ölmalerei zugunsten der Gouache aufzugeben schien, sein letztes Ölbild entstand 1892. Dieses Medium erlaubt detailliertes Arbeiten, denn zugleich stellt es eine erhebliche Einschränkung im Format dar. Hier wird erneut der permanente Vergleich zwischen französischer und deutscher Malerei sichtbar, denn auch hier könnte der Kontrast zu den stilistischen und medialen Präferenzen der modernen Franzosen, für die Ölmalerei ein Grundsatz war, nicht größer sein. (ebenda) Neben Auftragswerken und den biedermeierlichen Innenraumdarstellungen seines Ateliers, welche man genauen Lebens- und Schaffensabschnitten Menzels zuordnen kann, gibt es einige wenige zeitungspannende künstlerische Schwerpunkte in seinem Schaffen: Wie bereits im Kapitel 3.1 erwähnt hegte Menzel große Zuneigung für das Leben und die Taten Friedrich des Großen (Friedrich II.), Szenen aus früheren Epochen, altertümliche Kostüme, et cetera. Auf den ersten Blick scheint dies in Kontrast zur französischen Malerei zu stehen. (Fried, 2007, S. 27) Ein gewisser Abstand zu körperlicher Nähe, der sich an der geringen Präsenz des Körpers in seinen Kompositionen zeigt, ist anhand von Blicken, Körperhaltungen oder der gänzlichen Abwesenheit von Menschen festzumachen. Dieser Umstand wird insofern verdeutlicht, als Aktstudien im akademischen Sinne gänzlich fehlen und ist auf den Umstand zurückzuführen, dass Menzel keine akademische Ausbildung genoss.

4.3 Flötenkonzert Friedrichs des Großen



Stiftung
Preussischer Kulturbesitz

Adolph Menzel, Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci. Skizze, Ident. Nr.: A III 504

© Foto: Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin
Fotograf/in: Andres Kilger



Abbildung 5 *Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci*

Das Flötenkonzert Friedrichs des Großen entstand 1852 und stellt, wie der Titel verrät, König Friedrich II. in seinem Rokokoschloss Sanssouci dar. Die Szene wirkt persönlich, ein sehr enger Kreis wird zum abendlichen Vorspiel in Friedrichs Musikzimmer geladen. Im Gegensatz zu Menzels privaten Werken nimmt das 142 x 205 cm große Werk eine Extremposition ein, denn die Sujetwahl ist völlig antagonistisch. Dieses Beispiel ist ein repräsentatives Werk Menzels. Menschendarstellungen rücken in den Vordergrund, Gestik, Mimik, Körperhaltung, Blickrichtungen, Naheverhältnisse zwischen den ProtagonistInnen, Bekleidung, die historistische Architektur, alle inhaltlichen Belange sind mit ungeheurer Präzision ausgeführt. Dem Umstand geschuldet, dass Friedrich der Große tatsächlich musikalische Qualitäten im Querflötenspiel aufwies, gestaltete Menzel ein perfekt recherchiertes und sagenhaft stimmiges Meisterwerk: Alle darin abgebildeten Charaktere sind auf historische Realpersonen zurückzuführen, deren berufliche sowie private Berührungspunkte zum

damaligen König eindrucksvoll und plastisch abgebildet sind. Ihre Darstellung schildert gesamtheitlich deren geistige und körperliche Anwesenheit während Friedrichs musikalischer Performance. Die Darstellung von Licht, allen voran den vom Kerzenlicht durchfluteten Kronleuchter im linken-oberen Bildrand, die vielen Lichtpunkte der Kerzen, Reflektionen an Decke, Boden, Spiegel und Tapeten, sorgen für eine lückenlose Verdichtung von Motiven, kleinen Details und stimmigen Objekt-Ding-Konstellationen. Oberflächentexturen bleiben schemenhaft, erhalten in Gegenüberstellungen anderer Materialien eine starke distinktive Kraft. Einen „Raum im (malerischen) Raum“ eröffnet uns das Spiegelbild des Kronleuchters, es entfaltet sich eine weitere Bildebene, der Eindruck des Guckkastens, des Eindringens in einen fiktiven Raum drängt sich suggestiv auf. Friedrichs Musikzimmer wurde der Überlieferung nach größer, prunkvoller und spektakulärer dargestellt, als es in Wirklichkeit war. Nicht größer könnte der Kontrast zum weniger detailreich ausgearbeiteten *Hinterhaus und Hof* sein, umso aufschlussreicher ist die Unterscheidung zwischen Menzels öffentlichen Werken und jenen privaten, kleinformatigen Landschaftsdarstellungen. Die großen Unterschiede liegen auf der Hand: Das Format, der Grad an Details, das Maß der Ausarbeitung, die Personenstudien und Recherchen vor dem Malprozess, die Überzeichnung von Gesten, Sujet, Milieu und sozioökonomisches Umfeld, Menzels Motivation hinter der Herstellung und vieles mehr sind starke Unterscheidungspunkte. Obwohl *Hinterhaus und Hof* sowie *Das Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci* derart unterschiedliche malerische Konzepte aufweisen, werden beide Werke unter dem Begriff Realismus gefasst. Was also könnte der Realismus im Zusammenhang mit Menzels Malerei bedeuten, wie kann der Begriff verstanden werden?

5. Realismus

5.1 Definition

Realismus als Begriff ist nicht alleine im Kunstkontext zu finden und taucht daher in unterschiedlichsten Bereichen auf. Im Kontext Theater, Rechtswissenschaft, Musik, Psychologie und Pädagogik wird der Begriff sehr unterschiedlich verwendet. Aus diesem Grund möchte ich zuerst verschiedene Verstehensweisen von Realismus anführen, um vom allgemeinen Verständnis ausgehend, in den weiteren Begriffsdiskurs einzusteigen. Dafür eignet sich die Definition des historischen Wörterbuches über ästhetische Grundbegriffe, herausgegeben von Karlheinz Barck. Er stellt den Versuch an, den Begriff mit folgenden Thesen zu definieren:

Der Terminus Realismus operiert auf einem außergewöhnlich breiten Bezeichnungsfeld [...] Alltagsleben, Wissenstheorie und Kunstbetrachtung bilden die drei Bereiche, in denen von Realismus heute gesprochen wird. Realismus ist somit kein Begriff, der für einen Gebrauch in ästhetischen Zusammenhängen reserviert wäre oder dessen ästhetische Bedeutung andere Diskursbereiche integriert hätte. Alle Bedeutungen stehen allerdings dadurch in Zusammenhang, dass sie auf die Ausbildung des modernen Wirklichkeitsbegriffs im 18. Jh.

zurückgehen. Hieraus resultierende Wechselwirkungen zwischen dem Kunst- und dem Alltagsbegriff wie auch zwischen diesem und dem Wissenschaftsbegriff aufzuzeigen und bis in ästhetisches Wahrnehmen und Verhalten zu verfolgen ist jedoch vorerst Desiderat. (Karlheinz, S. 149-150 zit. nach Walther C. Zimmerli. Das vergessene Problem der Neuzeit. Realismus als nicht nur ästhetisches Konzept. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 16 (1984), H 1, 18-79; George Levine (Hg.) Realis and Representation, Essays on the Problem of Realism in Relation to Science, Literature, and Culture (Madison/London 1993)

Der erste, oben beschriebene Umstand des breiten Anwendungsfeldes hinterlässt Erklärungsbedarf und aus diesem Grund wird die Vielschichtigkeit dieses Begriffes im Laufe dieses Kapitels weiterführend vertieft. Schnell erkennt man die Schwierigkeit, die Bedeutung von unzähligen Kontexten loszulösen und zuzuordnen. Als zweiten Punkt führt Barck an, dass der Gleichklang des Wortes in beinahe allen europäischen Sprachen ein Indiz dafür zu sein scheint, dass das Wort einen sehr alten Bedeutungsursprung hat, ein seltener sprachgeschichtlicher Umstand vorherrsche, in dem das Wort sich nicht weiter- bzw. wegentwickelte. Der Begriff scheint als Schnittstelle des Erfassens und der Reproduktion von Sinnlichem, Empirischem, Alltäglichem. Den dritten Punkt beschreibt Barck anhand von kulturtheoretischen Verwendungsweisen in Abgrenzung zur Romantik, was interessante Hinweise auf die literarische und künstlerische Einbettung auf der historischen Timeline bietet:

Der gegen Ende des 18. Jh. Gebildete moderne Realismusbegriff ist seitdem immer weiter spezifiziert worden. Realismus wurde im Bereich des Ästhetischen mit Darstellung, Nachahmung, Abbildung, Typisierung und auch wieder Wahrheit in Verbindung gebracht; er wurde als Epoche, als Stil, als allgemeine Kunstmethode und –theorie definiert, den Prosagattungen angenähert, als Wertbegriff ausgebildet, als Produktions- wie als Rezeptionsweise von Kunst bestimmt, mit moralbildenden und sozialen Funktionen aufgeladen, von Romantik und Naturalismus abgesetzt, mit zahlreichen Adjektiven und Präfixen komplettiert. Alledem wird im folgenden nur im Rahmen eines anderen Vorhabens nachgegangen; des Versuchs, jene am Grunde dieser zerfasernden Geschichte liegende Frage und Struktur zu rekonstruieren und in ihre hauptsächlichen zeitlich-geographischen Vergegenständlichungen darzustellen, die den Begriff in seinen modernen, in der Aufklärungsepoche begründeten Prägungen generell bestimmt haben. (ebenda, S. 151)

Daraus schließt Barck zu guter Letzt, dass der Realismusbegriff kein statischer ist, sondern dem stetigen Diskurs der wissenschaftlichen Theorien unterliegt. (ebenda, S.151) Aus sprachetymologischer Sicht bleiben Zweifel bestehen, inwieweit der Begriff per se einer Wandlung unterzogen wurde. Die nun folgenden Punkte stellen den Versuch dar, die unterschiedlichen Anwendungsbereiche in der Begriffsdebatte zu beleuchten.

5.2 Realismus in der Kunst

Der Realismusbegriff des 19. Jahrhunderts ist eng verknüpft mit der politischen Situation in Europa. (vgl. Kapitel 3.1) Nicht unumstritten, keineswegs eindeutig, nicht auf Kunstströmungen am gesamten Kontinent anwendbar und zeitlich nicht exakt zuordenbar, nimmt die Debatte um die Begrifflichkeit einen großen Teil dieses vierten Kapitels ein. Im Zentrum der Ausführungen steht die Malerei im 19. Jahrhundert und lässt sich laut Klaus Herding in vier Hauptpunkte unterteilen:

1. *Realismus als möglichst getreues Abbild der wahrgenommenen Wirklichkeitsausschnitte (Wiederspiegelung)*
2. *Realismus als eine zwar abbildende, aber ungewohnte und neuartige Darstellung von Wirklichkeit (Erschütterung tradierter Form)*
3. *Realismus als Wiedergabe vorher nicht darstellungswürdiger „niederer“ Bereiche (Aufwertung und Egalisierung des Gegenstandes)*
4. *Realismus als zeichenhafte Zusammenfassung und Fortführung der Wirklichkeit über das sichtbar Vorgegebene hinaus (Abstraktion unter teilweisem Verzicht auf abbildende Wirklichkeitserfahrung)* (Herding, S. 674)

Herding beschreibt Realismus zudem als übergeschichtlich gültiges Prinzip, als künstlerische Orientierung an Gegenstandserfahrungen. Deshalb, so Herding, wird Gegenständlichkeit in realistischer Kunst als Vehikel genutzt, um der Realität Fragen zu stellen. (ebenda, S.674) Die sperrige Anwendbarkeit ist dem Umstand geschuldet, dass die Betrachtung auf ein „realistisches“ Kunstwerk immer auch die Sicht inhomogener Betrachtungsweisen beinhaltet. Herding benennt diesen Faktor, präzisiert dessen unklaren Verwendungszweck sowohl historisch als auch kunsttheoretisch:

Bei jedem Definitionsversuch gilt es, systematisch und historisch zugleich vorzugehen und zwischen Begriff und Sache zu trennen. Eine Sache kann unabhängig davon existieren, ob sie schon mit einem angemessenen Begriff bedacht ist; Künstler können Realisten oder Naturalisten sein, ohne sich so zu nennen. So kam der Realismusbegriff, bezogen auf bildende Kunst, erst im 19. Jahrhundert auf und wurde im 20. Jahrhundert auf eine historisch begrenzte Epoche (maximal 1830-1880) angewandt. Trotzdem spricht man von Realismus auch in Bezug auf ältere Kunst, und so lange die Bedeutungsverschiebungen solcher Begriffe bedacht werden, ist gegen eine Rückprojektion, die sich des Projizierens bewusst ist, nichts einzuwenden. (Herding, S. 678)

Tatsächlich ist die Unterscheidung zwischen Naturalismus und Realismus häufig eine Debatte über die epochale Kontextualisierung, beziehungsweise darüber, womit sich Künstlerinnen und Künstler im künstlerisch-politischen Diskurs befassen. Inhalte eines naturalistischen Werkes werden sich nur mit geschultem Auge und beträchtlichem Vorwissen von den Sujets des Realismus unterscheiden lassen.

Erst also wo realistische Kunst sich von Naturtreue löst, wird sie „gefährlich“ – erst da wird sie wahrhaft innovativ! Wir bemerken ferner, daß hier sowohl das Ideal, mithin die Auswahl des Besten, als auch die Opposition dagegen, nämlich die realistische Aufdeckung des Häßlichen, angegriffenen werden. Propagiert wird das „Juste milieu“ in der Kunst, ein möglichst unauffälliger Naturalismus (was nicht verhindert, daß die naturalistische Malerei von seiten der Idealisten Schläge erhielt, die den Realisten zugedacht waren). (Herding, S. 692-693)

Als abgrenzendes Merkmal hin zum Naturalismus lässt sich festhalten, dass der Realismus Missstände beziehungsweise unangenehme und kritische Thematiken unverblümter, roher und trennschärfer darstellt. Der Realismus als künstlerischer Genrebegriff versteht sich als reduziert und gleichgültig. Sozialkritische Tendenzen des Naturalismus, der bewusste Fokus, sowie ausgestaltete Darstellung des „Existentiellen“ ist im Realismus an einer objektiveren, beinahe kühlen künstlerischen Umsetzung zu sehen. Roland Barthes beschreibt die Detaildichte im Realismus im Hinblick auf den literarischen Realismus, welcher seiner These nach deshalb als realistisch gilt, da die „Details“ in ihm nur bruchstückhaft vorkommen, sich eine realistische Erzählung auf unrealistischen Wegen entfaltet. Barthes spricht in diesem Zusammenhang von der sogenannten referentiellen Illusion, was bedeutet, dass die Wahrheit der Illusion, also das „Wirkliche“ wieder Einzug hält, somit „sich selbst“ bedeutet. (Barthes, 2006, S. 171) Barthes Thesen über die literarische Erzählweise lassen sich auf Adolph Menzels Realismus (vgl. Kapitel 2.1 und 4.3) überwiegend barrierefrei übertragen: Die Frage nach Detaildichte drängt sich hier prominent in den Vordergrund. *Das Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci* (vgl. Kapitel 4.3) könnte dafür aufschlussreich sein. Doch welche erzählerischen Bausteine benötigt ein realistisches Werk (literarisch und bildnerisch), um ein möglichst realistisches Narrativ zu konstruieren?

...in der historischen Erzählung, die berichten soll, „was wirklich geschehen ist“: auf die Funktionslosigkeit eines Details kommt es also nicht an, Hauptsache, es denotiert, „was stattgefunden hat“; das „konkrete Wirkliche“ wird zur hinreichenden Begründung des Sprechens. Die Geschichte (der historische Diskurs: historia rerum gestarum) ist im Grunde das Modell jener Erzählungen, die bereit sind, die Zwischenräume zwischen ihren Funktionen mit struktural überflüssigen Eintragungen aufzufüllen, und es ist logisch, daß der literarische

Realismus, einige Jahrzehnte auf oder ab, zeitgleich zur Herrschaft der „objektiven“ Geschichte entstand... (Barthes, 2006, S. 170)

Barthes beschreibt zudem die Gewichtung der Details. Diese, so Barthes, sind die eigentlichen richtungsweisenden Parameter in der Gestaltung realistischer Kunst. Wendet sich der Realismus nun keinem spezifischen Signifikat zu, wird die Dichtedichte durch Signifikate erhöht, was eine ebenmäßige Gewichtung des realistischen „Wahren“ gewährleistet. Barthes spricht in diesem Zusammenhang von der sogenannten referentiellen Illusion, was bedeutet, dass die Wahrheit der Illusion, das „Wirkliche“ wieder Einzug hält, somit „sich selbst“ bedeutet. (Barthes, 2006, S. 171) Vergleicht man *Menzels Hinterhaus und Hof* (vgl. Kapitel 2.1), sieht man auf den ersten Blick diese Dichte an Signifikaten, den inhaltlichen Partikeln Menzels Darstellungen. Die Ebene der Signifikanten, der inhaltstragenden Objekten in der realistischen Malerei, ist dem *Allgemeinen, der Gesamtkomposition* untergeordnet. Barthes über die Leerung der Zeichen:

Dieses neue Wahrscheinliche unterscheidet sich stark vom alten, da es doch weder die „Gesetze der Gattung“ einhält noch verschleiert, sondern der Absicht entspringt, die dreiteilige Natur der Zeichens zu untergraben, um aus der Eintragung die bloße Begegnung zwischen einem Gegenstand und seinem Ausdruck zu machen. Der Zerfall des Zeichens – der durchaus die große Angelegenheit der Moderne zu sein scheint – ist im realistischen Unterfangen zwar anwesend, aber auf gewissermaßen regressive Weise, da er im Namen einer referentiellen Fülle geschieht, wo es sich doch heute, im Gegenteil, darum handelt, das Zeichen zu leeren und seinen Gegenstand endlos weiter zurückzusetzen... (Barthes, 2006, S. 172)

5.3 Realismus als Epochenbegriff

Realismus als Begriff wurzelt im 19. Jahrhundert, in den bürgerlichen Kreisen von Kunsthistorikern und Kunstkritikern und trifft auf die Jahre 1830 bis 1880, geographisch auf west- und mitteleuropäische Kunst zu. Mit dem Widerspruch der Mehrdeutigkeit und mehrfachen Anwendungsweise muss man – so Herding – leben. (Herding, S. 688) Im kunsthistorischen Kontext wird unterschieden zwischen einem deutschen und einem französischen Realismus, wobei diesbezügliche Zuordnungen stark von politischen, geographischen und gesellschaftlichen Kontexten abhängen.

Es gab innerhalb dieses Zeitraums außerordentlich unterschiedliche Werke, die sämtlich mit dem Etikett „realistisch“ belegt wurden; die romantische Malerei in Frankreich zum Beispiel wurde im Wesentlichen mit denselben Ausdrücken angegriffen wie zwanzig Jahre später die realistische. (ebenda, S. 689)

Laut Herding ist die allgegenwärtige Verbindung mit „Natur“ auffällig an diesem Begriff. Dabei wird der Realismus zunächst Naturmalerei verglichen, als eine bloße Wiedergabe sichtbarer Dinge. Landschaftsdarstellungen erhielten dabei besonderes Augenmerk, denn diese war befreit von Idealvorstellungen und Vorschriften, im Gegensatz zur Bildnis- oder Historienmalerei. Naturtreue wird zu einem ethischen Begriff, rückt in die Nähe philosophischer Weltanschauung.“ (Herding, S. 692) Im Vergleich zum 19. Jahrhundert ist der Realismusbegriff durch starke Gegensätze gekennzeichnet. Technikglaube, Weltraumforschung, Nationalstaatlichkeit und politische Strukturen prägen die Kunst stark. Denn nicht mehr das Sicht- oder Greifbare, sondern die Auseinandersetzung mit dem Ausgeliefertsein drängt in die Kunstströmungen. Abbildung der Wirklichkeit, so Herding, galt zunehmend als „hinterwäldlerisch“. Daraus resultieren zwei gegensätzliche Ausprägungen: Zum einen die Übertreibung der Realität, oder die Abstraktion des Realen. (Herding, S. 200) Diese Beschreibung trifft umso präziser auf den französischen Realismusbegriff zu, der die Darstellung der sozialen Wirklichkeit in der Kunst bezeichnet. Am Ende des Aufklärungsjahrhunderts, so Herding, wurde dies durch die gesellschaftliche Übereinstimmung über eine Säkularisierung des Realismusbegriffes hervorgerufen. Die deutsche Erkenntnistheorie hatte dabei wenig Einfluss auf den französischen Begriffsgebrauch. (ebenda)

In Deutschland prägte Georg Wilhelm Friedrich Hegels Art, empirische Anschauung und Allgemeinwissen zu vereinheitlichen. Die geistige Haltung verdrängte den selbstbestimmten Umgang mit sinnlichen Erfahrungen, eine Verbindung des „Geistigen“ mit dem äußeren „Stoff“ kennzeichnete die Denkweise. (Herding, S. 171) In Frankreich wird Realismus als echte Wiedergabe der alltäglichen, modernen Gesellschaft im Gegensatz zur Klassik und Romantik definiert. Im Deutschland der Restauration brachte man den Realismusbegriff mit der politisch engagierten, subjektiven Literatur des Jungen Deutschlands und Vormärz in Verbindung. Dazu kam die Forderung nach einer Darstellung „objektiver“, sittlicher Verhältnisse, die trotz gescheiterter Revolution das wachsende Selbstbewusstsein des Bürgertums widerspiegelt. Gleichzeitig wird in Deutschland der Realismus weiterhin aus der idealistischen Ästhetik hergeleitet, in Abgrenzung gegen die Tradition der bloßen Nachahmung. Vermittlung zwischen Idealismus und Realismus, im Sinne des Synthesenmodells wird angestrebt, zudem wird ein transformativer Charakter der Kunst betont, der das Reale verklärt und verwandelt. Wichtig hierbei ist der Prozess der Selektion, also „das Schöne von der Kontingenz der Wirklichkeit zu befreien“. Dieses Programm ist vor allem im Bürgerlichen Realismus verwirklicht, der in Deutschland mit dem wachsenden politischen Bewusstsein des Bürgertums um 1840 hervortritt, im Zuge revolutionärer Kräfte 1848 scheitert, dadurch eine Umwertung ins Ästhetische, in den Poetischen Realismus erfährt. (Fried, 2007, S. 315)

5.4 Conclusio

Zuletzt bleibt unklar, woran Menzels Realismus – als eigenständiges Merkmal – festzumachen ist.

Der Begriff ist philosophisch, sprachgeschichtlich, geographisch, politisch, kunstgeschichtlich aufgedröselt, ob und inwiefern Menzels Kunst die Grenzen seines Bedeutungsbereiches verlässt, bleibt offen: Vor Überblendungen und Überschneidungen zwischen Realismus, Naturalismus und Historienmalerei ist Menzels Kunst nicht gefeit. Hierfür nenne ich zwei Beobachtungen im Rahmen meiner Recherchearbeiten:

1. Menzels spezifische politische Haltung durchdringt die Sujets seiner Kunst. Obwohl Adolph Menzel ein stiller Kritiker machtpolitischer Entscheidungen des Deutschen Reiches war, durchaus Kritik am König Friedrich IV. übte (vgl. Kapitel 3.1), ist seine Kunst nicht frei von politischer Befangenheit. Zwar ist der Realismusbegriff keineswegs an eine politische Positionierung gekoppelt. Menzels Blick stark durch das *Framing* repräsentativer Absichten des Königshauses geprägt, damit disqualifiziert sich seine Auslegung des Realismus als eine vom Außen das Innere und Körperhafte betrachtende Kunstströmung. (Diese Aussage bezieht sich auf die so genannten öffentlichen Werke Menzels!)
2. Was Menzels Malereien mit privat-motivierten Sujets betrifft, so stimmt der Realismusbegriff zur Gänze überein. Der Test, *Hinterhaus und Hof* mit zeitgenössischen Themen des 21. Jahrhunderts, unter dem Stichwort des Umweltschutzes, zu beladen, trotz dem Zahn der Zeit: Sein unverblümter und nur scheinbar kommentarloser Blick auf gesellschaftlichen Strukturwandel ist eine tatsächlich zeitlose Ingredienz Menzels Kunst. Dass ein geschultes Auge vonnöten ist, um die Qualitäten zu erkennen, stützt die Behauptung, dass die Genregrenzen der Kunstströmungen im 19. Jahrhundert verschwimmen, *Hinterhaus und Hof* damit nicht unbedingt als „Flaggschiff“ prägnantester Stilmittel des deutschen Realismus gelten kann. In der Art und Weise, wie sich Adolph Menzel wendig zwischen Sujets, Thematiken, gestalterischen Techniken und Mitteln bewegt, scheint man beim Versuch, sein Schaffen auf Biegen und Brechen einzig dem Realismusbegriff zuzuordnen – aus meiner Sicht – zwischen den Stühlen zu sitzen. Zu viele Ansatzpunkte zur Erforschung Menzels Kunst könnten so bei „Schubladisierungsversuchen“ seiner schöpferischen Palette verloren gehen.

Literaturverzeichnis

- Barthes, R. (2006). *Der Wirklichkeitseffekt* (1968). In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 164-172.
- Fried, M. (2007). *Menzels Realismus. Kunst und Verkörperung im Berlin des 19. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Herding, K. (1987). *Realismus*. In: Werner Busch, Peter Schmoock (Hg.): *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*. Weinheim/Berlin: Quadriga, S. 674-713.
- Karlheinz, B. (2003). *Ästhetische Grundbegriffe. Band 5 (Postmoderne - Synästhesie)*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Schubert, K., Klein, M. (2018). *Das Politiklexikon 7*. Dietz: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Maron, M. (02.2010). *Ach Glück*. Braunschweig: Günther Einecke.

Internetquellen

- Baunetz.de. (2012). *Warum Berlin so aussieht, wie es aussieht. 150 Jahre Hobrechtplan*.
https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-150_Jahre_Hobrechtplan_2622205.html:
(Zuletzt geöffnet am 10.04.2020)
- Felsch, M., *Berlin 1840-1880*. <https://diercke.westermann.de/content/berlin-1840-1880-978-3-14-100700-8-34-1-0>. (zuletzt geöffnet am 22.04.2020)
- Hohmann, L. *Friedrich II. von Preußen .Friedrich der Große, der Alte Fritz*.
https://www.preussenchronik.de/person_jsp/key=person_friedrich+ii.+von_preu%25dfen.html
: Rundfunk Berlin-Brandenburg. (zuletzt geöffnet am 03.05.2020)
- Keisch, C. *Adolf Menzel. Hinter Haus und Hof*. Smb.museum-digital.de. (zuletzt geöffnet am 14.04.2020)
- Umweltbundesamt. (2020). <https://www.umweltbundesamt.de/daten/flaeche-boden-land-oekosysteme/boden/bodenversiegelung#was-ist-bodenversiegelung>. (zuletzt geöffnet am 09.04.2020)
- Osterhammel, J. (kein Datum). *1800-1850*. <https://www.bpb.de/izpb/142105/1800-bis-1850>:
Bundeszentrale für politische Bildung. (zuletzt geöffnet am 20.05.2020)

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Adolph Menzel, *Hinterhaus und Hof*, 1844, Öl auf Leinwand, 44,5 x 61,5 cm, Nationalgalerie Berlin. Zit. nach: Ausstellung.-Kat. Adolph Menzel. *Labyrinth der Wirklichkeit*. Köln: Dumont 1996, S. 82.

Abb. 2: In Anlehnung an Adolph Menzel, *Hinterhaus und Hof*, 1844, Öl auf Leinwand, 44,5 x 61,5 cm, Nationalgalerie Berlin. Zit. nach: Ausstellung.-Kat. Adolph Menzel. *Labyrinth der Wirklichkeit*. Köln: Dumont 1996, S. 82.

Abb. 3: In Anlehnung an Adolph Menzel, *Hinterhaus und Hof*, 1844, Öl auf Leinwand, 44,5 x 61,5 cm, Nationalgalerie Berlin. Zit. nach: Ausstellung.-Kat. Adolph Menzel. *Labyrinth der Wirklichkeit*. Köln: Dumont 1996, S. 82.

Abb. 4: In Anlehnung an Adolph Menzel, *Hinterhaus und Hof*, 1844, Öl auf Leinwand, 44,5 x 61,5 cm, Nationalgalerie Berlin. Zit. nach: Ausstellung.-Kat. Adolph Menzel. *Labyrinth der Wirklichkeit*. Köln: Dumont 1996, S. 82.

Abb. 5: Adolph Menzel, *Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci*, Öl über Federzeichnung auf Papier, auf Leinwand kaschiert, Ecken abgerundet, 31,5 x 43,8 cm, Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Fotograf/in: Andreas Kilger. Zit. nach: [http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=12&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=14](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=12&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=14) (zuletzt geöffnet am 03.06.2020)