

## V. Rückgriff und Vorgriff der Kunst

*Werner Busch*

### Chodowieckis Darstellung der Gefühle und der Wandel des Bildbegriffes nach der Mitte des 18. Jahrhunderts

Natürlich gibt es auch in der Kunstgeschichte die verschiedensten Modelle zur Erklärung künstlerischen Wandels. Er kann, als Tat des individuellen Künstlers beschrieben, zu einem reinen Stilproblem werden, in geistesgeschichtlichen oder sozioökonomischen Begründungszusammenhängen stehen. Dagegen gibt es keinerlei Erklärungsversuche aus dem Wandel des Bildbegriffes heraus. Das ist um so verwunderlicher, als die Frage nach dem, was das Bild jeweils eigentlich ist, die Fragen nach Produktion, Struktur, Erscheinungssphäre und Rezeption in sich schließt. Ein Ziel kunsthistorischer Methode müßte es sein, am individuellen Kunstwerk anschaulich werden zu lassen, daß es diesen Wandel auf je eigene Weise in sich aufhebt und damit sinnkonstituierend werden läßt. Der folgende Beitrag versteht sich als Versuch in dieser Richtung. Er wird nach einer Einführung, in der an einem Gegensatzpaar das im 18. Jahrhundert ausgeprägte Bewußtsein von einem radikalen Rezeptionswandel der Kunst demonstriert werden soll, an einem Beispiel untersuchen, in welchem Verhältnis Traditionsverpflichtung und Neuerungsbedürfnis im 18. Jahrhundert zueinander stehen können, um dann in einem Schlußteil eine weitere Konsequenz eines gewandelten Bildbegriffs wenigstens anzudeuten.

Vorab jedoch gilt es festzuhalten, daß der Kunsthistoriker durch die Themenstellung des Kolloquiums mit der lokalen Beschränkung auf Deutschland und der zeitlichen Eingrenzung vom Ende des 17. Jahrhunderts bis zum Ende des Siebenjährigen Krieges in ein gewisses Dilemma gerät. Sehr verkürzt gesagt: Neben dem Kirchenbarock findet sich in diesem Zeitraum viel regionale Mittelmäßigkeit, kaum etwas Eigenständiges, im Gegensatz zu England und erst recht zu Frankreich. Und auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bleibt der deutsche Beitrag insbesondere zur Malerei eher bescheiden. Allerdings gewinnt die deutsche Kunst in diesem Zeitraum wenigstens Anschluß an die internationale Entwicklung. Der eigentliche Wandel fällt in die siebziger Jahre<sup>1</sup>. Um dem Generalthema gerecht werden zu können, erweist es

<sup>1</sup> Es soll hier nicht Thema sein, welchen Anteil daran Akademiebewegung in Deutschland und internationaler Klassizismus auf der einen Seite und Verbürgerlichung und Strukturwandel der Öffentlichkeit auf der anderen Seite haben.

sich von daher als unerlässlich, über das Jahr 1763 ein wenig hinauszugehen. Die folgenden Beispiele gehören der zweiten Hälfte der sechziger Jahre und den siebziger Jahren an.

Aus dem Jahre 1778 stammt eine graphische Serie des Berliner Kupferstechers und Malers Daniel Chodowiecki mit dem Titel „Natürliche und affektierte Handlungen des Lebens“. Die Folge besteht aus Gegensatzpaaren, in denen – im weitesten Sinne – bürgerliches und höfisches Verhalten in kommunikativen Situationen kontrastiert werden. Bürgerliches Verhalten wird positiv als natürliches Verhalten, höfisches negativ als affektiertes Verhalten begriffen<sup>2</sup>. Ein Gegensatzpaar (Abb. 1 und 2) zeigt je zwei Herren vor einer Statue der Flora. Ihre Reaktion auf das Kunstwerk ist das Thema, unter beiden steht als Titel das Wort „Kunst-Kennntnis“. Die affektierten Höflinge gestikulieren mit Händen und Füßen und reden heftig aufeinander ein, oder genauer: der eine scheint Entzückensschreie auszustoßen, und der andere erklärt ihm eindringlich die besondere Grandezza und Bedeutung der Figur, dazu schaut er nicht etwa auf das Kunstwerk, sondern seinem Gesprächspartner beschwörend in die Augen. Ganz anders die sogenannten natürlichen Bürger. Gefaßt, gesammelt, ganz wörtlich: zusammengenommen sind sie. Der eine hat die Arme vor der Brust gekreuzt, der andere die Hände vorm Bauch gefaltet. Voller Andacht schauen sie auf die Statue, einer hat gar angesichts des Werkes in hingebungsvoller Demut den Hut abgenommen. Die Statue, ein bezeichnender Zug, dankt es ihnen mit einem feinen Lächeln, während ihr Pendant bitterböse auf die höfischen Deklamateure schaut. Die natürlichen Bürger sind sprachlos in die Betrachtung versunken, jeder für sich, sie kommunizieren nicht über das, was sie in der Kommunikation mit dem Kunstwerk empfinden. Damit ist das bis zum heutigen Tag existierende Problem der Kunstbetrachtung auf frappante Art und Weise formuliert.

Richtig verhält sich nach Chodowiecki derjenige, der sich als vereinzelt Individuum an das Kunstwerk hingibt; nur so erfährt er sein Wesen, seine Wahrheit. Allerdings scheint es ihm nicht möglich, sich darüber mit seinen Mitmenschen zu verständigen. Da haben die Höflinge kein Problem, sie palavern lustig drauf los, damit aber, so Chodowiecki, gehen sie am Kunstwerk vorbei. Die Alternative scheint zu sein: entweder mit dem Kunstwerk zu kommunizieren oder über das Kunstwerk zu kommunizieren, beides zugleich scheint nicht zu gehen. Warum kann der Höfling, was der Bürger nicht kann, und warum kann der Bürger, was dem Höfling unmöglich ist? Die Antwort darauf ist ebenso einfach wie entmutigend.

Der Höfling hat eine verbindliche Sprachregelung zur Kunstbeurteilung, der Bürger keine. Der Höfling vertieft sich nicht in das individuelle Kunstwerk, sondern ordnet es kategorial und gattungsmäßig einem vorgewußten Kunst- und Begriffssystem zu. Im Palaver mit seinem Nachbarn geht es nicht um die Formulierung der individuellen subjektiven Erfahrung vom individuellen Kunstwerk, sondern um die Bestätigung der Kompetenz des Höflings, ein normatives System adäquat anwenden, bzw.

<sup>2</sup> Zur Körpermimik im 18. Jahrhundert: *Wolfgang Kemp*, Die Beredsamkeit des Leibes. Körpersprache als künstlerisches und gesellschaftliches Problem der bürgerlichen Emanzipation, in: *Städte-Jahrbuch NF 5* (1975) 111–134.



*Kunst-Kenntnis*  
*Connoissance des Arts*



*Kunst-Kenntnis*  
*Connoissance des Arts*

1. und 2. Daniel Chodowiecki, *Natürliche und affektierte Handlungen des Lebens*, Blatt 7 und 8, *Kunst-Kenntnis*, 1779 (E. 319 II).

einlösen zu können. Die Norm jedoch ist dem höfischen Verhaltenskodex eingeschrieben, der Diskurs ist normativ geregelt. Sein höfischer Kollege, der, um überhaupt Höfling sein zu können, über dieselbe Kompetenz zu verfügen hat, erwartet von ihm auch nicht ein besonderes Was, sondern nur ein besonderes Wie. Das Was ist normativ vorgegeben, das elegante Wie des Kunstgespräches erweist den besonderen Connoisseur. Der Bürger ringt mit dem Was immer wieder neu, ohne eine verbindliche Antwort finden zu können. Wie auch: Schließlich anerkennt er ja die Subjektivität aller Wahrnehmung und Empfindung und damit auch die Relativität allen Urteilens.

Daß sich von dieser wirkungsästhetischen Position aus leicht ein Weg zur Autonomie-debatte der achtziger und neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts, zu Moritz, Kant oder Schiller eröffnet, dürfte deutlich sein. Doch soll es hier mehr auf die Analyse der Wirkung selbst ankommen. Wenn richtiges Verhalten vor dem Kunstwerk Versenkung in und nicht Raisonement über das Kunstwerk ist, dann muß das Kunstwerk im Idealfall Qualitäten aufweisen, die eine restlose Versenkung ermöglichen<sup>3</sup>. Höchst-

<sup>3</sup> Zu diesem Phänomen umfassend: *Michael Fried*, *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley, Los Angeles, London 1980); s. auch meine Besprechung in: *Kunstchronik* 35 (1982) 363–372.

stes Ziel des Kunstwerkes ist es demnach, die Selbstauflösung des Betrachters in reines Gefühl zu bewirken. In der Theorie ist dieses Problem in allen Facetten und Konsequenzen spätestens seit Dubos' „Reflexions“ von 1719 bedacht worden. Da es hier nicht darum gehen kann, den englischen Anteil an der Debatte etwa von Locke bis zu David Hume, vom französischen etwa von Dubos bis Diderot zu scheiden, sollte es erlaubt sein, einige wenige für das Folgende wichtige Stichworte zu isolieren<sup>4</sup>.

Wenn dem reinen Gefühl Wahrheit zukommt, ist es notwendig auch die Basis des Geschmacks. Reines Gefühl stellt sich jedoch nur ein, wenn auch die Gegenstände dem entsprechen. Moral und Religion können so ebenfalls im Instinkt begründet werden. Früh hat man erkannt, daß durch ein solches sensualistisches Denken Deismus, Säkularisierung und Psychologisierung gefördert werden. Auf die deutschen Verhältnisse gewendet führt die Entwicklung etwa, um einen Aufsatztitel zu zitieren, vom Pietismus zur Erfahrungsseelenkunde<sup>5</sup>, wenn auch umstritten ist, inwieweit es hier ein eindeutiges Ursache-Wirkung-Verhältnis gibt<sup>6</sup>.

Am Beispiel ist zu klären, welche Konsequenzen die wirkungsästhetischen Anforderungen an das Bild für das Thema bzw. seine Auswahl, für die Behandlung des Themas, für die Erscheinungsstruktur des Bildes und seine Rezeption haben. Man hat gesagt, bei den Anforderungen an die Kunst im 18. Jahrhundert handele es sich auch nur um eine Variante der klassisch-rhetorischen Bestimmung, ein Kunstwerk erfülle sich in „prodesse“ und „delectare“, „docere“ und „movere“. In der Literartheorie sind die Unterschiede insbesondere im Hinblick auf die Romantik oft betont worden, etwa in Abrams wichtigem Buch „*The Mirror and the Lamp*“<sup>7</sup>. Die Kunstgeschichte dagegen hat hier in Theorie und vor allem Praxis große Schwierigkeiten. Das mag damit zusammenhängen, daß die Kunstgeschichte von einem seit Albertis Zeiten mehr oder weniger konstanten Bildbegriff ausgeht und Bildersprache allen Erfahrungen der Moderne zum Trotz nach wie vor vom Horazischen „ut pictura poesis“ bestimmt sieht. Geradezu mit konstanter Bosheit betreibt sie Ikonographie als humanistische Auslegungsmethode auch für die Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts mit einem unveränderten Allegorie-, Symbol- oder Emblem-begriff, sieht das Bild als Text mit konventionellen Zeichen. Oder aber sie fällt ins andere Extrem, geht von der gänzlichen Autonomie des Bildes aus, erklärt seine historische Dimension für irrelevant und sieht das interpretatorische Ziel allein in der Bestätigung des Kunstcharakters des Werkes. Gerade die Interpretation der Kunst des 18. Jahrhunderts in ihrer Spannung zwischen normativer Traditionsbindung und Originalitätsforderung könnte dazu dienen, Methodenbewußtsein zu erzeugen. Es gilt, diese Spannung bewußt zu machen.

<sup>4</sup> Zusammenfassungen finden sich bei *Anita Brookner*, *The rise and fall of an eighteenth-century phenomenon* (London 1972) 1–53 oder bei: *Gerhard Sauder*, *Empfindsamkeit*, Bd. 1 (Stuttgart 1974) bes. 1–49.

<sup>5</sup> *Fritz Stemme*, *Die Säkularisierung des Pietismus zur Erfahrungsseelenkunde*, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 72 (1953) 144–58.

<sup>6</sup> S. etwa *Sauder*, op. cit. (Anm. 4), 8f, 22ff.

<sup>7</sup> *M. H. Abrams*, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (London/New York 1953, dt. München 1978).



3. Daniel Chodowiecki, Der Abschied des Calas von seiner Familie, 1767, Berlin, Stiftung Preuß. Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

1765 malte Daniel Chodowiecki das Bild „Der Abschied des Calas von seiner Familie“ (Abb. 3)<sup>8</sup>. In der von ihm selbst radierten Fassung von 1767/68 (Abb. 4) wurde es ein europäischer Erfolg, zu vergleichen – in verschiedener Hinsicht – eigentlich nur mit der von Woollett 1771 gestochenen Fassung von Benjamin Wests 1768 gemaltem „Death of General Wolfe“<sup>9</sup>. Der Anlaß zu Chodowieckis Gemälde war tagespolitischer Natur. Chodowiecki berichtet 1780 selbst: „Mittlerweile kam in Paris ein Kupferstich heraus: La malheureuse famille de Calas. Dieses Blatt fand hier wenig Beyfall; man war unzufrieden mit der Erfindung, mit dem Ausdruck, mit der Ausführung, man fand es kalt, steif usw. Ich war nicht der Meinung, und suchte es bey Gelegenheit zu vertheidigen. Ich fand Wahrheit in den Stellungen, und den Ausdruck der Vorstellung ange-

<sup>8</sup> *Wilhelm Engelmann*, Daniel Chodowieckis sämtliche Kupferstiche (Leipzig 1857) E. 48, S. XXXIII ff., bes. XLIf.; *Wolfgang von Oettingen*, Daniel Chodowiecki (Berlin 1895) 87–89, 106–108; *Ludwig Kaemmerer*, Chodowiecki (= Künstler Monographien, hrsg. v. *H. Knackfuß*, Bd. 21, Bielefeld und Leipzig 1897) 19–26; *Werner Busch*, Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip, Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 7, Hildesheim, New York 1977) 218–234; Kat. Ausst. Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert, Daniel Chodowiecki 1726–1801, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie (Frankfurt a. M. 1978) S. 33–37, Kat. Nr. 8–10.

<sup>9</sup> Der Stich abgeg. in: Kat. Ausst. Zwei Jahrhunderte englische Malerei, Britische Kunst und Europa 1680–1880, Haus der Kunst München 1979/80, S. 505, Kat. Nr. 335. Die umfangreiche Literatur zu Wests Bild zitiert bei *Busch*, op. cit. (Anm. 8), Kap. 2, Anm. 154.



4. Daniel Chodowiecki, Les Adieux de Calas à sa Famille, 1768 (E. 48 II).

messen; nur die Behandlung mißfiel mir. Ich kopierte es in Ölfarbe, und wer mein Gemälde sah, versöhnte sich mit dem Kupferstich. Ich bekam Lust, meinem Bilde ein Gegenbild zu geben, schaffte mir alles an, was ich von gedruckten Urkunden auftreiben konnte, die bey Gelegenheit der Untersuchung des Calasischen Prozesses in Paris waren an's Licht gekommen, und sah bey Lesung derselben ein, daß die Pariser interessiert gewesen waren, keinen anderen Augenblick zu wählen, als den, den man hier so kalt fand. Da es mir nicht darum zu thun war, der französischen Nation ein Compliment zu machen, sondern nur einen Augenblick zu wählen, der den Anschauer rührt, und bey dem Gedanken des unschuldig geräderten ehrlichen Mannes eine mitleidige Thräne ablockt; so wählte ich den, da er nach dem Gerichtsplatz soll geführt werden, und seine Familie von ihm Abschied nimmt. Ich führte diesen Gedanken aus und hatte das Vergnügen, daß niemand ungerührt davon ging. Man rieth mir, ich sollte dieses Bild in Kupfer stechen lassen, oder selbst stechen. Ich glaubte nicht, daß irgend ein Kupferstecher nach meiner Arbeit würde stechen wollen und radirte es. – Ao. 1767 hätte ich es herausgeben können ...<sup>10</sup>

Der Pariser Kupferstich, auf den Chodowiecki sich bezieht und den er zuerst wörtlich in einer erhaltenen Umrißzeichnung kopiert hat, stammt von Delafosse nach Car-

<sup>10</sup> Miscellaneen artistischen Inhalts. Hrsg. von Georg Meusel, Erfurt, 5. Heft 1780, S. 5 f.



5. Jean-Charles Delafosse nach Carmontelle (Louis Carrogis), La malheureuse famille Calas, 1765.

montelle (Abb. 5). Seine Herausgabe<sup>11</sup> bildete den vorläufigen Abschluß einer von Voltaire initiierten Rehabilitierungskampagne für den unschuldig hingerichteten hugenottischen Tuchhändler Jean Calas<sup>12</sup>. Die zu dem Justizmord führenden Ereignisse hatten sich in den Jahren 1761/62 gegen Ende des Siebenjährigen Krieges in Toulouse abgespielt, zum Zeitpunkt eines absoluten ökonomischen Tiefpunktes in Frankreich. Am 13. Oktober 1761 war der älteste Sohn Marc-Antoine, ein studierter Jurist, der jedoch als Protestant Schwierigkeiten hatte, seinen Beruf auszuüben und beschäftigungslos zu Hause saß, nach einem Abendbrot in der Familie erhängt im Laden des Tuchhändlers aufgefunden worden. Durch die entstehende Unruhe war schnell eine Menschenmenge vor dem Hause angelockt worden, und nach kürzester Zeit hatte die Polizei die Untersuchungen aufgenommen. Die Familie Calas – zur Zeit des Ereignisses waren nur die Eltern und ein weiterer Sohn, Pierre, anwesend –, ihr Abendbrot-

<sup>11</sup> Zur Entstehungs- und Subskriptionsgeschichte: N. Weiss, A propos de Calas, Histoire de l'estampe de Carmontelle, in: Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français 57 (1913) 257 ff.

<sup>12</sup> David D. Bien, The Calas Affair, Persecution, Toleration, and Heresy in Eighteenth-Century Toulouse (Princeton 1960) und Edna Nixon, Voltaire and the Calas Case (London 1961); Zusammenfassung der historischen Zusammenhänge bei Busch, op. cit. (Anm. 8), 218–23, dieser Zusammenfassung wird hier z. T. wörtlich gefolgt.

gast, Gaubert Lavaysse, und die Haushälterin, Jeanne Vignier, gaben an, sie hätten den Toten am Boden liegend aufgefunden. Später nach einer medizinischen Untersuchung gestanden sie ein, sie hätten ihn an der Tür hängend gefunden, seinen Selbstmord hätten sie nur zu vertuschen gesucht, um dem Leichnam die gräßlichen Behandlungen zu ersparen, die der Leiche eines Selbstmörders dem Gesetz nach zuzufügen waren und um ihm ein christliches Begräbnis zu ermöglichen, ferner, um von der Familie die damit verbundene Schande abzuwenden. Schon am Abend der Tragödie tauchte vor dem Haus das Gerücht auf, Vater Calas habe seinen Sohn aus religiösen Gründen umgebracht, die anderen im Hause seien an der Verschwörung beteiligt gewesen. Marc-Antoine habe wie sein bereits konvertierter und außerhalb des Hauses lebender Bruder Leon den Glauben wechseln wollen. Ein alter Vorwurf gegen die Protestanten wurde wieder belebt: Calvin habe gelehrt, Eltern seien verpflichtet, ein Kind, das konvertieren wolle, zu töten. Die Familie, ihr Gast und die Haushälterin wurden gefangengesetzt. Von der Kirche erging wenig später in Abstimmung mit der Behörde erst ein *Monitoire*, als dieses keinen Erfolg zeitigte, die gesteigerte Form des *Monitoires*, die *Fulmination*, mit der Androhung der Exkommunikation für verschwiegene Informationen über den Fall. Beide waren derartig suggestiv formuliert, daß sie die Schuld der Angeklagten eindeutig präjudizierten. Wiederum in Absprache mit dem Parlament hielt die Kirche für Marc-Antoine ein feierliches Requiem ab, er wurde damit zum Glaubensmartyrer. Von da an konnte das Gericht nur noch zu einem Schuldspruch kommen. Dennoch schien die Behörde unsicher zu sein, da auch nach der *Fulmination* keinerlei Beweise vorlagen. Eine höhere Instanz mußte zur schließlichen Urteilssprechung eingeschaltet werden. Über Jean Calas wurde die *Question*, die Befragung unter Tortur, und die anschließende Räderung verfügt. Den Schuldspruch über die anderen Angeklagten behielt man sich vor.

Jean Calas beteuerte auch in der gesteigerten Form der Tortur seine Unschuld und starb ungemein standhaft als überzeugter Protestant auf dem Rad. Offenbar durch das Verhalten des alten Calas verstört, kam das Parlament für die anderen Angeklagten zu gänzlich inkonsequenten Urteilen. Marc-Antoines Bruder wurde auf Lebenszeit verbannt, sein Freund und Madame Calas wurden mangels Beweisen entlassen, die katholische Haushälterin wurde einstimmig freigesprochen. Die beiden zur Zeit der Ereignisse nicht anwesenden Töchter verschwanden wie der Bruder Marc-Antoines in Klöstern; der jüngste Bruder Donat blieb unauffindbar.

Der ganze Fall und sein Ablauf sind nur zu verstehen unter Berücksichtigung der besonderen Verhältnisse der Jahre 1761/62. Insbesondere nach der Aufhebung des Edikts von Nantes 1685 und den anschließenden Cevennenkriegen waren Protestantenhaß und -verfolgung zu jeder Zeit latent. Religionsausübung war verboten, die Berufsmöglichkeiten waren stark beschnitten, auch rechtlich waren die Protestanten stark benachteiligt. 1762 jährte sich der „*Délivrance*“-Tag zum zweihundertsten Male und sollte mit großem Pomp begangen werden. Seit 1562 wurde jährlich der Tag der großen Protestantenschlächtereier mit Prozessionen und volksfestartigen Veranstaltungen gefeiert. Mit System wurden von Staat und Kirche zu diesem Anlaß die alten Resentiments geschürt. So kam den Toulousaner Stadtvätern der Calas-Fall, der übrigens nicht der einzige derartige Prozeß blieb, durchaus zupaß. Die Annalen des Parlaments

sprechen es zu diesem Zeitpunkt ganz deutlich aus: „Der Eklat, der öffentliche Zeremonien begleitet, dient dazu, religiöses Fühlen zu nähren, ja gar hervorzurufen.“<sup>13</sup> Es ist keine Frage, daß die Ursache für die unglaubliche Intoleranz der Jahre 1761/62 nur sozialpsychologisch zu verstehen ist. Der Protestantenhaß, die Hysterie der Bevölkerung, sind als Ventil für die allgemeine Frustration anzusehen<sup>14</sup>, man könnte auch sagen als das Ergebnis einer von Kirche und Staat versuchten Ablenkung der Bevölkerung vom politischen und ökonomischen Desaster. Gefördert wurde der Haß durch den Kriegszustand mit den protestantischen Mächten England und Preußen.

Inzwischen hatte Voltaire in Genf von den Ereignissen gehört. Er stand dem Urteil von vornherein äußerst skeptisch gegenüber und sah die sich stützenden Mächte Kirche und Parlament als für das Ergebnis verantwortlich an. Voltaire sammelte von den verschiedensten Seiten Informationen zu diesem Fall. Zwei der drei Brüder Marc-Antoinnes konnten aus Frankreich flüchten und tauchten in Genf auf; sie wurden für Voltaire von unschätzbbarer Bedeutung. Er startete mit Hilfe Genfer Bürger eine genau geplante Briefkampagne und setzte jeden nur möglichen Hebel, der zu einer Rehabilitierung Jean Calas' und zu einer Wiederaufnahme des Prozesses führen konnte, in Bewegung. Der mitangeklagte Freund der Calas-Familie und Madame Calas gingen, von Voltaire unterstützt und instruiert, nach Paris und besuchten mit verschiedenen Empfehlungsschreibern Salon auf Salon. Schließlich verfügte der königliche Rat eine Wiederaufnahme des Prozesses. Das Toulousaner Parlament versuchte die Aufnahme des Prozesses mit allen Mitteln erst zu verhindern und dann zu verzögern. Am 9. März 1765 schließlich, ostentativ auf den Tag genau drei Jahre nach dem Urteil gegen Jean Calas, erfolgte seine gänzliche Rehabilitierung und der Freispruch für die übrigen Betroffenen, denen ferner eine Geldentschädigung gezahlt wurde, die allerdings nur das Notwendigste deckte.

Aus diesem Grunde tauchte im Kreise von Friedrich Grimm in Paris schon vor dem endgültigen Freispruch die Idee auf, einen Stich mit den Porträts der Beteiligten des letzten Verfahrens zur Subskription herauszugeben und ihnen das aus der Subskription zu erwartende Geld zur Verfügung zu stellen. Am 15. April annoncierte Grimm in seiner „Correspondance“, Carmontelle sei am 9. März, am Tage des endgültigen Urteils, im Gefängnis gewesen und habe die Beteiligten porträtiert. Für die Stichausführung versuchte Grimm Wille zu gewinnen, der jedoch ablehnte. Delafosse fertigte schließlich den Stich, den Grimm als ein „Projet de souscription pour une estampe tragique et morale“ ankündigte, der spätere Titel lautete „La malheureuse Famille Calas“. Verschiedene Quellen bestätigten die bemerkenswerte Ähnlichkeit der Porträts. Voltaire war begeistert und subskribierte für zwölf Exemplare. Er war allein traurig darüber, daß der junge Donat nicht auf dem Stich erschien, sein Vorschlag, ihn noch einzufügen, fand in Paris keinen Beifall. So ließ er von Hubert in Genf ein Porträt des Jungen anfertigen, das in Stichform den anderen Stich begleiten sollte; mit dem Resultat war er jedoch nicht sehr zufrieden, so daß das Projekt sich zerschlug.

<sup>13</sup> Zit. bei *Bien*, op. cit. (Anm. 12), 50.

<sup>14</sup> Ebenda, 78, 179f.

Der Carmontelle-Delafoſſe-Stich jedoch begleitete Voltaire bis zu ſeinem Tode, als ſtete Erinnerung an ſeinen größten Triumph.

Die Subſkription war in ganz Europa ein großer Erfolg. Eben wegen des Erfolges wurde ſie jedoch ſchon bald nach ihrem Anlaufen von höchſter Stelle unterdrückt, offenbar um das Toulouſaner Parlament nicht noch weiter zu verärgern. In Toulouse hatte das Gericht nach dem Freispruch erneut, nun geheim, getagt, und war zu erneutem Schuldspruch gekommen. Alle Proteſte gegen die Unterdrückung der Subſkription halfen nichts, als der Stich ſpäter wieder freigegeben wurde, war es zu ſpät, das öffentliche Intereſſe an der Angelegenheit war erloſchen. Während der Revolution jedoch wurde Calas als einer der frühen Märtyrer der Revolution gefeiert, eine Erinnerungssäule wurde für Toulouse geplant, kam jedoch offenbar nicht zur Ausführung. Bei der feierlichen Überführung der ſterblichen Überreſte Voltaires erſt in die Baſtille, dann ins Pantheon, ſchritt die Familie Calas an bevorzugter Stelle im Trauerzug mit, auf Voltaires Sarkophag wurde eingemeißelt: „il vengea Calas, Sirven et Montbailly“. Neben dem Namen des Calas finden ſich alſo die Namen zweier weiterer Juſtizopfer, denen Voltaire mit ähnlich angelegten Kampagnen zu Gerechtigkeit verholfen hatte. Zahlreiche Schauſpiele, inſbesondere während der Revolutionszeit, beſchäftigten ſich mit dem Calas-Stoff.

Der Stich nach Carmontelle zeigt den Moment, in dem Gaubert Lavaysſe im Gefängnis der Conciergerie aus dem letzten entſcheidenden Memoire vorliet. Neben Gaubert ſteht Pierre, der ihm über die Schulter ſchaut, ihm gegenüber auf einem Stuhl ſitzt Madame Calas, gerahmt von den beiden Töchtern und der treuen Jeanne Vignier.

Der Stich gelangte natürlich auch in die Hugenotten-Emigrantenkolonie in Berlin und damit in die Hände von Daniel Chodowiecki. Chodowieckis Mutter ſtammte aus einer Hugenottenfamilie, er ſelbſt hatte in Berlin in eine Réfugiés-Familie geheiratet und lebte in der dortigen alten, gut organisierten reinen Handwerker- und Kaufleutekolonie. Dort nahm man natürlich regen Anteil an den Ereigniſſen in Toulouse.

Der Delafoſſe-Carmontelle-Stich hat einen ausgeſprochenen Dokumentcharakter. Er hält den Moment feſt, in dem die Betroffenen von der Rehabilitierung erfahren. Dabei kommt es ihm nicht auf die Schilderung der Reaktionen der Betroffenen, nicht auf Handlung an, ſondern einzig und allein auf die Verewigung ihrer Porträts. Deutlich wird das ſchon dadurch, daß außer der Haushälterin alle übrigen Perſonen im direkten Profil erſcheinen. Profildarſtellung iſt eine Form Handlung ſtillegender Fixierung, die zu isolierter, nicht kontinuierlicher Bildlektüre führt. Carmontelle war ein Spezialist für ein derartiges Genre, erinnert ſei allein an ſeine Darſtellung der Familie Mozart bei ihrem erſten Auftritt in Paris Ende 1763 mit dem ſiebenjährigen Wolfgang am Klavier<sup>15</sup>. Es handelt ſich um Berichterſtattung für eine intereſſierte Öffentlichkeit, die die Umſtände kennt und für die Erinnerung allein das authentische Porträt fordert. Von der Gattung her iſt es eine Weiterentwicklung eines in den zwanziger und dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts im Watteau-Kreis entwickelten Porträtty-

<sup>15</sup> Dessins Pariſiens du XVIIIe Siècle, Bulletin du Musée Carnavalet Paris, No. 1/2, 1971, Kat. Nr. 12, Abb. S. 8, weitere Beiſpiele dort Kat. Nr. 6–11, 13–15.

pus: des sogenannten „conversation piece“<sup>16</sup>, das seinen größten Erfolg bezeichnenderweise in England hatte. Bezeichnenderweise deshalb, weil es einem in England am weitesten entwickelten neuen Porträtverständnis entschieden entgegenkommt. Das „conversation piece“ dient nicht mehr den beiden Funktionen des klassischen Adelsporträts, der Versicherung der Abstammung durch Eintritt in die Ahnengalerie und der Versicherung adligen Selbstverständnisses durch Darstellung tradierten Normenbewußtseins<sup>17</sup>, sondern der Fixierung momentaner Befindlichkeit für die individuelle Erinnerung; insofern ist es nicht offizieller repräsentativer, sondern privater dokumentierender Natur. Ihm geht gänzlich die Dimension des Exemplarischen ab. Damit kann sich auch sein Zeitbegriff ändern. Da ohne überzeitlichen Geltungsanspruch, kann auch der Moment, Transitorisches festgehalten werden. Die Weiterentwicklung des Typus bei Carmontelle besteht darin, daß diese im privaten Adels- und Bürgermilieu beheimatete Auffassungsweise veröffentlicht wird. Damit wird das Tagesereignis historisches Dokument, das auf Erinnerung zielt. Künstlerisch unbefriedigend am Carmontelleschen Typus mußte bleiben, daß der Dokumentcharakter der dargestellten Szene deren Handlungslosigkeit impliziert. Die Aufgabe, die Chodowiecki – und nicht nur er – sich stellte, bestand darin, ohne Verlust des Dokumentcharakters, d. h. aber auch ohne Verlust an Authentizität und Einmaligkeitsanspruch, das Bild über nachvollziehbare Handlung zum moralischen Exempel werden zu lassen. Individuelles, Relatives soll mit Absolutheitsanspruch auftreten. Es fragt sich, wie Chodowiecki diesen typisch bürgerlichen Widerspruch aufzuheben trachtet. Um dies klären zu können, bedarf es einer genauen Analyse der Werkgenese. Schon vorab läßt sich allerdings vermuten, daß Chodowiecki Authentizität durch Detailgenauigkeit zu erreichen und dem Absolutheitsanspruch durch die Einlösung eines tradierten Kunst- bzw. Gattungsbegriffs gerecht zu werden sucht.

Chodowieckis „Calas“-Blatt (s. Abb. 4), das sorgfältig dem Gemälde folgt, ist einfach komponiert. Eine Hauptgruppe wird von zwei räumlich leicht nach hinten versetzten Nebengruppen flankiert. Die dreiecksförmige Mittelgruppe ist leicht nach links verschoben, aufgefangen wird das durch die leicht nach rechts gerückte große Lampe am oberen Bildrand, auf die von links der obere Abschluß der geöffneten Tür, von rechts die Aufhängevorrichtung weist, so ebenfalls dreiecksförmig die gesamte Komposition schwach überfangend. Zugleich kreuzen sich in der zentralen Figur des halbliegenden Calas zwei eindeutige Diagonalen. Die eine, entsprechend der Lesekonvention von links oben nach rechts unten abfallend, beginnt mit dem geneigten Kopf des Eintretenden, führt über den Rücken des Gebeugten und findet ihre Ableitung im ausgestreckten linken Bein des Calas. Die andere steigt entsprechend von links unten nach

<sup>16</sup> G. C. Williamson, *English Conversation Pictures* (London 1931); *Sacheverell Sitwell, Conversation Pieces* (London 1936, <sup>2</sup>1969); *Ralph Edwards, Early Conversation Pictures from the Middle Ages to about 1730: A Study in Origins* (London 1954); Kat. Ausst. *The Conversation Piece in Georgian England, The Iveagh Bequest, Kenwood House* (London 1965); *Mario Praz, Conversation Pieces, a Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America* (London 1971); *Ronald Paulson, Emblem and Expression, Meaning in English Art of the Eighteenth Century* (London 1975), Kap. 8, *The Conversation Piece in Painting and Literature*, 121–136.

<sup>17</sup> Hierzu *Berthold Hinz, Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974) 139–218.

rechts oben an und führt über den linken Fuß der Knieenden, ihrer Rückenkontur, ihre Calas umfassende Rechte, dessen linke Hand und den Rücken der vorgebeugten Figur rechts nach oben. Eine solche, abstrakte Bildordnung schaffende Komposition ist konventionell, geradezu ein wenig schematisch. Ebenso liegt das Licht auf der Hauptgruppe, für die Nebengruppen ist es zurückgenommen.

Dargestellt ist, wie der Titel sagt, der Abschied des Calas von seiner Familie. Der Wärter löst seine Ketten, der Priester betritt den Raum, um ihn zu Folterung und Hinrichtung zu führen. Drei seiner Kinder umdrängen ihn, seine älteste Tochter stützt und umarmt ihn, zu ihr blickt er auf und weist mit der Linken auf die Bibel und nicht in erster Linie, wie man lesen kann, auf seine ohnmächtige Frau, denn sie wird ja vom Freund der Familie und der getreuen Haushälterin umsorgt.

Die den sonstigen Beleuchtungsverhältnissen nicht entsprechende Helligkeit der rechten Seite der aufgeschlagenen Bibel stellt ihre Betonung außer Frage, im Gemälde war sie gar gänzlich weiß erschienen. Dieser Hervorhebung korrespondiert die Verszeile unter dem Titel: „Ich fürchte Gott und sonst kenne ich keine andere Furcht.“ Die Mitteilung ist deutlich: Calas' protestantischen Bibelglauben werden weder die Tortur noch der bigotte katholische Priester zerstören können. Auch diese Form der Erzählhaltung ist konventionell, wir lesen Zusammenhänge, werden im Bild formal und durch innerbildliche Handlungsverweise gelenkt. Klassische Historie ist so strukturiert. Unkonventionell und den Anforderungen klassischer Historie widersprechend ist die extreme Wiedergabegenauigkeit auch des kleinsten Details, vom Kneifer der Ohnmächtigen, der aus der grob gezimmerten Bettstatt ragenden Kornähre bis zum Schlüsselloch der ohnehin schon winzigen Fußkettenschlösser. Unkonventionell ist zum anderen das primär auf Vater und älteste Tochter konzentrierte überstarke Sentiment, das, läßt sich der Betrachter auf seine Wirkung ein, rationale Bildlektüre im Grunde genommen außer Kraft setzt. Die Mitteilung ist nicht mehr, wie die Bildzeichen es haben wollen: Trauert nicht, die Bibel wird mich trösten; eine in einem Text zu fassende Mitteilung wird vielmehr verweigert, ein Eintauchen in das absorbierende Sentiment dafür angeboten.

Untersuchen wir Chodowieckis Bildquellen, so wird deutlich werden, wie sehr er um einen Ausgleich zwischen Authentizität, Erzählhaltung und Sentiment gerungen hat. Authentizität sollten die sorgfältige Übernahme der, wie es in den Quellen heißt, gut getroffenen Porträts des Carmontelle-Delafosse-Stiches, ferner das Quellenstudium selbst gewährleisten, von dem Chodowiecki berichtet. Das Aussehen der auf den ersten Blick wie verzeichnet erscheinenden Beine des Calas etwa findet aus den Quellen leicht seine Erklärung. Calas litt unter Gicht, seine geschwollenen Beine und Füße waren dick umwickelt; daß ihm Fußketten angelegt worden waren, war als besonders grausam empfunden worden.

Für ein anderes Bild, das den „Tod des Grafen Schwerin fürs Vaterland“ darstellte, führte Chodowiecki gar eine Fragebogenaktion bei den Augenzeugen durch, um größtmögliche Authentizität zu garantieren<sup>18</sup>. Hier wie im Falle des Calas soll histori-

<sup>18</sup> Zitiert bei Rainer Schoch, Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 23, München 1975) 48, Anm. 196.

sche Rekonstruktion Wahrheit bewirken, sie ist nicht in idealer Vergegenwärtigung aufgehoben. Aber es sollte auch die Detailgenauigkeit als Selbstwert die Illusion von Authentizität erzeugen. Denn: daß die Abschiedsszene so gar nicht stattgefunden haben konnte, die Angeklagten streng getrennt gehalten worden waren, das wußte auch Chodowiecki.

Die Rechtfertigung seines Wirklichkeitsillusionsbegriffes konnte Chodowiecki in England und Frankreich finden, am deutlichsten sicher in der Kunsttheorie Diderots. In dessen Eloge auf Richardson von 1762 heißt es: „Ich habe gehört, wie man meinem Autor seine Details vorwarf, die man ‚Längen‘ nannte. Wie unerträglich waren mir solche Vorwürfe! ... Solche Schilderungen, sagt ihr, bringen nur Gewohntes – das sehe man doch jeden Tag! Ihr täuscht euch: Das spielt sich zwar jeden Tag vor euren Augen ab, doch ihr seht es niemals ... und die Kunst des großen Dichters und des großen Malers besteht eben darin, euch eine flüchtige Einzelheit zu zeigen, die euch entgangen ist ... Seid euch darüber klar, daß alle Illusion gerade an dieser Vielzahl von kleinen Dingen hängt: es ist sehr schwer, sie sich vorzustellen, und noch viel schwerer, sie wiederzugeben. Die Gebärde ist zuweilen ebenso erhaben wie das Wort; dann bereiten aber gerade die Wahrheiten des Details die Seele auf die gewaltigen Eindrücke von großen Ereignissen vor.“<sup>19</sup> Die Seele, führt Diderot weiter aus, durch die Wahrheit der Details entwaffnet, kann sich nun ohne Besinnen dem Sentiment des geschilderten Ereignisses überlassen.

Man möchte meinen, daß Diderots ungemein einflußreiche und gerade in Deutschland weitverbreitete Abhandlung auch Chodowiecki Aufschluß über das Verhältnis von Detail und reinem Sentiment geben konnte. Aber in diesem Zusammenhang konnte er bei Diderot auch lesen, daß ein Künstler, der das illusionstiftende alltägliche Detail rechtfertigt, dem Verdikt klassischer Norm verfällt: „Wehe dem Mann von Genie, wenn er die Schranken überschreitet, die den Werken der Kunst von Sitte und Zeit gesetzt sind, und wenn er das alte Regelbuch und seine Formeln mit Füßen tritt!“<sup>20</sup> Und das alte Regelbuch gebot, um eine späte Ausprägung des 18. Jahrhunderts zu zitieren, ganz direkt: „not to enter into the minute peculiarities“<sup>21</sup>. „Generality“ versus „particularity“ lautete die Paarung. Ersteres gebührt nach klassischer Vorstellung der hohen Historie, letzteres dem Porträt und dem niederen Genre. Eben diese Regel stellten Diderot und in seinem Gefolge Chodowiecki auf den Kopf.

In England und Frankreich konnte Chodowiecki jedoch auch unmittelbar zeitgenössische bildkünstlerische Vorbilder für seine Auffassung finden, und für seinen „Calas“ hat er sie ganz offensichtlich auch genutzt. Motive entlehnte er aus William Hogarths Serie „A Rake's Progress“, Szene 7 und 8 (Abb. 6 und 7)<sup>22</sup>. Die Behandlung

<sup>19</sup> Denis Diderot, Ästhetische Schriften, hrsg. v. Friedrich Bassenge, 2 Bde. (Frankfurt a. M. 1968) Bd. 1, 407 f., zu frühen auch deutschen Ausgaben s. Bd. 2, 737 f.

<sup>20</sup> Ebenda, Bd. 1, 407.

<sup>21</sup> Sir Joshua Reynolds, Discourses, ed. Robert R. Wark (New York, London 1966) Discourse 4, 1771, S. 56, der gesamte 4. Diskurs ist diesem Problem gewidmet, S. 55–68, das Reynolds aber auch später immer wieder aufgreift, s. etwa Discourse 6, 1774, S. 93 f.

<sup>22</sup> Busch, op. cit. (Anm. 8), 3–6, 225; Kat. Ausst. William Hogarth 1697–1764, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Berlin 1980) Kat. Nr. 69 und 70.



6. William Hogarth, A Rake's Progress, Szene 7, 1735 (P. 138).

des Sentiments bei verwandtem Generalthema fand er in Greuzes „Le Paralytique“ (Abb. 8) vorgebildet<sup>23</sup>. Die Auffassung des Details verband Engländer und Franzosen.

Im einzelnen: Chodowiecki hat sich immer wieder mit Hogarth, vor allem mit seinen graphischen Zyklen auseinandergesetzt, ungezählte direkte Adaptionen lassen sich nachweisen. Die Zeitgenossen haben das nicht übersehen und ihn beständig mit Hogarth verglichen – zum großen Ärger von Chodowiecki, der sich verschiedentlich ganz direkt zu distanzieren suchte<sup>24</sup>. Er war, was die Vorbildhaftigkeit Hogarths anging, ganz offensichtlich hin- und hergerissen. Vergleicht man Hogarths „A Rake's Progress“, Szene 7 und 8 mit Chodowieckis „Calas“, so wird schnell deutlich, was ihn anzog und was ihm entschieden zuwiderlief. Detailgenauigkeit, Erzählhaltung und einzelne motivische Erfindungen, wie die ohnmächtig Zurücksinkende, der mit der Riechflasche geholfen werden soll, aus „Rake“ 8, oder der die Ketten lösende Wärter aus „Rake“ 7, konnten ihn anregen; der Ton des Ganzen jedoch mußte ihn stören. Die

<sup>23</sup> Brookner, op. cit. (Anm. 4), 106 f.; Fried, op. cit. (Anm. 3), 55–57.

<sup>24</sup> S. etwa Kaemmerer, op. cit. (Anm. 8), 58.



7. William Hogarth, A Rake's Progress, Szene 8, 1735 (P. 139).

Hogarth'sche satirische Grundhaltung ließ ein Aufgehen in reine Gefühlseligkeit nicht zu; Hogarth hatte keine Illusionen und wollte deswegen auch keine erzeugen. Fielding, nicht Richardson war Hogarths Pendant, Shamela nicht Pamela sein Modell. Chodowieckis Tonlage entsprach Richardson, dessen Clarissa Harlowe er im übrigen illustriert hat<sup>25</sup>, auch Diderot hat dieses Stück über den grünen Klee gelobt.

Ein Jahr nach seiner Richardson-Abhandlung, im Pariser Salon von 1763, hatte Diderot in Greuzes „Le Paralytique“ ein bildkünstlerisches Pendant zu Richardsons Romanen gefunden<sup>26</sup>. Das Bild war ein unmittelbarer Erfolg, von Scharen umlagert, und nicht nur Diderot weiß zu berichten, daß niemand ungerührt davonging. Der ursprüngliche, umständliche Titel „Der Gelähmte von seinen Kindern umsorgt, oder die Frucht der guten Erziehung“, der den Gegenstand benennt und seine moralische

<sup>25</sup> E. 521–527, 550–557, 797–820. Engelmanns Werkverzeichnis ist jetzt ein kompletter Abbildungsteil nachgeliefert worden: Jens-Heiner Bauer, Daniel Nikolaus Chodowiecki, Das druckgraphische Werk (Hannover 1982), die Richardson-Illustrationen dort unter den Nr. 1129–1143 und 1852–1875.

<sup>26</sup> Diderot, op. cit. (Anm. 19), 416–467.



8. Jean-Baptiste Greuze, La piété filiale, Salon 1763, Leningrad, Eremitage.

Nutzanwendung gleich mitliefert, wird bezeichnenderweise sofort ersetzt durch „La Piété filiale“ – „Kinderliebe“, womit der alles bestimmende Ausdrucksgehalt des Themas erkannt ist. Nun könnte man meinen, das entspräche durchaus den Forderungen klassischer Historie, für die es unerlässlich ist, daß alles Interesse sich in Abstimmung auf das Bildzentrum, den Helden ausrichtet. Schließlich schreibt auch Diderot: „Jeder hat hier genau den Grad der Anteilnahme, der seinem Alter und seinem Charakter entspricht.“<sup>27</sup> Und doch handelt es sich um etwas anderes.

Weder gibt es einen eigentlichen Helden, denn das Personal ist gleichberechtigt, allen ist die gleiche Ausführlichkeit gewidmet, noch ist die Abstufung der leidenschaftlichen Reaktionen das Ziel – und zwar insofern nicht, als nicht bestimmte Leidenschaftstypen der Lebrun'schen Tradition dem rationalen Nachvollzug des Betrachters vorgestellt werden, sondern vielmehr das überstarke Sentiment im Eindruck auf den Betrachter die Differenzen erst einmal aufhebt. Wenn es denn einen Helden gibt, dann ist es nicht der Gelähmte, sondern das Sentiment als solches. Bildpersonal und Betrachter sind gleichermaßen und ohne Ausnahme von ihm absorbiert. Diderot hat das als besondere Qualität des Greuzeschen Bildes durchaus erkannt. Nicht nur schildert er seine eigene Reaktion: „Als ich diesen so beredten und rührenden Greis sah,

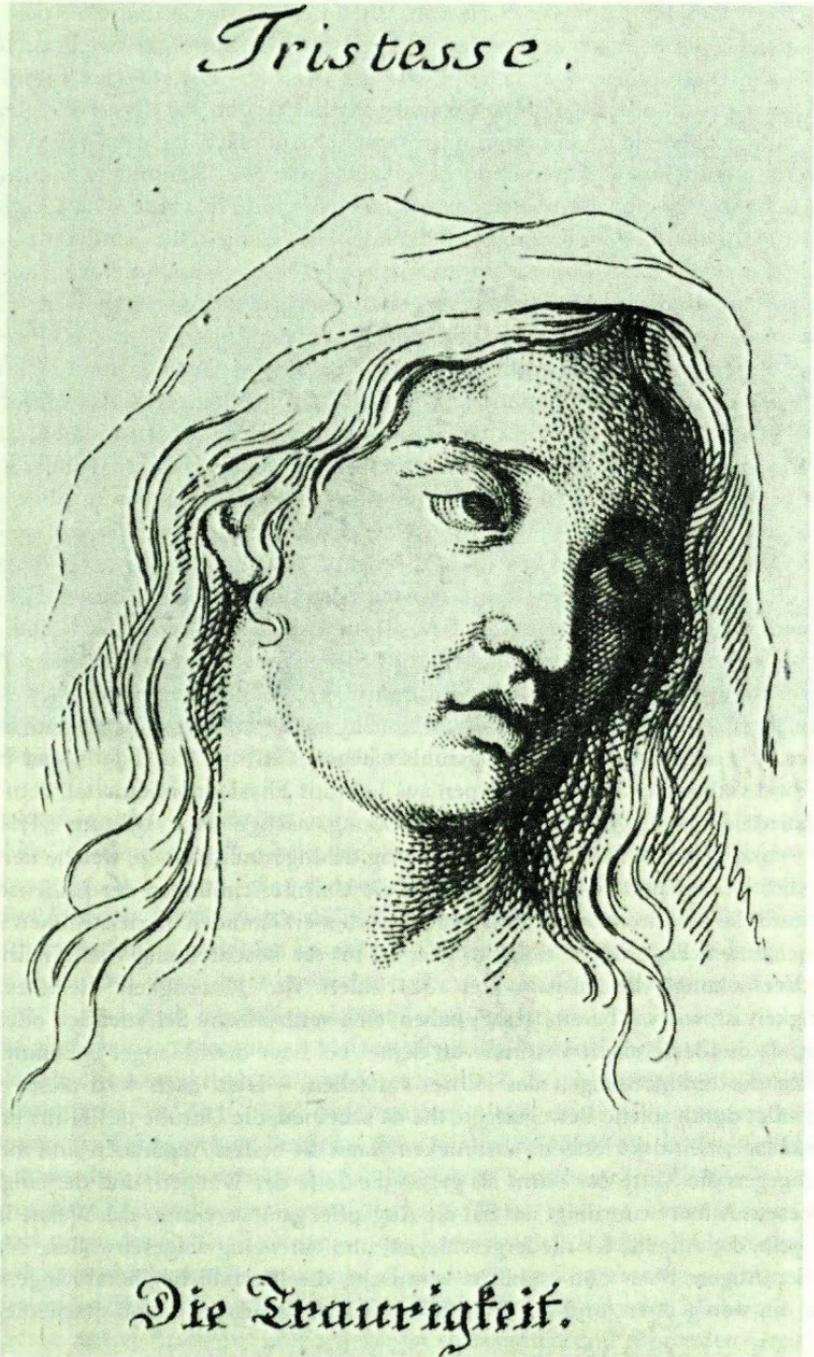
<sup>27</sup> Ebenda, 465.

hatte ich das Gefühl, daß meine Seele von Mitleid erfüllt wurde und die Tränen mir nahe waren.“<sup>28</sup> Sondern wie oft vor den Werken Greuzes läßt er die Szene auch zum sprechenden Bild werden, malt sich aus, wie der Greis mit ersterbender Stimme seinem Schwiegersohn für die Hilfe und Zuneigung dankt, und wie darauf alle gleichermaßen bis zur Dienerin im Hintergrund aufhorchen und die Sätze des Greises wie ein Vermächtnis aufnehmen. Hören und Rührung gehen in eins. Man müßte kein Inneres haben, schreibt Diderot, wenn man davon nicht erschüttert würde. Die Geschichte also ist nicht eigentlich mehr dargestellt, sondern das dargestellte Sentiment löst im Betrachter ein Nachsinnen über einen möglichen Handlungszusammenhang aus.

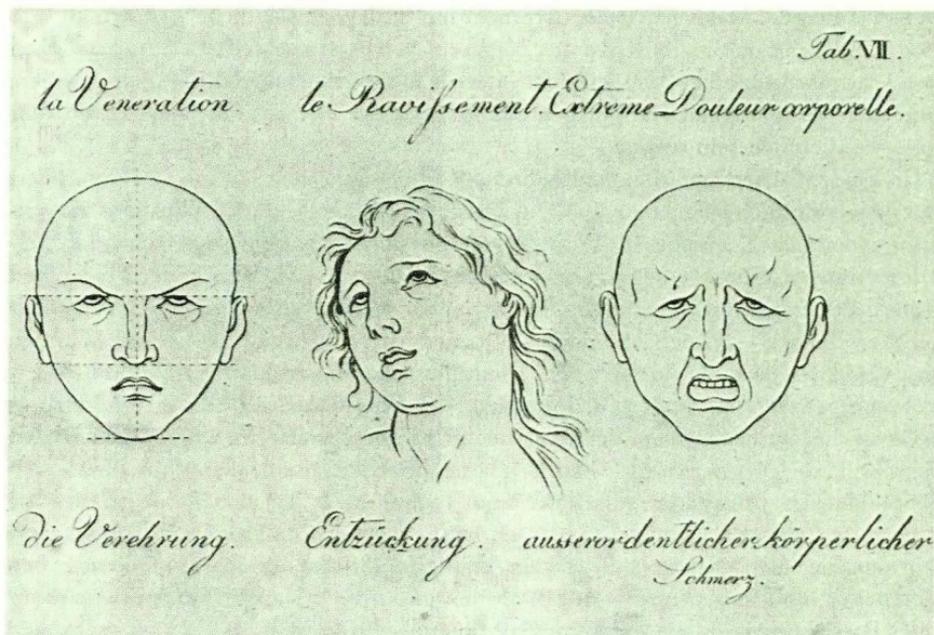
Dieses durchdringende Sentiment zeichnet auch die Hauptgruppe von Chodowieckis „Calas“ aus, aber, und das ist ein entscheidender Unterschied zu Greuze, nur sie. Die Nebengruppen haben ihren eigenen Ton: das ist eher konventionell. Nicht von ungefähr hatte die traditionelle Kritik dies auch für Greuzes Bild gefordert, wie wieder Diderot berichtet und verwirft. Es sei unnatürlich, hatte man moniert, daß die Aufmerksamkeit aller gleichermaßen erregt sei, einige wenigstens hätten anderen Verrichtungen nachgehen müssen, das wäre einfacher und wahrer gewesen. Aber, merkt Diderot mit einer lateinischen Spruchweisheit an, diese Leute bewirken, daß sie durch allzuviel Sehen nichts mehr sehen<sup>29</sup>. Es ist möglich, daß auch Chodowiecki diese Kritik zu Ohren gekommen ist, er dürfte sie teilweise unterschrieben haben. Bei allem Sentiment, allumfassende Illusion und Absorption stellt sich vor seinem Bilde nicht ein. Dieser Kompromiß zwischen konventioneller rationaler Lesestruktur und Auflösung der Rationalität im Sentiment wird nun überraschenderweise von Chodowiecki auf andere Art und Weise angestrebt. Die Physiognomien von Vater und ältester Tochter im kompositorischen und gefühlsmäßigen Zentrum des Bildes sind bis ins letzte zwei verbindlich tradierten Typen aus Lebruns Physiognometraktat, dem Inbegriff rationaler physiognomischer Festschreibung, nachgebildet: Lebruns „Tristesse“ (Abb. 9) und „Ravissement“ (Abb. 10). Es mag dahingestellt bleiben, welche der deutschen Editionen Chodowiecki benutzt hat, die Umrißzeichnungen der Leidenschaftstypen und die auf ihren Grundbestand reduzierten erklärenden Texte stimmen in den entscheidenden Fixierungen überein. Hier sei für die Beschreibung von „Traurigkeit“ und „Verzückung“ die Ausgabe von 1721 zitiert. Zur „Traurigkeit“ heißt es: „Die Traurigkeit ist, wie wir bereits gesagt haben, eine verdrüßliche Schwachheit oder Mattigkeit, da die Seele einen Verdruß von dem Übel oder dem Mangel bekommt, welchen ihr die Eindrückungen des Hirnes vorstellen. – Dem nach wird dieser Affekt vorgebildet durch solche Bewegungen, die da scheinen, die Unruhe des Hirns und Niedergeschlagenheit des Hertzens ausdrücken; dann die Seiten Augbrauen sind mehr erhoben gegen die Mitte der Stirn/ als gegen die Seite der Wangen; und derjenige/ der von diesem Affect beunruhigt ist/ hat die Augäpfel ganz verwirret/ das Weisse in dem Aug/ gelb, die Augenlider niedergeschlagen, und ein wenig aufgeschwollen, der Umfang der Augen, blau- und gelblicht vermischt, die Nasenlöcher herabhängend, der Mund ein wenig offen, und die Winckel abwärts hangend, der Kopff erscheint ganz

<sup>28</sup> Ebenda, 462.

<sup>29</sup> Ebenda, 464.



9. Ill. zu Charles Lebrun, Ein Discours oder Rede ... über die allgemeine und sonderbare Ausdruckung der Affecten ..., Nürnberg 1721, Tristesse.



10. Ill. zu Charles Lebrun, *Expressions des Passions de l'Âme ...* Unterschiedliche Affecten des Gemüths ..., Augsburg 1732, Ravissement.

unbedächtlich auf eine derer Schultern geneiget, die Farbe des Gantzen ist bley färbigt und die Lippen blaß, und ohne Farbe.<sup>30</sup>

Die „Verzückung“ findet folgenden Kommentar: „Wenn aber die Verwunderung von einer Sache erwecket wird, die über den Begriff der Seelen hinauf gehet; wie etwan die Allmacht und Hoheit Gottes seyn mag; so sind die Bewegungen der Verwunderung und Ehrerbietung von denen vorigen unterschieden: dann der Kopf hangt dagegen das Hertz und die Augenbrauen mit denen Augapffeln ziehen sich in die Höhe. – Der hängende Kopf, wie ich erst gesagt habe, scheint die Demuth und Niederträchtigkeit der Seelen anzuzeigen. – Und eben deswegen sind auch weder die Augen noch die Augenbrauen gegen die Drüse gekehret, sondern gen Himmel erhebet/ an welchen sie gleichsam angehäfftet scheinen, um dasjenige zu entdecken und zu finden was die Seele nicht erkennen kann. Der Mund ist halboffen, dessen beide Ende ein wenig erhebet sind, welches eine Art einer Entzückung anzeigt. Wenn aber im Gegentheil dessen, was wir hier eben erwehnet, die Sache, die uns anfangs eine Verwunderung gemacht, nichts an sich hat, das da unsere Hochachtung verdient, so wird diese wenige Achtung eine Verachtung herfür bringen.“<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Lebrun, Ein Discours oder Rede ... über die allgemeine und sonderbare Ausdruckung der Affecten auf das neue übersetzt nach der anderen Amsterdamischen Edition (Nürnberg 1721) 24f. (die Tafeln nach Lebrun von le Clerc gestochen).

<sup>31</sup> Ebenda, 17.

Keine Frage, Chodowiecki adaptiert nicht nur die Typen als solche, sondern gibt sie exakt in der in Lebruns Illustrationen vorgeschlagenen perspektivischen Ansicht. Und der Text macht deutlich, daß wir den Vater als in Gottesschau verklärt deuten sollen, und auch die Mattigkeit und Niedergeschlagenheit des Herzens der traurigen Tochter uns offensichtlich sein sollen.

In akademischer Tradition sind Lebruns Vorlageblätter bis weit ins 19. Jahrhundert hinein verbindlich geblieben<sup>32</sup>. Allein dieses Faktum macht das künstlerische Dilemma deutlich: Seelisches als körperlichen, physiognomischen Niederschlag darstellen zu müssen. Nur aus diesem seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bewußten Zwiespalt heraus sind Existenz und Erfolg von Lavaters „Physiognomischen Fragmenten“, erschienen zwischen 1775 und 1778, zu verstehen<sup>33</sup>. Auch ist es kein Wunder, daß Chodowiecki nicht nur einer der Hauptillustratoren von Lavaters Mammutunternehmen gewesen ist, sondern daß sein „Abschied des Calas“ für Lavater eine Hauptrolle spielte. Im ersten Band der „Fragmente“ widmet Lavater dem Bild einen ganzen Abschnitt, der hier in extenso zitiert sei; bezeichnenderweise begleitet nur ein Medaillonbildnis der Brustbilder von Vater und Tochter (Abb. 11) den Text: „Ueber die adieux de Calas von Chodowiecki ... Ich halte die adieux de Calas von Chodowiecki für eines der herrlichsten, natürlichsten, kräftigsten Stücke, das ich in meinem Leben gesehen ... und immer und immer Wahrheit und immer Natur/ Nichts übertrieben/ alles Poesie, und nicht ein Schimmer von Poesie – Ihr vergeßt das Bild, und seht, und seht nicht: Ihr seyd da – im Gefängnis der leidenden Unschuld! ihr weint mit; ihr möchtet ihr um den Hals fallen: Ihr möchtet mit ihr, ihr möchtet für sie sterben! Aber unter allen Trefflichkeiten dieses trefflichen Stückes, ist doch nichts, wie der Greis, und die ohnmächtig und sprachlos an ihn sich lehrende Tochter! ich habe diese Parthey besonders copieren, vergrößern und stechen lassen – um mit einigen meiner Leser – einige Augenblicke wehmütiger Wollust zu theilen – Aber die Copie hat zum Theil verloren, zum Theil gewonnen. Sehet sie, diese herzdurchdringende Gruppe! Auch die Copie zeigt uns immer noch genug im Angesichte des Greises von der Redlichkeit und edlen Einfalt, von dem Gott umfassenden Vertrauen, das nur der Unschuld eigen seyn kann! Spricht noch stärker vielleicht, als das Original von heiterer Ruhe der Seele, von väterlicher Güte, der es unmöglich ist, – guter Gott! ich will nicht sagen, einen Sohn zu erwürgen – unmöglich, ihn nicht mit eigenem Blut vom Tode zu retten! – – zeigt uns eine herzgute, empfindungsvolle, gerade, redliche Tochter und Schwester. Hast du jemals Betrübniß, die schmachtet, die hart an Ohnmacht gränzt, doch nicht vollkommen Ohnmacht, ja Betrübniß, die lauter hilflose Liebe ist, gesehen, wie die auf den Vater sich lehrende trostlose Tochter/ – Augenbrauen, Augen, der offene Mund, die Lage des Gesichts, der Hände – alles, alles sagt, ruft: ‚Ich bin elender, als alle Menschen! Ist auch ein Schmerz, der meinen Schmerzen zu vergleichen sey?‘ – Aber – nun vergleiche mit diesem jammervollen schmachtenden Gesichte, des ehrwürdigen Alten noch zehnmal redenderes Gesicht. Dort ist Weib – hier Mann; dort

<sup>32</sup> S. dazu: *Werner Busch*, Die notwendige Arabeske, Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts (Berlin 1985) 227 f.

<sup>33</sup> *Johann Caspar Lavater*, Physiognomische Fragmente (Leipzig, Winterthur 1775–78).



*Les Adieu de Calas*  
*nach*  
*Chodowiecki.*

11. Ill. zu Johann Caspar Lavater, Physiognomische Fragmente, Bd. 1, Leipzig-Winterthur 1775, 9. Fragment, 12. Zugabe „Über den Abschied des Calas von Chodowiecki“.

Tochter hier Vater; Trost blickt noch aus den müden zerdrückten Herzen, herauf durch Aug' und Mund in das trübe nicht mehr sehende Aug' der untröstbaren Tochter. Abgearbeitet, ausgeweint, – beynahe bis zur Gefühlslosigkeit durchjammert – ist das Gesicht. Aber noch tiefe Ruhe, unter Lasten von Leiden: ‚Ich fürchte Gott, und weiß von keiner anderen Furcht – Ich hebe meine Augen in die Höhe – woher mir Hülfe kommen wird! Meine Hülfe kommt vom Herrn, der den Himmel und die Erde gemacht hat. – Laß die Fesseln nur lösen – achte das Geklirr – und das todverkündende Geräusch um uns her nicht! – Ich hör' es nicht – ich bin unschuldig! – Du weißt; Ich weiß es; Gott weiß es. – Sey stark! der stärkt mich, der mich kennt und der mir den bittersten Kelch mit der Linken reicht – reicht mit der Rechten mir unaussprechliche Kraft.‘ Mir ist, ich lese dieses alles hell und klar auf dem huld- und unschuld-, kraft- und lastvollen Gesicht des ehrlichen Alten. Ich sehe den Vater, der immer Vater war – ich sehe den Mann, dessen letztes Wort auf dem Rade sein kann: ‚O Gott! vergieb meinen Richtern – Ich bin unschuldig.‘ Den Mann der es werth war, die schrecklichsten Leiden unschuldig zu tragen und für viele tausend künftig Unschuldige das Opfer zu werden – ein Opfer – das uns, in jener Welt, herrlich geschmückt entgegen kommen wird – in einer schönern Gestalt, als kein Pinsel der Erde mahlen, kein Genius des Dichters beschreiben kann.<sup>34</sup>

An zahlreichen Stellen seiner „Physiognomischen Fragmente“ bildet Lavater Lebruns Physiognomietypen ab und kommentiert sie ausführlich. Es ist also nicht anzunehmen, daß er das Chodowieckische Vorbild nicht erkannt hat, zumal das Medaillon von Vater und Tochter die einzelnen Züge der Lebrunschen Prototypen wie mit dem Vergrößerungsglas zeigt. Insofern ist es höchst bezeichnend, daß er dies nicht erwähnt, sondern sich in rhapsodischer Einfühlung versucht. Die Typen sind die gleichen geblieben, ihr Kontext, ihre Instrumentalisierung und vor allem ihre Rezeption haben sich verändert<sup>35</sup>. Historisch gesehen befindet sich Chodowiecki mit seinem „Calas“ auf einer Stufe, auf der die Künstler die Seele, die Psyche, als Thema entdecken und um Formen ihrer Darstellung ringen<sup>36</sup>. Sie tun dies primär im Rahmen der Historienbildkonvention, setzen jedoch schrittweise deren Normen außer Kraft und zwar in folgender Hinsicht:

<sup>34</sup> Ebenda, 1. Versuch, 9. Fragment, 12. Zugabe „Über den Abschied des Calas von Chodowiecki“, S. 112 ff.

<sup>35</sup> Daß Physiognomik keine eindeutig lesbare, rationale Zeichensprache ist, hat man von literarischer Seite her früh bemerkt. Nur ein Beispiel: Addison schreibt in: *Spectator*, Nr. 86, Freitag, 8. Juni 1711, in einer Nummer die gänzlich der Physiognomik gewidmet ist: „... I think the air of the whole face is much more expressive than the lines of it. The truth of it is, the air is generally nothing else but the inward disposition of the mind made visible. – Those who have established physiognomy into an art, and laid down rules of judging men's tempers by their faces, have regarded the features much more than the air ...“, zitiert nach „The Spectator“, Bd. 2 (London o. J.) 22.

<sup>36</sup> Zur Entdeckung der Psyche in der Kunst: *Busch*, op. cit. (Anm. 32), 30–39, 191–205; *Werner Busch*, Goya und die Tradition des „Capriccio“, in: *Max Imdahl* (Hrsg.), *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?* (Köln 1986) 52 f., 60–73.

1. Überstarkes Sentiment verhindert rationale Bildlektüre.
2. Illusionsfördernde Detailgenauigkeit verhindert Generalisierung als Voraussetzung von Exemplarität und Idealität.
3. Die Klassik als normativer Themenbereich fällt in letzter Konsequenz aus, die Themen entstammen der Gegenwartserfahrung. Wird das klassische Themenrepertoire jedoch fortgeschrieben, wie im Neoklassizismus, so nur in höchst reflektierter, im Schillerschen Sinne „sentimentalischer“ Form, nur im Gewande der Künstlichkeit<sup>37</sup>.
4. Überstarkes Sentiment, Detailgenauigkeit und Gegenwartsthematik führen letztlich zu einer Art Hyperrealismus, der die angezielte Animation gerade wieder aufhebt, sie führen zu einem Erstarren der Formen, das sich durchaus mit dem skulpturalen Charakter des Neoklassizismus vergleichen läßt. Auf Dauer wird dies den Betrachter zum abstrakten Sehen der Formen führen. Er bekommt nicht mehr eine Ahnung vom Ideal der jeweiligen Form, sondern von der Spaltung in Form und Inhalt. Dies alles wird die klassische Gattung Historie zersetzen.

Sentiment, Detailliertheit und Zeitgenossenschaft bzw. Alltäglichkeit hatten ursprünglich nur im Genre ihren Ort. Jetzt tritt das Genre mit Historienanspruch auf. Das 18. Jahrhundert hat dieses Problem durchaus gesehen. In Watelets berühmtem „Dictionnaire des Arts“ von 1786 heißt es: „Genremaler, nun ist es eure Aufgabe, Gebiete zu erforschen, die euch früher verwehrt waren. Porträt ist euer Feld, das ist klar. Nun studiert das Nackte und die Antike, als wäret ihr bestimmt, Götter und Heroen zu malen. Solche Werke [sc. die dies bereits leisten] sind heute noch selten, aber ihr wißt nicht, welche Bestimmung noch auf euch wartet ...“<sup>38</sup>

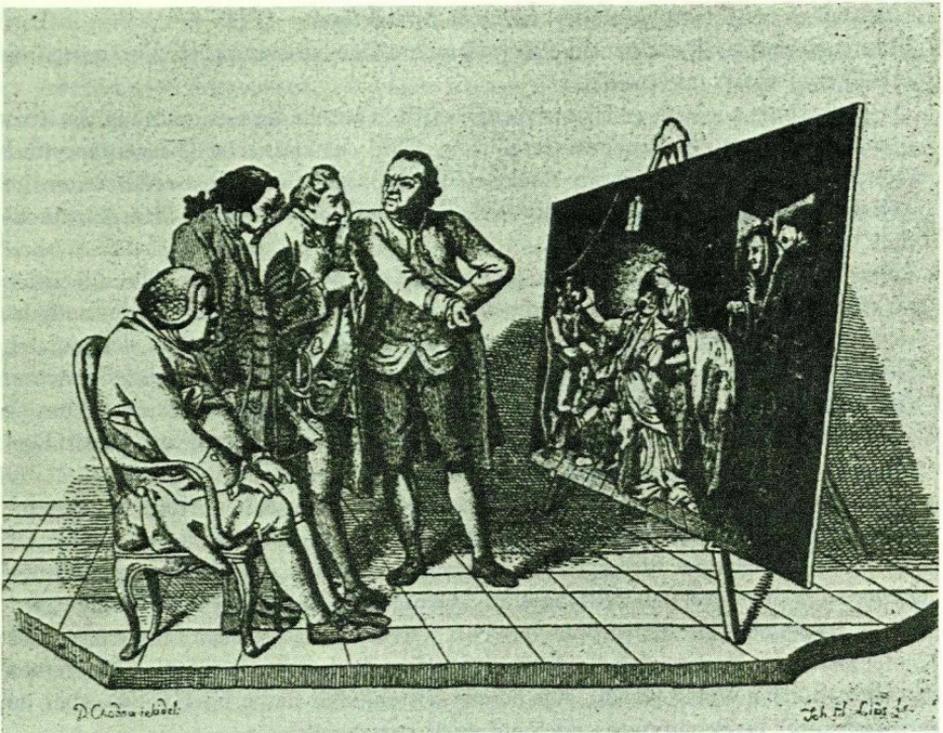
Dies setzt die Rangordnung der Gattungen außer Kraft, das Fundament aller klassischen, auf rhetorischen Prinzipien basierenden Kunstlehre.

An dieser Stelle seien zwei weitere Beobachtungen im Zusammenhang mit Chodowieckis „Calas“ nachgetragen, die die Tendenz zur Gattungsauflösung unterstreichen können. Wenn das 18. Jahrhundert auf der einen Seite zur Maximierung des Sentiments schritt, um seine Wirkung unausweichlich werden zu lassen, so ist diese Potenzierung andererseits auch indirektes Eingeständnis des Bewußtseins von der Relativität aller Wahrnehmung. Wenn alle Reaktion von Alter, Herkunft und Disposition geprägt ist, wie uns die Wahrnehmungstheoretiker seit Locke demonstrieren, dann weiß der einzelne weder zu sagen, um David Hume zu zitieren, was das „real sweet“ oder das „real bitter“ ist, noch kann er davon ausgehen, daß seine Reaktion auf ein Kunstwerk, seine Empfindung vor einem Kunstwerk, allgemeinverbindlich ist: „each mind perceives a different beauty.“<sup>39</sup> Chodowiecki hat das für seinen „Calas“ selbst demon-

<sup>37</sup> Dazu Werner Busch, Der sentimentalische Klassizismus bei Carstens, Koch, und Genelli, in: Kunst als Bedeutungsträger, Gedenkschrift Günter Bandmann, hrsg. v. Werner Busch, Reiner Haussberr und Eduard Trier (Berlin 1978) 317–343.

<sup>38</sup> Zitiert nach der Ausgabe: Claude-Henri Watelet & M. Lévesque, Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure (Paris 1792), Bd. 2, Art. Genre (Watelet), 412–422, hier 420.

<sup>39</sup> David Hume, Essays Moral, Political, and Literary (= The World's Classics, Bd. 33, The Works of David Hume, Bd. 1, London, Edinburgh, etc. 1904) 234f. (Philosophical Essays concerning Human Understanding, 1748).



12. Titelill. zu Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*, Bd. 4, Leipzig-Winterthur 1778, Die vier Temperamente vor dem Bilde „Der Abschied des Jean Calas“.

striert, indem er auf einer Graphik die vier Temperamente vor seinem auf der Staffeile stehenden „Calas“ versammelt und eben ihrer Anlage gemäß reagieren läßt (Abb. 12). Lavater hat 1778 diese Radierung zum Frontispiece des vierten Bandes seiner „*Physiognomischen Fragmente*“ gemacht. Eng verbunden mit der Einsicht in die Relativität der Wahrnehmung ist die Einsicht darin, daß auch die Konnotation zu im Bilde Gezeigtem uneindeutig ist, Zeichen und Bezeichnetes auseinanderklaffen<sup>40</sup>. Für Bildersprache und Bildlektüre hatte diese Einsicht auf Dauer entscheidende Konsequenzen.

Die Reflexionen des 18. Jahrhunderts etwa über natürliche und künstliche Zeichen, über Assoziation, Analogie und Ähnlichkeit oder über den ästhetischen Reiz der Verbindung gerade von Fernliegendem<sup>41</sup>, ließen einerseits das empirische Wissen um die Prozesse der Sinneswahrnehmung entschieden ansteigen, zugleich jedoch auch ein

<sup>40</sup> Wie ein Realismus, der allen Dingen im Bilde gleiches Recht einräumt, zu gegenständlicher Uneindeutigkeit führen kann, ist am Beispiel William Hogarths gezeigt in: *Werner Busch*, *Die englische Kunst des 18. Jahrhunderts*, in: *Werner Busch* (Hrsg.), *Funkkolleg Kunst*, Bd. 2 (München 1987) 703–721.

<sup>41</sup> Zu diesen Begriffen und ästhetischen Prinzipien im Zusammenhang mit der englischen Kunst und Theorie des 18. Jahrhunderts: *Werner Busch*, *Joseph Wright of Derby, Das Experiment mit der Luftpumpe* (Frankfurt 1986) bes. 50–74.

Bewußtsein für die Grenzen empirischer Erkenntnis entstehen. Die Einsicht in Relativität und Ambivalenz von Rezeption und Konnotation, der Zweifel an der Normativität der überlieferten biblischen und klassischen Geschichten, die Frage nach ihrer Herkunft und Berechtigung – all dies war nicht angetan, um die Gültigkeit der tradierten allegorischen Bildersprache, die ihre kanonische Form und Festschreibung in Ikonologien und Emblembüchern gefunden hatte, zu sichern. Für die klassische Bildersprache waren eben nicht nur die Texte und Geschichten kanonisch geworden, sondern auch die Formen ihrer Darstellung. Nicht nur einzelne Figuren, sondern ganze szenische Figurationen, ikonographische Schemata, hatten Verbindlichkeit erlangt. Die Originalität des Künstlers erwies sich in der Variation des Fundus, in individueller Bestätigung des Ererbten – jetzt stand der Fundus zur Debatte. Debattiert wurde nicht etwa nur seine mögliche Verwerfung aus Inadäquanz, debattiert wurden ebenso seine Revitalisierung, seine Formalisierung oder seine gänzliche Umwidmung. Besonders beliebt wurde es, auf der Basis assoziationsästhetischer Erkenntnisse auf die kanonischen Typen des Fundus nur anzuspielen. Die Allusion ermöglichte dem zeitgenössischen Thema Teilhabe an Sinndimensionen des Prototyps, ohne verpflichtende vollständige Übernahme und gänzliche rationale Nachvollziehbarkeit.

Für Chodowieckis „Calas“ bedeutet das, daß ihm in allusiver Weise der Typus der „Beweinung Christi“ zugrundeliegt. Dieser Typus ist der im 18. Jahrhundert vielleicht am häufigsten adaptierte Typus überhaupt. Chodowieckis eines Vorbild Hogarth nutzt ihn in der 8. Szene von „A Rake's Progress“ ostentativ<sup>42</sup>, um die Diskrepanz von gegenwärtigen Verhältnissen und christlicher Aussage zu demonstrieren. Chodowieckis anderes Vorbild Greuze alludiert den Typus, um das existenzielle Pathos der Szene zu steigern. Der zeitgenössische Titel „Piété filiale“ läßt den Begriff der christlichen „Pietà“ mitschwingen. Hogarth scheint das Christliche an der Realität zu messen und in seiner Gültigkeit zu verwerfen, Greuze wie Chodowiecki heiligen das Alltägliche, ohne ihm allerdings verbindlichen christlichen Sinn zuzuschreiben. Beide laden das Alltägliche über die Formanspielung und das überstarke Sentiment unbestimmt religiös auf<sup>43</sup>. Es ist hier nicht der Ort zu zeigen, wie sehr diese Auffassung zeitgenössischen religiösen Tendenzen, sei es eines naturreligiösen Deismus oder auch eines psychologisierenden Pietismus, entspricht – die Konsequenzen für die tradierte Bildersprache dürften deutlich sein.

Nun ist es natürlich nicht so, daß nur noch zeitgenössische Historie gemalt worden wäre; von daher sei ein abschließender Blick auf ein Werk eines so gut wie gleichaltrigen Berliner Kollegen Chodowieckis geworfen, bei dem Chodowiecki für kurze Zeit auch gelernt hatte: auf eine Graphik mit biblischem Thema von Bernhard Rode, der als ein Spezialist für biblische und profane Historie gelten kann<sup>44</sup>. Auch an diesem Beispiel wird sich zeigen – obwohl sich weder eine Konzentration auf Sentiment, De-

<sup>42</sup> S. dazu *Busch*, op. cit. (Anm. 8), 3–6.

<sup>43</sup> Zur protestantischen Dimension einer Reihe von Greuzeschen Bildern: *Brookner*, op. cit. (Anm. 4), 93.

<sup>44</sup> Zu Rode s. jetzt *Kat. Ausst. Kunst im Dienste der Aufklärung, Radierungen von Bernhard Rode* (Kiel 1986/87). Der von Frank Büttner redigierte *Kat.* stellt die erste überzeugende historische Verankerung Rodes dar.



13. Bernhard Rode, Die Auferstehung der Toten, oder das Jüngste Gericht, 1767–1780 (Nr. 67).

tailliertheit noch zeitgenössisch Alltägliches konstatieren läßt –, daß die tradierte Bildersprache nicht unverändert bleibt bei aller scheinbaren Konventionalität. Rodes Radierung „Das Jüngste Gericht“ (Abb. 13) ist offenbar 1767 begonnen worden und geht wohl auf ein eigenes Gemälde aus eben diesem Jahr zurück<sup>45</sup>. Die Quellen legen es nahe, die Vollendung der Radierung erst im Jahr 1780 anzunehmen. Das Blatt hat eine repräsentative Größe von 40 × 51 cm, Chodowieckis gleichzeitiger Calas war mit 34 × 44,5 cm ein wenig kleiner, beide jedoch können als Ölbildersatz fungieren, sie waren also nicht für die Mappe, sondern die Wand gedacht. Chodowiecki folgt in den Maßen im übrigen sehr genau dem Carmontelle-Delafosse-Stich, so daß die beiden Werke offenbar als Pendants gedacht waren. Sie hatten durchaus einen gewissen Bekenntnischarakter, und den hat offenbar auch – wie zu zeigen ist – Rodes „Jüngstes Gericht“.

Als „Jüngstes Gericht“ allerdings ist es erstaunlicherweise auf den ersten Blick kaum zu erkennen. In zu vielem weicht es von den in reformatorischen und gegenreformatorischen Traditionen nun wirklich verbindlich festgeschriebenen Formen des Themas ab<sup>46</sup>. Zwar haben wir den üblichen Aufbau, die Zweiteilung in himmlische und

<sup>45</sup> Ebenda, Kat. Nr. 18.

<sup>46</sup> Zur Thementradition s. vor allem: *Craig Harbison, The Last Judgement in Sixteenth Century Northern Europe: A Study of the Relation between Art and the Reformation* (= Outstanding Dissertation in the Fine Arts, A Garland Series, New York & London 1976).

irdische Zone, mit Christus als Weltenrichter im Zentrum der Wolkenzone, umgeben von alttestamentlichen Heiligen und Aposteln. Zu erkennen sind rechts Moses und David und vor ihnen Petrus, Paulus und Andreas, und man mag zudem Maria als Fürbitterin vermuten, und auch die Trompetenengel lassen an ihrer Zugehörigkeit zum „Jüngsten Gericht“ keinen Zweifel. Schließlich erkennt man auf der Erde Auferstehende, aber nur mit Mühe vermag man die klassische Zweiteilung der irdischen Zone in Selige zu Christus' Rechter und Verdammte zu Christus' Linker nachzuvollziehen. Eigentlich gen Himmel fahren tut niemand, und anstelle der Hölle sehen wir eine Flut, die einige wenige mitreißt, Alte, Frauen und Kinder. Die meisten der gewaltigen Menge jedoch scheinen von Furcht und Entsetzen vor der wie ein Unwetter hereindräuenden göttlichen Erscheinungswolke geschlagen. Auf der Seite der Seligen beten einige wenige die Erscheinung an. Einer, am Fuße eines Säulenfragmentes vorn links, offenbar einem steinernen Sarkophag entstiegen, hat die Hände gefaltet und schaut ergeben auf das sich vor ihm ausbreitende Chaos. Man mag in ihm ein Selbstbildnis des Künstlers vermuten, gar das Ganze als allein seine Vision betrachten, Säule und Sarkophag eröffnen ihm quasi den Blickwinkel.

Auffällig ist zudem, daß sich in dieses christliche Panorama allerhand Heidnisches verirrt hat. Direkt unter der Erscheinungswolke sind nicht nur antike Gefäße, sondern vor allem ein römischer Feldherr und auf einem Sarkophag oder Altar ein orientalischer Priester zu erkennen. Ein weiterer römischer Krieger mit Helm umklammert einen mächtigen Stamm rechts im Vordergrund in den Fluten. Doch nicht nur die irdische Zone ist sonderbar; würde man Christus nicht im Kontext der himmlischen Heerscharen sehen, so würde man ihm vom Typus her eher für einen Sol Apoll halten, der einer Götterversammlung präsidiert. In der gesamten Bildtradition gibt es kein „Jüngstes Gericht“, das vergleichbare Züge aufwies. Traditionellerweise sind die Auferstehenden zeitlos, gelegentlich finden sich unter den Verdammten zeitgenössische Anspielungen, aber ganz sicher keine historischen Verweise. Die Verschränkung von Christlichem und Heidnischem, von Zeitgenössischem und Historischem bei einem Thema, das die Aufhebung der Zeiten verbildlicht, ist höchst irritierend; so irritierend wie das Fehlen der Hölle.

Es sei vermutet, ohne daß dem hier in allen Einzelheiten nachgegangen werden könnte, daß Rode das „Jüngste Gericht“ nur zum Anlaß einer letztlich kulturgeschichtlichen Reflexion über die Entstehung von Religion genommen hat, und es sei ferner vermutet, daß er dies auf der Basis von Gedanken getan hat, wie sie am explizitesten in einer 1766 in Amsterdam erschienenen und von Diderot eingeleiteten Schrift ausgebreitet sind, in Nicolas-Antoine Boulangers „L'Antiquité dévoilée par ses usages, ou examen critique des principales opinions, cérémonies & institutions religieuses & politiques des différens peuples de la terre.“<sup>47</sup> In dieser Schrift führt Boulanger, wie Vico in der Ausgabe von 1744 seiner „Scienza Nuova“ vor ihm, alle Religions-

<sup>47</sup> Zu Boulangers Schrift: *Frank E. Manuel, The Eighteenth Century Confronts the Gods* (Cambridge (Mass.) 1959) 210–227 mit weiterer Lit.

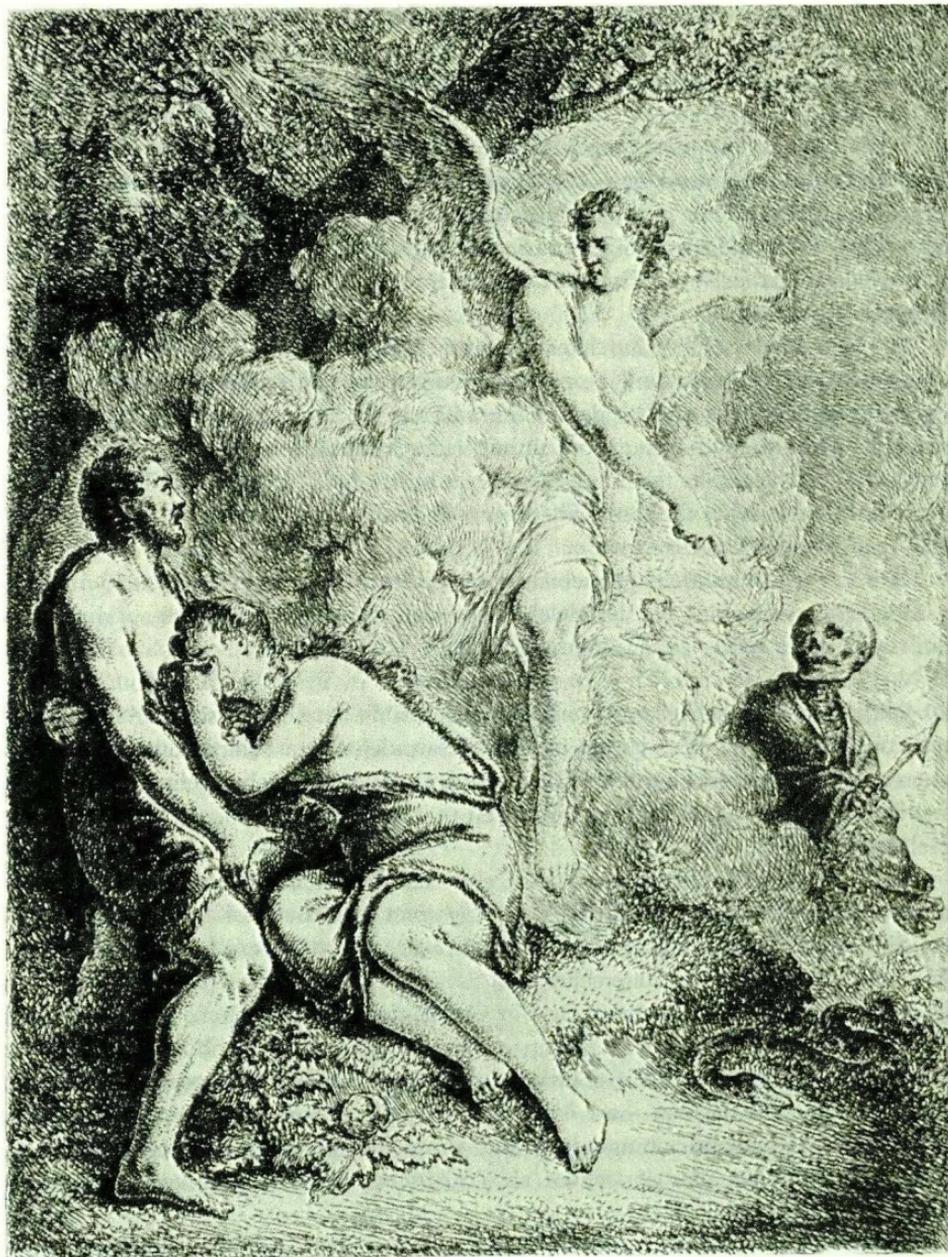
und Kulturentstehung auf die Erfahrung der Menschheit von der Sintflut zurück<sup>48</sup>. Sie ist für ihn „der wahre Schlüssel für unsere Geschichte“<sup>49</sup>, ihr Schrecken hat sich unauslöschlich von Generation zu Generation weitervererbt und ins Bewußtsein der Menschheit eingeschrieben, weil sich mit ihm die Furcht vor der Wiederkunft der großen Flut verbindet, die der große Richter verfügen wird. So ist die Vorstellung vom „Jüngsten Gericht“ vom Ursprung her nichts anderes als die Furcht vor einer neuen Sintflut. Aus dieser Furcht heraus hat die Menschheit all die religiösen Bilder von zukünftiger Tröstung, vom Kampf von Gut und Böse, von der Idee des Menschen als bloßer Erdenpilger, der hienieden nur seine eigentliche Bestimmung erwartet, geprägt. Bilder, die in der großen Vision vom „Jüngsten Gericht“ zusammenfließen. Und auch die Konzeption der Hölle mit all ihren Schrecknissen, die den Menschen über Jahrhunderte zittern ließ, war nur möglich nach den Erfahrungen der Hölle auf Erden: der Sintflut.

Hier dürfte der Schlüssel für Rodes Flutdarstellung auf der Höllenseite des „Jüngsten Gerichtes“ zu sehen sein. Mit großem gelehrtem Aufwand weist Boulanger nach, daß alle Kulte und Religionen die Vorstellung von der großen Flut kennen. Sie ist gemeinsames Bewußtseinsgut der Menschheit aller Zeiten, und durch jede Sonnenfinsternis wird die alte Furcht wieder belebt. So kann Rode Christ, Römer und Orientalen vor Gott, der Christus und Apoll zugleich ist, bei Ausbrechen der Flut erscheinen lassen. Mit Hilfe seiner komparativen Mythologie belegt Boulanger den historischen Charakter der Flut. Indirekt entfällt damit etwa auch die Vorstellung von der Erbsünde, die Flut ist Erinnerung an Geschichtliches. Bezeichnenderweise stellt Rode bei einer um 1770 entstandenen Graphik mit „Adam und Eva“ (Abb. 14) nicht etwa den Sündenfall dar, sondern, gänzlich ungewöhnlich, den Cherubim, der Adam und Eva nach der Vertreibung mit der Existenz des Todes konfrontiert<sup>50</sup>. Letztlich sieht Boulanger die Flutfurcht als das große Zivilisationshindernis. Immer wieder droht die Furcht die Vernunft zu verdrängen. Boulanger hat die Hoffnung, daß der Mensch sich aus dieser Furcht herausarbeiten möge, doch bleibt er skeptisch was den endgültigen Erfolg angeht, wie andere Aufklärer mit ihm, etwa Vico oder Hume, und im Gegensatz zu den fortschrittsgläubigen Turgot oder Condorcet. So sieht Rode, wenn er sich denn selbst an der Säule im Vordergrund des „Jüngsten Gerichtes“ dargestellt hat, die Vision des geschichtlichen Ereignisses Sintflut und sinnt im Bilde des „Jüngsten Gerichtes“ über Flutfurcht, das Ende der Dinge, den Zivilisationsprozeß und den Glauben als solchen nach. Auch die christlich-biblischen Szenen und Bilder hören auf, gültige Exempla zu sein, sie unterliegen historischer Kritik und Reflexion und müssen sich Korrekturen gefallen lassen. Ihre Formen mögen noch eine Zeitlang tragen, doch werden sie als bloße Schemen erkennbar.

<sup>48</sup> S. ebenda 140f. Wichtig für die allgemeine Kenntnis von Boulangers These ist, daß er der Verfasser des „déluge“-Artikels der Diderot-d'Alembertschen Enzyklopädie ist. Sein Riesenwerk „L'Antiquité dévoilée“ erschien postum, Boulanger ist 1759 gestorben.

<sup>49</sup> Zitiert nach der Ausgabe: Paris 1792, Bd. 3, 3.

<sup>50</sup> Kat. Ausst., op. cit. (Anm. 44), Kat. Nr. 8.



14. Bernhard Rode, Der Engel des Herrn kündigt den ersten Menschen ihren Tod an, um 1771 (N. 1).