

WERNER BUSCH

Überlegungen zur Hogarth-Rezeption bei Chodowiecki und Kaulbach

1. ZUM VERHÄLTNIS VON WERK UND THEORIE BEI HOGARTH

Hogarths künstlerische Wirkung war unmittelbar und gesamteuropäisch. Greuze wurde der französische, Longhi der italienische, Chodowiecki der deutsche Hogarth genannt.¹ Sie alle hatten sich auf ihre Weise den neuen Hogarthischen, die klassische Gattungshierarchie in Frage stellenden »modern moral subjects« verschrieben.² Zeitgenössische Moralstücke, die sich kritisch nach oben (»Marriage à la Mode«) und nach unten (»Beer Street« und »Gin Lane«, »Four Stages of Cruelty«) wendeten, den mittleren, stadtbürgerlichen Standpunkt zur Norm erhoben, mußten auch mit den ästhetischen Normen klassischer Kunst in Konflikt geraten. Hogarth hat dies wohl begriffen und mit seiner »Analysis of Beauty« auf dieses grundsätzliche Kunstproblem zu antworten gesucht. Heutige Kunst- und Ästhetikgeschichte haben große Schwierigkeiten mit diesem ungeordneten Traktat. Die Kunstgeschichte sieht zu ihrer Verwunderung den großen Moralisten auf einseitige Art und Weise mit Formproblemen befaßt, die Ästhetikgeschichte bemerkt eine Mélange aus tradierten und neuen, zumeist platt wahrnehmungsästhetischen Theorieversatzstücken und wendet sich achselzuckend relevanteren Traktaten zu, etwa denen von Gerard oder Hume. Die Geschichte der Kunsttheorie kann diesem Text erst recht keinen Platz zuweisen, schon gar nicht zwischen Richardson und Reynolds.³

Und doch ist auch Hogarths Traktat zeitgenössisch ein unmittelbarer Erfolg gewesen. Zwar wurde Stringenz vermißt, dennoch hat alles, was

Rang und Namen in der literarischen Welt hatte, sich mit diesem Text beschäftigt, besonders in Deutschland.⁴ Offenbar traf er einen Nerv der Zeit, den weder heutige Kunst- noch Philosophiegeschichte fühlen können. Dabei ist die Hogarthische Fragestellung im Grunde genommen leicht zu benennen. Wenn klassische Theorie Hogarths mittleres Genre ästhetisch nicht rechtfertigen konnte, da sie von einer notwendigen Korrespondenz von höchster Schönheit und höchstem Gegenstand ausgeht, dann mußte Hogarth sich nicht nur fragen, wie die ästhetische Rechtfertigung entgegen klassischer Theorie dennoch beizubringen sei, sondern, weitergehend, ob es nicht eine absolute Ästhetik jenseits gegenständlicher Bedingtheit geben könnte. Die Kunsttheorie, trotz der Übernahme des Liniengedankens von Lomazzo,⁵ konnte ihm letztlich

1 Anita Brookner, *Greuze, The rise and fall of an eighteenth-century phenomenon*, London 1972, S. 48, 88, 136 f.; Frederik Antal, *Hogarth und seine Stellung in der europäischen Kunst*, Dresden 1966, S. 229 f., 235 f., 240–242; Ludwig Kaemmerer, *Chodowiecki (= Künstler Monographien, hrsg. von H. Knackfuß, Bd. 21)*, Bielefeld und Leipzig 1897, S. 58; Charlotte Steinbrucker (Hrsg.), *Daniel Chodowiecki, Briefwechsel zwischen ihm und seinen Zeitgenossen*, Berlin 1919, S. 128 f.; Carl Brintzer (Hrsg.), *Georg Christoph Lichtenberg, Handlungen des Lebens*, Stuttgart 1971, S. 14.

2 Ronald Paulson, *Hogarth: His Life, Art, and Times*, New Haven–London 1971, Bd. 1, S. 470.

3 Umfassendes Literaturreferat: Johannes Dobai, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bd. 2, 1750–1790, Bern 1975, S. 639–717.

4 Antal, op. cit. (Anm. 1), S. 238 ff., 243 ff.; Dobai, op. cit. (Anm. 3), S. 686–692.

5 Paulson, op. cit. (Anm. 2), Bd. 2, S. 161, 167, 439, Anm. 16; Dobai, op. cit. (Anm. 3), S. 641 f.; H. van de Waal, *The Linea Summae Tenuitatis of Apelles*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 12, 1967, S. 5–32.

ebensowenig helfen wie die zeitgenössische Ästhetik, trotz der Orientierung etwa an Gerard vor allem in der Konstatierung der besonderen Befriedigung durch die Wahrnehmung komplexer Gebilde⁶ – denn das Problem war streng genommen historischer Natur. Wenn Raffael oder Poussin, auch aus Hogarths Sicht, zwar bewundernswerte großartige Künstler, auf Grund ihrer Normgebundenheit jedoch nicht mehr unmittelbar Vorbildhaft waren, so mußte Hogarth zweierlei schmerzlich bewußt werden: zum einen eine nicht überbrückbare Differenz zur Tradition und zum anderen eine irritierende Defizienz im Schönheitsbewußtsein.

Hogarths Konsequenz aus diesem Dilemma war ebenso einfach, wie logisch. Wenn er Raffael und Poussin auch für sich retten wollte, dann mußte er überlegen, ob in ihnen, jenseits normativer Bedingtheit, ein absoluter, übergeschichtlicher Schönheitskern verborgen sei, der geradezu mathematischer Rationalisierung zugänglich wäre. Hogarth fragte nach der reinen schönen Form. Historisch war seine Frage insofern, als er die reine schöne Form, in der er die Ursprache der Kunst aufscheinen sah, unter dem Schleier ihrer jeweiligen historischen Materialisierung freilegen wollte, durch Analyse der Kunstüberlieferung. Diese Analyse vollzog er praktisch in seinem Werk. Er zitierte nicht eine Raffaelische Figur als Normverkörperung, sondern eine Raffaelische gelungene Problemlösung für ein tendenziell sich immer stellendes Kunstproblem, das etwa Handlung, Interaktion, Reaktion betraf. Die zahllosen Hogarthschen Entlehnungen, seine »borrowings«, werden nur verständlich und sinnvoll, wenn man sie als Proben aufs Exempel sieht, in denen sich der reine Kunstkern des Vorbildes im gänzlich neuen, ja fremden Kontext des Hogarthschen Werkes beweisen mußte.⁷

Wenn das Werk die praktische Analyse am historischen Gegenstand vorführte, so sollte die Theorie die überhistorische begriffliche Benennung der reinen Form liefern. Die Zeitgenossen, mit dem gleichen Problem der Erfahrung des Kontinuitätsbruches konfrontiert, scheint der Hogarthsche Lö-

sungsversuch fasziniert zu haben. Lessing stellte fest, daß der Mathematiker Antoine Parent zur verwandten Lösung in der Rationalisierung des Schönheitsproblems gelangt sei.⁸ Mendelssohn begriff, daß Hogarths Schönheitsdefinition anthropologisch fundiert war, daß ihn Schönheit primär in der Bewegung interessierte, mithin das Verständnis von Grazie oder Reiz, wie Mendelssohn schreibt.⁹ Grazie, das wußte Hogarth nur zu gut, war fraglos sozial bedingt und zwar insofern, als sie nur in der freien Verfügung, nur im Müßiggang, zum reinen Ausdruck kommen konnte und diese freie Verfügung nur dem Adel zu eigen war; aber, so seine Überzeugung, man konnte Grazie gesamtgesellschaftlich verfügbar machen, wenn man ihr übersoziales Abstrakt freilegte.¹⁰ Die Geste oder Bewegung sollte nicht in ihrem sozialen Kontext betrachtet werden, sondern für sich in ihrem Ablauf als formales Abstrakt anschaulich werden.

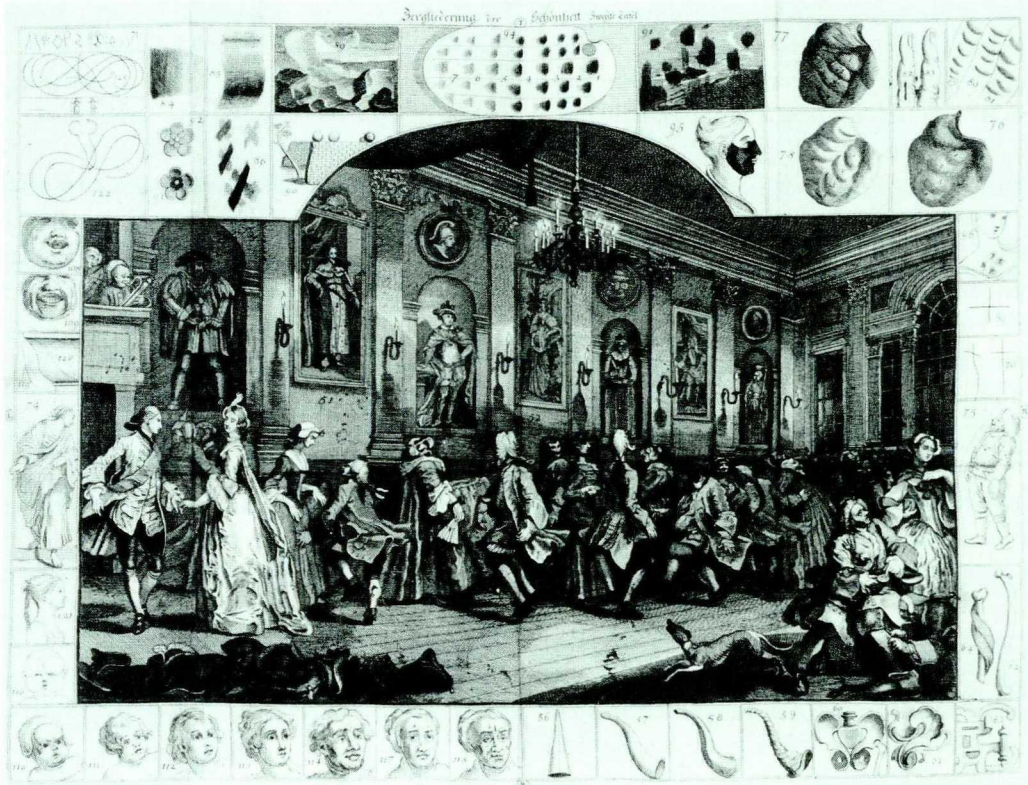
6 Werner Busch, Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip, Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 7), Hildesheim–New York 1977, S. 45–49; Dobai, op. cit. (Anm. 3), S. 103–114; David Hartley, *Observations on Man*, London 1749; Alexander Gerard, *An Essay on Taste*, London 1759; Werner Busch, Joseph Wright of Derby, *Das Experiment mit der Luftpumpe*, Frankfurt a. M. 1986, S. 67.

7 Busch, op. cit. (Anm. 6), passim.

8 Johannes Dobai, William Hogarth und Antoine Parent, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 21, 1968, S. 336–382; ders., op. cit. (Anm. 3), S. 643.

9 Moses Mendelssohn, *Gesammelte Schriften*, Jubiläumsausgabe, Berlin 1929, Bd. 1, *Schriften zur Philosophie und Ästhetik*, S. 41 ff., 58 ff., 87 f.; Mendelssohn zum »Reiz«-Begriff: ebenda, S. 116, Anm. zu S. 89; Busch op. cit. (Anm. 6), S. 197 f.; Dobai, op. cit. (Anm. 3), S. 687 f.; Art. Grazie, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Bd. 3, Basel 1974, Sp. 866–871.

10 Wilhelm Hogarth, *Zergliederung der Schönheit*, Aus dem Englischen übersetzt von C. Mylius, Verbesserter und vermehrter Abdruck, Berlin–Potsdam 1754, S. 81–83; vgl. Wolfgang Kemp, *Die Beredsamkeit des Leibes, Körpersprache als künstlerisches und gesellschaftliches Problem der bürgerlichen Emanzipation*, in: *Städel Jahrbuch N.F.* 5, 1975, S. 111–134, bes. S. 120. Zum Problem sozialbedingter Körpersprache siehe auch: Ilsebill Barta, *Der disziplinierte Körper, Bürgerliche Körpersprache und ihre geschlechtsspezifische Differenzierung am Ende des 18. Jahrhunderts*, in: *Frauen, Bilder, Männer, Mythen*, hrsg. von Ilsebill Barta,



1. William Hogarth, Zergliederung der Schönheit, Tafel 2, 1754 (dt. Ausgabe der »Analysis of Beauty«, 1753), Kupferstich und Radierung, Privatsammlung

Die Illustrationen der »Analysis of Beauty« sind voll von derartigen Beispielen. Der Tanz ist für Hogarth der Inbegriff freier schönheitlicher Bewegung. Tafel 2 (Abb. 1) der »Analysis« zeigt einen Ballsaal mit einer Unzahl von hopsenden, sich verdrehenden, sich stoßenden Paaren, die aller Schönheit körperlicher Bewegung hohnsprechen. Allein das auf sich konzentrierte Adelspaar vorn links – die Schärpe des Mannes macht ihn als den Kronprinzen kenntlich – bringt schönheitlichen Formrhythmus zur Anschauung, es tanzt Menuett. Die abstrakte Figur des Tanzes, in Schwung und Gegen-schwung frei sich entfaltend, hält Hogarth auf einem kleinen Feld oben links fest.¹¹ Abstraktion ist hier Emanzipation von sozialer Beanspruchung, tendenziell taugt die Geste nicht mehr als Mittel sozialer Distinktion. Einer Kunst, die eine absolute

Kunstsprache zu Bewußtsein bringen will, kommt ein utopisches Moment zu. Schillers sentimentali-sche Reflexion des verlorenen Naiven entwirft in vergleichbarer Weise einen Vorschein unentfremde-ter Naturverhältnisse.¹²

Nun sind der moralische Anspruch der Hogarth-

Cita Breu, Daniela Hammer-Tugendhat u. a., Berlin 1987, S. 84–106; Ursula Geitner, Die »Beredsamkeit des Leibes«, Zur Untersuchung von Bewußtsein und Kommunikation im 18. Jahrhundert (Neuerscheinungen und Desiderate), in: Die Aufklärung und ihr Körper, Beiträge zur Leibesgeschichte im 18. Jahrhundert (= Das 18. Jahrhundert, Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des acht-zehnten Jahrhunderts 14,2), Wolfenbüttel 1990, S. 181–195.

11 Hogarth, op. cit. (Anm. 10), S. 8–11, 85–90 und 2. Tafel, Feld 71, vgl. Feld 122 und 123.

12 Siehe bes. Peter Szondi, Poetik und Geschichtsphilosophie I, Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit, Frank-furt a. M. 1974, S. 149–183.

schen Kunst und die aus der historischen Analyse erfolgende anthropologische Fundierung seiner Ästhetik gleichermaßen charakteristisch für eine bestimmte Stufe der Aufklärung, und zweifellos erklärt sich der hochgradige Pessimismus des alten Hogarth aus der Einsicht heraus, daß sein Anspruch sich nicht einlösen ließ und die Utopie ästhetischer Freiheit ihrer Verwirklichung nicht wirklich näherkam. Dennoch wurde sein Angebot in Praxis und Theorie in vielfältiger Form genutzt. Ungezählte Übernahmen aus seinem Werk haben sich nachweisen lassen, allein die englische Karikatur hat sein Repertoire um und um gewendet. Zuletzt hat ein Göttinger Katalog diese Adaptionen aufgelistet.¹³ Die Nachweise sind nicht uninteressant, doch sagen sie als solche nicht viel aus über den je besonderen Blick auf Hogarth.

Nachfolge hat der Typus der Hogarthschen Lebensläufe gefunden mitsamt ihrer moralisierenden Tendenz, nachgeahmt wurden einzelne Motive, Erfindungen besonders aus den negativen Lebensläufen. Sie boten sich deswegen besonders an, weil sie zum einen soziale Umstände besonders einschlägig charakterisierten und zum anderen in der Tradition der Hochkunst kein Vorkommen hatten: ein Schreiber, der sich unter der Perücke kratzt, ein anderer, der seinen Federhalter quer in den Mund gesteckt hat, ein Paar im Bordell, das bestohlen wird, der Protagonist, der in der Spielhölle sein Vermögen vergeudet und in Verzweiflung ausbricht, ein Betrunkener, der nicht mehr Herr seiner Sinne ist, ein anderer, der sich erbricht.¹⁴

Das eine oder andere der Motive mag sich aus dem holländischen Genre des 17. Jahrhunderts herleiten, doch Hogarth bringt es nicht nur auf die zeitgenössische Realität zur Anwendung, sondern läßt diese Realität auch diejenige seiner Adressaten sein. Kritisches Genre dient nicht sozialer Distinktion von höherer Warte aus, sondern spricht im eigenen Namen. Das machte den Motivvorrat Hogarths für Greuze, Longhi und Chodowiecki gleichermaßen vorbildhaft, sie fühlten sich verwandten didaktischen Zielen verpflichtet, so unterschiedlich

der Modus ihrer Moralpredigt sein mochte. Auf diese Differenz ist ansatzweise durchaus in der Literatur verwiesen worden, doch wurde sie nicht in ihrer Konsequenz für das generelle kunstsprachliche Verhalten, das heißt aber auch für die jeweilige Form der Wirklichkeitaneignung beschrieben. Im folgenden sei dies allein für zwei deutsche Künstler versucht, die sich intensiv mit Hogarth auseinandergesetzt haben: für Chodowiecki und Kaulbach.

2. DIE FUNKTION DER BETONUNG DES DETAILS BEI CHODOWIECKI UND HOGARTH

Im Falle Chodowieckis referiert die Forschung grundsätzlich zweierlei. Zum einen die unbezweifelbare Tatsache, daß Chodowiecki die Hogarthschen Lebensläufe nachgeahmt und Motive direkt übernommen hat, zum anderen Chodowieckis nachdrückliche Leugnung dieses Sachverhaltes.¹⁵ Nichts war ihm mehr zuwider, als beständig mit Hogarth verglichen zu werden. Zur Erklärung dieses Widerspruchs ist wiederum zweierlei angeboten worden: Chodowiecki poche auf seine künstlerische Eigenständigkeit und markiere betont die Differenz von seiner positiven zu Hogarths negativer Moral. Sein optimistischer Ernst stehe Hogarths pessimistischer Satire gegenüber. Das ist nicht falsch. Doch welche jeweiligen bildstrategischen Absichten spiegeln sich in dieser Differenz?

1767 gab Chodowiecki mit seinem »Abschied des Calas von seiner Familie« (Abb. 2) seine erfolgreichste Radierung überhaupt heraus.¹⁶ Sie wurde

13 Kat. Ausst. Hogarth und die Nachwelt, Von Lichtenberg bis Hrdlicka, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Göttingen 1988.

14 Der Reihe nach: *Marriage à la Mode*, Szene 2 (P. 229), *A Rake's Progress*, Szene 1 (P. 132); *A Rake's Progress*, Szene 3 (P. 134); *A Rake's Progress*, Szene 6 (P. 137); *A Midnight Modern Conversation* (P. 128); dito.

15 Kaemmerer, op. cit. (Anm. 1); Kat. Hogarth und die Nachwelt, op. cit. (Anm. 13), S. 11 und Kat. Nr. 19.

16 Ausführlich zu Chodowieckis »Calas«: Werner Busch, Chodowieckis Darstellung der Gefühle und der Wandel des Bildbegriffes nach der Mitte des 18. Jahrhunderts, in: Wilfried Barner (Hrsg.), *Tradition, Norm, Innovation, Soziales*



LES ADIEUX DE CALAS, A SA FAMILIE.

Je crains Dieu..... et n'ai point d'autre crainte
Kuzina Tring Bitholde

2. Daniel Chodowiecki, Abschied des Calas von seiner Familie, 1767, Radierung, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin

selbst traditionsstiftend und in ganz Europa rezipiert, zumal der Fall Calas für die europäische Aufklärung zur entscheidenden Bewährungsprobe wurde. Die Rehabilitierung des auf dem Rade hingerichteten Calas ist nicht nur unmittelbarer Anlaß zu Voltaires Toleranztraktat gewesen, sondern hatte gezeigt, daß Toleranz mit den politisch gewendeten Mitteln des Geistes einklagbar war. Für diese zeitgenössische Historie griff Chodowiecki auf zweierlei Quellen zurück: historisch-faktische zur Gewährleistung von Authentizität in der Wiedergabe der Ereignisse, er besorgte sich alles, was er in Wort und Bild zum Fall erlangen konnte. Zum

anderen aber verarbeitete er zentrale Motive aus Hogarths »A Rake's Progress«, Szene 7 und 8 (Abb. 3): das Umsorgen des Delinquenten, das eine Mal von der Geliebten, das andere Mal von den Töchtern, das Lösen der Fußfesseln, die Wiederbelebung der Ohnmächtigen und anderes mehr.¹⁷

und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung (= Schriften des Historischen Kolloquiums, Kolloquium 15), München 1989, bes. S. 319–339; zum Calas-Fall vor allem: 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.

¹⁷ Busch, op. cit. (Anm. 16), S. 327–329.



3. William Hogarth, A Rake's Progress, Szene 8, 1735, Radierung und Kupferstich, Privatsammlung

Gleiche Aufmerksamkeit scheint bei Hogarth und Chodowiecki der Wiedergabe des Details zu gelten: den Stoffproben am Hut des Schneiders bei Hogarth, der aus der Bettstatt ragenden Kornähre bei Chodowiecki, der sich ergießenden Suppenschale bei dem einen, den Schlüssellochern der Ketenschlösser bei dem anderen. Doch die Funktion des genauen Details bei beiden, so sehr sie jeweils der Überzeugungskraft des Dargestellten dienen, ist

letztlich eine andere. Das Detail bei Chodowiecki dient der von einem alles durchwaltenden Sentiment getragenen Illusion, bei Hogarth dagegen dient es dem rationalen, in sich völlig logischen Nachvollzug des Dargestellten. Einstimmung des betrachtenden Subjekts steht gegen objektive Stimmigkeit.

Chodowieckis Illusionsbegriff läßt sich in seiner Herkunft präzise benennen, er verdankt sich Dide-

rots Abhandlung über Richardson.¹⁸ Diderot hatte nachdrücklich betont, wie falsch es sei, die differenzierte Schilderung auch der begleitenden Details bei Richardson als überflüssige Längen seiner Romane zu diskreditieren, vielmehr stiftete seiner Überzeugung nach erst das Detail die überzeugende Gesamtilusion. Und in seinen Greuze-Interpretationen verwahrte sich Diderot ebenso vehement gegenüber dem an Greuze gerichteten Vorwurf, sein Personal sei zu ausschließlich auf den zentralen Vorgang ausgerichtet, die eine oder andere Personengruppe hätte eigenständigen Beschäftigungen nachgehen müssen.¹⁹ Detailgenauigkeit und vollständige Absorption des Personals im Zusammenspiel erzeugen nach Diderot eine Illusion, die den Betrachter nicht etwa rational überzeugen, sondern subjektiv gefangen nehmen soll, ohne daß ihm Gegenwehr möglich wäre. In diesem Sinn rechtfertigt Diderot Greuzes überstarkes Sentiment, und eben diese Ausdrucksdimension kann auch Chodowiecki für sich in Anspruch nehmen. In dem, was den heutigen Betrachter sentimental anmutet, konnte für das 18. Jahrhundert die Wahrheit des Gezeigten aufgehoben sein.²⁰

Hogarth war sehr viel analytischer gesonnen. Die Tugend von Richardsons »Pamela« konnte ihm keine Tränen ins Auge treiben, Fieldings Richardson-Parodie »Shamela« stand ihm sehr viel näher. Er mochte nicht glauben, daß eine exemplarische Sittsamkeit an die Herzen appellieren konnte, er vertraute allein auf die abschreckende Wirkung präzise verfolgter Konsequenzen gelebter Unsitte. Persuasio als Aufgabe der Kunst war für ihn nicht allen Zweifel hinwegschwemmende Überzeugung, die in gefühlsmäßige Übereinstimmung mit dem Gezeigten mündet, sondern Einsicht aus kritischer Distanz.

Ein Detail, das primär der Illusionsstiftung dient, genügt sich selbst, verweist nicht über sich hinaus, ein Detail, das den rationalen Gedanken befördert, kann auch Verweiskfunktion haben, für mehr als nur für sich selbst eintreten. So ist Chodowieckis Getreideähre nichts als eine Getreideähre, sein Ketten-

schloß nur ein Kettenschloß. Hogarths Suppen-schüssel dagegen steht in der ikonographischen Figur der »Pietà«, die Hogarth für seine Bedlamszene adaptiert, ein für den Salbtopf Christi, und sein Schneider entstammt in wortgetreuer Pose einer »Verspottung Christi«, die Stoffproben an seinem Hut jedoch verweisen in dieser Irrenhausszene auf das bunte, aus Stoffetzen zusammengesetzte Kleid des Narren als allegorischer Figur. Damit durchdringen sich in Hogarths »Rake«, Szene 8, zwei umfassende Sinnbereiche: einerseits die christliche Passion, der nicht nur die Pietàgruppe im Zentrum folgt, sondern der etwa auch die Zelleninsassen links und rechts zuzurechnen sind, die für den guten und den schlechten, den religiösen und den weltlichen Schächer eintreten und die ganze Szene zu einer Paraphrase auf den Golgatha-Berg machen und andererseits die Metapher von der Welt als Narrenhaus, in dem die Verhältnisse auf den Kopf gestellt sind.

Da jedoch der Rake, der Liederliche, an die Stelle Christi tritt und selbst dessen Seitenwunde für sich beansprucht, ist die Überlieferung des christlichen Schemas für den Betrachter keinesfalls selbstverständlich. Vielmehr erfährt er die schreiende Diskrepanz zwischen Christi Opfertod für die Menschheit und dem Selbstmord des gänzlich verdorbenen Rake und hat diese Spannung durch eigene nüchterne Reflexion in sich zum Ausgleich zu bringen. Ein möglicher Schluß des Betrachters wäre die christliche Annahme, daß selbst der Verworfenste Anteil an der göttlichen Gnade hat, ja gerade er auf sie angewiesen ist, ein anderer, daß die Gegenwart ohne Heil zu sein scheint. Damit ist das Hogarthsche Adaptionsverfahren in doppelter Hin-

18 Denis Diderot, *Ästhetische Schriften*, hrsg. von Friedrich Bassenge, Frankfurt a. M. 1968, Bd. 1, S. 403–418, bes. 407 f.; Bd. 2, S. 737 f. zu frühen deutschen Ausgaben.

19 Zu Greuzes »Le Paralytique«, *Salon 1763*: ebenda, Bd. 1, S. 464.

20 Zum Greuzeschen Sentiment siehe vor allem Brookner, op. cit. (Anm. 1), S. 1–53; Michael Fried, *Absorption und Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley–Los Angeles–London 1980, bes. S. 55–61.

sicht von einem klassischen Verfahren ikonographischer Anknüpfung geschieden. Die Adaption geschieht zum einen nicht bruchlos; der neue Gegenstand, auf den die Adaption Anwendung findet, nimmt mitnichten automatisch Anteil an der Würde des Vorbildes. Das ist zum anderen insofern konsequent, als der zeitgenössische Gegenstand im Gegensatz zum historischen, mythologischen, religiösen oder allegorischen keinen Anspruch auf Exemplarität erheben kann. Die über die Genauigkeit des Details gewährleistete Authentizität des Zeitgenössischen widersetzt sich dem Verweis, den in Widerspruch dazu die Einfügung des Details in eine komplexe vorgegebene ikonographische Figur gerade hervortreibt. Diese Spannung bleibt als Spannung erhalten und ist vom Betrachter produktiv zu wenden.

Im Gegensatz dazu nutzt Chodowiecki das Detail nur eindimensional, allein zur Illusionsstiftung. Diese Illusion ist möglichst durch nichts gebrochen. Allerdings nutzt auch Chodowiecki für seinen Calas den Typus der christlichen Pietà, konventionellerweise in affirmativer Form. Auf Calas' Opfertod für den Glauben soll der Abglanz der Passion Christi fallen. Da aber auch der Calas in allem Detail zeitgenössisch ist, mithin in die Relativität des Gegenwärtigen gestellt ist – sein umstrittener Prozeß hatte dies in aller Deutlichkeit gezeigt –, kann er in Anknüpfung an das christliche Paradigma seine Exemplarität nur behaupten, sie bleibt fragwürdig. Um diese Fragwürdigkeit vergessen zu machen, erscheint er im Modus überstarken Sentiments. Lavater etwa hat dies in seinem Hymnus auf die Ausdrucksqualität des »Calas« vollständig erkannt.²¹

3. DIE WAHRHEIT DES IRREN BEI KAULBACH UND HOGARTH

Kaulbachs berühmter »Narrenhaus«-Stich von 1835 (Abb. 4) ist schon von den Zeitgenossen als »hogarthisch« empfunden worden.²² Nach seiner Publikation versuchten Verleger Kaulbach zur Produktion

Hogarthischer Serien zu überreden. Direktor Mayer vom Bibliographischen Institut, Hildburghausen, wünschte 1836 »Lebensbilder aus dem Narrenhaus« à la Hogarth.²³ Kaulbach, der sehr sorgfältig über die Wirkung seiner Werke in der Öffentlichkeit wachte, ließ sich, als andere Möglichkeiten für große Historie sich abzuzeichnen begannen, nicht zu einer graphischen Serie überreden. Immerhin hatte er um 1834 sechs Kompositionen, unterschiedlich weit entwickelt, zu Schillers »Verbrecher aus verlorener Ehre« gefertigt.²⁴

Einer der Entwürfe mit der Gerichtsverhandlung gegen den Verbrecher wurde in eine große Graphik umgesetzt, sie ist voll von direkten Zitaten aus verschiedenen Werken Hogarths.²⁵ Diesen direkten Bezug hat das »Narrenhaus« nicht in dem Maße, selbst wenn Kaulbach sich geradezu automatisch auf Hogarths Bedlamszene (s. Abb. 3) verwiesen sah. Gewisse Typen aus Hogarths Irrenhausszene mögen ihm Anregung gegeben haben, etwa der religiöse Wahnsinnige oder der vermeintliche König, doch um unmittelbare Anlehnungen handelt es sich dabei nicht. Das ist eher noch bei dem Kritikus mit dem hohen Hut der Fall, der von zwei sehr unterschiedlichen Damen bestürmt wird – die Erfindung folgt, auch in ihrer inhaltlichen Konzeption, der Hauptgruppe von Hogarths »March to Finchley«.²⁶

Das, was die Zeitgenossen am »Narrenhaus« als »hogarthisch« begriffen, meinte weniger direkte

21 Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*, 4 Bde., Leipzig–Winterthur 1775–1778, Bd. 1, 1. Versuch, 9. Fragment, 12. Zugabe »Über den Abschied des Calas von Chodowiecki«, S. 112 ff.

22 Ausführlich zu Kaulbachs »Narrenhaus«: Werner Busch, *Die notwendige Arabeske, Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, S. 133–233; »hogarthisch«: ebenda, S. 180 f.

23 Staatsbibliothek München, Kaulbach-Archiv III, Brief vom Bibliographischen Institut, Direktor von Mayer an Kaulbach aus Hildburghausen, 18. Januar 1836.

24 Busch, op. cit. (Anm. 21), S. 182–187; F. von Ostini, *Wilhelm von Kaulbach (= Künstler-Monographien, hrsg. von H. Knackfuß, Bd. 84)*, Bielefeld und Leipzig 1909, Abb. 8–10 ab.

25 Nachweis der Zitate: Busch, op. cit. (Anm. 21), S. 182–186.

26 Siehe ebenda, S. 189 f.



4. Wilhelm Kaulbach, Das Narrenhaus, 1835, Stahlstich von H. Merz, Privatsammlung

Übernahmen als vielmehr das seltene Thema des Narrenhauses selbst und die künstlerische Konzentration auf den Ausdruck des einzelnen Kranken. An der Verwandtschaft in diesen Punkten ist nicht zu zweifeln, dennoch soll auch hier, wie im Falle Chodowieckis eher die Differenz betont werden. Auch im Falle Kaulbachs sei nach der besonderen bildsprachlichen Bewältigung des von Hogarth vorgegebenen Themas gefragt.

Das besondere Problem einer Narrenhausdarstellung ist darin zu sehen, daß Personen in einen bildlichen Zusammenhang geordnet werden sollen, die sich gerade dadurch definieren, daß ihre Möglich-

keit eines kommunikativen Zusammenhanges gestört ist. Eine Gruppe von Autistischen zerfällt notwendig in Einzelindividuen, deren Individualität sich unerreichbar in den Körper zurückgezogen hat. Hogarth hat die isolierten Figuren in den Konnex der biblischen Figuration gestellt und sie in dieser Spannung belassen. Kaulbach hat das Problem der gesonderten Figuren noch hervorgekehrt, indem er sie nahsichtig zum Gruppenbild geordnet hat, das per se den Widerspruch von Einzelindividuum und Gruppe thematisiert. Doch er beläßt es nicht dabei.

Schwer ist die Frage zu beantworten, wer den

»realistischeren« Irren wiedergibt, Hogarth oder Kaulbach. Zweifellos stehen Kaulbach weitere hundert Jahre der Beschäftigung mit den Irren als Erfahrung zur Verfügung. Während Hogarth den Beginn einer Betrachtung des Irren als werten Individuums markiert, sind Kaulbach bereits zahlreiche medizinische Irrentraktate zugänglich, ist der Irre bereits zum medizinischen Fall geworden, dessen Lebensgeschichte sorgfältig studiert wurde, hat es, vor allem im Zuge der Französischen Revolution, verschiedene Irrenhausreformen gegeben, konkurrierten unterschiedliche Modelle der Behandlung des Irren.²⁷ Allerdings ist der Hogarthische Zugriff besonders unmittelbar, als er eine mehrhundertjährige undifferenzierte Topik aufbrach, indem er direkte Krankenstudien betrieb. Ihm mochte noch nicht, wie Kaulbach, eine neue differenziertere medizinische Typologie der Klassifizierung der Irren zur Verfügung stehen, doch schob sich ihm nicht, wie Kaulbach, ein neuer doppelter Filter vor den Blick auf den Irren.

Dieser neue Filter war einerseits literarischer, andererseits bildkünstlerisch-normativer Natur. Kaulbach nämlich wollte sich keineswegs, wie Hogarth, mit der Etablierung eines neuen mittleren Genres zufriedengeben, sondern wollte, nun in Hegelianischem Sinne, Realismus und Idealismus zusammenfallen lassen. Dazu bedurfte es der Nobilitierung des per se unwürdigen Gegenstandes. Kaulbach bildete seine Irrenversammlung einerseits nach dem Modell literarischer Irrentypologie und ließ sie andererseits in der Form Raffaelischer Pathosfiguren erscheinen.

Am Ende des 18. und am Beginn des 19. Jahrhunderts entstand eine Flut von literarischen Bearbeitungen des Irrenstoffes. Kaulbach hat offensichtlich Christian Heinrich Spieß' »Biographien der Wahnsinnigen«, die so etwas wie die Gründungsschrift dieses literarischen Genres darstellen, ebenso sorgfältig gelesen, wie die einschlägigen Behandlungen des Stoffes etwa von Goethe oder Brentano.²⁸ Der kräutersammelnde Wahnsinnige aus Goethes »Werther« beispielsweise, der seine Kräuter ge-

krönten Häuptern darbiehen will, hat seinen direkten Weg in Kaulbachs »Narrenhaus« gefunden. Aus ihm, der letztlich wohl bei Goethe aus dem wahn-sinnigen biblischen Nebukadnezar entwickelt wurde, ist der den Grind vom Kopf Kratzende geworden, der dem melancholischen König einen Kräuterstrauß feilbietet. Der Typus der Kindsmörderin hat ebenso sein Vorkommen, wie der in den Schlachten der Zeit verrückt gewordene Krieger.²⁹

Bei Hogarth führte, etwa in seinem Wandbild im St. Bartholomew's Hospital, das unmittelbare Krankenstudium dazu, daß rachitische, syphilitische, von Auszehrung gezeichnete Figuren im Bilde erscheinen konnten,³⁰ sie fügten sich keinem klassischen Figurenkanon mehr, ja wirkten als dessen direkte und bewußte Negation. Auch Raffael in

27 Zur Irrenreform: ebenda, S. 30–36, 191–205 auf der Basis vor allem von: Klaus Dörner, Bürger und Irre, Zur Sozialgeschichte und Wissenssoziologie der Psychiatrie, Frankfurt 1975; Michel Foucault, Wahnsinn und Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1973; Werner Leibbrand und Annemarie Wettley, Der Wahnsinn, Geschichte der abendländischen Psychopathologie, Freiburg–München 1961; Sander L. Gilman, Wahnsinn, Text und Kontext, Die historischen Wechselbeziehungen der Literatur, Kunst und Psychiatrie (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 417), Frankfurt a. M.–Bern 1981.

28 Zur literarischen Fundierung des »Narrenhauses«: Busch, op. cit. (Anm. 21), S. 206–210. Krist. Heinrich Spieß, Biographien der Wahnsinnigen, ausgewählt und hrsg. von Wolfgang Promies, Darmstadt–Neuwied 1976 (urspr. 1795/96); allgemein zum Wahnsinnsthema in der Literatur: Georg Reuchlin, Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur, Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts (= Münchner Universitäts-Schriften, Philosophische Fakultät, Münchner Germanistische Beiträge, Bd. 35), München 1986 und Georg Reichard, Das Motiv des Wahnsinns bei Eichendorff, Zum Verhältnis von Literatur und psychopathologischer Forschung im frühen 19. Jahrhundert, in: Aurora, Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 50, 1990, S. 177–194.

29 Spieß, op. cit. (Anm. 28), S. 88–129; Arnim »Der tolle Invalide aus dem Fort Ratonneau« (1818), in: Achim von Arnim, Erzählungen. Aufgrund der Erstdrucke hrsg. mit einem Nachwort, Anmerkungen einer Zeittafel und Literaturhinweisen versehen von Walther Migge, München 1979, bes. S. 151–171.

30 Paulson, op. cit. (Anm. 2), Bd. 1, S. 386.

seinen Kartons stellt Lahme und stoppelbärtige Krüppel dar,³¹ aber sie bewahren in ihrer körperlichen Erscheinung noch den Abglanz eines Heroengeschlechtes auf. Dieser Abglanz spiegelt sich auch in Kaulbachs mit klaren Linien umrissenen Irren. Bei aller Typologieverpflichtung sind seine Figuren letztlich Würdeformeln. Literarische und bildkünstlerische Nobilitierung legt sich wie ein Schleier über die nackte Wahrheit der Irrenexistenz und hebt sie auf eine Stufe, die ihr, überläßt sich der Betrachter dem Anblick unverstellt, nicht zukommt.

Chodowiecki setzt auf die Wirkung des Sentiments, Kaulbach auf die Wirkung der klassischen Form, beide können damit jedoch nicht mehr darüber hinwegtäuschen, daß der Kunst in der Gegenwart Wahrheitsbereiche zugewachsen waren, die vielleicht zuerst Hogarth sichtbar gemacht hat.

31 Raffaels »Lahmenheilung«: Roger Jones und Nicholas Penny, Raphael, New Haven and London 1983, S. 133–147, Abb. 148.