

Werner Busch

Daniel Chodowieckis

»Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens«

Die Sichtbarwerdung des Sozialen in der Kunst stellt einen langen und komplizierten Prozeß dar, der hier nur unter einem Aspekt verfolgt werden soll, und zwar unter dem der bewußten Markierung körpermimischer Differenz im Bilde. Bei der Darstellung dieser Differenz bietet es sich an, von Chodowieckis beiden antithetischen Serien *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens* aus den Jahren 1778 und 1779 auszugehen.¹ Ihre sozialhistorische Einordnung ist überzeugend geleistet worden,² so daß wir uns in diesem Punkt kurz fassen können; nicht untersucht wurde bisher ihre kunsthistorische Herkunft. Ihr Aufweis dürfte das sozialhistorische Verständnis vertiefen, zudem die kunsttheoretische Dimension der Serien offenlegen.

Die *Handlungen* erschienen 1779 respektive 1780 im *Goettinger Taschen-Calender*, angeregt und kommentiert von dessen Herausgeber Georg Christoph Lichtenberg, der Chodowiecki seit Beginn seiner Herausgeberschaft als Hauptillustrator beschäftigte. In der Einleitung zur ersten Serie schrieb Lichtenberg:

¹ Wilhelm Engelmann: *Daniel Chodowieckis sämtliche Kupferstiche. Mit drei Kupfertafeln: Copien der seltensten Blätter des Meisters enthaltend*. Leipzig 1857 (im folgenden: Engelmann), 256 II und 319 II.

² Ilsebill Barta: »Der disziplinierte Körper. Bürgerliche Körpersprache und ihre geschlechtsspezifische Differenzierung am Ende des 18. Jahrhunderts«. In: Ilsebill Barta, Cita Breu, Daniela Hammer-Tugendhat (Hrsg.): *Frauen, Bilder, Männer, Mythen*. Berlin 1987, S. 84–106. – Wolfgang Kemp: »Die Beredsamkeit des Leibes. Körpersprache als künstlerisches und gesellschaftliches Problem der bürgerlichen Emanzipation«. In: *Städel Jahrbuch* Neue Folge 5 (1975), S. 111–134, bes. S. 122. – Gerhard Vohwinkel: *Von politischen Köpfen und schönen Seelen. Ein soziologischer Versuch über die Zivilisation der Affekte und ihres Ausdrucks*. München 1983, S. 105–111. – 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 achtzehnten Jahrhunderts. 14,2)*. Wolfenbüttel 1990, S. 181–195.

Ich schlug Hrn. Chodowiecki zur Zierde unsers diesjährigen Almanachs vor, Natur und Affektation in verschiedenen Auftritten des menschlichen Lebens, aus seinem Schatz von Beobachtungen gezogen und mit seiner Kunst ausgeführt, nebeneinanderzustellen. Weiter habe ich keinen Anteil an diesen Stücken, weder in der Art der Ausführung noch in der Wahl der besonderen Gegenstände. Jedermann sieht, es sind [...] Szenen aus dem Schauspiel, das wir täglich ansehen, und in welchem wir nicht selten mitspielen, es sei nun in Szenen, die mit ungraden Zahlen bezeichnet sind, oder in welchen mit graden.³

Daraus geht zweierlei hervor, und beides scheinen bisherige Deutungen nicht ernst genug genommen zu haben. Die Idee, unterschiedliches Verhalten in Gegensatzpaaren vorzuführen, stammt von Lichtenberg, der sich damit, wie auch Chodowiecki selbst – man hat oft darauf hingewiesen – an Hogarths Graphik orientiert. Schon Chodowieckis erste Serie für den Taschenkalender, *Der Fortgang der Tugend und des Lasters* von 1777, folgt den Hogarthschen Lebensläufen, insonderheit der Gegenüberstellung in *Industry and Idleness* von 1744. Doch wichtiger scheint es zu sein, daß bereits Lichtenberg auf die besondere Gegenüberstellung von Natur und Affektion abhebt, sie stammt nicht von Hogarth. Auch dem Verleger Dieterich kam es im Vorfeld besonders auf diese Alternative an: »[...] es müßte allemahl ein Affectirte Person gegen eine Solide ordentlich Stehn [...] zu denen ordentlichen würde ich wünschen allemahl schönne Gesichter und Personen zu Stellen, so dem ansehen und den Käuffer reizt machten.«⁴ Doch in welchem Kontext steht eine derartige Alternative, was bezeichnet sie über die bloß positive bzw. negative Wertung hinaus?

Zudem hält Lichtenberg es für durchaus denkbar, daß der Betrachter sich in dem einen wie dem anderen Verhalten, im »richtigen« wie im »falschen« wiedererkennt. Diese Beobachtung sollte zur Vorsicht mahnen gegenüber der Annahme einer klaren sozialgeschichtlichen Scheidung in gegenwärtiges natürliches, positiv zu wertendes, bürgerliches Verhalten und vergangenes affektirtes, negativ zu wertendes, adeliges Handeln. Man hat Lichtenbergs Kommentare immer wegen ihres Witzes gerühmt, man sollte jedoch auch feststellen, daß ihm zwar die Schilderung der Affektion große Freude bereitet, er sich der Schilderung des positiven Gegenbildes dagegen fast völlig enthält. Lichtenberg scheint eher eine Hogarthsche Natur zu sein, mit Chodowieckis Idealen von Wohlanständigkeit weiß er offenbar nicht viel anzufangen. Chodowiecki dagegen sucht normbildend zu wirken. Beherrschung, Nüchternheit, Bescheidenheit, Triebverzicht und Affektregulierung bilden die Ideale seines Verhaltenskodexes, samt und sonders unterliegen sie dem Ökonomiegebot, insofern handelt es sich in der Tat um einen Normenkatalog. Doch richtet er sich nicht

³ Ingrid Sommer (Hrsg.): *Der Fortgang der Tugend und des Lasters. Daniel Chodowieckis Monatskupfer zum Göttinger Taschenkalender mit Erklärungen Georg Christoph Lichtenbergs 1787–1783*. Frankfurt a. M. 1975, S. 29.

⁴ Zitiert bei Barta, »Der disziplinierte Körper« (Anm. 2), S. 84.

primär gegen adelige Normen. Die Gegenbilder zum natürlichen Verhalten entwerfen vielmehr Zerrbilder übertriebenen Verhaltens, sie wenden sich gegen Sensibilitätskult und Modeentartung. Veräußerlichtes empfindsames Gebaren wird als affektiert disqualifiziert, Putzsucht und Geckentum werden als Ordnungsverstöße gebrandmarkt. Sie mögen ihren Ursprung im adeligen Milieu haben, doch diskreditiert ihre Existenz dieses nicht per se, vielmehr scheint das Verdikt gerade der übertriebenen Nachahmung adeligen Verhaltens von nichtadeliger Seite zu gelten.

Bezeichnenderweise zeigt Chodowiecki nicht die bürgerliche Arbeitssphäre, sondern allein Szenen gesellschaftlichen Umgangs, es geht ihm um die Behauptung des Individuums in der Gesellschaft, darum, daß Chancen nicht verspielt werden, nicht »angeeckt« wird. Dazu bedarf es eines Habitus', der mit den gegebenen Verhältnissen harmoniert. Harmonie ist dabei ein Produkt aus Selbstbeherrschung und gestisch-mimischer Leichtigkeit; kontrollierte Gefühle ja, unkontrollierte Affekte nein. Ein derartiges Sozialisationsideal ist nicht notwendig bürgerlich. Zwar reagiert Chodowiecki durchaus auf tagespolitische Fragen. So, wenn er im ersten Gegensatzpaar der ersten Serie (Abb. 1) Kinder beim Unterricht in schlichter Kleidung und mit ihren natürlichen Haaren zeigt und damit eine Forderung Basedows für sein 1774 gegründetes Dessauer Philanthropin aufgreift.⁵ Chodowiecki selbst hatte noch 1774 in seinen Illustrationen zu Basedows *Elementarwerk* die Kinder beim Unterricht als kleine, perückenbewehrte Erwachsene wiedergegeben.⁶ Eine unmittelbare Reaktion auf die zeitgenössische Entwicklung findet sich zudem im zweiten Gegensatzpaar der ersten Serie (Abb. 2), das englischen mit französischem Garten konfrontiert und dabei das Zurechtgestutzte der französischen Boskettis auf den affektierten Stutzer bezieht.⁷ Noch im *Elementarwerk* von 1774 war auch für Chodowiecki der französische Garten akzeptabler Ausdruck von geregelter Ordnung gewesen.⁸ Das überrascht nicht. Zwar zeigte das englische Gartenideal ab den 1760er Jahren in Deutschland Wirkung, doch wurde es erst 1779 durch Hirschfelds *Theorie der Gartenkunst* verbindlich.⁹

⁵ Ulrich Herrmann: »Die Bildung des Bürgers«. *Die Formierung der bürgerlichen Gesellschaft und die Gebildeten im 18. Jahrhundert*. Weinheim und Basel 1982, bes. S. 178ff.; ders.: *Über »bürgerliche Erziehung« in Frankreich und Deutschland im 18. Jahrhundert*. Heidelberg 1986 (Aufklärungen. Frankreich und Deutschland im 18. Jahrhundert. Bd. 1).

⁶ Engelmann 57 II (*Elementarwerk*, Taf. 22) oder 62 II (*Elementarwerk*, Taf. 46).

⁷ Engelmann 256 II, Bl. 3 und 4, *Die Unterredung*.

⁸ Engelmann 61 II (*Elementarwerk*, Taf. 49).

⁹ Christian Cayus Lorenz Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst*. 5 Bde. Leipzig 1779–1785. – Adrian von Buttlar: *Der Landschaftsgarten*. München 1980; zum Einfluß des englischen Gartens in Deutschland: ders.: »Englische Gärten in Deutschland. Bemerkungen zu Modifikationen ihrer Ikonologie«. In: Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München (Hrsg.): *»Sind Briten hier?« Relations between British and Continental Art 1660–1880*. München 1981, S. 97–125.

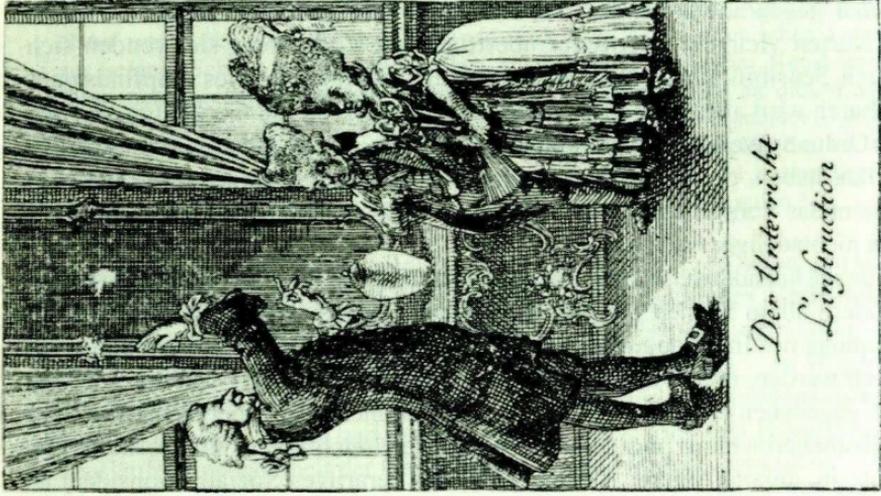
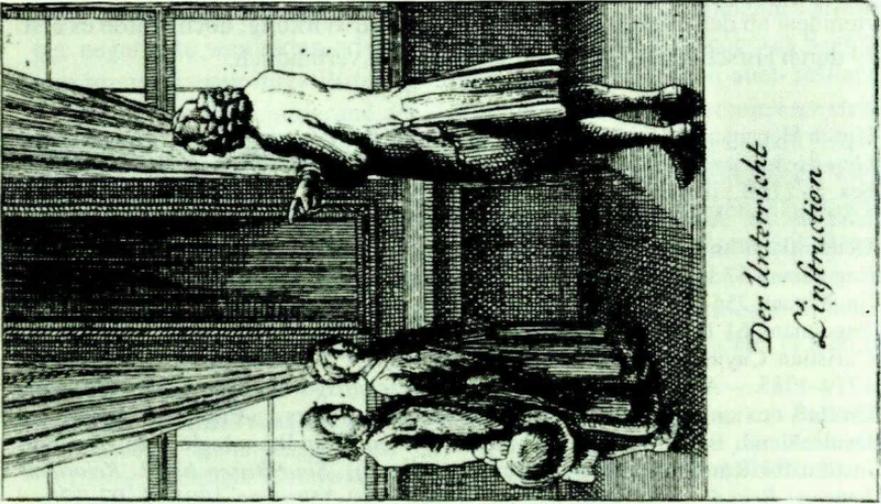


Abb. 1: Chodowiecki, Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens, 1. Folge, 1778, Blatt 1 und 2, Der Unterricht, Radierungen.

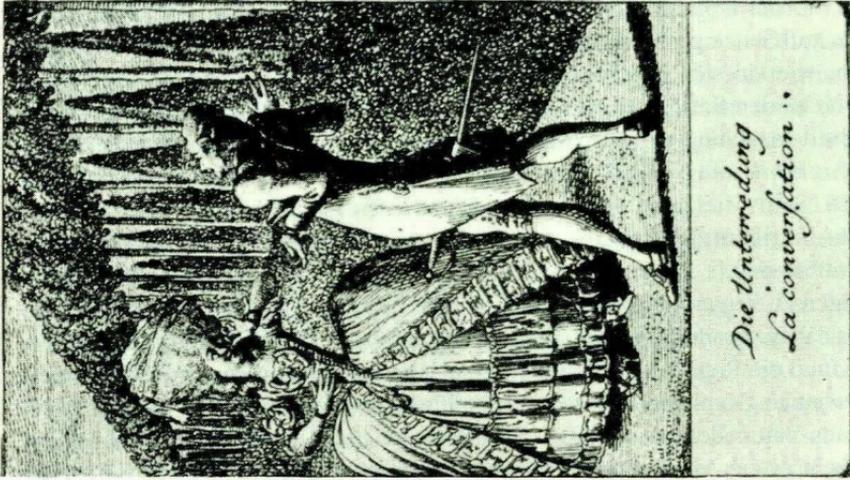
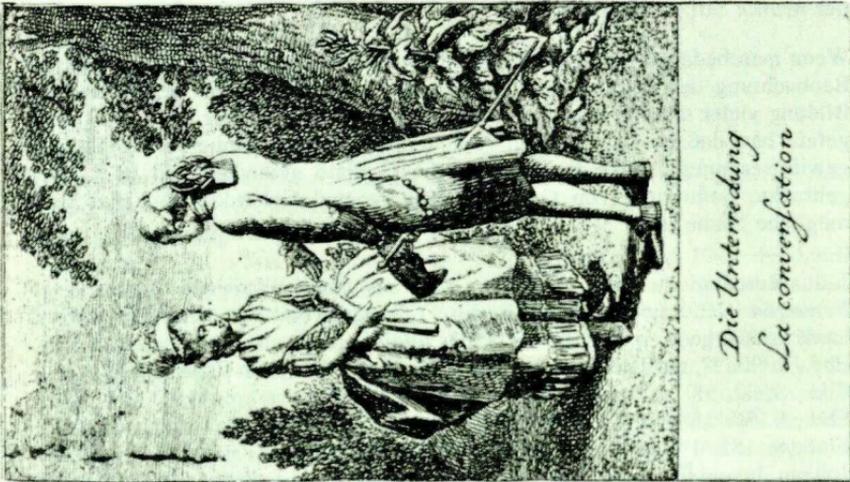


Abb. 2: Chodowiecki, *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens*, 1. Folge, 1778, Blatt 3 und 4, *Die Unterredung*, Radierungen.

Trotz der konstatierten Zeitbezogenheit ist Chodowieckis normativer Rahmen auf Ganze gesehen älter, er entstammt aufgeklärt-absolutistischer Tradition, wie sie sich in zahlreichen Zeremonialwerken niedergeschlagen hat. Seine beiden Serien erscheinen wie eine den Gegenwartsbedürfnissen angepaßte Umsetzung eines bestimmten Zeremonialwerkes: Julius Bernhard von Rohrs *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen* von 1728. Seine Ziele und die Chodowieckis lassen sich unmittelbar vergleichen. Rohr bestimmt die Aufgabe der Zeremonialwissenschaft wie folgt: »[...] sie bemühet sich [...] die nach dem Unterschied der Zeiten veranlasten Veränderungen zu zeigen, mancherley Gebräuche in parallel mit einander zu stellen, was dabey vernünftig oder unvernünftig, tugendhaft oder lasterhaft anzuführen, und die Regeln nach den neuesten Gebrauch abzufassen.«¹⁰ Rohr schreibt für »junge Cavaliere«. Er ist selbst Adelig, hat aber aufgrund des Bankrotts seines Vaters den bürgerlichen Beruf eines Gelehrten ergreifen müssen. Und so sehr er die Anpassung an höfische Normen, Sitten und Gebräuche propagiert, letztlich legitimiert er Verhalten doch allein moralphilosophisch – nicht umsonst ist er Schüler Christian Wolffs.¹¹ Ethisch nicht zu rechtfertigendes Verhalten sei ein Hindernis auf dem Wege zu moralischer Vollkommenheit und Glückseligkeit. Wie das Argument deutlich macht, richten sich Rohrs Umgangslehren nicht allein an der jeweiligen Machtsphäre aus, in der sie zur Anwendung kommen sollen.¹² Rohr empfiehlt für jegliches Verhalten einen goldenen Mittelweg, den allein ein breiter Erfahrungsschatz lehren kann.¹³ Aus empirischer Erfahrung resultieren Ordnungsentwürfe, die in zeitgleichen Bemühungen der Naturwissenschaften um Ordnungssysteme ihre Parallele finden – Linnés *Systema naturae* etwa erschien wenige Jahre nach Rohrs Zeremonialwerk. Insofern ist angemessenes, geregeltes Verhalten für Rohr natürliches Verhalten.¹⁴ Noch Johann Georg Sulzer wird diesen Zusammenhang betonen und Chodowieckis Akademiekollege Johann Jakob Engel in seiner *Mimik* Sulzer zitieren:

Wenn man bedenkt, daß mancher Liebhaber der Naturgeschichte vermittels der Beobachtung der Zeichnungen und der Beschreibungen, die Gestalt und die Bildung vieler tausend Pflanzen und Insekten so genau in der Einbildungskraft gefaßt hat, daß er die kleinsten Abänderungen richtig bemerkt, so läßt sich gewiß vermuten, daß eine ebenso mit viel Fleiß gemachte und in Klassen gebrachte Sammlung von Gesichtsbildungen und Gebärden [...] eine ganz mögliche Sache ist.¹⁵

¹⁰ Julius Bernhard von Rohr: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen*. Neudruck der Ausg. Berlin 1728. Hrsg. und kommentiert von Gotthardt Frühsorge. Leipzig 1989, S. 2; das folgende Zitat aus der Vorrede.

¹¹ Ebd., S. 90–97, zur Rechtfertigung bürgerlicher Berufe auch für den Adel.

¹² Ebd., S. 32, 58.

¹³ Ebd., S. 50, 188, 199.

¹⁴ Ebd., S. 185, 187.

¹⁵ Johann Jakob Engel: *Ideen zu einer Mimik* (Engel: *Schriften*. Bd. 7 und 8).

Natürliches Verhalten entspricht einer vernünftigen Ordnung, insofern kann auch die höfische Zeremonie natürlich sein. Allerdings: »Wenn sich die Ceremonien mehr auf die Vernunft, und das allgemeine Recht der Natur gründeten, als auf den Willen der Menschen, so würden sie allgemeiner seyn.«¹⁶ So sehr Rohr Anpassung an die höfische Form predigt, so sehr weiß er das Dekorum des jeweiligen Standes zu schätzen.¹⁷ In jedem Falle sei das Affektieren zu vermeiden.¹⁸ Im 6. Kapitel »Von den Manieren bey den Geberden und Stellungen des Leibes« führt Rohr im einzelnen aus, was affectiertes Gehabe ausmacht.¹⁹ Das Äußere sei wichtig, es mache zuerst Eindruck auf das Gemüt. Allerdings solle man sich vorsehen, zu viel aus der Physiognomie, aus Mienen und Gebärden zu lesen, man täusche sich leicht. Dennoch sei es wichtig, »contenance« zu wahren und sie zu lernen. »Contenance« sei gekennzeichnet durch Ordnung, Sittsamkeit und anständige Freiheit. »Anständige Freiheit« verhält sich umgekehrt proportional zur Affektation: »Je größere Geschicklichkeit einer besitzt, desto weniger affectirtes Wesen muß er dabey blicken lassen [...] Die höchsten und vollkommensten Eigenschafften verlieren ihren Werth, wenn sie mit Affectation verbunden; ein jedermann siehet sie so dann mehr vor einen gekünstelten Zwang, als vor eine freye und natürliche Wirkung einer wahrhaftigen Geschicklichkeit an.«²⁰ Gewährsmann für diese Überzeugung ist Baltasar Gracian. Dessen *Handorakel* lag Rohr offensichtlich in der ersten maßgeblichen Übersetzung von August Friedrich Müller von 1717–1719 vor.²¹ Insofern steht sein Affektationsbegriff in einer langen skeptisch-moralischen Tradition. Rohr benennt das Problem präzise: »Leute, die in der Welt gewesen, wissen das natürliche von dem gezwungenen und affectirten Wesen gar wohl zu unterscheiden.«²² Damit ist noch Chodowieckis Position genau bezeichnet, der Rohr ferner in seinem Begriff der Mode folgt.²³ Auch

Frankfurt a. M. 1857, Tl. 1, S. 41f.; siehe Kemp, »Beredsamkeit des Leibes« (Anm. 2), S. 118.

¹⁶ Rohr, *Einleitung* (Anm. 10), S. 10.

¹⁷ Ebd., S. 28.

¹⁸ Ebd., S. 27, 77.

¹⁹ Ebd., S. 179–201.

²⁰ Ebd., S. 185.

²¹ Knut Forssmann: *Baltasar Gracián und die deutsche Literatur zwischen Barock und Aufklärung*. Mainz 1977, S. 212.

²² Rohr, *Einleitung* (Anm. 10), S. 187.

²³ Ebd., S. 33–54: »Von der Mode«, bes. S. 35f. Daß noch am Ende des Jahrhunderts adeliges als natürliches Verhalten verstanden werden kann und von Grazie gekennzeichnet ist, mag Christian Garves Bemerkung von 1793 belegen: »Der Mann von feinen Sitten weiß ohne Affektation gefällig, ohne Weitschweifigkeit in seinem Vortrage deutlich ohne Künsteleien beredt zu sein. Er wechselt mit dem Tone und seinem Anstande ab und paßt ihn den Personen und Umstände, unter welchem er sich befindet, an. Er ist nie verlegen, wohl bemüht zu gefallen, aber doch natürlich. Dieses natürliche Wesen, diese Abwesenheit alles Zwanges, die anscheinende Gelassenheit auch bei der sorgfältigsten Achtsam-

bei ihm faßt der Begriff die gesamte Ausstattung der Lebenssphäre. Hier wie andernorts beklagt Rohr einen überstarken Frankreicheinfluß.²⁴ Einzelheiten im Traktat lauten wie Gebrauchsanweisungen für Chodowiecki: so wenn er Affektbeherrschung anempfiehlt²⁵ oder wenn er dem jungen Kavalier entschieden nahelegt, im Diskurs nicht mit den Händen herumzufucheln: »Manche von den jungen Leuten wissen nicht, wo sie unter währendem Discours, oder bey einer vornehmen Aufwartung, ihre Hände mit einer guten grace hinthun sollen.« Korrektes Verhalten allein genügt nicht, es hat zugleich mit Grazie zu geschehen. Eben dies meinte Dieterich, der Verleger des Taschenkalenders, als er davon sprach, daß eine affektierte Person gegen eine »solide ordentlich stehen«, die solide jedoch schön sein und im Aussehen reizvoll sein solle. Reiz ist im 18. Jahrhundert das deutsche Äquivalent zum französischen »grâce« und dem englischen »grace«.²⁶ Allerdings kann man schon hier sagen, daß sowohl das Gegensatzpaar »natürlich« und »affektiert« mitsamt seiner ethischen Begründung als auch der Zusammenhang von natürlichem Verhalten und Grazie dem 18. Jahrhundert mehr als geläufig war. Da natürliches Verhalten zudem als vernünftig galt, schien auch Grazie erlernbar zu sein. Ein Blick in Zedlers *Universal-Lexicon* lehrt das leicht:

Affectation ist ein jeder in die Augen fallender Zwang, den sich der Mensch selber anthut, indem er eine Eigenschaft seiner Person den anderen vor Augen tragen will, um ihnen eine Meynung bezubringen, die er wünschet, daß sie solche von ihm hegen sollen [...] Die Tugend, so der Affectation entgegenstehet, ist eine angenehme manierliche Nachlässigkeit, welche eine Leichtigkeit heißet, mit der man ein Unternehmen zu Wercke richtet, welches theils aus der sonderbaren Fertigkeit, die man sich durch vielfältige Übung in einer Geschicklichkeit erworben, theils aus der mit solcher Fertigkeit verbundenen Freymütigkeit und Gleichgültigkeit des Willens ihren Ursprung hat.²⁷

Daß Rohr die direkte Quelle für Chodowiecki gewesen ist, wird mehr noch als durch den Text durch das Titelblatt des Zeremonialwerkes (Abb. 3) außer Frage gestellt. Es zeigt ein Chodowieckisches Gegensatzpaar auf einem Blatt vereint. Je zwei Personen wenden sich einander zu; die beiden linken sind mit »alte Teutschen« beschriftet, die beiden rechten mit »jetzige Teutschen«. Die

keit auf seine Worte, Gebärden, Handlungen, die mit Respekt verbundene Freimütigkeit gegen Höhere, die Höflichkeit gegen Niedere, welche der Würde nichts verbirgt [...].« Zitiert bei Johanna Schulte: *Die Auseinandersetzung zwischen Adel und Bürgertum in den deutschen Zeitschriften des 18. Jahrhunderts*. Berlin 1925, S. 10.

²⁴ Rohr, *Einleitung* (Anm. 10), S. 14f., 37.

²⁵ Ebd., S. 191; das folgende Zitat S. 198.

²⁶ Siehe Art. »Grazie, Anmut«. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. von Joachim Ritter. Bd. 3. Basel 1974, Sp. 866–871. Zum »Reiz«-Begriff siehe Moses Mendelssohn: *Gesammelte Schriften*. Jubiläumsausg. Bd. 1: *Schriften zur Philosophie und Ästhetik*. Berlin 1929, S. 116, Anm. zu S. 89.

²⁷ Zedlers *Universal-Lexicon*. Supplement Bd. 1. Leipzig 1751, S. 685f.

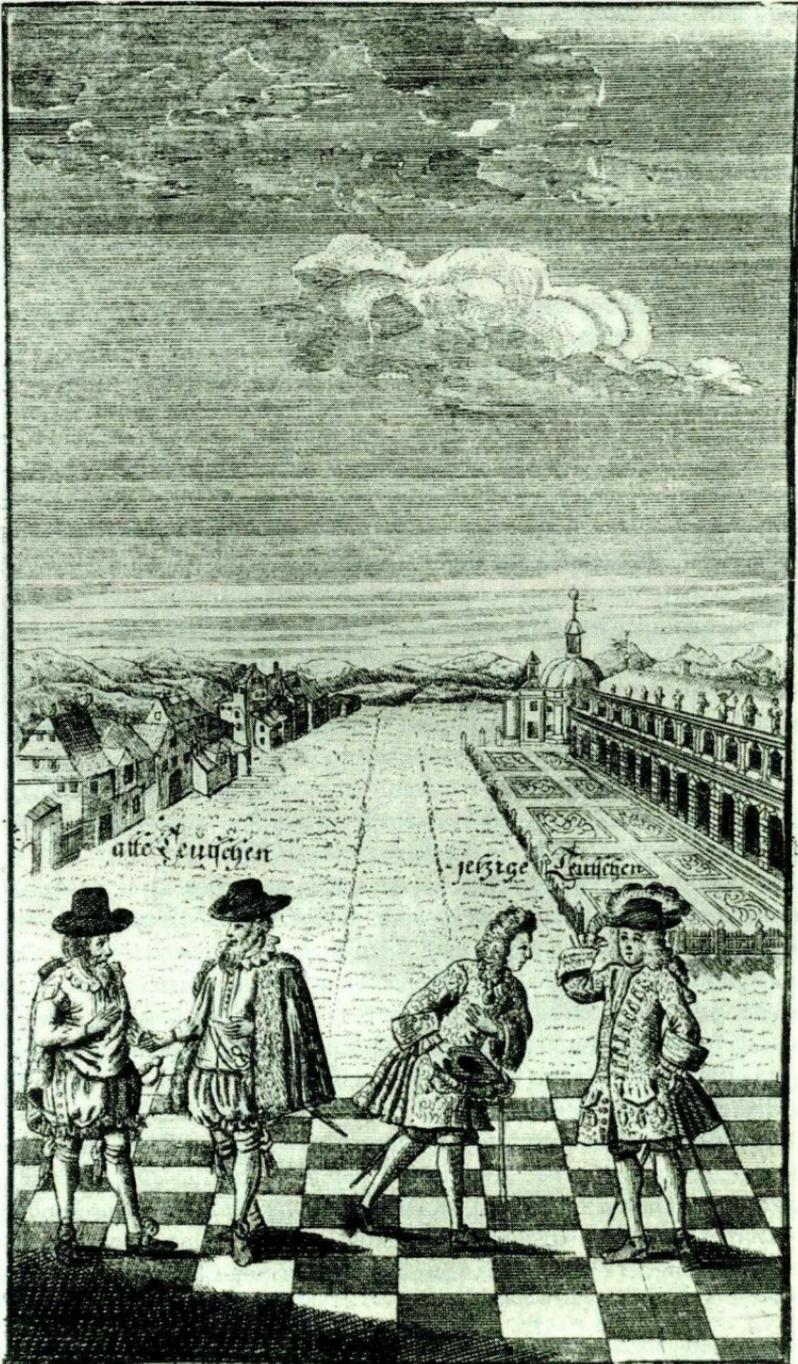


Abb. 3: Titelblatt zu Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen*, Berlin 1728, Kupferstich.

alten Deutschen, die sich ungezwungen und gleichberechtigt gegenüberstehen, mögen dem heutigen Betrachter sympathischer sein. Sie sind in der Hoftracht des 16. oder frühen 17. Jahrhunderts gekleidet; bärtig, mit den Hüten auf dem Kopf, sprechen sie miteinander, das Argument mit ruhiger Gestik unterstützend. Die Kavaliere rechts sind nach der neuesten Mode des 18. Jahrhunderts gekleidet, tragen Allongeperücken und führen das Begrüßungszeremoniell aus. Der eine komplimentiert dem offenbar höhergestellten anderen, hat den Hut abgenommen in der rechten Hand, macht seinen Kratzfuß mit der linken Hand vor der Brust, sein Gegenüber nimmt die Begrüßung aufrecht stehend entgegen, hat die Rechte am Hut, um die Begrüßung zu erwidern. Sollte der Betrachter Zweifel daran haben, welches Verhalten Rohr für das angemessenere hält, so kann er sich Aufklärung aus Rohrs Schriften, aber auch durch die Graphik selbst verschaffen. Im Traktat zum Verhalten der Privatpersonen wird er zum Zeremoniell der Begrüßung nichts finden. In Rohrs ein Jahr später, 1729, erschienener Abhandlung zur *Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren* heißt es im Kapitel »Von den Visiten und persönlichen Zusammenkünften der Grossen Herren« zum Audienzwesen: »Der Kayser stehet bedeckt, der Fürst tritt aber unbedeckt hinein. Der Kayser grüßt den Fürsten mit Abziehung des Hutes, geht ihm auch drey biß vier Schritte entgegen und setzt ihn wieder auf, der Kayser giebt dem anredenden Fürsten ein Zeichen, daß er sich auch bedeckt. Kurtz darauf nimmt der Fürst den Hut wieder ab, und redet ferner unbedeckt mit dem Kayser, welcher bedeckt bleibt.«²⁸ Ganz so kompliziert geht es auf dem Titelblatt nicht zu, doch daß das hierarchische Verhältnis in die Zeremonien eingeschrieben ist, wird unmittelbar anschaulich. Für Rohr ist der Wandel im Verhalten vom alten Deutschen zu dem seiner Zeit ein Anzeichen für einen Fortschritt an rationaler Ordnung, zugleich erscheinen ihm die Attitüden in der Gegenwart eleganter.

Das Titelblatt ist von einer gewissen emblematischen Struktur. Die Gegensatzpaare stehen auf einem Schachbrettmuster, das auf die gesellschaftliche Ordnungsvorgabe deuten mag. Den Paaren zugeordnet in einem weiten Landschaftsraum sind jedoch sehr unterschiedliche Architekturen, sorgfältig voneinander getrennt durch einen breiten, sehr abstrakt wirkenden Weg. Die alten Deutschen werden durch eine fast noch mittelalterliche, bürgerstädtische, asymmetrische Architektur mit Arkaturen charakterisiert: da ist es eng, wurde angebaut und aufgestockt, sitzen die Fenster einmal hier, einmal da, wie sich's im Wachsen der Stadt ergab. Die neueren Deutschen finden sich vor einer streng geometrischen Architektur, deren Seitenfront ein regelmäßiger französischer Garten zugeordnet ist. Die Befolgung der Architekturordnungen zeigt hinter der langgestreckten Architektur auch ein kleiner Zentralbau über kleeblattförmigem Grundriß. Augenscheinlich handelt es sich um eine An-

²⁸ Julius Bernhard von Rohr: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren*. Berlin 1729, S. 370f., § 29.

spielung auf die ehemalige Orangerie und spätere Bibliothek, den Lustgarten und das Meinhardtsche Lusthaus des Berliner Schlosses, deren Konstellation, selbst wenn sie so nie vollständig existiert hat, Rohr offenbar als vorbildlich galt.²⁹

Immer wenn Rohr etwas für die Zeit nicht angemessen hält, nennt er es altfränkisch oder altväterisch.³⁰ Wie er neue Architektur bewertet, das macht im frühen Zeremonialwerk von 1728 sein Kapitel »Von der Wohnung, von Zimmern und deren Meublen« deutlich: »Die Art zu bauen, wie sie vor ein paar Seculis her bey denen Vornehmsten auf ihren Schlössern gebräuchlich war [...] ist von dem Bau unserer jetzigen Zeiten gewaltig unterschieden. Sie baueten vor Zeiten sehr irregulair, und hatten die Regel der Symmetrie und Proportion entweder nicht innen, oder applicirten sie doch nicht.«³¹ Auf diese Passage scheint sich die den Altdeutschen zugeordnete Architektur zu beziehen. Rohr läßt eine kurzgefaßte Architekturgeschichte seit diesen Zeiten in drei Etappen folgen, die er als eindeutigen Fortschritt zu mehr »Symmetrie und Proportion« sieht. Wenn früher die Fenster »fast wie Noten in der Music bißweilen standen«, so sind sie nun »nach geraden Linien« angeordnet. Das Bauen wurde nicht nur »sinnreicher«, sondern auch »galanter«, orientiert an französischer, holländischer oder italienischer Manier.³² Rationale Ordnung, gepaart mit Eleganz, ist auch hier das in der Gegenwart erreichte ideale Ziel.

Daß es auch Chodowiecki weniger um praktische Handlungsanweisung als vielmehr um die Demonstration einer ethischen Norm ging, mag noch einmal das erste der Gegensatzpaare (s. Abb. 1) zeigen, das die verschiedenen Formen des Unterrichts vorführt. Der affektierte Unterricht findet vor einem Rokokowandtischchen statt, auf dem eine chinesische Vase steht, darüber hängt ein mit Rocaillen verzierter Spiegel. Auf dem Blatt mit dem natürlichen Unterricht sind Wandtisch und Spiegel ungeschmückt. Ein Blick in Chodowieckis eigenes Arbeitszimmer auf seiner Radierung *Cabinet d'un peintre* (Abb. 4) von 1771³³ lehrt, daß ihm selbst Rokokotisch und verzierter Spiegel besser gefallen. Im Gegensatzpaar dagegen scheint er Rohrs beständiges Ökonomieargument aufzugreifen. Auch bei den Möbeln, so Rohr, komme es mehr auf Ordnung und Reinlichkeit an als auf reichen Schmuck. Das Mobiliar solle den eigenen Möglichkeiten angemessen sein.³⁴ Nicht ein spezifisch bürgerliches

²⁹ Lieselotte Wiesinger: *Das Berliner Schloß. Von der kurfürstlichen Residenz zum Königsschloß*. Darmstadt 1989, S. 83–126. Die Identifizierung der Architektur verdanke ich Hellmut Lorenz, Berlin.

³⁰ Rohr, *Einleitung* (Anm. 10), Vorrede und S. 49, 568.

³¹ Ebd., S. 516f.; die folgenden Zitate S. 518 und 519.

³² Ebd., S. 520.

³³ Engelmann 75; siehe dazu den Ausstellungskatalog *Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert. Daniel Chodowiecki 1726–1801. Zeichnungen und Druckgraphik*. Bearbeitet von Peter Märker. Frankfurt a. M.: Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie 1978, Kat. Nr. 3.

³⁴ Rohr, *Einleitung* (Anm. 10), S. 525, vgl. auch S. 552 zur Kleidung.



Abb. 4: Chodowiecki, *Cabinet d'un peintre*, 1771, Radierung.

Ideal wird propagiert, sondern allgemeiner eines der Selbstbescheidung: Glückseligkeit ist im Rahmen der jeweiligen Standesgrenzen zu suchen. »Der Grund der Titul-Sucht«, schreibt Rohr, »beruhet auf einer falschen Einbildung, als ob die von höhern Stande, grössern Range, oder ansehnlichern Praedicat, sich in einem höhern Grade der Glückseligkeit befänden, denn die andern. Um diswillen wollen die Bauren dem Bürgerlichen, die bürgerlichen Personen dem Adel, der Adel den höchsten Standes-Personen gleich geachtet seyn.«³⁵ Jeder solle mit seinem von Gott verliehenen Stand zufrieden sein. So sehr dieses ethisch-religiöse Argument der Fixierung der Standesgrenzen dient, so sehr fördert es auch die Relativierung standesbedingter Eigenheiten. Werden die Standesdifferenzen präzise markiert und die jeweiligen Verhaltensweisen als gleichwertig angesehen, so heben sie, im Bilde zur Anwendung gebracht, klassische Hierarchisierung eher auf.

Ein zentrales Problem allerdings stellt sich erst Chodowiecki. Es ist ästhetischer Natur und läßt sich in die Frage kleiden: Wie kann ein Verhaltensideal, das Zurücknahme, Beherrschung, Affektkontrolle propagiert, denjenigen, der es befolgt, zugleich schön erscheinen lassen? Für Rohr war dies noch keine Frage. Er forderte höfische Rationalität, sah die Schönheit bei aller frühauflärerischen Ethikfundierung im höfischen Zeremoniell aufgehoben. Bei gehöriger Übung und gehöriger Erfahrung, bei Wahrung des Mittelweges stellte sich seiner Überzeugung nach das »je ne sais quoi«, die Grazie angemessenen Verhaltens, von alleine ein. Doch was war zu tun, wenn die soziale Differenz der höfischen Norm und Form empfunden wurde? Konnte es so etwas wie bürgerliche Eleganz, noch dazu verbildlicht, geben? Tatsächlich läßt sich sehr genau zeigen, wann und auf welchem Wege diese Frage für die Kunst zum Problem und damit auch die soziale Dimension sichtbar wurde. Es läßt sich vermuten, daß Chodowiecki die Stufen in diesem Prozeß der Verbürgerlichung der Kunst geläufig waren. Ihr Nachweis dürfte auch deutlich machen, worin – bei aller unabweisbaren Abhängigkeit – Rohr und Chodowiecki sich unterscheiden.

1728, in dem Jahre also, in dem Rohrs *Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen* in Berlin herauskam, erschien in Nürnberg der erste Teil der deutschen Übersetzung von Gérard de Laresses *Het groot schilderboek*.³⁶ Dort findet sich in einem Kapitel zur Anordnung der Figuren eine Illustration (Abb. 5), die mitsamt ihrer ausführlichen Erläuterung von einigem Interesse für Chodowiecki und auch etwa für Hogarth sein mußte, dem eine englische Übersetzung von Laresses Schrift von 1738 zur Verfügung stand.³⁷ Die in drei Felder unterteilte Illustration widmet sich »einerley Dinges Tractirung«,

³⁵ Ebd., S. 58f.

³⁶ Gerhard de Laresse: *Grosses Mahler-Buch*. Thl. 1. Nürnberg 1728.

³⁷ Gérard de Laresse: *The Art of Painting in All its Branches*. Übersetzt von John Frederick Fritsch. London 1778.

»die von Personen unterschiedlichen Ranges geschiehet«,³⁸ führt also Beispiele schichtenspezifischen Verhaltens bei identischem Anlaß vor.

Das erste Feld demonstriert verschiedene Formen, ein Glas zu halten. Zuerst wird es plump mit voller Hand ergriffen, dann, schon etwas feiner, mit drei Fingern, die den Bauch des Glases fassen, und zweien, die es von unten stützen. Doch erst die dritte Form ist vollkommen, sie gebührt einer Fürstin, die das Glas »mit den Spitzen ihrer drey Finger hält, wobey sie den kleinen Finger behutsam und auf eine angenehme Weiße von dem Glaß hinweg recket«. Grazie, so können wir aus dem Kommentar lernen, ist so etwas wie ästhetischer Überschuß: der Griff zum Glas erschöpft sich nicht in funktionaler Absicht, sondern demonstriert durch den elegant und frei schwingenden Finger die Ästhetisierung des Vorgangs. Daneben hält die Hand einer Staatsdame das Glas, sie ist nicht ganz so perfekt wie die Fürstin, Reste von Anstrengung merkt man ihrem Griff an, alle Finger sind in Stützfunktion. Darunter sind Varianten zu den beiden letzten Formen zu finden.

Das zweite Feld führt oben zwei Bauern beim Essen vor. Der rechte schneidet am schlechtesten ab, er ißt »gantz unordentlich und geitzig«, umfaßt die Schüssel, als wolle man sie ihm fortnehmen, hat den Löffel mit der ganzen Hand gepackt und versenkt den Kopf schier in seinem Gefäß. Der neben ihm Sitzende ist in allem schon etwas manierlicher, doch die darunter gezeigten Frauenhände, die elegant einen Löffel halten, markieren wieder einen deutlichen Unterschied: der Text betont die geringe Mühe und gefällige Art des Vorganges. Eine derartige angenehme Gefälligkeit, belehrt uns *Lairesse*, zeichnet auch die Kunst der großen Meister wie *Raphael* und *Correggio* aus. Die Nennung *Correggios* nimmt nicht wunder, seit mehr als hundert Jahren galt *Correggio* aller Kunsttheorie und Vitenliteratur als der Inbegriff eines Künstlers, dessen Werke vor allem Grazie auszeichnet.³⁹ Das dritte Feld ist das größte der Illustration und auch im Hinblick auf *Chodowiecki* das interessanteste. Es zeigt fünf ganzfigurige Personen, die samt und sonders als Zuhörer vorgeführt werden. Erneut haben zwei Bauern den plumpen Part zu übernehmen. Der eine ist wieder etwas weniger deplaziert als der andere, doch beiden sieht man an, wie sie vom Zuhören gebannt sind, sich selbst vergessen und damit keine Kontrolle mehr über ihr Verhalten haben. Das Ideal verkörpert die mittlere der drei Frauen, den Bauern gegenüber. Sie steht im Kontrapost, stolz, aber gefällig. Einige Finger der Hand, die das Gewand im Bausch vor der Brust hält, hängen wieder »frey und ungezwungen«⁴⁰ herab, auch die andere Hand rafft elegant das Gewand, so den Kontrapost deutlich

³⁸ De *Lairesse*, *Mahler-Buch* (Anm. 36), S. 60; die folgenden Zitate und Belegstellen ebd.

³⁹ Siehe etwa *Giovanni Pietro Bellori*: *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*. Rom 1672, S. 366f.

⁴⁰ De *Lairesse*, *Mahler-Buch* (Anm. 36), S. 61; das folgende Zitat S. 61f.



Abb. 5: Illustration zu Gérard de Lairese, *Het groot schilderboek*, Ausgabe Haarlem 1740, Tafel 54, Kupferstich.

markierend. »Mit dieser«, so fordert Laïresse die Leser auf, »bringet die andere Frau, welche bey ihr stehet und mit gleicher Aufmercksamkeit zuhöret, in eine Gegen-Vergleichung, und beobachtet, was sich für ein Unterschied in den Geberden der Personen vermöge der Auferziehung äussert. Sie hat ihre Hände auf die Hüffte gesetzt, da sie den Ober=Leib ohne die geringste Wendung auf beyden Füßen trägt, die Brust ein wenig vorwärts, und das Kinn voraus strecket, das Haupt etwas zurücke in den Nacken leget, mit dem Munde einiger massen gaffet und keine Schwöllung der Hüffte macht.« Die Aussage scheint eindeutig: Das sozial Niedere ist unordentlich und häßlich, das sozial Höchste ordentlich und schön.

Die Klassifizierung findet auch Anwendung auf die Gattungshierarchie. Das, was wir niederes Genre nennen würden, verfällt dem Verdikt. Bauern- und Kneipenszenen seien schlicht unwürdig, Historie sei der einzig werte Gegenstand der Kunst.⁴¹ Laïresse wird nicht müde, seiner Abneigung gegen das Niedere in der Kunst Ausdruck zu geben.⁴² Und dennoch schleichen sich erste Ungereimtheiten in seine Definition des Historischen ein. Mythos, biblische und profane, vor allem antike Geschichte und allegorische, poetische Themen gehören selbstverständlich zum Gegenstandsbereich der Historie. Doch scheint der Begriff der Historie insgesamt, einer holländischen Tradition folgend, sehr viel weiter gefaßt. Schon bei Samuel van Hoogstraten war die Historie zuständig für »al wat'er onder de menschen kan geschieden«,⁴³ für alles, was unter den Menschen geschehen kann. Damit scheint nun plötzlich auch das Zeitgenössische, Alltägliche, sprich der Gegenstandsbereich des Genres für die Historie gerechtfertigt. Deutlich wird diese Begriffserweiterung auch dadurch, daß Laïresse unter den Gegenstandsbereichen der Historie eine gesonderte Sparte für Moralstücke aufführt – als predige nicht alle klassische Historie exemplarisch Moral. Die Aussonderung von Moralstücken kann also nur bedeuten, daß es sich bei ihnen nach Laïresses Vorstellungen um alltägliche Szenen handelt, die durch ihre moralische Dimension dem Anspruch von Historie genügen.⁴⁴ Mit dieser widersprüchlichen indirekten Rechtfertigung

⁴¹ Gérard de Laïresse: *Het groot schilderboek*. 2 Bde. Amsterdam 1707, Bd. 2, S. 8–10, 14f.; Bd. 1, S. 171.

⁴² Siehe zu de Laïresses Theorie vor allem Arno Dolders: »Some Remarks on Laïresse's Groot schilderboek«. In: *Simiolus* 15 (1986), S. 197–220, zur Niedrigstufung des bäuerischen Genres: S. 210. – Generell zum Genre und seiner kunsttheoretischen Einschätzung im holländischen 17. Jahrhundert: Eddy de Jonghs »Einführung«. In: Ausstellungskatalog *Tot Lering en Vermaak*. Amsterdam: Rijksmuseum 1976, S. 14–28 und Hans-Joachim Raupp: »Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert«. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983), S. 401–418.

⁴³ Samuel van Hoogstraten: *Inleyding tot den Hooge Schoole der Schilderkonst*. Rotterdam 1678, S. 109.

⁴⁴ De Laïresse, *Schilderboek* (Anm. 41), Bd. 1, S. 115; ders., *Mahler-Buch* (Anm. 36), 3. Buch, 1. Kap., S. 8; Dolders, »Remarks« (Anm. 42), S. 212.

des Genres für die Historie versucht Lairese in seinem dritten Buch über den Unterschied des Antiken und des Modernen ins reine zu kommen. Seiner früheren eindeutigen Klassifizierung folgend, verdammt er das Moderne in Grund und Boden, es sei bedingt, relativ, zeige nur Transitorisches, Gegenwärtiges, gebe nur wieder, was sei, nicht wie es sein solle, habe also entschieden ein Schönheitsdefizit, hebe die Defekte der Natur noch hervor. Das Antike dagegen sei das Ideale, es sei dem Zeitbedingten enthoben, gebe die Norm für die Kunst ab.⁴⁵ Bis hierhin ist das Argument gänzlich konventionell. Doch was war zum Modernen zu sagen, wenn es im antiken Gewande einherkam, keine Formdefizite aufwies? Und was, wenn die bürgerliche Sphäre, wie der Niederländer Lairese durchaus zugestehen mußte, nicht nur gleiche moralische Qualitäten wie das Höfische aufwies, sondern ihr in diesem Punkte gar überlegen war?⁴⁶ Dann geriet, kurz gesagt, die Gegenstandshierarchie und mit ihr die Gattungshierarchie ins Wanken. Probleme machte der mittlere Bereich, zumal, wenn er sich nach »oben« orientierte. Das Niedere war zu disqualifizieren, konnte dem Komischen zugeschlagen werden, das Mittlere dagegen erfüllte zwar nicht ganz den Anspruch unbedingter sublimer antiker Schönheit, doch ließ es sich nicht mehr vom Rang der Historie fernhalten. Die neuere Forschung hat zu Recht bemerkt, daß diese Ungereimtheiten allein daher rühren, daß Lairese die Genera der Malerei sozial determiniert.⁴⁷

Diesen Widerspruch von idealer und sozialer Norm hat auch Hogarth, der Lairese sehr sorgfältig studiert hat, erkannt, und es scheint so zu sein, als leite sich seine Gattungsbezeichnung »modern moral subjects« direkt von Lairese her – was bisher übersehen wurde. Lairese spricht von den Eigenschaften des Bürgerlichen, das den »modern-schilders« Stoff im Überfluß liefere, er spricht von dem bürgerlich modernen Stil, der bürgerlich modernen Mode und rechtfertigt die Darstellung des Bürgerlichen moralisch.⁴⁸ Wenn das Antike für Lairese im mittleren Bereich allein eine nicht an einen bestimmten Inhalt gebundene Formeigenschaft ist, dann markiert dies eine Form-Inhalt-Divergenz, einen Bruch zwischen idealer und sozialer Norm. Für Hogarth stellt sich konsequenterweise die Frage, ob der Lairessesche Kompromiß

⁴⁵ De Lairese, *Mahler-Buch* (Anm. 36), 3. Buch, 1. Kap., S. 3–11.

⁴⁶ Ebd., 3. Kap., S. 19.

⁴⁷ Jan Emmens: »Rembrandt en de regels van de kunst«. In: Ders.: *Verzameld werk*. Bd. 2. Amsterdam 1979, S. 100 und ihm folgend Dolders, »Remarks« (Anm. 42), S. 217.

⁴⁸ De Lairese, *Mahler-Buch* (Anm. 36), S. 19 = de Lairese, *Art of Painting* (Anm. 37), S. 105, siehe auch S. 100, 101. Das, was im deutschen Text »bürgerlich« heißt, wird im Englischen fast ausschließlich mit »modern« wiedergegeben. »Die Eigenschaft des Bürgerlichen« allerdings lautet im englischen Text »the Nature of City-like subjects«. Die Gleichung ist interessant: das Zeitgenössische ist das Bürgerliche, das Bürgerliche das Städtische. Vertritt es zudem moralische Ansprüche und erscheint es »antikisch«, so hat es den Rang klassischer Historie.

denn wirklich trägt, ob dem Bürgerlichen die antikische Form wirklich angemessen ist. Ist die ideale Form vom höchsten Bereich überhaupt zu trennen?

Die Beantwortung dieser Frage dürfte auch die Lösung des immer irritierenden Rätsels bereithalten, warum Hogarth, der Moralapostel, seine *Analysis of Beauty* so gut wie ausschließlich als Formtraktat abfaßte. Ganz offensichtlich möchte er abstrakt, nicht von gegenständlichen Vorgaben gebremst, absolute Schönheitsqualitäten bestimmen, jenseits von klassischen Gattungsnormen. Denn die soziale Dimension dieses Problems ist ihm nur zu bewußt, und die *Analysis of Beauty* macht dies auch unmißverständlich deutlich. In unserem Zusammenhang kann es nicht mehr verwundern, daß er das Problem am Begriff der Grazie exemplifiziert, nicht umsonst hieß seine abstrakte Schönheitslinie ursprünglich »line of beauty and grace«. Grazie als Schönheit in der Bewegung schlägt sich für Hogarth am augenscheinlichsten im Tanz nieder.⁴⁹ Das Vermögen jedoch, graziös zu tanzen, Hogarth kann es nicht übersehen, ist sozial bedingt. Auf der zweiten Tafel der *Analysis* (Abb. 6) ist das einzige Tanzpaar, das sich in dem großen Ballsaal mit Grazie bewegt, jenes ganz links, dessen männlicher Partner schon durch seine Schärpe als Mitglied des königlichen Hauses ausgewiesen ist; man darf den Prinzen von Wales vermuten. Hogarth abstrahiert auf einem kleinen gesonderten Feld ganz oben links in jeweils einer Linie die Haltungen der einzelnen vorgeführten Tanzfiguren; alle erscheinen unbefriedigend, viele gar lächerlich, allein die Figur des königlichen Paares entspricht der »line of beauty and grace«.⁵⁰ Am Rande der Tafel, die Tanzgesellschaft links und rechts in der Mitte rahmend, erläutert Hogarth die Differenz noch einmal durch Kunstverweise. Links, dem königlichen Paar benachbart und ihm verwandt, in eleganter schönheitlicher Pose das »Samaritanische Weib« aus einem Gemälde Annibale Carraccis, rechts, den grotesk herumspringenden Bürgern benachbart und ihnen verwandt, Sancho Pansa aus einem Stich Antoine Coypels, der Don Quichotte beim Einreißen des Puppentheaters zeigt.⁵¹ Hoher und niederer Modus sind bezeichnet und sozial zugeordnet. Chodowieckis Gegenüberstellung in seinen *Handlungen* findet auch hier einen Vorläufer.

Grazie, so betont Hogarth, entsteht nur bei Bewegung im Müßiggang, sie begleitet nach seiner Überzeugung allein den zierlichen Teil der Gebärden. Grazie ist lernbar – in diesem Punkt folgt Hogarth immer noch der Überzeu-

⁴⁹ Wilhelm Hogarth: *Zergliederung der Schönheit*. Aus dem Englischen übersetzt von C. Mylius. Verbesserter und vermehrter Abdruck. Berlin und Potsdam 1754, S. 8–11, 85–90.

⁵⁰ Ebd., 2. Taf., Feld 71 oben links. Darunter auf den Feldern 122 und 123 ist das jeweilige formale Abstrakt kompletter Tanzfiguren, von Menuett bzw. »Schlangentanz«, zu sehen; es entspricht jeweils der »line of beauty and grace«.

⁵¹ Ebd., Feld 74 und 75.

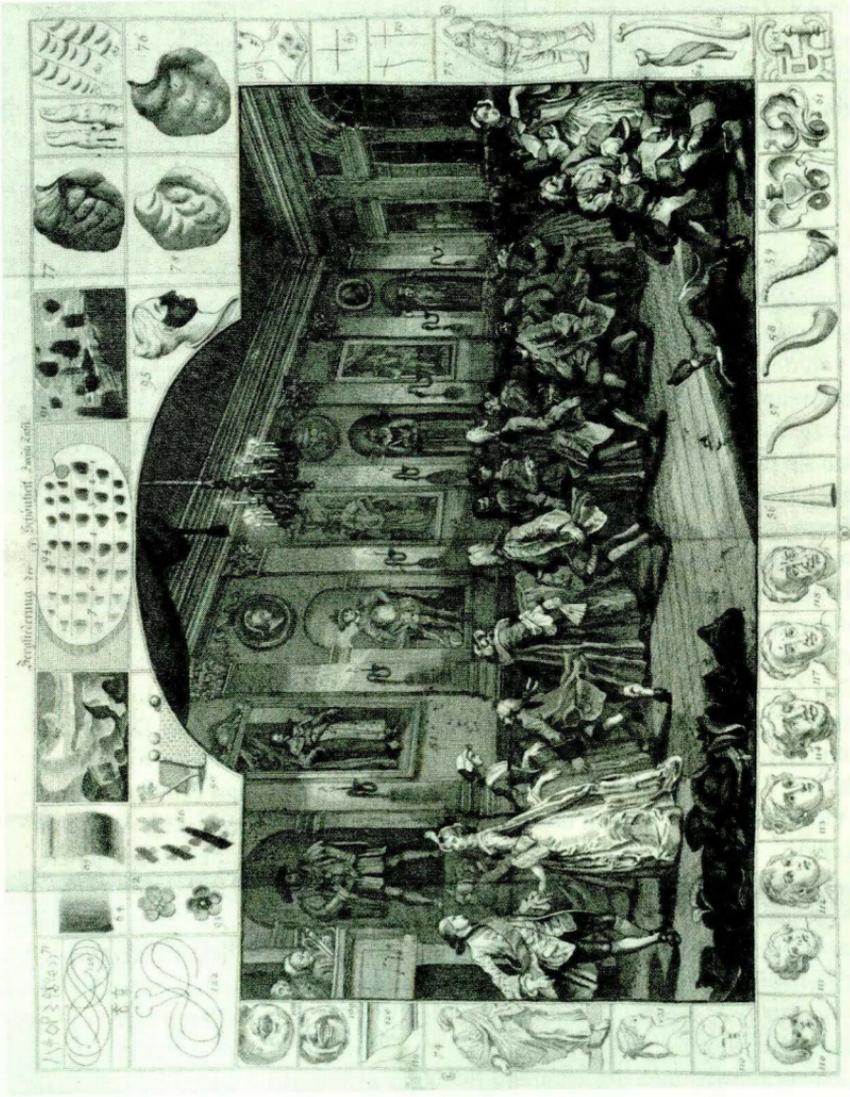


Abb. 6: William Hogarth, *Zergliederung der Schönheit*, Berlin und Potsdam 1754 (engl. Erstausgabe, London 1753), Tafel 2, Radierung und Kupferstich.

gung der Zeremonialwerke⁵² –, bis sie zur Selbstverständlichkeit wird, doch ist sie nicht Bestandteil alltäglicher Verrichtungen. Vor allem anstrengende Arbeit, die die Bewegungen schwerfällig werden läßt, ist ihrer Ausbildung hinderlich. So ist Grazie Privileg müßiggängerischen Adels, der sich dieser Tatsache auch wohl bewußt ist: »A certain sense of superiority makes them act without restraint.«⁵³ Für Rohr stellt das Verhältnis von Grazie und Stand kein Problem dar, Lairese brachte es in Argumentationsschwierigkeiten, Hogarth jedoch hat es als soziales Phänomen benannt.

In einem allerdings ist Chodowiecki, historisch gesehen, bereits eine Stufe weiter als Hogarth. Gefühl führt für Chodowiecki nur noch sehr begrenzt zu körperlichem Ausdruck. Seine »natürlichen« Protagonisten verraten zwar, daß sie von dem, was sie wahrnehmen, angerührt sind, doch nicht mehr, wie sie darauf reagieren. Aus Selbstschutz, auch um einem Kompetenzstreit mit dem Adel zu entgehen, und als Form extremer, leibfeindlicher Rationalisierung, haben sie ihr Gefühl vollkommen verinnerlicht. Das zweite Gegensatzpaar der zweiten Chodowieckischen Serie (Abb. 7) läßt Empfindung nur in gesammelter Form der Natur gegenüber zu, diskreditiert körperliche Entäußerung vor der Natur.⁵⁴ Das vierte Gegensatzpaar derselben Serie (Abb. 8) konfrontiert alte und neue Formen der Kunstrezeption. Es lohnt sich, den Vergleich hier etwas genauer durchzuführen. Es wird eine Gewinn- und eine Verlustrechnung aufzumachen sein.

Das Gegensatzpaar zeigt je zwei Herren vor der Statue einer Flora oder Pomona. Thema ist ihre jeweilige Reaktion auf das Kunstwerk. Die affektierten Herren gestikulieren mit Händen und Füßen und reden heftig aufeinander ein. Der linke, der mit dem Finger auf die Blumen- und Früchteschürze der Göttin verweist, scheint dem anderen gelehrte ikonographische Auskunft zu geben, vielleicht weiß er passende klassische Verse zu rezitieren, der andere dankt es ihm mit Entzücken. Ganz anders die natürlichen Kunstbetrachter: gefaßt, gesammelt, ganz wörtlich zusammengenommen sind sie. Einer hat die Arme vor der Brust gekreuzt, der andere die Hände vor dem Schoß zusammengelegt, beide agieren nicht auf das Kunstwerk zu. 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 ihm mit einem feinen Lächeln, während ihr Pendant bitterböse auf die Deklamateure schaut. Die natürlichen Kunstliebhaber sind sprachlos in die Betrachtung versunken, jeder für sich, sie kommunizieren nicht über das, was sie in der

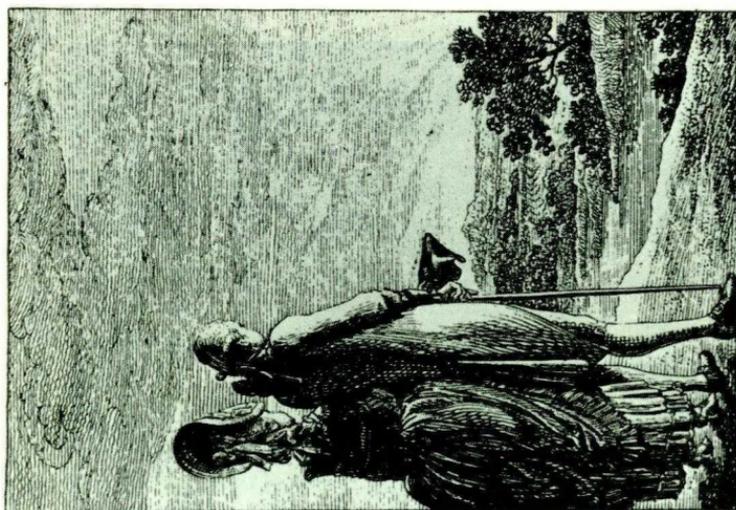
⁵² Rohr, *Einleitung* (Anm. 10), S. 194 empfiehlt, um zu »einer guten grace« zu kommen, Gebärdentraining vorm Spiegel.

⁵³ Hogarth, *Zergliederung der Schönheit* (Anm. 49), S. 80–83, Zitat: William Hogarth: *The Analysis of Beauty*. Hrsg. von Joseph Burke. Oxford 1955, S. 147 = Hogarth, *Zergliederung der Schönheit* (Anm. 49), S. 81: »[...] weil ein Bewußtseyn ihres Vorzuges macht, daß sie ihren Handlungen keine Gewalt anthun«.

⁵⁴ Engelman 319 II, Blatt 3 und 4: »Empfindung«.



*Empfindung
Sentiment*



*Empfindung
Sentiment*

Abb. 7: Chodowiecki, *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens*, 2. Folge, 1779, Blatt 3 und 4, *Empfindung*, Radierungen.

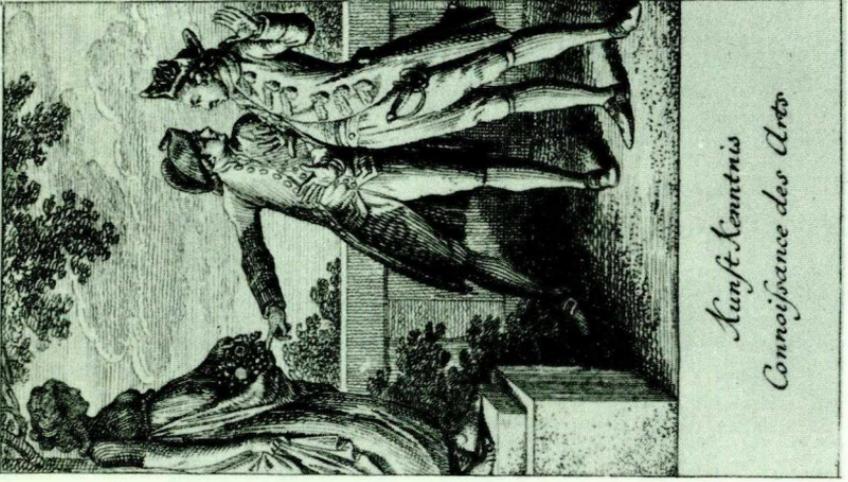
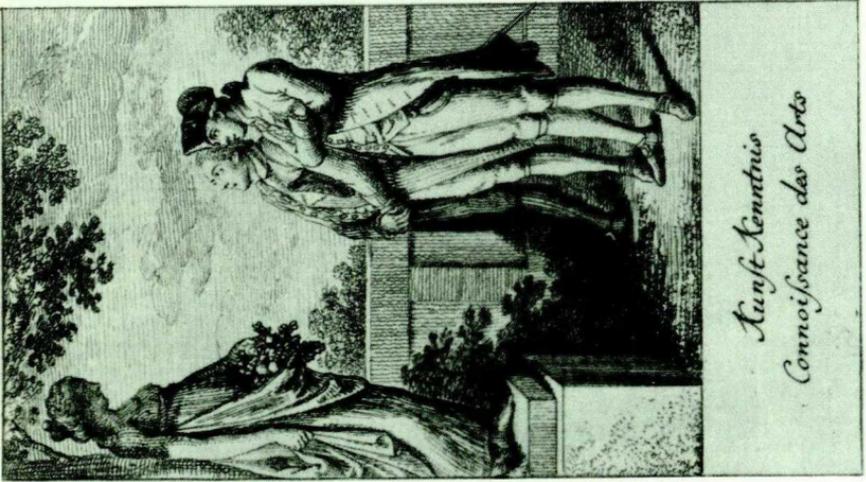


Abb. 8: Chodowiecki, *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens*, 2. Folge, 1779, Blatt 7 und 8, *Kunstkenntnis*, Radierungen.

Vertiefung ins Kunstwerk finden. Die Alternative scheint zu sein: entweder allein mit dem Kunstwerk zu kommunizieren und ihm damit Gerechtigkeit widerfahren zu lassen oder aber über das Kunstwerk zu kommunizieren und damit dem Partner beredt Kompetenz zu beweisen, das Kunstwerk selbst jedoch nur zum Anlaß nehmend. Die »affectirten« Kunstbetrachter sind klassische Connaisseurs, die »natürlichen« propagieren das Ideal der Kunstbetrachtung, dem die Kunstgeschichte als Wissenschaftsdisziplin einen Überbau gegeben wird, indem sie vom verinnerlichten Gefühl nachträglich in wissenschaftlich rationalisierter Form entlastet. Den Connaisseurs geht es nicht um die Objektivierung einer subjektiven Erfahrung, sondern um die Einlösung einer vorgewußten, kunsttheoretisch kanonisierten Sprachregelung. Der Diskurs ist normativ geordnet, es geht nicht primär um das Was, sondern um das Wie, über das die Kunstbetrachter sich gegenseitig ihre Zuständigkeit beweisen. Über eine derartige Sprachregelung verfügen die natürlichen Betrachter nicht mehr, sie ringen um das Was, ohne es benennen zu können. Ihr Gefühl hat sie von seiner Existenz allerdings überzeugt. Körper und Gefühl geraten in ein sehr ambivalentes Verhältnis. Der Weg von Chodowieckis Betrachterfiguren zur neoklassizistischen Reflexionsfigur und zur romantischen Rückenfigur ist nicht mehr weit. Da die Gefühle nicht anschaulich zu zeigen sind, ohne falsch zu wirken, ist es am Betrachter, sie aus seiner Sicht auf den Gegenstand zu projizieren. Für die Kunst wird es von nun an schwer, Aktion und Reaktion überzeugend darzustellen.