

Martin Kirves

Konträrer Bildwitz oder Chodowiecki als “teutscher Hogarth”

Erschienen 2020 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-69368

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/6936>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00006936>

Konträrer Bildwitz

oder Chodowiecki als ‚teutscher Hogarth‘

– Martin Kirves –

I. Text und Bild

Daniel Nikolaus Chodowiecki (Abb. 1) wurde von seinen Zeitgenossen allenthalben als „teutscher Hogarth“ bezeichnet. „Seit einiger Zeit“, lässt sich Chodowiecki 1775, noch am Beginn seines künstlerischen Aufstiegs stehend, vernehmen, „hat man mir von verschiedenen orten das Compliment gemacht ich seye ein Neuer, ein Teutscher, ein anderer Hogarth, da ich auch nie gesucht habe diesem Manne nachzuahmen, bin auch bis auf diese Stunde in vielen Theilen der Kunst nicht mit ihm zu frieden, wie wohl ich ihn in anderm bewundere. [...] ich fange aber nun an mir seine Sammlung zu wünschen und werde suchen sie mir nach zu nach zuzueignen.“¹ Die bis dato „ein einziges blatt“ umfassende Sammlung sollte jedoch auf gerade einmal sieben Grafiken anwachsen.²



Abb. 1 Daniel N. Chodowiecki, *Cabinet d'un peintre*, Ausschnitt, 1771

Worin also besteht die für die Zeitgenossen so offensichtliche Ähnlichkeit von Chodowieckis und Hogarths Kunst und weshalb ist diese Parallelisierung dennoch nur bedingt tragfähig, was sich in Chodowieckis Selbstaussage niederschlägt?

Zur Beantwortung dieser Frage gilt es, die Bildsprachen beider Künstler näher zu bestimmen und im Horizont der Aufklärung miteinander ins Verhältnis zu setzen. Um dies zu bewerkstelligen, ist zunächst der Status hervorzuheben, den das Bild innerhalb der Aufklärungsepoche gerade durch seine Verbindung mit dem gedruckten Wort

gewann. Die im 18. Jahrhundert sprunghaft angestiegene Textproduktion ging mit einem Verlangen nach Anschaulichkeit einher, das eine enge Verzahnung von Text und Bild zur Folge hatte, die sich exemplarisch in naturwissenschaftlichen und lexikalischen Werken zeigt.³ Das Bild etablierte sich als unerlässliche anschauliche Bezugsgröße des Textes, die das schriftlich Dargelegte visuell begründet und ihrerseits expliziert, wie es eindrucksvoll mit den elf Tafelbänden der von Denis Diderot initiierten *Encyclopédie* (1751-1780) erfolgt.⁴ Diese neue

¹ Steinbrucker, Charlotte ed. 1919. *Daniel Chodowiecki. Briefwechsel zwischen ihm und seinen Zeitgenossen. Band I: 1736-1786*. Berlin: Carl Duncker. Brief 162, S. 128-129.

² Anonym. 1801. *Verzeichnis einer ansehnlichen Kupferstichsammlung (...) aus dem Nachlasse Daniel Chodowiecki*. Berlin: Christian Müller, S. 155.

³ Zur Buchillustration innerhalb der Aufklärungsepoche siehe: Meier, Hans Jakob. 1994. *Die Buchillustration des 18. Jahrhunderts in Deutschland und die Auflösung des überlieferten Historienbildes*. München: Deutscher Kunstverlag.

⁴ Zur epistemischen Funktion der Tafeln siehe: Martin Kirves. 2013. *Das gestochene Argument. Daniel Nikolaus Chodowieckis Bildtheorie der Aufklärung*. Berlin: Reimer, S. 538-554.

Allianz von Wort und Bild bewirkte, dass die Druckgraphik in der Aufklärung zur führenden Kunst aufstieg. Dafür sind die Werke unserer beiden Protagonisten charakteristisch. Sowohl Hogarth als auch Chodowiecki verstanden sich selbst als Maler, ihre eigentliche künstlerische Leistung erfolgte aber im Bereich der Druckgrafik.

Chodowieckis künstlerischer Durchbruch kam spät, war dafür aber umso fulminanter. Der aus Danzig stammende Berliner Künstler vermochte den druckgrafischen Aufträgen kaum Herr zu werden. Sein Oeuvre umfasst mehr als 2000 Grafiken, die vor allem in Buchpublikationen eingingen, von den zahlreichen Sammlern – Chodowiecki spricht geradewegs von einer Sammelmanie – aber auch als Einzelblätter erworben werden konnten.⁵

Nach einer längeren Phase des Experimentierens gelang es Chodowiecki mit annähernd vierzig Jahren eine neue, noch näher zu charakterisierende Bildsprache zu schaffen, die sich in den deutschsprachigen Ländern nahezu umgehend als Standard der Buchillustration etablierte.⁶ Chodowiecki illustrierte eine Vielzahl von Werken heute als ‚Deutsche Klassiker‘ bezeichneter Autoren, wobei er über die Lager hinweg engagiert worden ist. So bebilderte er beispielsweise Johann Wolfgang Goethes *Leiden des jungen Werthers* ebenso wie Friedrich Nikolais Gegenentwurf, *Die Freuden des jungen Werther*, und arbeitete sowohl für Georg Christoph Lichtenberg als auch für dessen Kontrahenten Johann Caspar Lavater. Parallel dazu begann auch die künstlerische Karriere des eine Generation älteren Hogarth mit der Illustration literarischer Werke wie Samuel Butlers *Hudibras*.

Die für die Aufklärungsepoche grundlegende Verzahnung von Bild und Text geht jedoch weit über die Buchillustration hinaus. Dies zeigt sich bereits darin, dass inhaltlich aufeinander bezogene Bilder und Texte keineswegs in einem Buch vereint sein mussten. Die textlich oder bildlich verfasste Darstellung wirkte als Initial zur Hervorbringung ihres medialen Äquivalents, das materiell völlig unabhängig von seinem Gegenstück in Erscheinung treten konnte, wobei das Theater als vermittelnde Instanz zwischen Bild und Text fungierte. So ist etwa Chodowieckis an der Theaterbühne orientierte bildliche Veranschaulichung des Handlungsverlaufs von Gottfried Ephraim Lessings *Minna von Barnhelm* anhand einer sequenziellen Darstellung der Schlüsselmomente unabhängig von ihrem Bezugstext im *Genealogischen Kalender der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin* publiziert worden.⁷ Dem in der Regel handlich-duodezformatigen und daher omnipräsentem

⁵ Steinbrucker, Charlotte ed. 1921. *Briefe Daniel Chodowieckis an Anton Graff*. Berlin: De Gruyter, Brief 69, S. 113.

⁶ Zur Ausbildung siehe Chodowieckis Biographie: Violet, Robert. 2010. *Daniel Chodowiecki (1726 - 1801). Eine verschollen geglaubte Autobiographie*. Geschichtsblätter der Deutschen Hugenotten-Gesellschaft 46. Band Karlshafen: Verlag der Deutschen Hugenotten-Gesellschaft.

⁷ E 51 / B 53-64. (E = Engelmann, Wilhelm. 1906. *Daniel Chodowieckis sämtliche Kupferstiche. Im Anhang Nachträge und Berichtigungen von Robert Hirsch*. Reprint 1969. Hildesheim: Olms. B = Bauer, Jens-Heiner. 1982. *Daniel Nikolaus Chodowiecki. Das druckgraphische Werk*. Hannover: Galerie J.H. Bauer). Das Verhältnis

Taschenkalender fiel bei der Illustration der Literatur eine entscheidende Rolle zu: „Die ganze deutsche Literatur“, lässt sich ein Zeitgenosse vernehmen, „hat sich im Taschenkalender verkrochen“.⁸ Für eben dieses Medium sollte Chodowiecki – nicht immer glücklich über die Auftragssituation – die einen Großteil Grafiken schaffen.

Indem der Taschenkalender Bilder und Texte versammelt, deren Bezug nicht durch eine direkte Nebeneinanderordnung hergestellt wird, ja kalenderintern oftmals sogar gänzlich fehlt – Bild und Text also als etwas jeweils Eigenständiges und doch innerhalb *eines* Publikationsmediums aufeinander Verwiesenes in Erscheinung treten – ist der außerordentlich erfolgreiche Taschenkalenders *die* charakteristische Erscheinungsweise für die Bild-Text-Äquivalenz der Aufklärungsepoche.

Chodowieckis programmatische Bildfolge *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens* (Abb. 2, 3) beispielsweise, die er im Auftrag Georg Christoph Lichtenbergs für dessen *Göttinger Taschen-Calendar* angefertigt hat und die in zwei jeweils sechs Doppelbilder umfassenden Teilen in den Jahrgängen 1779 und 1780 publiziert worden ist, eröffnet den Kalender, während die knappen, von Lichtenberg verfassten literarischen Äquivalente – Fingerübungen für seine umfangreichen späteren Hogarth-Kommentare – den Kalender beschließen, so dass die sich ergänzenden Gegenstücke Bild und Text den restlichen Kalenderinhalt rahmen, durch den sie zugleich räumlich voneinander getrennt sind.⁹

Insbesondere die einen Handlungsablauf schildernden Bildfolgen, die bereits von sich aus das Betrachten in ein Lesen überführen, setzten ihrerseits die literarische Imagination frei, weshalb nicht allein Texte ein Initial der Bildproduktion darstellten, sondern Bilder zur Anfertigung ihnen äquivalenter Texte herausforderten, was insbesondere für William Hogarths Bildfolgen galt, die vielfach als Grundlage für Theaterstücke und Romane fungierten.

Das enge Text-Bild-Verhältnis wurde jedoch nicht als Äquivalenz von Text und Bild verstanden, bei das Bild restlos im Text aufginge, was Horaz' Diktum, ‚ut pictura poesis erit‘, in einer verkürzten Interpretation nahelegen mag. Das Bild-Text-Verhältnis sollte vielmehr eine wechselseitige semantische Stabilisierung des Dargestellten bewirken, das vermittels des jeweiligen medialen Gegenstücks expliziert und dadurch zugleich intensiviert wird. So ruft beispielsweise Henry Fielding zur Verankerung der literarisch gesetzten Realität in seinen Romanen immer wieder Hogarths Bildwelt auf, während sich Hogarth seinerseits auf Fielding

von Hogarths Kunst zum Theater beleuchtet Mary Klinger Lindberg in ihrem Beitrag 'William Hogarth and London theatrical life'. *Studies in Eighteenth-Century Culture* 5: S. 11-27.

⁸ York-Gothart, Mix. 1987. *Die deutschen Musenalmanache des 18. Jahrhunderts*, München: Beck, S. 39.

⁹ E 256, 319 / B 553-576.



Abb. 2 Daniel N. Chodowiecki, *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens*, Erste Folge, 1778



Abb. 3 Daniel N. Chodowiecki, *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens, Zweite Folge, 1779*

bezieht.¹⁰ Analog dazu rekurriert etwa Friedrich Nicolai in seinem von Chodowiecki illustriertem Roman *Leben und Meinungen des Herrn Magisters Sebaldus Notanker* auf die Kunst Chodowieckis, während Chodowiecki mit seinen auch separat erhältlichen Grafiken den Text Nikolais evoziert. Damit etabliert der Bezug von textlicher und bildlicher Formierung nicht allein eine wechselseitige Hermeneutik, sondern bewirkt – was noch entscheidender ist – einen Realitätseffekt, da das Dargestellte, gerade indem es in verschiedenen Darstellungsformen gegeben wird, eine Unabhängigkeit von diesen Formen und ihren Autoren erhält. Die durch verschiedene Medien stabilisierte Imaginationswelt gewinnt eine ontologische Eigenständigkeit, die dem Dargestellten die Realitätshaltigkeit der Lebenswelt verleiht, die Hogarth wie Chodowiecki wiederum in ihren *modern moral subjects* veranschaulichen.

II. Modern Moral Subjects

Die *modern moral subjects*, wie sie uns mit den Grafiken von Hogarths vor Augen stehen, lassen sich nicht der klassischen Gattung der Genremalerei zuordnen, da sich diese zumeist durch eine soziale Distanz des Betrachters zum Darstellungsgegenstand auszeichnet, während die *modern moral subjects* gerade auf die Nivellierung einer solchen Distanz zielen, um den Betrachter in die Bildwelt zu integrieren und ihm dadurch einen Spiegel vorzuhalten. Das Überschreiten der klassischen Gattungen auf eine lebensweltliche Unmittelbarkeit hin erforderte eine neue Bildsprache. Chodowiecki, der mit Hogarth dasselbe moralisch motivierte künstlerische Anliegen teilte, löste diese Aufgabe zunächst durch eine Aktualisierung des klassischen Historienbildes. Nicht durch die Art und Weise der Darstellung, sondern zunächst anhand des Dargestellten sollte die historische Distanz zugunsten einer zeitgenössischen Gegenwärtigkeit des Veranschaulichten aufgehoben werden. Beispielhaft dafür ist der *Abschied Jean Calas' von seiner Familie* (Abb. 4). Das von Chodowiecki zunächst in Öl geschaffene und dann als Druckgrafik zirkulierende Bild schildert, auf den Moment des Abschieds zusammengedrängt, den mit der Dreyfuß-Affäre vergleichbaren Justizskandal: Der Hugenotte Jean Calas war unschuldig zum Tode verurteilt worden, weil er angeblich seinen Sohn, der Selbstmord begangen hatte, umgebracht haben sollte, da dieser zum katholischen Glauben habe konvertieren wollen.¹¹

¹⁰ Moore, Robert Etheridge. 1969. *Hogarth's Literary Relationships*, New York: Octagon Books; Voodg, Peter Jan de. 1981. *Henry Fielding and William Hogarth. The Correspondences of the Arts*, Amsterdam: Rodopi.

¹¹ Busch, Werner. 1993. *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München: Beck, S. 39-58.



Abb. 4 Daniel N. Chodowiecki, *Abschied Jean Calas von seiner Familie*, 1765

Die im Gewande traditioneller Historienmalerei gehaltene Darstellung dieses *modern moral subjects* – Calas ist in der Haltung des Gekreuzigten gezeigt, während seine Töchter wie trauernden Marien erscheinen – rührte die Betrachter angesichts der bedrückenden bildlichen Gegenwärtigkeit des Unrechtsurteils zu Tränen.¹² Jean Calas ist das Exemplum des zum Märtyrer gewordenen ‚Jedermann‘, dessen Glaube, wie die Bildunterschrift „Je crains Dieu... et n'ai point de autre crainte“ mitteilt, durch das ihm widerfahrende Unglück unerschüttert blieb, was zugleich seine moralische Integrität vor Augen führt und Calas zu einem Tugendhelden wider Willen erhebt. Ein Tugendheld – und hierin liegt die ganz unheroische Tragik der Szenerie –, der im Gegensatz zum klassischen Tugendhelden jeglicher Handlungsmöglichkeit beraubt ist. Das Calas-Bild zeigt eine ausweglose Situation, in welche der durch das Bild gerührte Betrachter zwar durchaus selbst geraten könnte, die aber dennoch weit von seiner alltäglichen Lebenswelt entfernt ist.

Daher führen Hogarths wie Chodowieckis eigentlichen *modern moral subjects* alltägliche Lebenssituationen in ihrer moralischen Zuspitzung vor Augen, um dem Betrachter sein eigenes Handeln fraglich werden zu lassen und ihm eine Entscheidung abzuverlangen. Dazu wird er,

¹² Chodowiecki, Daniel Nikolaus. 1780. Daniel Chodowiecki. Von ihm selbst. *Miscellaneen artistischen Inhalts* 5: S. 6.

beispielsweise in Hogarths *Industry and Idleness* oder Chodowieckis *Natürlichen und affectirten Handlungen des Lebens* (Abb. 2, 3), wie Herkules am Scheideweg, in ein Dilemma versetzt, dem sich der Betrachter, gerade weil ihm seine alltägliche Lebenswelt vor Augen geführt wird, nicht zu entziehen vermag. Zugleich ist die Darstellung dieser Situationen, was die Titel 'Industry' vs. 'Idleness' und 'natürlich' vs. 'affektiert' verdeutlichen, derart moralisch typisiert, dass er sich mit den verwerflichen Personen nicht identifizieren möchte, während er sich mit der idealen moralischen Unbescholtenheit wohl kaum reinen Gewissens zu identifizieren vermag. Das daraus resultierende Nichtaufgehen des Betrachters fordert ihn zur moralischen Selbstprüfung heraus, die nicht wie die Wahl des Herkules in einen einmaligen Entschluss mündet, sondern stets von Neuem vollzogen werden muss. Die existenzielle Lebensnotwendigkeit der Wahl des Weges führt Chodowiecki in der Bildfolge *Fortgang der Tugend und des Lasters* vor Augen (Abb. 5), die Chodowiecki ebenfalls im Auftrag Georg Christoph Lichtenbergs für dessen *Göttinger Taschen-Calender* anfertigt hat.¹³

Die *Natürlichen und affectirten Handlungen* gehen aber weit über die Darstellung der Konsequenzen des Handelns hinaus, da hier die dem Handeln vorgängigen Gründe, aus denen heraus gehandelt wird, dargelegt werden. Und nicht nur das: Der Betrachter wird dazu angehalten, diese Gründe eigenständig zu entwickeln und das affektierte Handeln als vermeintlich harmlose Erscheinungsform des Lasters zu durchschauen, während er das natürliche Handeln als Ausdruck der Tugendhaftigkeit erkennt. Dazu stellt ihn die Bildfolge vor die hermeneutische Aufgabe, anhand einer vergleichenden Bildbetrachtung der insgesamt zwölf Bildpaare die gleichlautenden Untertitel zu bestimmen, wobei jede noch so kleine Differenz Bedeutsamkeit erlangt. Mit ihren Untertiteln wie 'Erziehung', 'Gebet', 'Empfindung' und 'Kunstkenntnis' deckt die Bildfolge alle Schlüsselbegriffe der Aufklärung ab und stellt eine bildlich verfasste Popularphilosophie dar, die der Betrachter im Akt der Bildauslegung entwickeln und auf sein eigenes Leben beziehen soll.

Im Vergleich mit dem Calas-Bild geht mit der Darstellung der Alltagssujets eine Entfernung von der Bildsprache der klassischen Historienmalerei und ihrer Pathosformen einher, auch wenn diese als 'borrowed attitudes' sowohl bei Chodowiecki wie bei Hogarth immer wieder im Rahmen ihrer *modern moral subjects* auftauchen.¹⁴ Viel entscheidender für die Konstitution der spezifischen Bildsprache dieser durch die Veranschaulichung der Lebenswelt jenseits der

¹³ B 381-392, E 188.

¹⁴ Wind, Edgar. 1938/39. „Borrowed attitudes“ in Reynolds and Hogarth. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 2: S. 182-185; Antal, Frederick. 1947. Hogarth and His Borrowings. *The Art Bulletin* 29,1: S. 36-48; Busch, Werner. 1977. *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim: Olms.



Abb. 5 Daniel N. Chodowiecki, *Fortgang der Tugend und des Lasters*, 1777

traditionellen Gattungshierarchie stehenden Gattung, ist das Darstellungsmittel des *Wit*. Sein Einsatz soll im Folgenden als die Hogarth und Chodowiecki miteinander verbindende Gemeinsamkeit herausgestellt werden, um dann aufzuzeigen, wie Hogarth und Chodowiecki den Bildwitz auf ihre je eigene Weise aktiviert haben, was das von Chodowiecki formulierte ambivalente Verhältnis zwischen seiner und Hogarths Kunst begründet.

III. Test of Ridicule

Der hier gemeinte ‚Wit‘ ist keineswegs mit humorvoller Gestimmtheit zu verwechseln, sondern das Erkenntnismittel des Verstandes, vermittels dessen etwas seiner wahren Beschaffenheit nach erfasst werden kann. Damit ist der Witz ein als Prüfstein einsetzbares Wahrheitskriterium. Die Wahrheit einer Sache erweist sich, Anthony Earl of Shaftesbury zufolge, der den Witz in einer für Hogarths Kunst maßgeblichen Weise als Erkenntnismittel konzeptionalisiert hat, wenn sie dem ‚test of ridicule‘ ausgesetzt wird: „Truth [...] may bear *all* Lights: and *one* of those principal Lights or natural Mediums, by which Things are to be view`d, in order to a thorow Recognition, is *Ridicule* itself [...]“¹⁵ Da erst vermittels der Prüfung durch den *Wit* eine Sache vollständig, dass heißt gemäß ihrer tatsächlichen Beschaffenheit nach erkannt wird, stellt das formulierte Prüfungsrecht geradewegs eine epistemische Prüfungspflicht dar, die es uneingeschränkt auch auf die „ernstesten Gegenstände“ anzuwenden gilt. Der Witz ist mithin keineswegs ein alles zermalmender skeptischer Spott, sondern das aufklärerische Licht eines radikalen In-Frage-Stellens, welches den befragten Gegenstand seiner wahren Form nach in Erscheinung treten lässt. Dies geschieht, indem dem Witz als *natürliches* Mittel des Verstandes zugleich der Maßstab, anhand dessen das zu Beurteilende bemessen wird, inhäriert. Dabei ist der Vollzugsmodus des Witzes der kontrastierende Vergleich, dem der vom Witz gesetzte Maßstab der Natürlichkeit zugrundeliegt, so dass sich das Artifizielle angesichts des Natürlichen als das wahrhaft Lächerliche erweist, während das Artifizielle seinerseits das Natürliche nicht lächerlich zu machen vermag, wie dies auf Chodowieckis programmatischer Bildfolge *Natürliche und affectirten Handlungen des Lebens* der Fall ist, wenn etwa auf dem Bilddoublet *Kunst Kenntnis* die affektierten Betrachter die Statue durch ihre Handgreiflichkeit lächerlich zu machen versuchen, während die aufmerksamen Betrachter der Gegenseite ihrerseits von der Statue angelächelt werden. Ihnen teilt sich das Kunstwerk mit, den

¹⁵ Hemmrich, Gerd ed. 1981-2011. Anthony Ashley Cooper of Shaftesbury. Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe und nachgelassene Schriften in englischer Sprache mit deutscher Übersetzung. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, I,3, S. 18.

Affektierten gegenüber bleibt es hingegen stumm, wodurch sich gerade ihr Handeln als lächerlich erweist.

Einer durch den Witz bestätigten Übereinstimmung mit dem ihm impliziten Maßstab der Natürlichkeit steht ein gleichermaßen vom Witz aufgedecktes Missverhältnis gegenüber. Während Lichtenberg das Missverhältnis sowohl bei Chodowiecki wie bei Hogarth mit unübertrefflichem Wortwitz herausstellt, lässt ihn die sich selbst bestätigende Übereinstimmung verstummen. Aber nicht allein Lichtenbergs Feder, auch Hogarths Zeichenstift erlahmt. Hatte er doch – ganz im Sinne von Chodowieckis Gegenüberstellung der *Natürlichen und affectierten Handlungen* – ein positives Gegenstück zur *Marriage à-la-mode* ausarbeiten wollen, letztlich aber nur das unvollendet gebliebene Ölbild einer Tanzszene geschaffen, dem dann allerdings als *Plate II* der *Analysis of Beauty* höchste theoretische Relevanz zukommen sollte.



Abb. 6 William Hogarth, *Sigismunda mourning over the Heart of Guiscardo*, 1759

Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass ihm die natürliche Schönheit, wie sie Chodowiecki auf seine Weise veranschaulicht, nicht als Maßstab für die lächerliche Abweichung der in seinen Bildern zur Darstellung kommenden Lebenswelt gedient hätte, was so programmatische Bilder wie *Sigismunda mourning over the Heart of Guiscardo* (Abb. 6) oder das *Shrimp Girl* (Abb.7) hinreichend belegen, die die natürliche Schönheit einmal in tiefer Trauer und einmal in aufstrahlender

Lebensfreude zeigen sollen. Letztlich waren es doch die beobachteten Missverhältnisse, die Hogarths schöpferische Kreativität besonders anstachelten. Gerade das Scheitern des Dargestellten am ‚test of ridicule‘ entfachte seinen künstlerischen Witz, worin die enge Wahlverwandschaft Lichtenbergs mit Hogarth gründet.

Bevor wir auf die damit markierte Differenz zwischen Hogarth und Chodowiecki zurückkommen, ist zunächst danach zu fragen, wie sich das für den Witz maßgebliche ‚Natürliche‘ näher qualifizieren lässt. Weder bei Chodowiecki noch bei Hogarth ist damit eine wiederzuerlangende Ursprünglichkeit im Sinne von Rousseaus ‚edlem Wilden‘ gemeint. Das Natürliche ist vielmehr als etwas Persistentes zu verstehen, das als menschliche Natur ein

anthropologisches Fundament darstellt, auch wenn dies angesichts der bildlich aufgezeigten Zustände zerrüttet ist. Aus seiner menschlichen *Natur* speist sich die schöpferische Kraft, durch die der Mensch etwas mit der Natur Konformes hervorzubringen vermag, das durchaus im Kontrast, nicht aber im Gegensatz zur unkultivierten Natur stehen mag. Der eigentliche Gegenbegriff zur Natürlichkeit lautet – Chodowieckis Bildfolge entsprechend – daher auch nicht ‚Artifizialität‘, sondern ‚Affektation‘.



Abb. 7 William Hogarth, *The Shrimp Girl*, um 1745

Veranschaulicht Chodowiecki auf den *Natürlichen und affectirten Handlungen des Lebens* die Affektation als eine auf den ersten Blick harmlos erscheinende, tatsächlich aber die ursprüngliche Natürlichkeit pervertierende, anezogene ‚zweite Natur‘, stellt Hogarth in seinen den zunehmenden Verfall der Protagonisten schildernden Bildfolgen die Entartung der menschlichen Natur durch eine ihrerseits zum Dauerzustand der Affektation erhobene affektive Willkür in ihrer ganzen selbstzerstörerischen Kraft vor Augen. Angesichts der *Four Stages of Cruelity* etwa wird der Betrachter anstatt zu lachen durch die erbarmungslose Brutalität des

Protagonisten von einem kalten Schauer des Schreckens ergriffen, obwohl sich das Dargestellte einzig graduell von der den Betrachter belustigenden Lächerlichkeit unterscheidet. Die im Fall der *Four Stages of Cruelity* gar nicht erst als solche zu entlarvende Widernatürlichkeit kommt hinsichtlich der ihr innewohnenden Teleologie zur Darstellung, die, wie auf allen Bildfolgen von Hogarth, mit dem Lächerlichen beginnt und aufgrund des gelebten widernatürlichen Missverhältnisses unaufhaltsam in den Untergang führt.

Das durch das Analysewerkzeug des *pictorial wit* seiner inneren Beschaffenheit nach Dargestellte fördert mithin keineswegs einzig Lächerliches zutage, das tatsächlich belustigend wäre, sondern führt die letztlich traurig stimmende Tragikomödie der alltäglichen Lebenswelt vor Augen, was Hogarths eigener Bestimmung der *modern moral subjects* als zwischen Erhabenem und Groteskem angesiedelter Gattung entspricht.¹⁶ Die Lebenswelt als

¹⁶ Burke, Joseph ed. 1955. *William Hogarth. The Analysis of the Beauty. With the rejected passages from the manuscript drafts and autobiographical notes.* Oxford: Clarendon Press, S. 212.

Tragikomödie zu sehen, gründet bei Hogarth aber keineswegs in einer ausweglosen Fatalität, die Welt kann – so die Hoffnung, aus der sich Hogarths künstlerische Energie speist und die auch Chodowiecki antreibt – nicht zuletzt vermittelt der Kunst reformiert werden.

IV. Witz und Moral Sense

Da der Witz mittels des ‚test of ridicule‘ die Verfasstheit eines Gegenstandes hinsichtlich seiner Adäquatheit oder Inadäquatheit gegenüber der Natürlichkeit aufdeckt, ist mit dieser Verhältnisbestimmung stets die ästhetische Kategorie der Proportionalität im Spiel. Dabei wird der Gegenstand seinem Maßstab umso gerechter, je austarierter seine internen Proportionen gemäß einem in sich harmonischen Teil-Ganzen-Verhältnis sind. Das Adäquate erscheint in sich stimmig, das Inadäquate unstimmig, wobei das in sich Stimmige Lust am Wahrgenommenen erzeugt, die eine zustimmende Beurteilung des betrachteten Gegenstandes beinhaltet, während die vom Unstimmigen erweckte Unlust Ablehnung impliziert. Erfolgt eine Affirmation der Verfasstheit des Gegenstandes, wird er – in metaphysischem Vokabular gesprochen – als etwa Wohlproportioniertes in seiner *Schönheit* wahrgenommen, womit zugleich das *Gute* dieser Verfasstheit erkannt wird, während die damit einhergehende Adäquatio zwischen der tatsächlichen Beschaffenheit und seiner angemessenen Form seine *Wahrheit* verbürgt.

Mit der das Gute, Wahre und Schöne umfassenden lustvollen Affirmation und der Negation durch die Unlust als deren Gegenstück, befinden wir uns inmitten der Verfahrensweise des von Shaftesbury konzipierten, für die Epoche der Aufklärung maßgeblichen *moral sense*, durch den Shaftesbury die kategorialen Grenzen der Schulphilosophie zwischen Reflexion und Empfindung aufgeweicht hat, was mit der Etablierung der Ästhetik als einer *gnoseologia inferior* einherging wie sie im Anschluss an Gottfried Wilhelm Leibniz von Alexander Gottlieb Baumgarten ausgearbeitet worden ist.¹⁷

Shaftesbury unterläuft das Dilemma zwischen Empfindung und Reflexion, indem er anhand des *moral sense* aufzeigt, dass die Reflexion ihrerseits empfindungsmäßig verfasst ist, indem gleichursprünglich mit der Bewusstwerdung eines Gegenstandes eine auf diesen bezogene als Lust oder Unlust ausschlagende Gemütsbewegung der Zustimmung oder Ablehnung gegeben ist. Diese Gemütsbewegung – „another kind of Affection“ – impliziert die Gründe der sich empfindungsmäßig vollziehenden Beurteilung, die wiederum reflexiv expliziert werden

¹⁷ Zum *moral sense* Shaftesburys siehe: Kirves 2013, S. 189-196.

können.¹⁸ Damit gehört der Urteilsvollzug, zumindest seiner basalen Form nach, unablässig zum bewussten Gewahren eines Gegenstandes. Folglich stellen die Sinne dem Verstand nicht erst das sinnliche Material zur weiteren Verarbeitung zur Verfügung, die zum bewussten Gewahren (*apprehension*) gewordene Wahrnehmung (*perception*) enthält bereits seine *moral sense* erfolgte reflexive Beurteilung. Diese mag zwar explikationsbedürftig sein und durch eine prinzipiell mögliche Neujustierung des *moral sense* sogar korrigiert werden und dennoch kommt ihr aufgrund ihres gleichursprünglichen Gegebenseins mit dem bewussten Gewahren der Status einer visuellen Evidenz zu.

Der als Reflex auf das Betrachtete notwendigerweise prozedierende *moral sense* ist kein der menschlichen Verfügbarkeit entzogener Mechanismus, welcher den Menschen im Sinne eines *homme machine* determinieren würde. Ganz im Gegenteil konstituiert der *moral sense* durch seine reflexive Struktur überhaupt erst das Selbstbewusstsein und begründet damit die spezifische Freiheit des Menschen, welche ihn qualitativ vom Tier unterscheidet. Es liegt in der Natur des Menschen, dass seine Affektivität eine urteilende Reflexivität aufweist, die wiederum als Empfindung gegeben ist, was auf der sprachlichen Ebene in der engen Verbindung von ‚conscience‘ und ‚consciousness‘ manifest wird. Diese mit der Konzeption des *moral sense* erschlossene anthropologische Verfasstheit des Menschen ermöglichte es – und hierin liegt das Spezifikum der Aufklärung – die Trias des Schönen, Wahren und Guten auf den Begriff der Natürlichkeit hin zuzuspitzen, wodurch der metaphysische Zusammenhang allerdings sukzessive in die Immanenz überführt worden ist, was schließlich seine Auflösung zur Folge haben sollte. Epochengeschichtlich schlägt sich die mit dem *moral sense* entdeckte Wirkmacht genuin reflexiv verfasster Empfindungen in der Bezeichnung des ‚Zeitalters der Empfindsamkeit‘ nieder, auch wenn darunter gemeinhin etwas der Reflexion und damit der Rationalität Entgegengesetztes verstanden wird.

Der *moral sense* rekurriert auf die Form, denn die Form ist es, die das Gegebene charakterisiert und anhand dessen es bemessen wird. Die Form ist aber nicht gleichbedeutend mit der äußeren Erscheinung. Shaftesbury unterscheidet die *äußere* von einer *inneren* Form, wobei eigentlich die Relationen zwischen drei verschiedenen Formdifferenzen im Spiel sind, die sich jeweils adäquat oder inadäquat zueinander verhalten können. Als äußerliche Erscheinung eines Menschen kann die *äußere* Form durch Habitualisierung derart zur Maske modelliert werden, dass sie der ihr korrespondierenden inneren Form gegenüber opak wird, wie es Chodowiecki auf der affektierten Seite seiner Bildfolge darstellt. Der Zustand der inneren Form wiederum stellt die Realisierung der in die innere Form eingelagerten *natürlichen* Form dar, die das allgemeine Wesen des Menschen in seiner jeweils individuellen Brechung ausmacht.

¹⁸ Hemmrich 1984, II,2, S. 66.

Die in die innere Form eingelagerte *natürliche* Form stellt zugleich den forminternen Beurteilungsmaßstab der Form dar, anhand dessen der *moral sense* ausschlägt. Daher besteht die künstlerische Aufgabe der *modern moral subjects* darin, innerhalb der bildlichen Darstellung einen derartigen Maßstab präsent werden zu lassen, anhand dessen das tatsächliche Verhältnis von innerer und äußerer Form in Erscheinung tritt. Da die Form dabei zugleich darstellt *und* bemisst, ist der das zu Bemessende formierende *pictorial wit* eine Funktion der Form oder anders gefasst: Der Witz stellt eine dem *moral sense* analoge bildinterne Selbstreflexivität her, die die vom *moral sense* bewirkte reflexive Empfindung des Betrachters visuell expliziert und auf diesen selbst bezieht. Eben hierin besteht der aufklärerische Anspruch der *modern moral subjects*.

Der als natürliche Form in die Formierung der Bildwelt eingelassene Beurteilungsmaßstab fällt bei Hogarth und Chodowiecki jedoch höchst unterschiedlich aus, so dass im Folgenden der bisher markierte, gemeinsam geteilte Boden verlassen wird, um die Gegensätzlichkeit der beiden Künstler aufzuzeigen.

V. Zwei Formen des Bildwitzes

Hogarth hat seinen Maßstab in der *Analyse der Schönheit* (1753) expliziert und theoretisch fundiert. Beginnen wir jedoch, bevor wir uns diesem Maßstab zuwenden, mit dem beständig an Hogarth herangetragenen Vorwurf, den auch Chodowiecki unterschwellig zu hegen scheint, letztlich nichts anderes als Karikaturen hervorgebracht zu haben. Vor allem dieses Missverständnis seiner Kunst hatte Hogarth zur Abfassung der *Analyse der Schönheit* gedrängt, so dass, von dem Vorwurf ausgehend, Karikaturist zu sein, ein unmittelbarer Bezug zwischen Hogarths Abhandlung und seinem künstlerischen Oeuvre hergestellt werden kann, während die *Analyse der Schönheit* durch den doch offensichtlichen Kontrast zwischen der Schönheit und dem, was sich auf Hogarths Bildern tatsächlich zeigt, allzu oft dazu geführt hat, die theoretische Fundierung seiner Kunst nicht mit dieser in Beziehung zu setzen. Dabei geht es Hogarth in der *Analyse der Schönheit* gerade darum, das basale Formierungsprinzip der Kunst aufzuzeigen, vermittels dessen Charakterdarstellungen in *allen* Bereichen der Kunst geschaffen werden, was insbesondere für die Gattung der *modern moral subjects* gilt, die gleichsam die Domäne der Charakterdarstellung bildet.

Bereits 1743 hatte Hogarth auf dem Subskriptionsblatt zur *Marriage à la Mode* bildlich Charakterdarstellung kategorial scharf von Karikaturen unterschieden (Abb. 8) und später in den mehrfachen Fassungen zu *The Bench* (Abb. 9) diese Unterscheidung erneut aufgegriffen

und um einen Text erweitert, der die kategoriale Trennung expliziert: „There are hardly any two things more essentially different than *Character* and *Caractura* nevertheless they are usually confounded and mistaken for each other“. Die Karikatur bestimmt Hogarth folgendermaßen: „[...] all the humourous Effects of the fashionable manner of *Caricaturing* chiefly depend on the surprize we are under at finding ourselves caught with any sort of Similtude in objects absolutely remote in their kind.“ Die komische Wirkung der Karikatur resultiert also daraus, dass das Dargestellte aufgrund einer bloß äußerlichen Ähnlichkeit mit einem völlig andersgearteten Gegenstand in Beziehung gesetzt wird, also – in Shaftesburys Terminologie gesprochen – zwei *äußere* Formen miteinander kurzgeschlossen werden, woraus ein Überraschungseffekt entspringt, da es dem Bildbetrachter ansonsten nicht in den Sinn gekommen wäre, die miteinander verbundenen Gegenstände zusammenzudenken.

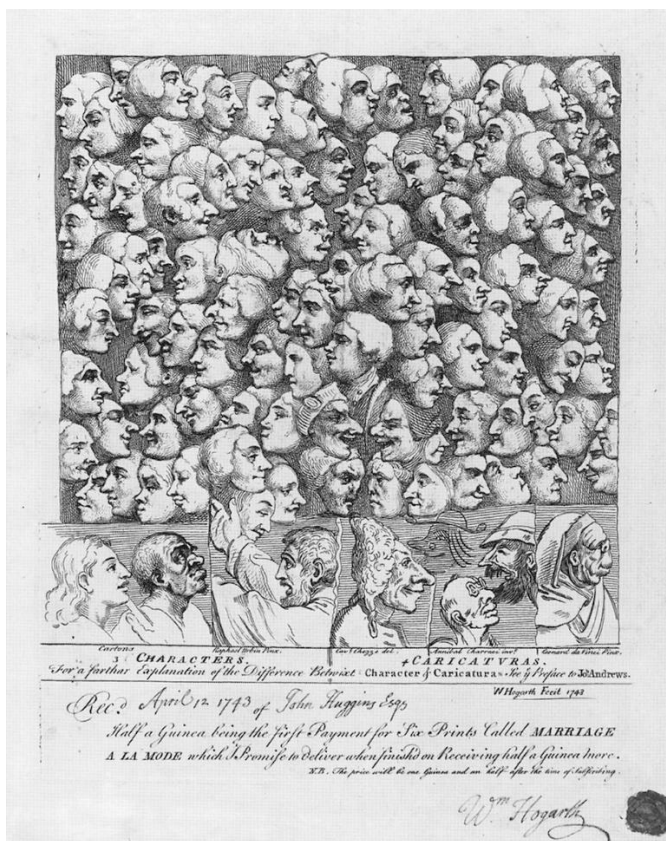


Abb. 8 William Hogarth, *Characters and Caricaturas*, 1743

Da das *tertium comparationis* des Vergleichs ausschließlich in der *äußeren* Form aufgefunden wird, vermag die Karikatur aber nichts über den wahren Charakter des Dargestellten, also die tatsächliche Verfasstheit seiner *inneren* Form, mitzuteilen, sondern erschöpft sich in der Belustigung, wie eine äußere Form in eine andere hineingesehen werden kann, um sie durch die dabei aufgezeigten äußerlichen Gemeinsamkeiten zu entstellen. Das Ineinanderblenden der einen in die andere äußere Form eliminiert die innere Form, weshalb die Karikatur als Charakterstudie inhaltsleer ist. In Umkehrung des *pictorial wit* wird das Dargestellte nicht hinsichtlich seines Verhältnisses zu dem ihm eigenen

Maßstab zur Darstellung gebracht, sondern kategorial Unterschiedliches und in dieser Hinsicht Unvergleichbares miteinander verglichen. Das Hervorbringungsprinzip der Karikatur ist mithin die affektierte oder – um beim Begriff selbst zu bleiben – die karikierte Form des *Wit*.

Da die Verhältnisbildung der Karikatur nicht in der Sache selbst begründet liegt, sondern erzwungen ist, erscheint sie – wie Hogarth betont – auch ihrer Form nach wie zufällig als „a

species of Lines that are produced rather by the hand of chance than of a Skill“. Die Zufälligkeit der Karikatur lässt sie – so Hogarth – in eine formale Verwandtschaft mit der Kinderzeichnung treten, wie sie die Figur 105 auf *Plate I* der Analyse der Schönheit zeigt (Abb. 10). Die Kinderzeichnung vermag allerdings aufgrund der intendierten Ähnlichkeit mit dem Darstellungsgenstand und der sich aus mangelndem Können ergebenden phänomenalen Differenz der Darstellung zum Dargestellten als ungewollt erzeugter Bildwitz tatsächlich komisch zu sein, während die Karikatur jeglichen *Wit* entbehrt, da sie um des erzwungenen Vergleichs und nicht um einer erkenntniseröffnenden Darstellung willen angefertigt wird.



Abb. 9 William Hogarth, *The Bench*, 1764

Weit mehr noch als die innerhalb der *Plate I* durch ihre formale Erscheinung aus dem Rahmen fallende Kinderzeichnung, stellt die Karikatur und nicht die unter den Richtlinien der Charakterdarstellung zutage tretende Hässlichkeit das Gegenteil der analysierten, auf der in sich geschwungenen *Line of Beauty* basierenden Schönheit dar. Während auch das sich qua Bildwitz als hässlich Erweisende dem für jegliche künstlerische Gestaltung basalen Formierungsprinzip der *Line of Beauty* folgt, ist die Karikatur, um nochmals die entscheidende Stelle zu zitieren, „a species of Lines that are produced rather by the hand of chance than of a Skill“, was zu eben jener formalen Differenz führt, die sich im Vergleich der dargestellten Kinderzeichnung mit den auf der *Plate I* veranschaulichten

Kunstwerken des Skulpturenhofs oder auch der Tanzszene der *Plate II* (Abb. 11) zeigt und Kunst in einem qualitativen Sinne von Nicht-Kunst unterscheidet.

Programmatisch sollte der Unterschied eines auf der *Line of Beauty* basierenden Kunstwerks und einem Werk, dem dieser Status aufgrund der Missachtung der *Line of Beauty* abzusprechen sei, in der Differenz zwischen dem gleich zweifach grafisch umgesetzten Bild *Paulus before Felix* und der auf dem dazugehörigen Subskriptionsblatt erstellten Grafik *Paulus before Felix*

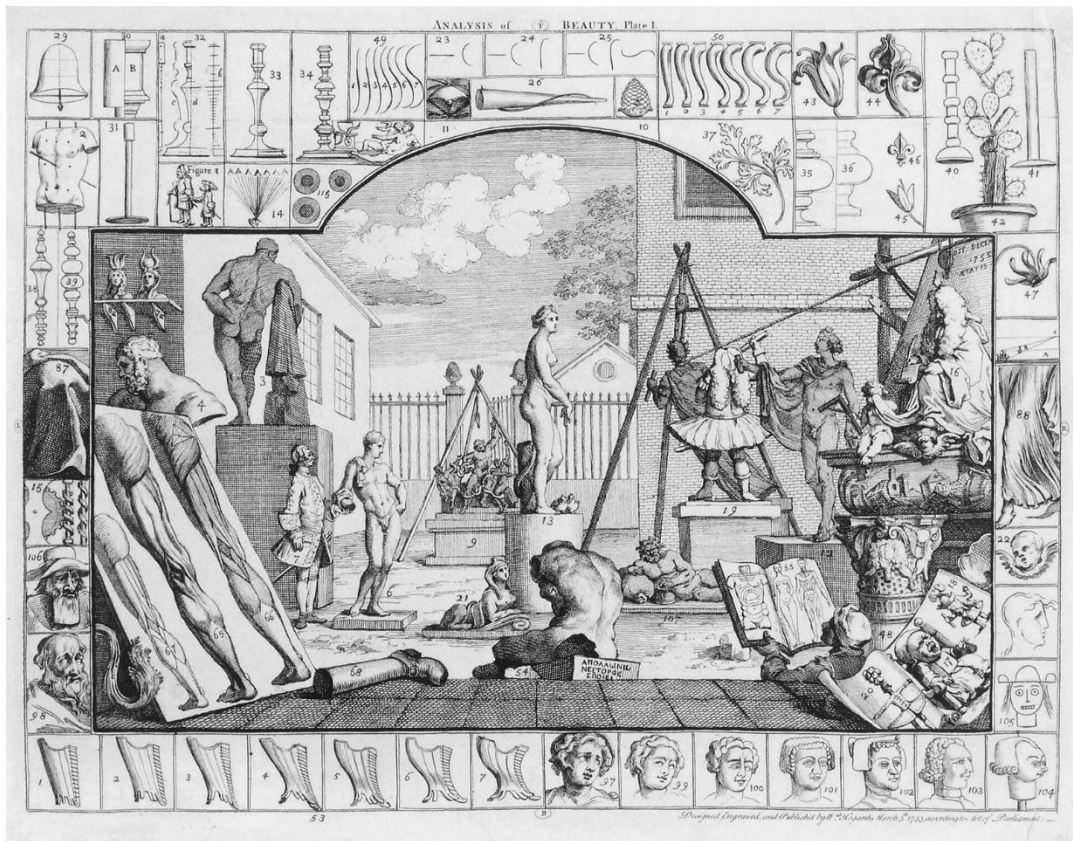


Abb. 10 William Hogarth, *Analysis of Beauty, Plate I*, 1753



Abb. 11 William Hogarth, *Analysis of Beauty, Plate II*, 1753

burlesque (Abb. 12, 13) zutage treten, welches – nebenbei bemerkt – zugleich darauf abzielt, Rembrandts Werke als Nicht-Kunst zu disqualifizieren.

Die Gegenüberstellung basiert nicht auf einer Kontrastierung der Motive, sondern auf der Entgegensetzung zweier sich ausschließender Formierungsmodi, die das Dargestellte in ihrer jeweiligen Erscheinungsweise hervorbringen. Die der *Line of Beauty* folgende Formierung führt zu einem in sich stimmigen Bild, während die willkürlich-zufällige Hervorbringungsweise allerorts Unstimmigkeiten hervorbringt, die sich eben auch motivisch niederschlagen. Das jeweilige Formierungsprinzip entscheidet mithin über die Kohärenz und Konsistenz der Darstellung, so dass überhaupt nur innerhalb einer der *Line of Beauty* folgenden Bildsprache eine sinnvolle Artikulation des Dargestellten möglich ist, während die willkürlich-zufällige Darstellungsweise den Darstellungsgegenstand notwendigerweise verfälschen muss, was von vorneherein ausschließt, ihn gemäß seiner tatsächlichen Verfasstheit zur Darstellung zu bringen. Damit entscheidet das *Wie* über die Wahrhaftigkeit des *Was*, wobei dem *Wie*, damit es als Maßstab fungieren kann, wiederum ein *Was* zugrunde liegen muss. Wodurch also legitimiert sich die *Line of Beauty*? Was bewirkt, dass sie das adäquate Formierungsprinzip jeglicher künstlerischen Darstellung ist und zugleich als bildinterner Beurteilungsmaßstab des Dargestellten fungiert?

Zunächst ist festzuhalten, dass die *Analyse der Schönheit* trotz des Begriffs ‚Line of Beauty‘ keine Theorie der Lineatur, sondern eine der in sich bewegten Proportionalität ist. In der Natur, nach der sich die Kunst zu richten habe, gibt es – so Hogarth – keine als selbstständige Entitäten gegebene Linien, sondern einzig farbige, in Licht und Schatten aufeinander stoßende Flächen.¹⁹ Aus diesem Grund ist auf seinem Selbstbildnis von 1745 (Abb. 14), dessen grafische Umsetzung als Frontispiz seines gesamten druckgrafischen Oeuvres dienen sollte, die auf der Palette als Gestaltungsprinzip dargestellte *Line of Beauty* keine gemalte Linie, sondern ein materiell erscheinender, durch Farbe, Licht und Schatten modulierter Gegenstand. Die *Line of Beauty* ist keine Linie, sondern eine Modellvorstellung, die jedoch notwendig ist, um das Prinzip der in sich bewegten räumlich verfassten Proportionalität zu visualisieren, an dessen Schönheit auch ihre modellhafte Darstellung partizipiert, weshalb sie in gestaltpsychologischer Hinsicht auch für sich besehen als schöne Form überzeugt. Als Formierungsprinzip verfügt die *Line of Beauty* über kein ihr inhärierendes Material, so dass sie sich selbst zur Darstellung bringen könnte, wie dies ihre modellhafte Veranschaulichung suggeriert.

Weil es sich um eine modellhafte Veranschaulichung handelt, der durch ihre phänomenale Partizipation am Veranschaulichten freilich zugleich ein exemplarischer Charakter zukommt, greift der bereits zeitgenössisch erhobene Vorwurf nicht, dass die auf der Palette liegende *Line*

¹⁹ Burke 1955, S. 107.



Abb. 12 William Hogarth, *Paul before Felix*, 1751



Abb. 13 William Hogarth, *Paul before Felix burlesque*, 1751

of Beauty nirgends im Bild aufgefunden werden könne. Ebenfalls aufgrund der Modellhaftigkeit der *Line of Beauty* ist auch der Vorwurf nicht stichhaltig, dass es nicht die eine *Line of Beauty* geben könne, schließlich variere ihre konkrete Darstellung bei Hogarth ganz deutlich. Hogarth hat jedoch – wie er selbst bemerkt – absichtlich unterschiedliche Ausformungen gewählt, um zu markieren, dass es sich nicht um die urbildliche Darstellung einer Idealform, sondern um eine modellhafte Veranschaulichung handelt.²⁰ Als Exempel der Schönheit betrachtet, liegt die unterschiedlich nuancierte Darstellung der *Line of Beauty* sogar in der Sache selbst begründet, da das durch sie exemplifizierte, in sich bewegte Proportionalitätsverhältnis nichts anderes als die intrikate, durch Variation bestimmte formale Struktur der Lebendigkeit ist, weshalb Hogarth die formalisierte *Line of Beauty* in den Randglossen der *Plate I* und *II* gleichermaßen aus Pflanzen- wie aus muskelumwundenen Knochenformen ableitet und darüber hinaus auch für den artifiziellen Bereich der Technik geltend macht.

Die *Line of Beauty* ist das universale Proportionsverhältnis der Lebendigkeit, dem aufgrund der ihm inhärierenden vitalen Bewegtheit eine zur räumlichen Realisation drängende Zeitlichkeit eingeschrieben ist, in der die formierende Kraft der *Line of Beauty* liegt, deren intrinsisches Telos die Entfaltung der Schönheit ist, was in der Kategorie der Vitalität gesprochen, das zur



Abb. 14 William Hogarth, *Selbstporträt*, 1745

höchsten Blüte gebrachte Leben bedeutet. Die Schönheit ist daher keine urbildliche Idealität, sondern auf die jeweils charakteristisch verfasste intrinsische Beschaffenheit des Formierten bezogen, so dass mit zunehmender Realisierung der Schönheit nicht eine Vereinheitlichung der Entitäten einer Art auf ein ideales Urbild hin erfolgt, sondern ihre voll entwickelten jeweils individuellen Wesenszüge zutage treten, wodurch der Variantenreichtum des Lebens hervorgebracht wird.

Bezüglich des Menschen, der, mit Shaftesbury gesprochen, die höchste Form der Schöpfung darstellt, liegt der besondere Fall vor, dass die Realisierung des Telos – wie der Blick in die Welt zeigt – keineswegs

²⁰ Burke 1955, S. 21-22.

einem sich selbst exekutierenden Streben folgt, sondern in die Entscheidungs- und Handlungshoheit eines jeden Einzelnen fällt, welche freilich durch die gesellschaftlichen Verhältnisse beeinflusst wird. Die dem Menschen gestellte Aufgabe, durch Selbstformung seine ihm innewohnende natürliche Form zu realisieren, setzt eine Selbstbezüglichkeit voraus, die es ihm ermöglicht, sowohl auf seine äußere wie auf seine innere Form modulierend einzuwirken. Eine Entsprechung kann sowohl im schlechten Sinne, wenn etwa ein verwahrlostes Äußeres einem verwahrlosten Inneren korrespondiert, als auch im guten Sinne gegeben sein, wenn die äußere durch innere Schönheit getragen wird. Ein Missverhältnis hingegen waltet, wenn die verwahrloste innere Form durch die Schönheit einer artifiziellen äußeren Form kaschiert werden soll, was – wie Chodowieckis Bildfolge vor Augen führt – der betreffenden Person durch eine Habitualisierung ihres Handelns oftmals gar nicht bewusst werden mag. Dass die äußere Form eine in sich austarierte innere Form korrumpiert zur Erscheinung bringt, ist hingegen ausgeschlossen, da die Verfassung der übergeordneten Formebene die ihr untergeordnete Form wesentlich mit formiert. Auch in Sokrates' vermeintlich hässlichem Antlitz, um das prominenteste antiphiognomische Beispiel aufzugreifen, leuchtet nach Shaftesbury die natürliche Weisheit seiner inneren Form.

Wie das Verhältnis zwischen den Formebenen aktuell beschaffen ist, kann durch die von Hogarth als Formdiagnoseinstrument aktivierte Kunst ermittelt werden. Indem das Dargestellte vermittle der *Line of Beauty* formiert wird, die zugleich das jeglicher natürlicher Form inhärierende Formierungsprinzip ist, fungiert sie als darstellungsinterner Maßstab, so dass die Art und Weise der Formiertheit des Dargestellten dieses in seiner Differenz zum Maßstab anschaulich werden lässt und damit seiner tatsächlichen Verfasstheit nach zur Darstellung bringt. Das qua *Line of Beauty* erfolgende, durch den *Wit* realisierte darstellungsinterne Ins-Verhältnis-Setzen ist eine Bildkritik des Darstellungsgegenstandes.

Da die *Line of Beauty* das formale Artikulationsprinzip jeglicher wahrhaftigen Darstellung ist, weshalb Hogarth überzeugt davon war, mit ihr den Schlüssel zur Kunst gefunden zu haben, ist die vermittle der *Line of Beauty* offensichtlich werdende Disproportion nicht einer fehlerhaften karikierenden Darstellung geschuldet, sondern im Darstellungsgegenstand begründet, was nicht ausschließt, dass – je nach Fähigkeit des Künstlers – eine bessere oder schlechtere Darstellung der internen Proportionalität des jeweiligen Darstellungsgegenstandes möglich ist.

Sind die sichtbar werdenden Proportionalitätsverhältnisse im Vergleich mit der formelhaften Veranschaulichung der *Line of Beauty* insbesondere beim handelnden Menschen weit komplexer – Hogarth betont in der *Analyse der Schönheit* immer wieder die *Intricacy* der in sich variierenden Strukturen – reagiert der *moral sense* dennoch wie bei der formelhaften Darstellung *ad hoc* und schlägt angesichts einer in sich harmonisch austarierten Form lustvoll

affirmierend aus, während er die Disproportion negativ beurteilt. Eben hierin liegt die moralische Dimension des mit der *Line of Beauty* gesetzten Wahrhaftigkeitsanspruchs: Durch die bildliche Reflexion der Lebenswelt wird die tatsächliche Beschaffenheit ihrer inneren Form zur Darstellung gebracht, so dass vermittels der Kunst dem von der äußeren Form durchaus zu täuschenden *moral sense* des Betrachter die wahren Formverhältnisse offengelegt werden.

Bei einer derartigen bildlichen Reflexion der Lebenswelt ist es, um authentisch zu sein, keineswegs nötig, dass sich das Dargestellte so, wie es zur Darstellung kommt, tatsächlich zugetragen haben muss, schließlich zeigt die Bildreflexion den Zustand der inneren Form als den das Denken und Handeln bestimmende Charakter des Dargestellten auf, der lebensweltlich durch die äußere Form kaschiert sein mag. Obwohl Hogarth vielfach tatsächliche Personen wiedergibt, ist dies für die *modern moral subjects* entbehrlich und es sogar zweckdienlicher – wie die Protagonisten seiner Bildfolgen – identifikationsoffene charakteristische Typen zu zeigen.

Ist die *Line of Beauty* das Formierungsprinzip der natürlichen Vitalität, so entfremdet die gerade Linie die Form vom Leben. Ihr lebendiger Gehalt erstirbt, bis er schließlich gänzlich von ihr abfällt und die Formierung ins Artifizuell-Manierierte umspringt, wofür Hogarth die Karikatur einsteht. In dieser Abwehr der geraden Linie liegt der anticlassizistische, keineswegs jedoch anti-klassische Zug von Hogarths Kunst.

Demgegenüber ist bei Chodowiecki die aus der Deckungsgleichheit von natürlicher, innerer und äußerer Form resultierende *in sich stehende Form* der der *Line of Beauty* analoge bildinterne Maßstab, der für Chodowieckis Bildsprache formgebend ist. Gegenüber der intrikaten Varianz der *Line of Beauty* wirken die auf der adäquaten Seite der *Natürlichen und affektierten Handlungen* dargestellten Personen geradewegs steif, so dass Hogarth in Chodowieckis Darstellungen sicherlich nicht die angemessene Realisierungsform der *Line of Beauty* vorgefunden hätte, obwohl es auch Chodowiecki darum ging, das Leben in seiner höchsten Intensität zur Darstellung zu bringen. Daher ist es umso aufschlussreicher, dass gerade die Personen auf der natürlichen Seite äußerlich nahezu unbewegt sind, während die Affektierten der Gegenseite bewegt sind. Um Chodowieckis Formauffassung näher zu charakterisieren, beziehen wir die beobachtete im Vergleich zu Hogarths steif wirkende Bewegungslosigkeit auf ein anderes für Chodowiecki entscheidendes Bild, das die Rehabilitation des Jean Calas zeigt und das Gegenstück zu Calas Abschied von seiner Familie bildet (Abb. 16).

Das Bild ist eine Umsetzung in Öl einer Druckgrafik von Charles Delafosse, die dieser nach einer Zeichnung Louis Carmontelles angefertigt hat, welche die Rehabilitation Jean Calas‘ in



Abb. 15 Jean-Baptiste Delafosse nach Louis Carmontelle, *La malheureuse Famille Calas*, 1765



Abb. 16 Daniel N. Chodowiecki, *La malheureuse Famille Calas*, 1765

dokumentarischem Duktus festhält (Abb. 15).²¹ „Dieses Blatt“, so Chodowiecki, „fand hier wenig Beifall; man war unzufrieden mit der Erfindung, mit dem Ausdruck, mit der Ausführung, man fand es kalt, steif (sic!) usf. Ich war nicht der Meinung, und suchte es bey Gelegenheit zu vertheidigen. Ich fand Wahrheit in den Stellungen und den Ausdruck der Vorstellung angemessen; nur die Behandlung missfiel mir. Ich kopirte es in Ölfarbe, und wer nun mein Gemälde sah, versöhnte sich mit dem Kupferstich.“²² Durch seine Bearbeitung hatte Chodowiecki die dargestellten Personen innerlich zum Aufleuchten gebracht, was sich insbesondere in dem abstrahlenden Lächeln der mittig im Bild stehenden *Bonne Servante* kundtut. Die innere Bewegtheit der Personen kommt gerade durch ihre äußerliche Bewegungslosigkeit zum Ausdruck, was ihnen eine auratische Atmosphäre verleiht. Diese für Chodowieckis Bilder so charakteristische atmosphärische Dichte, aufgrund derer er als „unserer Seelenmahler“ bezeichnet wurde, wird beispielsweise bei der Tugendallegorie der *Toleranz* oder dem jungen Mädchen des *Häuslichen Glücks* (Abb. 17, 18) zu einem profanen Heiligenschein.²³ Durch eben diese auratische Ausstrahlung zeichnen sich auch die Figuren der *natürlichen* Seite aus, während sie denjenigen der affektierten Seite fehlt. Ihre unangemessene Bewegtheit demontiert die in sich stehende Form, die als Korrespondenzverhältnis zwischen äußerer, innerer und natürlicher Form bei Chodowiecki den bildinternen Maßstab der Natürlichkeit abgibt. Exemplarisch zeigt sich dies bei der *Unterredung*: Auf der rechten Seite erzeugen die äußerlich wie innerlich in sich ruhenden Personen, welche – wie der beginnende Moment der Handreichung zeigt – dennoch in einem Spannungsverhältnis zueinanderstehen, eine Atmosphäre der Intimität, welche die Voraussetzung jeglicher verständnisvollen Zuneigung darstellt, wobei hier die Handreichung durchaus als Vorwegnahme der Einwilligung in den Bund der Ehe zu lesen ist. Demgegenüber vollzieht sich auf der affektierten Seite ein theatrales Aneinander-Vorbeireden, ein ‚dialogisierender Monolog‘, wie Lichtenberg die Szene treffend charakterisiert, dem ebenfalls eine Formenkorrespondenz zugrundeliegt, bei der es sich jedoch um eine Korrespondenz der Unförmigkeit handelt. Anhand des Entdeckens solcher Formendifferenzen hat der Betrachter der bildhermeneutischen Aufgabe nachzukommen, den jeweils gleichlautenden Begriff des Untertitels seinem tatsächlichen Gehalt nach zu bestimmen.

Während sich bei Hogarth, so können wir abschließend festhalten, durch seinen Formenmaßstab – der *Line of Beauty* – die der natürlichen Form entsprechende innere Bewegtheit in äußerer Bewegtheit niederschlägt, waltet bei Chodowiecki, aufgrund seines Maßstabs der in sich stehenden Form, ein geradewegs umgekehrtes Verhältnis, indem die

²¹ Busch 1993, S. 38-45.

²² Chodowiecki 1780, S. 5-6.

²³ B 1521-1526, E 661; B 1827, E 788.

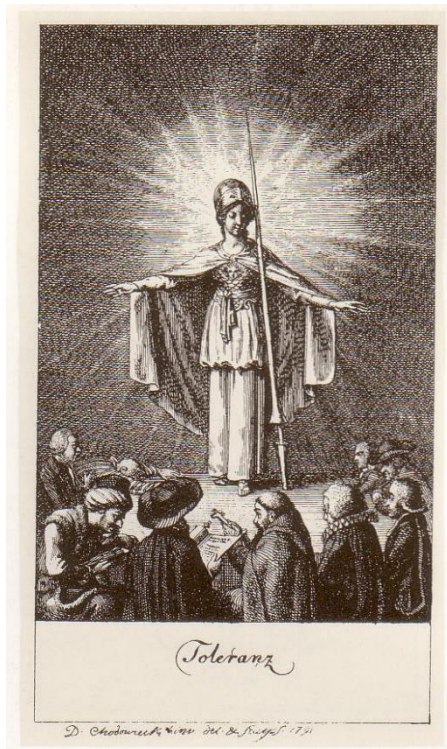


Abb. 17 Daniel N. Chodowiecki,
Toleranz, 1791

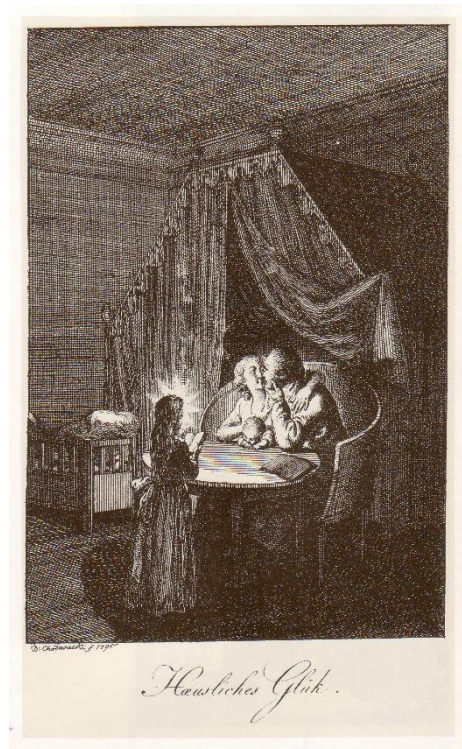


Abb. 18 Daniel N. Chodowiecki,
Hausliches Glück, 1796

Unbewegtheit der äußeren Form von einer inneren Bewegtheit zeugt. Damit sich die sensible Atomsphäre der in sich stehenden Form entfalten kann, sind, wie auf der Rehabilitation des Calas, relativ leere Umräume erforderlich, was in schroffem Gegensatz zu Hogarths überaus detailreichen, bereits durch die Fülle der gegenständlichen Verweise bewegten Szenerien steht. Aus der relativen äußerlichen Unbewegtheit der Figuren, die mit einer tendenziellen Leere der Bildräume verbunden ist, folgt eine erhöhte Prägnanz der Einzelformen, die den cartesianischen epistemischen Kategorien entsprechend *klar* und *deutlich* gegeben sind, weshalb Chodowiecki – weit mehr als Hogarth – die didaktischen Prinzipien der Aufklärungspädagogik erfüllte, was sich in seinen zahlreichen Illustrationen von Lehrbüchern für Kinder niederschlug.

Basiert der Ausdruck der natürlich fundierten inneren Fülle und damit der höchsten Vitalität – mit Heinrich Wölfflin gesprochen – bei Hogarth auf einer bewegten Offenheit, so bei Chodowiecki auf einer in sich ruhenden Geschlossenheit der Form, woraus notwendigerweise ein jeweils anders verfasster Bildwitz resultiert, vermittels dessen die konkreten dargestellten Formen an dem der Formierung inhärenten Maßstab bemessen werden. Aufgrund dieser beinahe bis zur Ausschließlichkeit differenten Formauffassung vermochte sich Chodowiecki, trotz des gemeinsamen aufklärerischen Anliegens, nicht mit der Titulierung ‚unser teutscher Hogarth‘ zu identifizieren.

Geschrieben im September 2013