

Händel und der Wandel der Konversation

WERNER BUSCH

Prägend für die Neuansätze in der englischen Kunst um 1730, die wir vor allem mit dem Namen William Hogarths und seinen „modern moral subjects“ verbinden, sind die moralischen Wochenschriften von Addison und Steele: der *Tatler*, der *Spectator* und der *Guardian*, die alle um 1710 erschienen sind. Die philosophische Überhöhung und ethische Aufbereitung findet ihre Programmatik in Alexander Popes *Essay on Man* 1733. Obwohl alle drei Wochenschriften relativ bald wieder eingestellt wurden, blieb ihr Einfluss über das ganze Jahrhundert erhalten. Zahllose Neuauflagen und Übersetzungen, von den Nachahmungen auf dem Kontinent ganz zu schweigen, ließen sie zu einem gesamteuropäischen moralischen Leitfaden mit relativer Breitenwirkung werden. Ob man ihre Tendenz nun aufklärerisch nennt oder einen deutlichen Wandel zu bürgerlichen Normen konstatiert, ist nicht so wichtig gegenüber der Feststellung, dass die Wochenschriften die Überzeugungen der Londoner City propagierten, als Reaktion auf die neue Regierungsform, die konstitutionelle, auf das Parlament gestützte Monarchie.

Ihren religionsgeschichtlichen Ausdruck fanden diese Überzeugungen vor allem in einer rationalen pragmatischen Theologie, wie sie vor allem von den Latitudinariern und ihren berühmten Predigerbischöfen Barrow, Hoadly und Clarke vertreten wurde. Sie propagierten „Christian benevolence“, Nächstenliebe, Mild- und Wohltätigkeit: eine Philanthropie, die ihren deutlichsten Niederschlag in der Gründung zahlreicher Sozialinstitutionen auf privatbürgerlicher Basis fand. Der „Christian Hero“, wie ihn Richard Steele, der Mitherausgeber von *Tatler* und *Spectator*, in seinem Traktat nennt, das immerhin zwanzig Auflagen im 18. Jahrhundert erlebt hat, ist ein soziales Wesen, bedacht, der Gemeinschaft Gutes zu tun, sein Heldentum beweist sich in bewusst Antiheldischem. Voraussetzung für den Einzelnen, zu einem derartigen praktischen wie mildtätigen Christentum vorzudringen, ist eine Disposition, die zweierlei vermag: die eigenen Leidenschaften zu beherrschen, zum Ausgleich zu bringen und vorsichtig differenziert abzuwägen.¹ Differenzierungsvermögen und Leidenschaftskontrolle propagieren die moralischen Wochenschriften in so gut wie jeder Nummer und sie lieben es, zu diesem Zweck die leicht durchschaubare Allegorie als Mittel der Belehrung zu wählen. Der geforderte Transfer fördert das Differenzierungsvermögen, die Bildhaftigkeit der Allegorie als Exempel gibt im Anderen Anleitung zur Selbstkontrolle.

Meine Edition des *Tatler* stammt von 1733, vom Autor Richard Steele überarbeitet und korrigiert. Der Erstbesitzer, ein Charles Wither, hat nach Ausweis seines handschriftlichen Eintrages die Ausgabe im Jahr ihres Erscheinens gekauft und auf dem Vorsatzblatt des dritten Bandes neben dem Besitzervermerk

eine Reihe von Nummern des *Tatler* angegeben, die für ihn besonders wichtig waren. Liest man sie nach, so stellt man fest, dass er sich offenbar auf Freiersfüßen befand, jedenfalls beschäftigen sich die von ihm ausgewählten Stücke mit dem anderen Geschlecht und der Ehe, doch nicht dieses soll uns interessieren, sondern die auch in dieser Frage überdeutlich durchschlagende Grundüberzeugung des *Tatler*. Die Leidenschaften werden den Altersstufen entsprechend analysiert, die auf der jeweiligen Stufe vorherrschende Neigung kann zum Guten und zum Schlechten ausschlagen. In einer offenbar an Dantes *Göttlicher Komödie* orientierten Allegorie werden Wege der Menschen, die ihren Leidenschaften folgen, durch einen großen Wald verfolgt, und der Schreiber übernimmt die Rolle des von Vergil geleiteten Beobachters Dante und zieht wie dieser seine Schlüsse aus dem Beobachteten. Die forciert betonten Differenzen zwischen Mann und Frau werden analysiert, das gipfelt in dem ernüchternden Ratschlag, wenn man(n) in der Ehe seinen Seelenfrieden haben wolle, dann müsse man alle Leidenschaft auf ein Mindestmaß herabstimmen.²

Mit großer Beharrlichkeit arbeiten die Wochenschriften an der Modellierung einer Verhaltensnorm, die den sozialen, politischen, ökonomischen und kulturellen Verhältnissen der City in einer Phase eines rasanten Aufstiegs gerecht wird. Diesem Ziel kann etwa auch die musikalische Allegorie dienen. Nummer 153 dient der Förderung der Diskurskompetenz.³ In der musikalischen Analogie werden verschiedene Sprechweisen differenziert, die einzelnen Instrumente stehen für bestimmte Diskurscharaktere. Die Musiker jedoch, die sich zum Konzert zusammengefunden haben, sind berühmte Maler, jeder bekommt das seiner Malerei entsprechende Instrument, so werden die Ausdruckscharaktere von Malerei und Musik, im Sinne des im 18. Jahrhundert ständig berufenen „*ut pictura musica*“ analysiert.⁴ Zugleich stehen die Instrumente für bestimmte Diskursformen und -gruppierungen in der City. Das Verfahren ist simpel: die Trommel ist mit Notwendigkeit laut, grob und undifferenziert, auch ein bisschen ordinär, in öffentlichen Versammlungen mag ihr Ton angemessen sein, gerade in harten Kontroversen, wo auf einen groben Klotz ein grober Keil gehört, manchmal ist Lärm vonnöten. Die Laute ist das genaue Gegenteil, zart und fein, leicht zu übertönen. Dem Gespräch von wenigen Gepflegten entspricht sie, die der Reflexion und der Nuance zugänglich sind, die die Zartheit aufgrund ihrer Empfindsamkeit zu achten wissen. Die Trompete hat zwar kein großes Differenzierungsvermögen, doch ist sie angenehm, solange sie auf ihrem Felde verbleibt. Sie macht sich gut in der modischen Gesellschaft unter Leuten besserer Herkunft, die das angenehme, verbindliche Parlieren beherrschen, sie wissen gewandt und mit Lebendigkeit zu reagieren, allerdings reicht ihr gedankliches Differenzierungsvermögen nicht so sehr weit, jedoch vollkommen für die gesellschaftliche Konversation. Das Trompetenmäßige ist angebracht im Theater, auf dem Ball, beim Spaziergang oder -ritt im Hyde Park. Man braucht die Trompete als belebendes Instrument beim Konzert, wenn sie alleine auch wenig hergibt. Die Violine dagegen übernimmt eine führende Rolle in jeder Aufführung, leben-

dig, originell, glanzvoll, voller Esprit und voller Witz. Doch wehe, man ist nicht aufgelegt, ihren vorwärtstreibenden Forderungen zu folgen, dann nervt sie geradezu. Und so geht es fort für die verschiedensten Instrumente, allein die „bass-viol“, die Gambe, verdient noch besondere Erwähnung, sie ist das häufigste englische Instrument, grummelt in den tieferen Regionen des Konzertes herum, ja, jeder halbwegs empfindsame, echte Brite ist so etwas wie eine Viola da Gamba. Sie ist ein maskulines Instrument, stärkt die Harmonie, mildert die bloße Süße, sie ist ein bisschen grob, aber gerade im Freundeskreis ist sie heilsam, plötzlich macht sie sich mit Nachdruck bemerkbar und die Dinge stimmen wieder. Nur wenige Menschen sind in der Lage, im Gespräch die ganze Tastatur der Instrumente zu bedienen. Harmonie für sich, ohne auf andere Instrumente angewiesen zu sein, verbreitet allein das Cembalo, ihm gebührt daher ein besonderer Rang.

In einem zweiten kurzen Durchlauf reflektiert der Autor, in welchem öffentlichen Bereich oder gesellschaftlichen Segment das jeweilige Instrument angemessen ist, und man muss London im 18. Jahrhundert schon gut kennen, um all die Anspielungen auf bestimmte Lokalitäten verstehen zu können. Deutlich wird, dass die City selbst als ein Musikkörper verstanden wird, der an den verschiedensten Stellen die unterschiedlichsten Töne erzeugt, die sich aber doch zu einer sinnvollen Harmonie zusammenfinden. Die Stadt als „sounding cosmos“, in dem jeder für sich selbst klären muss, welchem Instrument er entspricht und ob er seinen instrumentalen Charakter im Laufe seines Lebens in Form eines Erfahrungs- wie Verfeinerungsprozesses verändert hat. Der Autor selbst bringt für sich einen Dreischritt in Anschlag, von der groben Trommel über die lebendige, gewandte, aber doch ein wenig eingeschränkte Trompete zur zarten, eher dem Alter und dem ruhigen Reflexionsbedürfnis entsprechenden Laute. Auch hier heißt es am Schluss, aus alledem solle man zu differenzieren lernen, seinen Diskurs, seine Konversation zu kontrollieren und klug zu steuern, zu reden, wenn es angebracht ist, zu schweigen, wenn es nötig ist, zuzuhören, wenn es gefordert ist. Es gilt, sich selbst zu orchestrieren.

Das, was die Stadt im Ganzen ist, das betrifft auch einen jeden ihrer Orte und besonders solche, in denen sich die verschiedenen gesellschaftlichen Strata mischen. Sie tun dies besonders in den Vergnügungsparks, deren berühmtester, „Vauxhall Gardens“ (Abb. 1), ein von der Musik und ihrer Macht bestimmter Kosmos im Kleinen ist.⁵ Das Gelände der öffentlichen Gärten „Vauxhall Gardens“ gehörte zum Besitztum des Prinzen von Wales. Als Georg II. 1727 den Thron bestieg und die hannoveranische Dynastie damit in die zweite Generation ging, kam sein Sohn Frederick, der Prince of Wales, im Jahr darauf nach England. Der junge Unternehmer Jonathan Tyers mietete sogleich die Gärten von ihm und gestaltete sie grundsätzlich um. Er umzäunte das Gelände, schuf Haupt- und Nebenwege durch die Waldabteilungen, dekorierte die Wege mit Triumphbögen und Skulptur, schuf ein aufwändiges Beleuchtungssystem, errichtete um das Zentrum sogenannte Supper-Boxes und sorgte für musikalisches Entertain-

ment. Die Musik besetzte das Zentrum. 1735 wurde der Musikpavillon eröffnet, ein einstöckiges zylindrisches Gebäude, unten mit einer Grotte versehen, oben mit einem Orchesterboden, beides offen. Für sich selbst baute Tyers ein Haus, das zugleich als Eingangstor zu seinem Reich diente, vor allem aber errichtete er für seinen Patron, den Prinzen von Wales, gleich daneben einen eigenen Pavillon, den dieser bei seinen Besuchen mit seiner Entourage einnehmen konnte. Er war eine vergrößerte Supper-Box, die zudem Rückzugsmöglichkeiten für den Prinzen bot. Wenn der Prince of Wales Vauxhall auch nicht oft besuchte, so war doch durch den Pavillon das königliche Patronat markiert, der Garten dadurch nobilitiert. Und darum ging es Tyers in erster Linie.

Durch den Literaten John Lockman ließ Tyers immer aufs Neue und über Jahre ein bestimmtes Bild von Vauxhall propagieren. Man langte mit dem Schiff von der anderen Seite der Themse an, bewegte sich über eine kurze Allee zum Eingang, die Tickets wurden gekauft oder kontrolliert und das Gartenreich mit seinen Wundern und Illuminationen, die beide beständig verbessert und erweitert wurden, eröffnete sich. Es war eine Einschiffung nach Cythera, man betrat den Garten Eden, kostümiert oder nicht, man promenierte zuerst, bei einbrechender Dunkelheit erfolgte schlagartig die Illuminierung, die Musik setzte ein, man versammelte sich um den Musikpavillon, bezog die reservierten Supper-Boxes, speiste, erneute Musikvorführungen begannen. Waren in früheren Zeiten Fiddler und Maultrommelspieler durch die Wege gezogen und hatten für volkstümliche Unterhaltung gesorgt, so wurden sie jetzt verbannt, man engagierte für das zentrale Orchester die besten Musiker und Sänger, spielte gehobene Musik, erst Händel und Thomas Arne, später auch Johann Christian Bach. Von John Lockman können wir lernen, welche Funktion die Musik haben sollte. Er feiert Jonathan Tyers als Reformator der Sitten der Nation. In Zeiten der Fiddler und Maultrommelspieler waren die Wege des Abends vor allem mit Scharen von Huren bevölkert, ohne Umstände schlugen sich die Parkbesucher mit ihnen in die Büsche. Der Park war ein großes Bordell, nun sollte die Unschuld des Garten Edens erzeugt werden. Ein Eden ohne Schlangenversuchung. Tyers engagierte eine private Wegepolizei, sie übernahm Moralwächterfunktion. Doch die eigentliche Zivilisierung sollte die zentrale Musik leisten. Wie Orpheus mit seiner Leier die wilden Tiere gezähmt hat, so sollten hier durch die Musik die Leidenschaften gemäßigt werden. Um den Orchestertempel sollte sich das Publikum sammeln, besänftigt durch die Musik, von den Tönen zu schweigender Aufmerksamkeit gebannt. Und als Patron für diese Form der Zivilisierung, ja, geradezu Triebkontrolle, war Händel auserkoren, er markierte den Genius des Ortes.

Sein lebensgroßes Monument (Abb. 2 und 3), in Marmor gemeißelt von Louis François Roubiliac, wurde 1738 enthüllt. Zuerst wurde das Monument in der „Daily Post“ am 15. April genannt, dann am 18. April ebenda als vollendet gemeldet, und in dieser Anzeige heißt es wörtlich zu Händel: „... where his Harmony has so often charm'd even the greatest Crouds into the profoundest

Calm and most descent Behaviour“.⁶ Eben dies sollte auch hier seine Aufgabe sein. Ein Publikum zu einer passiven Musikrezeption zu erziehen, war bekanntlich durchaus etwas Neues, noch dazu an einem solchen Ort. Das konnte nur, wie Lockman 1752 formulierte, für „People of Education and a polite Turn of Mind“⁷ gelingen. Das Händel-Monument, das erste lebensgroße Monument, das je für einen lebenden Künstler errichtet wurde, wurde zuerst auf der Höhe des Musikpavillons unter einem Triumphbogen aufgestellt, seitlich daran schlossen sich die Supper-Boxes an. 1751 wurde der Bogen abgetragen, eine halbrunde große Exedra und weitere Supper-Boxes wurden errichtet, mit dem Händel-Monument freistehend in der Mitte (Abb. 4).

Zweierlei fragt sich nun: 1. Wie konnte gerade Händel zu dieser Ehre kommen und in welcher Form wurde er instrumentalisiert, und 2. trug das Konzept der Zivilisierung wirklich oder war es bloßer Überbau, bloße Ideologie? Die zweite Frage ist relativ schnell und direkt zu beantworten. Die Verhältnisse blieben promisk. Hinter einer gehobenen Fassade von „politeness“ war der Park nach wie vor ein Ort von Ausschweifung, selbst wenn die Huren jetzt eher Mätressen hießen und von der nobleren Klientel gleich mitgebracht wurden. Die Maske, der Abend und die Büsche erlaubten manches unter dem Mantel vermeintlicher Wohlanständigkeit, die als Programm wohl taugte. Wie die Dimension von Freizügigkeit, Erotik und Sexualität künstlerisch sublimiert werden konnte, zugleich damit aber in verhüllter Form zum Vorschein kommt, vermag die Ausstattung der Supper-Boxes mit Gemälden zu zeigen. Im gleichen Jahr, in dem das Händel-Monument aufgestellt wurde, begann das malerische Ausstattungsprogramm der Supper-Boxes. In die Planung durfte Hogarth, der Tyers gut kannte, involviert gewesen sein, die Bilder, die zwischen 1738 und 1760 entstanden, stammten jedoch zumeist von Francis Hayman und seinen Schülern. Allerdings entstammten sowohl der Bildhauer Roubiliac wie der Maler Hayman der von William Hogarth organisierten St. Martin's Lane Academy, einem Kreis, der sich in Slaughter's Coffee-House traf und eine neue, eigenständig britische, der kontinentalen Hochkunst italienischer und französischer akademischer Prägung widersprechende, auf Breitenwirkung zielende Kunst vertrat. Schon in den vierziger Jahren waren etwa 50 Gemälde für Vauxhall fertig, sie zeigen Ländlich-Volkstümliches, Kinderspiele, Erotisches mit leichtem Rokoko-Einschlag (Abb. 5 und 6), immer aber im eher niederen Milieu angesiedelt.⁸

Das macht in doppelter Hinsicht Sinn. Das niedere Milieu der Darstellung konnte der Distinktion dienen, das, was man aus dem Park gerade ausgeschlossen hatte, konnte in bildhafter Form sein Vorkommen haben. Im Anderen konnte die eigene Phantasie sich Raum schaffen. Zudem ist das Niedere in literarisch-rhetorischer Tradition immer auch das Komische, und das Komische, durchaus auch mit der Dimension des Satyrhaft-Triebhaften, gehörte nach den Vorstellungen des Dekorum in den Bereich des Ländlich-Rekreativen, für das der Amüsierbetrieb im Freien, wenn auch in eingezäunter Form, durchaus einstehen konnte. Der spielerische Umgang mit dem Niederen ermöglichte seine Ausgren-

zung aus dem eigenen Milieu, der karnevaleske Umgang mit der Lust stellte die in der City propagierte Moral nicht in Frage. Die Mischung aus „high and low“ war hier erlaubt, ohne die Standesgrenzen zu berühren. Händels musikalische Ordnungsvorgabe fand durchaus auch ihr Pendant in der Malerei, denn der Pavillon des Prinzen von Wales war mit klassischer Historie ausgestattet, Szenen nach Shakespeare schmückten seine Supper-Box.

Um die erste Frage beantworten zu können, warum gerade Händel die Ordnungsfunktion im Gartenreich zugewiesen bekommt und in welcher Form dies geschieht, muss man etwas weiter ausholen.⁹ Händels Rolle in der englischen Öffentlichkeit und für das Königshaus gilt es zu beleuchten, und die besondere Erscheinungsform des Monumentes ist zu analysieren. Händel war 1712 endgültig nach England gekommen, erhielt hochadelige und königliche Protektion und leitete von 1719 bis 1728 die neu gegründete Royal Academy of Music, die sich der Pflege der italienischen Oper verschrieben hatte. Nach dem Scheitern der Royal Academy und auch von deren Konkurrenzunternehmen versuchte Händel noch zweimal, die Oper als Unternehmen zu organisieren, die Versuche ziehen sich bis 1738 hin, seine letzte Oper wurde 1741 aufgeführt. Das langsame Absterben der italienischen Oper in England, auf die von verschiedenen Seiten Angriffe geführt wurden, versuchte Händel bald nach 1730 durch Oratorien und Orgelkonzerte zu kompensieren. Trotz seines Beharrens auf der Opertradition musste auch er auf den gewandelten Publikumsgeschmack reagieren. Der erste heftige Angriff auf die Oper, von dem sie sich nicht wieder erholen sollte, wurde bekanntlich durch John Gays *Beggar's Opera* geführt. Es war das erfolgreichste Stück des 18. Jahrhunderts mit unendlichen Nachwirkungen bis hin zu Bertolt Brecht. Statt des klassischen Helden der Straßenräuber Macheath, statt der italienischen die englische Sprache, statt komplexer Kontrapunktik einfache eingängige, in die Handlung eingestreute Lieder, die zu Ohrwürmern wurden. Und gewürzt war das Ganze dadurch, dass man die Geschichte des Straßenräubers, der trotz seiner Vergehen und seiner gleich zweifachen Heirat dennoch die Sympathien des Publikums gewann, während der Richter Peachum und der Gefängnisbetreiber Lockit als die eigentlich Kriminellen dastanden, als unmittelbar verständliche Allegorie auf die korrupte Regierung von Sir Robert Walpole lesen konnte.

Der Schauspielunternehmer John Rich hatte das Stück zuerst 1728 aufgeführt, der Erfolg war unmittelbar. Und sogleich begann auch William Hogarth die erste seiner sechs Versionen des Themas zu entwerfen.¹⁰ Alle beziehen sich auf die dramatische Szene 11 am Ende des dritten Aktes. Macheath, der Straßenräuber, befindet sich mit Fußketten versehen im Newgate Prison zwischen seinen beiden Frauen und deren Vätern, dem Gefängnisbetreiber Lockit und dem Richter Peachum. Ihre Töchter flehen bei ihnen vergeblich um Gnade für den zum Strang verurteilten Macheath. Unmittelbar auf der Bühne, in gesonderten „boxes“ sitzen, dem Brauch der Zeit folgend, gegen den Händel einiges einzuwenden hatte, bevorzugte Zuschauer. In der fünften und sechsten Fassung (Abb. 7),



Abbildung 1



Abbildung 2



Abbildung 3

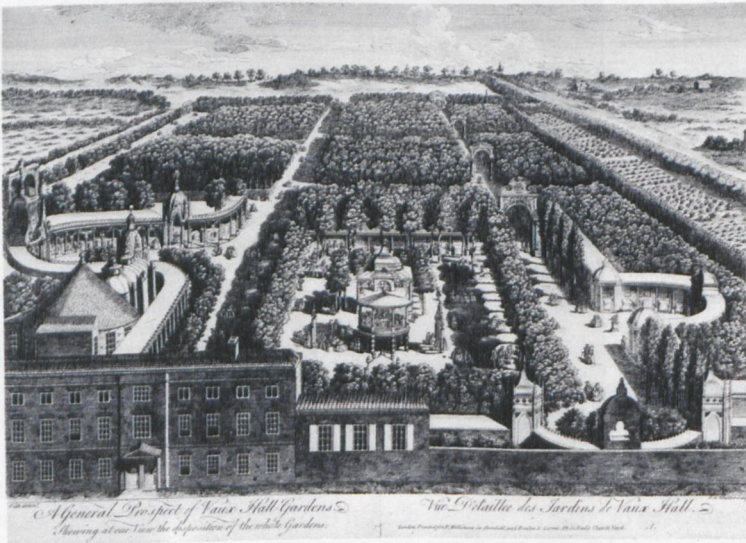


Abbildung 4



Abbildung 5



Abbildung 6



Abbildung 7



Abbildung 8



Abbildung 9



Abbildung 10



Abbildung 11

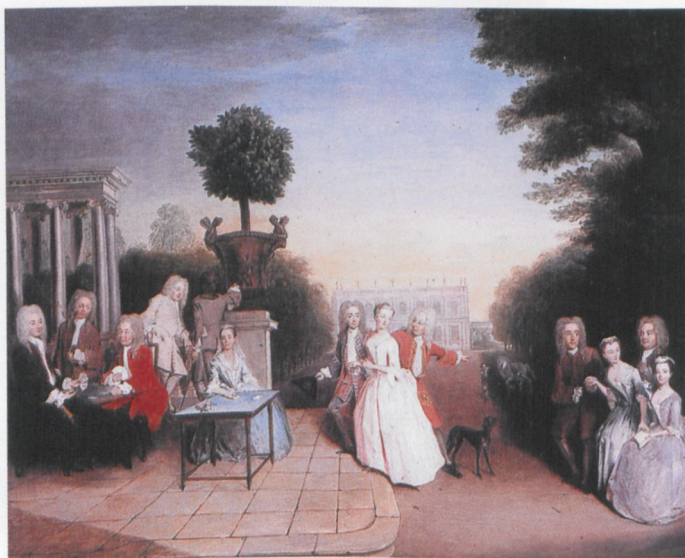


Abbildung 12



Abbildung 13

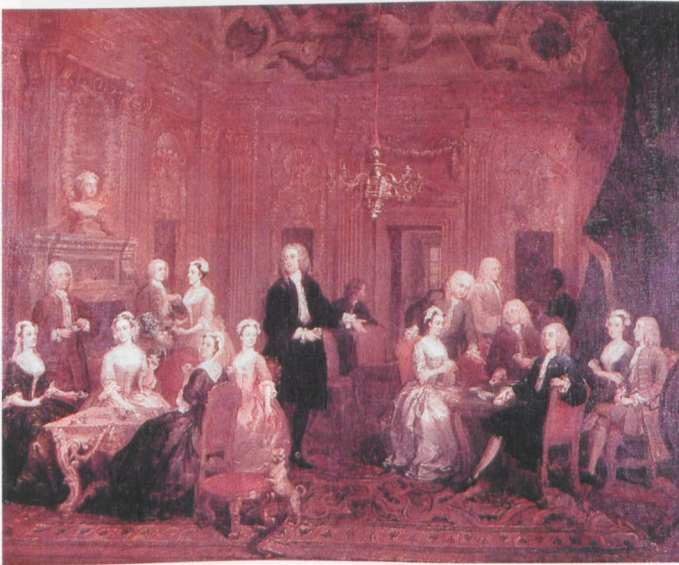


Abbildung 14

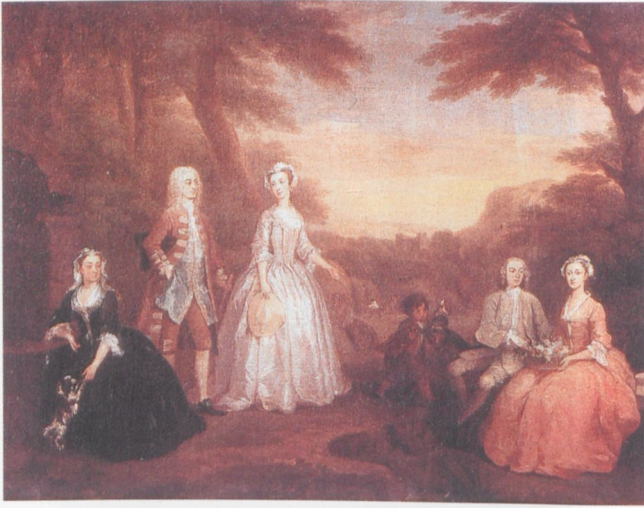


Abbildung 15

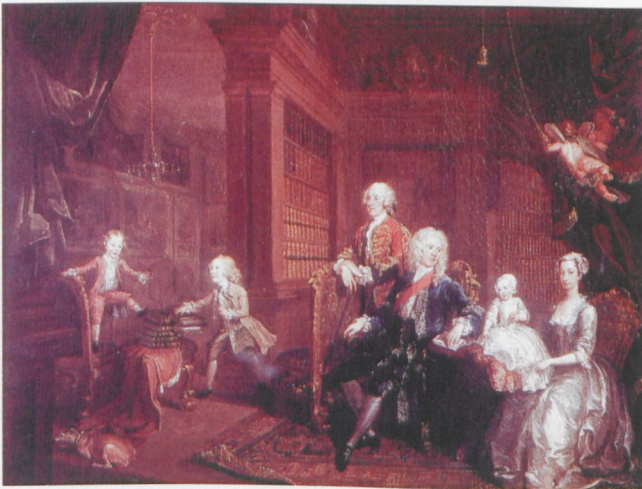


Abbildung 16

ab 1729 entstanden, sitzt rechts am Rand in der Bühnenloge mit dem Stern des Hosenbandordens der Duke of Bolton, den Blick fest auf Polly Peachum gerichtet, die von Lavinia Fenton gespielt wurde, in die er sich schon in der ersten Vorstellung unsterblich verliebte, um dann regelmäßig diesen Platz in der Loge einzunehmen. Am Ende der Saison zog sich Lavinia Fenton von der Bühne zurück, wurde seine Mätresse, um den Duke, nach dem Tode seiner Frau, 1751 zu heiraten und Duchess of Bolton zu werden. Der Gesellschaftsskandal war Tagesgespräch und half dem Erfolg der Bettleroper nur weiter auf. Extra für diese letzten Fassungen des Gemäldes bekam Polly Peachum als besondere Hervorhebung ein schlohweißes Kleid und einen ihr Knien vor ihrem Vater nobler erscheinenden Teppich beigelegt. In den ersten Fassungen war das Publikum auf der Bühne eher karikiert worden, für die allererste, aber auch für eine der letzten Fassungen war Rich der Auftraggeber. Auf allen taucht rechts, zuerst mit abgewandtem Gesicht, Sir Robert Fagg im Profil auf, auch andere Personen sind zu identifizieren, vielleicht in den beiden letzten Fassungen auch Rich und Gay.

Die lateinischen Sprüche auf Bändern am oberen Bildrand neben dem königlichen Wappen betonen die Moral von der Geschichte' in doppelter Hinsicht. „Wie in einem Spiegel“, sagt das erste, und sieht die Beggar's Opera als den Spiegel, der der Gesellschaft vorgehalten werden soll, und gemäß dem Horazischen Diktum legt das zweite nahe, dass dem Angenehmen das Nützliche beigelegt sein muss. Das heißt, das Unterhaltsame dieser komischen Oper trägt seine moralische Belehrung in sich. Die Satyrhermen der späten Fassungen rafften den Vorhang, der Scherz und die Satire legen die tiefere Bedeutung frei. Dass die rechte Satyrherme noch mit dem Zeigefinger auf den Duke of Bolton verweist, markiert den Tagesbezug, doch das Entscheidende ist die Umkehrung des Schuldverhältnisses, nicht der Straßenräuber ist der eigentlich Schuldige, sondern die Administration. Jeder verstand, dass dies auf die Regierung Walpoles zielte.

Diese Umkehrung der Verhältnisse wird nun von Hogarth auch auf künstlerischem Wege demonstriert. Es werden die Verhältnisse der Gegenwart an der klassischen Tradition der Kunst gemessen, und diese erweist sich als für die Gegenwart nicht mehr verbindlich. Macheath zwischen seinen beiden Frauen ist ein anderer Herkules am Scheidewege. Schon Gays Libretto hat auf dieses Motiv hingewiesen. Im 13. Lied, nachdem die beiden Frauen gleichermaßen auf Macheath eingeredet haben, zuckt der Straßenräuber die Schultern und fragt: „Zu welchem Weg soll ich mich wenden? Wie kann ich entscheiden?“ Und zwei Zeilen weiter heißt es misogyn: „Auf eine Ehefrau ist für die meisten Ehemänner schon viel zu hören, / aber zwei aufmal kann kein Sterblicher aushalten. / Diesen Weg oder jenen Weg oder welchen Weg ich will, / was die eine Ehefrau zufriedenstellen würde, / würde die andere krank machen“.¹¹ Die Anspielung auf Herkules, der am Scheidewege steht (Abb. 8) und sich für den Weg der Tugend oder den Weg des Lasters entscheiden muss, ist offensichtlich, doch angesichts der Verhältnisse funktioniert das Thema nicht mehr. So, wie die Verhältnisse

liegen, gibt es keine Alternative. Gerade noch hatte der dritte Earl of Shaftesbury am Beispiel des Themas von Herkules am Scheidewege den Engländern die Historienmalerei erklären wollen¹², jetzt wird ihnen gedeutet, dass diese Tradition der europäischen Hochkunst nicht mehr greift.

Doch Hogarth geht noch einen Schritt weiter, denn die beiden Mutter-Töchter-Gruppen bilden offensichtliche Paraphrasen auf das „Noli me tangere“-Thema mit Maria Magdalena, die Christi zu Füßen kniet, ihn erkennt und die Hand nach ihm ausstreckt, von Jesus aber mit der Begründung, er sei noch nicht auferstanden, abgewiesen wird (Abb. 9). Hier dagegen erfolgt eine doppelte Abweisung durch die Väter aufgrund ihrer Korruption. Beide Themen – „Herkules“ und „Noli me tangere“ – werden formal zur Anwendung gebracht. Der, der die Formation, das ikonographische Schema erkennt, misst seine ursprüngliche Bedeutung am neuen Verwendungszusammenhang und muss realisieren, dass das Thema nicht mehr trägt, ja, pervertiert erscheint. Dies ist nicht nur eine Kritik an den Verhältnissen der Gegenwart, sondern auch ein Hinweis auf die Nichtzuständigkeit der Tradition und ihrer Bildersprache in der Gegenwart. Demonstrieren kann man dies allerdings nur, wenn man die Gegenwart ins Bild bringt. Dies bedeutet aber wiederum, dass man den Absolutheitsanspruch und den exemplarischen Charakter der gesamten klassischen Kunst in ihren Manifestationen aus Mythos, Dichtung, aber auch Religion in Frage stellt. Die Anwesenheit des Zeitgenössischen im Bilde relativiert alles Hergebrachte, es taugt nicht mehr als normative Setzung.¹³

Um dieses Problem kreisen bildende Kunst, Literatur, Musik oder Philosophie, die in Kürze die Ästhetik abscheiden wird, gleichermaßen. Und auch nur vor dieser Folie wird man die Auseinandersetzung um die italienische Oper verstehen können. Gleich Händels erste Oper in England, *Rinaldo* von 1711, gerät in Addisons Visier in Nr. 5 des *Spectator*. Addison stellt seinen opernkritischen Artikel unter das mehr als eindeutige Motto aus Horaz' *Ars poetica*: „Spectatum admissi risum teneatis“ – „Könntet ihr, wenn man euch zuschauen ließe, euch das Lachen verbeißen?“¹⁴ Der Gebildete wird gewusst haben, dass Horaz am berühmten Anfang seiner *Ars poetica* mit aller Drastik gegen die Erfindung bloßer Chimären durch die Maler zu Felde zieht. Die italienische Oper wird also schon durch das Motto als abstruse Chimäre diskreditiert – das setzt den Ton für die in den nächsten dreißig Jahren folgende Debatte. Die in der Oper behandelten Themen scheinen für die Engländer zu weit hergeholt zu sein, das ganze Operngewerbe wirkt wie eine sinnlose Konstruktion oder, wie Addison direkt sagt: All die Szenen und Maschinen erscheinen „childish and absurd“, alles, was auf der Oper passiert, widerspricht dem „common sense“.¹⁵ Die englische Sprache, betont Addison, – und auch dies wird ein Standardargument im Arsenal der Gegner der italienischen Oper bleiben – ähnelt in ihrer Klarheit dem klassischen Latein eines Cicero oder Vergil und unterscheidet sich radikal von den sprachlichen Entartungen der Librettisten;¹⁶ so erscheint es besonders abwegig, die Oper in italienischer Sprache vorzutragen. Der Librettist für Händels

Rinaldo war Giacomo Rossi, und er nennt Händel im Vorwort seines durchaus erfolgreich vertriebenen Textbuches „den Orpheus unserer Zeit“.¹⁷ Auch diese Benennung, so wohlfeil sie zu haben ist, ist offenbar italienischer Import, schon Kardinal Pamphili in Rom hatte Händel 1708 in einem längeren Gedicht gleich mehrfach mit Orpheus verglichen, ja, ihn Orpheus als neuer Orpheus übertrumpfen lassen.¹⁸

Wir werden gleich sehen, dass Orpheus' Gabe, mit seiner Leier die Tiere zu befrieden, noch für das Händel-Monument in Vauxhall Gardens seine Bedeutung gehabt hat. Nun ist die Abneigung gegen die italienische Oper zweifellos *Spectator*-Überzeugung, sie fügt sich bruchlos in dessen national orientierte „middle-class“-Ideologie. Bei Addison selbst und seinen Freunden muss man vorsichtiger sein, die Verhältnisse sind komplizierter. Addisons *Spectator*-Artikel mag auch Ausdruck der Verärgerung darüber sein, dass sein eigener Opernentwurf, von Thomas Clayton vertont, ein Flop war.¹⁹ Addison gehörte zum Freundeskreis von Lord Burlington, zu dessen engstem Kreis Alexander Pope, John Gay und John Arbuthnot zählten, alle erwiesen sich im Folgenden als explizite Gegner der italienischen Oper, was sie nicht hinderte, in der einen oder anderen Form direkt Anteil an Händels musikalischer Produktion zu nehmen. Was wiederum nicht verwundert, denn 1713-16 wohnte Händel bei Lord Burlington in dessen Haus am Piccadilly, der heutigen Royal Academy of Arts, und war mit dem Kreis eng vertraut.²⁰ John Gay schrieb 1731 das Textbuch für *Acis and Galathea*, Pope und Dr. Arbuthnot verfaßten 1732 dasjenige für *Esther* in der zweiten Fassung – beides allerdings keine Opern, *Acis and Galathea* war ein weltliches Chorwerk, Serenata genannt, *Esther* markiert den Beginn von Händels verstärkter Konzentration auf die Oratorien.²¹ Der Kreis versuchte durchaus, Einfluss auf Händel zu nehmen, doch dieser blieb konsequent, kämpfte in immer neuen Anläufen und Opernorganisationen um die Tradition und ließ sich nicht zur Anglisierung des Opernbetriebes bestimmen, immerhin hatte er das Königshaus auf seiner Seite.

Der Theaterunternehmer Aaron Hill, der schon einen ersten Entwurf für das Libretto von Händels *Rinaldo* von 1711 geliefert hatte, verschrieb sich gänzlich der Oper und forderte Händel 1732 in einem Brief auf, die Engländer „von den italienischen Fesseln zu lösen“, er sei aufgrund seines Genies dazu durchaus in der Lage.²² Doch Händel blieb störrisch. Dr. Johnson, der große Sprachrationalist und Schöpfer des englischen Wörterbuches, ein anderer früherer Grimm, formulierte am Ende des Streites 1737/38, als sowohl Händels Opernunternehmen als auch das Gegenunternehmen der so genannten „Adelsoper“ scheiterten, die italienische Oper sei eine „exotische und irrationale Form der Unterhaltung“, sie habe sich aber immer wieder durchgesetzt.²³ Das hoffte Händel auch weiterhin, bis 1741, trotz des tendenziellen Ausweichens auf das Oratorium. Alexander Pope schließlich, um nur ihn noch zu nennen, der nichts von Musik verstand und sich von Dr. Arbuthnot beraten lassen musste, kann 1742, nachdem die Schlacht endgültig geschlagen schien, im vierten Band seiner Satire *Dunciad* konstatieren, die italienische Oper sei affektiert, wehleidig,

willkürlich.²⁴ Händel, der 1737 schwer erkrankt war, wohl auch als Reaktion auf die Auseinandersetzungen, wurde bei seiner Rückkunft nach England – nach einer Radikalkur in Aachen überraschend genesen – in den *Daily News* als „Komponist italienischer Musik“ bezeichnet.²⁵ Wenn die Opernsatire *Beggars' Opera*, John Gays Jahrhundertenerfolg, den Anfang vom Ende der italienischen Oper in England markiert, dann gab ihr die Opernburleske *The Dragon of Wantley* von 1737, noch häufiger als die Bettleroper aufgeführt, wenn auch nicht von so langanhaltendem Erfolg, den Todesstoß.²⁶

Warum dann, um zum Ausgangspunkt zurückzukommen, ein Händel-Monument im Volksgarten zum Zeitpunkt seiner deutlichen Niederlage und einer schweren gesundheitlichen Krise, die seine Präsenz in der Saison 1737 weitgehend verhinderte? Vor Beantwortung der Frage gilt es noch einmal zu betonen, dass die Fronten nicht so klar verliefen, wie die Händel-Biographen es lange vermeint haben. Dafür waren Händel und die am Spiel beteiligten Theaterunternehmer zu sehr Geschäftsleute. So war es für Händel überhaupt kein Problem, mit John Rich, dem erfolgreichen Impresario der *Beggars' Opera*, die Rich gay und Gay rich machte, ab 1734 einen bis 1741 haltenden Opernvertrag für Lincoln's Inn Fields und Covent Garden Theatre, das Rich von den gewaltigen Einnahmen für die Erfolgsoper hatte errichten können, zu schließen.²⁷ Und außerdem war Händel mitnichten gänzlich erfolglos, eine Oratorienaufführung im März 1738 mit verschiedenen Stücken am Königlichen Theater, die als Benefizveranstaltung für ihn selbst gedacht war, soll ihm an einem Abend die erstaunlich hohe Summe von 1000 Pfund gebracht haben, wie der Earl of Egmont berichtet.²⁸

Dennoch: die Inanspruchnahme Händels in Vauxhall Gardens ist eine Art feindlicher Übernahme, doch Händel war im Endeffekt geschickt genug, um auch dies profitlich für sich zu wenden. Es sei nur daran erinnert, dass die Probe zur *Feuerwerksmusik*, geschrieben zur Feier des Friedens von Aachen, wenn auch gegen Händels ursprüngliche Absicht, 1749 mit riesigem Orchester vor 12.000 Personen in Vauxhall Gardens stattfand, was zu einer mehrstündigen Verstopfung der London Bridge führte.²⁹ Wichtiger ist noch etwas anderes, und in dieser Hinsicht nähert sich Händel der *Spectator*-Moral entschieden. Spätestens durch den gesundheitlichen Einbruch von 1737 wurde Händel bewusst zum Philanthropen, er unterstützte Sozialinstitutionen, gab Konzerte zu deren Gunsten, ließ dies zur festen Einrichtung werden, wie im Falle und zugunsten des Foundling Hospital. Für das Findelhaus ließ er 1749 die *Feuerwerksmusik* und weitere Auszüge aus seinem Werk wiederholen, im selben Jahr zur Einweihung der Orgel den *Messias* aufführen.³⁰ Er wurde zum Governor des Hospitals gewählt, das Captain Coram ab 1742 errichtete, nachdem der König 1739 die Einrichtung genehmigt hatte.

Spätestens hier muss er in engeren Kontakt zu William Hogarth gekommen sein. Hogarth war bereits Gründungsgovernor dieser Institution und verfolgte ihre Geschicke im Detail, wie zuvor schon seit 1734 diejenigen des St. Bartholo-

mew's Hospital. Wenn Hogarth dort, um den italienischen Künstler Jacopo Amigoni auszusteichen und eine nationale Schule der Kunst zu begründen, die um die St. Martin's Lane Academy kreisen sollte, den Governors anbot, das Treppenhaus umsonst auszumalen, so plante er sein Vorgehen im Foundling Hospital noch gründlicher. Bereits 1740 malte er das große Porträt des Begründers Captain Coram, mit dem er befreundet war, und ließ es dem Hospital zukommen (Abb. 10). Mit diesem Porträt forderte Hogarth ausdrücklich den französischen Maler J. B. van Loo heraus, der auch in England dieses Marktsegment beherrschte, und schuf ein erstes englisches Bildnis, das diesem entschieden gleichkam und bewusst in die Tradition des englischen Hofmalers van Dyck einstieg. Der nächste Schritt war einschneidender. 1746 forderte er englische Künstler zur Ausstattung des Court Rooms des Hospitals mit biblischen Historien auf, die thematisch einen unmittelbaren Bezug zur Aufgabe des Findelhauses haben sollten. Das Projekt kam zustande und England hatte die erste permanente öffentliche Kunstausstellung nationaler Kunst. Die Historienbilder alternierten mit kleinen Rundbildern, die Londoner Hospitäler darstellten, eines dieser Bilder stammte vom jungen Gainsborough. Hogarth selbst lieferte die biblische Historie *Moses wird zur Tochter des Pharao gebracht*, eine naheliegende Findelkindgeschichte.³¹

An Hogarths ausgeprägtem sozialen Engagement gibt es keinen Zweifel, er nahm selbst Findelkinder in sein Haus auf, doch er ließ sich dieses Engagement auch wieder vergelten, indem er gezielt den Markt zugunsten der nationalen Kunst umstrukturierte. Dieses Verfahren mit wechselseitiger Wirkung muss Händel eingeleuchtet haben. Er hatte sich ausdrücklich bei der Planung und Gestaltung der Orgel für das Foundling Hospital engagiert, hatte mit seinem *Messias*, wie erwähnt, das Einweihungskonzert gestaltet, stiftete Teile seiner Einnahmen auch der folgenden Benefizkonzerte, aber profitierte zugleich auch davon. Das Publikum war zu derartigen Anlässen leichter zu gewinnen, wurde indirekt in die Sozialaktivitäten eingebunden und erwies sich so eher als großzügig.

Die eigenständige englische Kunst strebte etwas an, das es bisher nicht gab. Sie suchte die Ansprüche der Gegenwart mit den künstlerischen Qualitäten der Vergangenheit zu versöhnen, Besonderes und Allgemeines sollten zusammenfinden, Niederes und Hohes zu einer Synthese finden. Hogarth kreierte in dieser Absicht seine „modern moral subjects“, ein mittleres Genre, das seinen thematischen Ausgang von Gegenwartserfahrungen nahm, sie jedoch bei aller individuellen Zuspitzung subkutan in den Formen einer mehrhundertjährigen Kunsttradition erscheinen ließ. Um diese Dimension erkennen zu können, war ein explizit kunsthistorisches Sehen vonnöten. Wurde die zugrundeliegende Folie erkannt, entstand ein besonderes ästhetisches Vergnügen. Die Literaten verfahren nicht anders. Zwischen der Satire und dem hohen Epos und Roman etablierten sie – Richardson, Fielding, Goldsmith, Smollett – die Novelle als ein mittleres Genre. Sie arbeitete mit ähnlichen Prinzipien wie Hogarth in seiner Kunst: auch hier sind die Themen zeitgenössisch, und eingeschrieben in sie

finden sich szenisch durchgespielte Verweise auf biblische Geschichte oder Mythos. Und auch hier gilt: Erkennt man die zugrundeliegende Geschichte, misst sie am neuen Verwendungszusammenhang, realisiert die durch die Gegenwartsverhältnisse notwendige Diskrepanz, dann reflektiert man kritisch sowohl über die Tradition wie die gegenwärtigen Zustände. Zugleich, wiederum wie in der bildenden Kunst, ergibt die sprachliche Angleichung an das Vorbild, auch gerade durch die abweichenden Momente, ein ästhetisches Gebilde eigenen Reizes. So ist es kein Wunder, dass Henry Fielding im Vorwort zu seiner Novelle *Joseph Andrews* von 1742 Hogarth feiert, bei ihm verwandte Interessen findet und ihn einen „comic history painter“ nennt, womit „high and low“ erneut verbunden erscheinen.³² Die eigentliche Rechtfertigung dieses Verfahrens resultiert aus seiner sich mit Notwendigkeit ergebenden moralischen Dimension. Das Messen der Extreme aneinander relativiert beide und findet seinen Ausgleich auf einem mittleren Niveau, von dem ein neuer moralischer Anspruch ausgeht, der den Bedürfnissen der City als Handelsmetropole entspricht.

Die Synthese aus „High and Low“ zeichnet auch das Händel-Monument aus. Wenn die Vauxhall Gardens vom Anspruch her der Verfeinerung der Sitten dienen sollten, Händel mit seiner anspruchsvollen Musik diesen Part zu übernehmen hatte, zugleich aber das Vergnügen nicht zu kurz kommen sollte und Breitenwirkung ökonomische Notwendigkeit wurde, dann musste das Monument beide Bedürfnisse idealiter zum Ausgleich bringen. Eben diesen Versuch hat Roubiliac ganz im Sinne der Hogarth'schen St. Martin's Lane Academy unternommen. Als Monument auf einem Sockel adaptiert die Statue den klassischen Apparat. Händel spielt die Leier, die Apolls Sonne schmückt. Das macht Sinn im Sinne des Mythos, in dem Apoll nicht nur als Musagetes, als Musenführer, die Lyra spielt, sondern, wie es in Varianten des Apoll-Mythos heißt, als Kitharodos, als Sänger zur Leier, die ganze Natur in Harmonie bringt, wobei der helle Sonnenstrahl sein Leierschläger ist. Er spielt die Leier, die er von ihrem Erfinder, seinem Bruder, dem schlaun Betrüger Hermes, erhalten hat, dabei wird er von goldenen Strahlen erleuchtet, geht in einer Glorie einher, und das Instrument mit seinem Klang stiftet Frohsinn, Liebe und süßen Schlaf.³³ Wir wollen dies besser nicht auf die Praxis von Vauxhall Gardens zur Anwendung bringen. Das, was Händel-Apoll-Orpheus auf der Leier spielt, notiert der Putto, der sein Notenblatt auf den Boden einer Viola da Gamba gelegt hat und hält es so für die Ewigkeit fest.

Wie wir bereits aus der *London Daily Post* 1738 gelernt haben, sollte durch Händels Klänge selbst die größte Versammlung beruhigt und in ein züchtiges Verhalten gebracht werden. Doch aller mythologischen Allusion zum Trotz, der auch der lange apollinische Mantel von Händel dienen mag – das Monument, man hat es immer beobachtet, ist hochgradig informell. Händel hat sein Hausgewand mit Hausmütze an, d.h. er erscheint ohne Perücke, auf deren altmodischen Alongecharakter in der Öffentlichkeit Händel doch so großen Wert gelegt hat. Sein Hemd ist offen, seine Kniebundhosen sind aufgeknöpft, er lümmelt sich

geradezu mit übergeschlagenen Beinen, doch Krönung aller Unkonventionalität sind seine Pantoffeln, einer hängt locker am Fuß des übergeschlagenen Beines, den anderen hat er gar ausgezogen und nutzt ihn, plattgetreten, als Auflage des rechten Fußes. Ein Unding bei einem öffentlichen Monument. Doch schon das Monument selbst ist eine Unmöglichkeit; nie zuvor hat ein lebender Künstler oder Geistesheroe ein lebensgroßes öffentliches Monument bekommen, das gehörte bis dato allein einem Feldherrn, Staatsmann oder einem König oder Kaiser. Der nächste nach Händel sollte erst 1770 Voltaire sein, dem diese besondere, aber auch sonderbare Ehre widerfuhr.³⁴ Nicht, dass nicht schon zuvor Künstler oder Literaten im Informell erscheinen durften – das gehörte durchaus zu ihrem Habitus und war Ausdruck ihrer ungewöhnlichen Inspiration, doch grundsätzlich nur in der Büste und nicht in einem ganzfigurigen öffentlichen Monument. Sir Godfrey Knellers gemalte Mitglieder des Kit-Cat-Clubs etwa erscheinen mit Hausmütze und in Halbfigur (Abb. 11).³⁵ Im Club konnten Literaten, Künstler, Gebildete mit dem Adel von Gleich zu Gleich verkehren, zumal sie die gleichen politischen Whig-Gedanken vertraten, doch wahrlich nicht außerhalb der Clubgrenzen. Nun war der öffentliche Anspruch des Händel-Monuments eingeschränkt, im Wortsinne eingezäunt, das Gelände des Vergnügungsparks war halböffentlich, das hat offenbar den Kompromiss zugelassen. Doch die Privatheit von Händels Erscheinung ermöglichte auch seine Aneignung und Inanspruchnahme in der Breite, tendenziell für jedermann. Händel dürfte dies nur in Grenzen gefallen haben: einerseits wurde er zu Lebzeiten zum Klassiker verkürt, andererseits trällerten Hinz und Kunz seine Melodien. Das war offenbar der Preis für seine öffentliche, sich ökonomisch behauptende Existenz. Die königliche Patronage begann zweitrangig zu werden. Das Besondere, Individuelle, Private sollte sich gegenüber dem Allgemeinen, Absoluten und Öffentlichen behaupten. Ohne Schrammen ging das nicht ab.

Es fragt sich, und damit kommen wir zu unserem letzten Punkt, woher kommt in der Kunst diese für England, aber auch generell für die Aufklärung so typische Mischung aus Privatem und Öffentlichem, von, wie wir auch sagen können, Transitorischem und Überzeitlichem? Offensichtlich für England aus der Gattung des „conversation pieces“.³⁶ Um diese Gattung, die ihren ersten Höhepunkt in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts hatte – eine zweite Welle in gewandelter Form in den sechziger und siebziger Jahren braucht uns hier nicht zu interessieren³⁷ – richtig verstehen zu können, muss zweierlei geklärt werden: 1. Was bedeutet Konversation in diesem Zusammenhang? 2. Wie entsteht diese Gattung und welche Bedürfnisse befriedigt sie?

Bei Beantwortung der ersten Frage landen wir mit Notwendigkeit wieder bei Addison und Steele und ihren moralischen Wochenschriften. *Tatler* und *Spectator* propagieren u. a., wie wir in Ansätzen schon gesehen haben, die Einübung in eine gewandte, verbindliche, freundliche, angemessene, gepflegte Unterhaltung; der richtige Ton ist mit einer gewissen Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit, quasi natürlich, zu treffen. Nun ist das keine Erfindung des frühen 18. Jahr-

hunderts, letztlich geht dieses Konzept zurück bis auf Baldassare Castigliones *Cortegiano*, seinen Hofmann, von 1528 und seinen Begriff der „nobile sprezzatura“, auch sie meint ein durchaus eingeübtes, aber leicht und natürlich erscheinendes elegantes Verhalten in der gehobenen Gesellschaft.³⁸ Viele Zeremonialwerke und Verhaltenslehren haben daran angeschlossen, auch die so genannten „courtesy books“ im englischen 17. Jahrhundert³⁹, und häufig wird elegantes Verhalten dabei mit dem Begriff der Grazie belegt. Bei Julius Bernhard von Rohr in seiner *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Person* 1728, die das Gegenstück zu seiner *Einleitung zur Ceremoniell-Wissenschaft der großen Herren* bildet, wird „contenance“ nicht nur durch Selbstbeherrschung definiert, sondern auch durch eine „anständige Freiheit“, der Begriff ist mehr oder weniger synonym mit „natürlicher Grazie“, und Gegenbegriff ist eine bemühte „Affektation“. Seine ethisch-moralische Begründung findet dieses natürliche Verhalten beispielsweise in Baltasar Gracians 1646 zuerst erschienenem und verschiedentlich übersetztem *Handorakel*.⁴⁰

Und doch hat die Addisonsche Leichtigkeit noch eine andere Dimension als Castigliones „sprezzatura“ und deren vielfältige höfische Nachfolge. Diese, die höfische Leichtigkeit, erlangt ihren vollgültigen Ausdruck in körperlichem Verhalten. Das, was eine Person bewegt, findet ihren unmittelbaren, ungefilterten, 1:1-Niederschlag in Mimik und Gestik, ist also codifizierbar. Addison dagegen spricht von einer „air“, die die Erscheinung einer Person umgibt, was am ehesten mit „Ausstrahlung“ zu übersetzen wäre, etwas, das wir beobachtend an einer Person wahrnehmen, das uns im Sinne von John Locke „perceptions“ macht.⁴¹ Diese wahrgenommene „air“ spricht etwas in uns an, das unser Verhalten der Person gegenüber prägt. Hier werden also psychologische Mechanismen ins Spiel gebracht. Ihre Wirkung ist zwiefach: moralisch und ästhetisch.

Am intensivsten hat sich mit dieser Frage Francis Hutcheson in seiner *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* von 1725 auseinandergesetzt. Hutcheson scheidet äußere und innere Sinne, die äußeren sind die unmittelbaren Sinneswahrnehmungen, die einfache Ideen auslösen, es sind die Lockeschen „sensations“, die inneren dagegen lösen besagtes Gefühl in uns aus, wir bekommen eine Vorstellung von der moralischen Dimension oder ästhetischen Qualität des Wahrgenommenen. Das intensivste Gefühl auf moralischem Gebiet wird durch die Wahrnehmung von „benevolence“, Wohltätigkeit und Güte, ausgelöst, das entspricht ganz der religiösen Grundüberzeugung der Latitudinärer. Die ästhetische Erfahrung dagegen wird durch die Erkenntnis der „uniformity“ des Gegenstandes ausgelöst, seine in sich schlüssige Gestalthaftigkeit. Die „uniformity“ kann in Form absoluter Schönheit erscheinen, Einzelgegenstände können dies auslösen, oder in Form relativer Schönheit, dann handelt es sich um „Uniformity admits Variety“.⁴²

Um zu beschreiben, was er darunter versteht, wählt Hutcheson interessanterweise das Beispiel eines Familienporträts. Die Einzelfigur mag nicht den Schönheitsvorstellungen entsprechen, doch das ganze Gebilde mit seinen Inter-

aktionen kann schön sein. Wodurch? Nicht nur durch die klassische „concordia discors“, die Mannigfaltigkeit im Ganzen, sondern durch die alles durchwaltende „air“ – bezeichnenderweise benutzt auch Hutcheson diesen Begriff –, durch die Leichtigkeit und Natürlichkeit des gesellschaftlichen Austausches, es erscheint, so Hutcheson, „agreeable“, angenehm, freundlich.⁴³ Das „conversation piece“ löst eben dies ein. Die Verfeinerungstendenz der Teilnehmer an der Konversation muss in diese Richtung gehen. Ideale Orte sind der Club und die Familie. Kein Wunder, dass Addison und Steele zentrale Mitglieder des Kit-Cat Clubs gewesen sind, des Klubs, der nach dem „Act of Settlement“ 1701 die Whig-Oligarchie-in-waiting versammelte, diejenigen, die das Ende der Tory nahen Stuart-Regierung von Queen Anne abwarteten, um dann die Regierungsverantwortung übernehmen zu können. Hier erprobte man in der Konversation die Argumente und schliﬀ sie und sich selbst. Man erwarb – um Addisons Zentralbegriff zu zitieren – „politeness“; das ist nicht nur einfach Höflichkeit, sondern eine gesellschaftliche Umgangsform, die von Sensibilität, selbstverständlicher Freiheit und Natürlichkeit bestimmt ist. Sein und Bewusstsein sollen eins sein, oder wie Goethe in *Wilhelm Meister* formulieren wird, nicht der Schein ist entscheidend, also die äußere Erscheinung, die Attitüde, sondern das Sein, also die mit sich identische Person, die die Individualität auch im Gesellschaftlichen nicht verleugnet.⁴⁴ Das „conversation piece“ scheint der idealtypische Ausdruck der Definition des Ausgleiches von Einzellnem und gesellschaftlicher Struktur.

Die Herkunft der Gattung ist relativ eindeutig zu benennen. Züge des Gesellschaftsstückes, wie es sich im niederländischen 17. Jahrhundert entwickelt hat, mischen sich mit Zügen der französischen „fêtes galantes“, in die Porträts eingelassen werden. Um 1700 hat etwa der in London arbeitende Niederländer Egbert van Heemskerck II. (1634-1704) die durchaus ungehobelten Drolieren eines Adriaen Brouwer fortgeschrieben: Bauern in der Kneipe, beim Fest, beim Streit. Die Bilder konnten „conversations“ genannt werden, galten jedoch aufgrund ihres niederen Ranges nicht viel.⁴⁵ Das war alles andere als „polite“. Anders die „fêtes galantes“. Nach Watteaus Tod 1721 wurden Bilder von ihm in England gehandelt und ebenfalls „conversations“ genannt.⁴⁶ Watteau selbst war am Ende seines Lebens 1719-20 in England gewesen und hier muss ihm der in Berlin geborene französische Maler Philip Mercier (1689?-1760) begegnet sein, er besaß Bilder von Watteau, hat den Typus von Watteaus ländlichen Gesellschaften adaptiert und angliert insofern, als er den idealen Typen der Watteauschen „fêtes“ Porträtzüge zugesellte.⁴⁷ Ab der Mitte der zwanziger Jahre erschienen seine Bilder in französischem Idiom, ausstaffiert mit identifizierbaren Engländern: Familienstücke im Park, beim Musizieren, beim Spiel, beim Gespräch oder am Teetisch auf der Terrasse (Abb. 12). Land und Landsitz besitzender Adel, bis hin zum musizierenden Prinzen von Wales (Abb. 13), betreibt Rekreation.

Diesen Typus übernahm am Ende der zwanziger Jahre William Hogarth,

entwickelte ihn weiter und verfolgte ihn etwa bis zur Mitte der dreißiger Jahre. Zum einen trafen sich seine müßiggängerischen Gesellschaften nicht nur „outdoors“, sondern auch „indoors“⁴⁸ und seine Klientel, die dabei dargestellt werden wollte, war nicht nur der Landadel, sondern rekrutierte sich aus der Finanz- und Handelselite der City: Banker, Richter, höhere Staatsbeamte, Kaufleute mit Vermögen. Der Kunstchronist George Vertue berichtet 1729 und 1730 von Hogarthschen „conversations“ und er ruft exakt die Begriffe auf, die Addison und Hutcheson für den angemessenen gesellschaftlichen Austausch und seine Darstellung geprägt hatten. Er berichtet von Hogarths Erfolg „in kleinen Familienstücken und Konversationen“, „with so much Air and agreeableness [as] Causes him to be much followed & esteemd“.⁴⁹ Und zu Hogarths „Wollaston Family“ (Abb. 14) von 1730 schreibt er: „... a large Conversation painted of Men & Women of the Familyes of Woolastons & c ... containing at least 18 or 20 persons. setting at Cards & Tea ... This is really a most excellent work containing the true likeness of the persons, shape aire & dress – well disposd, genteel, agreeable - & freely painted & the composition great variety & Nature.“⁵⁰ Keine zwei Jahre nach Hogarths Bühnenszene zu *A Beggar's Opera*, die man durchaus als eine Vorform des „conversation piece“ betrachten kann, ist Hogarth in der Lage, die Gattungsanforderungen perfekt einzulösen. William Wollaston, der Auftraggeber, in der Mitte stehend, vermittelt zwischen seinen Familienangehörigen am Whist- und am Teetisch. Man geht auf das gepflegteste miteinander um, Gruppen haben sich gebildet, kleine Scherze sind erlaubt, so wie der Mops im Bildvordergrund, der den Betrachter anschaut, auch die Konversation soll belebt sein.⁵¹

Zwei weitere „conversations“ von Hogarth seien abschließend betrachtet, weil sie noch einmal zentrale Charakteristika des neuen, in den moralischen Wochenschriften propagierten Ideals zivilisierter Kommunikation auf den Punkt bringen. Zudem erhellen sie indirekt die Spannung zwischen privat und öffentlich, die auch Roubiliacs Händel-Monument auszeichnen. Die *Jones-Family* (Abb. 15) von 1730/31, eine „outdoor“-Szene, die die Familie beim „rural retirement“ in einer Walliser Landschaft zeigt. Die gepflegte Atmosphäre, die den Städter in spielerischer Angleichung an das ländliche Ambiente vorführt, wird belebt durch einen kleinen barfüßigen Knaben, offensichtlich ein Bauernkind – im Hintergrund wird Korn eingefahren –, das sich mit einem Affen balgt. Selbst wenn das Motiv nicht gänzlich zu entziffern ist, es bildet einen Kontrapunkt zur Wohlanständigkeit der auch farblich betonten Vordergrundszenen der Landowner-Familie.⁵² Man hat vermutet, das Motiv destruiere die Wohlanständigkeit satirisch. Es dürfte sich wohl eher um eine Demonstration der Differenz zwischen derber niedriger Natürlichkeit und Kreatürlichkeit und gesellschaftlicher Natürlichkeit, ausgezeichnet durch „politeness“ und „agreeableness“ handeln.⁵³

Eine Variante hierzu findet sich in der *Cholmondeley Family* (Abb. 16) von 1732. Bei dieser Familie handelt es sich um Hochadel. Lord Malpas trägt den Orden von Bath am Band, seine Frau, die Tochter des Premierministers Walpole, zeigt den jüngsten Sohn vor, Lord Malpas' Bruder steht hinter ihm, rechts jedoch,

durch einen Stuhl deutlich von der Hauptgruppe getrennt, sind die beiden anderen Söhne, der achtjährige George, der Erbe, und der fünfjährige Robert in heftiger Bewegung. Der Jüngere ist auf einen Stuhl geklettert, befördert einen Bücherstapel mit dem Fuß von einem Beistelltischchen, was der Ältere vergeblich zu verhindern sucht. Der Hauptgruppe ist der Bibliotheksteil des Hauses zugeordnet, den vergnügten Knaben, die „picture gallery“. Die Tatsache, dass, gänzlich ungewöhnlich bei dieser Gattung, zwei geflügelte Putten über der links sitzenden Hausherrin erscheinen, dürfte damit zu erklären sein, dass sie zum Zeitpunkt des Bildauftrages bereits verstorben war und ihr Gatte sie so in einem Erinnerungsbild verewigen wollte. Um so mehr dürften die Racker rechts irritieren. Ordnung auf der einen Seite, verkörpert auch durch die schnurgerade aufgereihten Bücherrücken, Unordnung auf der anderen. In der Tat wäre wohl kaum ein anderes Bild der Zeit zu nennen mit einem derartig ungewöhnlichen und forcierten transitorischen Motiv. In klassischer Kunst war das Transitorische per Definition tabuisiert. Die Kunst sei nicht in der Lage, Entsprechendes darzustellen. Doch auch hier dürfte es sich um eine Demonstration des Zivilisierungsprozesses handeln. Die Kleinen sind noch weitgehend im Sinne von Locke eine „tabula rasa“, erste Erfahrungen sind ihnen eingepflanzt, doch diese „sensations“ sind noch nicht in die Modellierung ihres gesamten Habitus überführt. Zugleich aber geht es um die Entdeckung der Kindheit, die Kindgerechtigkeit und die Anerkennung des Privaten, Familiären; aus ihm allein, aus der Natur, aus der Individualität, erwächst das gesellschaftliche Wesen, das die Augusteers, Addison, Steele oder Pope, konzipiert haben.⁵⁴ Dieser Einsicht konnte sich auch Händel, wenn er in Vauxhall Gardens sein Monument anschaute, nicht mehr verschließen.

Anmerkungen

- 1 Zu den Latitudinariern, ihrer Auffassung von „benevolence“ und Richard Steeles „Christian Hero“: Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 24-30.
- 2 *The Tatler, The Lucubrations of Isaac Bickerstaff, Esq.; Revised and Corrected by the Author*, Bd. 3, London 1733, Nr. 120-123, 14., 17., 19., 21. Januar 1709, S. 22-42.
- 3 Ebenda, Nr. 153, 1. April 1710, S. 160-164.
- 4 Exemplarisch hierfür: James Harris, der im übrigen mit Händel befreundet war, in seinen *Three Treatises*, London 1744, s. Johannes Dobai, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bd. 1, 1700-1750, Bern 1974, S. 135-138; Lawrence Lipking, *The Ordering of the Arts in Eighteenth Century England*, Princeton 1970, S. 86-105; George P. Mras, *Ut pictura musica. A Study of Delacroix's Paragone*, in: *The Art Bulletin* 45, 1963, S. 266-271.
- 5 Zu Vauxhall Gardens: Kat. Ausst. *Rococo, Art and Design in Hogarth's England*, The Victoria and Albert Museum, London 1984, S. 74-98; Charles Hind (Hrsg.), *The Rococo in England. A Symposium*, Victoria and Albert Museum London 1986, S. 113-133; David Solkin, *Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven und London 1993, Kap. 4 Vauxhall Gardens; or, *The Politics of Pleasure*, S. 106-156; s. auch

- Christopher Hogwood, *Georg Friedrich Händel*, Frankfurt a. M. und Leipzig 2000 (zuerst 1992), S. 261-266.
- 6 *London Daily Post*, 18. April 1738, zit. Kat. Ausst. Rococo, op. cit. (Anm. 5), S. 76.
 - 7 (John Lockman), *A Sketch of Spring-Gardens, Vaux-Hall. In a Letter to a Noble Lord*, London (1752), S. 30.
 - 8 Brian Allen, *Francis Hayman*, New Haven und London 1987, S. 107-112; Elizabeth Einberg und Judy Egerton, *The Age of Hogarth. British Painters Born 1675-1709* (=Tate Gallery Collections, Bd. 2), The Tate Gallery, London 1988, S. 40-43.
 - 9 Das Folgende orientiert sich an: Richard Friedenthal, *Georg Friedrich Händel*, Hamburg 1959 (²2000), vor allem aber an: Hogwood, op. cit. (Anm. 5), bes. Kap. 5 London: Die Oratorien 1737-1759, S. 243-405.
 - 10 Zu Gays *Beggar's Opera* und Hogarths Gemälden: John Hampden (Hrsg.), *John Gay's The Beggar's Opera and other Eighteenth-Century Plays*, London – New York 1968; Einberg/Egerton, op. cit. (Anm. 8), S. 74-81 (mit Abb. aller Fassungen von Hogarth); David Bindman und S. Wilcox (Hrsg.), „Among the Whores and Thieves“: *William Hogarth and The Beggar's Opera*, New Haven 1997.
 - 11 Hampden, op. cit. (Anm. 10), S. 154 (Übersetzung W. B.).
 - 12 Anthony, Earl of Shaftesbury, *An Essay on Painting, being a Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules*, London 1714, erschienen im 3. Bd. der „Characteristics“, London 1714, illustriert mit einem Stich von Gribelin nach Paolo de Matteis, *The Judgement of Hercules*.
 - 13 Zu diesem Verfahren: Busch op. cit. (Anm. 1), S. 242-284.
 - 14 Joseph Addison, *The Spectator* Bd. 1, London o. J., Nr. 5, Dienstag, 6. März 1810-11, S. 21-25.
 - 15 Ebenda, S. 21.
 - 16 Ebenda, S. 24.
 - 17 Hogwood, op. cit. (Anm. 9), S. 98, auch zitiert bei Addison, op. cit. (Anm. 14), S. 23.
 - 18 Hogwood, op. cit. (Anm. 9), S. 74f.
 - 19 Ebenda, S. 95.
 - 20 Ebenda, S. 111-113.
 - 21 Ebenda, S. 127f.
 - 22 Ebenda, S. 184.
 - 23 Ebenda, S. 198.
 - 24 Ebenda, S. 319.
 - 25 Ebenda, S. 251.
 - 26 Ebenda, S. 251f.
 - 27 Ebenda, S. 213.
 - 28 Ebenda, S. 259.
 - 29 Ebenda, S. 373.
 - 30 Ebenda, S. 382.
 - 31 Ronald Paulson, *Hogarth*, Bd. 2, *High Art and Low*, 1732-1750, New Brunswick 1992, S. 75-86, 324-342.
 - 32 Ebenda, S. 194-198.
 - 33 Am schnellsten informiert: Karl Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*, Bd. 1: *Die Götter- und Menschheitsgeschichte*, München 1968, S. 118, 130-136.
 - 34 S. etwa Kat. Ausst. *Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M., München 1999, Kat. Nr. 83, Jean-Baptiste Pigalle, Statuette des nackten Voltaire (Bozzetto), 1770, S. 141f.; s. auch Willibald Sauerländer, *Jean-Antoine Houdon, Voltaire*, Stuttgart 1963.
 - 35 J. Douglas Stewart, *Sir Godfrey Kneller and the English Baroque Portrait*, Oxford 1983; Kat. Ausst. *Manners & Morals. Hogarth and British Painting 1700-1760*, The Tate Gallery, London 1987, Kat. 23-27; Solkin, op. cit. (Anm. 5), Kap. 1 *Kit-Cats, Commerce and Conversation*, S. 27-47.

- 36 G. C. Williamson, *English Conversation Pictures*, London 1931; Sacheverell Sitwell, *Conversation Pieces*, London 1936 (1969); Ralph Edwards, *Early Conversation Pictures from the Middle Ages to around 1730: A Study in Origins*, London 1954; Mario Praz, *Conversation Pieces, a Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, London 1971; Ronald Paulson, *Emblem and Expression. Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, London 1975, Kap. 8 *The Conversation Piece in Painting and Literature*, S. 121-136; Solkin, op. cit. (Anm. 5), Kap. 2 *Conversation at the Crossroads*, S. 48-77 und Kap. 3: *Hogarth's Refinement*, S. 78-105.
- 37 S. dazu Paulson, op. cit. (Anm. 36), Kap. 9 Zoffany: *Public and Private Meaning*, S. 138-158.
- 38 Zur „sprezzatura“ zuletzt: Valeska von Rosen, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten/Berlin 2001, S. 321-332; Baldassare Castiglione, *Das Buch vom Hofmann*, übers. und erl. von F. Baumgart, München 1986, Kap. 24-26, zentrale Stelle S. 53f.
- 39 Zur Rolle der „Courtesy books“ für die Kunst jetzt ausführlich die noch unpubl. Diss. von Katrin Herbst, *Schönheit als Tugend. Sir Godfrey Kneller und die englische Porträtmalerei um 1700*, phil. Diss. FU Berlin 2002.
- 40 Zu Rohr und dem Begriff der Grazie: Busch, op. cit. (Anm. 1), S. 309-322.
- 41 Eine von mehreren Stellen: Joseph Addison, *The Spectator*, Bd. 2, London o. J., Nr. 86, Freitag, 8. Juni 1711, S. 22.
- 42 Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, London 1725, Sect. I, Art. 2, Sect. II, Art. 3.
- 43 Ebenda. Familienbildnis und „air“: ebenda, Sect. IV, Art. 2-4; zit. bei Solkin, op. cit. (Anm. 5), S. 84f. Siehe hierzu Frederick Copleston, S. J., *A History of Philosophy*, Bd. 5, *Modern Philosophy: The British Philosophers*, Part I, *Hobbes to Paley*, New York 1959, S. 189-195.
- 44 Hierzu Wolfgang Kemp, *Die Beredsamkeit des Leibes. Körpersprache als künstlerisches und gesellschaftliches Problem der bürgerlichen Emanzipation*, in: Städel Jahrbuch NF 5, 1975, S. 111-134, bes. S. 124-130.
- 45 Solkin, op. cit. (Anm. 5), S. 51.
- 46 Ebenda, S. 73.
- 47 Ebenda, S. 74.
- 48 Zu dieser Tradition: Paulson, op. cit. (Anm. 36), S. 123f.
- 49 George Virtue, *Notebooks* (für 1729), 6 Bde., in: *The Walpole Society* Bd. 22, 1934, S. 40; zit. bei Solkin, op. cit. (Anm. 5), S. 84.
- 50 Virtue, op. cit. (Anm. 49), S. 46; wieder zitiert bei Solkin, op. cit. (Anm. 5), S. 84.
- 51 Zu Hogarth's „Wollaston Family“: Solkin, op. cit. (Anm. 5), S. 84-89; Kat. Ausst. *Hogarth*, hrsg. von Lawrence Gowing, The Tate Gallery, London 1971, Kat. Nr. 30.
- 52 David Bindman, *Hogarth*, London 1981, S. 41-43; Solkin, op. cit. (Anm. 5), S. 90.
- 53 Zur „Jones Family“: Kat. Ausst. *Manners & Morals*, op. cit. (Anm. 35), Kat. Nr. 66.
- 54 Zur „Cholmondeley Family“: Ebenda, Kat. Nr. 67, Kat. Ausst. *Hogarth*, op. cit. (Anm. 51), Kat. Nr. 42.