

Sinn und Zweck von Verhaltenssteuerung in der Kunst des 18. Jahrhunderts / Werner Busch

Die ältere Generation wird sich erinnern: Mitte der 50er-Jahre des letzten Jahrhunderts entstand in Deutschland eine wahre Flut an Ratgeberliteratur. Für alles gab's Empfehlungen: für die Erziehung („Lexikon der Erziehung. Vom Säuglingsalter bis zur Reife“, 1956), für die Aufklärung (Anneliese Hitzenberger, „Wie sag ich's meinem Kinde?“, 1953; Ruth Andreas-Friedrich, „Woher kommen die kleinen Kinder?“, 1957; oder Kurt Seelmann, „Woher kommen die kleinen Buben und Mädchen“, 7. Aufl. 1964), für „Haus und Familie“, die Wohnung (Alfred Bruckmann, „Die schöne Wohnung“, 1959), für „Mutter und Kind“ (Hannah Uflacker, 1956, 38. Aufl. 1964), für's Werken und Basteln, den neuen Schnitt etc. etc. Keine Frage, die Ratgeber richteten sich in erster Linie an Frauen. Die beiden erfolgreichsten Autorinnen waren offenbar Lilo Aureden und Gertrud Oheim. Aureden schrieb eine Fülle verschiedener Lebenshilfeanleitungen. Von „Schön sein – schön bleiben“, 1955, über ihren absoluten Renner, „Was Männern so gut schmeckt“ (1. Aufl. 1954, 1973 in mehr als 500 000 Exemplaren verbreitet), bis zu „Heiraten will gelernt sein. Ein praktisches Ehebuch“. Gertrud Oheim dagegen produzierte vor allem einen Bestseller: das „Einmaleins des guten Tons“, 1955, bereits im nächsten Jahr in der 11. Auflage.¹

Was mag diese Welle ausgelöst haben? Ganz offensichtlich ist es so, dass die Frauen unmittelbar nach dem Krieg in nicht traditionell frauentypischen Bereichen und Berufen gebraucht wurden. Später – der heute „Wirtschaftswunder“ genannte Aufschwung begann zu greifen, 1955 gelang es Adenauer, die letzten Kriegsgefangenen zurückzuführen – wollten die Männer in ihre Domänen zurück, und die Frauen zogen sich auch selbst in ihre traditionellen Bereiche zurück, versuchten ihr Selbstverständnis nach alten Regeln neu zu formen. (Dass diese Regeln in der Tat sehr alt sind, wird zu zeigen sein.) Das heißt nicht nur, dass sie wieder auf Haus, Küche, Kindererziehung beschränkt waren, sondern auch, dass sie durch das, was sie vermeintlich und idealiter verkörperten, Schönheit und Tugend zur Zivilisierung der Männer beitrugen, besonders nach den Entartungen des Krieges. Gertrud Oheim wurde hier explizit: „Die hinter uns liegende Zeit ist über viele überkommene Gesetze des Anstands hinweggegangen [...] man hat nicht nur das Gefühl, mit dem normalisierten äußeren Leben durch die Disziplin und die Zucht, die die Beherrschung guter Formen voraussetzen, auch sein Inneres ein wenig in Ordnung bringen zu müssen“².

Auch Lilo Aureden legte besonders für Frauen und junge Mädchen Wert darauf, „dass alles Hässliche, Schmutzige, Gewöhnliche überwunden werden soll nicht nur beim Leiblich-Äußerlichen, sondern auch im Geistig-Seelisch-Moralischen“³. Züchtige Schönheit sollte zur geistigen Erneuerung führen. Krieg als ein bloßes Anstandsproblem? So sehr diese Argumente der Restauration der Adenauer-Ära geschuldet zu sein scheinen, das zugrunde liegende Modell hat ebenfalls eine weit zurückreichende Vorgeschichte und erschien in jeweils zeitspezifischer Ausprägung.

Als Vorlage für alle nachfolgenden Verhaltenslehren fungierte bekanntlich Baldassare Castigliones „Il Cortegiano“, „Der Hofmann“, von 1528.⁴ Er prägte die französische Vorstellung vom „honnête homme“ oder die englische vom „gentleman“, sein Einfluss reicht von den Lebensweisheiten des spanischen skeptischen Moralisten Gracian, niedergelegt in seinem in zahlreiche Sprachen übersetzten „Hand-Orakel“ von 1647, über die englische „Courtesy“-Literatur mit ihren „Conduct-Books“, äußerst praktischen Verhaltenslehren, bis zu Julius Bernhard von Rohrs zweibändigem Zeremonialwerk von 1728 respektive 1729. Der erste Band trägt den Titel „Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen“, der zweite „Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren“.

Der Titel des ersten Bandes ist einigermaßen interessant, denn er markiert einen bis dahin nicht greifbaren historischen Wandel, vorsichtig zwar, aber doch vernehmbar. Denn obwohl es sich weiterhin um ein Zeremonialwerk handelt, d. h. um eine Anleitung zum kodifizierten, auch rituellen Verhalten bei Hofe, so war es doch an Privatpersonen gerichtet, also nicht an offizielle Funktionsträger im höfischen Machtspiel und in der höfischen Repräsentation, der alles Zeremoniell diente.⁵ Wie zu zeigen sein wird, war das Verhalten der Privatpersonen aber nicht allein durch eine auf den Herrscher bei Hof ausgerichtete Etikette bestimmt, sondern letztlich durch eine vom Individuum zu verinnerlichende, einzuhaltende oder gegebenenfalls auch nicht einzuhaltende Ethik. D. h. das Individuum begann, in Grenzen über sich selbst zu bestimmen, auch auf die Gefahr hin, höfischer Vorrechte und Anerkennung verlustig zu gehen.

Wenn wir uns im Folgenden primär mit dem 18. Jahrhundert beschäftigen wollen, dann wird es darauf ankommen, auch in noch so formalisiertem Verhalten die Dimension zunehmender Selbstbestimmung und „Freiheit“ zu erkennen. Freiherr von Knigge konnte 1788, wenn er von Verhaltensnormen und -modellierungen sprach, nicht mehr – selbst wenn er wie von Rohr von niederem Adel war – an den Hofmann als Vorbild für die Gesellschaft im Ganzen appellieren, sondern er reflektierte „Über den Umgang mit Menschen“⁶. Und wenn der Maler Asmus Jakob Carstens vom preußischen Staatsminister von Heinitz 1795 per ordre aufgefordert wurde, seiner Verpflichtung als Lehrer der Berliner Akademie und als Romstipendiat des Preußischen Staates nachzukommen und Bilder als Nachweis dafür, dass die Staatsinvestition nicht umsonst verausgabt worden sei und der Künstler auch Fortschritte vorweisen könne, nach Berlin zu schicken und diese Bilder Staatsbesitz seien – wenn er dem nicht Folge leiste, müsse man das Stipendium zurückfordern –, dann antwortete Carstens in einem berühmten Brief vom 20. Februar 1796: „Ich habe die von Seiner Königl. Majestät zu meiner Ausbildung mir geschenkte Pension nützlich und gewissenhaft angewendet“⁷. Was also der Staat als Investition betrachtete, für die er Rendite forderte, sah Carstens als Geschenk an. Dahinter verbirgt sich einerseits die Carstens über seinen Freund Fernow vermittelte Kenntnis

der Kant'schen „Kritik der Urteilskraft“ von 1790 mit ihrer Propagierung der Autonomie von Kunst und Künstler, andererseits aber auch der alte Topos, mit dem der Künstler am Hof seine Sonderrolle zu begründen suchte, mit der er sich nicht unter, sondern neben dem Herrscher zu behaupten wusste, indem er für sein Werk nicht entlohnt, sondern belohnt werden wollte. Einerseits, das markiert seine paradoxe Rolle, saß der Künstler an der höfischen Tafel nicht selten am Katzentisch bei Koch und Gärtner und galt als handwerklicher Dekorateur, andererseits konnte es ihm gelingen, aus der höfischen Hierarchie auszuscheren wie der Hofnarr, dem allein es gestattet war, dem Herrscher auch die unerfreulichen Wahrheiten zu sagen. Der Künstler dagegen konnte das Bild des Herrschers entwerfen, seinen repräsentativen Leib.

Carstens argumentierte selbstbewusst weiter: „Was mir Seine Majestät geschenkt hat [...] kann mir keiner wieder abfordern“⁸. Und gegen die Akademie gerichtet schrieb er, dass sie „kein Recht an meinen Arbeiten hat, also dieselben auch weder in Beschlag nehmen, noch verauktionieren kann [...] und sollte dieses dennoch geschehen, so werde ich mich öffentlich darüber als über eine Ungerechtigkeit eines öffentlichen Collegiums gegen einen Privatmann beschweren“⁹. Ist schon diese Selbstbehauptung unter Bezugnahme auf private, offenbar wieder von Kant inspirierte Rechtsansprüche erstaunlich, so endet der Brief mit einem wahren Paukenschlag und bringt den ideologischen Überbau bürgerlichen Selbst- und Kunstverständnisses ein für allemal auf den Punkt: „Uebrigens muss ich Euer Excellenz sagen, dass ich nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre, und nie ist es mir in den Sinn gekommen, auch habe ich nie versprochen, mich für eine Pension, die man mir auf einige Jahre zur Ausbildung meines Talents schenkte, auf Zeitlebens zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen. Ich kann mich nur hier, unter den besten Kunstwerken, die in der Welt sind, ausbilden, und werde nach Kräften fortfahren, mich mit meinen Arbeiten vor der Welt zu rechtfertigen [...] Mir sind meine Fähigkeiten von Gott anvertraut; ich muss darüber ein gewissenhafter Haushalter sein, damit, wenn es heißt, Thue Rechnung von Deinem Haushalten, ich nicht sagen darf: Herr, ich habe das Pfund, so Du mir anvertrauet, in Berlin vergraben.“¹⁰ Hier scheinen die Ansprüche der Französischen Revolution noch nicht gescheitert, zumindest Napoleons europaweite Durchsetzung des Code civil scheint Carstens Recht gegeben zu haben.

Es ist nun im Einzelnen zu verfolgen, wie, wenigstens vom Anspruch her, aus dem Hofmann der Mensch wird und welchen Niederschlag dieser Prozess in Bildern gefunden hat oder, anders ausgedrückt, inwieweit Bilder die Aufgabe übernehmen, neue Normen zu propagieren und mit ihnen vertraut zu machen. Dafür ist noch einmal mit Castigliones „Hofmann“ von 1528 zu beginnen. Castiglione gibt Gespräche am Hofe von Urbino unter dem Patronat der Herzogin Elisabetta Gonzaga, der Gattin des Herzogs Guidobaldo da Montefeltro wieder. Diese versammelte allabendlich eine gebildete Gesellschaft um sich, bei festgelegten Gesprächsthemen spielte sie den Arbiter und forderte Beiträge heraus, wäh-



Abb. 1 / Sir Peter Lely, Rollenporträt von Nell Gwyn als Hl. Agnes, Stich von Gerard Valck, um 1673, 34,9 x 25,4 cm

rend sie sich selbst zurückhielt. Castiglione hielt die Dialoge in seinem „Cortegiano“ fest, der allein im 16. Jahrhundert schon mehr als 50 Ausgaben erlebte, über 150 im Laufe der Zeit, mit Übersetzungen in viele Sprachen, bis heute.

Wir sollten in unserem Zusammenhang allein auf zwei Dinge abheben: auf den Begriff der „Grazie“ und auf die Einschätzung der Rolle der Frau. Grazie, Anmut, von Goethe definiert als Schönheit in der Bewegung,¹¹ haben den Hofmann in all seinem Tun auszuzeichnen. „Grazia“ hat von einer gewissen „sprezzatura“ begleitet zu sein, einer Lässigkeit, ja einer Spur von Nachlässigkeit, welche die „grazia“ als Resultat einer natürlichen Leichtigkeit erscheinen lässt, wo sie doch, bei aller naturgemäßen Anlage, eine Form durchaus erlernter Beherrschung ist. Sie geht in Fleisch und Blut über, so dass sie zum unmerklichen Habitus wird, bei dem Übertreibung als lächerliche Künstelei und Untertreibung als zu Steifheit und Unbeweglichkeit führend gleichermaßen zu vermeiden sind; ein mittleres Maß ist in allen Dingen zu bedenken.¹²

Aus der „sprezzatura“ entwickelte Gracian den Begriff „despejo“, was am ehesten mit „Unbefangenheit mit einer Prise Ungeniertheit“ zu übersetzen wäre. Es ist eine Leichtigkeit aus einer dem Rang gebührenden Souveränität; wer dies beherrscht, hat im Verständnis des 18. Jahrhunderts Geschmack, „goût“, der auf dem „decoro“ beruht.¹³ Dieser klassische Begriff hat als „decorum“ oder „aptum“ auf dem gesellschaftlichen wie künstlerischen Felde zu gelten und regelt, was angemessen, passend, gehörig und hingehörig ist. Goethe übersetzte „decorum“ mit „das Schickliche“.¹⁴ Doch was angemessen ist und mit Grazie vorgebracht wird, das ist sozial bedingt und ändert sich mit der Zeit. Wenn Castiglione „sprezzatura“ genauer definiert als eine Lässigkeit, „die die Kunst verbirgt und bezeigt, dass das, was man tut oder sagt, anscheinend mühelos und fast ohne Nachdenken zustande gekommen ist“¹⁵, von daher anmutig wirkt, dann liegt schon bei Castiglione selbst die Übertragung des Begriffs in den Bereich der Kunst nahe. Zuerst adaptierte ihn die venezianische Kunst in Gestalt von Lodovico Dolce, dessen Dialog „L'aretino“ aus dem Jahr 1557 zum Lobe vor allem Tizians antritt.¹⁶ „Sprezzatura“ ist dann eine verblüffende Leichtigkeit im Malstil, eine scheinbare Nachlässigkeit, die sich in Skizzenhaftigkeit äußert, in Wahrheit aber das Resultat lang geübter Praxis ist. Selbst Vasari, der

Gegner der venezianischen Kunst, musste das eingestehen, wenn er Tizians Malweise im Spätwerk beschreibt: „Letztere hingegen gestaltete er mit grob hingeworfenen Pinselstrichen und Flecken, so dass man sie von nahem nicht zu betrachten vermag, sie aus der Ferne aber perfekt wirken [...] Auch wenn es vielen so scheinen mag, als wären sie ohne Mühe gemacht, so ist dies keineswegs der Fall und sie täuschen sich darin, denn man erkennt, dass sie überarbeitet worden sind und mit den Farben wieder und wieder über sie gegangen wurde, so dass die Mühe darin sehr wohl zu sehen ist. Auf diese Weise angewandt handelt es sich um ein wohlüberlegte, schöne und herrliche Methode, die die Gemälde lebendig und in ihrer Ausführung von großer Kunstfertigkeit erscheinen lässt und dabei die Mühen kaschiert.“¹⁷ Scheinbare Mühelosigkeit zeichnet das Verhalten des Hofmanns wie den Malstil des Künstlers aus. Castiglione brachte das auf den Nenner, „dass wahre Kunst ist, was keine Kunst zu sein scheint“¹⁸.

Nun diene Castiglione die Dialogform dazu, das eigentliche Argument durch die Widerlegung eines Gegenargumentes umso überzeugender werden zu lassen, indem der Leser den Gedankengang nachvollziehen kann. Im Falle von Castigliones Schilderung der Rolle der Frau ist das Ergebnis des Argumentationsganges zwiespältig. Zuerst wird eine entschieden misogyne Position vorgetragen. Signor Ottavian Fregoso, der im Gespräch den Part des etwas weltfremden Skurrilen abgibt, argumentiert: „Denn da die Frauen höchst unvollkommene Geschöpfe sind und im Vergleich zu den Männern von geringem oder gar keinem Wert, und da sie von sich aus nicht fähig sind, irgendeine tugendhafte Handlung zu verrichten, muss man ihnen mit Scham und Furcht vor Schande einen Zügel anlegen, der ihnen gleichsam mit Gewalt einige gute Eigenschaften beibringt; und es scheint, dass ihnen Enthaltbarkeit notwendiger als irgendetwas anderes ist.“¹⁹ Nun ist es nicht etwa nur so, dass diesem Zerrbild leicht das Gegenbild der idealen tugendhaften Frau gegenüberzustellen wäre. Vielmehr soll im Zerrbild subkutan durchaus etwas über das Wesen der Frau ausgesagt werden. Als Naturwesen bedarf sie der (männlichen) Zivilisation, das Ziel dieser Bildung ist Tugendhaftigkeit, und nicht nur das: In der Tugendhaftigkeit spiegelt sich zugleich ihre Schönheit, so dass hier und in der Folgezeit in den Verhaltenslehren weibliche Tugend und Schönheit einander bedingen. Der Mann, so heißt es, brauche „eine gewisse gesetzte und feste Männlichkeit“, der Frau dagegen stehe es „gut an, eine weiche und feine Zärtlichkeit zu haben, mit einer Art von weiblicher Lieblichkeit in jeder Bewegung, die sie beim Gehen, Stehen und Sprechen oder wobei es auch sein mag, stets als Dame erscheinen lässt, ohne irgendwelche Ähnlichkeit mit dem Mann“²⁰. Die Rollenzuschreibungen sind eindeutig. Als Ergänzung, als Supplement zum Hofmann sorgt die Frau für dessen Vollkommenheit, und insofern muss sie schön sein, „denn der Dame, der die Schönheit fehlt, fehlt wahrlich viel“²¹. Schicklichkeit, Anmut, Sanftmut, Schamhaftigkeit – dadurch können die Frauen den männlichen Drang und das kriegerische Wesen des Mannes mäßigen und sein Tun in Vernunft münden lassen, die ihnen selbst nicht notwendig Ingredienz sein muss. So

fremd uns dies heute erscheinen mag, das Modell hatte eine lange Geltungsdauer und erklärt Aussehen und Rolle der Frau im Porträt.

Castigliones „Cortegiano“ wurde 1561 von Sir Thomas Hoby ins Englische übersetzt und löste eine wahre Flut von „Courtesy“-Literatur aus, simpler gestrickt als der „Hofmann“ und pragmatischer in ihrer direkten Anwendbarkeit.²² Besonders als Reaktion auf die entschieden libertine Restaurationszeit bestand Ende des 17. Jahrhunderts ein ausgeprägtes Bedürfnis nach moralischer Erneuerung durch erneute Rollenfestschreibung, wobei die Castiglione'sche Differenz zwischen männlichem und weiblichem Rollencharakter in England bereits 1631 von Richard Brathwait in den beiden Büchern „The English Gentleman“ und „The English Gentlewoman“ festgehalten worden war. Schon das Motto auf dem Titelblatt von „Gentlewoman“ ist eindeutig: „Grace my guide, glory my goale“, gemeint sind Anmut in der Erscheinung und tugendhaftes Verhalten im Leben.²³ Wenn der Hofmann wie bei Castiglione letztlich auf Vollkommenheit zielt, so die Gentlewoman auf Erfüllung in ihrer Tugendhaftigkeit. Männliche Tugend führt zur Aktion, weibliche durchtränkt alles Tun, die eine Tugend agiert öffentlich, die andere wirkt im Privaten. Männlicher Stärke korrespondiert weibliche Schönheit. Da in der Schönheit weibliche Tugend aufgehoben ist, kehrt das Porträt allein einen Idealtypus von Schönheit hervor.

Beredten Ausdruck hat dies in England in zwei Porträtserien gefunden: Sir Peter Lelys „Windsor Beauties“ und Godfrey Knellers „Hampton Court Beauties“.²⁴ Lelys zehn „Windsor Beauties“ sind wohl zwischen 1662 und 1665 entstanden und entstammen damit der Restauration. Sie unterscheiden kaum zwischen Adels- und Mätressenporträt, beide sind gleichermaßen offenherzig und aufreizend, wobei es offensichtlich besonderes männliches Vergnügen erregte, wenn sie zugleich in der Rolle der Maria Magdalena, der heiligen Agnes mit Unschuldslamm (Abb. 1) oder auch der keuschen Diana im Undress erschienen.²⁵ Der Schönheitstypus jedoch ist eindeutig normiert und wird durchgehend verwendet; die Porträts sind, wie Samuel Pepys 1668 in seinem berühmten „Diary“ schreibt, „good, but not like“²⁶. Knellers „Hampton Court Beauties“ wirken weniger lasziv. Seine Serie der Hofdamen und Vertrauten von Königin Mary II. entstand 1690/91, also nach der „Glorious Revolution“. Zwar geht es auch hier um die Hervorkehrung der Schönheit der Dargestellten, doch ist diese der männlichen Verfügung sehr viel weitgehender entzogen (Abb. 2). Kneller verzichtet im Wesentlichen auf die christliche, mythologische oder ironische Einkleidung durch Entkleidung. Allenfalls eine pastorale Verklärung scheint erlaubt; Zurückhaltung und Würde, nicht das Vorzeigen körperlicher Vorzüge markieren das Thema. Ein gewisser Puritanismus greift Raum, jedoch nicht ohne ein Maß an Verfeinerung und Empfindsamkeit. Lelys Rollenadaptation wird als bloße unangemessene Verbrämung durchschaubar, und dennoch markieren die beiden Serien nur zwei Seiten ein- und derselben Medaille: Hervorkehrung des eigentlichen, vermeintlich naturgegebenen Charakters bloßer Sinnlichkeit auf der einen,



Abb. 2 / Sir Godfrey Kneller, Diana de Vere, Duchess of St. Albans, 1690/91, Öl auf Leinwand, 233,7 x 114,9 cm, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II, Hampton Court



Abb. 3 / William Hogarth, Captain Coram, 1740, Öl auf Leinwand, 239 x 147,5 cm, Thomas Coram Foundation for Children

Verklärung eben dieses Charakters auf der anderen Seite, beides unter dem Signum der Schönheit. So erscheinen auch das frivole Spiel mit der Moral und ihre idealtypische Verklärung nur als zwei Formen männlichen Gebrauchs.

Hiergegen begannen am Anfang des 18. Jahrhunderts die moralischen Wochenschriften von Addison und Steele „Tatler“ und „Spectator“ sowie der „Guardian“ Sturm zu laufen, und zwar durch Propagierung einer neuen „middle-class“-Moral – ob sich allerdings dadurch die tradierten Rollencharaktere grundsätzlich aufgelöst haben, ist fraglich. Die Moral, die propagiert wurde, war die Handelsmoral der Londoner City. Voraussetzung dafür war die neue Regierungsform der parlamentarischen Monarchie mit einer verhältnismäßig klaren Gewaltenteilung. Wenn über Positionen von den Whigs und Tories gestritten werden konnte, Zeitungen und Zeitschriften diese Auseinandersetzungen begleiteten, schließlich im fortgeschrittenen Jahrhundert die Karikaturisten die Argumente und ihre Vertreter aufs Korn nahmen und als hohl, vorgeblich, berechnend oder opportunistisch zu entlarven versuchten, dann entstand so etwas wie eine rasonierende Öffentlichkeit, eine öffentliche Meinung. Von politischer, aber auch philosophischer, besonders moralphilosophischer Seite galt es, auch diese Formation zu modellieren, möglichst auf Normen zu verpflichten. Nötig war das insofern, als der ständige Zustrom verarmter Landbevölkerung aufgrund einschneidender Landumstrukturierungen in die Londoner City soziale Probleme ent-

stehen ließ, die nach sozialer Ordnung riefen. Da London selbst im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert keine Industriemetropole wurde, sondern lediglich Warenumsschlagplatz blieb, gab es ein Heer von Angestellten, deren Verhalten die moralischen Wochenschriften, vor allem aber gesonderte Lehrlingsbreviere zu steuern suchten. Das soziale Elend versuchten auf privatbürgerlicher Initiative gegründete Sozialinstitutionen und Parlamentskampagnen in den Griff zu bekommen.

Von künstlerischer Seite war sicher William Hogarth auf beiden Feldern der Engagierteste. Er gehörte zu den Governors des St. Bartholomew's Hospital, malte, um einen ausländischen Konkurrenten zu verdrängen, ohne Honorar das Treppenhaus von dessen Versammlungsräumen mit großen Wandbildern aus, mit Themen, die der Funktion des Krankenhauses korrespondierten. Ebenso war Hogarth Governor des Foundling Hospitals, des Findelhauses, organisierte hier mit Künstlerkollegen die erste öffentliche permanente Kunstausstellung Englands, stiftete dem Findelhaus das lebensgroße Porträt seines Gründers Captain Coram (Abb. 3), organisierte Sozialaktivitäten und nahm in seinem eigenen Haus Findelkinder auf. Unterstützt wurden diese Bemühungen von der Kirche, und zwar besonders von den Latitudinariern. Sie stellten eine Reihe von Bischöfen in der Bench of Bishops im Oberhaus des Parlamentes und lieferten Woche für Woche so genannte Charity-Predigten, die an die Nächstenliebe appellierten und „benevolence“ forderten,

Mildherzigkeit in Form vor allem von Mildtätigkeit. Die moralischen Wochenschriften trugen ihren Teil zu dieser durchaus umfassenden Bewegung bei.²⁷

Richard Steele, Mitherausgeber der wichtigsten, um 1710 florierenden moralischen Wochenschriften, gab den Reformessay „The Christian Hero“ heraus, der allein im 18. Jahrhundert 20 Auflagen erfuhr, und propagierte damit ein gänzlich neues Heldenideal. Nicht Herrscher und Feldherrn hätten Heldentaten vollführt, sie hätten den Völkern meist nur Elend gebracht. Besonders würdig sei vielmehr die Tugend der Bedürftigen, und so kreierte er den Begriff des „Heroick Poor“²⁸. Jedermann stehe der Weg zu wahren Ruhm durch barmherzige Taten offen. Von christlicher Seite wurden die großen Dulder Hiob und der barmherzige Samariter als wahre Helden gefeiert. Die alten Helden wurden so systematisch vom Sockel gestoßen. Auch die Philosophen beteiligten sich daran. Alexander Pope schrieb 1733/34 seinen „Essay on Man“, begründete die neue Ethik, wenn auch in bewusst paradoxer Form, und ließ dabei am klassischen Helden kein gutes Haar – Alexander der Große

mutierte bei ihm zu „Macedonia's Madman“²⁹. Der große Eroberer wurde gar zum eigentlichen Verbrecher. Henry Fielding, der als Novellenschreiber an der Umwertung der Werte ebenfalls großen Anteil hatte, wendete das Argument dialektisch. Er nennt den Verbrecher Jonathan Wild die gesamte gleichnamige Novelle hindurch den Großen, und dies auch noch durchgehend in Majuskeln.³⁰

Fielding, gelernter Jurist, ist noch in anderer Hinsicht unter die großen Sozialreformer zu zählen, und darin hatte er sich mit William Hogarth verbunden. Die beiden betrieben in Wort und Bild die zu Recht in die Geschichte eingegangene große Anti-Gin-Kampagne. Die Kampagne hat eine lange Geschichte, von etwa 1720 bis 1751 dauerte sie und richtete sich gegen das unlicenzierte Ginbrennen, das zu epidemischem Alkoholmissbrauch besonders in den niederen Klassen geführt hatte. Zeitweise befand sich in jedem vierten oder fünften Haus in London ein Ginausschank. Kirchlicherseits errechnete man, dass in London im Umkreis von 20 Meilen 10 000 Ginläden ihr Geschäft betrieben, man komme so auf eine Zahl von 400 000 Gintrinkern. Dass es so schwierig

Abb. 4 / William Hogarth, Beer Street, Kupferstich und Radierung, 1751, 35,8 x 30,2 cm

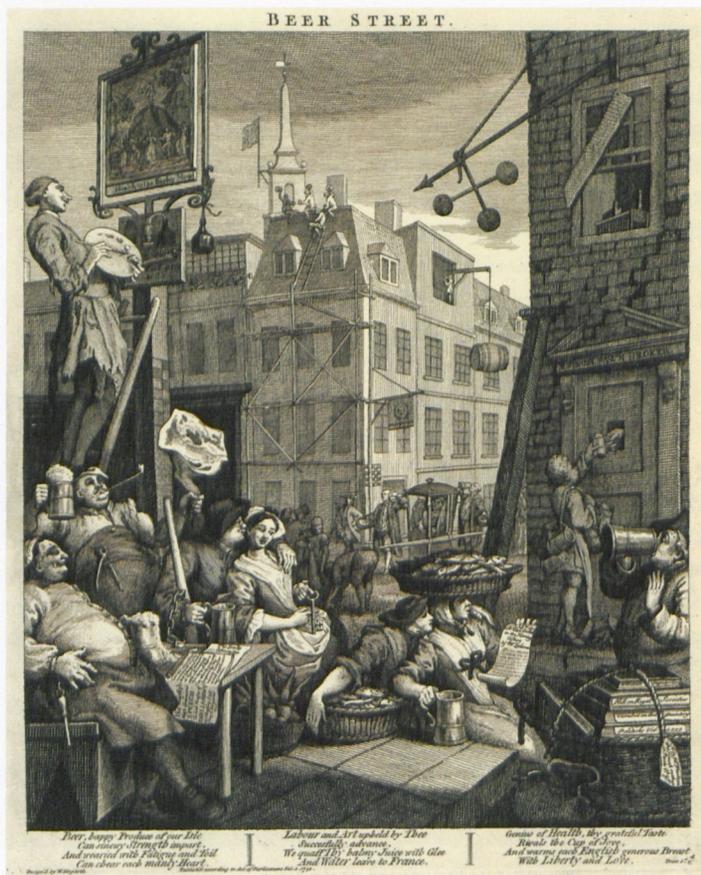


Abb. 5 / William Hogarth, Gin Lane, Kupferstich und Radierung, 1751, 35,8 x 30,2 cm

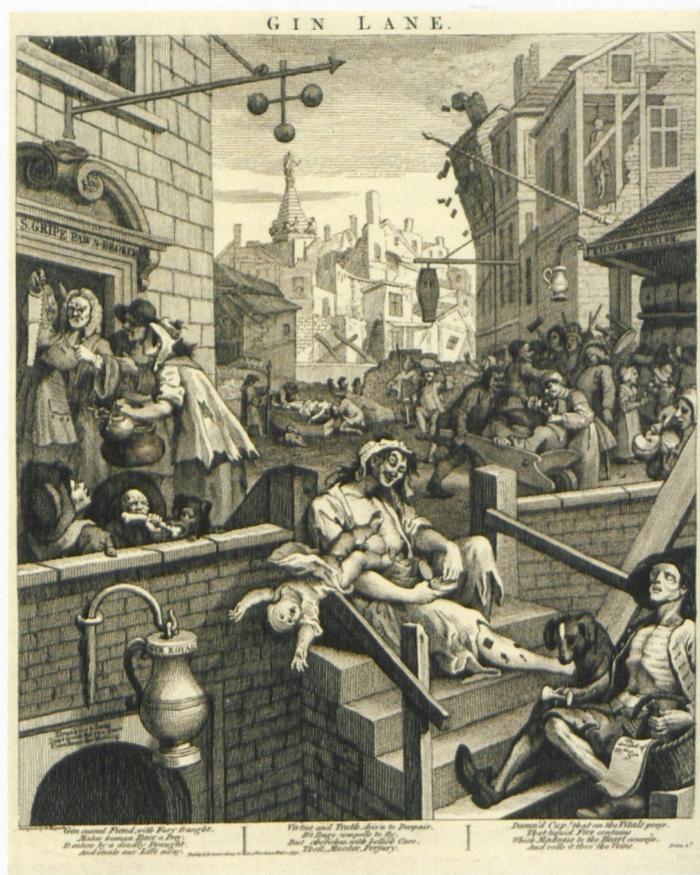




Abb. 6 / William Hogarth, Marriage à la Mode, Szene 1, Kupferstich und Radierung von G. Scotin, 1745, 35,5 x 44,5 cm

war, gesetzlich gegen den Ginmissbrauch vorzugehen, und dass die Bemühungen so langwierig waren, lag am „landed interest“, der eine starke Parlamentslobby hatte und für die Ginbrennerei auch in Zeiten schlechter Ernten sein minderwertiges Getreide absetzen konnte. Denn gerade die mittleren „landowners“ aus der Gentry waren aufgrund des umfassenden Strukturwandels der Landwirtschaft in ökonomische Schwierigkeiten geraten. Schließlich wurden die Verhältnisse in London gänzlich unhaltbar, und eine letzte große konzertierte Aktion führte zur endgültigen Gesetzgebung. Fielding publizierte 1751 „An Inquiry Into the Courses of the late Increase of Robbers & C. With Some Proposals for Remedying this Growing Evil“ und sah darin den Ginkonsum als verantwortlich für das rapide Ansteigen von Verbrechen, vor allem der organisierten Kriminalität durch die Armen („the lower Order of People“). Die Kirche verstärkte ihren Druck im Parlament und publizierte nicht zu widerlegendes statistisches Material, William Hogarth wiederum veröffentlichte parallel zu Fielding sein Gegensatzpaar „Beer Street“ und „Gin Lane“ (Abb. 4 und 5). Die Tendenz ist eindeutig: Bier ist gesund und nahrhaft, dient letztlich der Volkswohlfahrt, Gin dagegen führt zu endzeitlichen Zuständen, unterminiert die Gesundheit für alle Zeiten, fördert die ohnedies erschreckende Kindersterblichkeit, im Delirium, das den Verstand zerstört, verliert sich alle soziale Ordnung. Hogarths holzschnittartiges Argument gewann besondere Schlagkraft, indem er die Blätter in Analogie zu den Flügeln eines Jüngsten Gerichts gestaltete. So wie die Auferstandenen zum Brunnen als der Quelle des Lebens drängen, so werden die Verdammten in den Höllenrachen befördert und von Teufeln gefoltert, die ihnen mit Trichtern Unmengen von Flüssigkeit

einflößen. Das Mittelbild eines Jüngsten Gerichts mit dem göttlichen Urteil fehlt bezeichnenderweise, an seine Stelle tritt das irdische Gericht mit seiner Rechtssprechung, an deren Reformen die Gebrüder Fielding arbeiteten.³¹

Voraussetzung für die adäquate Darstellung und Formierung von Sozial- und Normreformen besonders aufseiten des Künstlers ist es, dass er soziale Differenzen genau zu beobachten und zu analysieren weiß. Wie präzise derartige Beobachtungen im künstlerischen Werk ihren Niederschlag finden können, das sei allein an einer Grafik aus Hogarths dritter Moralserie „Marriage à la mode“ von 1745 demonstriert. Während die Vorläufer, in den, wie Hogarth sie nennt, „modern moral subjects“, „A Harlot's Progress“ von 1732 und „A Rake's Progress“ von 1735 primär auf die „middle-class“ zielen, ihr demonstrieren, wohin es führt, wenn man den Verführungen der Großstadt nicht widersteht respektive das von der älteren Generation in harter Arbeit erwirtschaftete hemmungslos verprasst und über seinen Stand hinaus strebt, will „Marriage à la mode“ vor allem dem Adel den Spiegel vorhalten. Auch dessen hemmungsloses Luxusleben ohne jede Moral kann in die Katastrophe führen.

Szene 1 der Serie (Abb. 6) zeigt den Ausgangspunkt allen Übels.³² Eine arrangierte Heirat wird besiegelt. Die Betreiber des Geschäfts möchten von ihm gleichermaßen profitieren: Der pompöse Altadlige in Finanznöten versucht, sich zu sanieren, indem er seinen Sohn der Tochter eines reichen Kaufmanns verheiratet; der Kaufmann möchte sozial



Abb. 7 / Louis-François Roubiliac,
Händel-Denkmal, 1738, H. 135,3 cm,
London, Victoria and Albert Museum

aufsteigen. Die Väter bringen das Geschäft zum Abschluss, während die betroffenen Kinder dies entweder missmutig oder völlig gleichgültig zur Kenntnis nehmen. Ein Rechtsvertreter redet schmeichelnd auf die Bürgertochter ein, im Lauf der Geschichte wird er ihr Geliebter werden und die endgültige Katastrophe auslösen, doch auch der unbeteiligte und nur mit sich selbst beschäftigte Adelslaffe wird sich auf Abwege begeben. Am Ende wird er von seinem Nebenbuhler erstochen, der dafür auf Tyborn am Galgen endet, die ungetreue Ehefrau wird mit Schimpf und Schande beladen ins Elternhaus zurückkehren und sich selbst vergiften. Das gemeinsame Kind erbt die Geschlechtskrankheit des honorigen Vaters und wird die bis auf Wilhelm den Eroberer zurückreichende Adelslinie nicht mehr fortsetzen können. Fürwahr eine Schauergeschichte mit der Moral, dass blaues Blut und Kaufmannsgut sich nicht unbedingt reimen. Die Vermischung der Klassen und der Bruch mit den jeweiligen Standesnormen sind grundsätzlich, so wird hier argumentiert, von Übel.

Nun sind Hogarths Grafiken vielfältig aufgeladen. Dazu hier nur Weniges: Die Charakterisierung des Personals geht in letzte Details. Der

Adelsvater demonstriert adlige Überlegenheit. Trotz seiner aus Übermaß an Speis und Trank verursachten Gicht, worauf das umwickelte Bein hindeutet, sitzt er elegant da, geradezu im Kontrapost, die Hand liegt elegant auf der Hemdbrust, von der eigenen Bedeutsamkeit überzeugt, der Blick ruht nicht auf dem schnöden Geld, das bereits über den Tisch zu ihm gewandert ist und die Aufrechterhaltung des gewohnten Lebensstiles ermöglichen soll. Der Kaufmann hätte an seiner Stelle nachgezählt. Plump sitzt er da, die Beine unelegant nebeneinander gestellt, er berührt die Rückenlehne seines Stuhles nicht, prüft mit dem Kneifer auf der Nase das Heiratsdokument; es muss schließlich alles seine Ordnung haben. Sind schon diese beiden in ihrem jeweiligen Stand und Selbstverständnis perfekt beobachtet, so sind es die Opfer der Heiratspolitik nicht weniger. Wenn der Adelsvater barocke Pracht mit Allongeperücke verströmt, so ist der Sohn schon in elegantem Rokoko gekleidet, statt Allongeperücke à la mode bereits Zopf. Sein blasirtes Verhalten entspricht seinem Adelshabitus, Gefühle sind sublimiert, seine Gesten internalisiert. Die Bürgerstochter kann ihre Gefühle nicht unterdrücken, in ihrem dumpfen Hocken finden sie körperlichen Ausdruck.

Man kann die Betrachtung fortsetzen, die Galerie im Empfangszimmer des Adligen analysieren, auf die geradezu penetrant betonte Grafenkrone hinweisen, die so gut wie jeden Gegenstand zielt, darauf, dass der durchs Fenster zu erkennende Neubau des Adligen, der aufgrund der Finanzklemme ins Stocken geraten ist, zeitgenössischem Neopalladianismus frönt, jedoch entschieden gegen die Architekturordnungen verstößt. Bei aller Adelsnoblesse erfüllt er doch die Standesanforderungen nicht. Schon bei Castiglione heißt es, Grazie dürfe nicht in Affektation entarten, zu viel des Guten zerstöre das Idealbild ebenso wie zu wenig.³³ Es handelt sich hierbei also weniger um einen generellen Adelsangriff als vielmehr um ein Einklagen der Standesgrenzen und des jeweils zugehörigen Habitus. Sicher bestätigt dies die gesellschaftliche Ordnung, doch die Detailanalyse ermöglicht es, schichtenübergreifend zu kritisieren, und dabei werden Adel und Hof nicht ausgenommen. Letztlich zielt dies auf für alle verbindliche Normen, und das können auf Dauer nur diejenigen der „middle-class“ sein.

Wie umfassend das Bedürfnis nach einer Neuformulierung der Normen und ganz praktisch der Manieren im England der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewesen ist, das mag eine andere Unternehmung aus dem Hogarth-Kreis belegen. 1738 gestaltete Louis François Roubiliac, der aus Hogarths St. Martin's Lane Academy stammte, mit ihm befreundet war und eine Büste von ihm schuf, ein Händel-Denkmal für Londons großen Vergnügungspark Vauxhall Gardens (Abb. 7).³⁴ Unklar ist, warum das Denkmal im Vergnügungspark platziert wurde und warum Händel überhaupt ein Denkmal erhielt, handelte es sich bei Roubiliacs Monument doch um das erste Denkmal der Geschichte für eine noch lebende Größe. Erst um einiges später sollte diese Ehre auch Voltaire widerfahren. Der Vergnügungspark hatte eine längere Geschichte, sein Grund und Boden gehörte dem Prince of Wales, dem Sohn

Georg II., der 1727 auf den Thron kam. Der Prince of Wales hatte das Gelände an den Unternehmer Jonathan Tyers vermietet, der sofort mit einer grundsätzlichen Umgestaltung des Parks begann. War der Park zuvor eine Art Freilichtbordell für die niederen Klassen gewesen, so wurde er jetzt umzäunt, es wurde Eintritt erhoben, noblere Gebäude wurden errichtet, vor allem so genannte supper-boxes, die man mieten und in denen man in Gesellschaft abends speisen konnte. Im Zentrum wurde ein Musikpavillon errichtet, auf dem ein Orchester allabendlich Stücke von Johann Christian Bach, Thomas Arne und eben auch Händel aufführte. Durch die Musik, so propagierte es Tyers in immer neuen Annoncen über die Jahre, sollte das sittenlose Treiben in eine kultivierte Form des Musikgenusses überführt werden, die Triebe sollten durch die Musik besänftigt werden, so wie Orpheus die wilden Tiere mit seiner Musik gezähmt oder David Sauls Zorn besänftigt, sein verdüstertes Gemüt durch das Harfenspiel erhellt hatte.

Musik als Zivilisierungsinstrument – das war durchaus neu, denn bis dato hatte ein musikalischer Vortrag primär dem Divertimento gedient. Man unterhielt sich und speiste während der Vorführung, die Musik gab nicht mehr als den Hintergrund ab; jetzt sollte die Menge ihr schweigend lauschen. Wir beobachten die Geburt des modernen Konzertpublikums, und der Patron des Gartens sollte der berühmte Händel sein. Dem war das gar nicht recht, er fühlte sich im Vergnügungspark am falschen Ort, war er doch ein Anhänger und Verfechter der italienischen Oper, in Sonderheit ihrer tragischen Ausprägung, der Opera seria. Nun sollten Hinz und Kunz seine Musik trällern? Roubiliac ließ sich nicht abhalten und gestaltete sein Denkmal, das in einer großen halbrunden Nische aus supper-boxes in unmittelbarer Nähe des Musikpavillons auf einen Sockel gestellt wurde. Aber in was für einer Form! Händel ist mit seiner Hausmütze dargestellt, hat also die für ihn in der Öffentlichkeit unerlässliche Allonge-Perücke abgesetzt, unter der man Glatze trug, um nicht zu schwitzen; zu Hause überdeckte man die Blöße mit der Hausmütze. Zudem sitzt er entspannt mit übergeschlagenem Bein auf einem zweiten Sockel und klimpert mit offener Hemdbrust und offenem Hausmantel auf der – allerdings klassischen – Leier. Die Kniebundhosen sind über dem Knie noch nicht einmal zugeknöpft, die Socken rutschen, die Krönung jedoch sind die Pantoffeln, der eine hängt vom Fuß des übergeschlagenen Beines, den anderen hat er gar ausgezogen und benutzt ihn als Fußabtreter. Da mag der Putto noch so sorgfältig die Töne seines Geklimpers notieren, hier gibt es nichts zu retten. Händel ist in den Vergnügungspark eingemeindet worden und sieht sich gemein gemacht.

Eine Zeitlang wehrte er sich noch gegen eine derartige Inanspruchnahme, doch dann musste er einsehen, dass die italienische Oper in England an ihr Ende gekommen war, die „Beggars Opera“ in der Nationalsprache neue Töne anschlug und insofern politisch war, als sie unverkennbar die korrupte Regierung Walpole angriff und den Straßenräuber Macheath zum eigentlichen, durchaus sympathischen Helden machte, was noch Bertolt Brecht bekanntlich höchlichst erfreute. Händel

schwammen die Felle davon; da er aber auch ein cleverer Geschäftsmann war, disponierte er um, schrieb weltliche Chorwerke, Serenata genannt, und Oratorien. Zur Aufführung brachte er sie beispielsweise in Sozialinstitutionen als Benefizkonzerte, etwa im Foundling Hospital; dort engagierte er sich bei der Installierung einer Orgel und ließ als Einweihungskonzert den „Messias“ aufführen. Bis heute hat die Forschung nicht zur Kenntnis genommen, dass Händel hier auf Hogarths Feld wilderte, der für die Ausgestaltung des Findelhauses mit Bildern sorgte und dem der Komponist dort schon in dessen Funktion als Governor begegnet sein muss, denn auch Händel wurde nun Governor. Aus der Adelskultur war er in die Bürgerkultur gewechselt, widerstrebend zwar, aber erfolgreich. 1749 ließ er die „Feuerwerksmusik“, die zur Feier des Friedens von Aachen komponiert worden war, mit riesigem Orchester vortragen und schreibe 12 000 Personen in Vauxhall Gardens uraufführen, was eine stundenlange Verstopfung von London Bridge zur Folge hatte, danach wiederholte er die Aufführung im Findelhaus mit Auszügen aus weiteren Werken. Hogarth wie Händel taten etwas für die Sozialinstitutionen, definierten aber auch ihren Ort und den Ort ihrer Kunst in der Gesellschaft neu, nicht ohne finanziellen Erfolg. Statt Adelspatronage als soziale Sicherung nun Ausnutzen bürgerlicher Geschäftsformen.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden die bürgerlichen Verhaltensnormen ausdifferenziert. Sie waren nicht mehr wie noch in der Generation von Hogarth allein auf die Behauptung in der City und ihr Geschäftsgebaren bezogen, sondern stellten universale, die Gesamtgesellschaft umfassende Ansprüche dar. Wenn von stadtbürgerlicher Seite das eigene Verhalten zur gesamtgesellschaftlichen Norm erklärt und vor allem als natürlich deklariert wurde, dann musste es jetzt darum gehen, dieses natürliche Verhalten als ein allgemein menschliches zu modellieren, und zwar durch Sensibilisierung. Nicht mehr um angeleitetes Verhalten ging es, sondern um aus dem reinen Gefühl als wahrhaften Naturausdruck sich quasi automatisch ergebendes Verhalten. Unverstellter Ausdruck des Inneren sollte sich in zwischenmenschlichem Verkehr äußern. Daraus entstand das, was man vor allem in England Sensibilitätskult genannt hat: ein forciertes Den-eigenen-Gefühlen-Nachspüren, wobei selbst den Männern tränenreiche Entäußerungen zugestanden wurden und sie auch vor Überwältigung durch Ohnmacht nicht mehr zurückschreckten.³⁵

Wenn Fielding in seinen Novellen den sozialreformerischen Part in der Tradition Hogarths übernahm, dann initiierte Samuel Richardson bei aller auch bei ihm zu findenden Moraldidaxe in etwa zeitgleich das sentimentale Gegenstück zuerst in seinem Briefroman „Pamela or virtue rewarded“, 1740. Fielding erschien dies angesichts der realen sozialen Verhältnisse als ein Zuviel an reiner Gefühligkeit und Güte und er antwortete mit einer „Shamela“ betitelten Parodie – was dem Erfolg der neuen sentimentalischen Literatur nichts anhaben konnte. Richardson feierte mit seiner nächsten Novelle „Clarissa Harlowe“ von 1747/48 Triumph. Obwohl Clarissa einem skrupellosen Verführer zum Opfer

fällt, wecken die Reinheit ihrer Gefühle und der dafür in Kauf genommene Tod selbst in den Verstocktesten menschliche Empfindungen. Das Ziel beim Leser ist erst erreicht, wenn er von seinen eigenen Gefühlen überschwemmt wird und dies als seelische Reinigung erfährt.

„My Fair Lady“-Geschichten hatten Saison. Die berühmteste, übrigens auch die Quelle für besagtes Musical, spielte sich in der Wirklichkeit ab. Amy Lyon, geboren 1765, war die Tochter eines Hufschmieds, verdingte sich in London als Kindermädchen; mit Schönheit gesegnet wurde sie Objekt adliger Begierde, gebar ein uneheliches Kind, änderte ihren Namen in Emma Hart, wurde die Geliebte von Charles Greville, der sie an seinen Onkel Sir William Hamilton, den englischen Gesandten in Neapel, verhöckerte, um für sich selbst den Weg für eine gute Adelspartie frei zu machen. Nach Grevilles Vorstellungen sollte sie seinem Onkel eine angenehme Gespielin sein, um zu verhindern, dass der Onkel sich noch einmal verehelichte, was Grevilles Erbabsichten durchkreuzt hätte. Emma Hart durchlief in Neapel eine selbst auferlegte Schu-

Abb. 8 / George Romney, Emma Hamilton als „Sensibility“, um 1786, Öl auf Leinwand, 160 x 115,6 cm, Privatbesitz



lung zur Lady, und zum Entsetzen von Greville verliebte sich der Onkel in Emma und heiratete sie schließlich, so dass sie zu Lady Hamilton wurde. Der alte ambasciatore schmückte sich mit ihrer schönen Jugend, sie erlangte als Attitüendarstellerin Berühmtheit. Emma Hart kultivierte ihr schauspielerisches Talent, war in der Lage, in weißer antiker Robe, einem Undress, nur mit Hilfe eines langen weißen Schals in großer Geschwindigkeit verschiedene Rollen einzunehmen. Sie stellte bekannte Kunstwerke oder mythologische Figuren nach und war bald berühmt dafür, das jeweilige Sentiment der verkörperten Figur perfekt zum Ausdruck bringen zu können. Vor Publikum spielte sie viele Rollen nacheinander, rührte es zu Tränen und löste Begeisterungstürme aus.³⁶

Lady Hamilton überlieferte 1791, wie es ihr möglich wurde, ihren Habitus so zu formen, dass sie sich in der Neapolitaner Hofgesellschaft und vor den ungezählten englischen Reisenden im Palast von Sir William Hamilton behaupten konnte. Sie hatte Gesangs- und Schauspielunterricht genommen, doch am Wichtigsten war ihr die Lektüre einer der berühmtesten Dichtungen ihrer Zeit, die sie immer wieder konsultiert hatte: „The Triumph of Temper“ von William Hayley, ein ungemein erfolgreicher Entwurf kontrollierter Gefühllichkeit, der, wie Emma Hart gestand, sie erst zu Lady Hamilton gemacht habe. Die Hauptperson Serena war eine der Lieblingsposen Emmas.³⁷

Indirekt verweist uns dies auf die Tatsache, dass die bildende Kunst, vor allem in Gestalt von George Romney, entscheidenden Anteil an der Modellierung von Emma gehabt hat. Romney nämlich stellte sie, sehr zur Freude von Hayley, mit dem er eng befreundet war, gleich mehrfach in der Rolle der Serena dar – und nicht nur das: Bevor Emma zur gefeierten Attitüendarstellerin aufstieg, hat Romney sie – und zwar schon in London, als sie noch die Geliebte von Charles Greville war – in den verschiedensten Rollen abgebildet; Künstler und Modell suchten dabei stets nach dem jeweils angemessenen Ausdruck und der passenden Kleidung. Offensichtlich war dies Emmas Vorschule der Attitüdenästhetik. Romney stellte sie meist in bloßen Kopf- oder Bruststücken dar: als Ariadne, trauernd von Theseus auf Naxos verlassen, als heilige Cäcilie mit himmelndem Blick vor einem Notenbuch, als büßende Magdalena, als Kalypso, als Bacchantin, als Miranda, mindestens dreimal als Cassandra, als Jeanne d’Arc, als Circe mit verzauberndem Blick, als Medea mit Wahn im Ausdruck, sich nach Unsichtbaren umschauend. Darüber hinaus zeigte er sie auch als Betende, als Verkörperung der Freude oder am Spinnrad sitzend und, sehr bezeichnend in unserem Zusammenhang, einmal als „Nature“, als Verkörperung der unschuldigen Natürlichkeit, und zum anderen als „Sensibility“ (Abb. 8), als Gefühl an sich – auch dies geht auf Hayleys Dichtung zurück. Lady Hamilton, nun als Dreiviertelfigur, nähert sich in der Rolle der „Sensibility“ hingebungsvoll kniend dem Blatt eines Mimosenstrauches. Bekanntlich rollen sich die Blätter der Mimose bei der geringsten Berührung zusammen – und die entsprechende Überempfindlichkeit als Zeichen höchster Sensibilität und ausgeprägten Einfühlungsvermögens sollte auch Emma auszeichnen.³⁸



Abb. 9 / Joseph Wright of Derby, Edwin, nach Dr. Beatties „Minstrel“, Öl auf Leinwand, 160 x 116,8 cm, 1777/78, Hambros Bank Limited



Abb. 10 / Joseph Wright of Derby, Maria, nach L. Sterne, Öl auf Leinwand, 160 x 115,6 cm, 1781, Derby Art Gallery

Romneys Rollenporträts von Emma entstanden von 1782 ab im Verlauf vieler Jahre. Anfang der 80er-Jahre konnte Romney auf zwei Vorläufer zurückgreifen, die den Typus überstarker Empfindsamkeit vorbildeten, welche, wenn sie missverstanden wird, etwa in Form von Melancholie, gar vom Absturz in den Wahn bedroht ist. Beide Künstler, Angelika Kauffmann und Joseph Wright of Derby, bezogen sich dabei bezeichnenderweise ebenfalls auf literarische Quellen: auf Laurence Sternes „Tristram Shandy“ von 1760–1767 und vor allem auf dessen „Sentimental Journey“ von 1768. In beiden Romanen taucht die aus enttäuschter Liebe erst in Melancholie und dann in geistige Verwirrung gefallene Figur der Maria auf. Als „Mad Maria“ wurde sie zur Ikone des Sensibilitätskultes. Angelika Kauffmann prägte den Typus 1777. Joseph Wright of Derbys Bild von 1781 (Abb. 10), auf dem Maria mit verdü-

tertem Blick und Melancholiegestus, aber in großer Schönheit zu sehen ist, mit einer Flöte in der Hand, auf der sie traurige, zu Herzen gehende Weisen spielte – eine Form von unmittelbarem, nicht rational gefiltertem Gefühlsausdruck –, hatte ein Pendant, das drei Jahre zuvor entstanden war, abermals eine Figur aus einer empfindsamen Dichtung: James Beatties Gedicht „The Minstral; Or the Progress of Genius“ (Abb. 9), entstanden 1771–1774. Der Held des Poems, der Hirtenknabe Edwin, verliert sich melancholisch in die Natur, die er voller Begeisterung anbetet und vor der er um dichterischen Ausdruck ringt. So werden zwei Formen der Melancholie einander gegenübergestellt, ganz im Sinne der klassischen Melancholielehre der Renaissance: diejenige, die als dichterische Inspiration durch besondere Empfindsamkeit zum Genie führt, und diejenige, die die Empfindsamkeit nicht erträgt und in Wahn verfällt.³⁹



Abb. 11 / Daniel Chodowiecki,
Natürliche und affektirte Handlungen
des Lebens, Blatt 7, „Kunst-Kenntnis“



Abb. 12 / Daniel Chodowiecki,
Natürliche und affektirte Handlungen
des Lebens, Blatt 8, „Kunst-Kenntnis“

Es mag vielleicht verwundern, dass gerade Laurence Sterne als Quelle diente, denn bei ihm wird Empfindsamkeit immer wieder satirisch, wenn nicht gar obszön aufgehoben bzw. gebrochen. Doch die Zeitgenossen lasen seine Sentimentszenen nichtsdestotrotz und zweifelten nicht an der Wahrhaftigkeit des jeweils geschilderten Sentimentes. Deutlicher Ausdruck dafür ist die Herauslösung und Zusammenführung all seiner Sentimentszenen in einem Sammelband von 1782 mit dem Titel „The Beauties of Sterne: Including all his Pathetic Tales, and most distinguished Observations on Life. Selected for the Heart of Sensibility“ – bis 1799 erschienen von dieser Publikation 13 Auflagen. Nicht allein Charakterbildung, sondern Herzensbildung macht den Menschen menschlich.⁴⁰

Doch – und dies sei als Letztes bemerkt – tiefe Empfindung muss nicht unbedingt körperlichen Ausdruck finden, sondern kann sich in gänzlicher Verinnerlichung niederschlagen. Auch das wussten die Künstler des 18. Jahrhunderts und haben es dargestellt. Chodowiecki kontrastiert in seiner Serie „Natürliche und affektirte Handlungen des Lebens“ jeweils richtiges und falsches Verhalten.⁴¹ Das vierte Gegensatzpaar der Serie von 1779 stellt zwei Formen der „Kunst-Kenntnis“ (Abb. 11 und 12) einander gegenüber. Jeweils betrachten zwei gleich gekleidete Her-

ren die Statue einer Flora oder Pomona. Die gleiche Kleidung könnte darauf hinweisen, dass es sich bei den beiden Kunstbetrachtungen nicht um eine Gegenüberstellung höfischer und bürgerlicher Rezeptionsweisen handelt, sondern schlicht um die richtige oder die falsche Form. Allerdings sind die affektirten Kunstbetrachter allein damit beschäftigt, sich wechselseitig ihre Kompetenz zu beweisen, nicht das Werk selbst interessiert sie, sondern ihr Verfügen über eine tradierte Rhetorik. Anders die natürlichen Kunstbetrachter, sie sind schweigend, jeder für sich auf das Kunstwerk konzentriert. Der eine hat gar seinen Dreispitz abgesetzt, die Hände vor dem Leib zusammengenommen, der andere ist ins Werk versunken, das es den beiden durch ein Lächeln dankt, während die Kunstdeklamateure grimmig von der Statue betrachtet werden. Zu konstatieren ist also ein veräußerlichtes und ein verinnerlichtes Verhalten angesichts von Kunst und damit letztlich doch eine höfische und eine bürgerliche Rezeptionsform. Daraus entsteht – ohne dass dies hier noch auszuführen wäre – ein neuer Bildtypus, der verinnerlichtes, sich nicht in Mimik Ausdruck schaffendes Verhalten als vorbildhaft deklariert. Die dargestellten Figuren sind dann jeweils Reflexionsfiguren – auch für den Betrachter, der sich aufgefordert sieht, die Leerstelle mit seinem dem Gegenstand angemessenen Gefühl zu besetzen, und der sich dabei in seiner Empfindsamkeit selbst erfährt.

- 1 / Doris Foitzik (Hg.), Vom Trümmerkind zum Teenager. Kindheit und Jugend in der Nachkriegszeit, Bremen 1992, darin bes. die Beiträge von Annemarie Meister, Doris Foitzik und Kerstin von Freytag-Löringhoff.
- 2 / Zit. ebd., S. 154.
- 3 / Ebd.
- 4 / Baldesar Castiglione, Das Buch vom Hofmann. Übers., eingeleitet und erläutert von Fritz Baumgart, Bremen 1960, s. Baumgarts Einleitung, S. VII-LXX.
- 5 / Julius Bernhard von Rohr, Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen, hg. und kommentiert von Gotthardt Fröhnsorge, Leipzig 1989 (nach der Ausgabe Berlin 1728). Fröhnsorges Nachwort liefert den gattungsgeschichtlichen und geistesgeschichtlichen Zusammenhang.
- 6 / Adolph Freiherr von Knigge, Über den Umgang mit Menschen, 2 Bde., Hannover 1788.
- 7 / Karl Ludwig Fernow, Carstens. Leben und Werk, hg. und ergänzt von Hermann Riegel, Hannover 1867, der gesamte Brief: S. 138-142, Zitat S. 140; dazu: Werner Busch, Akademie und Autonomie. Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie, in: Ausst. Kat. Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche, Akademie der Künste, Berlin 1981, S. 81-92.
- 8 / Fernow, a. a. O. (Anm. 7), S. 140.
- 9 / Ebd., S. 141.
- 10 / Ebd.
- 11 / Goethe zu Grazie und Anmut: Johann Wolfgang von Goethe, Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen, Schriften zu bildenden Kunst I (= Berliner Ausgabe, Bd. 19), Berlin/Weimar 21985, S. 131; siehe Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Joachim Ritter, Bd. 3, Basel 1974, Art. Grazie, Anmut, Sp. 866-871, bes. 868.
- 12 / Castiglione, a. a. O. (Anm. 4), 1. Buch, Kap. 24, S. 50 und Kap. 26, S. 53f. und Kommentar S. XLIIIf.
- 13 / Siehe Baumgarts Kommentar, ebd., S. XLIII.
- 14 / Rennselaer W. Lee, Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting, New York 1967, Kap. 5 „Decorum“, S. 34-41; Alste Horn-Onken, Über das Schickliche. Studien zur Geschichte der Architekturtheorie, Göttingen 1967; Francis Ames-Lewis/Anka Bednarek (Hg.), Decorum in Renaissance Narrative Art. Papers delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians, London, April 1991, London 1992.
- 15 / Castiglione, a. a. O. (Anm. 4), S. 53; siehe auch S. 54 und 57f.; dazu: Valeska von Rosen, Mimesis und Selbstbezüglichkeit in den Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs, Emsdetten-Berlin 2001, S. 321-332.
- 16 / Mark W. Roskill, Dolce's „Aretino“ and Venetian Art Theory of the Cinquecento, New York (mit einer kompletten Edition und Übersetzung von: Lodovico Dolce, Dialogo della Pittura, Venedig 1557), S. 156f.
- 17 / Giorgio Vasari, Das Leben des Tizian, neu übers. von Victoria Lorini, kommentiert und hg. von Christina Irlenbusch, Berlin 2005, S. 45.
- 18 / Castiglione, a. a. O. (Anm. 4), S. 54.
- 19 / Ebd., 2. Buch, Kap. 91, S. 225.
- 20 / Ebd., 3. Buch, Kap. 4, S. 245.
- 21 / Ebd.
- 22 / Ausführlich zur „Courtesy“-Literatur: Katrin Herbst, Schönheit als Tugend. Sir Godfrey Kneller und die englische Porträtmalerei um 1700, phil. Diss. FU Berlin 2002, Kap. 3, S. 100-144.
- 23 / Ebd., S. 108-112, bes. S. 109.
- 24 / Ebd., S. 148-156; vor allem aber: Stephanie Goda Tasch, Studien zum weiblichen Rollenporträt in England von Anthonis van Dyck bis Joshua Reynolds, phil. Diss. Bochum, Weimar 1999, Kap. 3 und 4, S. 45-92.
- 25 / Über die besondere Frivolität dieser Porträts: Graham Greene, Lord Rochester's Monkey being the Life of John Wilmot, Second Earl of Rochester, New York-Baltimore 1976 (geschrieben zwischen 1931 und 1934, doch damals als obszön unterdrückt, zuerst erschienen 1974).
- 26 / Robert Latham/William Matthews (Hg.), The Diary of Samuel Pepys, 11 Bde., London 1970-83, Bd. 9 (1668/69), London 1983, S. 284 zu Lelys „Windsor Beauties“.
- 27 / Werner Busch, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, S. 30-36, 275-279.
- 28 / Ebd., S. 26-30 (Richard Steele, The Christian Hero, hg. v. Rae Blanchard, Oxford/London 1932, S. 76).
- 29 / Ebd., S. 29 (Alexander Pope, Essay on Man, London 1733/34, 4. Teil, Z. 222).
- 30 / Ebd., S. 123f. Henry Fielding, Die Lebensgeschichte des Mr. Jonathan Wild, des Großen, dt. von Paul Baudisch (= Henry Fielding, sämtliche Romane in vier Bänden von Norbert Miller, Bd. 1), München 1965, siehe bes. 1. Buch, Kap. 1, S. 407 (zu Alexander d. Gr.), 1. Buch, Kap. 14, S. 449-455, 4. Buch, Kap. 12, S. 598-601, ebd., 14. Kapitel, S. 607-611.
- 31 / Ausführlich zu diesen Zusammenhängen: Bertold Hinz, William Hogarth, Beer Street und Gin Lane. Lehrtafeln zur britischen Volkswohlfahrt, Frankfurt/Main 1984; Busch, a. a. O. (Anm. 27), S. 264-294.
- 32 / Zum Nachfolgenden: Werner Busch, Hogarths Marriage A-la-mode. Zur Dialektik von Detailgenauigkeit und Vieldeutigkeit, in: Ausst. Kat. Marriage A-la-mode. Hogarth und seine deutschen Bewunderer, hg. v. Martina Dillmann und Claude Keisch, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie; Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main, Berlin 1998, S. 70-83, engl. Ausgabe als: Werner Busch, Hogarth's Marriage A-la-Mode: the dialectic between precision and ambiguity, in: David Bindman/Frédéric Ogée/Peter Wagner (Hg.), Hogarth. Representing nature's machines, Manchester and New York 2001, S. 195-218.
- 33 / Castiglione, a. a. O. (Anm. 4), Buch 1, Kap. 27, S. 55 und Kap. 28, S. 56f.
- 34 / Ausführlich hierzu: Werner Busch, Händel und der Wandel der Konversation, in: Siegfried Schmalzriedt (Hg.), Aspekte der Musik des Barock. Aufführungspraxis und Stil. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2001 bis 2004 (= Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Bd. 8), Laaber 2006, S. 139-165.
- 35 / John Mullan, Sentiment and Sociability. The Language of Feeling in the Eighteenth Century, Oxford 1988; Werner Busch, Das Einfigurenhistorienbild und der Sensibilitätskult des 18. Jahrhunderts, in: Ausst. Kat. Angelika Kauffmann, Kunstmuseum Düsseldorf, Ostfildern-Ruit 1998, S. 40-46; Hartmut Reck, Die Ethik des englischen Sensibilitätskultes und ihrer literarischen und malerischen Manifestation, phil. Diss. FU Berlin 2002, Frankfurt/Main 2003.
- 36 / Ausführlich zu Lady Hamilton: Ulrike Ittershagen, Lady Hamiltons Attitüden, phil. Diss. Bochum 1996, Mainz 1999.
- 37 / Zu Hayley und seinen „Triumphs of Temper“, 3. Ausgabe London 1781: Werner Busch, Romneys „Howard“. Revolution und Abstraktion, in: Stadel Jahrbuch N. F. 16, 1997, S. 289-332, bes. 295f., 303, 305-308.
- 38 / Zu Emmas Rollenporträts von Romney in allem Detail: Ittershagen, a. a. O. (Anm. 36), S. 114-190.
- 39 / Zu Angelika Kauffmanns „Irrer Marie“ und den verschiedenen Fassungen vgl. Ausst. Kat. Angelika Kauffmann, a. a. O. (Anm. 35), Kat. Nr. 255, S. 416; zu Wright of Derbys Pendants: Ausst. Kat. Wright of Derby, Tate Gallery, London 1990, Kat. Nr. 57 und 58, zur früheren Fassung der „Maria“, ebd., Kat. Nr. 52, dort auch zu weiteren englischen „Maria“-Bildern.
- 40 / Werner Busch, Laurence Sterne und die bildende Kunst, in: Kunsthistoriker. Mitteilung des österreichischen Kunsthistorikerverbandes 15/16, 1999 (= 10. Österreichischer Kunsthistorikertag), S. 117-125; The Beauties of Sterne: Including all his Pathetic Tales, and most distinguished Observations on Life. Selected for the Heart of Sensibility, London 1782.
- 41 / Werner Busch, Daniel Chodowieckis „Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens“, in: Daniel Chodowiecki (1726-1801). Kupferstecher - Illustrator - Kaufmann, hg. v. Ernst Hinrichs und Klaus Zernack (= Wolfenbüttler Studien zur Aufklärung, Bd. 22), Tübingen 1997, S. 77-99.