

Martin Kirves (Basel)

Der Künstler als zentrale Randfigur. Benjamin Wests  
*The Family of the Artist* und Daniel Nikolaus Chodowieckis  
*Cabinet d'un peintre*: zwei programmatische ›Familienstücke‹

»Ich schätze alles, was [die Engländer] Gutes heraus geben, und kaufe davon, so viel mein Beutel es erlaubt; nur West's Familienstück nicht.«<sup>1</sup> Mit diesen Worten beschließt Daniel Nikolaus Chodowiecki die 1780 verfasste Beschreibung seines künstlerischen Werdegangs. Was hatte ihn an dem Gemälde Benjamin Wests, welches Chodowiecki als Schabkunstblatt bekannt geworden ist (Abb. 1), derart gestört, dass er ein solch harsches Urteil äußerte?



Abb. 1: Georg Sigmund Facius: *The West Family*, 1779, 56 x 67 cm. Nach: Benjamin West: *The West Family*, 1772, 52 x 67 cm, Yale Center for British Art, New Haven Connecticut.

<sup>1</sup> *Miscellaneen artistischen Inhalts*, hrsg. v. Johann Georg Meusel, 5. Heft, Erfurt 1780, S. 14.

Zur apodiktischen Schärfe mag beigetragen haben, dass Chodowiecki nicht über das handwerkliche Können der in England zur höchsten Blüte gebrachten ›Schwarz-kunst‹ verfügte, die in einer zuvor nicht gesehenen Intensität malerische Valenzen in der Druckgrafik präsent werden ließ. Dessen ungeachtet ging es ihm jedoch – wie wir zeigen wollen – um nichts weniger als sein künstlerisches Selbstverständnis, das er als ›Sache der Aufklärung‹ gefährdet sah.

Ein Blick auf sein nahezu zeitgleich mit Wests Gemälde geschaffenes druckgrafisches Familienstück (Abb. 5) lässt die Differenzen unmittelbar augenfällig werden. Gehen die Dargestellten bei Chodowiecki einer Beschäftigung nach, bei der die Beteiligten auf eine noch näher zu bestimmende Weise miteinander interagieren, hat West die porträtierten Personen kommunikativ stillgestellt und ihnen auf diese Weise eine monumentale Wirkung verliehen, die sich vor allem bei den sitzenden Männern – Wests Vater John und seinem Halbbruder Thomas – zeigt. Regungslos blicken die beiden Quäker auf Mutter und Kind und doch an ihnen vorbei. Ihr Blick zielt ins Bildjenseits, das für die vom neuen Leben aufgerufene unbestimmte Zukunft einsteht. Verrät ihre Haltung, insbesondere die nicht gänzlich zugeknöpften Mäntel, eine der Situation angemessene Gelassenheit, sitzen die beiden dennoch ›im Gleichschritt‹ da, um mit ungetrübtem Blick des Kommenden zu harren, dessen Anfechtungen – wie auch immer diese ausfallen mögen – ihre religiöse Entschlossenheit bezwingen wird. Eine innere Einstellung von der auch die gebetartig gefalteten Hände zeugen.

Die derart aufgeladene ernste Stille der beiden Quäker thematisiert das Leben als religiöse Prüfung, die einen unbeirrbaren Willen erfordert, der sich tief in die herbe Physiognomie des Vaters eingegraben hat. Als Resultat dieser Haltung vermag er zu gewahren, was weder den anderen Personen im Bild noch dem Betrachter zugänglich ist: Sein weit geöffneter Blick ist geradlinig in den bildjenseitigen Bereich gerichtet, der aus seiner Perspektive die weiß leuchtende Mutter-Kind-Gruppe rahmt. Ihm wird die Dualität des Diesseits und Jenseits durchlässig<sup>2</sup>, während dem Bildbetrachter einzig der allegorische Widerschein der jenseitigen Sphäre an der Fensterlaibung zugänglich ist. Die hier visionär gegebene personale Offenbarung ist den Quäkern die lebendige Erfahrung des Bibelwortes.<sup>3</sup>

Indem Mutter und Kind durch den Blick des Alten mit dem jenseitigen Bereich in Beziehung gesetzt sind, schlägt der situative Charakter der Szene bildintern ins Überzeitliche um, wozu auch die anderen dargestellten Personen beitragen: Der bild-durchmessende, eine Bedeutungsachse der Augen konstituierende Blick des Alten wird von dem Jungen am Fenster – dem sechsjährigen Sohn Benjamin Wests, Ra-

<sup>2</sup> Auf die Bedeutungsdimension der Lebensalter weist bereits Charles Robert Leslie hin (Allen Staley: Benjamin West. American Painter at the English court. Baltimore 1989, S. 21).

<sup>3</sup> Vgl. George Fox: Aufzeichnungen und Briefe des ersten Quäkers. Tübingen 1908, S. 13.

phael Lamar, – ins Bild zurückgelenkt. Während er auf der Druckgrafik den Betrachter ansieht und dadurch der Szene die Momenhaftigkeit eines Augen-Blicks verleiht, die den überzeitlichen Ausdruck der Quäker konterkariert, sieht er auf dem Ölbild in die Richtung seines kleinen Bruders, ohne ihn allerdings direkt in den Blick zu nehmen. Wie die beiden Quäker ist auch Raphael über den Dingen und verdeutlicht, in der Blickachse des Alten stehend, dass der in die unbestimmte Ferne zielende Blick zugleich nach innen gerichtet ist, was sich bei ihm freilich auf seine ganz eigene, von den gesenkten Augenlidern angedeutete träumerische Art vollzieht. Die dabei eingenommene legere Haltung weist bereits insofern einen überzeitlichen Zug auf, als sie eine »ewig gültige«, aus der Antike abgeleitete akademische Pose instanziiert, während die Protagonistin des Bildes, die strahlend weiß gewandete Mutter Elizabeth mit dem Kind Benjamin jr., in der Haltung Mariens erscheint. Die Analogie zur Gottesmutter wird durch den thronähnlichen Sessel und die dorsaleartige Hintergrundfläche – beides von einem goldenen Schimmer gerahmt, und darüber hinaus durch die einen Baldachin aufrufende Draperie und das als Suppedaneum dienende Kissen verstärkt. Zudem wird sie im Ölgemälde als farbinszenatorischer Höhepunkt innerhalb des herrschenden modesten Grün-Braun-Kontrastes zur unnahbaren Erscheinung einer höheren Reinheit verklärt und als solche zum konkreten Adorationsobjekt der Quäker.<sup>4</sup> Die sakrale Atmosphäre des Bildes gewahrend, bemerkt Charles Robert Leslie: »[...] and the silence that reigns over the whole is that of religious meditation; which will probably end, according to the Quaker custom, in a prayer from the patriarch of the family.«<sup>5</sup>

Bei dem gegen 1770 in mehreren Versionen entstandenen Tondo *Mrs. West with Raphael West* (Abb. 2, siehe Seite 342) hat sich der Künstler zur Erzeugung einer heiligen Aura auf ein ganz bestimmtes Bild, dessen Urheber der Namenspatron seines Sohnes ist, auf Raffaels *Madonna della Sedia* bezogen, das West 1762 im Palazzo Pitti studiert hatte (Abb. 3). Seine unmittelbare Wirkung entfaltet das Werk Raffaels, indem es aus der ikonografischen Tradition ausschert, ohne sie gänzlich abzustreifen. Das rot-blaue Gewand und der Johannesknabe weisen Mutter und Kind als Maria und Jesus aus, die hier aus der ikonografischen Form in ihrer »menschlichen Natürlichkeit« hervortreten. Bei West fehlt Johannes und die blau-rote Farbgebung ist derartig reduziert, dass ihr Zeichencharakter visuell apokryph wird. Die Einsetzung in die unmittelbar wirkende »Lebendigkeitsform« des im Bildbewusstsein der Zeit zur Ikone gewordenen Werkes Raffaels ist zur Implantierung des sakralen Gehalts gänzlich hinreichend, womit zugleich der durch die Einsetzung implizierte Anspruch, dass Wests

<sup>4</sup> »White«, so West, »holding the preeminent places or attractive parts«, während die Farben grün und braun »ever go in the retiring parts and shadows« (Franziska Forster-Hahn: *The sources of true taste. Benjamin West's instruction to a young painter for his studies in Italy.* In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967), S. 381).

<sup>5</sup> Charles Robert Leslie: *A hand-book for young painters.* London 1855, S. 293.



Abb. 2: Benjamin West: *Elizabeth West und Benjamin jr.*, um 1770, 66,5 x 66,5 cm, Cleveland Museum of Fine Art.



Abb. 3: Raffael: *Madonna della Sedia*, 1513, 71 x 71 cm, Palazzo Pitti, Florenz.

Frau und Kind tatsächlich Maria und Christuseseien, negiert wird. Dies verdeutlicht West zusätzlich vermittels der uns bereits aus dem Familienstück bekannten ikonografischen Etablierung des weißen Gewandes. Als universales Reinheitszeichen verweist es nicht – wie die Gewandfarben Mariens – auf eine konkrete Person der Heilsgeschichte, sondern bezeichnet eine Qualität, die – und hierin liegt der mit der Lehre der Quäker konforme aufklärerische Gehalt – nicht allein Wests Sohn Raphael oder seiner Frau Elizabeth zukommt, sondern prinzipiell jedem menschlichen Wesen innewohnt.

Tritt auf dem Bild Raffaels das »natürlich Menschliche« aus der ikonografischen Würdeform hervor, inkorporiert West diese Form in das »natürlich Menschliche«

des profanen Familienstücks, wodurch, anstelle der unmittelbaren Präsenz bei Raffael, jene Distanz erzeugt wird, die es überhaupt erst ermöglicht, dass Mutter und Kind zum Objekt der indirekten Anbetung werden. Eben dieses von Joshua Reynolds geforderte Prinzip des *borrowing*<sup>6</sup> hatte West mit größtem Erfolg auf seinem Gemälde *The Death of General Wolfe* (1770) angewendet, das ihm die Ernennung zum *Painter to the Court* für Historienmalerei einbrachte. Vor dem Hintergrund des Kostümstreits optierte West für zeitgenössische, statt antikisierende Kleidung<sup>7</sup> und kompensierte die damit einhergehende semantische Depotenziierung durch die Einsetzung des aktuellen Inhalts – General James Wolfe ist während des *French and Indian War* am 13.09.1759 in Québec verstorben – in die modifizierte Pathosform der *Beweinung Christi*.<sup>8</sup> Eben dieses Verfahren hatte Chodowiecki auf seinem gleichfalls druckgrafisch verbreiteten und ebenso erfolgreichen Bild, dem *Abschied des Calas von seiner Familie* (1765), angewendet. Bei den *borrowings* spaltet sich der in die Pathosform insertierte ikonografische Gehalt gleichsam auf: Einerseits sinkt er durch die szenische Neubesetzung der Form auf den semantischen Grund des Bildes ab, um die Darstellung ›von innen her‹ zu semantisieren, andererseits wird mit dem Auffälligerwerden der Pathosform ihr ursprünglicher Gehalt aufs Neue thematisch, wodurch die Darstellung in ein Analogieverhältnis zur ›Urszene‹ tritt, die in ihrem Nach-Bild revitalisiert Präsenz gewinnt. Die *borrowings* sind daher nicht als anmaßende Gleichsetzung zu verstehen, auch bewirken sie keine semantische Entleerung der instanziierten Form oder führen die Uneinholbarkeit der Urszene vor Augen, vielmehr partizipiert das Dargestellte an ihr, wodurch es zugleich nobilitiert wird.

Im eingangs betrachteten Familienstück sind beide zuvor von West durch *borrowings* evozierte Wirkungen synthetisiert: In den diszipliniert-ernsten Quäkern ist die heroische Dimension des *Death of General Wolfe* präsent, während Mutter und Kind die anmutig-auratische Sphäre von *Mrs. West with Raphael West* freisetzen. Damit übersteigt dieses *conversation piece* ›without conversation‹ seine Gattungsgrenzen und sublimiert die Alltagsszene zu einer sich schweigend vollziehenden *sacra conversatione*. Dass es sich bei diesem Familienstück um ein im Jahr von Wests Ernennung zum Hofmaler verfasstes künstlerisches Manifest handelt, verdeutlicht schließlich die bisher unbeachtet gebliebene Figur am rechten Bildrand, bei der es sich um den Künstler selbst handelt. Nimmt er auch eine Haltung ein, die ihn mit seinem älteren Sohn verbindet, wodurch beide die Darstellung nach außen hin rahmen, befindet

<sup>6</sup> Joshua Reynolds: *Discourses on Art*, hrsg. v. Robert R. Wark. New Haven, London 1997, S. 106.

<sup>7</sup> West entgegnet Reynolds, der eine antikisierende Gewandung vorgeschlagen hatte: »[...] the same truth that guides the pen of the historian should govern the pencil of the artist« (John Galt: *The Life, Studies, and Works of Benjamin West*. Bd. 2. London 1820, S. 48).

<sup>8</sup> Vgl. Charles Mitchell: Benjamin West's »Death of General Wolfe« and the popular history piece. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 7 (1944), S. 32.



Abb. 4: Daniel Nikolaus Chodowiecki: *Frau und Kinder des Künstlers am Tisch*, 1771, 11,5 x 17 cm, Kupferstichkabinett Berlin.

sich dieser dennoch innerhalb der bisher betrachteten Szenerie, während West – durch die Rücken der Quäker von ihr getrennt – außerhalb steht. Aufgrund seiner im Gegensatz zu den anderen Figuren höchst bewegt wirkenden Haltung vermittelt er den Eindruck eines hinzugetretenen Beobachters, was der Binnenszene ungewollt den Charakter eines *tableau vivant* verleiht. Diesen Zuschauer weisen Palette, Pinsel und Malstock zugleich als Urheber der Szene aus, was wiederum Wests periphere Position reflektiert: Als einzige Figur wird er, und mit ihm die Palette, vom Rand überschritten, so dass er sich zugleich innerhalb wie außerhalb des Bildes befindet. Damit vereint West in der Darstellung seiner Person drei Momente, deren für die Kunst der Aufklärung charakteristisches Zusammenspiel uns bei Chodowiecki wiederbegegnen wird: Sein jüngstes Kind ansehend partizipiert er als Familienvater an der Szene, während er außerhalb stehend zum verifizierenden Zeugen dessen wird, was er als Künstler geschaffen hat. Eingedenk der Komplexität dieser zentralen Randfigur und der virtuosen semantischen Verdichtung, welche die geschilderte Alltagssituation sakralisiert, bezeichnet Leslie West das »Familienstück« als »his most original picture«,<sup>9</sup> eine Wertung, der Chodowieckis eingangs angeführtes schroffes Diktum entgegensteht.

<sup>9</sup> Staley: Benjamin West, S. 21.

Auf der Zeichnung, auf der sein Familienstück basiert (Abb. 4), hat Chodowiecki, dessen Hand rechts ins Bild hineinragt, mit dezenten und dennoch bestimmten Bleistiftstrichen jede phänomenale Nuance einzufangen gesucht und im nächsten Schritt das Wesentliche der Szene, die Gesichter in ihrem momentanen charakteristischen Ausdruck, mit Tinte konkretisiert und die Zeichnung nachträglich durch den Vermerk »nach der Natur gezeichnet zu No 75« als authentisch dargestelltes ›Hier und Jetzt‹ verifiziert. Eine handschriftliche Notiz gibt Auskunft über ihren ursprünglichen Zweck: »Die Mutter des Künstlers, geb. Henriette Ayrer in Danzig, bat ihn um eine Zeichnung von seinen Kindern. Er fing an zu zeichnen und dachte, daß wenn er es radirte, würde es ihm nicht viel Mühe mehr kosten, und er radirte es.«<sup>10</sup>

Indem Chodowiecki von sich selbst in der dritten Person spricht, verliert die Notiz ihren privaten Charakter: Als Erzähler teilt er sein Handeln einer fiktiven Öffentlichkeit mit. Eben dieser Wechsel der Sprecherebene kennzeichnet auch den Übergang von der intimen Zeichnung für die Mutter in Danzig zur öffentlich verfügbaren Druckgrafik. Ein Übergang, der, wie dem Vermerk zu entnehmen ist, nicht viel Mühe kostete, da – so die kunsttheoretische Pointe – die Mühe einzig der medialen Übertragung geschuldet sei, während die eigentlich künstlerische Leistung bereits vollständig erbracht wurde, schließlich müsste jeder nachträgliche Eingriff in die Darstellung eine Abschattung ihrer Wahrhaftigkeit zur Folge haben. Und dennoch vollzieht sich mit der Übertragung ein Wechsel der Ebenen, den der Untertitel hervorhebt: Das Sujet wird nicht etwa als ›Die Familie Chodowiecki‹ oder ›Die Familie des Künstlers‹ bezeichnet, sondern als ›Kabinett eines Malers‹ ausgewiesen, wobei erst der Titelzusatz darüber Auskunft erteilt, um welchen Künstler es sich handelt. Entscheidender als das ›Wer‹ ist folglich das ›Was‹ der Darstellung, nämlich *dass* hier ein Maler in seinem Kabinett arbeitet, wodurch Chodowiecki, gerade aufgrund des ihn selbst zurücknehmenden unbestimmten Artikels, für den Künstler als solchen einsteht und die hier formulierte programmatische Position Allgemeingültigkeit für die ›Kunst der Aufklärung‹ beansprucht.

Die vermittels der paratextuellen Rahmung eröffnete kunsttheoretische Perspektivierung wird innerbildlich nicht allein in der ebenfalls am Rand situierten Person Chodowieckis explizit, sondern auch durch die Konkretion des auf der Zeichnung unbestimmten Ortes als Raum der Kunst. Dieser ist mit Gemälden ausgekleidet, zwischen denen auf Rocaille-geschmückten Konsolen Statuetten zu sehen sind, während im unteren Bereich, links neben dem Tisch, großformatige Grafikmappen an der Wand lehnen.

<sup>10</sup> Elisabeth Wormsbächer: Daniel Nikolaus Chodowiecki. Erklärungen und Erläuterungen zu seinen Radierungen. Hannover 1988, S. 16.

Ist auf herkömmlichen Kabinettbildern größter Wert auf Wiedererkennbarkeit der einzelnen Gemälde gelegt, die *en miniature* als piktoraler Katalog einen homogen beleuchteten Raum füllen, tritt die Kunst in Chodowieckis Kabinett wie eine Schattenwand hinter die ›reale‹, hell erleuchtete Vordergrundszene zurück. Nicht die Kunstwerke an der Wand, sondern das von Chodowiecki beobachtete, vor der Kunst stattfindende Leben soll betrachtet werden, bei dem es sich doch um nichts anderes, als um ein von ihm selbst angefertigtes Kunstwerk handelt, das sich allerdings gerade darin erfüllt, dass es nicht *als* Kunstwerk auffällig wird, sondern die dargestellte Szene ›ihrer Natur nach‹ freigibt. In der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* (1771–74) formuliert Johann Georg Sulzer eine diesem künstlerischen Anliegen entsprechende Rezeptionsanleitung, die zugleich einen Qualitätstest des betrachteten Werkes bereitstellt:

Sehet ihr ein historisches Gemälde, so suchet zu vergessen, dass es ein Gemälde ist; vergeßt den Maler [...]. Stellt euch vor wirkliche Menschen zu sehen und gebet dann auf die Handlungen dieser Menschen Achtung. Sehet zu, ob sie wichtig seien, ob die Personen in ihren Gesichtern, Gebärden und Bewegungen, Gedanken und Empfindungen anzeigen; ob ihr die Sprache ihrer Mienen und Gebärden versteht und ob sie euch etwas Merkwürdiges sagen. Findet ihr es nicht der Mühe wert, diesen in eurer Einbildung wirklichen Menschen zuzusehen, so hat der Maler schlecht gedacht.<sup>11</sup>

Das adäquate Werk macht die ›Arbeit des Vergessens‹, dass es sich bei der betrachteten Szene um ein Kunstwerk handelt, so unbeschwert als möglich, indem die imaginativ konstituierten Personen von einem Eigenleben getragen werden, das sie von sich aus gegenwärtig werden lässt. Die angestrebte Präsenz macht, um einen Begriff Dagobert Freys zu verwenden, den spezifischen *Realitätscharakter* der Kunst der Aufklärung aus, der sich im *Cabinet d'un Peintre* gerade vermittels des Kontrastes zu den Kunst-Sachen etabliert. Folglich erschöpfen sich die gezeigten Kunstwerke keineswegs darin, ein diffuses Dekor der Kabinetttraums zu bilden; sie gehen in die Bildargumentation ein und stehen summarisch für die sich in einzelne Gattungen gliedernde Kunst, der in hellem Licht die paradigmatisch von Chodowiecki vertretene ›Kunst der Aufklärung‹ gegenübergestellt ist. Sie rückt den Menschen in seinen lebensweltlichen Zusammenhängen ins Zentrum und positioniert sich damit jenseits der Gattungshierarchie.

Das auf William Hogarths *The Battle of the pictures* (1743) offensiv ausgetragene Oppositionsverhältnis zielt hier allerdings nicht auf gegenseitige Vernichtung – Chodowiecki hat seine Bildersammlung sehr geschätzt – und dennoch wird die Gegensätzlichkeit forciert, indem die Ausfüllung des zur freien Disposition stehenden Raums der Vorzeichnung mit Kunstwerken, unabhängig davon, ob die Bilder

<sup>11</sup> Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Bd. I. Berlin 1771, S. 432.

tatsächlich so gegangen haben mögen, gezielt gesetzte Bezüge etabliert.<sup>12</sup> So wirkt das Bild hinter der stehenden Tochter Suzette, das einen ambivalenten, zwischen Spiegelbild und Gemälde changierenden Status aufweist, wie ein piktorales Echo der Mutter Jeanne und ist als solches ein blasses Abbild der raumgreifenden lebendigen Hauptfigur, dem anstelle der Tochter ein in seinem Bildstatus nicht näher zu bestimmendes Wesen beigeordnet ist, welches sich mit gefalteten Händen Suzette zuzuwenden scheint.



Abb. 5: Daniel Nikolaus Chodowiecki: *Cabinet d'un peintre*, 1771, 18 x 23 cm (E 75, B 136).

Darüber hinaus ist die Mutter die positive Gegenfigur zu der als Halbporträt dargestellten Dame ganz links, die mit weit ausgeschnittenem Dekolleté, von einer ›scheinheiligen‹ Lichtaura umgeben, hochnäsig die Szene im Vordergrund ignorierend aus dem Bilderrahmen blickt und doch bereits durch die Höhe der Hängung der ›realen‹ Person untergeordnet ist. Schließlich offenbart das in zweiter Reihe über dem zeichnenden Wilhelm angebrachte Gemälde das narzisstische Verhältnis dieser Kunst: eine Selbstbespiegelung, der Chodowiecki die präzise Beobachtung des empirischen Menschen entgegensetzt.

<sup>12</sup> An einer Identifizierung der einzelnen Bilder anhand der verschiedenen Auflagen von Friedrich Nicolais *Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam* und Chodowieckis Nachlassverzeichnis versucht sich Karl Heinz Janda (ders.: Chodowieckis als Sammler. In: Festschrift Johannes Jahn. Leipzig 1958, S. 295).

Dass die Kunst reale Menschen und keine Nachschöpfungen idealer Gestalten zu bilden habe, verdeutlicht die Darstellung der Skulpturen auf den Konsolen, deren kontrapostische Haltungen, wie wir sie bei dem Jungen in Wests Bild beobachtet hatten, Antikennachbildungen aufruft, deren Oberkörper allerdings durch den Bildrand fein säuberlich von den Beinen abgetrennt sind, während der antikisierende Kopf unter dem Rocailletischchen dazu verurteilt ist, das Treiben der lebendigen Beine unter dem Tisch zu beobachten. Die ausschließliche Betrachtung solcher Werke präge geradewegs einen Blick, der das Lebendige erkalten lasse und zur künstlerischen Produktion tot wirkender Formen führe: »[...] so übersetzen sie [...] das Natürliche Fleisch in Gibs. Und ich wollte lieber sie machen aus ihrem Gibs Fleisch. So geht's auch Denen die in Rom nichts als die Antiken zeichnen, wenn sie wieder zu hause kommen mahlen sie steinerne Leblose Figuren, an stat lebende und handelnde [...].«<sup>13</sup> Dementsprechend nimmt Chodowiecki nicht die Schönheit der vor ihm hockenden Venus in den Blick, sondern fasst, zur Verfertigung eines Miniaturporträts, scharf seine Tochter Jeanette ins Auge, wobei er selbst unentdeckt bleibt. Denn um »die Natur selbst reden [zu] hören«,<sup>14</sup> muss sich der Künstler als Person zum Verschwinden bringen: »[...] wenn ein Frauenzimmer (und auch zuweilen Mannspersonen) weiß, daß man's zeichnen will, so will es sich angenehm stellen und verdirbt alles, die Stellung wird gezwungen. [...] Ich habe stehend, gehend, reitend gezeichnet; ich habe Mädchen im Bette in allerliebsten, sich selbst überlassenen Stellungen durchs Schlüsselloch gezeichnet.«<sup>15</sup>

Der Künstler hat sich aber nicht allein als Beobachter, sondern auch als Künstler zum Verschwinden zu bringen: »Die Manier ist immer ein Abweichen von der Wahrheit und jede Abweichung von derselben ein Fehler.«<sup>16</sup> Aber: »Kein Künstler ist ohne Manier, am glücklichsten ist der, der am wenigsten hatt; und sie entsteht ohnstreitig aus dem Leidigen idealisieren.«<sup>17</sup>

Die Hand des Künstlers hat zum Seismografen seines Auges zu werden, wobei das Ziel nicht darin besteht, möglichst genau – wie das spiegelnde Wasser das Antlitz des Narziss – die »äußere« Form zu reduplizieren. Der Blick des Künstlers hat tiefer zu dringen und die von Anthony Earl of Shaftesbury am Beginn der Aufklärung systematisch unter »ästhetischen Vorzeichen thematisierte« »innere« Form des Menschen, seine charakterliche Disposition, die sich insbesondere in Handlungszusammenhän-

<sup>13</sup> Robert Violet: Daniel Chodowiecki (1726–1801). Eine verschollen geglaubte Autobiographie. Bad Karlshafen 2010, S. 64 f.

<sup>14</sup> Violet: Daniel Chodowiecki (1726–1801), S. 60 f.

<sup>15</sup> Wolfgang von Oettingen: Daniel Chodowiecki. Ein Berliner Künstlerleben im achtzehnten Jahrhundert. Berlin 1895, S. 63 f.

<sup>16</sup> Ludwig Kaemmerer: Chodowiecki. Bielefeld 1898, S. 110.

<sup>17</sup> Violet: Daniel Chodowiecki (1726–1801), S. 62.

gen zeigt, zu gewahren.<sup>18</sup> Die schöpferische Aufgabe des Künstlers besteht folglich darin, die ›innere‹ Form in der ›äußeren‹ zu veranschaulichen. Weil dies Chodowiecki in den Augen seiner Zeitgenossen besonders eindringlich gelungen ist, wurde er immer wieder als ›Seelenmaler‹ titulierte. Vor diesem Hintergrund sind die marginalen und doch bedeutenden Veränderungen innerhalb der ›bruchlosen‹ Übertragung der Zeichnung in das Medium der Grafik, wie die Hand, mit der die Mutter die stehende Tochter berührt, nicht nur legitim, sondern gradewegs vom Künstler geforderte Präzisierungen.

Die Kunst vermag die ›innere‹ Form des Menschen aber nicht allein zu erkennen zu geben, sondern diese auch zu bilden. Einerseits verdeutlicht die im Schatten liegende Bilderwand, dass die Kunst dem Leben nachgeordnet ist, schließlich ist sie – was Chodowieckis Blick veranschaulicht – auf ein reales Urbild angewiesen, das allerdings vermittels des künstlerischen Abbildes epistemisch aufgeschlossen werden kann, andererseits ist die Kunst aber auch im Zentrum des Bildes präsent, wo sie innerhalb einer kommunikativ eingebetteten Selbstformung zum Lebensmittelpunkt wird. Der stille und dennoch intensive Austausch der hier Versammelten bringt die unauflösliche Verzahnung von Kunst und Leben zum Ausdruck: So hat Jeanette die Betrachtung der Kupfer des Foliobandes unterbrochen, um das Entstehen der Pferdezeichnung ihres Bruders Wilhelm zu betrachten, was ebenso wie der den jungen Künstler ansehende kleine Isaac Heinrich vom Primat des Schaffensprozesses vor der Werkbetrachtung zeugt. Die Interaktion vermittels der Kunst findet ihr Gegenstück im zärtlichen Umgang der anderen drei Personen: Während die Mutter Jeanne ihre zweitälteste Tochter Suzette liebkost, nimmt sich diese Justine Henriettes an, vor der wiederum eine Puppe liegt, die auch als künstlerisches Übungsmodell fungieren könnte.

An diesem Tisch ist, was die große, parallel zum Stuhl des Zeichentisches stehende Lehne anzeigt, Chodowieckis angestammter Platz, den das leicht aus der Mitte gerückte jüngste Familienmitglied nicht gänzlich einnimmt. Damit kommt Chodowiecki zwei Positionen im Bild zu: Am Tisch partizipiert er als Familienvater am häuslichen Leben, während er im Modus des kunsttheoretischen Bildes – wie West – als zentrale Randfigur erscheint, um sich, außerhalb der Szenerie sitzend, als Künstler zum Verschwinden zu bringen und zugleich die von ihm gefertigte Darstellung als bildinterner Zeuge zu verifizieren.

Ist die Parallelität, die Chodowiecki in unmittelbare Nachbarschaft zu West rückt, deutlich geworden – sie beruht auf einem gemeinsamen, das alltäglich Lebenswelt-

<sup>18</sup> Zu einer näheren Bestimmung des Verhältnisses von ›innerer‹ und ›äußerer‹ Form siehe meinen Aufsatz *Das Urteil des Herkules. Shaftesburys gemalte Kunsttheorie*. In: Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte 22 (2010), S. 173–201.

liche als genre übersteigendes Sujet etablierenden ›Realismus‹ der Aufklärung, – hat der Vergleich beider ›Familienstücke‹ auch ihre kunsttheoretischen Differenzen offenbart: Wests Anliegen ist es, die Kunst vermittels eines synthetisch verschmelzenden Eklektizismus neu zu semantisieren, ein Verfahren, für welches ihm Raffael einsteht: »[...] his stile is made up from all he ever saw in works of art and nature.«<sup>19</sup> Seinem Adepten Johann Heinrich Ramberg empfiehlt er, auf seiner Italienreise, wie er es ehemals selbst tat, die *Madonna della Sedia* zu kopieren,<sup>20</sup> denn Raffael »made every man a painter that made him the subject of his emulation.«<sup>21</sup> Dagegen steht Chodowieckis kunsttheoretischer Standpunkt, den er in dem bündigen Satz zusammenfasst: »[Die Natur] ist meine einzige Lehrerin.«<sup>22</sup> Die Opposition zeigt sich auf der Darstellungsebene, indem das In-Form-Bringen vermittels der Modifikation des tradierten Formenkanons bei West Chodowieckis Freisetzung der *inneren* Form innerhalb der ›naturalistisch‹ geerdeten ›äußeren‹ Form entgegensteht. Soll auf Chodowieckis Familienstück die seelische Disposition der Dargestellten ins Bild gesetzt werden, indem die Unmittelbarkeit der in ihrer Intensität nicht konstruierbaren Situation dauerhaft festgehalten wird, soll eben dieses Darstellungsziel auf Wests Familienstück durch den Umschlag des situativen Augenblicks ins Überzeitliche eingelöst werden. Dies führt zu einer tendenziellen Isolierung der dargestellten Personen, die Chodowiecki als konstruierte Addition in Pose gesetzter Einzelfiguren erschienen, deren Formelhaftigkeit, für welche ihm insbesondere die erstarrte Physiognomie der wie aus dem Bild herausgeschnittenen Quäker eingestanden haben mag, der Entfaltung eines seelischen Innenlebens keinerlei Raum lässt, worin Chodowiecki nicht nur die ›Sache der Kunst‹, sondern auch diejenige der Aufklärung gefährdet sah.

<sup>19</sup> Forster-Hahn: The sources of true taste, S. 377.

<sup>20</sup> Ebd., S. 382.

<sup>21</sup> Ebd., S. 377.

<sup>22</sup> Oettingen: Daniel Chodowiecki, S. 64.