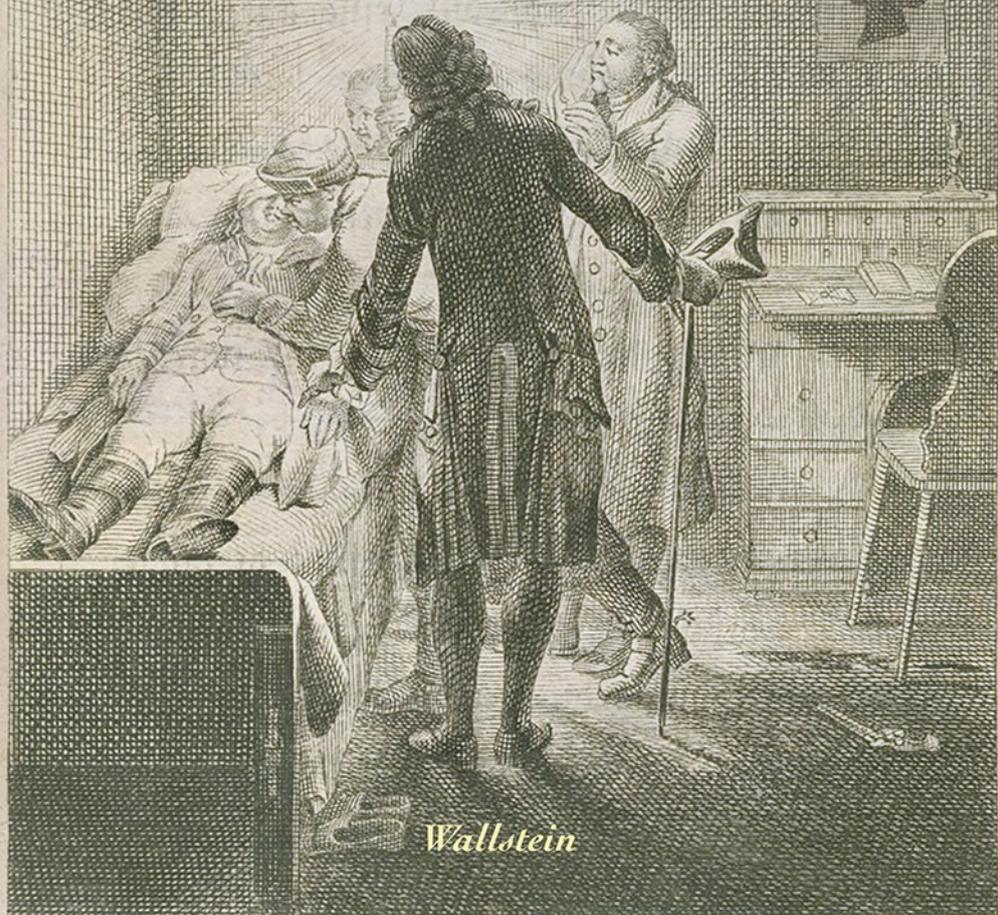


Anna Christina Sebütz

Charakter- bilder und Projektions- figuren

Chodowieckis Kupfer,
Goethes *Werther* und
die Darstellungstheorie
in der Aufklärung



Wallstein

Anna Christina Schütz
Charakterbilder und Projektionsfiguren

Das achtzehnte Jahrhundert

Supplementa

Herausgegeben von der
Deutschen Gesellschaft für die Erforschung
des achtzehnten Jahrhunderts

Band 26

Anna Christina Schütz
Charakterbilder
und Projektionsfiguren

Chodowieckis Kupfer, Goethes *Werther*
und die Darstellungstheorie in der Aufklärung



WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung
für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein
und der FONTE Stiftung
zur Förderung des geisteswissenschaftlichen Nachwuchses.

Für meine Eltern

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2019
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf,
unter Verwendung von: Daniel Berger nach Daniel Nikolaus Chodowiecki:
»Werthers Tod«, Radierung, 11,7 × 7,1 cm, in: *D. Goethens Schriften*,
3 Bände, Berlin: Christian Friedrich Himgurg, 1775/76, hier Band 1,
Goethe-Museum Düsseldorf / Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung
ISBN (Print) 978-3-8353-3492-2
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-4370-2

Inhalt

Einleitung: <i>Werther</i> aufschlagen	7
I. Darstellungsfragen	49
I.1. Eine Theorie der schönen Künste. Sulzers Vorstellung von Darstellung	61
I.2. Innere Geschichten erzählen. Charakter als Gegenstand der Künste	81
I.3. Erstes Zwischenfazit	100
II. Ausdruckstheorien	103
II.1. Charakter zeigen. Bild und Text in Lavaters Physiognomik	108
II.2. Kupfer als Bühne. Der Charakter tritt auf	129
II.3. Innerliches entäußert. Die Körpersprache der Figuren Chodowieckis	164
II.4. Zweites Zwischenfazit	209
III. Reflexionsfiguren.	211
III.1. Goethe, Werther und Lottes Schatten	218
III.2. Alles im Lot? Die physiognomische Linientheorie und die schöne Schlangenlinie	246
III.3. Im Grunde eine Silhouette. Der Schattenriss als Denkfigur bildlichen Darstellens	278
III.4. Drittes Zwischenfazit.	311
Resümee: Katalysatoren der Einbildungskraft? Kupfer in der Kritik	317

Anhang

Siglen und Kurztitel	331
Literatur	332
Bildnachweis	355
Dank	357

Farbtafeln nach S. 32

Einleitung: *Werther* aufschlagen

Auf einer Zeichnung des Frankfurter Malers Johann Andreas Benjamin Nothnagel ist ein Mädchen mit einem geöffneten Buch zu sehen, das seine Lektüre unterbrochen hat und nun verträumt den Kopf in die rechte Hand stützt (Abb. 1). Fast zärtlich berührt es den aufgeschlagenen Buchkörper mit der linken Hand, deren ausgestreckter Zeigefinger auf den Buchtitel – *Werthers Leiden* – hinweist. Die dem Titelblatt gegenüberliegende Seite zeigt eine oval gefasste Silhouette mit dem Brustbildnis einer männlichen Figur. Während sich das Mädchen seinen Vorstellungen hingibt, macht sich eine kleine Amorette mit einem Blasebalg an seinem Dekolleté zu schaffen, um dort erfolgreich, wie der emporsteigende Rauch zeigt, ein Feuer der Leidenschaft zu entfachen. So wie der am rechten Bildrand platzierte Spiegel den Schein einer Kerze reflektiert, droht sich Werthers Liebesleiden auch in der Leserin zu spiegeln.

Die Bildkomposition suggeriert, dass der Abbruch der Lektüre durch Buchtitel und Frontispiz initiiert wurde, die das aufgeschlagene Buch auf einer Doppelseite präsentiert. Das Zusammenspiel von Bild und Text aktivierte in der Betrachterin eine solche Imaginationskraft, dass sie innehielt, um sich ganz auf ihre inneren Bilder zu konzentrieren. Mit der Bezeichnung des Spannungsfeldes zwischen Bild, Text, Buch und Rezipientin ist der Gegenstand der vorliegenden Arbeit umrissen: Im Zentrum dieser Studie stehen die graphischen Arbeiten des Berliner Künstlers Daniel Nikolaus Chodowiecki zu Johann Wolfgang Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werthers*, wobei nicht nur den Bildern im Verhältnis zum literarischen Text, sondern auch dem Medium Buch in Bezug auf die Rezipienten und Rezipientinnen besonderes Interesse zukommt. Diese Literaturbilder werden aus darstellungstheoretischer Perspektive erfasst, um zu eruieren, auf welche Weise sie die Rezeption des Romans begleitet haben. Als in hohem Maße selbstbezügliche Darstellungen reflektieren sie ihren Status als Bild und sind folglich treffend als ›selbstbewusste Bilder‹¹ zu bezeichnen, denen mit dem Begriff ›Illustration‹ nicht beizukommen ist: Sie erhellen weniger einen vorliegenden Sachverhalt, als dass sie die Einbildungskraft der Rezipierenden aktivie-

1 Vgl. Victor I. Stoichiță: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998.

ren, sodass sich diese selbst ein Bild von einem Gegenstand machen können.²

Die Zeichnung Nothnagels visualisiert Befürchtungen, die dem *Werther* bereits unmittelbar nach seiner Veröffentlichung im Jahr 1774 entgegengebracht wurden. Dem von der Lesesucht befallenen und mit dem *Werther*-Fieber infizierten Publikum stand die Kritik gegenüber, der Inhalt und Wirkung des Romans äußerst bedenklich erschien.³ Man fürchtete, dass das Lesen von Romanen krank mache, die Lesenden von ihren Mitmenschen isoliere und von nützlichen Tätigkeiten abhalte oder wie im Falle des *Werthers* gar zum Suizid verleite.⁴ Die Darstellung Nothnagels verweist darüber hinaus auf einen bestimmten Aspekt der Kritik, denn besonders in Bezug auf lesende Frauen, die als die Adressatinnen zahlreicher empfindsamer Romane galten⁵, wurde die Sorge geäußert, ihr Empfindungsvermögen werde durch die Lektüre dieser Texte irreführt und ihre Einbildungskraft in die falsche Bahn gelenkt.⁶

Die Vorwürfe gegen die Lektüre von Romanen wie dem *Werther* überraschen kaum, wenn man sich den literarischen Status quo um 1770 vor Augen führt. Die Entwicklung des Buchmarktes im Laufe des 18. Jahrhunderts war durch eine enorme Zunahme der veröffentlichten Bücher gekennzeichnet gewesen.⁷ Dabei blieb die Anzahl religiöser Schriften re-

2 Vgl. zum Begriff der Einbildungskraft Gert Mattenklott: »Einbildungskraft«, in: *Bild und Einbildungskraft*, Hg. Bernd Hüppauf und Christoph Wulf, München 2006, S. 47-64, hier S. 48.

3 Vgl. Bruce Duncan: *Goethe's Werther and the Critics*, Rochester 2005.

4 Vgl. Rahel Leibacher: »Männliche und weibliche Lesesucht. Systemspezifisch differenzierte Anschlusskommunikation an den bürgerlichen Roman des 18. Jahrhunderts«, in: *Krank geschrieben. Gesundheit und Krankheit im Diskursfeld von Literatur, Geschlecht und Medizin*, Hg. Rudolf Käser und Beate Schappach, Bielefeld 2014, S. 63-85.

5 Vgl. Sigrid Schmidt-Bortenschlager: »Lesen im 18. Jahrhundert«, in: *StillLesen – Malerei des 17. bis 19. Jahrhunderts* (= Ausstellungskatalog: Residenzgalerie, Salzburg, 2001/02), Hg. Gabriele Groschner, Salzburg 2001, S. 36-41, hier S. 38. Die Befürchtungen betrafen selbstverständlich nicht das gebildete Publikum, bestehend aus Männern und Frauen, die in geselligen Lesekreisen anspruchsvolle philosophische und wissenschaftliche Literatur lasen und diskutierten, vgl. Reinhold Baumstark: »Lesen im Zeitalter der Aufklärung«, in: *Von mehr als einer Welt. Die Künste der Aufklärung* (= Ausstellungskatalog: Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, 2012), Hg. Moritz Wullen, Petersberg 2012, S. 239-253.

6 Vgl. Alfred Messerli: »Gebildet, nicht gelehrt. Weibliche Schreib- und Lesepraktiken in den Diskursen vom 18. zum 19. Jahrhundert«, in: *Die lesende Frau*, Hg. Gabriela Signori, Wiesbaden 2009, S. 295-320.

7 Während 1740 zur Ostermesse 755 Titel neu erschienen, waren es 1770 bereits 1144



Abb. 1: Johann Andreas Benjamin Nothnagel: »Brustbild eines Mädchens, das in ›Werthers Leiden‹ liest«, lavierte Sepiatusche über Federzeichnung, 7,9 × 9,7 cm

lativ konstant, während sich im Bereich der Dichtung die Produktion um ein Vielfaches steigerte.⁸ Schaut man im Besonderen auf die Produktion von Romanliteratur, so fällt auf, dass diese nicht nur stetig zunahm, sondern dass sich diverse Genres ausbildeten, in denen neuartige Themen erprobt und mit denen formal experimentiert wurde.⁹ Die Veröffentlichung des *Werthers* sorgte 1774 für Furore, weil dieser Roman die Erwartungen des an eine moralisch-didaktische Literatur gewöhnten Publikums in mehrerlei Hinsicht unterlief: Der von seinen Leidenschaften getriebene Protagonist begeht Suizid, die Lesenden bleiben an-

– eine Zahl, die sich 1800 mit 2569 Neuveröffentlichungen mehr als verdoppelte, vgl. Erich Schön: *Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*, Stuttgart 1987, S. 38 f.

8 Allerdings kann von ›dem einen Buchmarkt der Aufklärung‹ angesichts seiner Vielfältigkeit kaum die Rede sein kann, vielmehr existierten verschiedene Märkte nebeneinander, die unterschiedliche Leseinteressen bedienten, vgl. Steffen Martus: *Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert – ein Epochenbild*, Berlin 2015, S. 426.

9 Vgl. Dieter Kimpel: *Der Roman der Aufklärung*, Stuttgart ²1977.

gesichts der in der Manier eines Selbstgesprächs abgefassten Briefe alleine zurück, und der Erzähler verweigert eine die Handlung relativierende Rahmung.

Goethe äußerte sich selbst rückblickend in *Dichtung und Wahrheit* über die Wirkung, die der Roman auslöste, und begründete das Unverständnis des Lesepublikums folgendermaßen:

Eigentlich ward nur der Inhalt, der Stoff beachtet, wie ich schon an meinen Freunden erfahren hatte, und daneben trat das alte Vorurteil wieder ein, entspringend aus der Würde eines gedruckten Buchs, daß es nämlich einen didaktischen Zweck haben müsse. Die wahre Darstellung hat aber keinen. Sie billigt nicht, sie tadelt nicht, sondern sie entwickelt die Gesinnungen und Handlungen in ihrer Folge und dadurch erleuchtet und belehrt sie.¹⁰

Das Buch als geistiges wie materielles Erzeugnis evozierte Mitte der 1770er Jahre eine bestimmte Erwartung in Bezug auf die Darstellung des Inhalts. Als aufwendig herzustellender Gegenstand garantierte es geistige Erbauung, die Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnisse oder eine zweckgerichtete Unterhaltung, die die Leser und Leserinnen gleichermaßen erfreuen wie auch moralisch erziehen sollte. Goethes Roman brach deutlich mit diesen Erwartungen. Doch seine Wirkung überaschte auch den Autor, der nicht erwartet hatte, dass sich das Publikum weigerte, die Darstellung als solche zu bewerten. In Bezug auf das ›forschende Publikum‹, das von dem Autor wissen wollte, wer denn nun eigentlich die echte Lotte gewesen sei, konstatierte Goethe schließlich: »Auf diese Weise bedrängt, ward er nur allzu sehr gewahr, daß Autoren und Publikum durch eine ungeheure Kluft getrennt sind, wovon sie, zu ihrem Glück, beiderseits keinen Begriff haben.«¹¹

Die Kluft zwischen Autor und Lesepublikum konnte auch durch paratextuelle Eingriffe des Dichters selbst nicht überwunden werden. »Wie vergeblich daher alle Vorreden seien, hatte er schon längst eingesehen: denn je mehr man seine Absichten klar zu machen gedenkt, zu desto mehr Verwirrung gibt man Anlaß.«¹² Der literarische Text entzieht sich

10 Goethe: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, in: FA I, S. 14, 9-852, hier S. 641.

11 FA I, 14, hier S. 645.

12 FA I, 14, hier S. 645. In der zweiten Auflage des Romans bei Weygand waren den beiden Teilen des *Werthers* auf den Titelseiten zwei Motte vorangestellt, vgl. Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers. Zweyte ächte Auflage*, Leipzig 1775: »Jeder Jüngling sehnt sich so zu lieben, / Jedes Mädchen so geliebt zu seyn, / Ach, der

der Kontrolle in dem Moment, in dem der Verfasser das Manuskript aus der Hand gibt.¹³ Die für den Verlag, Satz, Druck und Bindung eines Buches verantwortlichen Personen gehen rigoros mit dem Text um – Uneindeutigkeiten in der Handschrift werden getilgt und der Text schließlich durch den Satz fixiert. Die Wahl des Papiers, des Druckbildes und des Bucheinbands wirken sich entscheidend auf die Gestalt und damit auf die Wirkung des Textes aus.¹⁴ Mit dem Moment der Veröffentlichung ist der Text der Bewertung durch das Publikum ausgesetzt, womöglich wird er unautorisiert nachgedruckt, mit Bildern versehen und in andere Sprachen übersetzt. Die Kluft zwischen Schreibenden und Lesenden wird im Laufe der Rezeption immer größer – doch sie bleibt zumeist unsichtbar, denn der literarische Text in Form des gedruckten Buches vermag es, sie zu verdecken: In seiner Materialität ist das Buch haptisch erfahrbar, es macht den Text verfügbar und bietet ihn vermeintlich unmitttelbar der Rezeption dar.

Gegenstand der vorliegenden Studie ist eine Bildform, die in der Kluft zwischen Autor und Publikum ihre Wirkung entfalten konnte, nämlich »Kupfer«¹⁵ zu literarischen Werken, die üblicherweise als »Illustrationen« bezeichnet werden.¹⁶ Zu zeigen ist, dass das vermeintliche Gebrauchs-

heiligste von unsern Trieben, / Warum quillt aus ihm die grimme Pein?«, »Du be-
weinst, du liebst ihn, liebe Seele, / Rettest sein Gedächtniß von der Schmach; / Sieh,
dir winkt sein Geist aus seiner Höle: / Sey ein Mann, und folge mir nicht nach.«

- 13 Zum Netzwerk, in das der Text in Gestalt eines Buches eingebunden ist, vgl. Roger Chartier: *The Author's Hand and the Printer's Mind*, Cambridge u. a. 2014, vgl. weiterhin die grundlegenden Überlegungen von Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a. M. 1989.
- 14 Zu den Grundlagen der Buchherstellung im 18. Jahrhundert vgl. Hans-Peter Nowitzki: »Die materialen, technischen und technologischen Grundlagen der Buchgestaltung im 18. Jahrhundert«, in: *Kupferstich und Letternkunst. Buchgestaltung im 18. Jahrhundert*, Hg. Peter-Henning Haischer u. a., Heidelberg 2016, S. 95-163.
- 15 »Diese Namen giebt man den Abdrücken der Kupferplatten, diese mögen gestochen, geätzt, oder in schwarzer Kunst gearbeitet seyn. Sehr ofte werden auch die von Holzschnitten gemachten Abdrücke mit darunter begriffen. Eine Sammlung aller Gattungen von Kupfer oder Holz abgedruckter Zeichnungen, wird eine Sammlung von Kupfern, oder Kupferstichen genannt.« »Kupferstich, Kupfer«, in: AT II, S. 640-641, hier S. 640f. In Anlehnung an den Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts verwende ich den Ausdruck »Kupfer«, um Chodowieckis Radierungen zu bezeichnen. Zu einer medienreflexiven Auseinandersetzung mit dem Begriff vgl. die Einleitung in das Kapitel III.
- 16 Der Begriff der Illustration wird im Folgenden vermieden, weil er das Bild dem Text unterordnet und die Macht des Bildes verschleiert, wie folgendes Zitat zeigt:

medium, dessen Funktion häufig unter lediglich dekorativen und illustrativen Zwecken subsumiert wurde, in hohem Maße ein selbstreflexives Potenzial aufweist, das sich aus der klaren Referenz auf den literarischen Text, den Eigenarten genuin bildlicher Mittel und der Medialität des gedruckten Buches speist. Im Kontext der Buchkupper verschmelzen Theorie und Praxis des Darstellens, wie sie im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts von Kunsttheoretikern diskutiert und von Kunstschaffenden praktiziert wurden. Im Zentrum der Untersuchung stehen einerseits die Kupper, die von Chodowiecki zu Goethes *Werther* entworfen und die entweder von ihm selbst oder von anderen Künstlern wie Daniel Berger¹⁷ oder Christian Gottlieb Geysler¹⁸ radiert worden sind, andererseits sind

»Dient das Bild dem Wort, so ergibt sich das Problem der Illustration mit seinen verschiedenen Vaterfragen: Möglichkeit der Bebilderung, d. h. Gehalt der Dichtung an bildhaften Stellen, stilistische Gemeinsamkeit oder Verschiedenheit von Text und Illustration u. a.«, August Langen: »Die Wechselbeziehungen zwischen Wort und Bildkunst in der Goethezeit«, in: Ders.: *Gesammelte Studien zur neueren deutschen Sprache und Literatur*, Hg. Karl Richter, Gerard Sauder und Gerhard Schmidt-Henkel, Berlin 1978, S. 274-291, hier S. 274. Zur Verwendung des Begriffes in verschiedenen Forschungsansätzen und Disziplinen vgl. den in Kapitel 1.2.1 dargestellten Überblick in Nicolas Potysch: *Wiederholt doppeldeutig in Bild und Schrift: Ambiguität im durchbilderten Roman*, Hannover 2018.

17 Daniel Berger ist 1744 in Berlin geboren und 1825 ebenda gestorben; vgl. Joseph Heller: *Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexicon der vorzüglichsten und beliebtesten Kupferstecher, Formschneider, Lithographen etc.*, Leipzig ²1850, S. 50. Er nahm Zeichenunterricht bei Blaise Nicolas Le Sueur, dem Direktor der Preußischen Akademie der Künste, und erlernte von Georg Friedrich Schmidt, dem Hofstecher Friedrichs II., das druckgraphische Handwerk. Ab 1787 war er an der Königlichen Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften als Rektor und Professor tätig. Sein hauptsächliches Einkommen bezog er aus Aufträgen für Buchhändler, außerdem – so heißt es in Meusels *Künstlerlexikon* – »arbeitete er sehr viel nach Chodowiecki für Kalender und Almanache, und gewöhnte sich dadurch an eine leichte und geschwinde Manier«; Johann Georg Meusel: *Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichniss der jetztlebenden Teutschen Künstler*, Band 1, Lemgo ²1808, S. 69-75, hier S. 70.

18 Christian Gottlieb Geysler ist 1740 in Görlitz geboren und 1803 in Leipzig gestorben; vgl. Heller: *Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler*, S. 261. Bei Adam Friedrich Oeser lernte er Zeichnen und Malen, verdingte sich dann zunächst als Miniaturmaler und wendete sich schließlich der Kupferstecherei zu und radierte, stach und schabte zeit seines Lebens um die 3000 Blätter, vgl. Carl Clauß: »Geysler, Christian Gottlieb«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 9 (1879), S. 138. Mit Chodowiecki verband ihn eine enge Arbeitsbeziehung, wie die im Briefwechsel Chodowieckis und seiner Zeitgenossen publizierten Briefe belegen, vgl. Charlotte Steinbrucker (Hg.): *Daniel Chodowiecki. Briefwechsel zwischen ihm und seinen*

der literarische Text und seine Rezeption selbst in den Blick zu nehmen. Der seinerzeit brisante Roman bietet sich besonders für die Untersuchung an, da der Protagonist Werther als dilettantischer Künstler die Möglichkeiten und Grenzen bildlichen Darstellens auslotet. Sein Versuch, ein Bildnis Lottes anzufertigen, mündet in einem eklatanten Darstellungsproblem, denn Werther kann kein Bildnis zeichnen, das die Gestalt der Geliebten zufriedenstellend erfasst. Anstelle eines auf mimetischen Prinzipien beruhenden Porträts fertigt er schließlich einen Schattenriss an, mit dem er fortan einen regelrechten Kult praktiziert.

Über den Romaninhalt hinaus sind das gedruckte Bild und der Text in ihrem spezifischen Verhältnis zu betrachten, wie es durch die unterschiedlichen Buchausgaben modelliert wird. Bild und Text verbindet, dass sie vermitteltst eines Mediums der Rezeption dargeboten werden, das durch Blättern erfahrbar wird.¹⁹ Träger von Bild und Text sind gebundene Papierbögen, die den Lesenden als geschlossener Buchblock begegnen und von ihnen geöffnet und durchblättert werden wollen. Während der Romantext nahelegt, das Buch von vorne nach hinten, sozusagen ›linear‹ zu durchblättern, wobei sich das Lesen eines Textabschnittes mit dem Umschlagen einer Seite abwechselt²⁰, stören die Kupfer diese Ordnung, indem sie sich in der Wahrnehmung vor den Text schieben. Sie verleiten dazu, von einem Bild zum nächsten zu springen, was für den Gebrauch des Buches bedeutet, die Seiten flüchtig umzuwenden oder sie gar zu überblättern. Die lesende Person wird zur Bildbetrachtung geführt und von der konzentrierten Lektüre abgehalten, wie die eingangs vorgestellte *Werther*-Leserin anschaulich vor Augen führt.²¹ Weder sind also Bild und Text aus inhaltlicher Perspektive unabhängig voneinander zu betrachten, noch darf ihre Positionierung im Buch außer Acht ge-

Zeitgenossen, Berlin 1919. Im Rahmen einer Verteidigung von Radierungen, die Geysler nach seinen Zeichnungen gestochen hatte, äußerte sich Chodowiecki äußerst positiv über den Künstler: »Ich schätze, ehre und liebe diesen geschickten Mann, und weiß gar wohl, wo er mich übertrifft«; [Chodowiecki:] »Herrn Chodowiecki's Vertheidigung gegen zween Aufsätze im 3ten Heft dieser Miscellaneen S. 23-46«, in: *Miscellaneen artistischen Inhalts* 4 (1780), S. 26-31, hier S. 29.

19 Zu einer Untersuchung des Blätterns als Kulturtechnik vgl. Christoph Benjamin Schulz: *Poetiken des Blätterns*, Hildesheim/Zürich/New York 2015.

20 Schulz: *Poetiken des Blätterns*, S. 44 und 193.

21 Ein Fall wie diese Leserin muss für eine Pädagogik, die mittels verschiedener Lesedidaktiken das ›richtige‹ Lesen und Verstehen von Texten befördern und das ›wilde‹ Blättern zu unterbinden suchte, ein Graus gewesen sein, vgl. zum vorbildlichen Lesen im 18. Jahrhundert Schulz: *Poetiken des Blätterns*, S. 200-206.

lassen werden. Die vorliegende Untersuchung nimmt einen Gegenstand in den Blick, dem sie nur durch eine interdisziplinär ausgerichtete Herangehensweise gerecht werden kann, die einerseits das inhaltliche Verhältnis von Bild und Text, andererseits die spezifischen Eigenschaften der verschiedenen Medien ernst nimmt.

Die Popularität des *Werthers* ist für die Untersuchung insofern entscheidend, als sie es erst ermöglichte, dass der Text diverse Male in Gestalt verschiedener Editionen veröffentlicht und mit Kupfern versehen wurde. Nicht nur der Verleger Weygand ließ 1775 auf die bereits als Doppeldruck veröffentlichte Erstausgabe von 1774 die zweite, »ächte« Auflage folgen, sondern auch diverse Nachdrucker publizierten den *Werther* unautorisiert als Einzeldruck wie beispielsweise Walthard in Bern (1775) oder in zum Teil mehrbändigen Ausgaben der Schriften Goethes wie Heilmann in Biel (1775) oder Schmieder in Karlsruhe (1778-80).²² Während der Erstdruck und die Raubdrucke in der Regel mit Holzstockvignetten verziert wurden, wie sie nahezu in jeder Druckerei vorhanden waren, unterscheidet sich der Nachdruck Christian Friedrich Himburgs wesentlich von den übrigen, da der findige Berliner Verleger die Kupferstecher Johann Wilhelm Meil, Daniel Nikolaus Chodowiecki und Johann Conrad Krüger²³ beauftragt hatte, Kupfer mit szenischen Darstellungen zu den Schriften Goethes zu entwerfen.²⁴ Für die dreibändige Edition, die 1775/76 unter dem Titel *D. Goethens Schriften* erschien, zeichnete Chodowiecki Vorlagen für je ein ganzseitiges Kupfer zu den Texten *Werther* (Farbtafel I), *Clavigo*, *Erwin und Elmire*, *Stella* und *Claudine von Villa Bella* sowie für zwei Titelpuffer zum *Werther* mit Porträts der Protagonisten Werther und Lotte, denen jeweils zwei kleine Bildfelder beigelegt waren. Werthers Bildnis erschien mit einer Darstellung

22 Zu den ersten Gesamtdrucken der Schriften Goethes bis 1790 und zu den Einzeldrucken der ersten Fassung des *Werthers* vgl. Waltraud Hagen: *Die Drucke von Goethes Werken*, Berlin ²1983, S. 3-14 und S. 110-115.

23 Krüger wurde 1733 in Stettin geboren, war als Maler und Kupferstecher tätig und starb 1791 in Berlin. Er nahm zunächst Unterricht bei Th. Huber und später bei Christian Wilhelm Ernst Dietrich in Dresden. Nach Aufenthalten in Polen und Pommern ging er nach Berlin und wurde Professor für Zeichenkunst an der Königlichen Akademie, vgl. Georg Kaspar Nagler: *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, Band 7, München 1839, S. 182.

24 Vgl. *D. Goethens Schriften*, 3 Bände, Berlin: Christian Friedrich Himburg, 1775-76.

der Ossian-Lektüre, Lottes in zwei Ausführungen mit Darstellungen des Besuchs beim Pfarrer und der Brotschneideszene (Farbtafel II und III). Krüger entwarf weiterhin zwei ganzseitige Kupfer zum *Werther*, die wie die Vorlagen von Chodowiecki von Daniel Berger radiert wurden. Meil zeichnete und radierte zu jedem Band eine Titelvignette.

Bereits 1777 publizierte Himburg die Textsammlung in einer zweiten Auflage. Die Ausstattung der Bücher mit Kupfern blieb weitestgehend die gleiche wie in Himburgs erster Auflage der Schriften Goethes, lediglich ein neues ganzseitiges Kupfer wurde auf Basis der Vorlage Chodowieckis von Geyser gestochen, es zeigt den Aufbruch Werthers und Lottes zum Ball (Farbtafel IV).²⁵ 1779 veröffentlichte Himburg eine dritte Auflage, deren Textauswahl der zweiten Auflage folgte, die darüber hinaus aber um einen Supplementband ergänzt wurde.²⁶ Im Vergleich mit den vorangegangenen Editionen veränderte Himburg die Auswahl der die Texte begleitenden Kupfer jedoch gravierend. Die auf Entwürfen von Krüger beruhenden Kupfer legte man nicht mehr auf, sodass neben den Vignetten von Meil nur noch die Kupfer von Chodowiecki gedruckt und in die Bücher eingebunden wurden. Neben den bereits in den frühen Ausgaben veröffentlichten Bildern entwarf Chodowiecki eine neue ganzseitige Darstellung zum *Werther*, die den Protagonisten bei seinem Aufenthalt in einer adligen Gesellschaft zeigt und die erneut Geyser radierte (Farbtafel V). Außerdem überarbeitete Chodowiecki vermutlich im Sommer 1778 die Vorlagen für die Titelpupfer zum *Werther*, sodass die Platten von Berger nachgestochen und mit zwei neuen Szenen versehen werden konnten: Lottes Porträt war nun mit der Übergabe der Pistolen Alberts an Werthers Bediensteten, Werthers Bildnis mit der Abschiedsszene im Park zu sehen (Farbtafel VI und VII).²⁷

Die Beliebtheit der Arbeiten Chodowieckis und Meils beim Publikum zeigt sich nicht nur darin, dass Himburg für die dritte Auflage nur noch ihre Kupfer drucken ließ, sondern auch, dass Georg Joachim Göschen, der erste rechtmäßige Verleger der gesammelten Schriften Goethes, für

25 Vgl. *D. Goethens Schriften*, 2. Auflage, 3 Bände, Berlin: Christian Friedrich Himburg, 1777.

26 Vgl. *D. Goethens Schriften*, 3. Auflage, 4 Bände, Berlin: Christian Friedrich Himburg, 1779.

27 Die überarbeiteten Platten und die neuen Radierungen Bergers hatte Chodowiecki im Anschluss an eine kleine biografische Skizze vom Juli 1778 in einem Werkverzeichnis angekündigt, vgl. [Daniel Nikolaus Chodowiecki:] »Fortsetzung meiner in des Herrn von Heinecken Nachrichten von Künstlern und Kunst-sachen befindlichen Geschichte«, in: *Miscellaneen artistischen Inhalts* 1 (1779), S. 30-41, hier S. 38 f.

die achtbändige Ausgabe neben Johann Heinrich Ramberg, Johann Heinrich Lips, Angelika Kauffmann und Adam Friedrich Oeser ebenfalls Meil und Chodowiecki damit beauftragte, Kupfer zu radieren, und auf ihre Beteiligung in einer Ankündigung der Ausgabe im *Teutschen Merkur* ausdrücklich hinwies:

Ich werde alles Mögliche thun, daß diese vortreflichen Werke auch ein ihrem innern Werthe entsprechendes Aeussere erhalten. Der Herr Verfasser hat klein Oktav zum Format gewählt. Sie sollen daher in solchem Format mit ganz neuen teutschen Schriften gedruckt, mit 8 Kupfern von Chodowiecki und acht Vignetten von Meil geziert werden.²⁸

Für den *Werther*, der bei Göschen 1787 in der zweiten, grundlegend überarbeiteten Fassung erschien, entwarf Chodowiecki ein ganzseitiges Kupfer und radierte es selbst (Farbtafel VIII), so wie er bereits die Titelvignetten für eine französische Übersetzung des Romans eigenhändig radiert hatte, die 1776 bei den als Raubdrucker aktiven Verlegern Jean-Edmé Dufour und Philippe Roux in Maastricht erschienen waren (Farbtafel IX und X).²⁹ Göschen verwendete das ganzseitige Kupfer Chodowieckis nicht nur für die gesammelten Schriften, sondern fügte es auch dem Einzeldruck des Romans in einer Ausgabe von 1787 bei.

Auch wenn in einem Buch wie der Himburg-Ausgabe der Schriften Goethes von 1779 sechs Kupfer den *Werther* durchziehen, wird in der vorliegenden Studie vor allem das Einzelbild im Verhältnis zum literarischen

28 [Georg Joachim Göschen:] »Des Herrn G. R. von Göthe zu Weimar sämtliche Werke in acht Bänden. Bey Georg Joachim Göschen in Leipzig«, in: *Der teutsche Merkur* 3 (1786), CXVI-CXIX, hier CXVIII. Goethes Reaktion auf das Erscheinungsbild der Textausgabe war allerdings eher missbilligend: »Ich kann nicht sagen daß der Anblick der drey Exemplare meiner Schriften, welche zur rechten Zeit in Rom anlangten, mir großes Vergnügen verursacht hätte. Das Papier scheint eher gutes Druckpapier als Schreibpapier, das Format schwindet beym Beschneiden gar sehr zusammen, die Lettern scheinen stumpf, die Farbe ist wie das Papier ungleich, so daß diese Bände eher einer ephemeren Zeitschrift als einem Buche ähnlich sehen, das doch einige Zeit Dauern sollte. Von ohngefähr war ein Exemplar der Himburgischen Ausgabe hier, welches gegen jene einem Dedikations Exemplar ähnlich sah.«, Goethe an Göschen am 27. Oktober 1787, in: *Johann Wolfgang Goethe. Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Hg. Georg Kurscheidt, Norbert Oellers und Elke Richter, Berlin seit 2008, hier Bd. 7.I., S. 196-199, hier S. 196.

29 Der Verlag findet kurze Erwähnung bei Robert Darnton: *Die Wissenschaft des Raubdrucks. Ein zentrales Element im Verlagswesen des 18. Jahrhunderts*, München 2003, S. 16.

Text in den Blick genommen. In Anlehnung an August Langen verstehe ich die Buchkupfer als eine Anschauungsform, die einen durch den literarischen Text vermittelten Gegenstand isoliert und mit genuin bildlichen Mitteln ausstellt.³⁰ Die einzelnen Buchkupfer durchziehen das Buch als Bilderkette, die sich aber, wie Langen betont, aus dem Prinzip der Vereinzelung ergibt, denn die einzelnen Bilder sind von den anderen abgegrenzt und nicht direkt mit ihnen verbunden.³¹ Dadurch verhalten sich die Bilder in ihrer Folge natürlich zur Erzählung, aber sie erzählen anders als beispielsweise die zusammenhängenden Bildserien eines William Hogarth. Das narrative Potenzial der Kupfer Chodowieckis zu erfassen, wäre im Rahmen einer erzähltheoretisch ausgerichteten Arbeit sicherlich aufschlussreich, vor allem wenn man Kupfer wie die zu Friedrich Schillers *Die Räuber* heranziehen würde, die als Bildserie und in Begleitung von Zitaten aus dem Dramentext publiziert wurden.³² Chodowieckis *Werther*-Kupfer hingegen werden in ihrer Funktion als einzelnes Glied in der Bilderkette der jeweiligen Ausgabe des Romans wirksam. Anders als die Bildserien Chodowieckis sind die *Werther*-Kupfer, die von verschiedenen Kupferstechern radiert wurden, im 18. Jahrhundert nicht als selbstständige Bildreihe gedruckt und publiziert worden, daher werde ich sie nicht als solche in den Blick nehmen. Mich interessiert vielmehr das Bild und seine Funktion in Zusammenhang mit dem weitverzweigten Netzwerk, in dem der erfolgreiche Künstler Chodowiecki als Zeichner und Radierer für diverse Verleger und Autoren tätig war.³³ Dieses Umfeld soll im Folgenden kurz vorgestellt werden, da verschiedene Personen, mit denen der Bildkünstler Chodowiecki in Kontakt stand, grundlegende theoretische Impulse geliefert haben, auf denen die Argumentation der vorliegenden Arbeit basiert.

Chodowieckis Leben avancierte in den letzten 130 Jahren immer wieder zum Gegenstand einer kunsthistorisch und kulturgeschichtlich aus-

30 Vgl. August Langen: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*, Darmstadt 1968.

31 Langen bezeichnet mit dem Begriff »Bilderkette« allerdings sprachlich verfasste Bilder, vgl. Langen: *Anschauungsformen*, S. 26.

32 Vgl. Chodowiecki: »6 Blätter zu Schiller's Räubern«, in: *Theater-Calender, oder Taschenbuch für die Schaubühne*, Gotha 1783.

33 Zu Chodowieckis Verortung als Künstler in Berlin vgl. Rudolf Vierhaus: »Chodowiecki und die Berliner Aufklärung«, in: *Daniel Chodowiecki (1726-1801). Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann*, Hg. Ernst Hinrichs und Klaus Zernack, Tübingen 1997, S. 1-10 und Willi Geismeier: »Chodowiecki und Berlin«, in: *Daniel Chodowiecki (1726-1801). Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann*, Hg. Ernst Hinrichs und Klaus Zernack, Tübingen 1997, S. 43-52.

gerichteten Forschung. Ausgehend von seiner ausführlich dokumentierten Biographie und den augenscheinlich realistischen Darstellungen in seinen Bildern zeichnete man das soziale und kulturelle Beziehungsgefüge im Berlin des 18. Jahrhunderts nach.³⁴ Den Sohn des Danziger Getreidehändlers Gottfried Chodowiecki und Marie Henriette Ayrsers, einer Leipziger Kaufmannstochter französischer Abkunft, führte sein beruflicher Weg als kaufmännischer Lehrling über einen Gewürzhandel in seinem Geburtsort Danzig 1743 in das *Quincaillerie*-Geschäft seines Onkels Adrien Antoine Ayrer in Berlin, wo er nach Beendigung einer Lehre als Buchhalter tätig war.³⁵ Die in der Jugend von Vater und Tante angeleitete Auseinandersetzung mit der Miniaturmalerei beschäftigte Chodowiecki weiterhin, und nachdem er die Technik der Emailmalerei erlernt und erprobt hatte, verließ er 1754 das Familiengeschäft, um als Miniaturmaler und Emaillieur für Kunden aus adligen und höfischen Kreisen sowie aus der französischen Kolonie zu arbeiten.³⁶ Selbstständig tätig begann er, Kontakte zu anderen Künstlern aufzubauen. Er besuchte den am preußischen Königshof tätigen Antoine Pesne, den Leiter der Berliner Kunstakademie Blaise Nicolas Le Sueur sowie die Pesne-Schüler Joachim Martin Falbe und Christian Bernhard Rode. Gleichzeitig versuchte sich Chodowiecki in der Bildnismalerei und schuf 1756 erste Radierungen. Mit der Verbreitung seines Gemäldes *Der Abschied des Calas* durch die eigenhändig ausgeführte Reproduktionsgrafik erlangte Chodowiecki 1768 schließlich nationale und internationale Aufmerksamkeit.

Angesichts der Aufträge für Kalenderkupfer durch die Königliche Akademie der Wissenschaften und für die Zeichnungen zu Johann Bernhard Basedows *Elementarwerk* entschloss er sich schließlich dazu, das Mi-

34 In chronologischer Reihenfolge sei hingewiesen auf: Wolfgang von Oettingen: *Daniel Chodowiecki. Ein Berliner Künstlerleben im achtzehnten Jahrhundert*, Berlin 1895; Ludwig Kaemmerer: *Chodowiecki*, Bielefeld/Leipzig 1897; Johannes Jahn: *Daniel Chodowiecki und die künstlerische Entdeckung des Berliner bürgerlichen Alltags*, Berlin 1954; Paul Dehnert: *Daniel Chodowiecki*, Berlin 1977; Willi Geismeyer: *Daniel Chodowiecki*, Leipzig 1993; Helmut Bernt: *Eine Berliner Künstlerkarriere im 18. Jahrhundert: Daniel Nikolaus Chodowiecki. Vom Kaufmannslehrling zum Medienstar*, Graz 2013.

35 Zu Chodowieckis Familie vgl. Maria Bogucka: »Daniel Chodowiecki, seine Familie und Danzig«, in: *Daniel Chodowiecki (1726-1801). Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann*, Hg. Ernst Hinrichs und Klaus Zernack, Tübingen 1997, S. 23-42.

36 Zum Zusammenhang von kaufmännischer Ökonomie und künstlerischem Schaffen bei Chodowiecki vgl. Pamela E. Selwyn: »Daniel Chodowiecki. Der Künstler als Kaufmann«, in: *Daniel Chodowiecki (1726-1801). Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann*, Hg. Ernst Hinrichs und Klaus Zernack, Tübingen 1997, S. 11-21.

niaturmalen einzustellen und ausschließlich als Grafiker tätig zu sein. In dieser Zeit kündigte sich Chodowieckis durchschlagender Erfolg als Buchillustrator an, auch wenn er im Nachhinein selbst bescheiden formulierte: »Hin und wieder wandte sich ein Buchhändler an mich, um zu versuchen, ob ich zu Verzierung eines Buchs brauchbar wäre«³⁷. Nach seiner Reise in die Heimatstadt Danzig 1773 fand Chodowiecki bei seiner Rückkehr nach Berlin dann auch »verschiedene neue Bestellungen [vor], unter andern von Lavatern, zu seinen physiognomischen Fragmenten«³⁸. Im selben Jahr besuchte er in Dresden neben der Gemäldegalerie und dem Kupferstichkabinett diverse Ateliers, besah in Leipzig verschiedene Sammlungen und traf Adam Friedrich Oeser, den Direktor der Leipziger Zeichenakademie, sowie die Kupferstecher Geysler und Johann Friedrich Bause.³⁹ Außerdem baute Chodowiecki eine eigene Kunstsammlung auf, die nicht nur Bilder seiner deutschen Kollegen, sondern auch Kupfer zahlreicher französischer Künstler enthielt, darunter Drucke von Jacques Callot und Reproduktionen der Gemälde Nicolas Poussins und Jean-Siméon Chardins sowie Reproduktionsstiche und Originalgrafiken namhafter italienischer, niederländischer und englischer Künstler.⁴⁰

Für Chodowiecki, der als Autodidakt künstlerisch tätig war und keine Ausbildung an einer Akademie erfahren hatte, war die Auseinandersetzung mit Kunstwerken und die Begegnungen mit anderen Künstlern sicherlich prägend. So zeugen vor allem seine frühen Gemälde mit häuslichen Szenen in vielerlei Hinsicht von einem intensiven Studium niederländischer und französischer Genrebilder. Was Chodowiecki in seinem autobiographischen Aufsatz allerdings unerwähnt lässt, sind die durchaus als intensiv zu bezeichnenden Verbindungen zu den Persönlichkeiten, die als wichtige Vertreter der Berliner Aufklärung gelten, und die vor allem in der Zeit um 1770 das Ihre zur Vermittlung der ersten großen Aufträge an Chodowiecki beigetragen hatten. Willi Geismeyer beschreibt in seiner Biographie Chodowieckis das Netzwerk, aus dem der Künstler

37 [Chodowiecki, Daniel Nikolaus:] »Daniel Chodowiecki. Vom ihm selbst«, in: *Miscellaneen artistischen Inhalts* 5 (1780), S. 3-14, hier S. 7.

38 [Chodowiecki:] »Daniel Chodowiecki. Vom ihm selbst«, hier S. 8.

39 Vgl. [Chodowiecki:] »Daniel Chodowiecki. Vom ihm selbst«, hier S. 8.

40 Vgl. [Anonym:] *Verzeichniss einer ansehnlichen Kupferstichsammlung alter, neuer und seltener Blätter, berühmter Meister aus allen Schulen nebst einer schönen Sammlung von Handzeichnungen, Gemälden, Kupferstichwerken und Gipssachen aus dem Nachlasse Daniel Chodowiecki welche um Michaeli dieses Jahrs gegen gleich baare Bezahlung in Preuss. Courant versteigert werden sollen*, Berlin 1801.

Impulse verschiedenster Art erhielt.⁴¹ Allen voran sind der Verleger, Buchhändler und Schriftsteller Friedrich Nicolai und der Philosoph, Pädagoge und Kunsttheoretiker Johann Georg Sulzer zu nennen, mit denen Chodowiecki in regelmäßigem persönlichen Kontakt stand.⁴²

Beide waren 1769 sicherlich am Zustandekommen des Auftrags Chodowieckis für die Monatskupfer des Berliner *Genealogischen Kalenders* beteiligt, in dessen Rahmen die zwölf Kupfer zu Lessings *Minna von Barnhelm* entstanden. Sulzer war für die Redaktion des von der Akademie der Wissenschaften herausgegebenen Kalenders verantwortlich, und Nicolai galt als Freund Lessings, dem an der Verbreitung des Werkes des mittlerweile in Hamburg tätigen Dichters viel gelegen war.⁴³ Für Chodowieckis Beteiligung an Basedows *Elementarwerk* war der Förderer des Projektes Sulzer ebenfalls vermittelnd tätig, und Nicolai unterstützte den Künstler mit Rat und Tat, unter anderem, indem er ihm diverse Bücher aus der eigenen Bibliothek auslieh.⁴⁴ Mit dem Philosophen Moses Mendelssohn stand Chodowiecki in regelmäßigem Austausch. Auch Unstimmigkeiten und Konflikte, wie den in einer Schrift öffentlich gemachten Bekehrungsversuch des Juden Mendelssohn durch den Schweizer Pfarrer Johann Caspar Lavater, wurden im unmittelbaren Arbeitsumfeld des Künstlers ausgetragen und diskutiert.⁴⁵

Das Netzwerk um Chodowiecki erhielt und vervielfältigte sich durch einen regen schriftlichen Austausch. Innerhalb Berlins wurden Einladungen verfasst, Briefe geschrieben und oftmals in Päckchen mit beiliegenden Kupferstichen, Radierungen oder Büchern verschickt, es wurden gegenseitige Empfehlungen ausgesprochen und Mitteilungen an Dritte weitergeleitet.⁴⁶ Auch wurde in Briefen rege von dem Handeln und Tun anderer Personen berichtet, sodass beispielsweise die Briefe Chodowieckis an die Gräfin Christiane von Solms-Laubach oder an Anton Graf diverse Informationen über das künstlerische Geschehen in Berlin lie-

41 Vgl. das Kapitel »Chodowiecki und die Aufklärung«, in: Geismeyer: *Chodowiecki*, S. 102-124.

42 Zu den folgenden Ausführungen vgl. Geismeyer: *Chodowiecki*, S. 115-117 und Geismeyer: »Chodowiecki und Berlin«, hier S. 49-50.

43 Chodowiecki berichtet später allerdings, dass er selbst das Sujet auswählte, vgl. [Chodowiecki:] »Fortsetzung meiner [...] Geschichte«, hier S. 30.

44 Vgl. Geismeyer: *Chodowiecki*, S. 117.

45 Vgl. Thomas Kirchner: »Chodowiecki, Lavater und die Physiognomiedebatte in Berlin«, in: *Daniel Chodowiecki (1726-1801). Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann*, Hg. Ernst Hinrichs und Klaus Zernack, Tübingen 1997, S. 101-142, hier S. 116-132.

46 Vgl. Geismeyer: *Chodowiecki*, S. 112.

fern.⁴⁷ Andererseits spielten persönliche Begegnungen eine sicherlich nicht zu unterschätzende Rolle. So lud Nicolai Chodowiecki häufig zu Treffen ein – beispielsweise gab es laut einer Notiz in Chodowieckis Arbeitsjournal eine Begegnung im Hause Nicolais, bei der unter anderem auch Johann Jakob Engel und Lessing samt Ehefrauen anwesend waren.⁴⁸

Angesichts des Netzwerkes, in dem sich Chodowiecki bewegte, stellt sich zum einen die Frage, welche Wirkung dieses geistige Umfeld auf das Schaffen Chodowieckis hatte, zum anderen, welche Rolle das Bild selbst in den Diskursen einnahm, die vorrangig in schriftlicher Form veröffentlicht und verbreitet worden sind.⁴⁹ Vor allem druckgraphisch vielfältige Bilder bahnten sich ihren Weg in die Bibliotheken, Lesegesellschaften und Haushalte: Sie erschienen in Büchern, Kalendern und Almanachen, aber auch als einzelne Blätter oder in gebundenen Graphikmappen. Die Nachfrage nach druckgraphischen Bildern wuchs enorm, nachdem diese auch vonseiten der französischen Akademie eine Aufwertung erfahren hatte, als das Medium um 1700 zum heißdiskutierten Gegenstand in der *Querelle des Anciens et des Modernes* avanciert war. In dem Streit um die Vorbildhaftigkeit der Antike für das gegenwärtige Kunstschaffen lieferten die druckgrafischen Techniken, die den Antiken noch nicht zur Verfügung standen, Argumente für eine Kunst, die sich von ihren Vorbildern emanzipierte und der gegenwärtigen Zeit zum Vorteil gereichte.⁵⁰ Mit dem steigenden Absatz druckgraphischer Blätter wurde einerseits das Verlangen des Publikums befriedigt, das Bilder sammelte, goutierte und kennerschaftlich diskutierte, andererseits wurden theoreti-

47 Vgl. Charlotte Steinbrucker (Hg.): *Briefe Daniel Chodowieckis an Anton Graff*, Berlin 1921 und dies. (Hg.): *Briefe Daniel Chodowieckis an die Gräfin Christiane von Solms-Laubach*, Straßburg 1928.

48 Vgl. den Eintrag in Chodowieckis Arbeitsjournal vom 28. November 1777, Staatsbibliothek Berlin, Handschriftenabteilung, Depositum 5, Nachlass Runge-DuBois-Reymond III, 311-172.

49 Diese Frage wurde eindrucklich von Moritz Wullen in der Einleitung zu dem Ausstellungskatalog über »die Künste der Aufklärung« gestellt, vgl. Wullen: »Von mehr als einer Welt. Die Künste der Aufklärung: Einführung«, in: *Von mehr als einer Welt. Die Künste der Aufklärung* (= Ausstellungskatalog: Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, 2012), Hg. Moritz Wullen, Petersberg 2012, S. 13-31.

50 Vgl. Norberto Gramaccini: »Die Druckgraphik im Licht. Der Durchbruch eines populären Mediums«, in: *Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung* (= Ausstellungskatalog: Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M., 1999/2000), Hg. Herbert Beck, Peter C. Bol und Maraike Bückling, München 1999, S. 435-449, hier S. 437.

sche Forderungen umgesetzt, denn die Aufklärer schienen, ausgehend von ihren Überlegungen zu Anschaulichkeit, Evidenz und zum epistemischen Potenzial des Bildlichen, ein enormes Vertrauen in die Fähigkeiten des Bildes entwickelt zu haben. So schrieb Basedow in seinem mit einem umfangreichen Bildteil versehenen *Elementarwerk* über die bildenden Künste:

Den Wert der bildenden Künste kann niemand leugnen. [...] Die in moralischer Absicht wohlgeählten Bilder lehren und reden viel vernünftlicher und eindringender, als Worte. Die nützlichen Begriffe von allerlei Beschäftigungen, Werkzeugen, Schicksalen und Gefahren der Menschen lassen sich am leichtesten durch Malereien und Kupferstiche mitteilen und ausbreiten usw.⁵¹

Allerdings verbreiteten Bilder die für die deutschsprachige Aufklärung relevanten Themen auf die ihnen eigene, genuin bildliche Weise und damit keineswegs so eindeutig und überzeugend, wie es den Aufklärern vielleicht lieb gewesen wäre, was im Folgenden an einem Beispiel vorgestellt werden soll, das zugleich eine zentrale These der vorliegenden Studie veranschaulicht.

Anhand von Basedows Äußerung, mithilfe von Bildern könne die Bedeutung diverser Begriffe vermittelt werden, wird deutlich, dass Bilder einen Beitrag zu der Tätigkeit leisten sollten, die in Adelungs *Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* als »aufklären« bezeichnet wurde. »Aufklären« bedeutete nämlich zum einen »[d]eutlich machen, erklären«, zum anderen »[v]iele deutliche Begriffe beybringen«.⁵² Weiterhin verwies Adelung aber auch auf die eigentliche Bedeutung des Wortes im Sinne von »wieder klar, heiter machen«⁵³, also auf den meteorologischen Begriff, der als

51 [Johann Bernhard Basedow:] *J. B. Basedows Elementarwerk mit den Kupfertafeln Chodowieckis*, 3 Bände, Hg. Theodor Fritzsche, Leipzig 1909, hier Bd. 2, S. 66. Alex Potts versteht Chodowieckis Kupfer zu Basedows *Elementarwerk* als paradigmatischen Ausdruck der visuellen Ordnung der Dinge in der Aufklärung, vgl. Alex Potts: »Basedow, Chodowiecki und die visuelle Ordnung von Aufklärungs-idealen«, in: *Berliner Aufklärung. Kulturwissenschaftliche Studien*, Band 3, Hg. Ursula Goldenbaum und Alexander Košenina, Hannover 2007, S. 87-117. Zur Funktion der Künste im Rahmen der Überlegungen zur moralischen Erziehung des Menschen vgl. Leopold Klepacki: »Die Nützlichkeit der schönen Künste und ihre Autonomie. Höhepunkt und Kontrapunkt der aufklärerischen Indienstnahme der schönen Künste bei Johann Georg Sulzer und Karl Philipp Moritz«, in: *Geschichte der ästhetischen Bildung. Klassik und Romantik*, Band 3.2., Hg. Jörg Zirfas u. a., Paderborn 2016, S. 33-57.

52 »Aufklären«, in: Adelung I, Sp. 451.

53 »Aufklären«, in: Adelung I, Sp. 451.

Neologismus gegen Ende des 17. Jahrhunderts Einzug in den deutschen Sprachgebrauch gehalten hatte.⁵⁴ Die Bezeichnung ›Aufklärung‹ für eine intellektuelle Bewegung im Nordwesten des protestantischen deutschsprachigen Raumes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts⁵⁵ ist also eine Metapher, das heißt ein Sprachbild, von dem seinerseits erwartet wurde, es möge ›klare und lebhaftere Vorstellungen [erwecken], die sehr faßlich sind, und darin man viel auf einmal, wie mit einem einzigen Blick, erkennt‹⁵⁶. Chodowiecki übersetzte dieses Sprachbild für den *Göttinger Taschen Calendar* auf das Jahr 1791 in eine Radierung (Abb. 2).⁵⁷ Das Kupfer gibt einen Landschaftsausschnitt zu sehen, der links von einem hohen Baum gerahmt wird. Auf einem sich in den Bildhintergrund windenden Weg bewegen sich Reisende in Richtung eines idyllisch zwischen Bäumen gelegenen Dorfes, während sich knapp über der Horizontlinie die Sonne erhebt, deren feine Strahlen den verschleierte Himmel durchschneiden. Unterschrieben ist das Kupfer mit einem Wort: ›Aufklärung‹.

Die Radierung veranschaulicht nicht nur die zeitgenössische Auffassung davon, wie sich der Begriff Aufklärung visualisieren ließ, sondern auch, welche Rolle dem Bild dabei zukam. Das Bild sollte seinen Teil zur Aufklärung leisten, indem es einen Begriff klar und deutlich erkenntlich, das heißt evident werden ließ.⁵⁸ Es sollte transparent erscheinen wie die Luft, die Betrachtende einer Landschaft mit ihren Augen durchmessen. Doch ist die Vorstellung, die das Bild liefert, tatsächlich so klar, wie es auf den ersten Blick erscheint? Wird der dem Bild durch das Wort zugeschriebene Sinn tatsächlich evident? Die Betrachtenden können nicht sehen, ob die Sonne gerade im Begriff ist, auf- oder unterzugehen, sie wissen nicht, ob die Dunstschleier sich in der Wärme der Sonnenstrah-

54 Vgl. Carsten Zelle: ›Was ist und was war Aufklärung?‹, in: *Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung* (= Ausstellungskatalog: Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M., 1999/2000), Hg. Herbert Beck, Peter C. Bol und Maraike Bückling, München 1999, S. 449-459, hier S. 454.

55 Zum Begriff ›Aufklärung‹ mit seinem vielfältigen Bedeutungsspektrum vgl. Zelle: ›Was ist und was war Aufklärung?‹, hier S. 449 f.

56 ›Bild (Redende Künste), in: AT I, S. 170-173, hier S. 170.

57 Wobei er allerdings auf eine Bildtradition zurückgreifen konnte, die sich bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts etabliert hatte, vgl. Zelle: ›Was ist und was war Aufklärung?‹, hier S. 454 f.

58 Zum Begriff der Evidenz in naturwissenschaftlichen, rhetorischen und kunsttheoretischen Zusammenhängen vgl. die Einleitung bei Hole Rößler: *Die Kunst des Augenscheins. Praktiken der Evidenz im 17. Jahrhundert*, Zürich/Berlin 2012, S. 1-24.

len auflösen oder ob sich Wolken vor die Sonne schieben. Klarheit schafft in diesem Falle nur das Wort, das dem Bild eine eindeutige Lesart einprägt – wobei zu fragen bleibt, ob die Metapher ›Aufklärung‹ nicht ihrerseits von Trübungen verschleiert wird, die aus dem Bildlichen der Sprache selbst resultieren.⁵⁹

Um die Trübung des Bildsinns genauer zu erfassen, bieten sich die Begriffe der Transparenz und der Opazität an. Zwar bezeichnen sie zunächst optische Phänomene, nämlich die Lichtdurchlässigkeit einer Materie beziehungsweise ihr Gegenteil, doch ihr Mehrwert für die Beschreibung von Bildphänomenen liegt angesichts der Aufklärungsmetapher auf der Hand. Transparenz als Eigenschaft des Bildmediums erweckt den Eindruck von Unmittelbarkeit⁶⁰, die den Blick auf einen ›hinter‹ dem Material der Darstellung liegenden Sinn eröffnet.⁶¹ Opazität hingegen meint die »Gegenwart einer Materie«⁶², also das Material selbst, das der bildlichen Darstellung zugrunde liegt. Transparenz und Opazität des Bildes sind aber keine klar voneinander zu unterscheidende Antagonisten, sie stehen sich nicht einfach oppositionell gegenüber.⁶³ Mit Gottfried Boehm gesprochen: »Der Künstler richtet die materiellen Verhältnisse allerdings so ein, daß in diesem Undurchsichtigen etwas Sichtbares aufsteigt, ein Anblick oder Durchblick eröffnet wird, sich die opake Bildfläche transparent zeigt auf etwas Gemeintes und Gezeigtes hin, auf Sinn.«⁶⁴

59 Tatsächlich kommentierte Lichtenberg dieses Kupfer, indem er darauf hinweist, dass es offenbar noch »kein allgemeiner verständliches allegorisches Zeichen« für den Begriff der Aufklärung gebe. »Es wird auch wohl lange das schicklichste bleiben, wegen der Nebel, die immer aus Sümpfen, Rauchfässern, und von Brandopfern auf Götzenaltären aufsteigen werden, die sie [die Zeichen] so leicht verdecken können. Indessen wenn die Sonne nur aufgeht, so schaden Nebel nicht.«, Lichtenberg: »Kurze Erklärung der Monatskupfer«, in: *Göttinger Taschen Kalender für das Jahr 1791*, Göttingen [1790], S. 211-213, hier S. 213.

60 Vgl. Markus Rautzenberger und Andreas Wolfsteiner: »Einführung«, in: *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*, Hg. Markus Rautzenberger und Andreas Wolfsteiner, München 2010, S. 9-21, hier S. 11 f.

61 Vgl. Emmanuel Alloa: *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*, Zürich 2011, S. 10.

62 Louis Marin: »Über die Opazität«, in: *Louis Marin: Über das Kunstgespräch*, Hg. Bernhard Nessler, Berlin 2001, S. 47-56, hier S. 52.

63 Gottfried Boehm gebraucht den Begriff der »ikonischen Differenz«, um das Verhältnis von Transparenz und Opazität des Bildes zu beschreiben, vgl. Gottfried Boehm: »Ikonische Differenz«, in: *Rheinsprung 11 1* (2011), S. 170-177 (= <https://rheinsprung11.unibas.ch/archiv/ausgabe-01/glossar/ikonische-differenz.html> [am 5. Januar 2017]).

64 Gottfried Boehm: »Die Wiederkehr der Bilder«, in: *Was ist ein Bild?*, Hg. Gottfried Boehm, München 1994, S. 11-38, hier S. 33.

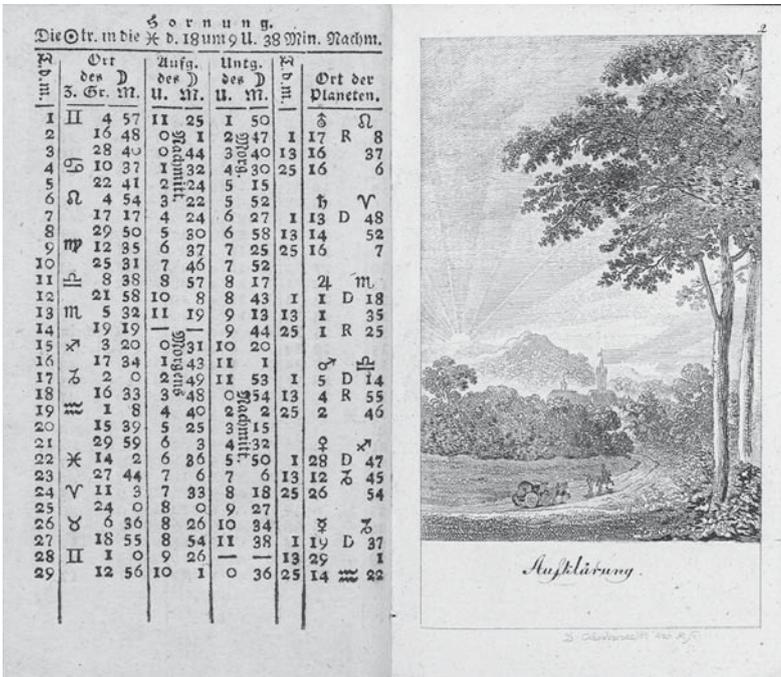


Abb. 2: Daniel Nikolaus Chodowiecki: »Aufklärung« aus den Blättern »Sechs grosse Begebenheiten des vorletzten Decenniums«, Radierung, 8,9 × 5,1 cm, in: *Göttinger Taschen Calendar für das Jahr 1791*, Göttingen [1790]

Ich verstehe das Verhältnis von Transparenz und Opazität deshalb als schillernd, also als ein ständiges Changieren, mit dem sich die Rezipierenden auseinandersetzen müssen. Es gibt keinen Bildsinn, der den Betrachtenden klar und deutlich vor Augen steht, indem sie durch die Darstellungsmittel hindurchsehen – auch wenn die Aufklärer, für die Chodowiecki unzählige Bilder anfertigte, das nachweislich gerne so gehabt hätten.

Die dem Bildmedium inhärente Trübung erforderte wie im Falle der Kalenderkupfer, die Chodowiecki für Georg Christoph Lichtenberg angefertigt hatte, ein klärendes Eingreifen der die Bilder begleitenden Texte. Im Falle des *Werthers* wird darüber hinaus deutlich, dass auch ein literarischer Text, der genau genommen seine spezifische Wirkung aus einer sprachlichen Bildlichkeit schöpfte, das beherzte Eingreifen der Aufklärer provozieren konnte, wie die einhellige Reaktion von intellektuellen Persönlichkeiten wie Nicolai, Sulzer und Lessing auf den Text zeigt, die alle einen kommentierenden und die Handlung rahmenden

Text forderten, um die durch die täuschend echte Darstellung erhitzten Gemüter der Lesenden abzukühlen.⁶⁵

Im vorliegenden Buch werden die Literaturbilder Chodowieckis anhand der Kupfer zum *Werther* theoretisch erfasst, um damit einen Beitrag zu einer bildwissenschaftlich ausgerichteten Forschung zu leisten, die sich zum einen für die Frage nach den Grenzen und Möglichkeiten von Darstellung, zum anderen für das Verhältnis und die Wechselwirkung von Bildern und Sprache interessiert. Die bisherigen Erträge der Forschung zu Chodowiecki bilden eine solide Ausgangsbasis für das Vorhaben der vorliegenden Untersuchung. Allerdings stammen die meisten Beiträge, die sich explizit mit seinen Literaturbildern beschäftigen, aus der Germanistik, von kunsthistorischer Seite wurden sie bisher kaum untersucht. Dieses Desiderat wird bereits 1997 von Marion Beaujean in ihrer überblicksartigen Darstellung der Illustrationstätigkeit Chodowieckis bemerkt, indem sie ausdrücklich auf die Notwendigkeit der kunsthistorischen Analyse der Übersetzung der Texte ins Bild hinweist.⁶⁶ In diese Lücke schlägt die 1999 veröffentlichte Dissertation Tamara Schumanns, die sich mit den Kupfern Chodowieckis zum *Don Quichote* beschäftigt und diese in Verhältnis zum Buchmarkt, zu den Auftraggebern und den Sammlern von Druckgrafik setzt, der medialen Eigenwilligkeit des Bildes im Verhältnis zum Text jedoch keine Aufmerksamkeit widmet.⁶⁷

Das Text-Bild-Verhältnis der *Werther*-Kupfer weckte wiederholt das Interesse der germanistischen Forschung. Jutta Assel befragt 1984 bereits eine Auswahl von Bildern zum *Werther* – darunter allerdings nur zwei Kupfer Chodowieckis – danach, was die bildlichen Darstellungen über

65 Nicolai, Lessing und Sulzer äußerten sich ähnlich über Goethes Text. So lobten sie die Qualität der Darstellung, kritisierten aber, dass der Erzählung ein moralisierender Rahmen fehle, vgl. ihre Reaktionen auf den *Werther* in: *Der junge Goethe im zeitgenössischen Urteil*, Hg. Peter Müller, Berlin 1969, S. 130–160.

66 Vgl. Marion Beaujean: »Chodowiecki und die zeitgenössische Romanliteratur«, in: *Daniel Chodowiecki (1726–1801). Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann*, Hg. Ernst Hinrichs und Klaus Zernack, Tübingen 1997, S. 143–156.

67 Vgl. Tamara Schumann: *Illustrator – Auftraggeber – Sammler. Daniel N. Chodowiecki in der deutschen Kalender- und Romanillustration des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1999. Weiterhin ist die 2015 veröffentlichte Arbeit von Kathrin Baumeister über Bilder zu Voltaires *Candide* zu nennen, die Chodowieckis Kupfer zu dem Roman in eine Art Entwicklungsgeschichte der *Candide*-Illustration einordnet, vgl. Kathrin Baumeister: *Die beste aller Welten. Künstler illustrieren Voltaires Candide. Chodowiecki, Monnet, Moreau, Unold, Klee, Kubin*, Berlin 2015.

die Rezeption des Romans zum Zeitpunkt ihrer Entstehung aussagen.⁶⁸ Sie nimmt an, dass die »Illustrationen« als Bildbeigaben zum literarischen Text die Rezeption desselben beeinflussten, da sie als Deutungen zu verstehen seien, die dem Text weitere Sinnschichten hinzufügen.⁶⁹ Eine ähnliche Haltung vertritt auch Klaus Laermann, der 1997, ausgehend von der Titelvignette zur französischen Ausgabe des *Werthers*, einen Aufsatz über die Geschlechterkonstellation in der Brotschneideszene verfasst und mit Blick auf ihre Komplexität eine umfassende Deutung entwickelt.⁷⁰ Durch Vergleiche mit der französischen Genre- und Historienmalerei versucht er zu zeigen, dass der an der Türschwelle Lottes stehende Werther in der ihm unbekanntem Frau Mutter, Schwester und Göttin gleichermaßen sehen müsse, was ihn letztlich wie Aktaion im Angesicht Dianas ins Verderben führe. Diese Deutung erscheint mir letztlich etwas weit hergeholt, doch ist positiv hervorzuheben, dass Laermann das Bild als Träger komplexer Sinnschichten ernst nimmt. Klaus Hammer äußert in einem Aufsatz von 2008 die Überlegung, dass Chodowieckis Bilder zum Werther wie die einzelnen Episoden im Roman jeweils »aus sich selbst verstanden sein [wollen]«. ⁷¹ Allerdings kann er nicht deutlich machen, worin diese Eigenständigkeit des Bildes genau besteht, da sich seine Bildbeschreibungen letztlich darauf beschränkten, das Dargestellte ausgehend vom Text zu erfassen.

Die Kupfer Chodowieckis zum *Werther* haben sicherlich aufgrund ihres für die Literaturgeschichte bedeutsamen Sujets die Aufmerksamkeit der germanistischen Forschung gefunden.⁷² Ihr besonderes Potenzial

68 Vgl. Jutta Assel: »Werther-Illustrationen. Bilddokumente als Rezeptionsgeschichte«, in: *Die Leiden des alten und neuen Werther. Kommentare, Abbildungen, Materialien zu Goethes »Leiden d. jungen Werthers« und Plenzdorfs »Neuen Leiden d. jungen W.«*, Hg. Georg Jäger, München 1984, S. 57-105.

69 Vgl. Assel: »Werther-Illustrationen«, hier S. 76.

70 Klaus Laermann: »Werther auf der Schwelle. Überlegungen zu einer Illustration von Daniel Chodowiecki«, in: *Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewusstseins*, Hg. Irmela von der Lühe und Anita Runge, Göttingen 1997, S. 84-106.

71 Vgl. Klaus Hammer: »Szene – Figur – Bild. Chodowiecki als Illustrator literarischer Texte«, in: *Die Natur und andere literarische Orte*, Hg. Marion Brandt, Danzig 2008, S. 191-212, hier S. 206.

72 So betont auch die Kunsthistorikerin Melanie Ehler, der *Werther* sei ein »Bestseller« gewesen, und fragt psychologisierend, wie »der gefühlsbeherrschte Chodowiecki das vor Emotionen nur so strotzende Meisterwerk Goethes mit seinen Idealen [vereinbart hat]«. Sie kommt zu dem Schluss, das Bild sei ein »Ausgleich zum emotionsgeladenen Text«, vgl. Melanie Ehler: Daniel Nikolaus Chodowiecki. »*Le petit maître*« als großer Illustrator, Berlin 2003, S. 93-95.

kann jedoch nur durch eine interdisziplinäre Herangehensweise ausgeschöpft werden, die sowohl die kunsthistorisch fundierte Untersuchung der Bilder als auch die literaturwissenschaftliche Analyse des Romantextes umfasst. Diese Lücke wird mit der vorliegenden Studie geschlossen, indem die *Werther*-Kupfer für darstellungstheoretische Überlegungen fruchtbar gemacht werden, anhand derer ihre Eigenständigkeit als Bildmedien ersichtlich wird. In Bezug auf die bildtheoretische Untersuchung der Bilder Chodowieckis kann ich auf die Arbeiten von Martin Kirves und Werner Busch zurückgreifen, die sich allerdings nicht mit den Literaturbildern Chodowieckis beschäftigt haben, sondern mit der als *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens* bekannten, 24 Bilder umfassenden Serie. Kirves bettet die *Handlungen* in seiner 2012 veröffentlichten Dissertation in den Kontext von Kunsttheorie und -praxis des 18. Jahrhunderts ein und betont ihr bildtheoretisches Potenzial.⁷³ Er kommt zu dem Schluss, dass die Bildserie aufgrund ihrer »bildbasierten argumentativen Struktur zentrale Topoi der Aufklärung ihrem inneren Zusammenhang nach aufzeigt«,⁷⁴ und weist ausdrücklich auf die Leistung des Bildes hin: Die Bilder, die eine »natürlich« ausgeführte Handlung einer »affectirten« gegenüberstellen, würden den ihnen jeweils beigegebenen Begriff durch ihr Verhältnis zueinander darlegen. Weiterhin nimmt er die »Seelenmahlerey« Chodowieckis vor dem Hintergrund der englischen Theorie des *moral sense* in den Blick und konturiert Chodowiecki als Vertreter einer Malerei der *modern moral subjects*, wie sie von William Hogarth etabliert wurde. Anhand der französischen Genremalerei unterscheidet er zwischen der Malerei der Affekte und der Empfindung und erkennt in der unbewegten, isolierten Figur den Ausdruck innerer Bewegtheit. In Kapitel II.2 werde ich an diese Überlegungen anknüpfen und zeigen, wie das Bild als Ausdrucksmedium an seine Grenzen gerät und die Figuren in ihrem Ausdruck letztlich verstummen.

Busch befragt schon 1989 anhand von Chodowieckis *Handlungen* und dem *Abschied des Calas* den Wandel des Bildbegriffs im 18. Jahrhundert und fordert einen methodischen Umgang mit diesen Bildern, der das kunsthistorische Spannungsfeld zwischen »normativer Traditionsbindung und Originalitätsforderung« ernst nimmt, in dem die Arbeiten zu verorten sind.⁷⁵ In seiner für die kunsthistorische Erforschung des 18. Jahr-

73 Vgl. Martin Kirves: *Das gestochene Argument. Daniel Nikolaus Chodowieckis Bildtheorie der Aufklärung*, Berlin 2012.

74 Kirves: *Das gestochene Argument*, S. 579.

75 Vgl. Werner Busch: »Chodowieckis Darstellung der Gefühle und der Wandel des Bildbegriffs nach der Mitte des 18. Jahrhunderts«, in: *Tradition, Norm, Innova-*

hundreds einschlägigen Monographie *Das sentimentalische Bild* führt er schließlich selbst umfassend vor, wie die Hierarchie der Gattungen in der Aufklärung zerbrach und die bisher als niedrig eingestuften Gattungen Genre, Porträt und Landschaft mit dem Anspruch des Historienbildes auftraten.⁷⁶ Chodowiecki wird von Busch als Künstler angeführt, der stellvertretend für die Verbürgerlichung der Kunst steht, die mit einer Handlungslosigkeit der dargestellten Figuren einhergehe und so eine Aktivierung der Betrachtenden erfordere.⁷⁷ Das Genre trete als eine »säkularisierte Historie«⁷⁸ auf und erfordere die Suche nach einer neuen Kunstsprache. Auch an diese Thesen wird meine Studie anschließen, indem ich in Kapitel II untersuche, wie sich Kunst- und Körpersprache vor dem Hintergrund zeitgenössischer Ausdruckstheorien zueinander verhalten.

Bisher wurden also vor allem Chodowieckis *Handlungen* und sein erfolgreich als Radierung reproduziertes Gemälde *Abschied des Calas* aus kunsthistorischer Perspektive untersucht. Ich hingegen möchte die Literaturbilder Chodowieckis analysieren, denn ihr selbstreflexives Potenzial, das sich aus dem engen Zusammenhang von Text und Bild ergibt, wurde bisher nicht erkannt. Anschlussfähig sind vor allem die Aufsätze, in denen Chodowieckis Kupfer zu Bühnenstücken besprochen wurden, weil sie die für meine Überlegungen relevanten Fragen nach der Übersetzbarkeit von Bild und Text im Kontext mit der zeitgenössischen Auführungspraxis behandeln.⁷⁹ So analysiert Alexander Košenina 2016 die Bilder Chodowieckis zu verschiedenen Theaterstücken, die im Gegensatz zu den Kupfern zu Prosa nicht mit dem Text, sondern als Bildserien in Kalendern und Almanachen erschienen.⁸⁰ Er kommt zu dem Schluss,

tion. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung, Hg. Wilfried Barner, München 1989, S. 315-343, hier S. 318.

76 Vgl. Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.

77 Vgl. Busch: *Das sentimentalische Bild*, S. 326-328.

78 Vgl. Busch: *Das sentimentalische Bild*, S. 328.

79 Wolfgang Baumgart untersuchte die Stiche zu Lessings *Minna von Barnhelm*, vgl. Baumgart: »Der Leser als Zuschauer. Zu Chodowieckis Stichen zur *Minna von Barnhelm*«, in: *Die Buchillustration im 18. Jahrhundert*, Hg. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Heidelberg 1980, S. 13-25, und Dirk Kemper die Bilder Chodowieckis zu Schillers *Räubern*, vgl. Dirk Kemper: »Die »Räuber« als Seelengemälde der Amalia von Edelreich. Daniel Chodowieckis Interpretation des Schillerschen Dramas im Medium der Kupferstichillustration«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 37 (1993), S. 221-247.

80 Vgl. Alexander Košenina: »Daniel Chodowiecki als Dramenillustrator«, in: *Kupferstich und Letternkunst. Buchgestaltung im 18. Jahrhundert*, Hg. Peter-Henning Haischer u. a., Heidelberg 2016, S. 449-472.