

Werke oft allzu rasch als persönliche Bekenntnisse des Malers aufgefaßt, und es wird etwa versucht, das »Menschenbild des Christopher Paudiß« zu ergründen (Steiner). Die von Sandrart überlieferten (vielleicht) tragischen Umstände des frühen Todes, das ungesteckte Wanderleben des Malers und die unbunte, karge Schlichtheit seiner Werke bilden den Urgrund eines durchwegs vertretenen, fraglos schlüssigen, psychologisierenden Charakterbilds des Christopher Paudiß, der als ein an der Zeit leidender, schwermütiger Pessimist und Außenseiter düsterer Gestimmtheit vor Augen gestellt wird. Es darf die Frage gestellt werden, ob diese Auffassung vom mit Mensch (und Tier) leidenden „Philanthropen“ (Klessmann), der das Elend der Zeit in Bilder zu fassen suchte, nicht ein wenig zu jetztzeitig konzipiert sein könnte. Sollte tatsächlich das „pessimistische Bild der *conditio humana*“ (Steiner) in Paudiß’ Werken verbildunglich werden? Oder könnte nicht der bisherige Befund auch zu der Annahme führen, daß die *clavis interpretandi* zu Paudiß’ in der Tat ungewöhnlichen Genreszenen mit lebensgroßen Figuren nicht (mehr) bekannt ist? Diese Vermutung darf desto mehr geäußert werden, als Paudiß ein konsequent an verschiedenen Höfen des Reiches sein Auskommen suchender Wanderkünstler war und somit ein Maler, der in erheblichem Maße den Vorstellungen seiner Auftraggeber zu entsprechen hatte – dies nicht zuletzt auch bei den monumentalen Bauernszenen, die für den Freisinger Fürstbischof geschaffen wurden. Leider kennt man weder die Umstände der Beauftragung der Bauernhistorien noch die Gründe, weshalb Albrecht Sigismund etwa seinen Hofmetzger oder Schuhmacher in Lebensgröße für seine Residenz ausgeführt sehen wollte.

Obiger Einwand mindert in keiner Weise den Ertrag der ikonographischen Studien im Katalog. Dies gilt in besonderem Maße für den umfangreichen Beitrag von Sylvia Hahn, die sich den zahlreichen Tierbildern im Werk von Paudiß auf Grundlage von Sprichwörtern, Fabeln, Emblemen usf. widmet, um dem moralisierenden Sinngehalt der Tierdarstellungen auf die Spur zu kommen (S. 133–166). Über alle Interpretationsfragen hinaus bleibt zuletzt festzuhalten, daß Paudiß ein Tieraufsteller hohen Ranges war, der selbst das rasch bewegte Tier mit staunenswerter Naturwahrheit zu erfassen vermochte (Kat.Nr. 32). Sind auch nach der Freisinger Ausstellung nicht alle Fragen zu Leben und Werk des Christopher Paudiß beantwortet, so ist es das bleibende Verdienst der Organisatoren der Ausstellung wie der Autoren des begleitenden Katalogs, dem originellen und eigenwilligen Maler die gebührende Aufmerksamkeit verschafft, mögliche Wege zum Verständnis seiner in mancher Hinsicht singulären Bildkunst gewiesen und eine solide Grundlage künftiger wissenschaftlicher Auseinandersetzung vorgelegt zu haben.

Marcus Dekiert

KATE RETFORD

### The Art of Domestic Life. Family Portraiture in Eighteenth-Century England

*Paul Mellon Centre for Studies in British Art. London & New Haven, Yale University Press 2006. 294 S., Ill. ISBN 978-0-300-11001-2*

CHRISTINE LERCHE

### Painted Politeness. Private und öffentliche Selbstdarstellung im Conversation Piece des Johann Zoffany

*Weimar, VDG 2006. 501 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-89739-511-4*

Das »conversation piece« wurde in den 1990er Jahren wieder zu einem Thema – nach langer Vernachlässigung, stammen doch die grundlegenden Werke von Sacheverell Sitwell

und Mario Praz aus den Jahren 1936/1969 und 1971. Eine Beschäftigung mit dieser besonderen Form des Gruppenporträts erfolgte, nachdem die früheren Publikationen das

Material gesammelt und vorgestellt hatten, nun besonders unter einem sozialgeschichtlichen Ansatz und behandelte diese Porträts als Schriftquellen ergänzende Zeugnisse für Gesellschaftsmodelle, zeitgenössische Vorstellungen zu Familie und Kindheit, zur Genealogie sowie zu Aspekten der »material culture« (Marcia Pointon, *Hanging the Head. Portraiture and social formation in eighteenth-century England*, New Haven & London 1993, Pt. II, VI, S. 159–175; Shearer West, The Public Nature of Private Life: The Conservation Piece and the Fragmented Family, *British Journal for 18th-Century Studies* XVIII, 1995, S. 153–172, hier S. 158ff., 164; Shearer West, Patronage and Power: The role of the portrait in 18th-century England, in: Jeremy Black / Jeremy Gregory (Hrsg.), *Culture, Politics and Society in Britain, 1660–1800*, Manchester & New York 1991, S. 131–153). Hierzu laden die sorgfältigen Innenraumdarstellungen dieser Porträts ein.

Kate Retford schließt sich mit *The Art of Domestic Life. Family Portraiture in 18th-Century England* dieser Tendenz sozialhistorisch geprägter Kunstgeschichte an. Wie der Titel ankündigt, konzentriert sie sich auf Ehepaarbildnisse und Familiendarstellungen mit Schwerpunkt auf der 2. Hälfte des 18. Jhs. Ihr Ziel ist es, in der Zusammenführung von Porträts und Textquellen – Romanen und erzieherischem Schrifttum – aufzuzeigen, wie sich im Laufe des 18. Jhs die Auffassung von der Rolle des Vaters und der Mutter, von der Kindheit geändert hat. Als grundlegend gilt ihr das Verhältnis von »politeness and sensibility, affection and patriarchy, love and lineage« (S. 5); das traditionelle durch hierarchische Struktur und Sicherung des Familienfortbestands geprägte Familienbild weicht einem »modernen«, in dem das emotionale Verhältnis zwischen Eltern und Kindern im Vordergrund steht. Wie die Einleitung bereits ankündigt, tritt das »eigentlich« kunsthistorische Moment der Untersuchungen zugunsten sozialgeschichtlicher Analysen, die sich der Porträts

als Quelle bedienen, in den Hintergrund. Im Zentrum der Erläuterungen zu den neuen Auffassungen zur Familie und der historischen Erläuterung für den gesellschaftlichen Wertewandel steht das »sentiment« als »new language for conveying the possibilites of private life« (S. 9) und als Gegenpol zu Zurückhaltung und Gefühlsbeherrschung der »politeness«. Die neuen Ideale führten nun auch zu anderen Anforderungen an das Porträt. Das Porträt wandele sich somit von einem Schaustück, das Familienbande, politische Bindungen, Erbfolge, Status und Herkunft ausdrückt, auch zu einer Darstellung der emotionalen Bindungen.

Das erste Kapitel behandelt Ehepaarbildnisse, wobei die Ehepartner jeweils einzeln dargestellt sind. In der historischen Herleitung der weiblichen Porträts zeigt Retford, wie zunehmend die Mutterrolle einbezogen und als Tugend der Dargestellten formuliert wird. An Beispielen verdeutlicht sie, daß die Frau in Abhängigkeit vom Mann aufgefaßt wird, der durch Beruf und Status definiert wird, während die Frau eher durch allgemeine Tugenden charakterisiert wird. Das Frauenporträt interpretiert sie als Variationen eines zeittypischen Ideals, als eine gemalte Entsprechung zu Zeitforderungen, welche sie in der Analyse kunsttheoretischer und moralischer Schriften herausarbeitet. Dies wird dann an verschiedenen »Fallbeispielen« unter Heranziehung der Biographie der Dargestellten überprüft und mündet in Untersuchungen zum Doppelporträt, das nun die Ehepartner in einem gemeinsamen Raum, verbunden durch eine angedeutete Situation wiedergibt. An die Stelle der traditionellen Würdeformeln tritt die Darstellung des Besitzes, der Reichtum, Status und Herkunft anzeigt. Sind in den frühen Porträts die Dargestellten noch in einem relativ steifen Nebeneinander gezeigt, so ist zunehmend eine gesteigerte Emotionalität und eine Betonung der persönlichen Beziehung zwischen den Partnern auszumachen.

Retford hebt den Wandel von den Maximen der »politeness« mit ihren kodierten Verhaltensregeln zur »sensibility« hervor, die eine solche Steigerung des persönlichen Bezugs gestatte. Dabei ersetze die »sensibility« keinesfalls die Forderungen der »politeness«, sondern gehe mit diesen vielmehr eine Verbindung ein (S. 58). Zugleich konstatiert sie einen Wertewandel: dem Mann werden zunehmend »häusliche« Tugenden zugeordnet, während sich die Frau durch eine größere Aktivität auszeichne. In der Verbindung von zeitgenössischem Schrifttum zur Ehe und kunsthistorischen Bildtraditionen zeigt sie, wie die Ehepaarbildnisse die neue Auffassung der Ehe als einer durch gegenseitige Zuneigung geprägten Gemeinschaft abbilden. Diese Porträts waren nach wie vor als Repräsentationsporträts konzipiert, die gesteigerte Intimität ist nicht als privates Moment zu deuten, sondern reflektiert den Wandel der gesellschaftlichen Vorstellungen. Die Ehepartner folgen auch in diesen Porträts den zeitgenössischen Anforderungen.

In einem dritten Kapitel greift Retford das Thema der Mutterrolle auf. Mutterschaft an sich – die Sorge der Mutter für ihre Kinder und ihre Liebe zu ihnen – werde als Wert formuliert und finde entsprechend eine Umsetzung in den Porträts. Als kunsthistorische Muster dienen dabei Darstellungen der Madonna mit dem Kind. Entsprechend werde die Rolle des Mannes als *pater familias* betont. Seine Rolle wandele sich dahingehend, daß er enger in das Familienleben und die Erziehung seiner Kinder eingebunden wird, wobei besonders die Beziehung zu den Söhnen und dabei diejenige zum Erben betont wird. Der Vater unterweist die Söhne in »männlichen« Dingen wie den verschiedenen Sportarten. Retford geht außerdem auf Sonderfälle ein wie Darstellungen von Witwern mit kleinen Kindern oder von Vätern und ihren erwachsenen Töchtern, die den Haushalt führen. Auch diese Porträts bilden nun die emotionale Bindung der Personen zueinander ab.

Dabei weist Retford daraufhin, daß zwar in den Porträts eine gesteigerte Emotionalität auszumachen sei, die Bilder aber, wie der Kontext ihrer Hängung nahelegt, letztlich die gleichen Anliegen der Darstellung der Familienkontinuität in einem Zeitalter hoher Kindersterblichkeit besitzen. Sie dienen der Repräsentation und fügen sich in eine bestehende Serie von Ahnenporträts ein, auf die sie z. B. durch Details der Kleidung Bezug nehmen. Gerade zum Ende des Jahrhunderts hin fungierten die Porträts als Anzeiger moralischer Integrität. In einer Zeit, in der der Adel zunehmend einer Kritik an seinem Lebensstil unterworfen war, dient das Porträt nun zur Darstellung der moralischen Reputation, indem zeitgenössischen Vorstellungen Folge geleistet wird.

Insgesamt erscheinen die Schlußfolgerungen Retfords nicht gänzlich neu. Wichtig bei ihrer Arbeit ist jedoch die Fundierung durch ein gründliches Studium kunsttheoretischer und erzieherisch-moralischer Schriften sowie eine gelungene Beispieldauswahl, die allseits bekannte Werke und unbekanntere Bilder mischt und mit den Biographien der Dargestellten hinterlegt, um zu zeigen, wie sich Informationen über das Leben der Dargestellten zu der Art der Darstellung selbst verhalten. Gerade die Diskrepanzen machen deutlich, wie moralische Wertvorstellungen als Mittel gesellschaftlicher Repräsentation verwendet werden. Es geht nicht um die Darstellung einer bestimmten Einzelperson, sondern letztlich um ein gesellschaftliches Ideal. Retford zeigt in ihrer Untersuchung fundiert auf, wie sich in der 2. Hälfte des Jh.s die zunächst im Rahmen der Aufklärung eingeforderte emotionale und erzieherische Bindung der Eltern zu ihren Kindern als gesellschaftlicher Wert etabliert und in die Traditionen des Familienporträts Einzug findet, wie dieses durch die neuen Forderungen modifiziert wird.

Retfords und Lerches Arbeit zeigen zwar beide Zoffanys »conversation piece« der Willoughby de Broke-Family (1766, J. Paul Getty

Museum, Los Angeles) auf dem Umschlag, doch verfolgt Lerches Arbeit zum »conversation piece« andere Ziele. Auch wenn ein Anschluß an die umfangreichen Untersuchungen zur »polite society« erfolgt, so konzentriert sich ihre Arbeit doch auf das Werk Johann Zoffanys, dem eine umfassende Ausstellung zuletzt 1976 gewidmet war (Mary Webster, Ausst. kat. *Johan Zoffany 1733-1810*, National Portrait Gallery, London 1976). Sie verbindet somit die sozialhistorischen Tendenzen der englischen Kunstgeschichtsschreibung mit einer monographischen Darstellung, wobei sie sich auf einen bestimmten Aspekt des Œuvres Zoffanys konzentriert.

Die gründlichen einführenden Darlegungen zum »conversation piece« bilden die Grundlage für die Untersuchung der Einzelwerke. Dieses erscheint insofern legitim, ja sogar nötig, da der Begriff des »conversation piece«, wie gerade auch bei Praz zu beobachten ist, manchmal sehr umfassend verwendet wird und fast jede Form des Gruppenporträts einzuschließen scheint – mit Ausnahme der »berufsbezogenen« Gruppenbildnisse. Korrekt ist Lerches Verbindung von »conversation piece« und »polite society«, wodurch das »conversation piece« zu einer bestimmten Porträtform allein des 18. Jhs wird. Frühere und spätere Gruppenbildnisse lassen sich durch diese Bindung an bestimmte gesellschaftliche Vorstellungen des 18. Jhs nicht mehr unter dem Begriff subsumieren: Das »conversation piece« ist in seiner spezifischen Ausführung an die durch Joseph Addison und Richard Steele formulierten Ideale des zwischenmenschlichen Umgangs und der Persönlichkeitsbildung gebunden. Sie sind die Grundlage für den Ort der Darstellung, die Art des Umgangs der Figuren miteinander, ihrer jeweiligen Aktivitäten, betreffen aber auch Fragen des Geschmacks und damit der Ausstattung der Häuser. Dabei weist Lerche berechtigt darauf hin, daß zwar Steele und Addisons Formulierung einer »polite society« in der 1. Hälfte des 18. Jhs erfolgte, daß aber

ihre Maximen bis in die zweite Jahrhunderthälfte Gültigkeit besaßen und sich im Laufe der Zeit – wie ja von Retford detailliert nachgewiesen wurde – mit einer zunehmenden Betonung des emotionalen Aspekts verbinden. Die Grundvorstellungen des gesellschaftlichen Umgangs blieben bestehen, wurden lediglich ergänzt.

Charakteristisch erscheint dabei die »Informalität«, deren Komponenten jedoch durch die Anforderungen der »polite society« festgelegt waren – Informalität ist nicht mit abgeschlossener Privatheit zu verwechseln. Das »conversation piece« ist ein Repräsentationsporträt, das zeitgenössische Gesellschaftsideale umsetzt und visualisiert. Die scheinbare Privatheit und Informalität beruhen gerade auf diesen Vorstellungen. Wird durch das ganzfigurige Repräsentationsporträt nach wie vor Status und Herkunft ausgedrückt, so dient das »conversation piece« seinerseits dazu, die Dargestellten als Mitglieder der »polite society« zu zeigen.

Einleitend schildert Lerche auch die »Vorläufer« des »conversation piece«. Sie stellt seine Bindung an die niederländische Malerei des 17. Jhs und die »fêtes galantes« Watteaus in den Mittelpunkt und skizziert die Wege der Vermittlung nach England. Daran schließt sich die Biographie des bei Frankfurt a. M. geborenen Künstlers mit den verschiedenen Ausbildungsstationen an.

Lerche unterteilt ihre Beschäftigung mit Zoffanys Werk zunächst nach künstlerisch-gestalterischen Aspekten – nach Format, Kompositionsprinzipien, Gruppenbildung, Licht und Farbe, Duktus –, dann nach thematischen Motiven, nach den jeweiligen Tätigkeiten. Die exemplarischen Analysen zu Bildaufbau und Figurenanordnung sind sehr genau, arbeiten die Funktion von Gesten und Blickachsen zur Lenkung des Betrachters heraus und stellen Zoffanys Arbeiten vergleichend anderen »conversation pieces« gegenüber. Gerade Lerches Untersuchungen zur Innenraumdarstellung vermitteln Informationen über die Arbeitsweise Zoffanys und die bereits von Webster

und Dorment diskutierte Frage nach der authentischen Innenraumdarstellung im »conversation piece« (Webster 1976, op. cit., Kat. Nr. 56, S. 49–50; Mary Webster, Hogarth, London 1978, S. 16; Richard Dorment, *British Painting in the Philadelphia Museum of Art from the 17th through the 19th century*, Philadelphia Museum of Art 1986, Nr. 39, S. 157–162).

In den Kapiteln zu den verschiedenen Aktivitäten geht es Lerche darum, diese als angemessene Beschäftigungen für ein Mitglied der »polite society« herauszustellen. Dieses gerät sehr ausführlich, wobei Lerche ihre Deutung durch Textquellen belegt, Vergleichsbeispiele anderer Maler nennt und auf Symbole verweist, die zumeist als Hinweise auf die Kontinuität der Familie zu deuten sind. Hierbei sind solche Tätigkeiten hervorzuheben, bei denen sich die Darstellung materieller Güter mit denjenigen sozialer Kompetenzen verbindet – wie Teetrinken, Musizieren und das Gespräch über Kunst. Diese Fähigkeiten fungieren zugleich als Spiegel männlicher und weiblicher Tugenden. Wie Retford konstatiert auch Lerche in Zoffanys »conversation pieces« die Verbindung älterer Formeln mit der neuen Strömung der »sensibility«. Dabei faßt Lerche die »Verwobenheit von Privatem und Öffentlichem« als »typische Zeiterscheinung« (S. 320) auf, wobei sie korrekt einschränkend das »Private« als eine mittlere Ebene definiert. Als Charakteristikum der Zoffanyschen Interieur-»conversation pieces« formuliert sie die Abschottung nach außen, wodurch das Maß an Privatheit gesteigert werde. Die Außenwelt, der das »conversation piece« ja nach wie vor dient, werde durch Fensterausblicke oder Spiegelungen einbezogen. In den Untersuchungen zum Privaten und Öffentlichen bei Zoffany verbindet Lerche die Ergebnisse ihrer beiden Stränge der Bildanalyse – das Malerisch-Kompositorische und das Inhaltlich-Gattungsspezifische. Für Lerche bleibt Zoffany ein Maler des traditionellen »conversation piece«, der es durch den Einbezug der

Ideen der »sensibility« ‚modernisiert‘, die sich besonders in der emotionaleren Bindung der Familienmitglieder spiegeln. Lerche gelingt eine überzeugende, auf den jüngeren sozialhistorischen anglo-amerikanischen Forschungen aufbauende Darstellung eines Teiles des Werkes Zoffanys. Sie stellt Zoffany als einen Künstler vor, der zwar bewußt an Traditionen anschließt, zugleich aber offen für zeitgenössische Strömungen ist. Diese Mischung erklärt seine Beliebtheit bei den englischen Kunden. Sie erhielten Bilder, die sich früheren Bildern dieses Types anschlossen und deren Repräsentationsaufgaben entsprechend übernahmen, diese aber zugleich in einem modernen Idiom ausdrückten und damit der Forderung nach gesellschaftlicher Aktualität Folge leisteten. Lerches Arbeit wäre gerade in den Kapiteln 4 und 5 zum Formenvokabular und den dargestellten Aktivitäten vielleicht ein wenig knapper vorstellbar. In wenigen Punkten besteht noch ein etwas stärkerer Definierungsbedarf: wieso kann das Kinderbild als »conversation piece« gelten – dieses hätte vor der Funktion solcher Bilder noch prägnanter herausgestellt werden können. Einziger wirklicher Kritikpunkt sind jedoch die Abbildungen. Vorbildlich gibt Lerche eine Fülle von Abbildungen bei, die aber etwas grobkörnig, und, da sie oftmals in den Seitenrand eingestellt sind, zu klein geraten.

Die Arbeit wird von einem Katalog der Werke Zoffanys im Bereich des »conversation piece« abgeschlossen, der neben ausführlichen Bildbeschreibungen Angaben und Erörterungen zur Biographie der Dargestellten, zur Datierung, zu Variationen und Kopien sowie zur Forschungsliteratur enthält.

Beide Arbeiten können als wichtige Ergänzungen zu Teilespekten der Forschung zum »conversation piece« gelten. Dabei wäre es weiterhin wünschenswert, wenn auch das Œuvre der jeweiligen Künstler, deren letzte monographische Publikationen zum großen Teil aus den 1970er Jahren stammen, Ziel erneuter Analysen werden würde.

Michaela Braesel