

PARVÉNÜE

Bürgerlicher Aufstieg im
Spiegel der Objektkultur im
18.Jahrhundert

Julia Trinkert und Philipp Zitzlsperger

PARVENUE



*Bürgerlicher Aufstieg im
Spiegel der Objektkultur im
18. Jahrhundert*

Isa Fleischmann-Heck, Christina Kallieris, Anja Kregeloh,
Patricia Strohmaier, Julia Trinkert, Philipp Zitzsperger

Einleitung

Untersuchungsgegenstand und Methode

1 *Theorie*

2 *Forschungs- ergebnisse*

16

Julia Trinkert

Der Gebrauch von und Umgang mit Kunstobjekten in sozialen Aufstiegsprozessen

Skizzierungen zu einem Deutungsschema

27

Philipp Zitzsperger

Eine kleine (Begriffs-)Geschichte des Parvenüs

34

Julian Blunk

Figuren der Beschleunigung

Zur Unterscheidung von Stil und Mode

41

Philipp Zitzsperger

Imitatio oder *innovatio*?

Eine andere Theorie zur (Lebens-)Kunst der Parvenüs

48

Julian Blunk

Der Parvenü als Darstellungsproblem

Visualisierungen des sozialen Aufsteigers und Bildstrategien zu seiner Abwehr

Geschmack – Prestige

65

Philipp Zitzsperger

Künstlerinnen-Parvenüs

Rosalba Carreras *innovatio* und ihre Kunst der Dissimulation

73

Isa Fleischmann-Heck

Luxusstoffe versus »Modestie der Alten«

Krefelder Miniatursammler des späten 18. Jahrhunderts

84

Jennifer-Melina Geier

Steckbrief: die Leinwandtapete im Herrenzimmer des Roten Hauses in Monschau

88

Christina Kallieris

Steckbrief: eine Punschterrine und eine Deckelschüssel mit Zitronenknauf

Zitrusfrüchte als Luxusartikel im 18. Jahrhundert

92

Marion Rudel

Steckbrief: Riechdöschen als Accessoires im 18. Jahrhundert

Ästhetische Aufstiegs- und Repräsentationsstrategien

97

Isa Fleischmann-Heck

Erinnerungsobjekte in Wachs

Die monochromen Wachsbildnisse von Johann Christoph Haselmeyer in Krefeld

105

Jennifer-Melina Geier

Das illusionistische Bilderkabinett der Familie Scheibler

Ein »standesgemäßer Kosmos« im Herrenzimmer des Roten Hauses in Monschau

122

Anja Kregeloh

Steckbrief: ein königliches Geschenk

Die bestickte seidene Weste des Carl Philipp von Buttlar

125

Patricia Strohmaier

Nur der Tod wird uns scheiden

Hochzeitsjubiläumsmedaillen in der Familie von der Leyen

145

Julia Trinkert

Gebaute Statussymbole

Erfolgssäumnisse von Aufstiegsstrategien im dänischen Adel und im hanseatischen Bürgertum am Beispiel von Heinrich Carl von Schimmelmann

177

Christina Kallieris und Philipp Zitzsperger

Das inszenierte Leben

»Ästhetisches Kapital als Indikator kultureller Bildung und universellen Machtanspruchs

Abbild – Wirklichkeit

195

Christina Kallieris

Der Gegenstand im Bild

Zur Deutung von chinesischen Porzellanen und chinoisen Fayencen auf Gemälden

214

Julia Trinkert

Steckbrief: Lorens de Lönberg

Heinrich Carl von Schimmelmann und sein Diener Heinrich Carl Ambach (1769 von St. Croix), 1775 (?)

Dinge, Handlungen und Vorbilder

219

Julian Blunk

Steckbrief: Matthijs Pool

Apen in de hedendaagse mode van rokken met baleinen, 1716

222

Anja Kregeloh

Nur nachgemacht?

Textile Imitationen als ästhetisches, modisches und ökonomisches Prinzip in der Seidenweberei des 18. Jahrhunderts

240

Marion Rudel

Kostbares Diebesgut

Anzeigen des »Duisburger Intelligenz-Zettels« als Quelle für die Kleidungsforschung

258

Christina Kallieris und Patricia Strohmaier

Steckbrief: Verkaufsliste zum Nachlass von Kurfürst Clemens August

261

Anja Kregeloh

Steckbrief: seidene Wandbespannung »Les perdrix«

266

Das Projekt »PARVENUE – Bürgerlicher Aufstieg im Spiegel der Objektkultur im 18. Jahrhundert« und seine Teilprojekte

267

Die Teilprojekte

272

Impressum

Einleitung

Untersuchungsgegenstand und Methoden

Isa Fleischmann-Heck, Christina Kallieris, Anja Kregeloh,
Patricia Strohmaier, Julia Trinkert, Philipp Zitzlsperger

Das PARVENUE-Projekt wurde von 2018 bis 2022 vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) finanziert. Im Rahmen der Förderlinie »Die Sprache der Objekte – Materielle Kultur im Kontext gesellschaftlicher Entwicklungen« galt es, den Zusammenhang zwischen Schnellaufsteiger:innen der Gesellschaft und ihrer materiellen Kultur im 18. Jahrhundert zu erforschen. »PARVENUE – Bürgerlicher Aufstieg im Spiegel der Objektkultur im 18. Jahrhundert« berücksichtigt steile Karriereverläufe aus einer und mehreren Generationen. Es handelt sich um ein Verbundprojekt, das sich aus fünf Teilprojekten zusammensetzt: [1] »Kunst im Wechselverhältnis zur sozialen Mobilität. Von Hamburg bis Kopenhagen des 18. Jahrhunderts« (Leitung und Bearbeitung: Julia Trinkert, Institut für Kunstgeschichte, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf). [2] »Die Familie von der Leyen. Künstlerisches Engagement und Aufstiegsambitionen einer Seidenweberdynastie in Krefeld im 18. Jahrhundert« (Leitung: Julia Trinkert, Bearbeitung: Patricia Strohmaier, Institut für Kunstgeschichte, HHU Düsseldorf, Sammlungseröffnung: Christina Schulte, Museum Burg Linn). [3] »Bildwelten der Objekte« (Leitung und Bearbeitung: Philipp Zitzlsperger, Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, Julian Blunk und Jochen Pioch, Hochschule Fresenius/AMD Fachbereich Design). [4] »Europäische Seidengewebe des 18. Jahrhunderts« (Leitung: Isa Fleischmann-Heck, Bearbeitung: Anja Kregeloh, Sammlungseröffnung: Verena Thiemann, Katja Wagner, Deutsches Textilmuseum Krefeld). [5] »Material und Alltag. Die Anzeigen des ›Duisburger Intelligenz-Zettels‹, 1750–1789« (Leitung: Isa Fleischmann-Heck, Bearbeitung: Marion Rudel, Deutsches Textilmuseum Krefeld). Hinzu kommt

die Sammlungseröffnung Hetjens – Deutsches Keramikmuseum Düsseldorf (Leitung: Daniela Antonin, Bearbeitung: Christina Kallieris). Alle Teilprojekte gehen von der gemeinsamen Annahme aus, dass die materielle Kultur des 18. Jahrhunderts in europäischen Gesellschaften ein wichtiges Vehikel für Karrierestrategien war und die gesteigerte soziale Mobilität entscheidend und proaktiv unterstützte (»agency«).

Parvenüs und ihre Objektkultur

Parvenüs des 18. Jahrhunderts sind eine besonders geeignete gesellschaftliche Gruppe für die Untersuchung, da sie vor allem auf den Einsatz materieller Kultur angewiesen waren, um ihren schnellen Aufstieg in den kompetitiven Gesellschaften der Frühen Neuzeit erreichen zu können. Neben einer passenden Repräsentation durch Kunst und Kunsthandwerk war es ihre zentrale Herausforderung, den Einsatz der Artefakte für den Aufstieg in die Zielgesellschaft zwischen Anpassung und Distinktion besonnen zu moderieren. Als bislang wenig beachtete Instrumente der vertikalen sozialen Mobilität spielen Objekte und deren identitätsstiftende und selbstvergewissernde Bedeutungszuschreibungen damit eine prominente Rolle. Dabei ist zu beachten, dass die verbreitet negative Konnotation des Parvenübegriffs zu neutralisieren ist. Denn während Parvenüs – dies ist weiter unten noch genauer auszuführen¹ – seit der Aufklärungszeit als »Schmarotzer«, »Nachahmer« oder »Parasiten« (Friedrich Schiller) angesehen werden, sind nun die Vorzeichen umzudrehen. Neben den »parasitären« Exemplaren hat uns die Geschichte auch und vor allem besonders leistungsfähige und innovationshungrige Beispiele geliefert, die im Fokus der folgenden Untersuchungen stehen. Ohnehin geht es hier nicht um eine moralisierende Geschichtsschreibung. Doch weil sie bislang in Bezug auf Parvenüs moralisierend war, ist nun zu betonen, dass ein anderer Weg einzuschlagen ist, auf dem sich die gesellschaftlichen Schnellaufsteiger:innen als Motoren der (Kultur-)Geschichte offenbaren. Während unserer Forschungen stellte sich zunehmend heraus, dass das Klischee vom Parasiten unhistorisch ist. Denn Parvenüs mussten, um in höhere Gesellschaftsschichten aufzusteigen zu können, nicht nur anpassungsfähig sein. Unterschätzt wurde bislang, dass Parvenüs für ihre gesellschaftliche Anerkennung Herausragendes zu leisten hatten. Es herrschten bisweilen meritokratische Verhältnisse. Mehr als den bereits Etablierten oblag ihnen, mit Erfindungen, Innovationen und besonderen Erfolgen aufzufallen – Anpassung und Parasitentum reichten längst nicht aus. Dazu war die Konkurrenz in einer zunehmend durchlässigen und kompetitiven Gesellschaft der Aufklärungszeit zu groß. Solche Schnellaufsteige – metaphorisch gesprochen – vom »Tellerwäscher« zum Millionär stellten an die Akteur:innen unterschiedliche Herausforderungen, die vom Herkunftsmilieu ebenso abhingen wie etwa von Protektor:innen, die auf dem Karriereweg sekundierten. Fundamental war die Allgemeinbildung der Aufsteiger:innen, zu der Sprach- und Sittenbildung ebenso zählten wie eine trittsichere Geschmacksbildung, die gerade in der Aufklärungszeit immer wichtiger wurde, nicht zuletzt, um den sichtbaren und ausgewogenen Einsatz von materieller Kultur zu beherrschen. In den hier vorliegenden Aufsätzen, die Schlaglichter auf die Ergebnisse aus den Teilprojekten werfen, wird darauf stets eingegangen.

Zu den Parvenüs zählten Protagonist:innen aus den unterschiedlichsten Herkunftsgesellschaften, die ebenso unterschiedliche Zielgesellschaften anvisierten. Im Kirchenstaat ereigneten sich wegen seiner politischen Verfasstheit als Wahlmonarchie schon seit dem Mittelalter spektakuläre Karrieren, von denen jene Alessandro Peretti Montaltos wohl die schillerndste ist, der es vom Schweinehirten bis auf den Papstthron (1585–1590) schaffte. Im weltlichen Bereich häuften sich Blitzkarrieren mit der zunehmenden Durchlässigkeit der Gesellschaft in der Zeit der Aufklärung. Sie fanden in den verschiedensten beruflichen Bereichen statt, dazu zählten Laufbahnen in der Politik und Verwaltung

¹ Vgl. Philipp Zitzlspergers Text »Eine kleine (Begriffs-)Geschichte des Parvenüs« in diesem Band.

ebenso wie Wirtschafts-, Kunst- oder Militärkarrieren.² Sie sind vielfach erschlossen und in Geschichtsbüchern nachzulesen. Allein, welche Rolle die materielle Kultur in Form von Architektur, Inneneinrichtung, Kleidung, Schmuck, Kunstproduktion oder Kunstsammlung für die Aufsteiger:innen spielte, bleibt oft unterbelichtet. Meist interessiert sich die Forschung für die materielle Prunkrepräsentanz bereits etablierter Parvenüs, weniger jedoch für deren materielle Kulturpraxis während und im Dienste des Aufstiegs.

Annäherungen an die Objektkultur

Die Theoriebildung zur Erforschung der materiellen Kultur beschränkte sich anfangs oft – je nach Disziplin – eher auf die Feststellung, dass Dinge als Quellen in den Blick genommen werden müssen, es fehlte aber häufig eine klare Vorstellung, welche Methoden sich bei welcher Objektart und bei welcher Fragestellung am besten eignen. Die vor allem in der Archäologie und der Volkskunde etablierten Arbeitsschritte bei der Analyse von Objekten fanden erst nach und nach ihren Niederschlag in den Diskursen. In den letzten Jahren hingegen nehmen in die theoretischen Überlegungen eingebettete konkrete Objektstudien insbesondere in der Geschichtswissenschaft zu, die Vorgehensweisen der objektbasierten Forschung auf die Probe stellen.³ Wenig thematisiert werden noch immer die oftmals hohen Erwartungen an die Erzählfähigkeit der Dinge, die aber aus unterschiedlichen Gründen wie einem schadhaften oder unvollständigen Erhaltungszustand und fehlenden kontextualisierenden Informationen eingeschränkt sein kann. Auch die Art der überlieferten Gegenstände kann eine Verschiebung des Bildes verursachen, da nicht alles für aufbewahrenswert erachtet wurde bzw. auch Kriege und andere Katastrophen zur zufälligen Vernichtung von Objekten geführt haben.

Die objektzentrierte kunsthistorische und kunsttechnologische Erforschung von Originalen bietet die Möglichkeit, Materialität, Technik, Ausführungsqualität, Gebrauchsziel etc. zu beurteilen. Darauf hinaus liefert die Nahsicht auf Objekte Informationen zu nachträglichen Veränderungen und Spuren des Gebrauchs. Nicht möglich ist es jedoch in den meisten Fällen, wie etwa bei der Untersuchung der Seidenstoffe im Bestand des Deutschen Textilmuseums (Teilprojekt 4), Objekte Akteur:innen und Verwendungskontexten zuzuordnen. Daher sind an dem hier verwahrten Bestand keine Aufschlüsse über Bedeutungszuschreibungen sowie persönliche Wert- und Geschmacksurteile möglich. Auch die Frage, warum bestimmte Dinge Luxusgüter, Statussymbole, Prestigeobjekte, begehrte Geschenke oder Diebesgut wurden, kann objektimmanent nur teilweise beurteilt werden, etwa anhand kostbarer Materialien und aufwendiger Verarbeitungsweisen. Allenfalls lässt sich feststellen, ob es sich um ein Einzelobjekt oder eines aus einer seriellen bzw. massenhaften Produktion handelt. Gleichwohl erzeugen die Rekonstruktionen diverser Bezüge zum bürgerlichen Aufstieg und

seiner Sichtbarkeit anhand der Summe der unterschiedlichen im Projektverbund untersuchten Objekte ein dichtes Bild der repräsentativen und prestigeträchtigen Objektkultur des 18. Jahrhunderts, die mit allgemeineren Erkenntnissen etwa zu der jeweiligen gesellschaftlichen Konvention über Mode, Geschmack und repräsentativen Besitz abgeglichen werden.

Mit einem Gegenstand durch die Konsumkultur erzeugte Bedürfnisse zu verknüpfen, bedarf weiterführender Informationen. Die Bewertung, die sich aus der Nachfrage und der Verfügbarkeit auf dem Markt ergibt, ist am Objekt selbst nicht abzulesen. Arjun Appadurai beschrieb als einer der ersten die konsumhistorische Bedeutung des Warentauschs für den Wert von Objekten: »Economic exchange creates value«.⁴ Im gleichen Band ging Igor Kopytoff noch stärker auf die damit verbundene kulturelle Komponente ein.⁵ Vielfältige weitere Bedeutungsaufladungen und -zuschreibungen, die sich durch Besitzerwechsel, die Verbringung in andere Kulturreiche und andere Verwendungskontexte sowie zeitliche Veränderungen ergeben, sind in den vergangenen Jahren in zahlreichen Fallstudien analysiert worden.⁶

Die Annahme, dass sich Biografien von Objekten wie die von Menschen nachzeichnen lassen und damit Aufschluss über die eigene Bedeutung geben, ist mittlerweile überholt. Neue Ansätze, etwa der *object itineraries* von Hans Peter Hahn und Hadas Weiß,⁷ gehen von verschiedenen Stationen über die Dauer der Existenz eines Objekts aus, die mit unterschiedlichen Ereignissen, Verwendungen und Bedeutungszuschreibungen verknüpft werden können. Dies erfordert jedoch die diachrone Betrachtung von Objektgeschichten. Im PARVENUE-Projekt handelt es sich meist um Momentaufnahmen, die mit Herstellung oder Erwerb, seltener mit dem Besitz über einen längeren Zeitraum oder einer Wiederverwendung von Objekten zu tun haben. Ausnahmen bilden hier beispielsweise die von Heinrich Carl von Schimmelmann (1724–1782) massiv und teilweise mehrfach umgebauten Herrenhäuser (Teilprojekt 1) sowie Kinderkleidung aus dem Besitz der mennonitischen Seidenverlegerfamilie de Greiff (Teilprojekt 4).⁸

Auch fehlen zu den meisten untersuchten musealen Objekten direkte Informationen über die Gebrauchsdimension, etwa die korrekte Handhabung, die nur aus zeitgenössischen Veröffentlichungen wie dem *Journal des Luxus und der Moden* rekonstruiert werden können.⁹ Diese praxeologischen Aspekte waren lange ein blinder Fleck in der Erforschung materieller Kultur.¹⁰ Sie wurden auch von der Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours übersehen, die Objekten wie Personen ja eine *agency*, ein Handlungspotenzial, zuschreibt.¹¹ Die Theorie der Objektforschung ist stark durch die Soziologie geprägt und bezieht sich daher oft auf Dinge der Gegenwart, nicht auf historische. Auch dieser ausschließlich moderne Blick ohne ausgeprägte historische Perspektive lässt zeitbedingte Veränderungen von Objekten, ihrem Gebrauch und ihren Bedeutungen außer Acht.

^2^ Dem vorliegenden Sammelband liegen zahlreiche Parvenükarrieren exemplarisch zugrunde. Zu den schillernden Beispielen eines Schnelllaufstiegs im Militärdienst zählt sicherlich John Churchill, 1. Herzog von Marlborough (1650–1722), dem unlängst eine höchst instruktive kunst- und sammlungsgeschichtliche Studie gewidmet wurde: Carina A. E. Weißmann, Die Bronzen des Massimiliano Soldani Benzi (1656–1740). Repräsentationsstrategien des europäischen Adels um 1700, Berlin/Boston 2022, S. 187–253. Zu den geistlichen Karrieren aus kunst- und sozialgeschichtlicher Perspektive vgl. den Überblick bei Philipp Zitzlsperger, REQUIEM – Die römischen Papst- und Kardinalsgräber der Frühen Neuzeit. Ergebnisse, Theorien und Ausblicke des Forschungsprojekts, in: Vom Nachleben der Kardinäle. Römische Kardinalsgräber der Frühen Neuzeit, hg. von Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger (humboldt-schriften zur kunst- und bildgeschichte 10), Berlin 2010, S. 23–65. ^3^ Zum Beispiel eine von Joseph Furtenbach entwickelte Seilwinde, Kim Siebenhüner, Things that matter. Zur Geschichte der materiellen Kultur in der Frühen Neuzeitforschung, in: Zeitschrift für Historische Forschung 42, 2015, H. 3, S. 373–409. Siehe auch Materielle Kultur und Konsum in der Frühen Neuzeit (Ding, Materialität, Geschichte 1), hg. von Julia A. Schmidt-Funke, Köln/Wien/Weimar 2019. ^4^ Arjun Appadurai, Introduction: commodities and the politics of value, in: The social life of things. Commodities in cultural perspective, hg. von dems., Cambridge 1986, S. 3–63. Siehe auch: Bert de Munck und Dries Lybaert, Locating and Dislocating Value. A Pragmatic Approach to Early Modern and Nineteenth-Century Economic Practices, in: Concepts of Value in European Material Culture, 1500–1900, hg. von dems., Ashgate 2015, S. 1–29.

^5^ Igor Kopytoff, The cultural biography of things: commoditization as process, in: Appadurai (wie Anm. 4), S. 64–91. ^6^ Z.B. Transottoman matters. Objects Moving through Time, Space, and Meaning (Transottomanica 4), hg. von Arkadiusz Christoph Blaszczyk, Robert Born und Florian Riedler, Göttingen 2021; Cotton in context. Manufacturing, Marketing, and Consuming Textiles in the German-speaking World (1500–1900) (Ding, Materialität, Geschichte 4), hg. von Kim Siebenhüner, John Jordan und Gabi Schopf, Köln/Wien/Weimar 2019. ^7^ Hans Peter Hahn und Hadas Weiß, Introduction. Biographies, travels and itineraries of things, in: Mobility, Meaning & Transformations of Things. Shifting contexts of material culture through time and space, hg. von dems., Oxford 2013, S. 1–14. ^8^ Vgl. Isa Fleischmann-Heck, Seidene Säuglingskleidung des 18. Jahrhunderts. Neue Überlegungen zu ihrer Verwendung und Funktion, in: Das Bild vom Kind im Spiegel seiner Kleidung. Von prähistorischer Zeit bis zur Gegenwart, hg. von Annette Paetz gen. Schieck und Uta-Christiane Bergemann, Regensburg 2015, S. 120–135. ^9^ Siehe auch Gianenrico Bernasconi, Objets portatifs au Siècle des lumières, Paris 2015. ^10^ Vgl. u.a. Andreas Reckwitz, Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken/Basic Elements of a Theory of Social Practices, in: Zeitschrift für Soziologie 32, 2003, S. 282–301. ^11^ Bruno Latour, On Actor-Network-Theory. A Few Clarifications, in: Soziale Welt 47, 1996, S. 369–381. Siehe dazu auch Julia Trinkerts Text Der Gebrauch von und Umgang mit Kunstobjekten in sozialen Aufstiegsprozessen. Skizzierungen zu einem Deutungsschema in diesem Band.

Der Gebrauch von und Umgang mit Kunstobjekten in sozialen Aufstiegs- prozessen

Skizzierungen zu einem Deutungsschema

Julia Trinkert

In allen Epochen, Regionen und Gesellschaften existierten und existieren parallel Eliten, die sich auf unterschiedliche Arten konstituieren, eigene, spezifische Interessen vertreten und eigene Formen der Selbstrepräsentation und -inszenierung pflegen.¹ Das vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) geförderte Verbundforschungsprojekt PARVENUE befasst sich in seinen Untersuchungen zunächst mit den Einstiegsbedingungen und Modi des Aufstiegs unterschiedlicher Fallbeispiele und stellt in diesem Zusammenhang teilprojektübergreifend und vergleichend Fragen nach

der Rolle von Professionalisierung, Partizipation, kulturellen Praktiken, vom Umgang mit Kunstobjekten und von den Vernetzungen der Akteure.² Die Ausgangsbasis von sozialen Aushandlungsprozessen bildet für das PARVENUE-Projekt dabei materielle Kultur. Welche Rolle spielen Objekte der materiellen Kultur, in unserem Kontext Kunstobjekte, welche Funktion haben sie im Hinblick auf ihren Gebrauch innerhalb solcher Prozesse auf konkreten ›Schauplätzen‹? Wie können Kunstobjekte als ›Gegenstände des menschlichen Handelns‹ in sozialen Aufstiegsszenarien untersucht werden?³ ›Die Sprache der Objekte – Materielle Kultur im Kontext gesellschaftlicher Entwicklungen‹, so auch der Titel der Förderbekanntmachung des BMBF, impliziert einen objektzentrierten, kulturtheoretischen Zugriff, der wiederum mit sozialhistorischen und praxeologischen Herangehensweisen komplementiert werden muss.⁴

Soziale Aufstiegsprozesse und Theorien sozialen Handelns

Diverse Sozial- und Kulturtheorien befassen sich zwar mit materieller Kultur und ihrem inhärenten Wissen, doch begreifen sie menschliches Handeln, den Umgang mit Objekten und ihren Gebrauch als Distinktionsmerkmale meist als begrenzte Akte zwischen Subjekten, die sich der materiellen Kultur in objektivierter Form bedienen. Um die einseitige Wirkrichtung einer solchen traditionellen Subjekt-Objekt-Zuordnung zugunsten einer auch konstituierenden Rolle der Objekte zu verschieben, braucht es theoretische Lösungen.⁵ Diese Lücke versuchen diverse praxeologische Ansätze zu füllen. Nach Bruno Latours Auffassung wird materielle Kultur innerhalb sozialer Praktiken neben menschlichen Akteuren selbst zum Akteur. Objekte und Dinge können so von Subjekten interpretiert werden, geben aber auch selbst einen gewissen sozialen Handlungsrahmen vor, innerhalb dessen mit ihnen umgegangen wird und sie sich anwenden lassen.⁶ Objekte werden nach Latour zu gleichberechtigten Aktanten in einem sozialen Netzwerk, das Grundlage für die von ihm mitentwickelte Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) ist.⁷ Die Gleichberechtigung der Aktanten ist zugleich Anlass für Kritik an dieser Methode. Die Anwendbarkeit dieses Konzepts auf vormoderne Szenarien wird eingeschränkt durch eine im Vergleich zur Moderne und Gegenwart geringere Anzahl sozial relevanter Objekte und eine womöglich schwierigere Quellenlage für die Rekonstruktion der objektbiografischen Relation von Objekten und Menschen.⁸ Innerhalb einer Theorie sozialer Praktiken kann die ANT nach Reckwitz so in Verbindung mit einem praxeologischen Verständnis von materieller Kultur Objekte, und damit auch Kunstobjekte, als nicht nur auf verschiedene Weisen interpretierbar, sondern auch als vielfältig in spezifischen Kontexten einsetzbar charakterisieren.⁹ Die Verwendung von Objekten kann erst Auswirkungen zeigen, wenn sie von den damit Handelnden verstanden werden und als Teil sozialer Praktiken den erforderlichen kulturellen Codes entsprechen. Dabei ist ihre Verwendung nur spezifisch zu einem Zweck möglich, eine willkürliche Behandlung wird hingegen nicht zum Erfolg führen.¹⁰ Dies ist besonders relevant in Aushandlungsprozessen im Kontext eines intendierten sozialen Aufstiegs: Das Soziale stellt daher jene Ebene der sozialen Regeln dar, innerhalb der individuelle Akte überhaupt erst

¹ [Karsten Holste, Dietlind Hütchker und Michael G. Müller, Aufsteigen und Obenbleiben in europäischen Gesellschaften des 19. Jahrhunderts. Akteure – Arenen – Aushandlungsprozesse, in: Aufsteigen und Obenbleiben in europäischen Gesellschaften des 19. Jahrhunderts. Akteure – Arenen – Aushandlungsprozesse \(Elitenwandel in der Moderne, Bd. 10\), hg. von dens., Berlin 2009, S. 9–21, hier S. 10.](#)

² [Auf dieses Desiderat weisen bereits Holste/Hütchker/Müller nach Abschluss ihres GWZO-Projekts ›Von Ständegesellschaften zu Nationalgesellschaften. Elitenwandel und gesellschaftliche Modernisierung in Ostmitteleuropa \(1750–1914\)‹ hin, vgl. dies. \(wie Anm. 1\), S. 16. Der Begriff ›Akteur‹ wird im Folgenden bewusst nicht gegentert, um die Anknüpfung an bisherige Theorien zu verdeutlichen und soll abstrakt und nicht in den Qualitäten einer möglichen Geschlechtlichkeit zu verstehen sein.](#) ³ [Michael Wenzel, Objektbiographie. Die Mobilität der \(Kunst-\)Dinge als Beute, Gabe und Ware, in: Materielle Kultur und Konsum in der Frühen Neuzeit \(Ding, Materialität, Geschichte, Bd. 1\), hg. von Julia A. Schmidt-Funke, Wien/Köln/Weimar 2019, S. 195–224, hier S. 198–199.](#) ⁴ [Das Schwerpunktprogramm wurde 2012, 2013 und 2017 ausgeschrieben, URL: <https://www.geistes-und-sozialwissenschaften-bmbf.de/de/Sprache-der-Objekte-1737.html> \[Zugriff: 10.4.2022\].](#) ⁵ [Andreas Reckwitz, The Status of the ›Material‹ in Theories of Culture:](#)

[From ›Social Structure‹ to ›Artefacts‹, in: Journal for the Theory of Social Behaviour, 32, 2002, S. 195–217, S. 206; Bruno Latour, Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie \(Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1861\), 7. Aufl., Frankfurt am Main 2019.](#) ⁶ [Reckwitz \(wie Anm. 5\); Dagmar Freist, Materielle Praktiken in der Frühen Neuzeit. Zur Einführung, in: Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure, Handlungen, Artefakte \(Frühneuzeit-Impulse, Bd. 3\), hg. von Arndt Brendecke, Köln u.a. 2015, S. 267–274, hier S. 270; Bruno Latour, On Actor-Network-Theory. A Few Clarifications, in: Soziale Welt, 47, 1996, S. 369–381, hier S. 372.](#)

⁷ [Reckwitz \(wie Anm. 5\), S. 208; Bruno Latour, Reassembling the social. An introduction to actor-network-theory \(Clarendon lectures in management studies\), Oxford u.a. 2005.](#) ⁸ [Reckwitz \(wie Anm. 5\), S. 209; Kim Siebenhüner, Things that matter. Zur Geschichte der materiellen Kultur, in: Zeitschrift für Historische Forschung, 42, 2015, S. 373–409, hier S. 384.](#) ⁹ [Reckwitz \(wie Anm. 5\), S. 210; Freist \(wie Anm. 6\), S. 267.](#) ¹⁰ [Reckwitz \(wie Anm. 5\), S. 212.](#) ¹¹ [Andreas Reckwitz, Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken / Basic Elements of a Theory of Social Practices, in: Zeitschrift für Soziologie, 32, 2003, S. 282–301, hier S. 287; siehe Émile Durkheim, Die Regeln der soziologischen Methode \(Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 464\), 8. Aufl., Frankfurt am](#)

stattfinden können, und greift damit eine normorientierte Handlungstheorie des *Homo sociologius* auf, wie sie schon bei Durkheim (1895) oder Parsons (1937) verwendet wurden.¹¹ Objekte werden so zu einem »materialisierten Verstehen«, zu dem Reckwitz betont:

»When human agents have developed certain forms of know-how concerning certain things, these things ›materialize‹ or ›incorporate‹ this knowledge within the practice (the latter restriction is important because ›as such‹ and beyond complexes of practices things do not incorporate anything—at least from the point of view of a post-Wittgensteinian theory).«¹²

In diesem Kontext werden auch Bourdieus praxeologische Konzepte von ›Habitus‹, ›Distinktion‹, ›sozialem Feld‹ oder der ›Inkorporiertheit von Wissen‹ deutlich.¹³ Die Rolle des Subjekts scheint jedoch innerhalb eines praxeologischen Verständnisses die vollständige Gleichberechtigung der menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren im Sinne Latours in einem Netzwerk sozialen Handelns relativieren zu müssen.¹⁴ Gleichwohl wandeln sich Wertzuweisungen von Objekten erst durch ein Handeln, ihr eigenes Handlungspotenzial besteht in ihrer eigenen Form, Symbolik und Biografie.¹⁵ Betrachtet man das von Theodore R. Schatzki geprägte Konzept des *arrangements*, in dem Menschen, Objekte und Organismen interagieren, Positionen einnehmen und diese praktischen Vollzüge ihre bestehenden Relationen untereinander stetig aktualisieren, wird die Nähe zur ANT deutlich.¹⁶ Schatzki betont jedoch das handelnde Moment, die Praktiken (*practices*), neben den *arrangements* als notwendiges zweites Prinzip für die Konstituierung sozialer Phänomene und ergänzt damit die ANT in einem für die Untersuchungsgegenstände des Forschungsprojekts zentralen Aspekt.¹⁷ Das Handeln, die Praktik, ist dabei untrennbar von der routinierten Körperlichkeit des Akteurs zu trennen und umfasst sowohl die ›Inkorporiertheit von Wissen‹ als auch die Performativität des Handelns selbst.¹⁸ Die ANT bietet wiederum ein methodisches Beschreibungswerkzeug für ein soziales, auf dem Umgang mit und der Bedeutung von Objekten basierendes Phänomen, das die Abfolgen der einzelnen Schritte des Umgangs mit diesen Kunstobjekten in einem spezifischen sozialen Kontext in Form von Akteur-Netzwerken nachzeichnet.¹⁹

Skizzierungen zu einem praxeologischen Deutungsschema für einen (kunst-)objektbasierten sozialen Aufstieg

Vor dieser Folie soll daher ein Deutungsschema skizziert werden, das gesellschaftliche Aufstiegsprozesse von Individuen anhand eines spezifischen Gebrauchs von und Umgangs mit Kunstobjekten zeigen kann und damit an sich eine soziale Praktik darstellt.²⁰ Diese Umgangsweisen mit Kunstobjekten auf einer Mikroebene, die über ihre bloße Beschreibung in Form von Inventaren, Korrespondenzen

oder Reiseberichten hinausgehen, sind bislang wenig empirisch erforscht. Durch den Gebrauch von Objekten verändern sich Kontexte fortwährend, die Objekte, und damit auch Kunstobjekte, transformieren sich und werden symbolisch umgewertet.²¹ Im Kontext des PARVENUE-Projekts geht es daher im Spannungsfeld zwischen Subjektivierungsprozessen und Kunstobjekten um die Frage nach der materiellen Basis für die erfolgreiche Weitergabe von Wissen, Erfahrungen und Erkenntnissen, die dadurch bedingte Entstehung von sozialen Räumen und Zeiten sowie um Auswirkungen der Wissenstradierung auf das tradierte Wissen selbst.²² Wie können sich soziale Ordnungen und relationale Positionen von aufsteigenden Individuen als Subjekte in Praktiken konstituieren, verworfen oder wieder neu ausgerichtet werden?²³

Kunstobjekte sind in diesen Aufstiegsszenarien zentral für die Akzeptanz in der jeweiligen Zielgesellschaft: Es gibt in jeder elitären Gruppe spezifische Repräsentationsstandards und kulturelle Codes, die wahrgenommen, verstanden und richtig angewendet werden müssen. Im 18. Jahrhundert, dem Untersuchungszeitraum des PARVENUE-Projekts, ist eine kulturelle Prachtentfaltung zu beobachten, die vor allem mit kostspieligen Investitionen in diverse künstlerische Gattungen einherging. Zu diesen zählten unter anderem Bauwerke, Gartenanlagen, Raumausstattungen, Gemälde, Skulpturen, Möbel, Textilien und Porzellan – all dies soll hier verallgemeinernd als Kunstobjekte bezeichnet werden. Die sichtbare Dokumentation des eigenen Rangs und Status durch aufwendige Kunst- und Bauwerke hatte eine bedeutende soziale Dimension, die bewusst eingesetzt wurde.²⁴ Gerade Bauwerke besaßen in Adelsgesellschaften, aber nicht nur dort, zudem die Funktion einer Memorialpraktik. Eindrucksvolle Schlösser und Herrenhäuser wurden mit Wappen und anderen Herrschaftszeichen der Auftraggeber versehen und bewahrten so dauerhaft das Ansehen der Familie.²⁵ Pečar stellt etwa für Adelsgesellschaften sehr genau heraus, dass Kunstdokumentation sogar als Grundlage einer »höhere[n] Dignität« des Adels angesehen wurde und dieser somit verpflichtet war, die richtigen künstlerischen Mittel mit bestimmten ästhetischen Qualitäten für eine gelungene Repräsentationsstrategie auszuwählen.²⁶ Zugehörige Akteure, und das gilt wieder für alle elitären Gruppen, beherrschten damit die jeweiligen kulturellen Codes, während außenstehende Adressat:innen in die Rolle des staunenden Publikums versetzt wurden.²⁷ Es galt also für Aufstiegswillige, diese impliziten Regeln für einen erfolgreichen Umgang mit Kunstobjekten zu dechiffrieren und danach zu handeln. Latours kulturelle Mechanismen und Schatzkis vier Hauptelemente von sozialen Praktiken bilden den Anstoß für folgende Überlegungen, die die ANT als methodisches Beschreibungswerkzeug für Phänomene von kunstobjektbasierter sozialer Mobilität theoretisch weiterentwickeln sollen.²⁸

Das Ausgangsproblem für individuelle Aufsteigerinnen und Aufsteiger ist zunächst die im Setting ihres Innerhalbs fehlende Ökonomie, etwa kulturelles und symbolisches Kapital, um eine Position in der im Außerhalb liegenden avisierten Zielgesellschaft zu erreichen. Das Innerhalb bezeichnet die ›Innenwelt‹ und die ›Mikroebene‹ des Akteurs, das Außerhalb umfasst die ›Außenwelt‹ oder ›Makro-‹

Main 2014; Talcott Parsons, *The structure of social action. A study in social theory with special reference to a group of recent European writers*, New York 1968. ¹² Reckwitz (wie Anm. 5), S. 212. ¹³ Pierre Bourdieu, *Entwurf einer Theorie der Praxis. Auf der ethnologischen Grundlage der kabyleischen Gesellschaft* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 291), 3. Aufl., Frankfurt am Main 2012; Pierre Bourdieu, *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1066), 9. Aufl., Frankfurt am Main 2015; Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes* (Collection Liber), Paris 1997. ¹⁴ Reckwitz (wie Anm. 5), S. 214; Marian Füssel und Tim Neu, *Reassembling the Past?!* Zur Einführung, in: *Akteur-Netzwerk-Theorie und Geschichtswissenschaft*, hg. von Marian Füssel und Tim Neu, Paderborn 2021, S. 1–26, hier S. 21. ¹⁵ Wenzel (wie Anm. 3), S. 198. ¹⁶ Theodore R. Schatzki, *The Site of the Social. A Philosophical Account of the Constitution of Social Life and Change*, University Park 2002, S. 20–25; Theodore R. Schatzki, *Materiality and Social Life*, in: *Nature and Culture*, 5, 2010, S. 123–149, hier S. 135; Freist (wie Anm. 6), S. 272. ¹⁷ Schatzki (wie Anm. 16), S. 134–135. ¹⁸ Reckwitz (wie Anm. 5), S. 290. ¹⁹ Füssel/Neu (wie Anm. 14), S. 19–20; Tim Neu, *ANT als geschichtswissenschaftlicher Ansatz*, oder: Kurzreiseführer für eine flache Wirklichkeit voller Assoziationen, Handlungsträger und Textlabore, in: *Akteur-Netzwerk-Theorie und Geschichtswissenschaft*, hg. von Marian Füssel und Tim Neu, Paderborn 2021, S. 27–72, hier S. 50; Bruno Latour, *Über die Akteur-Netzwerk-Theorie. Einige Klarstellungen*, in: *Literarische Netzwerke im 18. Jahrhundert. Mit den Übersetzungen zweier Aufsätze von Latour und Sapiro* (Bruno Latour und die Aufklärung. Literarische Netzwerke im 18. Jahrhundert, Bielefeld 2017), hg. von Lore Knapp, Bielefeld 2019, S. 45–66, hier S. 63; Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft), Frankfurt am Main 2010, S. 230–231. ²⁰ Bislang hat sich

die historische Frühneuzeitforschung überwiegend mit gesellschaftlichen Kollektiven und ihren Aufstiegsambitionen zu Funktionseliten im Kontext von städtischen Gesellschaften, aber auch bürgerlich-bäuerlichen Eliten befasst, siehe eine Übersicht bei Dagmar Freist, »Ich will Dir selbst ein Bild von mir entwerfen«. Praktiken der Selbst-Bildung im Spannungsfeld ständischer Normen und gesellschaftlicher Dynamik, in: *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung* (Praktiken der Subjektivierung, Bd. 1), hg. von Thomas Alkemeyer, Gunilla Budde und Dagmar Freist, Bielefeld 2013, S. 151–174, hier S. 152–155. Für die Kunstgeschichte steht eine grundlegende Befassung mit diesem Thema noch aus. Das ›PARVENÜ‹-Projekt möchte eine strukturierte Auseinandersetzung mit diesen subjektivierten Phänomenen anstreben. ²¹ Hans Peter Hahn, *Die Unsichtbarkeit der Dinge. Über zwei Perspektiven zu materieller Kultur in den Humanities*, in: *Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften*, hg. von Herbert Kalthoff, Torsten Cress und Tobias Röhl, Paderborn 2016, S. 45–62, hier S. 59; Wenzel (wie Anm. 3), S. 198–199. ²² Henning Schmidgen, Bruno Latour zur Einführung, 2. Aufl., Hamburg 2011, S. 13–14. ²³ Freist (wie Anm. 20), S. 161; Thomas Alkemeyer, *Subjektivierung in sozialen Praktiken. Umrisse einer praxeologischen Analytik*, in: *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung* (Praktiken der Subjektivierung, Bd. 1), hg. von Thomas Alkemeyer, Gunilla Budde und Dagmar Freist, Bielefeld 2013, S. 33–68. ²⁴ Andreas Pečar, *Die Ökonomie der Ehre. Der höfische Adel am Kaiserhof Karls VI. (1711–1740)* (Symbolische Kommunikation in der Vormoderne), Darmstadt 2003, S. 266. ²⁵ Ebd., S. 267. ²⁶ Ebd., S. 268. ²⁷ Ebd., S. 269. ²⁸ Bruno Latour, *Gebt mir ein Laboratorium und ich werde die Welt aus den Angeln heben*, in: *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, hg. von Andréa Belliger und David J. Krieger, Bielefeld 2006, S. 103–134; Schatzki (wie Anm. 16).

Der Parvenü als Darstellungsproblem

Visualisierungen des sozialen Aufsteigers und Bildstrategien zu seiner Abwehr

Julian Blunk

Jean de la Bruyère

1688 formulierte Jean de La Bruyère (Abb. 1) in seinem Buch *>Les Caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les caractères ou les mœurs de ce siècle<* eine bemerkenswerte Warnung in Bezug auf die Repräsentationsstrategien des gesellschaftlichen Emporkömmlings, der seinen sozialen Rang nicht zuletzt über die Verwendung ständischer und nicht selten exalterter Kleidung zu reklamieren und zu festigen suchte. La Bruyère schrieb:

»Eben dieselben Moden, welchen die Menschen in Bezug auf ihre Personen so gern nachjagen, suchen sie in den Bildern von sich zu vermeiden, als wenn sie das Unschickliche oder Lächerliche empfänden oder voraussähen, das diese dem Blicke darbieten könnten, sobald sie das, was man die Blüthe oder den Reiz der Neuheit nennt, verloren haben. Sie ziehen diesen Moden eine Art willkürlichen Schmuckes vor, eine gleichgültige Gewandung, Phantasieeinfälle des Malers, die weder mit der Miene, noch mit den Gesichtszügen in Übereinstimmung sind, und weder an die Charaktere, noch an die Personen erinnern.«¹



Abb. 1 Élisabeth Vigée-Lebrun,
Jean de la Bruyère, 1775
(Kopie eines Gemäldes aus dem
17. Jahrhundert), Schloss Versailles

Nicht nur täusche der Parvenü seine Umwelt über seine auffällige und unangemessene Bekleidung und über sein gekünsteltes Auftreten. »Er [der Blender] vergißt nicht, Vortheil aus der Verblendung seines Freundes zu ziehen, sowie aus dem günstigen Vorurtheil, das er ihn für sich hat fassen lassen.«² Vielmehr täusche er seine Zielgesellschaft, also das Umfeld, in das er aufzusteigen strebt, indem er ebendieses Handeln gleichsam abzuleugnen trachte, sobald ein Bild- und Speichermedium dieses dauerhaft zu exponieren drohe. Die Selbstinszenierung des Parvenüs sei somit doppelt falsch, weil sie in Täuschungsabsicht die Täuschungsabsichten des alltäglichen Modegebrauchs und des einverleibten Habitus zu kaschieren versuche. Der Parvenü wolle als solcher nicht erkannt werden. Die Strategien seiner bleibenden Selbstinszenierungen bestünden deshalb in der öffentlichen Zurücknahme der eigenen Ansprüche, im Bestreben, gleichsam belastende Beweise der eigenen sozialen Ambitionen zu vermeiden, wenn nicht sogar abzuleugnen. Wollen wir La Bruyères Beobachtungen Glauben schenken, käme seine Verkleidung im vom Parvenü in Auftrag gegebenen Bild somit einem Kaschieren des Kaschierens gleich, also einer doppelten Verneinung der eigenen Identität.

Es sei dahingestellt, ob La Bruyère beim Verfassen dieser Zeilen auch die eigene Biografie und soziale Rolle im Auge hatte – auch er war bürgerlicher Herkunft, hatte den eigenen Adelstitel erst dem Kauf eines Amtes in der Finanzverwaltung von Caens im Jahr 1673 zu verdanken und blickte somit selbst auf eine klassische Parvenükarriere zurück.³ Fest steht aber mit Blick auf seine Beobachtungen, dass schon vor dem Beginn des Zeitalters des vermehrten raschen bürgerlichen Aufstiegs ein Problembeusstsein manifest und öffentlich problematisiert wurde, gemäß welchem man sich gegen die vermeintlich auf Täuschung ziellenden Selbstinszenierungen des Parvenüs als eines neuen Sozialtyps wappnen zu müssen meinte.⁴ La Bruyères Sorge dokumentiert das Bedürfnis nach einer Gegenstrategie, nach einem Weg der sicheren Entlarvung der Parvenüs auch und gerade mithilfe der visuellen Kommunikationsmedien. Dieses blieb in der Folge virulent. Wollte man den Parvenü als solchen ausspielen, galt es, den Graben sichtbar werden zu lassen, der den von ihm erzeugten Schein von seinem tatsächlichen Sein zu trennen schien.

¹ Jean de La Bruyère, *Die Charaktere oder die Sitten im Zeitalter Ludwigs XIV.*, aus dem Frz. übers. von Karl Eitner, Hildburghausen 1870 (*Les Caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les caractères ou les mœurs de ce siècle*, Paris 1688), S. 339. La Bruyères Zeitgenoss:innen waren von diesem nicht namentlich gemacht worden, aber für den Kenner dennoch zu identifizieren. Unter dem Namen Onuphrius charakterisiert La Bruyère einen Emporkömmling, der seinen Mangel an genealogisch begründeten Erbansprü-

chen über allerlei Finten zu kompensieren trachtet. ² Ebd., S. 345. ³ 1693 wurde La Bruyère in die Académie française aufgenommen, wo er nicht zuletzt als Parteigänger der *Anciens* gegen die *Modernes* agieren sollte. ⁴ Zu diesem Komplex vgl. auch Denise Amy Baxter, *Parvenu or honnête homme. The collecting practices of Germain-Louis de Chauvelin*, in: *Journal of the History of Collections*, Bd. 20, Nr. 2 (2008), S. 273–289.

Buffon und Shelley

Unzählige Male und mit je unterschiedlichen moralischen Gewichtungen ist die Kluft zwischen dem eigentlichen Wesen eines Menschen und seiner uneigentlichen Hülle als unüberwindlich ausgewiesen worden. Bereits 1753 erteilte George-Louis Leclerc de Buffon in seiner Antrittsrede in der Académie française mit seinem vielzitierten Wort »Der Stil ist der Mensch selbst«⁵ wohl nicht zuletzt auch den Hoffnungen des Emporkömmings auf einen substanzialen und glaubwürdigen Neuentwurf seines Selbst eine klare Absage. Persönlicher Stil – gemeint ist bei Buffon der rhetorische – erwachse aus dem Denken, dem Wesen, der Sprache und dem Habitus des Menschen und sei damit sowohl ungleich als auch immun gegenüber jeder äußerlichen Stilisierung: »Wahre Eloquenz setzt die Übung des Genies und die Kultivierung des Geistes voraus. Sie ist etwas völlig anderes als die natürliche Leichtigkeit des Sprechens [...]. Diese Männer [...] markieren sie stark nach außen [...].«⁶ Das Scheitern jedes entsprechend kalkulierten Schauspiels plausibilisiert Buffon nicht nur über den Verweis auf die nicht zu verkürzende Dauer einer sozialen Identitätsbildung, sondern auch über die bemerkenswerte Fokussierung der Figur des menschlichen *Körpers* als eigentlichem Fluchtpunkt seiner Argumentation: »Es ist der Körper, der zum Körper spricht.«⁷ Der Stil sei die Ordnung der Gedanken und erwachse aus dem Geist des Redners: »Die Ideen allein bilden das Fundament des Stils, die Harmonie der Worte ist nur Accessoire und hängt letztlich von der Empfindlichkeit der Organe ab.«⁸ Im Verbund legen Körper und Sozialisation somit eine geradewegs naturgesetzliche Unterscheidung von echtem, innerlichem und falschem, da äußerlich appliziertem Stil nahe: »Der Stil ist der Mensch selbst. Der Stil kann also weder entfernt noch transportiert noch verändert werden.«⁹

Ganz im Sinne Buffons wird in der Erzählung »The Parvenue« aus dem Jahr 1836 noch Mary Shelleys in bescheidenen Verhältnissen aufgewachsene Ich-Erzählerin Fanny, die die eigene Familie über ihre Eheschließung mit dem sozialen Aufsteiger Reginald vom Joch der Armut zu befreien hofft, an der konfrontativ in Stellung gebrachten Diskrepanz zwischen der eigenen Sozialisation und den äußeren Zwängen eines nicht erlernten Kommunikationssystems scheitern, das zwangsläufig als künstlich empfunden werden muss.¹⁰ Da Fannys seelische Entwicklung nicht mit dem Glücksrad der Fortuna schrittzuhalten vermag, muss selbst ein Gefallen am Luxus ausbleiben: »Ich könnte und ich würde nicht zwanzig Guineen für ein Kleid ausgeben, während ich mit der gleichen Summe viele traurige Gesichter einkleiden und viel Freude in viele schwere Herzen bringen könnte.«¹¹ So lässt sich ihre Spannung zwischen sozialem Verantwortungsbewusstsein und gesellschaftlicher Etikette am Ende einzig im Verbund mit der Ehe selbst auflösen – an ihrer statt nimmt Reginald ein »high born girl«¹² zur Frau. Wenngleich Shelley die moralische Überlegenheit somit Fanny und mit ihr entschieden dem dritten Stand zuspricht, eint sie doch mit Buffon die Einsicht, dass die eigene, von Dauer geprägte Sozialisation und Identitätsbildung und mit ihnen auch der eigene Erlebnishorizont sich von einer schnell erlernten oder erkauften Äußerlichkeit nicht substanzial umformen lassen.

Dem von Buffon auf dem Gebiet der Rhetorik diskutierten und von Shelley literarisierten Problem hatte freilich auch die bildende Kunst zu begegnen: Der Parvenü als Schlüsselfigur sowohl der Beschleunigung¹³ als auch der Äußerlichkeit und Nachahmung ist ein *Darstellungsproblem* – nicht nur für diesen selbst, sondern nicht zuletzt auch aus Sicht seiner Kritiker:innen und vermeintlichen

Opfer. Wie ließe sich ein an wechselhaften Moden und dynamischen Repräsentationsanliegen orientiertes Individuum adäquat ins Bild setzen? Welche visuellen Mittel könnten seine »Arglist« entlarven, sein »falsches Schauspiel markieren und dessen geplante Wirkung ins Leere laufen lassen?

Bereits La Bruyères Schrift selbst nennt dieses Darstellungsproblem explizit beim Namen, um die untilgbare Kluft zwischen aufgesetztem und echtem Stil über eine geschickte Wendung beiläufig auch in einen Paragone zwischen dem tagesaktuellen Kommunikationsmedium der Kleidung und dem auf Dauer angelegten Medium der Malerei zu überführen. In einem Gedankenexperiment versetzt sich La Bruyère in die Rolle eines Malers, der beauftragt ist, das flatterhafte Wesen seines Auftraggebers auf die Leinwand zu bannen:

»Die Farben sind gemischt, die Leinwand ist aufgespannt. Aber wie nun diesen unruhigen, beweglichen, unbeständigen Menschen, der tausend- und aber tausendmal seine Züge und seinen Charakter verändert, auf die Leinwand bringen? Ich male ihn als Frommen, ich glaube ihn getroffen zu haben; aber er entwischt mir, schon ist er wieder Libertin. Möchte er nun wenigstens in dieser übeln Verfassung verbleiben, so werde ich ihn in einem Moment seiner Herzens- und Geisteswüstheit, worin er gewiß wiederzuerkennen sein wird, aufzufassen wissen. Aber die Mode drängt, und er ist wieder Frömmeling.«¹⁴

Nach Einschätzung La Bruyères offenbart sich also der Wechsel der Mode als zu schnell für den Pinsel des Malers: Der Werkprozess, mitunter bereits die einzelne Modellsitzung sei zu zeitintensiv, als dass ein Gemälde den Volten des Emporkömmings gerecht werden könnte.

Entsprechend waren auch auf visueller Ebene verschiedene Wege zu erproben, um eben diese Differenz einer gleichsam dem Körper eingeschriebenen Sozialisation und seiner nach Tageslaune gewählten äußeren Hülle zu markieren. Einige der geläufigsten Strategien dieser Überzeichnung, mit denen sich die immer gleichen Dichotomien¹⁵ – neuerlich ganz im Sinne Buffons – stets in *körperbezogene* Klassifizierungen übersetzen ließen, denen in ihren Überzeichnungen von Habitus, Spezies oder Geschlecht stets das Mittel der satirischen Überzeichnung gemein blieb, sollen im Folgenden aufgezeigt werden.

Differenzkriterium Habitus: Haltung, Gestik, Mimik

Ludwig XIV. von Frankreich war als Zentrum des von La Bruyère so ausführlich beschriebenen sozialen Schauspiels selbst alles andere als ein Emporkömmling. Dennoch mag William M. Thackerays berühmte Karikatur von 1840 (Abb. 2), die den absolutistischen König im Rekurs auf Hyacinthe Rigauds Staatsporträt von 1701/02¹⁶ unmissverständlich als eine Art »Anziehpuppe demaskiert«¹⁷ und den Sonnenkönig somit retrospektiv buchstäblich als einen Schausteller des Ancien Régime und Rigaud als dessen kunstfertigen Erfüllungsgehilfen »entlarvt« hat, ein instruktives Beispiel für das im Bild zu lösende Problem bieten. Thackerays Verfahren ließe sich dekompositorisch nennen: Die Wir-

⁵ »[...] le style est l'homme même«, George-Louis Leclerc de Buffon, Discours sur le style (1753), in: ders., Œuvres complètes de Buffon, hg. von M.F. Cuvier, Paris 1829, Bd. 1, S. 3–14, hier S. 12. ⁶ »La véritable éloquence suppose l'exercice du génie et la culture de l'esprit. Elle est bien différente de cette facilité naturelle de parler [...]. Ces hommes [...] le marquent fortement au dehors [...].«, ebd., S. 4. ⁷ »C'est le corps qui parle au corps«, ebd., S. 4. ⁸ »Les idées seules forment le fond du style, l'harmonie des paroles n'en est que l'accessoire, et ne dépend que de la sensibilité des organes.«, ebd., S. 11. ⁹ »[...] le style est l'homme même. Le style ne peut donc ni s'enlever, ni se transporter, ni s'altérer.«, ebd., S. 12. ¹⁰ Mary Shelley, The Parvenue (1836), in: dies., Tales and Stories, o.J., o.O., S. 237–246. ¹¹ »I could not, i would not, spend twenty guineas on a gown, while I could dress many sad faces in miles, and bring much joy to many drooping hearts, by the same sum.«, ebd., S. 241–242. ¹² Ebd., S. 246. ¹³ Vgl. hierzu meinen Text »Figuren der Beschleunigung. Zur Unterscheidung von Stil und Mode in diesem Band.« ¹⁴ Zu Rigauds im Pariser Louvre befindlichen Porträt Ludwigs XIV. vgl. ausführlich Kirsten Ahrens, Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV. Typologische und ikonologische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701, Worms 1990. ¹⁷ Matthias Müller, Unfassbare Komplexität und überwältigtes Staunen: Die theaterhafte Inszenierung höfischer Räume im Dienst der königlichen Evidenz, in: Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa: Hof – Oper – Architektur, hg. von Margret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller und Klaus Pietschmann, Heidelberg 2020, S. 41–65, hier S. 61.

Geschmaek

Prestige

Künstlerinnen Parvenüs

Rosalba Carriera's innovation und ihre Kunst
der Dissimulation

Philipp Zitzlsperger

An den Künstlerinnen des 18. Jahrhunderts lässt sich das Parvenüwesen wie unter einem Brennglas studieren – denn die Herausforderungen, denen sich Parvenüs in ihrem Kampf um Aufstieg und Anerkennung stellen mussten, galten für sie in verstärktem Maß. Bekanntlich legte das Patriarchat Frauen generell viele Steine in den Weg des Aufstiegs – Hindernisse, die man in der Gegenwart zum Teil immer noch studieren kann. Für das ›Parvenük-Forschungsprojekt sind die Karrieren der Künstlerinnen deshalb so interessant, weil sie besonderer Strategien bedurften, um in ein selbstbestimmtes Berufsleben aufzusteigen – Strategien, die von starkem Innovationspotenzial zeugen. Auch an dieser Stelle sei betont, dass der Parvenü-Begriff im allgemeinen Sprachgebrauch zwar negativ konnotiert ist, im ›Parvenük-Forschungsprojekt jedoch ohne Wertung in Gebrauch ist. Wie in meinem Text ›Eine kleine (Begriffs-)Geschichte des Parvenüs in diesem Band dargelegt, ist statt der bisherigen Geringschätzung der Parvenüs¹ exemplarisch ihre gesellschaftliche Rolle als Gestalter und Erneuerer zu beleuchten. Denn unterschätzt wird in der Regel, dass Parvenüs dem Klischee der Parasiten und Nachahmer weit weniger entsprachen, als es die pejorative Wortbedeutung suggeriert. Das Klischee kolportiert Imitatoren, welche die Eliten nachahmen und sie umschmeicheln, um sich in ihren Kreisen festzusetzen. Die Elitenkreise – so das Narrativ – empfanden Parvenüs als Fremde und Eindringlinge. Das Stereotyp verfestigte sich in der Literatur und Alltagssprache, bildet jedoch nicht den Stand der neueren Forschung ab und wird den historischen Akteur:innen nicht gerecht, wie

¹ Da die deutsche Sprachgeschichte den Begriff ›Parvenük im generischen Maskulinum geprägt hat, es in diesem Aufsatz jedoch vornehmlich um weibliche Aufsteigerinnen geht und sich eine unkritische Verwendung (›der Parvenük) somit verbietet, wird der Begriff im Folgenden weitgehend im Plural ›Parvenüs verwendet, um unmissverständlich beide Geschlechter einzuschließen. Diese pragmatische Vorgehensweise empfiehlt sich in Ermangelung einer weiblichen oder geschlechtsneutralen Singular-Variante des Wortes ›Parvenük.

diverse Beiträge dieses Bandes zeigen. Um das Klischee von den Imitatoren zu brechen, sind die kulturellen Leistungen der Parvenüs als Innovatoren in den Vordergrund zu stellen, die sich im gesellschaftlichen Wettbewerb mit neuen Ideen durchsetzen konnten.²

Künstlerinnen waren von dieser Herausforderung besonders betroffen, wenn sie Karriere machen wollten, weil ein solcher Aufstieg gleich doppelt gegen gesellschaftliche Konventionen verstieß. Und Künstlerinnen-Parvenüs der Aufklärungszeit waren mitnichten Parasiten oder Nachahmerinnen, die sich anpassten, um gewissermaßen »unter dem Radar zu fliegen« und um sich in ihre Zielgruppen einzuschleichen. Das im Folgenden zu beleuchtende Beispiel zeigt das Gegenteil: Künstlerinnen-Parvenüs traten immer wieder aus der Deckung heraus, waren oft Paradiesvögel, auffallend und dennoch von subtiler Zurückhaltung. Sie mussten, um ihrer traditionellen »passiven« Rolle als Ehefrau, Mutter und Hausfrau zu entkommen, mit dem Patriarchat brechen, ohne es infrage zu stellen.³ In ihrer nunmehr »aktiven« Rolle als Künstlerin und Geschäftsfrau, die ihre Kunst auch vertreiben wollte, konnten sie ohne ausgefeilte Legitimationsstrategien kaum bestehen. Denn sie mussten über Eigenschaften des *doctus artifex* oder *pictor doctus* verfügen, die in der damaligen Theoriebildung nur den Männern zugesprochen wurden.⁴ Den Drahtseilakt zwischen Männer- und Frauenrolle zu bestehen, war nicht zufällig ein Thema in den feministischen Handbüchern der Zeit. Sie empfahlen (nicht nur für Künstlerinnen) die *dissimulatio* als Kardinaltugend der Frau, ihre geistreiche Verstellung, um in der Männerwelt zu reüssieren.

Die Kunstgeschichtsforschung ignorierte Künstlerinnen lange Zeit. Im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts galt: »Die passive Harmonie der Frau heißt Natur, die bewußte und gewollte des Mannes heißt Kultur.« »Die Kunst ist vom Mann für den Mann gemacht.« Die ideologischen Behauptungen aus dem damals populären Buch »Die Frau und die Kunst« (1908) des Kunstkritikers Karl Scheffler stehen ebenso programmatisch für männliche Ignoranz, wie sie damals von Frauen wie der Kunstkritikerin und Frauenrechtlerin Lu Märten in ihrem Buch »Die Künstlerin« (1914/1919) beklagt wurde: »So ist alles geistige und künstlerische Schaffen der Frau schon in seinem Beginnen obdachlos und schutzlos.«⁵ Spätestens seit 1971, als Linda Nochlin mit ihrem Essay »Why have there been no great women artists?« die feministische Kunstgeschichte einlätete, entstand eine Vielzahl an Monografien zu Künstlerinnen. Doch sie bezeichnen nur die Spitze des Eisbergs einer Künstlerinnen-geschichte, die bis heute der Künstlergeschichte nachgeordnet ist. Darüber hinaus wurden in der Forschung Künstlerinnen bislang noch nicht mit der Kultur und Blütezeit der Parvenüs in Verbindung gebracht. Doch gerade für das 18. Jahrhundert, das ja ein Jahrhundert der Schnellaufsteiger:innen war, ist auch eine signifikant wachsende Zahl praktizierender Künstlerinnen statistisch belegt.⁶ Nicht alle Künstlerinnen der Aufklärungszeit waren Parvenüs, denn nicht alle wirkten als autonome Künstlerinnen mit eigenem Atelier und Geschäft, sondern arbeiteten im Atelier ihrer Väter oder Brüder. Wenn aber eine unverheiratete Künstlerin aus armen Verhältnissen ohne familiäre Künstlertradition stammte, um am Ende als gefeierte Künstlerinnenattraktion an die europäischen Höfe gerufen und mit großzügigen Geschenken überhäuft zu werden, ohne ihr Kerngeschäft in der Heimatstadt zu vergessen, dann handelt es sich um Künstlerinnen-Parvenüs. Das vielleicht beste Beispiel dafür war die venezianische Malerin Rosalba Carriera (1673–1757), die in den zeitgenössischen Quellen »Signora Rosalba« genannt wurde und im Folgenden der Einfachheit halber auch »Rosalba« zu nennen ist.

Über Rosalbas Ausbildung ist wenig bekannt, doch festzuhalten ist, dass sie in keine Künstlerfamilie hineinwuchs. Ihr Vater war Jurist und die Mutter von einiger musischer Bildung. Sie dürfte das Talent ihrer Tochter früh erkannt und gefördert haben. Im Wesentlichen aber dürfte Rosalba Carriera Autodidaktin gewesen sein. Überliefert ist, dass sie in noch jugendlichem Alter international als Meisterin der Pastell- und Miniaturmalerei Ruhm erlangte und die Aufmerksamkeit ihrer späteren Förderer auf sich zog.⁷ Dazu zählten um 1700 dann der venezianische Maler Anton Maria Zanetti und der englische Botschafter Christian Cole, dessen Vermittlung beim gefeierten römischen Hofkünstler Carlo Maratta der jungen Frau 1705 als erster Künstlerin die Aufnahme in die Accademia di S. Luca in Rom ermöglichte.⁸ Durch diesen Karrieresprung und durch die weitere Vermittelungstätigkeit Coles gelangte Rosalba in immer höhere Auftraggeberkreise bis hinein in den Pariser, Dresdner, Wiener und Düsseldorfer Hof. Anfangs halfen ihr die Netzwerke. Bald war ihr Kundenkreis über ganz Europa verteilt, es entstand eine Carriera-Mode, jeder Sammler begehrte ihre Kunst, Italienreisende pilgerten zu ihrem Atelier in Venedig, und Rosalbas erhaltene Briefkorrespondenz gibt Einblick in die intensive Freund- und Kundschaftspflege. Neben ihrer ausgeprägten Sozialkompetenz war es aber auch Rosalbas bildende Kunst und Selbstinszenierung als alleinstehende Künstlerin der Lagunenstadt im Schutze der *dissimulatio*, der frühneuzeitlichen Kunst der Verstellung, die zu den Kardinaltugenden der Parvenüs zu zählen ist. Die Ursachen für Rosalbas sozialen Schnellaufstieg sind vielfältig und reichen von der allgemeinen (Geschmacks-)Bildung bis zur facettenreichen Selbstinszenierung in Schrift und Bild. Aus ihrer Fülle sind im Folgenden Rosalbas innovative Kunstproduktion und besondere Dissimulationsstrategie in den Vordergrund zu rücken.

Rosalbas *innovatio*

Es ist bezeichnend, dass sich Künstlerinnen häufig in Kunstproduktionsräumen aufhalten mussten, um reüssieren zu können. Im Falle Rosalba Carreras zählten hierzu die Miniatur- und Pastellmalerei. In beiden Gattungen zeigte Rosalba größte Virtuosität und die Fähigkeit, die Maltechnik ihrer Zeit zu revolutionieren. Als Künstlerinnen-Parvenü huldigte sie nicht dem Parvenüklichee der *imitatio*, sondern der *innovatio*.⁹

Während an den Kunstakademien vom 16. bis ins 19. Jahrhundert hinein das Historienbild als Königsdisziplin galt, verlegte sich Rosalba Carriera auf kleine Tabakdosen und Porträtmedaillons, die im Reich der Kunsttheorie wenig Achtung genossen und dennoch zu einer tragenden Säule für die Karriere der venezianischen Künstlerin wurden. Die Tradition der Miniaturmalerei, insbesondere der Miniaturporträts, reicht bis in die Zeit des Manierismus zurück. Der englische Goldschmied und Maler Nicholas Hilliard (1547–1619) schrieb circa 1600 bereits einen Traktat über die Miniaturmalerei, um sie aus ihrem Schattendasein herauszuholen, und verglich sie mit den Werken Holbeins d.J. und Dürers.¹⁰ Zwar genoss die Disziplin an den Kunstakademien weiterhin nur geringes Ansehen, doch außerhalb des akademischen »Elfenbeinturms« erfreute sich das Miniaturbildnis wachsender Beliebtheit, denn zum einen war es im Gegensatz zur großen Tafelmalerei mobil und konnte als »ambulantes Porträt« überallhin mitgenommen werden.¹¹ Zum anderen war es ein intimes

² Vgl. hierzu meinen Text »*Imitatio* oder *innovatio*? Eine andere Theorie zur (Lebens-)Kunst der Parvenüs« in diesem Band.
³ Roska Parker und Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London 1981 (Neuausgabe 2013). Dagmar Korbacher (Hg.), *Muse oder Macherin. Frauen in der italienischen Kunstwelt 1400–1800*, Berlin 2023.
⁴ Nils Büttner, *Künstler und Gesellschaft im Barock*, in: *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, hg. von Wolfgang Brassat, Berlin/Boston 2017, S. 417–434.
⁵ Zu den Zitaten vgl. Karl Scheffler, *Die Frau und die Kunst*, Berlin 1908, S. 20 und 29. Lu Märten, *Die Künstlerin*, Berlin 1919, S. 41. Märten hatte »Die Künstlerin« 1914 verfasst. Das Buch konnte kriegsbedingt erst 1919 erscheinen.
⁶ Liana de Girolami Cheney, Alixia Craig Faxon und Kathleen Lucy Russo, *Self-Portraits by Women Painters*, Washington 2009, S. 98.
⁷ Zu Leben, Werk und kunsthistorischer Bedeutung der Rosalba Carriera vgl. die rezente und äußerst instruktive Arbeit von Angela Oberer, *The life and work of Rosalba Carriera (1673–1757)*, The queen of pastel, Amsterdam 2020.
⁸ Ebd., S. 60.
⁹ Vgl. meinen Text »*Imitatio* oder *innovatio*? Eine

andere Theorie zur (Lebens-)Kunst der Parvenüs« in diesem Band.
¹⁰ Nicholas Hilliard, *A Treatise concerning the Arte of limning* (ca. 1600). Zur Miniaturmalerei vgl. John Pope-Hennessey, *Nicholas Hilliard and Mannerist Art Theory*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 6, 1943, S. 89–100; Jim Murrell, *The Craft of the Miniaturist*, in: *The English Miniature*, hg. von John Murdoch, New Haven 1981, S. 1–24; Roy Strong, *The English Renaissance Miniature*, London 1983, S. 67–69; Susan Stewart, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham/London 1993; Marcia Pointon, »Surrounded with Brillants«. *Miniature Portraits in Eighteenth-Century England*, in: *The Art Bulletin*, 83, 2001, S. 48–71; *La miniature en Europe. Des portraits de propagande aux œuvres éléphantiques*, hg. von Nathalie Lemoine-Bouchard, Paris 2013; Marianne Koos, *Zur Handlungsmacht der Dinge. Das Miniaturenporträt als körpernahes und wandelbares Artefakt*, in: *Das Porträt als kulturelle Praxis*, hg. von Eva Krems und Sigrid Ruby, Berlin 2016, S. 233–253; Gerrit Walczak, *Zurschaustellung und Intimität. Praktiken der Bildnisminiatur*, 1750–1840, in: *Das*



Abb. 1 Rosalba Carriera, Porträt von Philip Wharton, 1718–1720, Royal Collection, Windsor

Andenken, das seine Besitzer:innen (versteckt) an Halsketten oder Armbändern dicht am Körper tragen konnten. Meistens waren es Liebesgaben an die Verehrte oder den Verehrten, die Phasen der räumlichen Trennung überbrücken halfen und einem Fetisch ähnlich die absente Person präsent machte. Und es waren Gaben der Erinnerung an Treue und Loyalität, die den Gebenden das Gefühl vermittelten, mit den Miniaturen die Beschenkten kontrollieren und disziplinieren zu können.

Während wie gesagt die Miniaturmalerei im akademischen Diskurs auf den hintersten Rängen rangierte, legte sie auf dem Kunstmarkt eine große kommerzielle Karriere hin. Befördert wurde sie zum einen durch die magische Wirkkraft, die dem Miniaturbildnis von den damaligen Zeitgenoss:innen attestiert wurde. Zum anderen war es den hohen ästhetischen Werten der Kunst Rosalba Carrieras zu verdanken, dass die Miniaturmalerei von Sammlern zunehmend begehrte.¹² Ohnehin war Rosalba in ganz Italien nahezu die einzige Miniaturmalerin von internationalem Format, war doch die Kunstmuttergattung im Land der großen Renaissance- und Barockkünstler zunächst noch vollkommen unbeachtet und unterbewertet, während sich nördlich der Alpen eine Miniaturmode entfaltete, die Rosalba geschickt für sich nutzen konnte. Ihr Alleinstellungsmerkmal fußte auf Material und Stil. Sie malte vornehmlich mit Wasserfarben auf Elfenbein im Gegensatz zu den bis dahin verbreiten Öletechniken auf Pergament.¹³ Und Rosalba entwickelte eine neue Porträtaesthetik, wie beispielsweise bei ihrem Miniaturbildnis Philip Whartons (1698–1731), das sich in der Royal Collection in Windsor befindet (Abb. 1) und um 1718–1720 entstanden sein dürfte. Es zeugt von einer ausgesprochenen *Sprezzatura*, die sich nicht nur in der exotisierenden Garderobenwahl mit einer seltsam faltenreichen textilen Kopfbedeckung manifestiert, sondern auch und vor allem in der Körperforschung: Jede traditionelle Frontalität wird aufgelöst durch die in die Bildtiefe fluchtende Schulterachse und die Gegen-

drehung des Kopfes. Diese Sonderform des Kontraposts des Oberkörpers sucht in der Miniaturkunst ihresgleichen, ebenso wie die in zahlreichen anderen Beispielen Rosalbas erotisierenden Frauenbildnisse, die mit meist tiefem Dekolleté und versonnenem und schmachtendem Blick im Gartenambiente umgeben von Blumen die Betrachtenden betören. Diese ästhetischen Alleinstellungsmerkmale der Kunst Rosalba Carrieras dürften die Konjunktur ihrer Miniaturkunst entscheidend beflogen haben.

Ähnlich aufsehenerregend war Rosalbas Einstieg in die Technik der Pastellmalerei. Diese kam erst in den 1660er-Jahren vereinzelt auf, bis sie zur Mitte des 18. Jahrhunderts der Ölmalerei auch im Großformat fast den Rang abließ. Insbesondere in der Porträtmalerei entpuppte sich die Kreidetechnik als besonders vorteilhaft, denn die Farbpigmente sind rasch zur Hand und benötigen nach dem Auftrag auf Papier, Pappe oder Leinwand keine Trocknungszeit. Zudem sind sie von intensiver Optik und in der Maltechnik zwischen Zeichnung und Malerei leichter zu beherrschen. Rosalba erkannte früh all die Vorteile der Pastellmalerei und professionalisierte sie für ihre Bildniskunst. Damit erreichte sie eine neue Klientel, die auf der Durchreise in Venedig nicht ausreichend lange verweilte, um ausgedehnte Porträtsitzungen einzuplanen. Carrieras Pastelltechnik erwies sich als günstige Alternative, die Zeit und Geld sparte. Offensichtlich kamen die neuen Vorteile den durchreisenden Auftraggeber und Auftraggeberinnen entgegen, die in Scharen ihr Atelier aufsuchten, das Ergebnis der nun erforschend kurzweiligen Sitzungen im Gepäck gleich mitnahmen und den Ruhm der jungen Porträtmalerin aus Venedig rasch in die Welt trugen. Anfangs verlangte Carrieria noch acht bis zwölf *zecchini* pro Bildnis. Um 1730, auf dem Höhepunkt ihrer Karriere, konnte sie über 30 *zecchini* veranschlagen.¹⁴ Das Porträt der Kaiserin Wilhelmine Amalie von Braunschweig-Lüneburg (der Ehefrau von Kaiser Joseph I.) steht exemplarisch für den hohen Stand ihrer Pastelltechnik um 1730.¹⁵ Auf dem Format von 65,5 mal 51,5 Zentimetern erscheint der Oberkörper der schwarz gekleideten Kaiserin in der prallen Fülle leiblicher Lebendigkeit. Die deckenden Farben sind auf den ersten Blick kaum von einem Ölgemälde zu unterscheiden und entfalten einen ähnlich lasierenden Schimmer. Das weite Dekolleté ist in grelles Licht getaucht und überstrahlt in seiner weißen Farbe die übrigen Farbtöne, sodass darin jede Kontur etwa eines Brustansatzes untergeht. Im Gesicht mischt sich in den an sich blässlichen Teint eine pulsierende Vitalität in sanft schattierten Rosatönen, während das übrige Kleid und die kopftuchartige Haube in Schwarz sowie der seltsam graue (sonst in der Porträtmalerei immer leuchtend weiße) Hermelin auf der linken Bildseite vor dem grau-schwarzen Hintergrund den fast düsteren Rahmen bilden. Rosalba führte mit diesem Porträt ihre Virtuosität und unkonventionelle Farbkomposition in der Gattung der Pastellmalerei vor das Auge der Betrachtenden. Sie stellte den hohen innovativen Ansatz der Künstlerinnen-Parvenüs unter Beweis, dem nicht durch Anpassung, sondern vielmehr durch den Aufbruch in neue Welten der bildenden Kunst der schnelle soziale Aufstieg gelingen konnte.

Rosalba Carriera war also keine Frau der *imitatio*, sondern der *innovatio*, mit der sie ihre Klientel faszinierte und ihre Karriere fundamentierte. Als solche ging sie in die Geschichte ein, wenngleich sie heute kaum noch im kollektiven Gedächtnis verankert ist, wenn nach großen Vertreterinnen und Vertretern der Pastellmalerei gefragt wird. Im Fokus der Geschichtsschreibung steht dann meist Jean-Étienne Liotard (1702–1789), der 29 Jahre jünger als Rosalba war. Sein Ruhm ist nicht unverdient. Das beweist nicht zuletzt das berühmte »Schokoladenmädchen« in Pastell von circa 1744 (Dresden). Dass er aber der Pionierin der Pastellmalerei bisweilen den Rang abläuft, hat Rosalba Carriera nicht verdient.

Porträt als kulturelle Praxis, hg. von Eva Krems und Sigrid Ruby, Berlin 2016, S. 254–266. ↗¹¹ Zum Begriff des »ambulanten Porträts« vgl. Pointon (wie Anm. 10), hier S. 48. ↗¹² Pointon (wie Anm. 10), S. 52; Walczak (wie Anm. 10), S. 256. Zu Rosalbas Beitrag in der Gattung des Miniaturporträts vgl. Oberer (wie Anm. 7), S. 39–52. ↗¹³ Zur Mode der Miniaturmalerei nördlich der Alpen vgl. Oberer (wie Anm. 7), S. 47–48. Zur Geschichte ihrer Materialien vgl. Murrell (wie Anm. 10), S. 6–17. ↗¹⁴ Piero del Negro, *Le relazioni di Rosalba Carriera e della sua famiglia con il patriziato veneziano*, in: Rosalba Carriera 1673–1757. Atti del Convegno Internazionale di Studi

(26.–28.4.2009), hg. von Giuseppe Pavanello, Venedig 2009, S. 45–96, hier S. 80. Siehe auch die hilfreiche und umsichtige Online-Edition von Neil Jeffares, *Pastels & Pastellists. The Dictionary of Pastellists before 1800*. Letztes Update am 9.3.2022 der URL zu Rosalba Carriera: <http://www.pastellists.com/articles/Carriera.pdf> [Zugriff: 24.4.2022]. Zu Carrieras Pastellmalerei als früher Karrierefaktor vgl. Oberer (wie Anm. 7), Kp. 2. ↗¹⁵ Heute in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Inv.-Nr. P20).

Steckbrief: eine Punschterrine und eine Deckelschüssel mit Zitronenknauf

Zitrusfrüchte als Luxusartikel im 18. Jahrhundert

Christina Kallieris

Exotische Waren wie Seide, Porzellan und Lackarbeiten, aber auch Tee, Zitrusfrüchte oder Rohrzucker zählten zu verbreiteten Statussymbolen und dienten der repräsentativen Hofhaltung des Adels. Auf der festlich eingedeckten Tafel kamen gleich mehrere wertvolle Materialien und Luxusgüter zusammen. Während für den Hauptgang vor allem Silberteller genutzt wurden, präferierte man ab Mitte des 18. Jahrhunderts für den Dessertgang das hochgebrannte Porzellan.¹ Dank der Materialechtheit, der Säurebeständigkeit sowie der im Vergleich zu Silberware relativ unkomplizierten Reinigung eignete sich Porzellan besonders für süße Speisen wie Eissorbet oder Pudding. Zur Präsentation von exotischen Früchten verwendete man bevorzugt durchbrochene Porzellanschalen, welche die leuchtenden Farben und dekorativen Formen besonders zur Geltung brachten. Exotische Früchte und der Einsatz von Zucker waren nicht ausschließlich ein Privileg des Adels, sondern lassen sich ebenso in bürgerlichen Häusern nachweisen. Ein Rezept für Zitronenbrot aus Eiweiß, Zucker und abgeriebenen Zitronenschalen ist beispielsweise aus dem Rezeptbuch von Goethes Großmutter Anna Margaretha Justina Textor, geb. Lindheimer (1711–1783) überliefert.² Die begehrten Zitrusfrüchte wurden auch in bürgerlichen Gärten des 18. Jahrhunderts kultiviert und lassen sich vereinzelt bereits seit dem 17. Jahrhundert belegen.³

¹ Susanne Bäumler, Diner in der Residenz um 1765, in: Die anständige Lust. Von Esskultur und Tafelsitten (Ausst.-Kat. München 1993/94), hg. von Ulrike Zischka, Hans Ottomeyer und Susanne Bäumler, München 1994, S. 162–165, hier S. 163. ² Das Original befindet sich im Goethe- und Schiller-Archiv der Klassik Stiftung Weimar, Signatur 37/1,8. Siehe auch: Süße Leckereien. Eine kleine Auswahl historischer Originalrezepte aus dem 18. Jahrhundert, hg. von Stiftung Schloss und Park Benrath, Düsseldorf 2002, S. 5, 62. ³ An dieser Stelle sei vor allem auf den Garten der Nürnberger Familie Volkamer hingewiesen. Drei Generationen legten zwischen



Abb. 1 und 2 Große Punschterrine, Porzellan, Porzellan-Manufaktur Meissen, 1763–1774



Abb. 3 Deckelschüssel, Porzellan,
Porzellan-Manufaktur Meissen, Ende
18. Jahrhundert

Neben den realen Früchten fanden die Zitrusgewächse zudem als Nachbildungen in Silber, Porzellan oder Glas großen Zuspruch.⁴ Die auf der Festtafel verwendeten Gefäße waren meist auf die Speisen und Köstlichkeiten, die sie beinhalteten, ausgerichtet.

Die große Terrine ist mit Darstellungen nach William Hogarth (1697–1764) dekoriert, die ihren Gebrauch als Punschterrine, für alkoholreiche Bowle, thematisieren (Abb. 1). Eine der burlesken Darstellungen zeigt eine bereits berauschte Gesellschaft, die sich aus einem ähnlich opulenten Gefäß mit dem köstlichen Getränk bedient. Zitronen sind bis heute aufgrund ihres erfrischenden Geschmacks eine Zutat für Bowle-Rezepte. Die Wahl der vollplastisch ausgeführten Zitrone als Knauf scheint daher nicht zufällig gewählt. Sie ist ein Augentäuscher, ein Trompe-l'Œil, und wäre bei Kerzenlicht, der einzigen Lichtquelle abendlicher Gesellschaften des 18. Jahrhunderts, wohl kaum von realen Zitronen zu unterscheiden gewesen. Besonders filigran ist der Ast mit seinen zwei ebenfalls detailgetreu ausgeführten Blüten gehalten (Abb. 2). Derartige Blumenverzierungen waren in der Produktion äußerst zeitaufwendig, da die Blätter einzeln gefertigt und zur Blüte zusammengesetzt wurden.

1614 und 1702 einen Garten an, der vor allem für seine Zitrusfrüchte Bekanntheit erlangte. Deren Kultivierung wurde durch Johann Christoph Volkamer in seinem 1708 erschienenen Werk »Nürnbergische Hesperides, Oder Gründliche Beschreibung Der Edlen Citronat-Citronen- und Pomeranzen-Früchte: Wie solche in selbiger und benachbarten Gegend/ recht mögen eingesetzt/ gewartet/ erhalten und fortgebracht werden/ Samt Einer ausführlichen Erzählung der meisten Sorten/ welche theils zu Nürnberg würcklich gewachsen/ theils von verschiedenen fremden Orten dahin gebracht worden, auf das accurateste in Kupffer gestochen/ in Vier Theile eingetheilet und mit nützlichen Anmerckungen erklärret beschrieben und öffentlich zugänglich gemacht (Scan Universitätsbibliothek Heidelberg, URL: <https://doi.org/10.11588/digit.53471> [Zugriff: 25.5.2022].⁴ Silvia Glaser, Die Zitrusfrucht in der Tafelkultur »mit Carviol, Artischoken, Spargel, Citronen, und dergleichen aufs beste ausgezieret«, in: Die Frucht der Verheißung: Zitrusfrüchte in der Kunst und Kultur (Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), Nürnberg 2011, S. 353–371.⁵ Königliches Porzellan aus Frankreich, Sammlerstücke und Service der Manufakturen Vincennes/Sèvres (Bestands- und Ausst.-Kat.), hg. vom Museum Schloss Fasanerie, Fulda 1999, S. 36, 58.

Die kleinere Deckelschüssel mag als Behältnis für Zitronenkonfekt gedient haben (Abb. 3). Sie ist in der Porzellan-Manufaktur Meissen entstanden, geht in ihrer Glasur und dem Golddekor aber auf eine französische Technik zurück. Die Porzellan-Manufaktur Sèvres entwickelte 1752 eine dunkelblaue Fondglasur, die fortan zu einem der Farbtöne mit Wiedererkennungswert avancierte und von anderen Manufakturen in den folgenden Jahrzehnten kopiert wurde. Als *bleu lapis* (Lapisblau) verwies der Blauton auf das aus dem Edelstein Lapislazuli gewonnene Farbmineral. Nur wenige Jahre nach Einführung wurde dem blauen Grund 1755 ein Golddekor hinzugefügt, der den Namen *cailloute d'or* (Kieselsteine aus Gold) trug und seine besondere Strahlkraft bei Kerzenschein erzielte.⁵ Die Deckelschüssel aus der Porzellan-Manufaktur Meissen kopiert eben diese Kombination des dunkelblauen (Mal-)Grunds mit der zarten, in Gold ausgeführten ovalen Musterung. Wie sehr die barocke und spätbarocke Kunst auch Parvenüs späterer Generationen als Statussymbol diente, zeigt die konkrete Provenienz der Deckelschüssel. Sie stammt aus der Sammlung der Schauspielerin Katharina Schratt (1853–1940), die durch ihre Heirat mit dem ungarischen Baron Kiss de Ittebe sozial aufgestiegen war. Die spätere Geliebte Kaiser Franz Josefs war sehr porzellanaffin und trug eine stattliche Sammlung barocker und spätbarocker Porzellane zusammen, die ihren exklusiven Lebensstil unterstreichen sollte.

Literatur

Susanne Bäumler, Diner in der Residenz um 1765, in: Die anständige Lust. Von Esskultur und Tafelsitten (Ausst.-Kat. München 1993/94), hg. von Ulrike Zischka, Hans Ottomeyer und Susanne Bäumler, München 1994, S. 162–165

Silvia Glaser, Die Zitrusfrucht in der Tafelkultur »mit Carviol, Artischoken, Spargel, Citronen, und dergleichen aufs beste ausgezieret«, in: Die Frucht der Verheißung: Zitrusfrüchte in der Kunst und Kultur (Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), Nürnberg 2011, S. 353–371

Süß Leckereien. Eine kleine Auswahl historischer Originalrezepte aus dem 18. Jahrhundert, hg. von Stiftung Schloss und Park Benrath, Düsseldorf 2002

Johann Christoph Volkamer, »Nürnbergische Hesperides, Oder Gründliche Beschreibung Der Edlen Citronat-Citronen- und Pomeranzen-Früchte: Wie solche in selbiger und benachbarten Gegend/ recht mögen eingesetzt/ gewartet/ erhalten und fortgebracht werden/ Samt Einer ausführlichen Erzählung der meisten Sorten/ welche theils zu Nürnberg würcklich gewachsen/ theils von verschiedenen fremden Orten dahin gebracht worden, auf das accurateste in Kupffer gestochen/ in Vier Theile eingetheilet und mit nützlichen Anmerckungen erklärret beschrieben und öffentlich zugänglich gemacht (Scan Universitätsbibliothek Heidelberg, URL: <https://doi.org/10.11588/digit.53471> [Zugriff: 25.5.2022].⁴

gewartet/ erhalten und fortgebracht werden/ Samt Einer ausführlichen Erzählung der meisten Sorten/ welche theils zu Nürnberg würcklich gewachsen/ theils von verschiedenen fremden Orten dahin gebracht worden, auf das accurateste in Kupffer gestochen/ in Vier Theile eingetheilet und mit nützlichen Anmerckungen erklärret«, Nürnberg 1708 (Scan Universitätsbibliothek Heidelberg, URL: <https://doi.org/10.11588/digit.53471> [Zugriff: 25.5.2022])

Bildnachweis

Abb. 1–3
© Hetjens – Deutsches Keramikmuseum Düsseldorf,
Foto: Horst Kolberg, Neuss

Der Gegenstand im Bild

Zur Deutung von chinesischen
Porzellanen und chinoisen Fayencen
auf Gemälden

Christina Kallieris

Eine der frühesten Darstellungen chinesischen Porzellans in der europäischen Kunstgeschichte ist Andrea Mantegnas ›Anbetung der Heiligen Drei Könige‹ (Abb. 1), entstanden zwischen 1495 und 1505, auf dem Caspar dem Christuskind ein blau-weißes Gefäß darbietet, das stark an einen chinesischen Gaiwan erinnert. Mehr als drei Jahrhunderte später zeigt Christian Ludwig Bokelmanns Gemälde ›Bis in den hellen Tag hinein (Die Spieler)‹ (Abb. 7) von 1874 einen chinoisen Fayencekrug mit unterglasurblauer Bemalung als Interieurdetail inmitten einer heruntergekommenen Elend-Szenarie. Wie erklärt sich der Weg des chinoisen Gebrauchsgegenstands vom Geschenk für die Heilige Familie zum vernachlässigten Detail in einer schäbigen Kammer?

Die Darstellung von Keramiken auf Porträts sowie auf Stillleben speziell des 17. und 18. Jahrhunderts diente als Ausdrucksmittel des materiellen Status der Besitzer:innen. Eine markante Gruppe bilden dabei die chinesischen und chinoisen Objekte in Form von Porzellanen¹ und Fayencen² mit unter-

^1^ Der Begriff Porzellan bezeichnet hochgebrannte keramische Waren, deren Tonmasse hauptsächlich aus Kaolin, Feldspat (Silikat-Mineral) und Quarz besteht. In China entwickelte sich die Porzellanherstellung über Jahrhunderte. Erste porzellanartige Scherben entstanden während der Tang-Dynastie (617/18–907). In nachfolgenden Dynastien, vor allem während der Song (960–1279), Ming (1368–1644) und Qing (1644–1911) wurden die Waren verfeinert und mit zahlreichen Glasuren sowie Malereien in Unterglasur- und Emailfarben versehen. Als Exportschlager waren die blau-weißen Porzellane seit dem frühen 17. Jahrhundert in Europa sehr beliebt.

^2^ Der Begriff Fayence bezeichnet keramische Waren, die mit einer Glasur auf der Basis von Zinn- und Bleioxid versehen wurden. Jede Manufaktur hatte ihre eigene Rezeptur. Weitere Bestandteile waren Sand (Kieselsäure) und Pottasche. Während das Zinnoxid beim Brandvorgang für die Entwicklung der weißen Farbe sorgte, wirkten Sand, Pottasche und Bleioxid die Verglasung während des



Abb. 1 Andrea Mantegna, Anbetung der Heiligen Drei Könige, ca. 1495–1505, Temperafarbe auf Leinwand

glasurblauer Bemalung. Für die Deutung dieser Objekte und ihrer Sprache kann die betrachtende Person aufgrund der spärlichen Überlieferung nur bedingt auf zeitgenössische Textquellen zurückgreifen, die Erklärungen zum Gebrauch oder dem kulturhistorischen Wert geben könnten. Um sie einzuordnen, muss daher das jeweilige kulturell-historische Chinabild der Künstler:innen/Auftraggeber:innen/Rezipient:innen/Europäer:innen näher beleuchtet werden, denn die erwähnten Darstellungen sind mit den Utopien und Reisebeschreibungen des ausgehenden Mittelalters und der Frühen Neuzeit eng verknüpft. Erst mit ihrer Hilfe erschließt sich ihr ökonomischer und sozialer Wert.

Dieser Beitrag will anhand ausgewählter Beispiele eine Entwicklungslinie aufzeigen, die Aufschluss über die Aussagen der Gegenstände gibt, denn bei Mantegna sind die Objekte ebenso aufgeladen wie bei Bokelmann: sowohl ästhetisch als auch was ihren gesellschaftlichen und ökonomischen Wert betrifft. Sie machen zumindest auf dieser Ebene eine Aussage, die Betrachter:innen ohne Worte verstehen.

Zur Bedeutung von Keramiken in der Malerei

Mantegnas »Anbetung« entstand lange vor der Gründung europäischer Handelskompanien, die die Einfuhr chinesischer Porzellangefäße in großem Stil ermöglichten. Die Darstellung ist ein Beispiel der Frührenaissance und bricht mit der mittelalterlichen Bildtradition, die stets die gesamte Szene der Anbetung aus einer gewissen Entfernung zeigt. Mantegna wählte einen Bildausschnitt, dessen Fokus auf den Gesichtern der Heiligen liegt sowie auf den dargestellten Gefäßen, die dadurch ein anderes Gewicht bekommen. Neben einem reich verzierten Räuchergefäß, das Melchior in Händen hält, wird Balthasar mit einem wertvollen Achatgefäß dargestellt. Caspar, der älteste der Drei Könige, hält ein Gefäß, das sehr an ein chinesisches Gaiwan erinnert, randvoll mit Goldmünzen gefüllt. Den Deckel des Gaiwan hält er dahinter und gebraucht somit das ursprünglich für die Zubereitung von Tee hergestellte Gefäß wie eine Dose.

Brandvorgangs. Für die Farben benutzte man Kobaltoxid (Blau), Manganoxid (Violett, Braun und Schwarz) sowie Antimonoxid (Gelb) und Kupferoxid (Grün). Ursprünglich in Mesopotamien entwickelt, verbreitete sich die Technik über Italien und das maurische Spanien bis nach Europa und wurde v.a. im 17. Jahrhundert von Delft ausgehend für Imitationen des damals noch aus China importierten Porzellans genutzt. ³ Kakuzō Okakura, Das Buch vom Tee, Köln 2001, S. 28. ⁴ Alexander Nagel, Some discoveries of 1492. Eastern antiquities and Renaissance Europe, Vortrag gehalten am 14.11.2013, Gerson Lecture Universität Groningen, Groningen 2013, S. 36. ⁵ Ming. 50 years that changed China (Ausst.-Kat. British Museum), hg. von Craig Clunas und Jessica Harrison-Hall, London 2014, S. 292. ⁶ So schickte beispielsweise der Sultan von Ägypten 1487 an den Hof Lorenzo de' Medici's wertvolle chinesische Porzellane.

Gaiwans waren in China seit der Ming-Dynastie (1368–1644) im Einsatz, als man vom Aufschäumen zum Aufbrühen des Tees überging.³ Der Tee wurde im Gaiwan aufgegossen, die Teeblätter wurden beim Einschenken in das Trinkgefäß mithilfe des Deckels zurückgehalten. Mantegna hatte sehr wahrscheinlich Zugang zu den chinesischen Porzellanen der Isabella d'Este, der Markgräfin von Mantua. Laut ihrem Inventar von 1540 bis 1542 besaß sie vier *vasetti de porcellana*, von denen drei aufgrund der Kurzbeschreibung als Modell für Mantegnas Gemälde infrage kämen.⁴ Eine weitere Quelle könnte die Sammlung seines Patrons Papst Innozenz VIII. gewesen sein, der im Besitz vergleichbarer Objekte war.⁵ Das dargestellte Gefäß weist eine Dekoration auf, die typisch für die Yongle-Zeit (1403–1424) ist. Es gab im 15. Jahrhundert in Europa nur wenige chinesische Porzellane, die meist als Geschenke in die höfischen Sammlungen kamen.⁶ Deshalb ist auch ihre Darstellung äußerst selten. Porzellane der Yongle-Zeit haben eine hohe Qualität, da die chinesischen Öfen in dieser Phase der Porzellanproduktion noch keine (Massen-)Waren für den Export nach Europa herstellten. Man kann nur mutmaßen, was es für einen Künstler wie Mantegna bedeutet haben muss, ein solches Gefäß darstellen zu können.

Ein weiteres Bildsujet, das im 15. und 16. Jahrhundert gelegentlich mit dem exotischen Material dargestellt wurde, ist die heilige Maria Magdalena. In der um 1525 gemalten Version von Lucas Cranach d.Ä. steht Maria Magdalena in einer idealisierten Landschaft, ihre Entrückung ist am Himmel dargestellt (Abb. 2). Ihr Hauptattribut ist das Salbgefäß, das die Heilige in Form eines sehr wahrscheinlich porzellanenen Deckelgefäßes mit unterglasurblauer Bemalung mit beiden Händen vor ihren Körper hält und es den Betrachtenden geradezu präsentiert.⁷ Es ist indirekt mit Jesus Christus verbunden, denn Maria Magdalena ist auf dem Weg zum Grab dargestellt, das Gefäß mit dem Salböl zur Salbung von Jesu Leichnam bereits in den Händen haltend. Sie ist die Erstzeugin der Auferstehung, und als solche begegnet ihr das Publikum bei Lucas Cranach. Weitere Beispiele, die Maria Magdalena mit einem ähnlichen Gefäß zeigen, befinden sich im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (1487) sowie im Museum in Wiesbaden (vor 1525).⁸

Für das 1514 vollendete »Festmahl der Götter« wählte Giovanni Bellini ebenfalls prächtige chinesische Schalen, die mit feiner Malerei in Unterglasurkobaltblau dekoriert waren (Abb. 3). Das Gemälde gibt eine frühe Darstellung von Porzellan als Werkstoff für einen luxuriösen Gebrauchsgegenstand wieder, der neben anderen Materialien wie Silber oder Gold eben auch aus Porzellan hergestellt wurde. Die hohe Wertschätzung des Materials während der Renaissance und die Faszination um die exotische Herkunft und den durch Geheimnisse mystifizierten Entstehungsprozess des »weißen Goldes« sind deutlich sichtbar in Szene gesetzt. Das Gemälde wurde sehr wahrscheinlich durch Alfonso I. d'Este, Herzog von Ferrara (1476–1534), in Auftrag gegeben. 1529 wurde es stellenweise durch den Bellini-Schüler Tizian übermalt, die chinesischen Gefäße blieben hiervon unberührt.

In Europa gab es während der Entstehungszeiten der drei oben genannten Beispiele nur vereinzelt chinesische Porzellane in den herrschaftlichen Sammlungen. Umso größer war der Spielraum für eine Mystifizierung der chinesischen Waren, die zum Inbegriff des Luxus wurden und auf religiösen sowie mythologischen Darstellungen von der Besonderheit der Abgebildeten kündeten. Porzellanobjekte waren ebenso rar wie begehrt. Das Wissen über das Herkunftsland des Porzellans war im ausgehenden Mittelalter und in der Frühen Neuzeit durch Reiseberichte geprägt, die nur ein lückenhaftes Bild

Siehe: Hannah Baader, Universen der Kunst, künstliche Paradiese der Universalität. Florenz, seine Sammlungen und Global Art History I, in: kritische berichte, Bd. 40, Nr. 2 (2012), S. 49–50. ⁷ Für einen weiterführenden Hinweis zu den Darstellungsweisen des Salbgefäßes siehe auch: Lexikon der Christlichen Ikonographie, hg. von Wolfgang Braunfels, Bd. 7, Freiburg im Breisgau 1974, S. 522. ⁸ Meister des Augustiner-Altars (Hans Traut) und Werkstatt mit Rueland Frueauf d.Ä., Innenseite: hl. Magdalena und hl. Agatha; Außenseite: Martyrium der hl. Ursula, 1487, URL: <https://tafelmalerei.gnm.de/wisski/navigate/103/view>; Lucas Cranach d.Ä., »Maria Magdalena«, vor 1525, Museum Wiesbaden, Inv.-Nr. M 28, URL: <https://www.akg-images.de/archive/Maria-Magdalena-2UMD-HULF108Y.html> [Zugriffe: 8.8.2022].

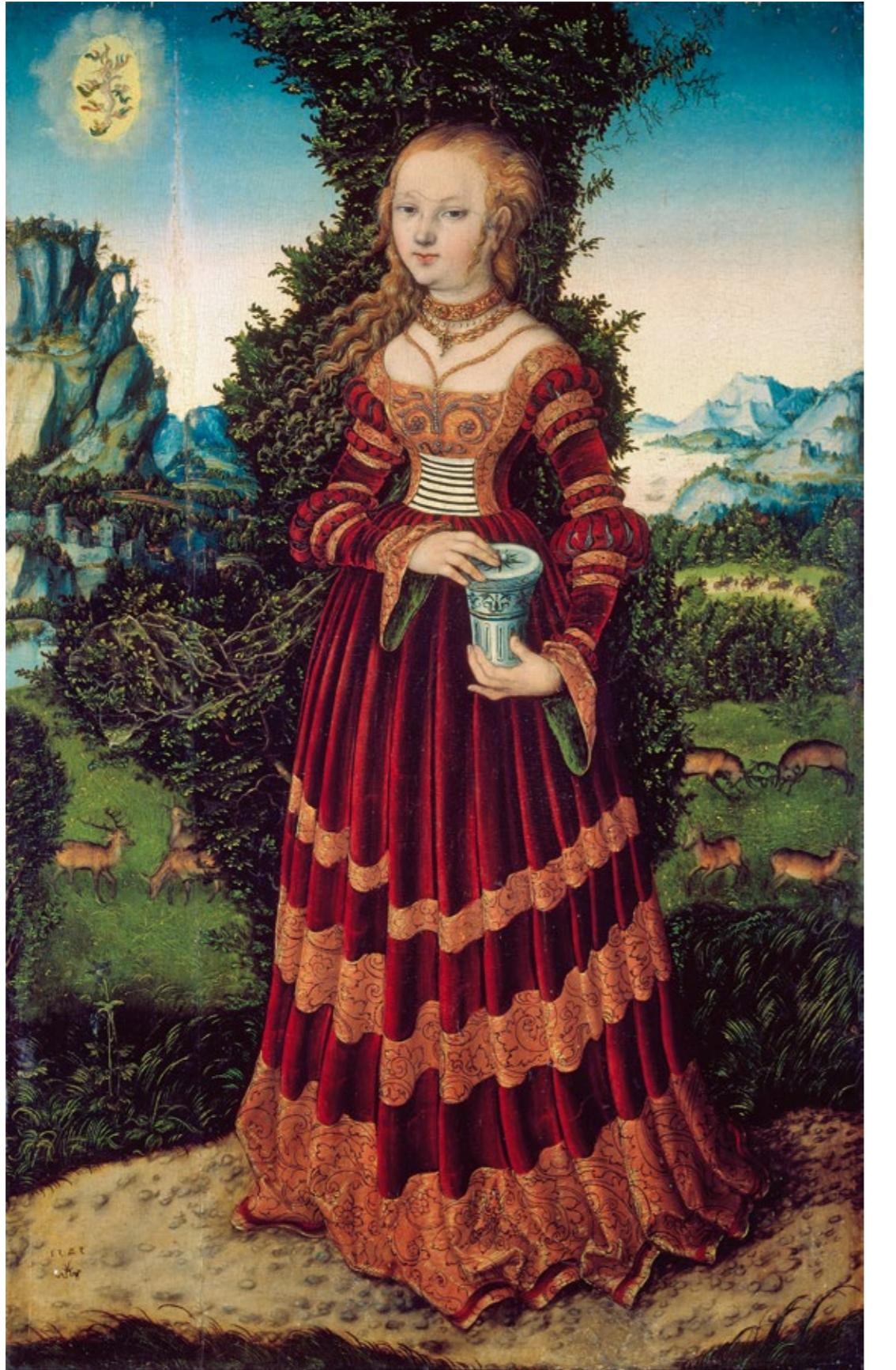


Abb.2 Lucas Cranach d.Ä., Die heilige Maria Magdalena, 1525, Tempera auf Buchenholz, Wallraf-Richartz-Museum & Foundation Corboud, Köln, Inv.-Nr. WRM 0390

der chinesischen Gesellschaft und kaum Beschreibungen von Keramiken beinhalten. Die zwei bekanntesten mittelalterlichen Quellen über China bilden die Reiseberichte des Franziskaners Wilhelm von Rubruck und der Bericht des venezianischen Kaufmanns Marco Polo. Wilhelm von Rubruck wurde 1253 durch den französischen König Ludwig IX. zunächst nach Südrussland geschickt, um missionarisch tätig zu sein. Von dort reiste er nach Karakorum zum Großkhan Möngke in die Mongolei, wo er vergeblich versuchte, diesen zum Christentum zu bekehren. Nach seiner Rückkehr nach Europa berichtete er von seiner Reise allerhand Außergewöhnliches über die Bewohner:innen von Cathay, bediente aber aus heutiger Sicht auch Stereotype, so findet etwa die Form der Augen explizit Erwähnung.⁹

Der Reisebericht »Il Milione« von Marco Polo wird in der Literatur beständig als wichtigste frühe Quelle für das Chinaverständnis Europas angeführt. In Bezug auf Porzellan, das Polo als einer der ersten von seiner Reise aus China nach Europa gebracht haben soll, berichtet er im Kapitel 158 Folgendes: »Noch etwas will ich euch erzählen: in einer der Provinzstädte mit dem Namen Tiungiu werden wunderbare große und kleine Porzellanschalen hergestellt. Nur in dieser einzigen Stadt gibt es die prächtige Ware; von hier wird sie in die ganze Welt ausgeführt. In Tiungiu sind die Schalen nicht teuer, für einen venezianischen Groschen erhält man ohne weiteres drei Stück von unbeschreiblicher Schönheit. Und so wird das Porzellan hergestellt: Handwerker aus der Stadt schichten aus Schlamm und lockerer Erde recht hohe Hügel auf und lassen diese dreißig oder vierzig Jahre ruhen. In der langen Zeitspanne, während der die Hügel von den Menschen nicht angerührt werden, entsteht der feine, geschmeidige Grundstoff. [...] Ihr müsst euch jetzt vorstellen: der Mann, der den Hügel errichtet, tut dies für seine Kinder; denn die Schichten müssen so lange in Ruhe gelassen werden, dass er selbst weder die Gefäße formen noch einen Gewinn aus ihnen ziehen kann. Der Sohn erst wird die Früchte der väterlichen Vorarbeit ernten.«¹⁰ Marco Polos Bericht über die Porzellasherstellung wurde im Hinblick auf seine Glaubwürdigkeit oft angezweifelt, zuletzt von Gerritsen und MacDowall (2012),¹¹ dabei wies Otto-Ernst Radczewski bereits 1968 darauf hin, dass kaolinhaltige Tonerde, die nach der natürlichen Verwitterung abgebaut, aufgearbeitet und vor der Weiterverarbeitung ruhen gelassen wird, eine feinere Qualität aufweist.¹² In einem Experiment konnten Henrikson und Fleming zudem unlängst nachweisen, dass mikrobiologische Verkeimung, die während der Ruhephase in der Tonerde stattfindet, für eine höhere Plastizität des Materials sorgt.¹³ Die Beschreibung Marco Polos über die Entstehung feiner Porzellane in China ist nach heutigem wissenschaftlichen Stand durchaus plausibel. Die beschriebene Herstellung und die Pracht der Porzellane müssen die Vorstellungskraft seiner Zeitgenossen und nachfolgender Generationen jedoch gesprengt haben, denn es gab nichts Vergleichbares in Europa. Porzellanobjekte Göttern und Heiligen zuzuordnen, lag also nahe.

Eine erste Aufnahme Chinas in europäische Literatur außerhalb der Reiseberichte erfolgte im Lauf des 16. Jahrhunderts mit politischem Hintergrund. Mit der Erstausgabe von Thomas Morus' »Utopia« (1516) bekam die Frage nach der idealen Staatsordnung eine andere Dimension, die sich im folgenden Jahrhundert in den Utopien wie Tommaso Campanellas »Sonnenstaat« (1602) und Francis Bacons »Neu-Atlantis« (1627) mit den Vorstellungen der Reisebeschreibungen vermischtete.¹⁴ China spielte

⁹ Hartmut Walravens, *China illustrata. Das europäische Chinaverständnis im Spiegel des 16. bis 18. Jahrhunderts* (Ausst.-Kat. Zeughaus der Herzog-August-Bibliothek), Hannover 1987, S. 123–124. ¹⁰ Zitiert nach Marco Polo, *Die Wunder der Welt. Il Milione*, Übersetzung aus altfranzösischen und lateinischen Quellen und Nachwort von Elise Guignard, Frankfurt am Main/Leipzig 2003, S. 241.

¹¹ Anne Gerritsen und Stephen MacDowall: *Material Culture and the Other. European Encounters with Chinese Porcelain, ca. 1650–1800*, in: *Journal of World History* Vol. 23, No. 1, SPECIAL ISSUE: GLOBAL CHINA (März 2012), S. 87–113, URL: https://www.jstor.org/stable/41508052?read-now=1&refreqid=excelsior%3A52c74c23810924e2a0e7b439cdc4433f&seq=7#page_scan_tab_contents [Zugriff: 8.8.2022]. ¹² Otto-Ernst Radczewski, *Die Lagerstätten der keramischen Rohstoffe*, in: ders., *Die Rohstoffe der Keramik*, Berlin/Heidelberg 1968, S. 90–132, insb. S. 91, URL: https://doi.org/10.1007/978-3-642-92968-7_7 [Zugriff: 8.8.2022]. ¹³ John Henrikson und Ted Fleming: *The Effect of Microbial Contamination upon the Plasticity of Ceramic Clays*, in: *Undergraduate Research Journal for the Human Sciences*, Volume 11 (2012), URL: <https://www.kon.org/urc/v11/henrikson.html> [Zugriff: 8.8.2022].

¹⁴ Siehe hierzu: Christina Kallieris, *Inventis addere. Chinesische Gartenkunst und englische Landschaftsgärten. Die Auswirkungen von Utopien und Reisebeschreibungen auf gartentheoretische Schriften Englands im 18. Jahrhundert* (Diss. Köln; Benrather Schriften. Bibliothek zur Schlossarchitektur des 18. Jahrhunderts und zur Europäischen Gartenkunst, Bd. 5), Worms 2012, S. 13–26 u. 68–90.

Steckbrief: Lorens de Lönberg

Heinrich Carl von Schimmelmann
und sein Diener Heinrich Carl Ambach
(1769 von St. Croix), 1775 (?)

Julia Trinkert

Eines der bekanntesten Porträts Heinrich Carl von Schimmelmanns (1724–1782) ist diese Darstellung, die Det Nationalhistoriske Museum im Jahr 1966 von seinen Nachfahr:innen erwarb. Es handelt sich um ein Pastell auf Pergament in der Größe von 56,2 mal 45 Zentimetern, das vermutlich 1775 von Lorens de Lönberg gemalt wurde und Schimmelmann auf dem Höhepunkt seines gelungenen Aufstiegs in den dänischen Adel zeigt.

Lorens de Lönberg war ein um 1730 geborener schwedischer Maler, der vor 1782 nach Hamburg kam und dort um 1810 starb. Er malte überwiegend Porträts und Historienbilder und verantwortete diverse Deckenmalereien für Raumausstattungen in Hamburger Bürgerhäusern, darunter auch 1765 die von Schimmelmanns Gottorpschem Palais an der Mühlenstraße in Hamburg.¹ Danach war Lönberg mehrfach für diesen Auftraggeber tätig. So geht aus seinen Rechnungen hervor, dass der Maler Porträts, Blumenstücke und Allegorien und auch die Musen für das Wandsbeker Herrenhaus malte. Im Oktober 1775 berechnete Lönberg Honorare in Höhe von 25 Tälern für ein Porträt Schimmelmanns, weitere 10 Taler für eines »mitt den Ordensbändern dar auf gemahlt« sowie im Juli des folgenden Jahres 40 Taler für einen zugehörigen vergoldeten Rahmen.² Neben dem hier vorgestellten Werk handelt es sich bei dem zweiten Pastell wohl um das Brustbild Schimmelmanns, das sich im selben Museum befindet (Inv.-Nr. A4140).

¹ Ernst Rump, Lexikon der bildenden Künstler Hamburgs, Altonas und der näheren Umgebung, Hamburg 1912, URL: <https://archive.org/details/lexikonderbildenOOrump> [Zugriff: 13.7.2021], S. 82; Jörg Deuter, Die Genesis des Klassizismus in Nordwestdeutschland. Der dänische Einfluss auf die Entwicklung des Klassizismus in den deutschen Landesteilen Schleswig-Holstein und Oldenburg in den Jahren 1760 bis 1790 (Schriftenreihe der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg 1997), S. 106. ² Peter Hirschfeld,



Abb. 1 Heinrich Carl von Schimmelmann und sein Diener Heinrich Carl Ambach (1769 von St. Croix), 1775 (?)

Die Ikonografie dieses Porträts ist gerade deshalb bemerkenswert, weil dem Hintergrund und den sehr zahlreichen Requisiten über die im späten 18. Jahrhundert üblichen Maße adliger Porträts hinaus Bedeutung zugemessen wird und es den sozialen Aufstieg Schimmelmanns bildlich-narrativ manifestiert. Er sitzt zentral auf einem *Louis-Seize-Fauteuil* und wendet sich den Betrachter:innen selbstbewusst mit in die Hüfte gestemmtem Arm zu. Sein linker Arm ruht auf einem Schreibtisch. Schimmelmann trägt einen silbernen, aufwendig floral bestickten Anzug, wahrscheinlich aus Seide oder Samt. Dieser besteht aus einem Rock (*justaucorps*), einer Weste (*gilet*) und einer Kniehose (*culottes*). Die grau gepuderte Perücke trägt er zum Zopf gebunden, der von einer Schleife gehalten wird. Prominent inszeniert wird der Elefantenorden, der höchste und älteste dänische Ritterorden, den Schimmelmann 1774 erhielt und den er am blauen Schulterband über die linke Schulter trägt. Auch der *Ordre de l'union parfaite* ist in einem Knopfloch auf seiner linken Seite befestigt, darüber ist der Bruststern des Dannebrogordens zu erkennen. Zu diesem Zeitpunkt war Heinrich Carl von Schimmelmann bereits Schatzmeister des dänischen Königs und Baron, verantwortete nach einer Unterbrechung durch die Struensee-Affäre erneut die Leitung der Schatzkammer und dominierte als privater Großaktionär den transatlantischen Dreieckshandel.

Auf diesem Porträt erzählen alle dargestellten Objekte von seiner erfolgreichen Karriere: Schimmelmann präsentiert sich in einem herrschaftlichen Innenraum, der durch Säulen, rundbogige Wandnischen, gemusterte Fliesen und Vorhänge angedeutet wird. Seine Karriere wird chronologisch vom Hintergrund in den Vordergrund illustriert: In den klassizistischen Wandnischen im Hintergrund sind schemenhaft Statuen antiker Gottheiten erkennbar, die in die Vergangenheit des Porträtierten weisen und den Ursprung seines Vermögens als Getreidelieferant des preußischen Heeres und damit als Militärunternehmer personifizieren: Mars und Flora. Die Integration einer Porträtbüste mit dem Elefantenorden an der Kette zwischen Säulen und einem schweren, geschwungenen Vorhang in der Tradition eines absolutistischen Herrscherporträts verweist auf Frederik V., der Schimmelmann 1760/61 an den dänischen Hof holte. Die Büste ist zwar ebenfalls in den Hintergrund gerückt, regierte zur Zeit der Entstehung des Porträts schließlich schon sein Sohn Christian VII., jedoch erstrahlt sie golden hinter Heinrich Carl von Schimmelmann. Es handelt sich möglicherweise um die Bronze, die Jacques François Joseph Saly 1766 gießen ließ und die sich heute in der Königlich Dänischen Kunstabakademie in Kopenhagen befindet. Im Mittelgrund sitzt Schimmelmann an einem repräsentativen Schreibtisch mit kostbaren Schnitzereien, der durch seine moderne Formensprache von Schimmelmanns zeitgemäßem Geschmack und seinem Wohlstand erzählen soll. Auf der Marmorplatte des Tisches liegen Briefe, auf einem steht »Træsorier De Sa Majeste le Roi [...] in Nov [...]« zu lesen. Ferner hält der schwarze Kammerdiener Heinrich Carl Ambach, der als zwölfjähriger Junge 1769 von Schimmelmanns Plantage auf St. Croix in das Herrenhaus Ahrensburg gebracht wurde, ein großformatiges, ovales Porträt der Gemahlin Caroline Tugendreich, das ein 1760/61 von Stefano Torelli gemaltes Gemälde im Reventlow-Museet Pederstrup wiedergibt.³ Hier trägt sie allerdings schon den Mathildenorden, den ihr Königin Caroline Mathilde, mit der sie eng vertraut war, erst 1771 verliehen hatte. Die Darstellung des schwarzen Kammerdieners erfüllt mehrere Funktionen: So galten schwarze Bedienstete im ausgehenden 18. Jahrhundert einerseits als Objekte eines exotischen Luxus, Ambach verweist in diesem Kontext aber auch auf das wirtschaftliche Interesse Schimmelmanns sowie auf

sein Verständnis einer repräsentativen Haushaltsführung.⁴ Schimmelmann überführte zahlreiche Sklav:innen von seinen Plantagen in die Leibeigenschaft adliger Haushalte seines persönlichen Netzwerks in Europa und beschäftigte darüber hinaus auch selbst welche auf seinen Gütern, in seinen Fabriken oder ließ sie als Handwerker ausbilden.

Die Komposition der Darstellung lenkt den Blick der Betrachtenden abschließend durch das dynamisch ausgestreckte Bein Schimmelmanns auf einen Globus sowie zusammengerollte Baupläne in der vorderen rechten Bildecke. Diese inhaltlich-chronologische Anordnung im Vordergrund illustriert seine aktuellen Handelsaktivitäten und Beteiligungen an weltweiten Handelskompanien sowie seinen gerade im Bau befindlichen, prestigeträchtigen Landsitz in Wandsbek, der die erfolgreiche Rangerhöhung auch baulich visualisierte. Diese Darstellung Heinrich Carl von Schimmelmanns kombiniert Versatzstücke eines absolutistischen Herrscherporträts und Charakteristiken eines im ausgehenden 18. Jahrhunderts aufkommenden Handlungsporträts. Zwar behält Lönberg die traditionelle Zeichenhaftigkeit des gewählten Interieurs und der Pose des Porträtierten bei, doch gleichzeitig zeigt er fast schon genrehhaft einen Staatsmann am Schreibtisch bei der Verrichtung seiner Aufgaben im Dienste des dänischen Staates.⁵

Literatur

Wilhelm Albers und Armin Clasen, Mohren im Kirchspiel Eppendorf und im Gute Ahrensburg, in: Zeitschrift für Niederdeutsche Familienkunde 41 (1), 1963, S. 2-4

Angela Behrens, Das Adlige Gut Ahrensburg von 1715 bis 1867. Gutsherrschaft und Agrarreformen (Stormarner Hefte 23), Neumünster 2006

Jörg Deuter, Die Genesis des Klassizismus in Nordwestdeutschland. Der dänische Einfluß auf die Entwicklung des Klassizismus in den deutschen Landesteilen Schleswig-Holstein und Oldenburg in den Jahren 1760 bis 1790 (Schriftenreihe der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg), Oldenburg 1997

Peter Hirschfeld, Die »Schatzmeister-Rechnungen« des Ahrensburger Schloßarchivs als kulturgeschichtliche Quelle, in: Nordelbingen 15, 1939, S. 372-424

Michael Hundt, Stefano Torelli (1704-1784) in Lübeck und Umgebung. Neuer Glanz in alten Mauern, Petersberg 2020

Peter Martin, Schwarze Teufel, edle Mohren. Afrikaner in Geschichte und Bewußtsein der Deutschen, Hamburg 2001

Markus Miller, Das Schreibtischporträt, in: Die Möbel der Mächtigen. Meisterwerke der Schreinerkunst und ihre Besitzer (Ausst.-Kat.), hg. von der Kulturstiftung des Hauses Hessen und dem Museum Schloss Fasanerie unter Mitarbeit von Markus Miller, Gregor Stasch, Andrea Huber und Katharina Marschall, Petersberg 2019, S. 114-118

Ernst Rump, Lexikon der bildenden Künstler Hamburgs, Altonas und der näheren Umgebung, Hamburg 1912, URL: <https://archive.org/details/lexikonderbildene00rump> [Zugriff: 13.7.2021]

Sklaven - Zucker - Rum. Dänemark und Schleswig-Holstein im Atlantischen Dreieckshandel (Ausst.-Kat. der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek), Heide 1994

Bildnachweis

Abb. 1
Hillerød, Frederiksborg Slot, Det Nationalhistoriske Museum, Inv.-Nr. A 7693

Die »Schatzmeister-Rechnungen« des Ahrensburger Schloßarchivs als kulturgeschichtliche Quelle, in: Nordelbingen 15, 1939, S. 420. ³ Angela Behrens, Das Adlige Gut Ahrensburg von 1715 bis 1867. Gutsherrschaft und Agrarreformen (Stormarner Hefte 23), Neumünster 2006, S. 169. Die Eltern des Jungen waren die Sklav:innen Ambach und Ankanna, sie blieben auf St. Croix. Bis zu seiner Taufe am 10. September 1769 in Woldenhorn (Ahrensburg) hieß er Joseph, danach Heinrich Carl. Vier Jahre nach dem Tod Schimmelmanns heiratete er eine andere Angestellte, Johanna Sophia Catharina Richter. Vgl. Peter Martin, Schwarze Teufel, edle Mohren. Afrikaner in Geschichte und Bewußtsein der Deutschen, Hamburg 2001, S. 167; Wilhelm Albers und Armin Clasen, Mohren im Kirchspiel Eppendorf und im Gute Ahrensburg, in: Zeitschrift für Niederdeutsche Familienkunde 41 (1), 1963, S. 4. ⁴ Sklaven - Zucker - Rum. Dänemark und Schleswig-Holstein im Atlantischen Dreieckshandel (Ausst.-Kat. der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek), Heide 1994, S. 160-162. ⁵ Markus Miller, Das Schreibtischporträt, in: Die Möbel der Mächtigen. Meisterwerke der Schreinerkunst und ihre Besitzer (Ausst.-Kat.), hg. von der Kulturstiftung des Hauses Hessen und dem Museum Schloss Fasanerie unter Mitarbeit von Markus Miller, Gregor Stasch, Andrea Huber und Katharina Marschall, Petersberg 2019, S. 114-118, hier S. 115.

Kostbares Diebesgut

Anzeigen des ›Duisburger Intelligenz-Zettels‹ als Quelle für die Kleidungsforschung

Marion Rude

Im Teilprojekt »Material und Alltag. Die Anzeigen des ›Duisburger Intelligenz-Zettels‹« des Verbundprojekts PARVENUE wurden die Verfügbarkeit und der Konsum von Textilien und Luxusgegenständen im westpreußischen Bereich mit dem Ziel untersucht, eine Basis für weitere Forschungen über den bürgerlichen Besitz und Konsum von Textilien am Niederrhein zu gewinnen. Das Anzeigenblatt, das mit wenigen Unterbrechungen von 1727 bis 1806 erschien, diente hierfür mit seinen Inseraten und Bekanntmachungen als reiche Informationsquelle.

Besonders ergiebig sind dabei die Personenbeschreibungen sowie Diebstahls- und Verkaufsanzeigen. Auch wenn es oftmals nicht möglich ist, einen sozialen Stand der dargestellten Personen zu definieren, sind in Anbetracht der Menge der analysierten Steckbriefe deutliche Tendenzen zum Aussehen

der Menschen verschiedener Gesellschaftsschichten zu erkennen. Die mannigfachen Annoncen über Verkäufe und besonders über Diebstahlsanzeigen lassen weitreichende Rückschlüsse über den Bestand und den Konsum von Textilien und anderen Objekten zu. Alle Kategorien geben Aufschluss über Kleidung und Luxusartikel sowie andere Objekte, die im 18. Jahrhundert im Umlauf waren und vor allem, welche sozialen Stände welche Besitztümer zu eignen hatten.

Eine erste Analyse der ›Intelligenzblätter‹ liefert vorläufige Ergebnisse zur materiellen Kultur des Alltags, nach der Parvenüs ihre Strategien des gesellschaftlichen Schnellaufstiegs auszurichten hatten. Vor allem liefern sie Anhaltspunkte zur Perzeption und geben Einblick in das Reich einer besonders sensiblen Wahrnehmung von Artefakten, die in den Beschreibungen der Anzeigenblätter deutlich wird. Darüber hinaus öffnen sie den Blick für Details, die allgemeine Beachtung verdienten oder aber in den Texten keine Erwähnung fanden, weil sie den Menschen des 18. Jahrhunderts offensichtlich unwichtig schienen. So gesehen ist die Auswertung des ›Intelligenz-Zettels‹ neben den Erkenntnissen zur Handels- und Konsumgeschichte ein wichtiger Beitrag zur Ästhetik der Aufklärungszeit im Sinne ihrer ursprünglichen Wortbedeutung (altgr.: *aisthesis* = sinnliche Wahrnehmung).

Stichprobenartige Erhebungen einzelner Jahrgänge hatten in der Vergangenheit bereits Ergebnisse geliefert, die Analyse einer hohen Zahl von Ausgaben im Hinblick auf Personenbeschreibungen sowie Verkaufs- und Diebstahlsanzeigen bot indes einen umfassenderen Überblick über Mengen und Qualitäten von Textilien sowie von Luxusgegenständen vor allem aus der Mitte und der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.¹

Forschungsstand

Schon um 1800 bemühten sich Joachim von Schwarzkopf in seiner ›Uebersicht der sämmtlichen Intelligenz- und Nachrichtenblätter in Deutschland‹² und Johann Barthold Stiebrtz in der ›Intelligenzblätterkunde für den nicht unterrichteten Privatmann‹³ um eine erste übersichtliche Zusammenstellung sämtlicher Anzeigenblätter. Auf diese frühen Bearbeitungen beruft sich auch Astrid Blome, die sich intensiv mit der historischen Presseforschung beschäftigt und bereits seit Mitte des 18. Jahrhunderts eine Wertschätzung der Anzeigenblätter festgestellt hat: »Intelligenzblätter [wurden] als ein Phänomen gewürdigt, das es im Rahmen der Bestandsaufnahmen des Wissens der Gegenwart inhaltlich zu erfassen und zu definieren galt.«⁴ Ebenso verweist Blome auf Holger Böning, der zur Quellengattung des Intelligenzzettels forscht; insbesondere für die ›Duisburger Intelligenz-Zettelk ist Werner Brauksiepe zu nennen.⁵ Als vergleichbare Quelle dienten Stefan Droste die ›Berlinischen Nachrichten‹, die er auf Diebstahlsanzeigen in den 1760er-Jahren untersuchte und als »besondere Zeugnisse materieller Kulturen«⁶ bezeichnete. Pina Weymann hat das ›Hannoversche Polizeiblatt‹ hinsichtlich Kleidungsbeschreibungen untersucht.⁷ In jüngster Vergangenheit hat Isa Fleischmann-Heck die ›Duisburger Intelligenz-Zettelk erstmals als Quelle für die Textilforschung genutzt: Innerhalb eines Forschungsprojekts am Deutschen Textilmuseum Krefeld wurden die Jahrgänge von 1760 bis

¹ Dieser Zeitabschnitt hat aufgrund der Krefelder Geschichte des Seidengewebes sowie der hohen Zahl an überlieferten europäischen Seidengeweben im Bestand des Deutschen Textilmuseums Krefeld eine wesentliche Relevanz für die weitere Auswertung dieser Quellengattung für die deutschsprachige Textil- und Kleidungsforschung. Dieser Beitrag fasst die Ergebnisse einer ersten Analyse der untersuchten Anzeigen in den ›Duisburger Intelligenz-Zetteln‹ zusammen. Der Schwerpunkt liegt auf einer Übersicht über die genannten Textil- und Kleidungsarten sowie auf der Formulierung grundlegender Beobachtungen. Eine weitere detaillierte Analyse für die Textil- und Kleidungsforschung am Niederrhein ist für den Kontext einer umfassenden Ausstellungsvorbereitung und eines wissenschaftlichen Begleitbands vorgesehen. ² Joachim von Schwarzkopf, Uebersicht der sämmtlichen Intelligenz- und Nachrichtenblätter in Deutschland, in: Neues hannöveranisches Magazin 60/1801, S. 961–976 und 61/1801, S. 977–980. ³ Johann Barthold Stiebrtz, Die Intelligenzblätterkunde für den nicht unterrichteten Privatmann, Weimar 1802, S. 32–64. ⁴ Astrid Blome, Wissensorganisation im Alltag. Entstehung und Leistungen der deutschsprachigen Regional- und Lokalpresse im 18. Jahrhundert, in: Presse und Geschichte. Leistungen

und Perspektiven der historischen Presseforschung, hg. von Astrid Blome und Holger Böning, in: Presse und Geschichte. Neue Beiträge, hg. von Holger Böning, Michael Nagel und Johannes Weber, Bd. 36, Bremen 2008, S. 179–208, hier S. 189–192. ⁵ Werner Brauksiepe, Geschichte des Duisburger Zeitungswesens von 1727 bis 1870, Diss. Würzburg 1937. ⁶ Stefan Droste, Die Materialität des Verlusts. Verlorene Dinge in den Kleinanzeigen der Berlinischen Nachrichten (1764–1769), in: Akteur-Netzwerk-Theorie und Geschichtswissenschaft, Leiden 2021, S. 145–146. ⁷ Pina Weymann, Das Hannoversche Polizeiblatt, in: Trachten in der Lüneburger Heide und im Wendland, hg. von Karen Ellwanger, Andrea Hauser und Jochen Meiners, in: Visuelle Kultur, Studien und Materialien, Bd. 9, hg. von Irene Ziehe und Ulrich Hägle, Paderborn 2015, S. 332–338. Der Artikel gibt Auszüge aus der Bachelorarbeit der Autorin wieder, in der Steckbriefe und Diebstahlsanzeigen der Jahrgänge 1853 sowie ausschnitthaft 1854 bis 1869 untersucht wurden. Im Hinblick auf das Kleidungsverhalten in der Region der Lüneburger Heide und des Wendlands liegt der Fokus auf den beschriebenen Kleiderkombinationen bei Frauen und Männern. Die Autorin wertete das Polizeiblatt hinsichtlich Schnitten und Formen sowie Farbangaben der Kleidung aus.

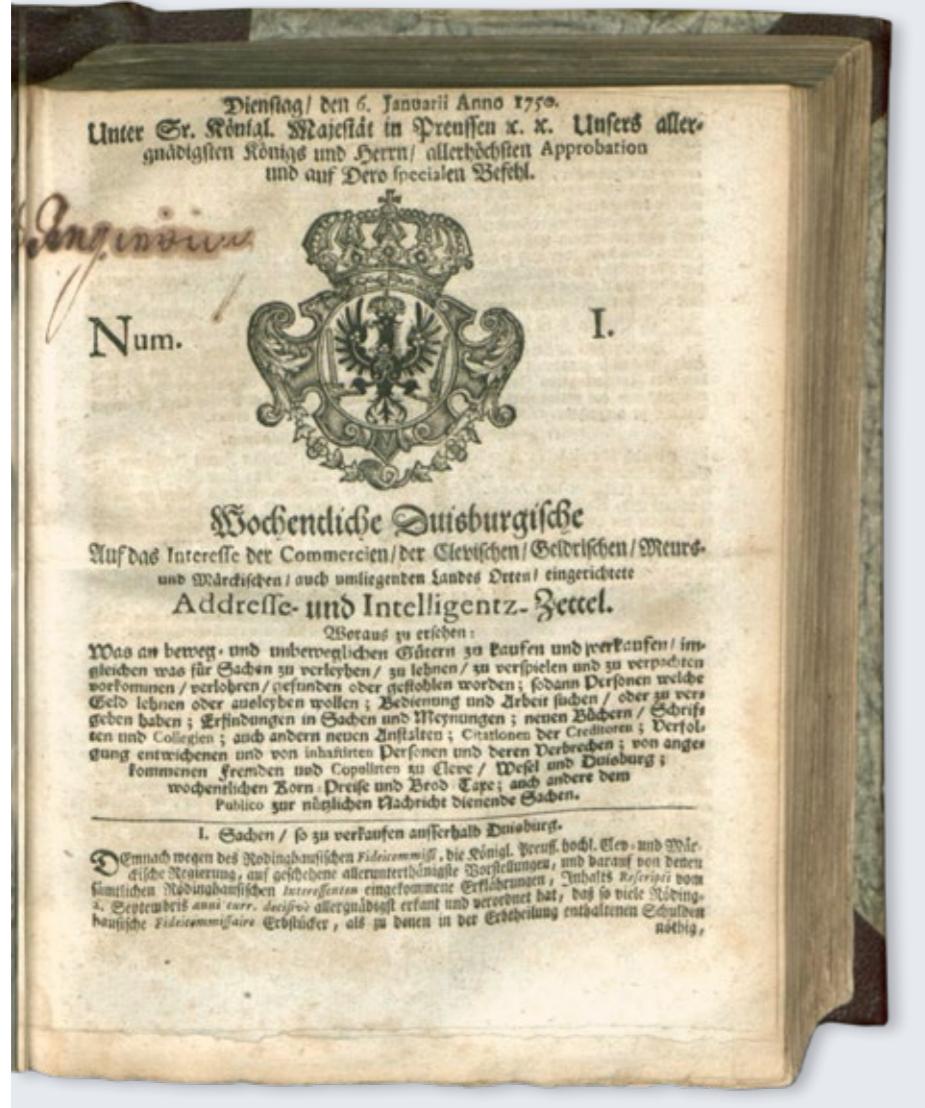


Abb. 1 Titelblatt des ›Duisburger Intelligenz-Zettels‹, Jahrgang 1750, Ausgabe 1

1767 sowie 1772 hinsichtlich der Einträge über textile Materialien und Kleidungsstücke untersucht.⁸ Ein besonderes Augenmerk lag in diesem Kontext auf dem Unterschied zwischen städtischer und ländlicher Bevölkerung sowie auf dem Konsumverhalten verschiedener Bevölkerungsschichten. Ebenso wurden Nennungen von Accessoires, wie Kopfbedeckungen und Tücher, eingehender betrachtet und vergleichbare Beispiele aus dem Bestand des Deutschen Textilmuseums Krefeld herangezogen.

Intelligenzblätter

Die sogenannten Adressbüros, welche die Intelligenzblätter herausgaben, brachten mit den regelmäßigen erscheinenden Bekanntmachungen »vollkommen neuartige Kommunikationsstrukturen«⁹ hervor. In seinem Aufsatz konstatiert Holger Böning: »Die Entstehung der gedruckten, für ein allgemeines Publikum zugänglichen und regelmäßig erscheinenden Zeitung zu Beginn des 17. Jahrhunderts ist von kaum zu überschätzender Bedeutung für die politische und kulturelle Entwicklung der folgenden Jahrhunderte. Ohne die Zeitung ist die Herausbildung des neuen Mediensystems, dessen die Aufklärung zu ihrer Entstehung bedurfte und ohne das sie sich nicht entfalten können, nicht vorstellbar.«¹⁰ War vorher die Kommunikation alltäglicher Neuigkeiten und wichtiger Mitteilungen über Mundpropaganda erfolgt, war nun der Grundstein für ein Medium gelegt, das sämtliche Gruppen der Gesellschaft verband und als »zentrale[s] publizistische[s] Medium der Aufklärung«¹¹ angesehen werden kann.¹²

Die sogenannten Intelligenzblätter oder -zettel gab es in vielen verschiedenen Landesteilen, sie sind also inhaltlich stark auf ihre jeweilige Region bezogen. Die Bezeichnung »Intelligenz« ist in ihrer damaligen Nutzung nicht auf den Verstand bezogen, sondern wurde vom lateinischen Verb *intelligere* für »einsehen, Kenntnis haben« abgeleitet.¹³ Die ersten Gründungen des neuen Magazinblatts gab es bereits in den 1630er-Jahren in Frankreich und England. Die erste Herausgabe eines deutschen Intelligenzblatts fand 1722 in Frankfurt am Main statt, es folgten auf deutschsprachigem Gebiet über 200 Gründungen.¹⁴

In der Benennung der Ausgaben gibt es große Unterschiede, das Grundschema war aber meist einheitlich: Unter einer kurzgefassten Überschrift folgten lange Untertitel, welche Informationen über die Regionen und derzeitigen Herrscherstrukturen beinhalteten. Diese wechselten im Lauf der Jahre mehrmals. Laut Böning »[illustrieren] die Untertitel der Intelligenzblätter den Wandel«,¹⁵ der auch durch die verschiedenen Stadien des Blatts erkennbar ist: Das reine Anzeigenblatt, das verschiedene Bekanntmachungen veröffentlichte, entwickelte sich über beginnende aufklärerische wie alltagspraktische Veröffentlichungen und literarisch-moralische Aufsätze sowie solche zu theologischen Fragestellungen zu einem Magazin, das zum Ende hin Züge einer politischen Zeitschrift aufweist.¹⁶ Auch bei der untersuchten Duisburger Ausgabe sind solche Entwicklungen mit unterschiedlichen Kategorien erkennbar, sie spielen aber für die Betrachtung der Distribution und Zirkulation von Textilien und Luxusgegenständen keine Rolle.

Obschon der Aufbau der verschiedenen Anzeigenblätter aus unterschiedlichen Landesteilen vergleichbar ist, sind auch gewisse Unterschiede zu verzeichnen: So enthielten die »Braunschweigischen Anzeigenblätter« Äußerungen, die sich auf vorangegangene Bekanntmachungen beziehen. Antworten von Angeklagten und anderen Personen auf Meldungen, die oftmals als Gerüchte bezeichnet wurden, fielen dabei häufig beleidigend aus, sodass in Braunschweig Anfang des 19. Jahrhunderts »die Obrigkeit diesem Treiben [...] ein Ende« bereitete.¹⁷ In den ›Duisburger Intelligenz-Zetteln‹ hingegen sucht

⁸ Isa Fleischmann-Heck, The Duisburger Intelligenz-Zettel as a Source for Textile Research. Supply and Consumption of Silk and Cotton Textiles in Western Prussia in the second Half of the Eighteenth Century, in: Cotton in Context. Manufacturing, Marketing, and Consuming Textiles in the German-speaking World (1500–1900), hg. von Kim Siebenhüner, John Jordan und Gabi Schopf, Köln 2019, S. 335–355. ⁹ Blome, Wissensorganisation im Alltag (wie Anm. 4), S. 186. ¹⁰ Holger Böning, Ohne Zeitung keine Aufklärung, in: Presse und Geschichte. Leistungen und Perspektiven der historischen Presseforschung, hg. von Astrid Blome und Holger Böning, in: Presse und Geschichte. Neue Beiträge, hg. von Holger Böning, Michael Nagel und Johannes Weber, Bd. 36, Bremen 2008, S. 141–178, hier S. 143. ¹¹ Astrid Blome, Regionale Strukturen und die Entstehung der deutschen Regionalpresse im 18. Jahrhundert, in: Historische Presse und ihre Leser. Studien zu Zeitungen und Zeitschriften, Intelligenzblättern und Kalendern in Nordwestdeutschland, hg. von Peter Albrecht und Holger Böning, in: Presse und Geschichte. Neue Beiträge, hg. von Holger Böning, Michael Nagel und Johannes Weber, Bd. 14, Bremen 2005, S. 77–100, hier S. 82. ¹² Aus heutiger Sicht ist es fraglich, wie groß die Leserschaft der ›Duisburger Intelligenz-Zettel‹ tatsächlich war, an dieser Stelle wären Statistiken zur Alphabetisierungsrate von Interesse. Als ungefähre Richtwert

kann davon ausgegangen werden, dass in der Mitte des 18. Jahrhunderts nur rund zehn Prozent der europäischen Bevölkerung des Lesens fähig waren, bis 1800 stieg dieser Wert auf 25 Prozent an. Dabei muss jedoch von Unterschieden zwischen städtischer und ländlicher Bevölkerung ausgegangen werden, ebenso war besonders innerhalb der niedrigeren Bevölkerungsschichten das Vorlesen verbreitet. Vgl. Reinhard Wittmann, Geschichte des deutschen Buchhandels, München 2019, S. 174–175 und Werner Faulstich, Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700–1830), Göttingen 2002, S. 26. ¹³ Vgl. Blome, Regionale Strukturen (wie Anm. 12), S. 80. ¹⁴ Vgl. ebd., S. 81. ¹⁵ Holger Böning, Das Intelligenzblatt, in: Von Almanach bis Zeitung. Ein Handbuch der Medien in Deutschland von 1700 bis 1800, hg. von Ernst Fischer, Wilhelm Haefs und York-Gothart Mix, München 1999, S. 89–104, hier S. 96. ¹⁶ Vgl. Böning, Das Intelligenzblatt (wie Anm. 16), S. 93–96. ¹⁷ Vgl. Peter Albrecht, Inserate als Mittel zur Verteidigung der Ehre. Oder wer las um 1800 eigentlich die Intelligenzblätter?, in: Historische Presse und ihre Leser. Studien zu Zeitungen und Zeitschriften, Intelligenzblättern und Kalendern in Nordwestdeutschland, hg. von Peter Albrecht und Holger Böning, in: Presse und Geschichte. Neue Beiträge, hg. von Holger Böning, Michael Nagel u. Johannes Weber, Bd. 14, Bremen 2005, S. 201–210.

Parvenüs des 18. Jahrhunderts sind gesellschaftliche Akteur:innen mit besonderer Ausrichtung, da sie mehr als andere auf den Einsatz materieller Kultur zum schnellen Aufstieg in den kompetitiven Gesellschaften der Frühneuzeit angewiesen waren. Für die Repräsentation durch Kunst und Kunsthandwerk war es ihre zentrale Herausforderung, den Einsatz der Artefakte zu diesem Zweck zwischen Anpassung und Distinktion besonnen zu moderieren. Als bislang wenig beachtete Instrumente der vertikalen sozialen Mobilität spielen (Kunst-)Objekte und deren identitätsstiftende Bedeutungszuschreibungen deshalb eine prominente Rolle: Sie sind das Fundament einer sozialhistorisch flankierten Kunst- und Bildgeschichte. Die versammelten Forschungsbeiträge aus dem BMBF-Verbundprojekt »PARVENUE – Bürgerlicher Aufstieg im Spiegel der Objektkultur im 18. Jahrhundert« öffnen den Blick auf eine objektzentrierte Konsumgeschichte, die Modellcharakter für westliche Gesellschaften während der Aufklärungszeit am Vorabend der Moderne beanspruchen kann.

SANDSTEIN

