

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 exaltierter Kleidung zu reklamieren und zu festigen suche. 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 empfinden 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

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 kenntlich gemacht worden, aber für den Kenner dennoch zu identifizieren. Unter dem Namen Onuphrius charakterisiert La Bruyère einen Emporkömmling, der seinen Mangel an genealogisch begründeten Erbsansprü-



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 Problembewusstsein manifest und öffentlich problematisiert wurde, gemäß welchem man sich gegen die vermeintlich auf Täuschung zielenden 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 ausstellen, galt es, den Graben sichtbar werden zu lassen, der den von ihm erzeugten Schein von seinem tatsächlichen Sein zu trennen schien.

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 Emporkömmlings auf einen substanziellen 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 substanziell 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

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 La Bruyère (wie Anm. 1), S. 340–341. Wenig später

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 uniltgbare 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 üblen 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 Emporkömmlings 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-

erklärt La Bruyère seinen Begriff des Frömmings wie folgt: »Ein Frömming ist derjenige, der unter einem atheistischen Könige Atheist sein würde.« Ein wahrer Frommer sei dagegen »geheilt von Prunk und Ehrgeiz«, ebd., S. 342. Der »Scheinheilige« indes »versteht seine Rolle zu spielen« (ebd., S. 343) und behielte sein Publikum gleichsam im Auge. \ 15 \ Vgl. hierzu meinen Text ›Figuren der Beschleunigung. Zur Unterscheidung von Stil und Mode‹ in diesem Band. \ 16 \ 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.



Abb. 2 William M. Thackeray, Karikatur Ludwigs XIV., The Paris Sketch Book, 1840, Frontispiz

kung des Blatts beruht auf dem Kunstgriff einer gleichsam divisionistischen Isolation seiner Ingredienzen, die sich zugleich auch als eine Phasierung im Sinne einer ›Entstehungsgeschichte‹ von Rigauds Porträt und Ludwigs königlicher Gestaltwerdung interpretieren ließe. Thackeray hat die Diskrepanz von Hülle und Substanz über beider *Trennung*, über das sowohl komparatistisch als auch additiv angelegte Nebeneinander gleich dreier Motive – raumgreifender Hülle und freigelegter kümmerlicher Königskörper als zwei Summanden sowie beider Überblendung nach Maßgabe Rigauds als deren Summe – vor Augen und damit zugleich an seine äußerste Grenze geführt. Dessen Überblendung von Schein und Sein in ein und derselben Person und Ansicht war, so wohl die Lehre seiner satirischen Umkehrung durch Thackerays Gleichung in drei Schritten, Rigauds Porträt selbst *nicht* anzusehen gewesen, weshalb dieses seine:n Betrachter:in optisch zu täuschen beabsichtigt und politisch zu täuschen vermocht habe.

Demgegenüber musste sich die illusionistische Malerei mit Blick auf ihre Raumkontinuen ungleich schwerer tun, wenn sie eine der besprochenen Grafik entsprechende Konfrontation von eigentlicher und erschwandelter Außenwirkung kenntlich machen wollte, insofern der beide trennende Graben der dargestellten Figur als *innere* Sollbruchstelle eingeschrieben werden musste. Sollte sich die innere Spannung eines unüberwindlichen Kontrasts von beabsichtigter und tatsächlicher Wirkung trotz beider Überblendung dem Betrachter:innenaue erschließen, galt es, Körper und Habitus des Dargestellten als die sichtbaren Facetten seiner sozialen und charakterlichen Prägungen und gleichzeitig deren Scheitern an der selbstgewählten Kleidung als zweiter Haut zu exponieren. Schon La Bruyère selbst hatte aufgezeigt, dass der Parvenu als »geckenhafter, lächerlicher Mensch« sich nicht über »einen hohen Hut, einen Flügelwams [*pourpoint à ailerons*, Anm. d. Verf.], Beinkleider mit Nestelschnuren und Halbstiefelchen«¹⁸ als jemand anders auszugeben versuche, sondern dabei nicht zuletzt seine Mimik und Gestik sorgsam einzustudieren habe¹⁹ – und bereits zu Lebzeiten La Bruyères waren Bilder geläufig, die in dessen Sinne neben einer geckenhaften Kleidung gerade auch das unpassend, mitunter fremdelnde Verhalten ihrer Träger der Lächerlichkeit preiszugeben suchten.

Ein eindrückliches Beispiel hat etwa Willem Pietersz Buytewech (1591/92–1624) geliefert: Sein um 1622/1624 entstandenes ›Interieur mit fröhlicher Gesellschaft‹ (Abb. 3),²⁰ das zugleich als Allegorie der fünf Sinne fungiert, entlarvt gleich mehrere seiner Protagonist:innen als Blender:innen, indem es nicht nur die raumgreifende und farbenfrohe Prachtentfaltung ihrer Kleidung überzeichnet, sondern den über die Kleidung reklamierten sozialen Rang aufs Derbste mit dem ungehobelten oder clownes-

18 La Bruyère (wie Anm. 1), S. 338. Im Kontrast dazu überlasse der Philosoph seine Garderobe seinem Schneider. 19 Vgl. ebd., S. 339. 20 Vgl. hierzu Irene Geismeyer, Willem Pietersz Buytewech: Interieur mit fröhlicher Gesellschaft, in: 200 Meisterwerke der europäischen Malerei, Berlin 2010, S. 236–237.



Abb. 3 Willem Pietersz Buytewech, Interieur mit fröhlicher Gesellschaft, um 1622/1624, Öl auf Leinwand, Gemäldegalerie Berlin

ken Verhalten ihrer Träger:innen kontrastiert: Die Allegorie des Geruchs links im Bild uriniert im Beisein der Gesellschaft in eine Schale, während die Allegorie des Sehens im rechten Vordergrund mit ihrer grellgelben Gewandung die Szenerie überstrahlt und ihre Gliedmaßen dabei in alle Richtungen dehnt. Der raumgreifende Anspruch der offenbar einstudierten Haltung verpasst die erhoffte Wirkung und schlägt stattdessen in ihr Gegenteil um. Die Kleidung vermag die Betrachter:innen nicht zu täuschen, weil ihrem Träger die Kontrolle über den eigenen Körper zu entgleiten scheint. Sie macht den Grobschlächtigen, Eitlen und Sittenlosen nicht zum Edelmann, sondern entlarvt ihn als dessen unfreiwillige Karikatur. So ist es allem voran die Bewegtheit der Szene, die den Graben zwischen Anspruch und Vermögen verantwortet und die lächerliche Wirkung der negativen Held:innen erhöht: Diese *gebaren* sich. Sie gestikulieren und posieren, sie können weder still- noch innehalten und lassen in innerer Unruhe dabei nicht zuletzt den eigenen Blick im Raum schweifen. Das Bild, das sie zu geben suchen, wird deshalb ebenso wenig von Dauer sein wie die sie umhüllenden flatterhaften Moden: So drohen sie selbst noch ihren Hockern zu entgleiten und geben sich somit ganz als die ungeeigneten Modelle zu erkennen, mit denen sich auch der fiktive Maler La Bruyères herumzuplagen hatte.

Um den sozialen Anspruch des Emporkömmlings abermals auch als dessen räumlichen Anspruch ins Bild zu übersetzen, griff, ähnlich wie später Thackeray, schon Daniel Chodowiecki in seinen zwischen 1778 und 1783 gestochenen Monatskupfern für den Göttinger ›Taschen-Calendar‹ auf ein komparatistisches Verfahren zurück (Abb. 4). Die längst etablierten Polaritäten von dauerhafter Innerlichkeit und dynamischer Äußerlichkeit werden hier über je zwei zusammengehörige Bilder geschärft und in den beiden Reihen ›Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens‹ (›Erste Folge‹ 1779, ›Zweite Folge‹ 1780) mit einem dazugehörigen dichotomischen Begriffspaar überschrieben, das einmal mehr die gleichsam biologisch begründete Scheidung von echtem und zu entlarvendem Stil zu zementieren half.

Besonders deutlich wird dies in jenen Kupfern, die die ästhetischen Facetten des sozialen Lebens explizit zum Thema machen: Unter dem Label ›Geschmack/Goût‹ werden zwei Paare gegeneinander ausgespielt, von denen wohl nur dem linken ein solcher zuzusprechen ist. Dass dieses von einem englischen und also ›natürlichen‹, das regelrecht aufgeblasene Paar zu seiner Rechten dagegen von einem französischen Garten als einer stilistisch überkommenen und ideologisch in Verruf geratenen Bühne hinterfangen wird, rundet die gewünschte Wirkung ab. Ähnlich zeigt sich unter der Überschrift ›Kunstkenntnis/Conoissance des Arts‹ das linke Paar in geistiger Kontemplation, während sich das rechte als zupackend und somit buchstäblich als oberflächlich orientiert erweist.

Systematisch etablieren die Bildpaare somit das *Affektierte* als habituelle Kategorie des geistig und sozial Unzulänglichen – erneut ganz im Sinne einer Anleitung zur Entlarvung der gesellschaftlichen Schauspieler:innen im geborgten Kostüm. Erneut exponiert insbesondere deren Konfrontation mit ihren (weniger unterhaltsamen) positiven, da ›natürlichen‹ Opponent:innen die Maßlosigkeit ihrer



*Geschmack
Gout*

D. Chodowiecki sculp.



*Geschmack
Gout*

D. Chodowiecki sculp.



*Kunst-Kenntnis
Connoissance des Arts*

D. Chodowiecki sculp.



*Kunst-Kenntnis
Connoissance des Arts*

D. Chodowiecki sculp.

Abb. 4 Daniel Chodowiecki, Monatskuper für den Göttinger Taschen-Calender: Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens. Zweite Folge, 1780, Kupferstich, Nachdruck Frankfurt am Main 1975

gesellschaftlichen Ansprüche, ihres übertriebenen Schmucktriebs und theatralischen Körpereinsatzes. Dabei bildet der Raumbedarf der Perücken, der Kleider und des Bewegungsapparats der jeweils um die Inszenierung maximaler Größe bemühten Personen das eigentliche Unterscheidungsmerkmal der an sich identischen Szenerien. In seinen satirischen »Erklärungen« der Blätter forciert auch Georg Christoph Lichtenberg eben jenen Fokus auf die artifiziellen und raumgreifenden Gesten und Krümmungen der jeweils »Affectirten«. Mit Blick auf Kupfer Nr. 6 empfiehlt er seiner Leserschaft: »Man merke die zärtliche Concavität des Verliebten nach der Seite die über ein Drittel der Dame umzirkelt, und sich selbst in der Phrygischen Beugung der Fronte zeigt.«²¹

Im Vergleich: Es ist folgerichtig und doch bemerkenswert, in welcher Konsequenz Élisabeth Vigée-Lebruns anlässlich der Aufnahme in die Académie française geschaffenes Porträt La Bruyères (Abb. 1) jeden dahingehenden Eindruck im Sinne des Dargestellten zu vermeiden wusste. Alle denkbaren Hinweise auf Eitelkeiten wie die oben zitierten »Moden [...] die weder mit der Miene, noch mit den Gesichtszügen in Übereinstimmung sind« werden ausgespart. Vigée-Lebrun zeigt ihr Modell mit allen Attributen des Adels, aber doch in zurückgenommener Kleidung und dezenten Farben. Auffällig inszeniert die Malerin auch die Körperspannung und die kontrollierte Mimik des Porträtierten: Sein fixierter und zugleich fixierender Blick ist von zurückhaltendem Ernst. Selbst noch die Allongeperücke hat ihren Anteil an der unübersehbaren Statik der Komposition. Peinlich genau wacht das Porträt La Bruyères somit über die vollständige Kohärenz von Kleidung und Habitus, also von innerem und äußerem Wesensbild, von dauerhaftem Anspruch und dauerhafter Wirkung.

Differenzkriterium Geschlecht: das Gendern von Stil und Mode, Innovation und Nachahmung

Eine zweite hier aufzuzeigende, mitunter ebenfalls massiv im Kontext sozialer Aufstiegsambitionen in den Dienst genommene und neuerlich ganz auf den Körper zielende Differenz ist die der Geschlechter. Schon im 18. Jahrhundert konnte diese in Angelegenheiten der Mode etwa um die zusätzliche wertende Differenz kommender und überkommener Zeit-, wenn nicht gar Epochenstile angereichert werden. So ließ etwa das »Journal des Luxus und der Moden« vom September 1787 wissen, dass die Deutschen mit Blick auf die Mode ganz »Nachahmer der Engländer und Franzosen [seien]; doch mit dem Unterschiede, daß die Männer ihre Tracht, ihren Hausrath, ihre Equipagen und Gärten nach englischem Geschmack anordnen, hingegen die geputzte Dame sich noch nach dem Eigensinn einer Pariser Modehändlerin richtet [...]«. ²² Die dem überholten französischen Stil anhängenden Frauen offenbarten sich dem Autor somit in Opposition des modern gestimmten Mannes ganz als das rück-schrittliche Geschlecht, dass den Vollzug der Zeitenwende gleichsam noch zu scheuen schien.

Um 1900 war es erneut die Frau, an der sich die Kritik an der Nachahmung entzündete. Das zunehmende Aufkommen an Kopisten und Kopistinnen im Louvre²³ hatte das Museum bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts zu regulierenden Gegenmaßnahmen gezwungen.²⁴ Die öffentliche Kritik an dieser Entwicklung verlagerte sich indes bald schon vornehmlich auf die künstlerischen Ambitionen des

\ 21 \ Chodowiecki und Lichtenberg 1778–1783. Daniel Chodowiecki's Monatskupfer zum »Göttinger Taschen-Calendar« nebst Georg Christoph Lichtenberg's Erklärungen, hg. von Rudolf Focke, Leipzig 1901, S. 15. \ 22 \ Vgl. Michael North, Fashion and Luxury in Eighteenth-Century Germany, in: A Taste for Luxury in Early Modern Europe. Display, Acquisition and Boundaries, hg. von J. Ilmakunnas und J. Stobart, London 2017, S. 99–115, hier S. 102, Anm. 10 (S. 112–113). Hier mit Blick insbesondere auf die Mecklenburger, die dem »Journal des Luxus und der Moden« im konkreten Fall aber stellvertretend für alle Deutschen stehen. \ 23 \ Vgl. hierzu Theodore Reff, Copyists in the Louvre, 1850–1870, in: The Art Bulletin 46/4/1964, S. 552–559; Alexander Eiling, »Le Louvre est le livre où nous apprenons à lire«. Das Kopieren im Louvre in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube (Ausst.-Kat.), hg. von Ariane Mensger, Bielefeld/Berlin 2012, S. 96–107. \ 24 \ Vgl. ebd., insb. S. 97–98.



Abb. 5 Winslow
Homer, Art-students
and copyists in the
Louvre gallery, Paris,
1868, Holzschnitt

weiblichen Geschlechts. Insbesondere Paul Duro hat darauf hingewiesen, dass das Kopieren, obwohl es fester Bestandteil der akademischen Künstler:innenausbildung war, als eine *mechanische* Tätigkeit neuerlich den Frauen, schöpferische Kreativität dagegen den Männern zugeordnet worden sei – entsprechend verbreitete sich alsbald die Sorge, dass Frauen nicht nur die Qualitätsstandards drücken, sondern auch den Markt für Kunstkopien überfluten könnten.²⁵

Zahlreiche Gemälde von kopierenden Frauen im Louvre bezeugen das breite Interesse am Phänomen einerseits und dessen strategische Rückbindung an die Opposition von Mode und Stil andererseits (Abb. 5, 6). Erneut lohnt der Blick auf die Kleidung der Kritisierten: Durch Mieder in ihrer Bewegungsfreiheit eingeschränkt, engagieren sich die Kopistinnen in weit auskragenden Röcken auf den Gemälden ihrer meist männlichen Beobachter. Sofort ist zu erkennen, dass die zum sonntäglichen Museumsbesuch gehörige Kleidung sich bei der Arbeit an der Staffelei als dysfunktional erweisen muss: Gefährdet von kleckern den Farben, bildet sie selbst eine Gefährdung für die Stabilität der dünnliegenden Staffeleien.

Die Mode der Kopistinnen wird gleichwohl kaum zufällig im Museum exponiert, wo dank ihrer räumlichen Nähe zu kanonisierten Werken der Malerei ihr Verhältnis zum echten und dauerhaften Stil bestimmt werden kann. Hier kann die Mode als Chiffre des Kopierens gleich in zweierlei Hinsicht mit dem Kopieren der Gemälde enggeführt werden. Einerseits kontrastiert ihre Schnellebigkeit sichtlich die Stildenkmalen an den Wänden, deren ungebrochene Geltung nicht zuletzt durch die Darstellung ihrer Rezeption qua Kopie unter Beweis gestellt wird: Während die Kunst bleibt, kommen und gehen die (weiblichen) Kopistinnen – und mit ihnen die Moden. Zweitens unternimmt die Mode gleichsam Angriffe auf die Kunst und ihre Weiheorte, indem sie nicht nur Erstere inflationär kopiert, sondern auch Letztere buchstäblich verstellt. Kurz: Weil die Mode den Frauen zugesprochen war, konnte leicht auch das Kopieren zu einer genuin weiblichen Angelegenheit erklärt und als solche diskreditiert werden – um die damit verbundenen sozialen Aufstiegsambitionen planvoll zu unterlaufen.

Vollständig ausformuliert finden sich derlei strategische Dichotomisierungen respektive Engführungen von der Innerlichkeit, der kulturellen Innovationskraft und dem daraus folgenden sozialen Führungsanspruch des Mannes auf der einen und dem äußerlichen Kopieren, dem modischen Gebaren und den sozialen Aufstiegsambitionen der Frau auf der anderen Seite bei Karl Scheffler. »Die Frau als Malerin«, so Scheffler, sei »ganz darauf angewiesen, vom Sichtbaren auszugehen«,²⁶ ganz auf das,

\ 25 \ Vgl. Paul Duro, The »Demoiselles à Copier« in the Second Empire, in: Woman's Art Journal 7/1/1986, S. 1-7, hier S. 1. \ 26 \ Karl Scheffler, Die Frau und die Kunst, Berlin 1900, S. 58. \ 27 \ Ebd., S. 59. \ 28 \ Ebd., S. 60. \ 29 \ Vgl. ebd., S. 61. \ 30 \ Ebd., S. 62. Schlimmer noch: »Sogar als Toilettenkünstlerin wird die Frau ohne den Mann nicht fertig. Die berühmten Damenschneider, die Erfinder neuer Schnitte und Moden, sind in der Regel Männer.«, ebd., S. 63. \ 31 \ Georg Simmel, Die Mode (1905), in: ders., Jenseits der Schönheit.



Abb. 6 Louis Bérard,
Les copistes au Louvre,
1909, Öl auf Leinwand

»was sich lehren und lernen läßt«, – und somit »im Wesentlichen auf Nachahmung und Nachempfingung der Männerwerke.«²⁷ »Überall« sehe »man die Malerin darum den Moden folgen, den guten und schlechten. Zuweilen mit großem Geschick; meistens aber als schlimme Dilettantin. Fester als der Mann hält sie an geltenden Konventionen fest, täuscht sich fortgesetzt über ihre eigenen Fähigkeiten und tut eigentlich nichts, als die Masse der Produktion zu vermehren.«²⁸ Da also die Frau die kulturellen Hervorbringungen des Mannes in deren Adaptionen gleichsam wieder in den Status der Natur überführe,²⁹ sei festzustellen, »daß die Toilettenreize der Frau, die alle in irgendeiner Weise der Kunst entnommen oder gar embryonische Kunstideen sind, niemals selbständigen künstlerischen Wert haben.«³⁰ Auch Georg Simmel erklärte wenig später die Mode entschieden zur Sache der Frau: »Der Mann umgekehrt, der seiner Natur nach untreuer ist [...], wird infolgedessen weniger jener äußeren Abwechslungsform bedürfen.«³¹

Was Scheffler im Jahr 1900 vorgetragen und was Simmel wenig später beglaubigt hat, war dabei fraglos erneut auch eine genuine Gegenreaktion auf die sozialen Aufstiegsambitionen anderer. Um die Jahrhundertwende drängte die Frau bekanntlich nicht nur in die Kunstwelt, sondern organisierte sich längst auch in ihrem Bemühen um gesellschaftliche Emanzipation³² – als ein wesentlicher institutioneller Startschuss der deutschen Frauenbewegung gilt etwa die Gründung des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins im Jahr 1865. Wenn Scheffler somit die *weibliche* Nachahmung als äußerliche Geste allein dem Regiment der Natur unterworfen sieht, manifestiert sich in seinen Worten wohl vor allem die männliche Angst vor dem Gegenteil.

Differenzkriterium Spezies: malende Affen

Ihre höchste Übersteigerung erfuhr die Kritik an der sich selbst überhöhenden Nachahmung des Parvenüs jedoch im Rahmen der Singerien, einer in der Regel satirisch geprägten Spielart des Genrebilds, in der (meist modisch bekleidete) Affen menschlichen Betätigungen nachgehen und die sich insbesondere im 17. und 18. Jahrhundert größter Beliebtheit erfreute.³³ Vielfach wurde im Rahmen motifgeschichtlicher Untersuchungen nachgezeichnet, dass der eigentlichen Blütezeit des Sujets bereits eine traditionsreiche, aber kontroverse Theoretisierung des Affen als einem Sinnbild der

Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Ingo Meyer, Frankfurt am Main 2008, S.78–106, hier S. 83. Auch Simmel hatte zudem angedeutet, dass Stil erst durch seine Rhythmisierung zur Mode werde. Vgl. ebd., S. 94. \ 32 \ Vgl. ebd., insb. S. 107–110. \ 33 \ Zur Motivesgeschichte des malenden Affen vgl. u.a. Horst W. Janson, Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance, London 1952; Bertrand Marret, Portraits de l'artiste en singe. Les Singeries dans la peinture, Paris 2001; Laura



Abb. 7 David Teniers der Jüngere,
Affe als Maler, 1637,
Museo del Prado Madrid

Nachahmung vorangegangen war, in deren Verlauf dieser seine zuvor durchaus noch positiven Valenzen spätestens seit seiner Aufnahme in Cesare Ripas ›Iconologia‹ weitgehend einbüßen sollte.³⁴ Erst infolge dieses Prozesses begann die eigentliche Blütezeit insbesondere des *malenden* Primaten als einem Bildmotiv (Abb. 7, 8), mit dem sich die Nachahmung als die vermeintlich sinnentleerte Nachahmung der bloßen äußerlichen Geste des Kopierens an den Pranger stellen ließ. Ganz in diesem Sinne habe gemäß Hermann Ulrich Asemissen und Gunter Schweikhart etwa David Teniers der Jüngere – wenngleich selbst erfolgreicher Kopist³⁵ – mit seinem ›Affen als Maler‹ von 1637 »das Kopieren als eine geistlose Tätigkeit zu persiflieren«³⁶ versucht: Jeder Versuch des Affen, die Natur oder ein Kunstwerk nachzuformen, müsse scheitern.

Insofern sich die als bildende Künstler auf die Leinwand gebrachten Affen leicht auch an das ästhetische Problem des eigentlichen und des uneigentlichen Stils rückbinden ließen, nahm es nicht wunder, dass mit ihnen in vielerlei Hinsicht zugleich die Rolle des sozialen Aufsteigers in seiner ästhetischen Übergriffigkeit reflektiert werden sollte.³⁷ Das aussichtslose und lächerliche Modehandeln des Parvenüs wurde dabei nicht nur den aussichtslosen Nachahmungsprojekten einer am Ende niemals zu domestizierenden, geschweige denn zu kultivierenden Kreatur gleichgesetzt. Vielmehr wurde dank desselben Kunstgriffs auch sein menschlicher Körper über dessen denkbar radikalste Entstellung zum Tier in die denkbar größte Distanz zu seiner selbstgewählten modischen Hülle gebracht.

In der reichen Literatur zum Thema ist immer wieder versucht worden, den erst spärlich bearbeiteten Leinwänden der Affen ihren unzweifelhaften motivischen Gegenstand abzuringen, um auf Basis entsprechender Befunde die künstlerischen Absichten der Affen zu konkretisieren oder die kunsttheoretischen und ästhetischen Bekenntnisse wie etwa bei Teniers oder bei Jean Siméon Chardins 1740 im

Thippahwong, *Singeries: The Genre Paintings of Monkeys as Humans*, 2020, URL: <https://www.artshelp.net/singeries-the-genre-paintings-of-monkeys-as-humans/> [Zugriff: 23.11.2021]. \ 34 \ Vgl. etwa *Malerei als Thema der Malerei*, hg. von Hermann Ulrich Asemissen und Gunter Schweikhart, Berlin 1994, hier insb. S. 178–179; zur Figur des Nachaffens bei Friedrich Nietzsche vgl. Antonia Ulrich, *Äffen und Nachschaffen*, in: *kunsttexte.de* 2/2005, S. 1–14. \ 35 \ In diesem Sinne ist der Affe auch eine naheliegende Identifikationsfigur des oder der um sozialen Aufstieg bemühten oder bereits reüssierenden Kunstschaftenden, dessen oder deren geistiges und handwerkliches Vermögen kein erbliches Familien- sondern ein individuell erarbeitetes Gut darstellte, das sozialen Aufstieg und ästhetischen Selbstentwurf gleichermaßen möglich machen konnte. Gleichwohl ist darauf hinzuweisen, dass Teniers seinen tierischen Maler bescheiden, seinen vermeintlichen Auftraggeber dahinter aber umso prächtiger gekleidet und damit eine unübersehbare Differenz zwischen beider Anspruchsdenken markiert hat. \ 36 \ Asemissen/Schweikhart (wie Anm. 34), S. 179. \ 37 \ Allen voran Megan Lynn Donnelly hat diese künstlerische (Selbst-)Reflexion der Aufsteigertematik am Beispiel insbesondere von David Teniers d.J. explizit zum Thema gemacht. Demnach waren die kostümierten Affen nicht bevorzugtes Vehikel der Verspottung des Adels, sondern derjenigen, die sich dem Adel zu empfehlen suchten. Vgl. Megan Lynn Donnelly, *Aping the Nobility. The Monkey Paintings of David Teniers the Younger in their Social Context* (Masterarbeit), Utrecht University 2011, URL: <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/208301> [Zugriff: 23.11.2021]. Zum malenden Affen als Reflexionsfigur des Künstlers vgl. auch Simona Cohen, *Ars Simia Naturae: The Animal as Mediator and Alter Ego of the Artist in the Renaissance*, in: *Explorations in Renaissance Culture* 43, Nr. 2/2017, S. 202–231.



Abb. 8 Jean Siméon Chardin, Un tableau représentant un singe qui peint, um 1735/1740, Öl auf Leinwand, Musée des Beaux Arts in Chartres

Pariser Salon präsentierten Doppelbild ›Der Affe als Maler‹ und ›Der Affe als Antiquar‹³⁸ dingfest zu machen. Deren Ergebnisse sollen hier keinesfalls in Zweifel gezogen, aber auch im konkreten Zusammenhang nicht weiter verfolgt werden. Womöglich haben entsprechende Versuche indes ein wenig den Blick auf das Wesen einer signifikanten Gemeinsamkeit längst nicht nur der genannten Bilder malender Affen verstellt: Dadurch, dass die Malgründe der Affen bestenfalls erste Spuren einer Bearbeitung enthalten oder sich dem Blick der Betrachter:innen gänzlich entziehen, werden offenbar immer wieder planvoll mit individuellen Imaginationen zu füllende Projektionsflächen in Szene gesetzt, die ihre Entsprechung nicht zuletzt in der wechselhaften Mode als solcher finden konnten: Unübersehbar provoziert die topische Leere der uneinsichtigen oder von den Affen noch wenig bearbeiteten Leinwände das unauflösliche Oszillieren innerer Vexierbilder. Innerbildlich wird diese Variable zudem scharf mit den zu kopierenden, meist identifizierbaren Kunstwerken kontrastiert. Die *austauschbaren* Moden und die von ihren tierischen Trägern ins Auge gefassten, kanonisierten und damit *dauerhaften* Stildenkmalen werden auf diese Weise auch auf einer zweiten semantischen Ebene noch einmal deutlich als strukturelle Opponenten exponiert.

Schluss

Die Malerei des 17., 18. und 19. Jahrhunderts legt reiches Zeugnis ab vom Deutungskampf zwischen Parvenüs und Arrivierten. In Bildern von malenden Affen, von kopierenden Frauen oder von grobschlächtigen Blendern manifestierte sich die Angst der Arrivierten vor symbolpolitischen Übergriffen des Emporkömmlings, welche die Erosion des Distinktionspotenzials ständischer Kleidung oder exklusiver Besitztümer nach sich ziehen müsse: Als die vermeintlich *Geschädigten* fürchtete die Zielgesellschaft der Parvenüs die Inflation und Devaluation ihres symbolischen Kapitals, weshalb die inszenatorischen Maßnahmen der um sozialen Aufstieg Bemühten nach Abwehrreaktionen verlangten. Wirksamen Schutz versprach eine öffentliche Meinungsbildung, die nachdrücklich auf die Festigung eines ethischen Nutzungsrechts am ästhetischen Objekt zielte und ein gleichsam natürliches Vermögen zur Ausbildung eines ständischen Stils behauptete, das sich nicht ohne Weiteres in Anspruch nehmen ließ: Die Hoffnung, das Aufwärtstreben des Parvenüs über die Entlarvung von dessen ungeübten, kenntnislosen oder aussichtslosen Nachahmungen einzuhegen, fußte deshalb maßgeblich auf einer scharfen und mitunter artifiziellen Trennung von vermeintlich echtem und innerem Stil auf der einen und einer bloßen äußerlichen, uneigentlichen und unbeständigen Stilisierung auf der anderen Seite. Während die Emporkömmlinge über Kleidung, über den Erwerb von Objekten oder über die Ausgestaltung ihrer Residenzen den faktischen Mangel an historischer Rückversicherung zu kompensieren suchten, bannten ihre Kritiker:innen mithin die Figurationen ihres Scheiterns im Bild, indem sie Kostüme als Verkleidungen ›entlarvten‹, feinen Zwirn mit flegelhaften Umgangsformen kontrastierten, Gesten der Nachahmung als solche exponierten, oder mitunter sogar Affen in höfische Prunkgewänder hüllten, um die Schere zwischen wandelbarem Außen und unveräußerlichem Innen auseinanderzutreiben und die unüberbrückbare Kluft zwischen erhobenem Anspruch und Wirklichkeit kenntlich werden zu lassen. Die Phänomene des sozialen Aufstiegs, des Modegebrauchs und der künstlerischen Nachahmung wurden dabei argumentativ und assoziativ so engmaschig miteinander verwoben, dass schließlich insbesondere die Tätigkeit des (Ab-)Malens zugleich als Chiffre des Abkupferns, des sozialen Selbstentwurfs und der mitunter parasitären Aufstiegsambitionen fungieren konnte.

↘ 38 ↘ Zu den denkbaren kunsttheoretischen Implikationen von Chardins malendem Affen vgl. ausführlich Ulrich Pfisterer, »Sinnes-Wissen«. Jean Siméon Chardin und die Numismatik zwischen Kunst und Wissenschaft, in: *Translatio nummorum. Römische Kaiser in der Renaissance*, hg. von Ulrike Peter und Bernhard Weisser, Wiesbaden 2013, S. 17–37, hier S. 18–19, mit weiterführender Literatur. Vgl. auch Janson (wie Anm. 33), S. 311. Janson hat in Chardins Affen als Maler eine Kritik am Klassizismus gesehen.

Literatur

- Kirsten Ahrens, Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV. Typologische und ikonologische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701, Worms 1990
- 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
- Chodowiecki und Lichtenberg 1778–1783. Daniel Chodowiecki's Monatskupfer zum »Göttlinger Taschen-Calender« nebst Georg Christoph Lichtenberg's Erklärungen, hg. von Rudolf Focke, Leipzig 1901
- Simona Cohen, *Ars Simia Naturae: The Animal as Mediator and Alter Ego of the Artist in the Renaissance*, in: *Explorations in Renaissance Culture* 43, Nr. 2/2017, S. 202–231
- Megan Lynn Donnelly, *Aping the Nobility. The Monkey Paintings of David Teniers the Younger in their Social Context* (Masterarbeit), Utrecht University 2011, URL: <http://dSPACE.library.uu.nl/handle/1874/208301> [Zugriff: 23.11.2021]
- Paul Duro, The »Demoiselles à Copier« in the Second Empire, in: *Woman's Art Journal* 7/1/1986, S. 1–7
- Alexander Eiling, »Le Louvre est le livre où nous apprenons à lire«. Das Kopieren im Louvre in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts, in: *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube* (Ausst.-Kat.), hg. von Ariane Mensger, Bielefeld/Berlin 2012, S. 96–107
- Irene Geismeyer, Willem Pietersz Buytewech: Interieur mit fröhlicher Gesellschaft, in: *200 Meisterwerke der europäischen Malerei*, hg. von der Gemäldegalerie Berlin, Berlin 2010, S. 236–237
- Horst W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952
- 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)
- George-Louis Leclerc de Buffon, *Discours sur le style* (1753), in: *ders., Œuvres complètes de Buffon*, hg. von M.F. Cuvier, Paris 1829
- Malerei als Thema der Malerei, hg. von Hermann Ulrich Asemissen und Gunter Schweikhart, Berlin 1994
- Bertrand Marret, *Portraits de l'artiste en singe. Les Singeries dans la peinture*, Paris 2001
- 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
- Michael North, *Fashion and Luxury in Eighteenth-Century Germany*, in: *A Taste for Luxury in Early Modern Europe. Display, Acquisition and Boundaries*, hg. von J. Ilmakunnas und J. Stobart, London 2017, S. 99–115
- Ulrich Pfisterer, »Sinnes-Wissen«. Jean Siméon Chardin und die Numismatik zwischen Kunst und Wissenschaft, in: *Translatio nummorum. Römische Kaiser in der Renaissance*, hg. von Ulrike Peter und Bernhard Weisser, Wiesbaden 2013, S. 17–37
- Theodore Reff, Copyists in the Louvre, 1850–1870, in: *The Art Bulletin* 46/4/1964, S. 552–559
- Karl Scheffler, *Die Frau und die Kunst*, Berlin 1900
- Mary Shelley, *The Parvenue* (1836), in: *ders., Tales and Stories*, o.J., o.O., S. 237–246
- Georg Simmel, *Die Mode* (1905), in: *ders., Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Ingo Meyer*, Frankfurt am Main 2008, S. 78–106
- Laura Thippawong, *Singeries: The Genre Paintings of Monkeys as Humans*, 2020, URL: <https://www.artshelp.net/singeries-the-genre-paintings-of-monkeys-as-humans/> [Zugriff: 23.11.2021]
- Antonia Ulrich, *Äffen und Nachschaffen*, in: *kunsttexte.de* 2/2005, S. 1–14

Bildnachweis

Abb. 1

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Jean_de_La_Bruy%C3%A8re?uselang=de#/media/File:Jean_de_la_Bruy%C3%A8re_-_Versailles_MV_2940.png

Abb. 2

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1840_engraving_depicting_Louis_XIV_of_France_entitled_What_makes_the_King_by_William_Makepeace_Thackeray_The_Paris_Sketchbook.jpg?uselang=de

Abb. 3

200 Meisterwerke der europäischen Malerei, hg. von der Gemäldegalerie Berlin, Berlin 2010, S. 237

Abb. 4

Jens-Heiner Bauer, Daniel Nikolaus Chodowiecki. Das druckgraphische Werk, Hannover: Verlag Galerie J.-H. Bauer 1982

Abb. 5

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/349262>: Metmuseum DP875298.jpg (3240×2226) (metmuseum.org) [Zugriff: 06.02.2023]

Abb. 6

https://de.wikipedia.org/wiki/Louis_Beroulet#/media/Datei:Louis_Beroulet_-_les_copistes_Louvre_1909.jpg

Abb. 7

Von Brueghel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei, hg. von E. Mai und H. Vlieghe, Köln 1992, S. 433, Abb. 78.4

Abb. 8

Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer und Daumier (Ausst.-Kat.), hg. von Ekkehard Mai und Kurt Wettengl, Köln 2002, S. 343