



Johann Zoffany

(Frankfurt am Main 1733 – 1810 London)

Edward Townsend singt die Bettler-Ballade, 1796

Öl auf Leinwand, 76,2x 63,5 cm

Inv. 3108

Erworben 2024

Ein bettelnder Hochstapler. Zoffany und das Porträt Edward Townsends

Prof Dr. Oliver Jehle

Leitung des Instituts für Kunst- und Baugeschichte. Fakultät für Architektur,
Karlsruher Institut für Technologie KIT

Ausgesprochen lebendig wirkt das Bild eines Mannes, der mit geöffnetem Mund und verschränkten Armen seine Augen weit öffnet und in eine Lichtquelle blickt, die den Raum von links oben erleuchtet. Karg ist der Bühnenraum, in dem er steht: Schatten auf dem braunen Boden zeichnen geometrische Formen nach, während der Raumabschluss unbestimmt und die aufsteigende Rückwand wie aus grauen Dampfschlieren gefügt erscheint. Reich bestickt und aus farbtintensiv gemusterten Stoffen gearbeitet, strahlt hingegen das Kostüm des singenden Herrn mit seiner grauen Perücke, die – folgt man dem satirischen Stich William Hogarths [Abb. 1]



[\[Abb. 1\]](#)
[William Hogarth: The Five Orders of Periwigs, November 1761.](#)
[Metropolitan Museum of Art, public domain.](#)

– einst für Mitglieder des englischen Adels reserviert war und nun einem Requisit aus vergangener Zeit gleicht.

Lange galt dieses Gemälde auf Mahagoniholz als verschollen¹; erst 2011 wurde das Bild Johan Zoffanys (1733–1810) von Martin Postle als Porträt Edward Townsends erkannt und publiziert.² Ausgezeichnet durch eine makellose Provenienz, die sich bis zum Nachlassverkauf des Künstlers 1811 zurückverfolgen lässt, stellt uns weder der Erwerb noch die Geschichte des Bildes heute vor ein Rätsel. Es ist eher der Titel, der befremdet, heißt es doch, Edward Townsend sänge hier die Ballade eines Bettlers – und das in der Kleidung eines in die Jahre gekommenen Höflings.

1. London: Hauptstadt des 18. Jahrhunderts

Nur ein flüchtiger Blick in die Berichte deutscher Reisender genügt, um zu erkennen, wie weit die Großstadt London im 18. Jahrhundert allen anderen Städten Europas voraus war: So beschreibt Georg Christoph Lichtenberg in einem Brief

1 Webster ging in ihrer maßgeblichen Monografie über Zoffany von 2011 davon aus, dass das Gemälde verschollen sei. Mary Webster, *Johan Zoffany 1733-1810*, Yale University Press: New Haven, London 2011, S. 585, 586, 601, 620, 644.
 2 Martin Postle, *Johan Zoffany: An Artist Abroad*, in: Martin Postle (Hg.), *Johan Zoffany RA. Society Observed*. Ausstellungskatalog, Yale University Press: New Haven und London 2011, S. 44–45.

1775 das „Getöse, und das Sumsen und Geräusch von tausenden von Zungen und Füßen“³, während Carl Philipp Moritz sich irritiert zeigt von „diesem Gewühl von Menschen, wo jeder mit schnellen Schritten seinem Gewerbe oder Vergnügen nachgeht, und sich allenthalben durchdrängen und stoßen muß“⁴. 750.000 Menschen lebten zur Zeit Zoffanys in der britischen Hauptstadt, der „most flourishing city of the universe“⁵, wie Daniel Defoe schrieb. Diese vielen Menschen bildeten eine rege Öffentlichkeit, die in Fragen von Kunst und Musik Meinungsführerschaft reklamierte. Die Geburt der Moderne ergab sich im öffentlichen Konzertsaal, im mitunter hierarchiefreien Raum des Theaters, das zum Zentrum einer neuen *leisure industry*, einer wachsenden Unterhaltungsindustrie wurde.⁶ In musikästhetischen Fragen ließ London alle Städte auf dem Kontinent weit hinter sich,⁷ wobei der Wandel von einer feudal bestimmten Kunst zu der den Gesetzen des Marktes folgenden Kunstproduktion die neue Offenheit der Stadtgesellschaft widerspiegelt.⁸ Weltläufig musste der Kunstkennner sein, seine *urbanity* wurde zum Ideal, sein kosmopolitischer Erfahrungshorizont Grundlage einer verfeinerten Geschmackskultur: Nach den Theoretikern des 18. Jahrhunderts zu urteilen, musste es in London nur so vor ‚fine gentlemen‘, ‚virtuoso‘ und ‚Lover of the Art‘⁹ wimmeln, die sich alle auf den Rängen und in den Logen der Theater im Westend versammelten.

2. Ein pralles Künstlerleben

Johan Zoffany, dem wir das Bild verdanken, hatte ein „pralles Künstlerleben“, das ihn von Regensburg nach Rom, London und Kalkutta führte, um nur einige Orte zu benennen, die er bereist oder an denen er gelebt hat. Obgleich er London zu seiner Heimatstadt erkor, war Zoffany in der Nähe von Frankfurt am Main zur Welt gekommen und am 15. März 1733 auf den Namen „Johannes Josephus Zauffaly getauft worden. 1760 ging er nach England, wo er zunächst als Außenseiter behandelt wurde, vielleicht auch deshalb, da er zunächst nur wenig Englisch sprach. Zoffany aber begeisterte sich für die englische Kultur und „fühlte sich von der engli-

3 Brief Georg Christoph Lichtenbergs an Ernst Gottfried Baldinger vom 10. Januar 1775, in: Georg Christoph Lichtenberg, Briefwechsel, Bd. 1: 1765-1779, hg. v. Ulrich Joost u. Albrecht Schöne, München 1983, S. 489.

4 Karl Philipp Moritz, Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782, in: Briefen an Herrn Direktor Gedike [1783], in: Ders., Werke, Bd. II, Berlin 1981 (= Bibliothek deutscher Klassiker), S. 7–124, hier: S. 20.

5 Augusta Triumphans: or, the Way to Make London the Most Flourishing City in the Universe by Daniel Defoe, London 1728; vgl. M. E. Novak, Daniel Defoe. Master of Fictions, Oxford 2001, S. 681.

6 John Harold Plumb, The commercialisation of leisure (= Stenton lecture, Bd. 6, 1972), University of Reading 1973, S. 19.

7 Anselm Gerhard, London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der ‚absoluten Musik‘ und Muzio Clementis Klavierwerke, Stuttgart 2002, S. 15.

8 So fanden etwa in der 1738 gegründeten *royal Society of Musicians* Aristokraten neben Berufsmusikern zusammen, ohne dass auf Distinktion und Rangunterschiede noch geachtet würde. Vgl. Pippa Drummond, The Royal Society of Musicians in the eighteenth century, in: Music and Letters, volume 59, issue 3 (1978), S. 268-289, hier: S. 277.

9 Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury, Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times, 3 Bde., hier: Bd. III, London 1714, S. 156.

schen Gesellschaft gleichsam angezogen wie amüsiert“¹⁰. Im Atelier des Porträtisten Benjamin Wilson in der Great Queen Street zu arbeiten, wurde für Zoffany zum Glücksfall, schließlich waren es nur vier Minuten Fußweg vom Drury Lane Theater, der Wirkungsstätte [David Garricks](#) – des berühmtesten Schauspielers Englands. Und ausgerechnet dieser Schauspieler kam ins Atelier von Wilson und Zoffany und gab eine Reihe von Werken in Auftrag – darunter auch Theatergemälde, die nicht nur Zoffanys Karriere begründeten, sondern auch auf sein außergewöhnliches Talent in diesem Genre aufmerksam machten.¹¹

3. Performance! Zoffany und das Theater

Zoffanys Bilder entfalten ihre Stärken, wenn sich in ihnen sein technisches Können und seine scharfe Beobachtungsgabe verbinden. Nirgendwo wird dies besser veranschaulicht als in seinen Theaterporträts, in denen der ausdrucksstarke Charakter der allgemein bekannten und geschätzten Schauspieler mit so viel Humor und Lebendigkeit dargestellt wird. Zoffany gelang es häufig, einen flüchtigen Moment auf der Bühne in Farbe zu verewigen; und man kann sich vorstellen, dass seine Bilder das zeitgenössische Publikum fast ebenso gut unterhalten konnten wie die Aufführungen selbst. Zoffany pflegte seit seiner Ankunft in England enge Beziehungen zu Schauspielern und der Welt des Theaters: Bereits kurz nach seiner Ankunft in London und damit Ende des Jahres 1762 bezog er Räume in einem Haus an der nord-westlichen Ecke von Covent Garden und richtete sich dort ein Atelier ein: mitten im pulsierenden Künstlerviertel der Hauptstadt, wo das Herz der Londoner Theaterwelt laut vernehmlich schlug.¹² War das Theater „bei weitem die wichtigste kulturelle Erfahrung“¹³, die man als Gemeinschaftserlebnis in London machen konnte, waren die bedeutendsten Theater der Stadt entsprechend gut gerüstet. Covent Garden und Drury Lane verfügten jeweils über umfangreiche Ensembles von Schauspielern und Tänzern. Unter der Leitung David Garricks wuchs das bedeutende Theater in der *Drury Lane* so weit an, bis es zweitausend Zuschauer fasste.¹⁴ In einem Auditorium dieser Größe, in dem es fast nie ganz still war, wäre es unmöglich gewesen, ohne die Unterstützung einer gut entwickelten Gesangstechnik gehört zu werden oder ohne verstärkte Gestik und Mimik gesehen zu werden.¹⁵

Zoffany war von Schauspielern und Musikern umgeben, von denen viele das Sujet

10 Postle 2011, S. 20.

11 Zoffany stellte während der gesamten 1760er Jahre in der Society of Artists aus und wurde 1769 zum Mitglied der neuen Royal Academy durch den König selbst, durch Georg III. ernannt. Es sollte lang dauern, ehe seine Kunst in England wirklich populär wurde.

12 Webster 2011, S. 93.

13 Robin Simon, „Strong impressions of their art“: Zoffany & the Theatre, in: Postle 2011, S. 51–73, hier: S. 63.

14 Moira Goff, John Gold Finch, Karen Limper-Herz, Helen Peden Hg.), *Georgians Revealed: Life, Style and the Making of Modern Britain*, London: British Library 2013, S.80.

15 Dionysios Kyropoulos, *Teaching acting to singers. Harnessing Historical Techniques to Empower Modern Performers*, Oxford 2023, S. 182.

für seine Gemälde lieferten. Er kannte Johann Christian Bach und Carl Friedrich Abel recht gut, einige Musiker wurden seine engeren Freunde. Zoffany selbst dilettierte als Musiker, wie die Instrumentenliste verrät, die sich für sein Landhaus erhalten hat und von einer Geige, zwei Gitarren, einem Cembalo und einem Notenpult berichtet.¹⁶ Die größte Inspirationsquelle für Zoffany waren jedoch die Schauspieler, deren vielfältige Auftritte und Ausdrucksmöglichkeiten den Maler fesselten. Zoffany war theaterbegeistert, und während er im Atelier arbeitete, schenken ihm die Schauspieler häufig Karten für ihre Aufführungen.¹⁷ Die Porträtmalerei, bei der ein stadtbekannter Schauspieler eine bestimmte Rolle übernimmt, war von Zoffanys Vorgänger in diesem Genre, William Hogarth eingeführt worden. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts galt Zoffany jedoch als uneingeschränkter Meister dieses Genres: Seine Porträts von Schauspielern, sei es in Gruppen, zu zweit oder als Einzelfigur, zeigen eine noch nie dagewesene Bandbreite des Ausdrucks.¹⁸ Wie Hogarth vor ihm, so wählte auch Zoffany die Darstellung eines präzisen Handlungs moments, wobei Expressivität des Ausdrucks und physiognomische Genauigkeit Ziel seiner malerischen Ausführungen war [Abb. 2].



[Abb. 2]
Johan Joseph Zoffany:
[David Garrick and Mary Bradshaw in David Garrick's „The Farmer's Return“, ca. 1762.](#)
[Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, public domain.](#)

Zoffanys erstes Theatergemälde widmete er David Garrick in *The Farmers Return*¹⁹ - 1762 von Garrick in Auftrag gegeben, eröffnete dieses Gemälde den Reigen einer ganzen Reihe von Theaterbildern, in denen Zoffany den Schauspieler in verschie-

16 Webster 2011, S. 639–641. Dieser Teil seines Besitzes wurde bei Christie's in London am 17. und 18. August 1772 verauktioniert.

17 Webster 2011, S. 184. Einige Jahre später bemerkte ein Freund der Familie, dass Zoffany zumeist freien Eintritt erhalte, wenn er ins Theater ginge, da er in seinen Bildern auf „die Darsteller der Oper zurückgriff“ (zitiert nach Webster 2011, S. 411), um genau diese dann als Sujet seiner Bilder ausstellen zu können.

18 Simon 2011, S. 69–70.

19 Horace Walpole schrieb, dass dieses Bild „besser [sei] als Hogarths Gemälde desselben Stücks“. Zitiert nach Webster 2011, S. 187.

denen Rollen darstellte: Diese Rollen, so schreibt etwa Diderot, seien „allein schon eine Reise nach England wert“²⁰. Denn Garrick propagierte eine ganz neuartige Spielweise, die als ‚natürlich‘ bezeichnet wurde.²¹ Bei Diderot heißt es, dass der Schauspieler wie der Dichter gleichrangig seien und beide aus dem „Quell der Natur“²² schöpften. Vergleichbares liest man in Francis Gentlemans *Dramatic Censor* über Garricks „natural mode of exhibiting tragedy and indeed comedy also“²³. Garrick als Vertreter eines „natürlichen Stils“ fand in Zoffany einen kongenialen Maler, dessen Bilder sich großer Beliebtheit erfreuten. In Druckgrafiken verwandelt, erfuhren diese Bilder eines neuen, da natürlichen Stils eine weite Verbreitung und trugen dazu bei, den Ruf des Malers zu begründen und Garricks Status als *Star* unter den Schauspielern Londons zu festigen [Abb. 3].



[Abb. 3\]](#)
[Johan Joseph Zoffany: Edward Shuter, John Beard, and John Dunstall in Isaac Bickerton's „Love in a Village“, 1767.](#)
[Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, public domain.](#)

Als Zoffany zum ersten Mal sein Bild *Dorf-Liebe* ausstellte, hieß es in der Presse: „Mr. Zoffanys urkomisches Gemälde ist [wirklich] bewundernswert. Darin liegt seine *Stärke*.“²⁴ Denn der Künstler interessierte sich für rasche Verwandlungen und die gekonnte Spontaneität auf der Bühne, die Zutaten der Komödie eben, die er in der Szene aus *The Provok'd Wife* so wirkungsvoll einsetzte: In dieser Szene trägt der angetrunkene Ehemann, Sir John Brute, die neuen Kleider seiner Frau, die er zuvor aus einer Laune heraus gestohlen hatte. Die Polizei versucht, ihn zu verhaften, weil er einen Aufruhr verursacht hat. Im ursprünglichen Stück sollte Sir John als Geistlicher gekleidet sein, aber David Garrick wollte sich über die verschwenderische und

20 Denis Diderot, *Ästhetische Schriften* (aus dem Französischen übersetzt v. Friedrich Bassenge, Theodor Lücke), hg. v. Friedrich Bassenge, 2 Bde., Frankfurt am Main 1968, hier: Bd. 2, S. 501.

21 Bettina Gockel, „Ich bin nicht, was ich spiele.“ Gainsborough und Reynolds' Bildnisse des Schauspielers David Garrick, in: *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, hg. v. Andreas Köstler und Ernst Seidl, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1998, S. 215–234, hier: S. 216.

22 Diderot 1968, Bd. 2, S. 485.

23 Francis Gentleman, *The Dramatic Censor or, a Critical Companion*, Bd. 2, London 1770, S. 477.

24 Public Advertiser, 1 May 1767; zitiert nach Webster 2011, S. 199.

unpraktische Damenmode lustig machen – und trug sie deswegen gleich selbst²⁵ – Garrick schrieb später, dass dies eine seiner Lieblingsrollen gewesen sei.

Angesichts der kunstvollen Einfachheit der Bildgestaltung im Porträt Edward Townsends mit einem einzigen Schauspieler, der auf einer kahlen Bühne dramatisch beleuchtet wird, erinnert das Karlsruher Bild an [eines der frühesten Theaterporträts Zoffanys](#): 1763 hatte er den irischen Schauspieler und Sänger John Moody in einer sehr ähnlichen Pose dargestellt. In der komischen Rolle eines Priesters - Father Foigard in George Farquhars *The Beaux Stratagem* - spielte sich Moody in die erste Reihe der Londoner Schauspieler. Zoffanys Bild aus den 60er Jahren bewegte sich in den engen Grenzen einer Farbpalette, die das Schauspielerporträt zu einer Studie in Braun und Grautönen werden ließ, wäre da nicht das hell aufleuchtende Inkarnat des irischen Schauspielers, das dieser koloristischen Zurückhaltung Frische und Lebendigkeit einhauchte.

4. Der Schauspieler Edward Townsend

Das Porträt²⁶ des Schauspielers Edward Townsend (1766–1809) war eines der zwei „Dramatic Portraits“, die Zoffany in der Royal Academy 1796 ausstellte – unter der Nr. 85 gelistet und mit dem deskriptiven Titel versehen: „Mr. Townsend as the beggar in the pantomime of Merry Sherwood“²⁷. Das Porträt wurde allgemein gelobt für seinen expressiven Ausdruck und die bemerkenswerte Ähnlichkeit: Denn in größter Genauigkeit zeigt Zoffany den Schauspieler wie er die *Beggar's Ballad* singt, ein Lied geschrieben von John O'Keefe und vertont von William Reeve für William Peaces Pantomime über Robin Hood: Merry Sherwood; or Harlequin Forester. Man darf sich vorstellen, wie Townsend alleine auf der Bühne stand und folgenden Text intonierte: „Ein Bettler bin ich und von niedrigem Rang, denn ich stamme aus einer Familie von Bittstellern, ich bin lahm [...] ich bin blind [...]. Ich bin in Lumpen gekleidet, ich bin mit Säcken behängt, die [fröhlich] an mir baumeln. ... Ich bin in Lumpen gekleidet, &c.“²⁸

25 Als Vorlage für dieses Gemälde diente Zoffany die Aufführung, die er am 18. April 1763 im Drury Lane Theatre in London besuchte.

26 Nach dem Tod des Künstlers erwarb Thomas Harris (1767-1820) am 09. Mai 1811 dieses Porträt in den Räumen von George Henry Robins in London. Harris legte die allererste Sammlung von Theaterporträts in England an. Die Darstellung Townsends war von besonderem Interesse für ihn, da er zum Zeitpunkt Leiter des Covent Garden Theaters gewesen war, als Townsend dort auftrat.

27 The Exhibition of the Royal Academy, 1796 (The twenty-eight), London: Printed by Joseph Cooper, printer to the Royal Academy, MDCCXCVI, S. 5, Nr. 85. (<https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/exhibition-catalogue/ra-sec-vol28-1796> [Abgerufen: 16.10.2024]). Vgl. A companion to the exhibition of the Royal Academy, M.DCC.XCVI. Printed for the author [Anthony Pasquin?]; and sold by J. Jordan, Fleet-Street; R. H. Westley, No. 201, Strand; and by all other Booksellers in Town and Country. (1796).

28 A Beggar I am and of low degree, For I'm come of a Begging Family, I'm lame [...] I'm blind [...]. I'm cloath'd in Rags I'm hung with Bags that a_round me wags. Der Text wurde 1795 in London verlegt. Das Libretto für Merry Sherwood allerdings ist verloren. Linda E. Troost, Robin Hood Musicals in Eighteenth Century London, in: Thomas Hahn (Hg.), Robin Hood in Popular Culture, Cambridge 2000, S. 251–264, hier: 262 –263.

Natürlich war Robin Hood, dem das Stück gewidmet war, eine nationale Identifikationsfigur der Engländer, denn man glaubte, sehr genau darüber Bescheid zu wissen, wie er zwischen 1191 und 1234 durch den Wald von Sherwood streifte, um die Reichen um ihren Besitz zu bringen und diesen unter den Armen zu verteilen. Von einem Harlekin-Förster allerdings berichtet die Legende nicht und auch die Gattung der Pantomime war eine zeitgenössische Zutat: Pantomimen wurden in England als musikalische Bühnenproduktionen entwickelt, die als Komödien entworfen und zur Unterhaltung von Familien gedacht waren – insbesondere während der Weihnachts- und Neujahrssaison aufgeführt, galt es, eingängige Lieder, Slapstick und Tanz zur Darstellung zu bringen. Dabei ist die Pantomime eine durchaus partizipatorische Form des Theaters, bei der das Publikum ermutigt und aufgefordert wurde, bestimmte Teile der Musik mitzusingen und den Darstellern mitunter deftige Sätze zuzurufen.

Edward Townsend sang „The Beggar“ bei der Uraufführung am 21. Dezember 1795. Sein Auftritt machte das Lied populär; und der einsetzende Erfolg machte seine folgenden Auftritte zu einer Sensation.²⁹ Der fulminante Erfolg der Pantomime dürfte Zoffany dazu veranlasst haben, Townsend in der Rolle seines Lebens zu malen und das Gemälde für die Jahresausstellung der Royal Academy einzureichen. In einem zeitgenössischen Bericht des Satirikers und Kunstkritikers John Williams (1761-1818), bekannt unter seinem Pseudonym Anthony Pasquin, liest man über Townsends Auftritt: „[Das Bild] ... ist außerordentlich charakteristisch und hält sich streng an die Einzelheiten des Bühnenkleides“ – und wenig schmeichelhaft: „Das Antlitz zeigt [...] [den] Ausdruck dieser flehenden Visage“.³⁰

Der Schauspieler steht mit beiden Füßen fest auf dem Boden und verschränkt seine Arme. Sein Kopf ist nach oben in Richtung Bühnenlicht gerichtet, und die starke Beleuchtung verstärkt das Gefühl der Dramatik. Sein Körper ist vor einem schlichten Hintergrund in Szene gesetzt, und nichts lenkt uns von der Pose und dem Ausdruck des Schauspielers ab - es ist, als wären wir auf die Londoner Bühne versetzt worden. Doch hinter der scheinbaren Unmittelbarkeit dieses Porträts verbirgt sich eine große Kunstfertigkeit: Wie bei den meisten Theaterporträts hatte Townsend dem Maler in seinem Atelier Modell gestanden.

Anthony Pasquin bezeichnet das Kostüm als eine Art „Maskerade“ – Maskeraden

29 Er sang es bei seiner Benefizveranstaltung am 20. Mai 1796 und gab es noch im Juni 1800 in Covent Garden zum Besten.

30 Anthony Pasquin, A critical guide to the exhibition of the Royal Academy, for 1796: in which all the works of merit are examined; the portraits correctly named; and the places of the various landscapes: being an attempt to ascertain truth, and improve the taste of the realm, London 1796, S. 13: „Mr Townsend, the Comedian, in the Character of a Beggar. Zoffani. This portrait is eminently characteristic, with a strict adherence to the minutiae of the stage dress. The countenance partakes of all the muscular whim of the original.“

aber sind Verkleidungen, Spiele der Verstellung: Der Schauspieler ist in beachtlicher Pracht zu sehen, eine für die Zeit bereits antiquierte Kleidung für einen Gentleman, der sogar mit roten Absätzen ausgestattet ist – ein Zeichen aristokratischer Geburt, das in Versailles erfunden und in England weit verbreitet war. Der Schauspieler trägt einen eleganten, allerdings sehr kleinen Dreispitzhut aus schwarzem Filz und goldenen Tressen, dem ein Federbusch aus flamingoroten Federn angesteckt wurde. In *Adelungs Wörterbuch* heißt es 1801 dazu, dass dieser „zur Zierde emporstehende Federbusch“ „zur Helmzierde getragen wurde“³¹ – und den Rang seines Trägers verdeutlichen sollte: Allerdings lässt sich für diese Farbe des Federstutzes keine eindeutige Referenz finden. Zu welcher englischen Truppe, Kompanie oder zu welchem Dienstgrad auch immer er gehört haben mag, lässt sich wohl nur auf der Bühne von Covent Garden entscheiden.

5. Regeln guten Benehmens

Die Regeln des guten Benehmens, die im Treibhaus von Versailles in höchste Höhen emporwuchsen, fanden Eingang in die [Ratgeber-Literatur der Zeit](#). Das Benimm-buch des französischen Tänzers François Nivelon, wurde als Leitfaden zur Etikette für diejenigen beworben, die sich mit der „Methode zur Erlangung einer anmutigen Haltung, einer angenehmen Bewegung, eines leichten Auftretens und eines vornehmeren Verhaltens“³² befassten. Nivelon war auf Einladung von John Rich im Lincoln's Inn Fields Theater und später am Covent Garden Theater aufgetreten und wurde zudem ein guter Freund von William Hogarth, so dass die Beschreibung, wie man angemessen zu stehen und zu gehen habe, auch in der Kunst Einzug hielt: „[...] [D]er Hut sollte leicht unter den linken Arm gelegt werden, und das Handgelenk muss frei und gerade sein, ...der ganze Körper muss auf dem rechten Fuß und dem rechten Knie ruhen, und auch der Rücken muss gerade gehalten werden; das linke Bein muss vorne sein, und nur sein eigenes Gewicht tragen, und beide Füße müssen nach außen gedreht sein.“³³

Ein Verständnis für Benimmregeln ist der vielleicht entscheidende Schlüssel, um sich das Bild des singenden Bettlers zu erschließen. Denn mit Notwendigkeit treibt der Vergleich schichtenspezifischen Verhaltens und adliger wie bürgerlicher Normen die Frage nach dem richtigen, im Sinne des 18. Jahrhunderts „natürlichen“ Verhaltens hervor. Wirft man einen Blick auf eine der berühmtesten Gemäldefolge des 18. Jahrhunderts und sieht, wie William Hogarth in den sechs Bildern der *Marriage à la*

31 Artikel: „Stutz, der“, in: Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*, hier: Bd. 4: Seb–Z, Leipzig 1801, S. 488–489.

32 François Nivelon, *The Rudiments of Genteel Behaviour*, 12 engraved plates by L.P. Boitard after B. Dandridge, calf antique, 28 x 21 cm, London [?] 1737, 48 Seiten.

33 „...the Hat shou'd be plac'd easy under the left Arm, and that wrist must be free and strait, ...the whole body must rest on the right Foot, and the right Knee, as also the Back be kept straight; the left Leg must be foremost, and only bear its own weight, and both Feet must be turn'd outwards.“ Nivelon 1737, S. 33.

Mode die harte und zugleich subtil verborgene Verhandlung zweier Väter und das Ende einer arrangierten Ehe mit dem sezierenden Blick eines Soziologen *avant la lettre* seinem Publikum vor Augen führt, wird deutlich, dass die englische Kunstwelt zu Zoffanys Zeiten *modern moral subjects* sehr genau kannte und noch die sachtesten körpersemiotischen Chiffren zu entziffern verstand.

Auf einem schmalen, zweischichtigem Bühnenstreifen entfaltet Hogarth genüsslich ein Kammerspiel gegenseitigen Desinteresses [Abb. 4].



[Abb. 4]
William Hogarth: Marriage A la Mode, (Plate 1), 1745.
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, public domain.

Die erste Szene gibt den Blick frei in ein prunkvolles Empfangszimmer und damit in das natürliche Habitat des englischen Adels. Der Betrachter wird zum Zeugen, wie ein Heiratsvertrag geschlossen wird. Sollte es sich bei dem gekrönten Himmel hinter dem Earl of Squander um einen Betthimmel à la Polonaise handeln, so findet der Empfang, den Usancen entsprechend, im gräflichen Schlafgemach statt: Wir wohnen einem besonderen *Levée* bei, gilt es doch die Wiederauferstehung nach finanzieller Talfahrt zu ermöglichen. Denn der Name des adligen Protagonisten, „Earl of Squander“, ließe sich in einer Übersetzung ins Deutsche als „Graf Verschwender“ fassen. Dem Betrachter wird so durchaus klar werden, dass hinter der glänzenden Fassade eine pekuniäre Unterdeckung lauerte. Den Ehevertrag aufzusetzen und über die adäquate Mitgift zu verhandeln, erledigen die Väter des Brautpaares auf unterschiedliche Weise. Während der gichtbrüchige Lord posierend seine Bedeutsamkeit demonstriert, auf seinen Platz im langen Stammbaum verweist, trotz Gicht und Krücken barocke Pracht und Eleganz ausstrahlt, ist sein Gegenüber am Tisch, der reiche Kaufmann, nicht weniger treffend gezeichnet. Mit Hilfe eines Zwickers studiert er eingehend und mit nun geschärftem Blick das Heiratsdokument, denn dieser Tauschhandel muss schließlich seine Ordnung haben. Ruht, frisch gebunden und wohl versorgt, der schmerzende Fuß auf einem gepolsterten Schemel, schwebt der gesunde Fuß des gichtkranken Grafen selbst beim Sitzen in leichtem Kontrapost über dem Boden. Noch der invalide Leib dient der Dekoration, zeigt Hogarth ihn doch in aller vergangenen Pracht mit einer reich bestickten und mit Goldfäden

gezierten Jacke. Und hier sind wir zurück in Zoffanys Welt: Townsend trägt solch eine Gewandung, die bei Hogarth für den Earl of Squander reserviert war, für den Grafen, der seinen Sohn verkauft, um Schuldscheine los zu werden, der in aller adligen *sprezzatura* und Gelassenheit einen Stand markiert, den er sich längst nicht mehr leisten kann – ein Hochstapler von Gnaden.

Dass der andere Hochstapler, Townsend, in seiner Rolle als *Beggar* den Hut auf dem Kopf und nicht unter dem Arm trägt, deutet darauf hin, dass es sich um einen formellen Auftritt in der Öffentlichkeit handelt: Dennoch kann es sich bei der Figur nicht um einen Gentleman handeln. Die Stellung der Füße, die parallel zueinander stehen, deutet darauf hin, dass es sich nicht um einen Herrn von Stand handelt, ebenso spricht die Tatsache dagegen, dass beide Hände und Arme eine identische Pose einnehmen. Kleidung und Auftreten stehen also im Widerspruch zueinander. Die Pose könnte aber auch die eines Bettlers sein, während der himmelwärts gerichtete Blick des Schauspielers die Tatsache widerspiegelt, dass die Figur in Merry Sherwood vorgibt, blind zu sein.

6. **Dernier cri? Englische Mode nach der Französischen Revolution**

Zoffany scheint es genossen zu haben, die unterschiedlichen Texturen und Stoffe dieser antiquierten Gewandung einfangen zu dürfen. Die feinen, ein wenig aus der Zeit gefallenen Kleidungsstücke, der aufwändig mit Goldfäden bestickte lila glänzende Gehrock über der gelben, floral gemusterten Weste mit ihren schweren, an Mohnkapseln erinnernden Knöpfen stellt die schillerndste Farbpassage des Bildes dar – gestaltet Zoffany doch hier qua Pinselduktus ein Impasto, das die taktilen Qualitäten des Gewebes ausstellt. Der Künstler selbst, Zoffany, war berühmt für seine extravagante und prachtvolle Kleidung, insbesondere für einen Mantel aus blassrosa Samt, den er zu besonderen Anlässen trug. Der Künstler besaß auch „eine rosafarbene Seidenweste mit Goldknöpfen“, folgt man dem Katalog seines Atelierverkaufs vom 9. Mai 1811, und eine dunkelrosa „Weste“, die mit silbernen Blumen und Goldknöpfen bestickt war.³⁴

1795 allerdings war das Rokoko bereits deutlich aus der Mode geraten; und die Extravaganz dieses Zeitstils war in England durch den sogenannten [Abb. 5] „korinthischen Look“ ersetzt worden.

34 Zoffanys Atelier-Abverkauf, Robins, 9. Mai 1811, Lot. 52 und 54. Vgl. Penelope Treadwell, Johan Zoffany: Artist and Adventurer, London 2009, S. 452 Anm. 4. „Zoffany was famous for his extravagant and gorgeous clothes, and especially for a coat of pale pink velvet, which he wore on special occasions and which had so affronted Lord Cowper in Florence. The artists also owned ‚a pink Silk Outward Vest, with Gold Buttons‘ and a deep pink ‚outward vest‘ brocaded with silver flowers and gold buttons.“



[Abb. 5]
[Hugh Douglas Hamilton: Frederick North, Later Fifth Earl of Guilford, in Rome, 1790](#)
[National Gallery of Art, Washington, public domain.](#)

Nach der Französischen Revolution musste man sich in Fragen der Mode andere Inspirationsquellen suchen als die Stadt an der Seine. In England wandte man sich deshalb dem Landleben zu und erkor die Reitkleidung zum Inbegriff einer nationalen, dabei eleganten und farblich zurückhaltenden Kleidung. Zoffany zeigt Townsend dementsprechend in einer unmodisch gewordenen, in ihrem Aufwand [lächerlich wirkenden Gewandung](#) – er zitiert gleichsam die eigene, höchst erfolgreiche Vergangenheit – als er etwa Thomas King in der Komödie *Die heimliche Heirat* malte, wie er in der Rolle Lord Ogleby ähnlich prachtvolle Kleidung trug. Diese Verwechslungskomödie war von David Garrick geschrieben und 1766 in Drury Lane uraufgeführt worden und folgte William Hogarths Geschichte aus der *Marriage à la mode*.

John Quincy Adams, amerikanischer Gesandter in den Niederlanden und späterer Präsident der Vereinigten Staaten, schreibt in seinem Tagebuch, wie er am 31. Dezember 1795 eine Vorstellung mit Edward Townsend in Covent Garden besuchte – vielleicht saß er ja ganz in der Nähe von Johann Zoffany: „Die Farce war Merry Sherwood oder Harlekin Forester, eine neue Opernpantomime, so prächtig im Prunk und so dumm im Inhalt, wie ich es noch nie gesehen habe. Townsend, einer der Darsteller, wurde, während er ein Lied als bettelnder Hochstapler sang, mit einem Kieselstein oder einer Nuß beworfen, die ihn im Gesicht traf; er sprach das Publikum in einer sehr anständigen Weise darauf an und sagte, die Praxis habe sich mehrere Male wiederholt und könne, wenn sie nicht aufhöre, ihn schließlich

zum wirklichen Bettler machen; er erhielt viel Beifall; denn diesen Leuten fehlt es keineswegs an Sensibilität.“³⁵

Zoffanys spätes Meisterwerk, *Edward Townsend singt ein Bettler-Lied*, zeigt also einen singenden Hochstapler, einen aus der Zeit Gefallenen, einen Überlebenden des Ancien Régime: Der Künstler knüpft mit diesem Bild ein letztes Mal an seine großen Erfolge der 60er und 70er Jahre an, zitiert sich selbst und seinen Freund, David Garrick, der längst verstorben war. Dieses besondere Bild ist ein Abschiedsgeschenk von Zoffany an das eigene Künstlerleben und die Blütezeit der englischen Theatermalerei.

35 Diese Textstelle ist der Forschung bis dato entgangen, wobei die Bezeichnung Townsends als „bettelnder Hochstapler“ die Rolle präzise fasst und John Quincy Adams uns damit den Schlüssel zum Verständnis dieses späten Bildes in die Hände legt. „The farce was Merry Sherwood or Harlequin Forder, a new operatic pantomime, as splendid in pageantry, and as stupid in substance, as any thing I have seen. Townsend one of the performers, while he was singing a song as a begging impostor, he had a pebble or a nut thrown at him that hit him in the face.— He addressed the audience upon it in a very decent manner; said the practice had been repeated several times, and might if it did not cease, finally reduce him to real beggary.— He was very much applauded; for these people are by no means destitute of Play-house sensibility.“ Die Übersetzung des Textes stammt vom Autor des Artikels. John Quincy Adams, Diary, volume 24, 31 December 1795.