

Kerstin te Heesen

# Die Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar

*Über das Wechselspiel von künstlerischer Darstellung, soziokultureller Wahrnehmung und erziehungswissenschaftlicher Reflexion im Bild von Familie am Ende des 18. Jahrhunderts*

**Zusammenfassung:** Die Familie als soziale Formation und Gegenstand erziehungswissenschaftlicher Forschung ist seit Jahrhunderten zugleich ein weit verbreitetes Bildmotiv. Diese Bilder stehen in einer wechselseitigen Beziehung zu Wahrnehmungen, Ideen und Praktiken einer Gesellschaft: Sie geben diesen eine visuelle Form, nehmen zugleich aber auch strukturierend und interpretierend Einfluss. Ausgehend von dieser grundlegenden These erörtert der vorliegende Beitrag die Relevanz von Bildmedien als bildungshistorische Quellen. Von Zeitgenossen als Geburtsstunde der bürgerlichen Familie tituliert, wird die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert einer genaueren Betrachtung unterzogen und am Beispiel der Detailanalyse eines ausgewählten Gemäldes die Wechselbeziehung zwischen Darstellungsweise und gesellschaftlichen Wahrnehmungen sowie erziehungswissenschaftlichen Ideen von Familie illustriert.

**Schlagnworte:** Historische Familienforschung, Bildwissenschaft, Familienporträt, bürgerliche Lebensführung, 18./19. Jahrhundert

## 1. Bilder als Quellen im erziehungswissenschaftlichen Kontext

*Die Kunst ist vielmehr das gewisseste Bewußtseyen der Völker,  
ihr verkörpertes Urtheil über den Werth der Dinge.  
(Schnaase, 1834, S. 158–159)*

Als sich der Jurist und Kunsthistoriker Karl Schnaase in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in seinen *Niederländischen Briefen* zum Zusammenhang von Kunst, Gesellschaft und Kultur äußerte, positionierte er die Kunst als Ausdrucksform von gesellschaftlichen Wahrnehmungen und Vorstellungen. In ähnlicher Weise argumentierte William J. T. Mitchell am Anfang der 1990er Jahre in Bezug auf die Relevanz von Bildern für unser alltägliches Leben in einer stark visuell geprägten Kultur; fixiert im seitdem viel zitierten *pictorial turn* (vgl. Mitchell, 2008). Diese zunehmende Hinwendung zu visuellen Quellen lässt sich auch für den erziehungswissenschaftlichen Diskurs konstatieren, wenngleich insbesondere das Feld der historischen Bildungsforschung an visuellem Quellenmaterial noch unterrepräsentiert erscheint. Der vorliegende Beitrag möchte daher die Möglichkeiten einer bildfokussierten Analyse von gesellschaftlichen Wahrnehmungen und erziehungswissenschaftlichen Ideen am Beispiel der Familie am

Ende des 18. Jahrhunderts veranschaulichen. Die Basis bilden in diesem Kontext zwei zentrale Thesen, deren erste auf die Relevanz von Bildquellen abhebt: *Visuelle Medien fungieren als Quellen, die soziale und kulturelle Muster transportieren können*. Hierbei wird angenommen, dass sich mittels einer vergleichenden Analyse Vorlieben und Konzepte in der Darstellung von Familie identifizieren lassen – und dass diese Vorstellungen und Konzepte der Darstellungsweise auf zu der jeweiligen Zeit vorherrschende gesellschaftliche und kulturelle Wahrnehmungen rekurrieren, so die zweite These: *Muster der Darstellungsweise repräsentieren stilprägende soziale und kulturelle Muster*.

Der gewählte historische Ausgangspunkt am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert ist mit Bedacht gewählt, da er nach gängiger Einschätzung mit der Etablierung der bürgerlichen Familie – und dem mit dieser Familienform verknüpften Ideal des bürgerlichen Lebens – korrespondiert (Sieder, 1987, S. 125–145). Vor dem Hintergrund neuester Erkenntnisse der Geschichtswissenschaft mag zunächst eine starre historische Fixierung von Entwicklungstrends problematisch erscheinen, da sie eine Herausbildung über Epochengrenzen hinaus tendenziell vernachlässigt. Allerdings spiegelt gerade die gewählte Fokussierung jene Wahrnehmung der historischen Zeitzeugen wider, die sich etwa in der zeitgenössischen Literatur findet (siehe Kap. 3) und mit der auch Bilder dieser Epoche konfrontiert werden.

Unter Berücksichtigung einer *longue durée*-Perspektive stellt sich zudem die Frage, ob und inwiefern sich die für die genannte Epoche herausgearbeiteten Strukturen und Muster auch auf Familiendarstellungen anderer Epochen finden lassen, ob es sich also möglicherweise um epochenübergreifende Darstellungsweisen handelt, die insgesamt den Typus des Familienbildes charakterisieren. Von besonderem Interesse ist dabei die jeweilige künstlerische Umsetzung eines Musters (beispielsweise der Körperkontakt zwischen Eltern und Kindern) in unterschiedlichen Zeiträumen. Eine solche bildwissenschaftlich inspirierte Betrachtung kann im Rahmen des vorliegenden Beitrags lediglich cursorisch erfolgen, liefert aber erste Rückschlüsse auf die Entwicklung von Wahrnehmungen, Vorstellungen und Konzepten über eine längere Zeitspanne – etwas, das bislang in der Historischen Familienforschung fehlt.

Zusammenfassend lässt sich als übergeordnete Forschungsthese die Annahme formulieren, dass ein *Zusammenhang zwischen der Wahrnehmung von Bildern als Visualisierung des Prozesses der Standardisierung von Familie und den Bildern als Mittel dieser Standardisierung* besteht. In diesem Verständnis von Kunst als aktivem Vermittler folgt der Beitrag nicht nur dem eingangs zitierten Karl Schnaase sowie dem diesen Beitrag überschreibenden Zitat von Paul Klee (1920); er nimmt zugleich Bezug auf verschiedene bildtheoretische Zugänge, wie etwa das von Svetlana Alpers beschriebene *picturing*, das im Rahmen der nun folgenden methodologischen Überlegungen aufgegriffen wird. Darauf aufbauend wird sodann anhand ausgewählter Beispiele das Bild als (Re-)Präsentant gesellschaftlicher Wahrnehmungen und erziehungswissenschaftlicher Ideen positioniert, bevor ein resümierender Ausblick den Zusammenhang von *Bildern im Kopf* und *Bildern vor Augen* erörtert.

Abschließend sei noch einmal dezidiert herausgestellt, dass sich die gesamte Untersuchung an dem Verständnis orientiert, das Bild thematisiere die Wahrnehmung der so-

zialen Realität und beziehe sich auf einen Ideal- oder Modelltypus – und zwar unabhängig davon, ob es sich bei den abgebildeten Personen um fiktive oder real existierende Persönlichkeiten handelt –, wobei die Verhandlung dieses Typus *im* Bild selbst stattfindet. Ziel ist es demnach nicht, die soziale Realität der untersuchten Epoche herauszuarbeiten (das erscheint gleichermaßen abwegig und unmöglich), sondern das Gemälde als (Ab-)Bild zu identifizieren, das zeigt, *wie* die soziale Realität *wahrgenommen* wurde.

## 2. Methodologische Überlegungen

*Das, was wir sehen, speichern wir als geistige Bilder –  
daher ist das Erwecken der visuellen Aufmerksamkeit  
die Grundlage von Erziehung.  
(Johann Amos Comenius, zit. n. Alpers, 1985, S. 180)*

Es liegt in der Natur ihrer Simultaneität, dass visuelle Medien in besonderem Maße geeignet sind, einen Rezipienten anzusprechen und Vorstellungen und Konzepte nicht nur abzubilden, sondern gleichsam zu veranschaulichen und zu verbreiten, aber ebenso auch kritisch zu hinterfragen (bzw. hinterfragen zu können). Sie stehen damit in engem Zusammenhang zu sozial und kulturell geprägten Praktiken; „Bilder zu produzieren, zu tradieren und zu rezipieren ist deshalb als soziale Handlung zu verstehen und insofern als historisch, kulturell und relevant für erziehungswissenschaftliche Reflexion“, wie Ulrike Mietzner festhält (Mietzner, 2012, S. 239). Elizabeth Edwards hebt die soziale Bedingtheit von Bildern noch stärker hervor, wenn sie von der „plurality of modes of experience of the photograph as tactile, sensory things that exist in time and space and are constituted by and through social relations“ schreibt (Edwards, 2012, S. 228). Gemäß dieser Einschätzung referenzieren Bilder stets auf das soziale und kulturelle Umfeld, in dem sie entstanden sind – während sie zugleich ebendieses Umfeld beeinflussen, indem sie die je spezifischen Wahrnehmungen visualisieren. Den skizzierten Zusammenhang thematisiert etwa der so genannte *epistemologische Ansatz*. Ausgehend von der Epistemologie, die sich mit dem Zustandekommen von Erkenntnis beschäftigt, werden hier die visuelle Transformation von Paradigmen der Wahrnehmung und ihr Einfluss auf kulturelle Praktiken und soziale Muster in den Fokus genommen. Bedeutsam ist dabei das Verständnis von *Kunst als Beschreibung*, wie Svetlana Alpers, ihr zentrales Werk überschreibt (vgl. Alpers, 1985). Sie konstatiert einen elementaren Wandel in der Kunst, die nun nicht mehr eine Kunst des Erzählens ist, wie es für die Renaissance-malerei charakteristisch war.

Anhand zweier Begriffe, die Alpers als grundlegend für ihren Zugang ansieht, lässt sich das methodologische Verständnis des epistemologischen Ansatzes beschreiben. Im Begriff der *Repräsentation* fließen Vorstellen und Darstellen zusammen (Kemp, 1985, S. 17); Raymond Williams hat diesbezüglich darauf hingewiesen, dass sich die Bedeutungen von *representation* im Sinne von *making present in the mind* und *making present to the eye* in der anglo-amerikanischen Philosophie überlappen (Williams,

1983, S. 266–267). Es ist demnach von Interesse, wie das *Bild im Kopf* – also das gedankliche Bild, die Vorstellung – durch das vor Augen geführte (reale) Bild repräsentiert wird. Am Beispiel der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts erläutert Svetlana Alpers diesen Zusammenhang, „daß nämlich das Verhältnis dieser Kunst zur Welt dem des Auges zur Welt gleicht“ (Alpers, 1985, S. 24). Diese Darstellungen sollen „Sinn und Bedeutung nicht verhüllen oder hinter der Bildfläche verstecken [wie es ein Kennzeichen der italienischen Malerei der Renaissance sei; KtH], sondern vielmehr zeigen, daß Sinn und Bedeutung ihrem Wesen nach in dem wurzeln, was das Auge aufnehmen kann – so trügerisch dies auch sein mag“ (Alpers, 1985, S. 33). Hier folgt Svetlana Alpers den Überlegungen Michel Foucaults, indem sie zwischen dem Lesen und Interpretieren als Charakteristikum der Renaissance und dem Sehen und Darstellen des 17. Jahrhunderts differenziert und auf diese Weise die Sehkultur als zentrales Element des gesellschaftlichen Lebens in den Niederlanden identifiziert (Alpers, 1985, S. 35).

Im Kontext der Relevanz des Sehens kommt den visuellen Medien eine entscheidende Bedeutung zu. Im Wechselspiel von Vorstellen und Darstellen wird dem Bild eine aktive Rolle zugesprochen, die Svetlana Alpers entsprechend im Sinne des *Bildermachens* als *picturing* bezeichnet. Hierbei wird – die grammatikalische Form des present progressive verweist bereits darauf – das Bild als aktiver Part im Vermittlungsprozess situiert: Es *hat* nicht einfach eine Bedeutung, sondern *produziert* diese (Kemp, 1985, S. 16–17). Für die Analyse bedeutsam ist dementsprechend die durch das Kunstwerk angeregte und – so ließe sich unter Hinzunahme der vorangegangenen Ausführungen hinzufügen – stark sozial sowie kulturell geprägte Wahrnehmung (vgl. hierzu auch Cray, 1996 und Belting, 2001).

Dass dieser Ansatz eine lange Geschichte hat, wird unter Rückgriff auf eine (paraphrasierte) Einschätzung Johann Amos Comenius' deutlich, der als einer der ersten Pädagogen bereits im 17. Jahrhundert die Bedeutung von Bildern für die Vermittlung von Inhalten betonte, und die diesem Abschnitt als Zitat vorangestellt ist: *Das, was wir sehen, speichern wir als geistige Bilder – daher ist das Erwecken der visuellen Aufmerksamkeit die Grundlage von Erziehung* (Alpers, 1985, S. 180). In ähnlicher Weise, jedoch konkret auf die Erziehungswissenschaft bezogen, argumentiert Klaus Mollenhauer, der zudem ebenfalls den Terminus *Repräsentation* verwendet: Comenius verstehe die Pädagogik als Welt in stilisierten Abbildungen, die *das Ganze* in der *rechten Ordnung* repräsentieren (Mollenhauer, 2008, S. 53). Bildern können folglich eine erziehungswissenschaftliche Bestimmung und epistemologische Effekte zugeschrieben werden:

From a didactic point of view, images are, in fact, expected to stimulate meaning making and inspire learning; they thus become pedagogical objects. On the one hand, learning through images takes as its reference the symbolic order of society. On the other hand, the arrangement and the presence of images can be used to symbolize the social world and to structure and interpret reality. (Priem, 2015, S. 1011–1012)

Bilder sind in der Lage, zugleich als Symbol und als Interpretator der sozialen Welt zu agieren. Es verwundert daher nicht, dass bezogen auf die Herausbildung verschiedener methodischer Zugänge zu visuellen Darstellungen retrospektiv ein Changieren zwischen dem Verständnis des Bildes als Abbild der Realität gegenüber der Visualisierung eines Idealbildes zu konstatieren ist, wie Jeroen Dekker zutreffend ausführt (vgl. Dekker, 2014). Zudem zeigt die Einschätzung, der Symbolcharakter von Bildern sei relevant für das Verständnis der sozialen Welt, die Nähe von epistemologischen, ikonologischen und soziologischen Zugängen: So ähnelt etwa die von Karl Mannheim vertretene Wissenssoziologie<sup>1</sup> in ihrem Verständnis, „dass Wissen sozial bedingt ist und Erkenntnis demnach kein autonomer Prozess ist“ (te Heesen 2014, S. 13; vgl. grundlegend Mannheim 1931/1969, S. 227–267), dem epistemologischen Ansatz. Auch Erwin Panofskys ikonologisches Verständnis des Kunstwerks als „Symbol weltanschaulicher Vorstellungen“ (Büttner & Gottdang, 2006, S. 13), positioniert das Bild in ähnlicher Weise als kulturgeschichtliches Zeugnis. In dieser Identifizierung des spezifischen Habitus nähern sich schließlich kunsthistorische und sozialwissenschaftliche Überlegungen einander an, wie etwa an Bourdieus Überlegungen zur „Soziologie symbolischer Formen“ (Bourdieu, 1970, S. 125–158) deutlich wird. Sein Habituskonzept ist insbesondere für Bildrezeptionsprozesse bedeutsam, denn das spezifische Milieu oder der spezifische Erfahrungsraum beeinflusst auch (größtenteils unbewusst) die Kunstschaffenden in ihren Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsmustern, was sich wiederum in der spezifischen ikonologischen Gestaltung ihrer Bilder widerspiegelt.

### 3. Das Bild als (Re-)Präsentant gesellschaftlicher Wahrnehmungen und erziehungswissenschaftlicher Ideen

*Man muß sie vermahren,  
äußerlich sich ohne Zwang so zu zeigen, wie sie innerlich sind,  
und sie innerlich so zu bilden, daß sie sich zeigen dürfen.  
(Sulzer, 1781/1922, S. 181)*

Bilder, das haben die vorangegangenen Ausführungen gezeigt, stehen in einem wechselseitigen Verhältnis zu gesellschaftlichen Entwicklungen. Gleichsam visuelles Wiedergabemedium von Wahrnehmungen wie aktive Mitgestalter eines *Bildes* ebendieser Wahrnehmungen, changiert ihre Funktion zwischen der eines *Repräsentanten* – im Sinne einer visuellen Verkörperung bestehender Vorstellungen – und jener eines *Präsentanten*, und zwar dergestalt, dass Bilder vorherrschende Wahrnehmungen, Ideen und Konzepte gerade erst sichtbar machen, ihnen ein *Bild* geben.

<sup>1</sup> Für die Analyse von Bildern fruchtbar gemacht und weiterentwickelt von Ralf Bohnsack (vgl. exemplarisch Bohnsack, 2009).

Dem vorliegenden Beitrag liegt ein Bildkorpus zugrunde, der mehr als 1600 Gemälde<sup>2</sup> aus sechs Jahrhunderten (15. bis 20. Jahrhundert) umfasst.<sup>3</sup> Alle Bilder zeigen Familien; bei dem Großteil handelt es sich um Porträtdarstellungen, daneben existiert aber auch eine große Anzahl an Genrebildern. Das Material entstammt hauptsächlich Bestandskatalogen von Museen, relevanten Publikationen und Online-Bilddatenbanken. Für die Auswahl dieser in ihrer Ausgestaltung bislang singulären Datenbank wurde ein Verständnis von Familie zugrunde gelegt, das mindestens zwei Personen unterschiedlicher Generation umfasst. Neben der heute immer noch als konventionell angesehenen Nuklearfamilie aus Vater, Mutter und Kind(ern) schließt diese Definition folglich auch Darstellungen von einem Elternteil und Kind(ern) ein; ebenso Mehrgenerationenfamilien mit Großeltern oder Stiefelternfamilien.

Im begrenzten Rahmen eines Zeitschriftenbeitrags werden die vorausgegangenen Forschungsthesen und methodologischen Überlegungen im Folgenden exemplarisch an einem ausgewählten Familienporträt veranschaulicht. Oberflächlich betrachtet, mag diesem Exempel eine gewisse Beliebtheit innenwohnen; und tatsächlich ist es nahezu unmöglich, allen Facetten der visuellen Darstellung von Familie gerecht zu werden. Gleichwohl lässt die Fokussierung einzelner Aspekte bei gleichzeitiger Auswahl eines repräsentativen Beispiels Rückschlüsse auf Paradigmen zu, die zu einer bestimmten Zeit in einem konkreten geographischen, kulturellen und gesellschaftlichen Raum Eingang in die visuelle (Re-)Präsentation von Familie fanden, ohne indes ein singulärer Einzelfall zu sein. Zu diesem Zwecke ist der Auswahl- und Analyseprozess so angelegt, dass eine serielle Bilderauswahl zugrunde liegt, aus der schließlich das für den vorliegenden Beitrag exemplifizierte Porträt ausgewählt wurde. Konkret offeriert hier die weiter oben genannte Datenbank eine korrelierte Stichwortsuche, die etwa auf Personenkonstellationen, Gesten und Gegenstände abhebt. Neben Kriterien der Entstehungszeit sowie des geographischen und des Kulturraumes ermöglicht diese Filterung mittels ausgewählter Stichworte einen ersten Zugang zu wiederkehrenden Darstellungsweisen. Die so identifizierten Gemälde werden einer kursorischen Einzelsichtung unterzogen, um wiederum jene Darstellungen auszuwählen, die für eine detaillierte Betrachtung ertragreich erscheinen. Um die antizipierte Wechselwirkung mit vorherrschenden Wahrnehmungen und Vorstellungen dokumentieren zu können, sind hier insbesondere Materialbreite und Quellendokumentation von Bedeutung. Berücksichtigt wird unter anderem, wie gut ein bestimmtes Gemälde dokumentiert ist, wie reich das Material zu einem Kunstschaffen-

- 
- 2 Unter Gemälde wird ganz allgemein ein auf einen Trägerstoff wie etwa Papier, Leinwand oder Holz aufgebrachtes Bild verstanden, das mit malerischen Techniken produziert wurde und daher auch häufig als Kunstwerk bezeichnet wird. Es grenzt sich durch seine Produktionsweise sowohl von einer Zeichnung als auch von einer Fotografie ab, entspricht dessen ungeachtet aber dem eingangs artikulierten Verständnis der Vermittlungsmöglichkeiten eines visuellen Mediums.
  - 3 Diese Datenbank entstand im Rahmen des Projektes „The Renewal of the Family: Formative Representations in Portraits and Genre Paintings from the 16th to the 19th Century“, welches die Verfasserin dieses Beitrags unter der Leitung von Prof. Dr. Karin Priem zwischen 2011 und 2015 an der Universität Luxemburg betreut hat.

den ist und wo sich ein Zusammenhang zu anderen Quellen herstellen lässt, zu denen die genannte antizipierte Wechselwirkung plausibilisiert werden kann.

Anton Graff und sein Œuvre erfüllen diese Kriterien in aussagekräftiger Weise. Gleichsam den Traditionen des Klassizismus verpflichtet und nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten suchend, war er insbesondere für seine Familiendarstellungen bekannt – und ist es bis heute. Als prominenter Porträtmaler seiner Zeit kann der dem Bürgertum zugehörige Graff als stilbildend tituiert werden (detaillierter zu Graffs künstlerischem Hintergrund siehe weiter unten). Das ausgewählte Porträt seiner eigenen Familie kann aufgrund seiner Zuordnung zur Gattung des Künstlerfamilienporträts als besonders aussagekräftig für den Kontext des vorliegenden Beitrags angesehen werden, da es mehrere Kriterien erfüllt, die bei der Betrachtung von Darstellungen zum Sujet Familie ergiebig sind. So handelt es sich zunächst um reale Personen, deren Lebensläufe meist gut rekonstruiert sind. Das bereits weiter oben beschriebene Changieren zwischen der Realität und einer Idealvorstellung kann somit tendenziell genauer hinterfragt werden. Hilfreich hierbei können beispielsweise familiäre Konstellationen oder lebensgeschichtliche Kontexte sein. In Bezug auf das Gesamtwerk eines Künstlers lassen sich oftmals mehrere Porträts der eigenen Familie oder einzelner Familienangehöriger finden, die über einen längeren Zeitraum nicht nur die jeweilige Entwicklung der Abgebildeten dokumentieren, sondern darüber hinaus auch Einblicke in Kontinuitäten und Brüche in Stil und Bildgestaltung des Künstlers offenbaren – und dadurch möglicherweise auf einen wechselseitigen Bezug zu gesellschaftlich-kulturellen Entwicklungen verweisen. Nicht zuletzt kann der Vergleich mit Arbeiten des gleichen Künstlers, auf denen er andere Familien porträtiert, Unterschiede zwischen repräsentativen Auftragsarbeiten und Darstellungen der eigenen Familie<sup>4</sup> aufzeigen, die auf das Ausprobieren von neuen Ideen in der Bildgestaltung und Umsetzung hindeuten können.

Im Folgenden geht es daher um Zeigegesten und Gebrauchsweisen von Familiendarstellungen und somit um den Versuch, Verbindungen und Referenzen zwischen visueller Gestaltung und zeitgenössischen Haltungen im Hinblick auf die Rolle der Familie und ihre Aufgaben, vorherrschende Ideen und Ideale von Erziehung sowie das sich herausbildende Verständnis der Geschlechterrollen herzustellen.

Die Einzelbildanalyse berücksichtigt die verschiedenen Ebenen der ikonographischen Gestaltung, der Bildkomposition und der Bildbotschaft. Von Interesse sind hier motivische Elemente, die als *Motive des Alltags einer beschriebenen Welt* fungieren und die Aufmerksamkeit auf das Vorhandene und Gegenwärtige lenken (Alpers, 1985, S. 27) – ganz im Sinne des darstellenden Sehens des *picturing*. Über die Einzeldetails hinaus erfolgt eine präzise Betrachtung des figurativen Arrangements auf der Ebene der Bildkomposition, die sich an ikonologischen Strukturierungsbestrebungen orientiert, wie sie etwa Erwin Panofsky und Ralf Bohnsack verfolgen. Reflektiert wird

4 Keineswegs war es allerdings so, dass die Darstellungen der eigenen Familie lediglich für den Privatgebrauch angefertigt wurden; auch diese Porträts wurden verkauft und waren zum Teil sogar Auftragsarbeiten. Hier wäre eine eingehende Analyse ertragreich, die sich genauer mit den Entstehungs- und Weitergabemodalitäten der Werke beschäftigt.

dies vor dem Hintergrund des kulturell-historischen Kontextes, mit dem Ziel, den Zusammenhang von visueller Darstellung und gesellschaftlicher Vorstellung herauszuarbeiten. Hier schließt sich der Kreis zu dem, was Svetlana Alpers unter *representation* fasst.

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass die hier zum besseren Verständnis getrennt voneinander vorgestellten Analyseebenen in den folgenden Ausführungen nicht als Einzelschritte dezidiert abgehandelt werden. Vielmehr wird ein ergebnisorientierter Ansatz verfolgt, der mittels der Zusammenführung der verschiedenen Analyseebenen die Einordnung des Gemäldes als (Re-)Präsentant gesellschaftlicher Wahrnehmungen und erziehungswissenschaftlicher Ideen ermöglicht.

Veranschaulicht wird dieser Zugang zu Bildquellen im nachfolgend analysierten Gemälde Anton Graffs, der seine Frau, seine Kinder und sich selbst zwischen familiärer Privatheit und öffentlicher Profession inszeniert.

Im Jahr 1785 malte der Schweizer Künstler Anton Graff seine Familie im häuslichen Setting (siehe Abb. 1, S. 353). Graff, der nach seiner Ausbildung im Alter von 20 Jahren nach Deutschland übersiedelte und ab 1766 kurfürstlich sächsischer Hofmaler und Mitglied der Kunstakademie Dresden wurde (Berckenhagen, 1967, S. 34), zählt zu den bedeutendsten Porträtmalern des Klassizismus; es gibt kaum einen berühmten Zeitgenossen, der sich nicht von ihm malen ließ, was Graffs Œuvre auch zu einem Geschichtsdokument macht.

Seine charakteristische Bildgestaltung, über die äußere Ähnlichkeit hinaus den Charakter des Abgebildeten zu erfassen, entsprach am Ende des 18. Jahrhunderts nicht nur den Wünschen der bürgerlichen Kundschaft, sondern zeigt sich auch eindrucksvoll im vorliegenden Porträt seiner eigenen Familie. Beeinflusst durch die Aufklärung versuchte Graff, einen neuen Porträttypus einzuführen, in dem stärker die Persönlichkeit als der soziale Status der Abgebildeten betont wurde.

In einem unspezifischen, dunklen Innenraum zeigt Graff seine Familie, deren Mitglieder eng beieinander, aber mit verschiedenen Tätigkeiten beschäftigt dargestellt werden. Bezogen auf das figurative Arrangement verwendet Graff für dieses Zusammenspiel von Gemeinschaft und Segmentation ineinander übergehende pyramidale Strukturen, beginnend mit seinen beiden Söhnen Carl Anton und Georg, dann seine Frau Elisabetha Sophie Augusta (genannt Guste) und seine Tochter Caroline Susanne integrierend, während er selbst auf den ersten Blick ausgeschlossen zu sein scheint. Unter Hinzunahme des ovalen Porträts, an dem Graff an seiner Staffelei arbeitet, wird jedoch die alle Familienmitglieder einschließende Pyramide erkennbar – mit Vater und Mutter auf identischer Höhe. Bereits auf dieser Ebene des figurativen Arrangements wird eine erste Referenz zum Ideal des bürgerlichen Lebens erkennbar: Die Frau ist verantwortlich für die private, häusliche Sphäre, der Mann hingegen repräsentiert den öffentlichen Außenraum. In diesem Duktus wird Guste als Lehrerin ihrer vierjährigen Tochter inszeniert, während die beiden acht und elf Jahre alten Söhne an einem niedrigen Tischchen knien, das mit diversen Blättern – vermutlich Druckgrafiken – bedeckt ist. Der Maler selbst zeigt sich bei der Arbeit und hat den Betrachtenden den Rücken zugewandt, blickt sie aber über seine Schulter hinweg an. Neben seinem jüngeren Sohn ist



Graff damit der einzige der Abgebildeten, der aus dem Bild herausblickt. Zeigen bereits die Ausführungen zum figurativen Arrangement die Bedeutung des Gemäldes auf der Staffelei, offenbart eine nähere Betrachtung den historischen Kontext dieses Porträts, der sich über drei Ebenen entschlüsseln lässt.

Auf einer ersten allgemeinen Ebene bedient Graff durch die Integration des Gemäldes in sein Familienbild das beliebte Motiv des Bildes-im-Bild, welches insbesondere in Selbstporträts von Malern zu finden ist und der Illustration ihrer Profession wie auch ihrer Kunstfertigkeit dient. Auch auf Familiengemälden ist das Bild-im-Bild häufig zu finden; hier fungiert es auf einer konkreteren Ebene als Ahnenporträt oder auch als (Ab-)Bild bereits verstorbener Familienangehöriger. Bezogen auf das von Graff integrierte Porträt ist zu konstatieren, dass es den zum Zeitpunkt der Fertigung des Familiengemäldes bereits verstorbenen Schwiegervater des Künstlers zeigt. Für den eingangs antizipierten Zusammenhang von visueller Darstellung und gesellschaftlicher Vorstellung ist schließlich die Metaebene von Interesse. Bei Graffs Schwiegervater handelt es sich nämlich um den Philosophen und Ästhetiker Johann Georg Sulzer (1720–1779), der neben seinen Arbeiten zu einer *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (1771/74) auch mit seinen pädagogischen Schriften zur Erziehung und Bildung Bekanntheit erlangte. Tatsächlich scheint der Tenor seiner Schriften im Graffschen Familienbild sichtbar zu werden, insbesondere seine *Anweisung zur Erziehung seiner Töchter* (1781 posthum erschienen), die er für die Direktorin der Töchterschule seiner Töchter niederschrieb – die ältere der beiden ist nun ebenjene Mutter im vorliegenden Gemälde. Ebenfalls stark von aufklärerischen Ideen beeinflusst, strebte Sulzer in seinem grundlegenden pädagogischen Konzept die allseitige Entwicklung der kindlichen Seele an: „Man hat mehr darauf zu sehen, wie die Kinder lernen, als wieviel sie lernen“ (Sulzer, 1781/1922, S. 34). Gemäß Sulzer sollte sich die Unterweisung an der physischen und der mentalen Natur des Kindes ebenso wie an seinem individuellen Temperament orientieren und die Freude am Lernen so stimuliert werden. Bemerkenswert ist, dass Sulzer diese pädagogischen Ideen bereits 1745 in seinem *Versuch einiger vernünftiger Gedancken von der Auferziehung und Unterweisung der Kinder* niederschrieb; lange bevor Jean-Jacques Rousseau seinen *Emile* verfasste (1762) oder Pestalozzi überhaupt geboren wurde (1746), der mit seiner 1801 erschienenen Abhandlung *Wie Gertrud ihre Kinder lehrt* ein ähnliches Anliegen verfolgte.

Inspiziert von John Locke (1632–1704) war Sulzer von der mentalen und physischen Natürlichkeit des Kindes überzeugt und verstand das äußere Erscheinungsbild als eine Reflexion der inneren Schönheit: „Man muß sie vermahren, äußerlich sich ohne Zwang so zu zeigen, wie sie innerlich sind, und sie innerlich so zu bilden, daß sie sich zeigen dürfen“ (Sulzer, 1781/1922, S. 181). Er forderte dazu auf, die Vernunft als Maßstab und das bedächtige Nachdenken als Grundlage für das Handeln zu etablieren: „Es [ist] schlechterdings keine vernünftige Regel [...], alles so zu machen, wie es andere tun, sondern alles der Vernunft nach recht zu tun, daß das Anständige nicht aus dem Gebrauch, sondern durch Überlegung bestimmt werden müsse“ (Sulzer, 1781/1922, S. 181). Kann hier lediglich ein Eindruck seines pädagogischen Konzeptes gegeben werden, so veranschaulichen bereits die exemplarisch ausgewählten Zitate Sulzers An-

liegen, Bedachtsamkeit und Selbstreflexion im kindlichen Verstand zu etablieren – und zwar mit liebevollen, gütigen und zugeneigten Eltern als Leitbilder.

Zurück im vorliegenden Gemälde Anton Graffs zeigt sich dies beispielsweise in der gleichen, einfachen weißen Kleidung von Mutter und Tochter wie auch insgesamt in der harmonischen und privaten Szenerie, zusätzlich unterstrichen durch das im linken hinteren Bildgrund positionierte Spinett, als Symbol für Harmonie (Fehlmann & Verwiebe, 2013, S. 80), das im ansonsten dunklen Hintergrund von einer unbekanntem Lichtquelle betont wird. Licht und Schatten bilden im Gesamtwerk Graffs bedeutsame Mittel der Komposition. Das Licht ist stets auf das Gesicht (bei Damen unter Einschluss des Dekolletés) gerichtet. Hier orientiert sich Graff am böhmischen Barockmaler Johann Kupetzky (1667–1740), dessen Porträts er intensiv studierte: „Nicht ohne Niederschlag blieb deshalb die herbe, auf das rein Menschliche gerichtete, oft alles Höfisch-Konventionellen entkleidete Art der Kupezkyschen Bildniskunst, in der das Bürgerliche absolute Realität gewinnt“ (Berckenhagen, 1967, S. 13). Kennzeichen des Bürgerlichen drücken sich für Graff in der einfachen, natürlichen Optik und Haltung der Porträtierten ebenso aus wie in ihren Gesichtern, die keine Trauer zeigen und auch kaum ein Lächeln erkennen lassen; „es sind aufgeklärte, selbstbewusst in sich ruhende erwachsene Menschen, Bürger ohne Empfindsamkeit und Pathos“ (Berckeshagen, 1967, S. 32). Der selbstbewusst in sich ruhende Erwachsene ist dabei das Resultat der von Sulzer propagierten Bedachtsamkeit und Selbstreflexion; im Graffschen Familienporträt erkennbar an Anton Graff und seinem jüngeren Sohn Georg, welche die Betrachtenden selbstbewusst und interessiert anblicken. Den Augen als Quelle zur Erfassung der Persönlichkeit des Menschen galt Graffs besondere Aufmerksamkeit; sie scheinen in seinen Gemälden zu den Betrachtenden zu sprechen (Waser, 1926, S. 76).

Wie die Ausführungen gezeigt haben, finden sich im Porträt der Familie Graff diverse Anknüpfungspunkte an bürgerliche Vorstellungen wie auch an die erziehungswissenschaftlichen Ideen des Schwiegervaters Johann Georg Sulzer, dem Graff bereits lange vor seiner Heirat mit dessen Tochter freundschaftlich verbunden war. Die Möglichkeiten der bildlichen Wiedergabe der von ihm betonten inneren Schönheit erkannte Sulzer deutlich in der Produktionsweise Graffs. In seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* hält er fest:

Ich habe mehr als einmal bemerkt, dass verschiedene Personen, die sich von unserem Graf, der vorzüglich die Gabe hat, die ganze Physiognomie in der *Wahrheit der Natur* darzustellen, haben mahlen lassen, die scharfen und empfindungsvollen Blicke, die er auf sie wirft, kaum vertragen können; weil jeder bis in das *Innere der Seele zu dringen* scheinete. (Berckenhagen, 1967, S. 16; Hervorh. KtH)

Von den vielfältigen Porträts in Graffs Œuvre, die seine Familienmitglieder in verschiedenen Konstellationen zeigen, weist insbesondere ein Ehepaarbildnis von Graff und seiner Frau Parallelen auf; erneut werden beide neben einem Porträt Sulzers gezeigt (*Der Künstler und seine Gattin vor dem Bildnis Johann Georg Sulzers, 1773/74*, siehe Abb. 3, S. 354). Darüber hinaus existiert zu dem hier analysierten Familienporträt eine unvoll-

endete Vorstudie, die im direkten Vergleich interessante Änderungen aufweist (entstanden 1785/86, siehe Abb. 2, S. 353). Der wohl prägnanteste Unterschied ist die Position des ältesten Sohnes, der stehend am linken Bildrand gezeigt wird. Der weiter oben beschriebene pyramidale Bildaufbau wird somit durchbrochen, da Carl Anton nicht mehr in die Familienpyramide aus Mutter und Kindern integriert, sondern vielmehr durch die teilweise Verdeckung des väterlichen Körpers deutlich näher an diesen herangerückt wird. Eine Verbindung besteht indes, wenn auch einseitig, durch die ebenfalls geänderte Blickrichtung des jüngeren Sohnes, der zu seinem Bruder aufschaut. Zugleich wird dadurch die Einbeziehung der Betrachtenden weniger exponiert hergestellt, da auf dieser Vorstudie lediglich der Künstler selbst aus dem Porträt herausblickt. Schließlich – und das markiert in Bezug auf die herausgearbeitete Funktion der Choreographie der abgebildeten Personen einen markanten Unterschied in der Bildbotschaft – erfolgt keine direkte Gegenüberstellung der beiden Eltern auf gleicher Ebene, und dadurch ist auch die Einrahmung des Porträt Sulzers weniger prägnant. Dazu passt, wenn auch nur als nuancierter Unterschied bei genauerer Betrachtung erkennbar, dass der hinweisende Zeigefinger der mütterlichen Hand, der auf der finalen Fassung den erklärenden Gestus der Mutter unterstreicht, in der Vorstudie nicht ausgeprägt ist; hier liegt die Hand eher unspezifisch auf dem Buch in Gustes Schoß. Hervorgehoben werden in der Vorstudie vielmehr die beiden Söhne, die durch ihre Position (der ältere stehend, der jüngere im formalen Bildmittelpunkt) und Blickbeziehung hervortreten.

Neben Parallelen innerhalb seines eigenen Œuvres zeigen sich auch Referenzen zu Arbeiten anderer Künstler. Genannt sei hier beispielhaft der bekannte Stich *Cabinet d'un peintre* von Daniel Chodowiecki aus dem Jahr 1771, einem engen Freund Anton Graffs<sup>5</sup>, der grundsätzliche Ähnlichkeiten in der Bildkomposition aufweist, wenn Graff diese auch modifiziert hat. Dass Chodowiecki wiederum das hier behandelte Graffsche Familienporträt kannte, belegt sein Briefwechsel mit der Gräfin von Solms-Lauenbach, in dem er sich über die Bildgestaltung äußert (Steinbrucker, 1928, S. 61 und 107).

#### 4. Ein resümierender Ausblick

*Present in the mind – Present to the eye.*  
(Williams, 1983, S. 266–267)

Zentrale, für das vorliegende Gemälde herausgearbeitete Motive, wie die Privatheit und Intimität der Familie bei gleichzeitiger Trennung der Geschlechter nach ihren räumlichen Funktionssphären, sind zugleich grundlegende Kennzeichen der bürgerlichen Lebensweise. Hierzu zählt neben dem Verständnis der Familie als Ort des Rückzugs aus der Welt (Luhmann, 1990, S. 209) ihre Wahrnehmung als abgegrenzter Innenraum

5 Zu finden unter <http://loc.gov/pictures/resource/cph.3m00086/> in der Library of Congress [31.01.2018].

im Sinne eines *locus amoenus*, eines idealisierten Naturraums (zur antizipierten Natürlichkeit der Familie siehe weiter unten). Diese strikte Trennung von privatem Bereich der Familie und öffentlichem Raum geht mit der Idealisierung der Familie als Idylle einher, wie sie etwa Wilhelm von Humboldt 1882 rückblickend beschreibt, die für ihn, „mehr ein häusliches Familienleben, als eine Existenz in größeren Verhältnissen, [...] in dem engen, aber lieblichen Kreise unschuldiger Sitten und einfacher Tugenden“ ist (von Humboldt, 1882, S. 135). Humboldt skizziert eine Vorstellung von Familie, die stark mit dem sich etablierenden Bürgertum korreliert und schließlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im (Epochen-)Begriff des Biedermeier kulminiert; ein Begriff, der „erstmalig einen relativ geschlossenen Ausdruck einer neuen, bürgerlichen Lebensweise“ darstellt (Sieder, 1987, S. 126). Das bürgerliche Leitbild der Familie orientiert sich dabei an normativ aufgeladenen Beziehungen; die Identität des Einzelnen speist sich aus den emotionalen Beziehungen in der Familiengemeinschaft – und zwar in dem Bewusstsein, gemeinsam eine Einheit auszumachen, wie Georg Wilhelm Friedrich Hegel 1821 in seinen *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse* festhält (Hegel, 1821/1986, § 163; vgl. auch Brauer, 2006, S. 47). Mit Norbert Elias (1939/1976) lassen sich als wesentliche Elemente der bürgerlichen Lebensweise die folgenden fixieren: „[e]ine sparsame, ökonomische Lebensführung [...], eine Kultivierung der inneren Werte, der Sicherheit vermittelnden Konvention und der Bildung der Persönlichkeit [...]“ (Sieder, 1987, S. 129; vgl. auch Elias, 1939/1976, S. 22).

Mit der Trennung von privatem Binnenraum der Familie und öffentlichem Außenraum der Arbeitswelt geht eine Ausdifferenzierung der Geschlechterrollen in Form einer Trennung ihrer jeweiligen Handlungsbereiche einher. Diese Trennung von Arbeit als Domäne des Mannes und Familie als Wirkstätte der Frau führt zu einer *Feminisierung von Familie*, die wiederum zu einer Emotionalisierung und Sentimentalisierung der Beziehung zu den Kindern (insbesondere der Mutter-Kind-Beziehung) führt, welche als Verkörperung der elterlichen Liebe angesehen werden (wie etwa bei Hegel, 1821/1926, § 173). Schließlich hat die geschlechtliche Differenzierung weitreichende ideologische Folgen: Insbesondere „die Frau [...] [wird] auf Charaktereigenschaften festgeschrieben, die sie für die Familie und für das Heim prädestiniert erscheinen“ lassen (Sieder, 1987, S. 132). Es scheint nun augenscheinlich, was *typisch männlich* und was *typisch weiblich* sei; und so hält der Brockhaus des Jahres 1815 fest: „Jener gehört dem *geräuschvollen öffentlichen Leben*, dieses dem *stillen häuslichen Cirkel*“ (Brockhaus, 1815, S. 211; Hervorh. KtH). Die Charakteristik der geschlechtsspezifischen Persönlichkeit erfährt in der Folge eine immer stärker ideologisch gefärbte Prägung, bis diese Konstruktion von vermeintlich natürlichen Gegebenheiten entscheidend für die Wahrnehmung der Geschlechter wird. Der Erfolg dieser gesellschaftlichen Entwicklung lässt sich schließlich daran ablesen, dass diese abstrahierte Zuschreibung den sozialen Wandel unbeschadet zu überstehen vermochte und bis ins 20. Jahrhundert hinein ihre Gültigkeit und Plausibilität behielt. Die vom Bürgertum als zentral erachtete *Bildung* der geschlechtsspezifischen Persönlichkeit findet folgerichtig Eingang in die Erziehung und Sozialisation der Kinder.

Reinhard Siedler resümiert hierzu in seiner *Sozialgeschichte der Familie* (1987): „Was man an geschlechtsspezifischen Curricula organisierte, erschien alsbald als *soziale Natur* der Geschlechter und bestätigte die Ideologie. Die bürgerliche Familie produzierte damit über Generationen jenen komplexen Bausatz von scheinbar natürlichen Eigenschaften der Geschlechter, die sich auf diese Weise tatsächlich dissoziierten“ (Sieder, 1987, S. 139). In der Vorstellung des Bürgertums wird Familie also als *locus amoenus* etabliert – zugleich ist sie aber in ihrer ideologischen Konstruktion gerade nicht mehr *nur* eine naturgegebene Entität, sondern sozial und kulturell geformt. An der Etablierung dieser Vorstellungen und Wahrnehmungen partizipieren auch die Familienporträts der Zeit, wie exemplarisch am Familienporträt Anton Graffs veranschaulicht wurde.

Es ist zu konstatieren, dass sich die herausgearbeiteten Motive bürgerlicher Familiendarstellungen nicht plötzlich und aus dem Nichts entwickelt haben. Der Blick zurück auf vorangegangene Künstlerfamilienporträts offenbart bereits einzelne Tendenzen, wie etwa die Beziehung insbesondere der Mütter zu ihren Kindern im 17. Jahrhundert, wie sie beispielsweise bei Pieter de Hooch (1629–1684) oder Caspar Netscher (1639–1684) zu finden sind.<sup>6</sup> Dennoch überwiegt eine eher repräsentative Darstellung, wie anschaulich die *Familietafereel* (Familientafel) zeigt, die ebenfalls in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden ist.<sup>7</sup> Auch sie ist ein Werk Netschers; diese Bandbreite im Werk eines Künstlers verdeutlicht, wie traditioneller Bildaufbau und sich verändernde Gestaltungsweisen parallel existieren konnten – etwa gerade bei Gemälden, die keine Auftragsarbeit darstellten und somit Gelegenheit boten, neue Darstellungsweisen auszuprobieren und sich über bestehende Traditionen hinwegzusetzen. Für die Darstellung seiner eigenen Familie spielt Netscher nämlich bereits stärker mit innerbildlichen Beziehungen und Hervorhebungen durch Licht und Schatten, wie sie auch bei Graff zu finden sind. Gleichzeitig halten sich christliche Bildtraditionen, die auf westliche Vorstellungen der Madonna mit Kind rekurrieren. Referenzen an diese Mutter-Kind-Dyade lassen sich über viele Jahrhunderte bis in unsere heutige Zeit nachzeichnen (vgl. te Heesen, 2016) und finden sich beispielsweise auch im *Selbstbildnis des Künstlers im Kreis seiner Familie* des Nürnberger Malers Daniel Preisler (1627–1665) aus dem Jahr 1665 (siehe Abb. 4, S. 354). Auffällig ist die Arbeit mit symbolischen Attributen, die Preisler jedem Familienmitglied beigegeben hat. So dokumentiert der Künstler nicht nur seine eigene Familie, sondern spiegelt das Ideal christlichen Familienlebens per se. Die Zusammengehörigkeit der Familienmitglieder wird dabei durch das Motiv der Fünf Sinne hervorgehoben, das auf einen Zyklus von Frans Florin zurückgeht und Eingang in die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts fand (vgl. ausführlich Kauffmann,

6 Vgl. exemplarisch Pieter de Hooch *A Woman peeling Apples* (1663) <http://wallacelive.wallacecollection.org/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=64913&viewType=detailView> [31.01.2018]; Caspar Netscher *Der Künstler mit seiner Familie* (1674) [http://residenzgalerie.at/Hollaendischer-Barock.17.0.html?&cHash=2ef5569c88&tx\\_csimageexplorer\\_pi1\[image\]=218](http://residenzgalerie.at/Hollaendischer-Barock.17.0.html?&cHash=2ef5569c88&tx_csimageexplorer_pi1[image]=218) [31.01.2018] und *Moederzorg* (Mütterliche Sorge, 1669) <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-293> [31.01.2018].

7 Vgl. Caspar Netscher *Familietafereel* <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-2556> [31.01.2018].

1943, S. 133–157).<sup>8</sup> Dass Preisler sich beim Stimmen der Laute darstellt, kann als Symbol für die familiäre Eintracht und Harmonie verstanden werden.

Bereits im 17. Jahrhundert etablieren sich demnach offensichtlich wesentliche Formen des Künstlerfamilienporträts, die sich im 18. Jahrhundert weiter ausprägen und schließlich am Übergang zum 19. Jahrhundert verstärkt in einer emotional aufgeladenen, die Privatheit der Familie und ihre Feminisierung betonenden Inszenierungsweise kulminieren. Diese Entwicklungen in der visuellen Darstellung von Familie spiegeln und beeinflussen dadurch zugleich die gesellschaftlichen und kulturellen Standardisierungstendenzen der hier untersuchten Zeitspanne, indem sie ein Medium bereitstellen, welches das Changieren zwischen der Heraufbeschwörung althergebrachter *bekannter* Vorstellungen und der Implementierung neuer Ideen gleichermaßen illustriert. Eine historische Perspektive auf *Bilder* von Familie kann Aufschluss über die zeitliche Bedingtheit und damit den Wandel von Bildbotschaften und Wahrnehmungen geben; sie kann zugleich jedoch auch bestimmte Bild- und Wahrnehmungstraditionen als zeitlose Referenzen offenbaren. *Familie* kann sich folglich mittels Bildern über sich selbst verständigen, da auch das künstlerische Motiv der Familie wie die Familie selbst „nicht bloß die in Kunst zu verwandelnde Natur, sondern ebenfalls das Resultat einer Geschichte der Kultivierung und Zivilisierung“ ist, wie Ilsebil Barta (1997, S. 51) schreibt. Bildern kommt damit ein Zugewinn an Erkenntnis zu. Der hier nur cursorisch mögliche Blick über den abgesteckten historischen Rahmen hinaus lässt bereits erahnen, welche Möglichkeiten eine *longue durée*-Perspektive für die visuelle Geschichte der Familie zu offerieren vermag. In ihrer simultanen Darstellungsweise sprechen Bilder das Auge in besonderer Weise an; sie prägen den Blick für bestimmte wiederkehrende Motive der Darstellung und Inszenierung, welche wiederum Einfluss auf Wahrnehmungen, Vorstellungen, Ideen und Entwicklungstendenzen in der Sozial- und Kulturgeschichte von Familie nehmen. Zwar stehen sie in einer Wechselwirkung mit anderen Quellensorten der Zeit, können aber nicht als rein additives Material verstanden werden. In einer stark auf das Sehen ausgerichteten Gesellschaft verleihen sie vielmehr den *Bildern im Kopf* ihre motivische Gestaltung – und den *Bildern vor Augen* ihren soziokulturellen Wiedererkennungswert. Die Kunst wird damit, in Anlehnung an das weiter oben angeführte Zitat von Svetlana Alpers (Alpers, 1985, S. 24), zu einem *Auge zur Welt*.

8 Die Laute – zudem als Symbol für Musik der Schwesternkunst Malerei nahestehend (Hofner-Kulenkamp, 2002, S. 152) – wird dem Gehör zugeordnet, der Spiegel dem Gesichtssinn, der Apfel dem Geschmack, die Blume dem Geruch und der pickende Vogel dem Tastsinn (vgl. <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm923> [31.01.2018]).

## Literatur

- Alpers, S. (1985). *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Köln: Dumont.
- Barta, I. (1997). *Studien zum Familienporträt des 18. Jahrhunderts in Österreich. Von der DOMUS AUSTRIA zur FAMILIA AUGUSTA. Zur politischen Funktion und zum Wandel des Familienbegriffs in den Ahnen- und Familiendarstellungen der Habsburger*. Dissertation, Universität Hamburg (unveröffentlicht).
- Belting, H. (2001). *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.
- Berckenhagen, E. (1967). *Anton Graff – Leben und Werk*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft.
- Bohnsack, R. (2009). *Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode*. Opladen: Budrich.
- Brockhaus, F.A. (Hrsg.) (1815). *Conversations-Lexicon oder encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände. Dritter Band, D-F* (3. Aufl.). Leipzig/Altenburg: F.A. Brockhaus.
- Bourdieu, P. (1970). *Zur Soziologie symbolischer Formen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Brauer, S. (2006). Naturgemeinschaft oder bürgerliche Institution? Mit Hegel auf die Privatheit der Familie blicken. In J. Reuter & K. Wolf (Hrsg.), *Geschlechterleben im Wandel. Zum Verhältnis von Arbeit, Familie und Privatsphäre. Ausgewählte Beiträge der 4. Fachtagung Frauen-/Gender-Forschung in Rheinland-Pfalz Tübingen* (S. 43–66). Tübingen: Stauffenburg.
- Büttner, F., & Gott dang, A. (2006). *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*. München: C.H. Beck.
- Crary, J. (1996). *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden: Verlag der Kunst.
- Dekker, J. (2014). Looking at Filtered Realities. Images of childhood and parenting in the Dutch golden age. In K. te Heesen (Hrsg.), *Pädagogische Reflexionen des Visuellen* (S. 27–46). Münster/New York: Waxmann.
- Edwards, E. (2012). Objects of Affect: Photography beyond the image. *Annual Review of Anthropology*, 41(1), 221–234.
- Elias, N. (1939/1976). *Über den Prozess der Zivilisation. Sozialgenetische und psychogenetische Untersuchungen. Band I: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes* (3. Aufl.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fehlmann, M., & Verwiebe, B. (Hrsg.) (2013). *Anton Graff. Gesichter einer Epoche*. München: Hirmer.
- Hegel, G. W. F. (1821/1926). *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*. Stuttgart: Reclam.
- Hofner-Kulenkamp, G. (2002). *Das Bild des Künstlers mit Familie. Porträts des 16. und 17. Jahrhunderts*. Bochum: Winkler.
- von Humboldt, W. (1882). *Aesthetische Versuche über Goethe's Hermann und Dorothea* (4. Aufl.). Braunschweig: Vieweg.
- Kauffmann, H. (1943). Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. In H. Tintelnot (Hrsg.), *Kunstgeschichtliche Studien. Dagobert Fey zum 23. April 1943* (S. 133–157). Breslau: Gauverlag.
- Kemp, W. (1985). Vorwort. In S. Alpers (Hrsg.), *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts* (S. 7–20). Köln: Dumont.
- Klee, P. (1920). Schöpferische Konfession. In K. Edschmid (Hrsg.), *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung, Band XIII* (S. 28). Berlin: Reiß.
- Luhmann, N. (1990). Sozialesystem Familie. In ders., *Soziologische Aufklärung. 5. Konstruktivistische Perspektiven* (S. 196–217). Opladen: Westdeutscher Verlag.

- Mannheim, K. (1931/1969). Wissenssoziologie. In ders., *Ideologie und Utopie* (S. 227–267). Frankfurt a. M.: G. Schulte-Bulmke.
- Mietzner, U. (2012). Transparenz eines nichttransparenten Mediums. *Bildungsgeschichte. International Journal for the Historiography of Education*, 2(2), 239–243.
- Mitchell, W. J. T. (2008). *Bildtheorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mollenhauer, K. (2008). *Vergessene Zusammenhänge. Über Kultur und Erziehung* (7. Aufl.). Weinheim: Juventa.
- Priem, K. (2015). Nonformal Education on Display. In P. Smeyers, D. Bridges, N. C. Burbules, & M. Griffiths (Hrsg.), *International Handbook of Interpretation in Educational Research. Part Two* (S. 1011–1027). Dordrecht/Heidelberg/New York/London: Springer.
- Schnaase, K. (1834). *Niederländische Briefe*. Stuttgart/Tübingen: J.G. Cotta'sche Buchhandlung.
- Sieder, R. (1987). *Sozialgeschichte der Familie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Sulzer, J. (1781/1922). Anweisung zur Erziehung seiner Töchter. In W. Klinke (Hrsg.) (1922), *Johann Georg Sulzers Pädagogische Schriften. Mit Einleitung und Anmerkungen* (S. 174–211). Langensalza: Hermann Beyer & Söhne.
- te Heesen, K. (2014). Visuelle Vakanz. Elterliche Leerstellen in Familienporträts des 19. Jahrhunderts. In dies. (Hrsg.), *Pädagogische Reflexionen des Visuellen* (S. 11–25). Münster/New York: Waxmann.
- te Heesen, K. (2016). From the Madonna Lactans to The Family of Man: Tracing a visual frame of reference through history. In K. Priem & K. te Heesen (Hrsg.), *On Display: Visual Politics, Material Culture, and Education* (S. 99–124). Münster/New York: Waxmann.
- von Steinbrucker, C. (Hrsg.) (1928). *Briefe Daniel Chodowieckis an die Gräfin von Solms-Lauerbach*. Straßburg: J. H. Ed. Heitz.
- Waser, O. (1926). *Anton Graff*. Frauenfeld/Leipzig: von Huber & Co.
- Williams, R. (1983). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press.

**Abstract:** The family as a social entity has been the topic of images for centuries, as it has been relevant for educational issues. Images, in a unique manner, are closely related to socially determined perceptions, ideas, and practices as they do not only depict but also give visual shape to these concepts and help to spread them. This contribution aims to demonstrate the significance of visual media as sources for educational and historical research. Acknowledged by coevals as the time of birth of the bourgeois family, the turn from the 18th to the 19th century will be explored. Exemplified by one particular family portrait the correlation between structures in artistic depiction and socially and educationally determined perceptions will be revealed.

**Keywords:** Family Life Research, Visual Studies, Family Portrait, Bourgeois Lifestyle, 18th/19th Century



**Anschrift der Autorin**

Dr. Kerstin te Heesen, Université du Luxembourg,  
Faculty of Language and Literature, Humanities, Arts and Education,  
Institute of Applied Educational Sciences,  
Research Unit ECCS (Education, Culture, Cognition, and Society),  
Campus Belval, Maison des Sciences Humaines,  
11, Porte des Sciences, L-4366 Esch-sur-Alzette, Luxemburg  
E-Mail: kerstin.teheesen@uni.lu

