

CAROLIN ROCKS

Bodmers Mahlerinnen

Praktiken der Leserkritik in *Die Discourse der Mahlern* (1721-1723) und *Der Mahler Der Sitten* (1746)¹

*1 Bodmers Moralische Wochenschriften:
Ein Exempel aufklärerischer Heteronomieästhetik?*

Steht die Verbindungslinie von Ethik und Ästhetik bzw. der ethische Gehalt von J. J. Bodmers Ästhetik zur Debatte, so liegt es nahe, das Genre der Moralischen Wochenschrift in den Fokus zu rücken, das in Bodmers Œuvre – gut aufklärerisch – nicht fehlt. Bereits die Gattungsbezeichnung, die, soweit ich sehe, eine retrospektive Kategorienbildung der Literaturwissenschaften darstellt,² könnte die ethische Grundierung kaum deutlicher ausstellen. Was die Gattung indessen mit Ästhetik zu tun hat, ist mindestens umstritten. Für Peter-André Alt steht mit nachdrücklichem Verweis auf den »[m]oralische[n] Anspruch«³ der Periodika fest: »Ihr Programm ist pädagogisch gefärbt, ihr Profil häufig bieder, das künstlerische Niveau oftmals niedrig; als populäres Medium der Vermittlung aufgeklärten Gedankenguts besitzt das Genre jedoch historisch herausragenden Rang.«⁴ Dass Alt hier *en passant* mit einem Klischee aufwartet, mit dem sich bereits Wolfgang Martens 1968 in der bis heute einzigen Monographie zum Thema herumschlägt, lässt doch aufmerken. So beginnt Martens' gattungsgeschichtliche Studie mit der berühmten Gattungsschelte Lessings: In den *Literaturbriefen* (1759) mokiert sich dieser sowohl über die moraldidaktische Zielsetzung als auch über die stilistisch-ästhetische Minderwertigkeit des *Nordischen Aufsehers* (1760-

1 Die folgenden Überlegungen gehen ganz wesentlich zurück auf meine Gespräche mit Johannes Hees-Pelikan in Zürich; ihm gilt mein kollegialer, vor allem aber mein freundschaftlicher Dank.

2 So spricht etwa Wolfgang Bender von »Wochenschriften, die man gemeinhin ›moralisch‹ nennt« (Wolfgang Bender: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger*. Stuttgart 1973, S. 22 f.).

3 Peter-André Alt: *Aufklärung*. Stuttgart, Weimar 2007, S. 47.

4 Ebd. In Martus' umfanglichem Epochenprofil findet die Gattung allenfalls marginal, etwa bei der Darstellung übergeordneter Konfliktlinien, Erwähnung, wie beispielsweise des Literaturstreits zwischen Leipzig und Zürich (vgl. Steffen Martus: *Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert – ein Epochenbild*. Berlin 2015, S. 504-520).

1762 u. 1770) – einer federführend von Johann Andreas Cramer in Leipzig und Kopenhagen herausgegebenen Wochenschrift.⁵ Mit kritischem Blick nun auf die eigene Zunft fährt Martens fort:

Man hat den Eindruck, als hätten diesen Äußerungen Lessings bis in unsere Tage hinein der ganzen Gattung der Moralischen Wochenschriften das Urteil gesprochen. Die Vorstellungen von Minderwertigkeit, Langweiligkeit und Seichtheit moralischer Zeitschriften der Aufklärungszeit sind alt und dauerhaft. Sie sind, so hat es den Anschein, mitverantwortlich dafür, daß auch der Forscher sich diesen Zeitschriften ungern zuwandte.⁶

Martens' vielleicht im Kontext einer Literaturgeschichtsschreibung der späten 1960er-Jahre noch zu verstehende Gegenüberstellung von »Gebrauchsliteratur«⁷ und »schöngeistigem«, ästhetisch avanciertem literarischen Höhenkamm macht nun sein Plädoyer für eine Beschäftigung mit den Moralischen Wochenschriften, die er offensichtlich wie Alt ganz dem *prodesse* zuschlägt, aus heutiger Sicht überhaupt nicht plausibler. Mit dem nicht zu kritisierenden Ziel, einen Beitrag zur Sozialgeschichte der Literatur zu leisten, schlussfolgert Martens, wiederum in bemerkenswerter Entsprechung zu Alt:

Eine Geschichte der sozialen Rezeption, der Verbreitung und praktischen Umsetzung der Ideen, zu der die Moralischen Wochenschriften für das 18. Jahrhundert ein unschätzbares Material bereithielten, ist von der ideengeschichtlichen Richtung der deutschen Literaturwissenschaft nicht geschrieben worden.⁸

Auch indem er dergestalt zwischen Sozial- und Ideengeschichte, zwischen pragmatischem und genuin ästhetischem Anspruch der Literatur strikt trennt, affirmiert Martens letztlich die Einschätzung, die Gattung sei eindeutig auf Tugendvermittlung abonniert und in ästhetischer Hinsicht von minderer Qualität.

Von dieser Warte aus hätte man mit dem Vorsatz, Bodmers Ausgestaltung des Verhältnisses von Ethik und Ästhetik in den Moralischen Wo-

5 Vgl. Wolfgang Martens: *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften*. Stuttgart 1968, S. 1; Gotthold Ephraim Lessing: Briefe, die neueste Litteratur betreffend. Berlin, Stettin 1759-1765, 49.-51. u. 104. Brief.

6 Ebd., S. 1f.

7 Ebd., S. 4.

8 Ebd., S. 5.

chenschriften zu untersuchen, sehr leichtes Spiel, scheint doch das Wirkungsprofil der Gattung klipp und klar. Auch die *Discourse der Mahlern* sowie der *Mahler Der Sitten* versammelten dann – mit Martens verstanden als »Gebrauchsliteratur« – Texte, die zuallererst der Vermittlung aufklärerischer Sittlichkeitsprinzipien dienen würden. Ihre *grosso modo* simple Form muss unter diesen Voraussetzungen nur insofern ins Blickfeld geraten, als sie der übergeordneten moralischen Direktion der Gattung zuarbeitet. Wichtig erscheint mir an dieser Stelle der Hinweis, dass einige Forschungsbeiträge eine differenziertere Auseinandersetzung mit den Wochenschriften für geboten halten und gerade ihre ästhetische Kontur, ihre formale Machart sowie ihren intertextuellen Zuschnitt in den Fokus rücken.⁹

In allgemeinerer Hinsicht ist zu bemerken, dass jene, die moraldidaktische Vermittlungsfunktion zentral stellenden Gattungsbeschreibungen auf der so gern schematisch vorgenommenen ästhetikgeschichtlichen Einordnung fußen, es handele sich bei Bodmers Literaturtheorie um eine mustergültige heteronomieästhetische Positionierung.¹⁰ Und wahr-

- 9 Vgl. die Beiträge des instruktiven Bandes *Periodische Erziehung des Menschengeschlechts. Moralische Wochenschriften im deutschsprachigen Raum*. Hg. v. Misia Sophia Doms u. Bernhard Walcher. Bern u. a. 2012. Nina Hahne liest die deutschsprachigen »Moralischen Wochenschriften mit ihrem umfangreichen Textspektrum – wie dem moralischen Charakter, der Fabel, dem (Leser-)Brief oder dem allegorischen Traum« als in der Tradition der literarischen Essayistik stehende Gattung (Nina Hahne: *Essayistik als Selbsttechnik. Wahrheitspraxis im Zeitalter der Aufklärung*. Berlin, Boston 2015, S. 94). Die *Discourse* analysiert sie als komplexes moraldidaktisches Format, das die Leserschaft in spezifischen Selbsttechniken (z. B. Meditation) anleiten und dergestalt zur vernünftigen Einsicht in die sittlichen Prinzipien bringen möchte. Die dabei anvisierte »Moralisierung« stehe im Zeichen einer in den *Discoursen* auch selbst so benannten »sokratisch-katechetischen Methode« (ebd., S. 100; vgl. weiter S. 111–114; vgl. ferner die vielleicht etwas zu technische verfahrenende Untersuchung von Susanne Niefanger: *Schreibstrategien in Moralischen Wochenschriften. Formalstilistische, pragmatische und rhetorische Untersuchungen am Beispiel von Gottscheds »Vernünftigen Tadelrinnen«*. Tübingen 1997).
- 10 Vgl. Reinhart Meyer: »Restaurative Innovation. Theologische Tradition und poetische Freiheit in der Poetik Bodmers und Breitingers«. In: *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*. Hg. v. Christa Bürger, Peter Bürger u. Jochen Schulte-Sasse. Frankfurt a. M. 1980, S. 39–82, hier: S. 50 f.; Angelika Wetterer: *Publikumsbezug und Wahrheitsanspruch. Der Widerspruch zwischen rhetorischem Ansatz und philosophischem Anspruch bei Gottsched und den Schweizern*. Tübingen 1981. Vgl. für eine solche Einordnung auf Grundlage der *Discourse* und des *Sittenmahlers* auch Helga Brandes: *Die »Gesellschaft der Maler« und ihr literarischer Beitrag zur Aufklärung. Eine Untersuchung zur Publizistik des 18. Jahrhunderts*. Bremen 1974, S. 26 f.

scheinlich steht kaum ein anderes Genre aufklärerischen Schrifttums mehr in dem Ruf, die alte These von der heteronomieästhetischen Stoßrichtung der Epoche zu exemplifizieren, als die Moralischen Wochenschriften.¹¹ Die Fragestellung, wie sich das Verhältnis von Ethik und Ästhetik in Bodmers Periodika-Projekten ausnimmt, verflacht jedoch, wenn man ihr mit jener »Trennungserzählung, die ›um 1800‹ spielt«¹²,

- 11 Friedrich Vollhardt argumentiert, dass die in den Moralischen Wochenschriften vermittelten »Verhaltensideale[]«, die philosophisch im Zeichen einer »naturrechtliche[n] Sozialethik« mit ihrem Kernwert der Geselligkeit stünden, auf einer Linie zu sehen seien mit den »Konzepte[n] einer ästhetischen Erziehung«, die ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelt werden (Friedrich Vollhardt: »Die Bildung des Bürgers. Wissensvermittlung im Medium der *Moralischen Wochenschrift*«. In: *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*. Hg. v. Hans-Edwin Friedrich, Fotis Jannidis u. Marianne Wilhelms. Tübingen 2006, S. 135-147, hier: S. 146 f.). Hier deutet sich eine Perspektive auf das Verhältnis von Ethik und Ästhetik im 18. Jahrhundert an, die ohne die strikte Zweiteilung von Heteronomie- und Autonomieästhetik auskommt (vgl. dazu ausführlicher Friedrich Vollhardt: *Selbstliebe und Geselligkeit. Untersuchungen zum Verhältnis von naturrechtlichem Denken und moraldidaktischer Literatur im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 2001, S. 211-336).
- 12 Marcus Hahn: »Heteronomieästhetik der Moderne. Eine Skizze«. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 7/1 (2013), S. 23-35, hier: S. 23. Das Narrativ, demzufolge die zuvorderst auf einen moralischen-praktischen Nutzen ausgerichtete, aufklärerische Heteronomieästhetik etwa ab den 1780er-Jahren abgelöst wird durch autonomieästhetische Positionen, die sich vom ›Leben‹, von der ›Gesellschaft‹ emanzipieren und von politischen Fragestellungen immerhin distanzieren, ist beispielsweise nachzulesen bei Jost Schneider: »Autonomie, Heteronomie und Literarizität in den ›Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders und den Phantasien über die Kunst«. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 117 (1998), S. 161-172, hier: S. 161. Etwas dezenter beschreibt Norbert Schneider einen ästhetikgeschichtlichen Wandlungsprozess, in dessen Zuge »der normative Anspruch der Schönheitstheorien [...] immer mehr einer Akzeptanz der Vorstellungen und Imperative, die von den Künstlern selbst ausgingen«, wich (Norbert Schneider: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*. Stuttgart 2017, S. 12). Auch Inge Stephans literaturgeschichtliche Ausführungen zur »Kunstepoche« fußen im Grunde auf dem Narrativ einer Dichotomie von aufklärerischer Heteronomie- und klassischer sowie romantischer Autonomieästhetik (vgl. Inge Stephan: »Kunstepoche. Zwischen Revolution und Restauration«. In: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart, Weimar 2001, S. 182-238, hier: S. 184-186). Ganz ähnlich kommt Carsten Zelles Überblicksdarstellung zur Autonomieästhetik um 1800 nicht ohne die Absetzung der entsprechenden Positionierungen von den zuvor vermeintlich gängigen »Kunstoffunktionalisierungen« aus (Carsten Zelle: »Autonomieästhetik«. In: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*. Online: http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_

begegnet. Denn es ist wichtig zu berücksichtigen, dass es sich bei dem Begriffspaar ›Autonomie – Heteronomie‹ offensichtlich um eine retrospektive ästhetikgeschichtliche Kategorienbildung handelt,¹³ die in der Frage nach dem Zusammenhang von Ethik und Ästhetik sowohl den aufklärerischen als auch den ›klassischen‹ wie ›romantischen‹ Literaturkonzeptionen und -produktionen ihre Komplexität nimmt. Insbesondere die Heteronomieästhetik scheint häufig vor allem als kontrastives Label zu fungieren, um die Vorstellungen von Kunstautonomie des späten 18. Jahrhunderts und frühen 19. Jahrhunderts in ihren vermeintlich so klaren zu Tage liegenden Abgrenzungsgesten von den ›Niederungen‹ des Alltagslebens, aber auch von gesellschaftspolitischen Fragestellungen und von einer sozialen bzw. moralischen Funktionalität beschreiben zu können. Von begriffsgeschichtlicher Warte ist hinzuzufügen, dass zwar nicht ›Heteronomie‹ als zeitgenössische Selbstbeschreibungsformel unter den Künstlern und Kunsttheoretikern der Aufklärung geläufig ist, ›Autonomie‹ hingegen durchaus begrifflich zentral ist für »den engen Bereich der deutschen ›Kunstperiode‹ zwischen Weimarer Klassik und früher Romantik«¹⁴, prominent in Friedrich Schillers Ästhetik sowie bei

COM_243500. Abgerufen am 27.01.2021; vgl. ebenfalls mit dieser Stoßrichtung Gerhard Sauder: »Ästhetische Autonomie als Norm der Weimarer Klassik«. In: *Normen und Werte*. Hg. v. Friedrich Hiller. Heidelberg 1980, S. 130-150). Problematisiert wird jene »Trennungserzählung« bei Julia Schöll: *Interessiertes Wohlgefallen. Ethik und Ästhetik um 1800*. Paderborn 2015. Sowohl eine Infragestellung als auch eine Bestätigung des Narrativs findet sich in verschiedenen Beiträgen des Sammelbandes *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium*. Hg. v. Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1990.

- 13 Dass das Begriffspaar kein zeitgenössisches Register der Selbstbeschreibung von Literaten bzw. Künstlern darstellt, belegt etwa ein Blick in Zedlers *Universal-Lexicon*. Hier findet man für das semantische Suchfeld ›heteronom, Heteronomie‹ keinen Eintrag. Die Suche nach ›autonom, Autonomie‹ führt zu einem knappen Artikel unter dem Lemma »Autonomia, Autonomia religionis« ([Anonym]: Art. »Autonomia. Autonomia religionis«. In: Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. Welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden*, Bd. 2. Leipzig 1731-1754, Sp. 2272). Hier wird, wie im Titel ersichtlich, Autonomie als Freiheit auf dem Terrain der Religionswahl besprochen. Auch ein Zeitsprung Richtung Ende des 18. Jahrhunderts, zu Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* (1771-1774), läuft ins Leere, was einen Gebrauch der Begriffe ›Autonomie‹ und ›Heteronomie‹ in der Kunsttheorie betrifft.
- 14 Friedrich Wolfzettel u. Michael Einfalt: Art. »Autonomie«. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1. Hg. v. Karlheinz Barck et al. Stuttgart, Weimar 2000, S. 431-479, hier: S. 432.

Friedrich Schlegel und August Wilhelm Schlegel.¹⁵ Dies fußt bekanntermaßen auf Kants zunächst ethischer (erstmal in der *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (1785)) und dann dezidiert ästhetischer Konzeptualisierung in der *Kritik der Urteilskraft* (1790).¹⁶

Mir geht es in den nachstehenden Überlegungen um den Versuch, das geschilderte ästhetikgeschichtliche Narrativ beiseitezulassen und stattdessen einem Aspekt der von Bodmer federführend projektierten Moralischen Wochenschriften Raum zu geben, der geeignet ist, die ethische Signatur der Bodmer'schen Ästhetik komplexer zu diskutieren und sogar zu problematisieren. Dabei ist auch, aber nicht nur die rhetorische Form der ausgewählten Passagen aus den *Discoursen der Mahlern* sowie aus dem *Sittenmahler* zu beachten. Vor allem aber geht es mir darum, Bodmers in die Texte eingestreute Reflexionen über eine Gattung, der viel mehr als anderen aufklärerischen Textformaten der Ruf anhängt, die moralische Belehrungs- und Vermittlungsfunktion ohne innere Widerstände zu erfüllen, im Gegenteil als überaus skeptische Stellungnahmen zur Möglichkeit geltend zu machen, die Tugend auf diesem Wege in die Welt zu tragen oder zu sagen. Dergestalt kann gezeigt werden, dass Bodmer den natürlich auch für ihn maßgeblichen Nexus von Ethik und Ästhetik – und konkret: die Ausrichtung seiner Wochenschriften auf einen moralischen Nutzen – weitaus komplexer reflektiert, als es die Kennzeichnung seiner Überlegungen als heteronomieästhetisch glauben macht. Dazu möchte ich (2) zeigen, dass Bodmer in den Schlusspassagen beider Periodika überaus kritische Töne anschlägt, und zwar sowohl was den Anspruch und die Erfolgsaussichten des Sittenmahlers selbst als auch was die Belehrbarkeit der Leser*innen betrifft: ›Lehrer‹ und ›Schülerschaft‹ geraten somit in den Fokus der Kritik, der Bodmer in narrativen Episoden Raum gibt; sie setzen den Abschied des Sittenmahlers von einer mindestens undankbaren, mitunter aber sogar gefährlichen Leserschaft ins Bild. Dieser äußerst kritische Blick setzt sich fort, wenn in der Schlusspassage des *Sittenmahlers* die in beiden Wochenschriften gelegentlich auftretenden, weiblichen fiktiven Verfasserfiguren als Nach-

15 Vgl. ebd., S. 446-453; Friedrich Vollhardt: Art. »Autonomie«. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. III. Hg. v. Klaus Weimar. Berlin, New York 1997, S. 173-176, hier: S. 174.

16 Vgl. dazu konzise Wolfzettel u. Einfalt: Art. »Autonomie« (Anm. 14), S. 444. Vollhardt führt aus, dass der Autonomiebegriff als dezidiert politische Beschreibungsformel der antiken Historiographie entstammt. Ab dem 17. Jahrhundert ist eine Verwendung im Rechtsdiskurs belegt. Erst mit Kant beginnt der terminologische Transport von der Ethik in die Ästhetik (vgl. Vollhardt: Art. »Autonomie« (Anm. 15), S. 173f.).

folgerinnen des alternden Sittenmahlers ›in Stellung gebracht‹ werden, die vor allem einer bestimmten Tugend bedürfen, um das Projekt fortzusetzen: Mut (3). Anschließend geht es um eine genauere Funktionsbestimmung der Mahlerinnen. Eine Lektüre ihrer Einsetzungsszene kann zeigen, dass mit der Figurengruppe der Mahlerinnen schon in den *Discoursen* eine die genretypische Belehrungsfunktion stark infrage stellende Reflexionsebene in den Text eingezogen wird. In den Mahlerinnen-Passagen geraten insbesondere die Voraussetzungen der moralisierenden Rede auf den Prüfstand. Zwar kreisen die Stücke, in denen die Mahlerinnen als Verfasserinnen auftreten, auf der oberflächlichen thematischen Ebene und allzu allgemein gesprochen um das Sujet der ›Frauenemanzipation‹. Es geht allerdings genauer besehen nicht darum, mit den Mahlerinnen eine weibliche Stimme in den *Discoursen* zu platzieren. Vielmehr spitzt sich in den entsprechenden Passagen die kritische Analyse des Publikums zu, indem das Terrain der Sittenmahlerei als beinhardter Kampfplatz der Vorurteile in Szene gesetzt wird. In dieses *Feld*, mit dessen Betreten Sittenmahler wie Sittenmahlerin selbst umgehend zur Zielscheibe von Vorurteilen werden, zieht man, so wird deutlich, besser mit schwerem rhetorischen Geschütz. Die ausgewählten Textstellen legen offen, welche rhetorischen Formen die kritische Praktik bestimmen (4). Der fünfte und der sechste Abschnitt führen den Gedanken fort, dass mit der Figurengruppe der Mahlerinnen das *ethos* der Sittenmahlerei insgesamt und denkbar grundsätzlich zur Disposition steht: Die Praktiken der Kritik, die den Umgang mit der in den Texten imaginativ evozierten Leserschaft bestimmen, radikalisiert Bodmer allerdings einerseits in Richtung einer Publikumsbeschimpfung (5). Andererseits deutet der Text auch eine resignierende Haltung an, wenn sich nämlich die Figur des alten Sittenmahlers nach einer kritischen Bilanz ganz von der Gesellschaft zurückzieht (6). Dass Publikumskritik, eben weil sie so notwendig wie prekär ist, nicht ohne Praktiken der Maskerade auskommt, soll im Schlussteil dargelegt werden (7).

2 ›Rette sich, wer kann‹ – *Der Abschied des Sittenmahlers
von einer undankbaren Gesellschaft*

Bevor es peinlich wird, besser die Feder niederlegen – ebenso pragmatisch wie selbstkritisch reflektiert Bodmer im 104. und damit letzten Blatt des *Sittenmahlers* über einen würdevollen Abtritt als literarischer Sittenlehrer:

Ein geschickter Abzug eines Verfassers, wie eines Feldobristen, verdient mehr Lob als ein hartnäckiges Widerstreben. Der Leser [...] sollte [...] ihm [dem Scribenten, C. R.] verbunden seyn, wenn er bey noch vollkommenen Kräften aufhöret schreiben, und nicht erwartet, daß ihn die erschöpfte Natur, wie einen abgenutzten Greisen von dem Platze treibe.¹⁷

Mit dem Schreiben aufzuhören, bevor man schlicht und einfach nicht mehr *gut* schreiben könne, sei eine Form der Selbsttötung, mit der man keine Schuld auf sich lade, keine Strafe verdient habe (vgl. MS II, 651). Dem entspricht ganz das Horazische Motto, das Bodmer seinem letzten Blatt und im Grunde seinem letzten Wort zum Genre ›Moralische Wochenschrift‹ voranstellt:¹⁸ »Solve senescentem mature sanus equum; ne / Peccet ad extremum ridendus, & ilia ducat.« (MS II, 650)¹⁹ – So Horaz an seinen Mäzen (Maecenas) in einer Geste des Abschieds nach den Oden-Büchern und den Gattungswechsel hin zu den *Epistulae* rechtfertigend. Bodmer geht es nunmehr darum, mit dem *Sittenmahler* die Schweizer Variante einer aufklärerischen Zentralgattung zum Abschluss zu bringen; womöglich nicht zuletzt aufgrund ihres mangelnden Publikumserfolgs.²⁰ Die Frage ›Wie enden?‹ ist

17 Johann Jacob Bodmer: *Der Mahler Der Sitten. Von neuem übersehen und starck vermehret*, Bd. II. Zürich 1746, S. 650f. Im Folgenden parenthetisch im Fließtext zitiert unter Angabe der Sigle [MS], der Bandnummer sowie der Seitenzahl.

18 Der *Sittenmahler* ist das auf die *Discourse* (1721-1722) folgende Journal. Den 94 Abschnitten der *Discourse* werden elf weitere hinzugefügt (nunmehr als ›Blätter‹ bezeichnet) und die Reihenfolge der Abschnitte wird umgestellt (vgl. Bender: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger* (Anm. 2), S. 28). Mit dem zweibändigen *Sittenmahler* beschließt der offenbar hier im Gegensatz zu den *Discoursen* allein verantwortliche Bodmer das Projekt. Bodmers Verfasserschaft konstatieren: Hahne: *Essayistik als Selbsttechnik* (Anm. 9), S. 119; Brandes: *Die »Gesellschaft der Maler«* (Anm. 10), S. 22 f. Vgl. für die Zuordnung der einzelnen Beiträge der *Discourse* zu den hinter den Pseudonymen stehenden einzelnen Verfassern, wobei neben Bodmer und Breitinger noch Laurenz Zellweger, Johann Jakob Lauffer, Cornelius Zollikofer, Johann Heinrich Meister und Johann Georg Altmann zu nennen sind: Bender: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger* (Anm. 2), S. 24; Theodor Vetter: *Der Spectator als Quelle der »Discourse der Maler«*. Frauenfeld 1887, S. 16 (Verfasser von Bd. I), S. 20-21 (Verfasser von Bd. II), S. 25 (Verfasser von Bd. III), S. 32 (Verfasser von Bd. IV).

19 Hor., *epist.*, 1, 1, 8-9. Die Übersetzung von Niklas Holzberg lautet: »Spanne rechtzeitig das alternde Pferd aus, wenn du vernünftig bist, damit es nicht zu guter Letzt lächerlich stolpert und dahinkeucht.« (Quintus Horatius Flaccus: *Sämtliche Werke. Lateinisch-deutsch*. Übers. u. hg. v. Niklas Holzberg. Berlin, Boston 2018, S. 447).

20 Vgl. dazu ausführlicher und mit weiteren Literaturhinweisen Hahne: *Essayistik als Selbsttechnik* (Anm. 9), S. 118 f.

für Bodmer allerdings weder Formsache noch lapidare Floskel. Vielmehr persistiert das Problem eines angemessenen Abschieds – das zeigt auch die Reformulierung in der zunächst bloß süffisant anmutenden Wendung ›Wie sich aus dem Staub machen?‹²¹ – und wird zum Anlass für eine kleine Erzählung, die der für das letzte Blatt des *Sittenmahlers* verantwortlich zeichnende Rubens anbringt. Die Sittenmahlerei wird darin, und das ist die durchaus ernste Pointe, als gefährliches Geschäft für den Verfasser ins Bild gesetzt und damit das Verhältnis zwischen Autor und Leser, das eigentlich als eines zweier »gute[r] Freunde[.]« (MS II, 651) ausgewiesen wird, merklich problematisiert. So heißt es in mahndem Duktus:

Ich wollte nicht gerne Anlaß geben, daß jemand eine gewisse Begebenheit mit dem berühmten Mahler Hans Asper auf mich und meine Leser deuten möchte. Man erzehlt von ihm, er habe in einer vornehmen Reichs-Stadt ein Gemählde von einer überaus geschickten Zusammenordnung und sehr beweglichen Bildung unternommen, und schier gar zum Ende gebracht, als man ihm eines Tags eine zerrissene Schilderey gezeiget, welche man aus einem bestäubten Winckel hervor gezogen hatte. (MS II, 652)

Größte Bewunderung löst dieses Gemälde bei Asper aus, das er gar für »die Arbeit eines der besten Italiänischen Kunstmahler« (MS II, 652) hält. Umso ernüchternder ist die Erkenntnis, dass das Gemälde im sprichwörtlichen Sinne das Werk eines brotlosen Künstlers sei, der am Ende gänzlich verarmt im städtischen Hospital verstorben sei. Aspers Reaktion folgt daher dem Motto ›Rette sich, wer kann: ›Als Asper dieses gehört, hätte er denselben Abend Pinsel, Palet und Farben eingepackt, und wäre folgenden Morgen vor aufgehender Sonne durch das Hinterpförtchen weg und davon geritten.« (MS II, 652) Dem kümmerlichen Ende, das denjenigen Künstler ereilt, der offenbar das ›perfekte‹ Sittenbild der Stadt geschaffen hat, möchte Asper entgehen.

Die geschilderte Episode beschließt bereits die *Discourse*, die Vorläuferschrift also. Hier, im XX. und letzten Discours des vierten Bandes übernimmt indessen Albrecht Dürer die Hauptrolle einer noch expliziteren Fassung jener »allegorischen Geschicht«²², mit dem die Mahler ihr Projekt beenden:

21 Es sei ihm »unanständig« erschienen, »so ex abrupto als wie durch die Hinterthüre [s]einen Abschied zu nehmen« (MS II, 651), merkt Bodmer an.

22 Johann Jacob Bodmer et al.: *Die Discourse der Mahlern*. 4 Bde. Zürich 1723, hier Bd. IV, S. 128. Im Folgenden parenthetisch im Fließtext zitiert unter Angabe der Sigle [DM], der Bandnummer sowie der Seitenzahl.

Albrecht Dürer ward von einer vornehmen Stadt beruffen, damit er ihr eine Schilderey verfertigte. Man wiese ihm gleich zum Willkomm ein sehr kunstreiches Stück; darbey ward erzehlt, daß der Meister desselben bey ihnen vor einen seltsamen Fantaste gehalten worden, und in dem Spital gestorben. Als unser gute Albrecht diß vernahm, gab er gleich Befehl, daß ihm sein Pferd wieder zugeführt würde, und in dem er sich darauf schwang sagte er: Wenn hier die Verdienste nicht besser erkent werden, so arbeite euch wer da will, ich reite wieder davon. (DM IV, 128)

Was ist damit über das Projekt der Sittenmahlerei gesagt? Dass es sich um ein Geschäft handelt, das einem niemand lohnt und das mehr noch in den Wahnsinn zu führen vermag? Einerseits ja, aber andererseits besteht die Schlussvolte beider Kurz-Erzählungen ja gerade darin, dass Asper und Dürer den Absprung schaffen. Sie besteigen ihr Pferd im rechten Moment und fliehen, werden eben nicht zum im Horaz-Motto als abschreckende Vision aufgerufenen, alten und stolpernd dahinkeuchenden Gaul, der sich im schlimmsten Fall nicht mehr vor der Gesellschaft retten kann. Eine Warnung bestimmt also Bodmers moraldidaktische Selbstreflexion, eine Warnung vor der eben offenbar gar nicht so einfach zu belehrenden Gesellschaft und noch darüber hinaus eine Art Selbstermahnung angesichts des Anspruchs, den Adressatinnen und Adressaten mit dem eigenen Sittenbild tatsächlich etwas vor Augen führen zu können. Vor dem Hintergrund meiner einführenden Überlegungen stellt sich damit die Frage nach dem tatsächlichen Nutzen der Gattung ganz und gar grundsätzlich; sie entzündet sich am Profil ihrer Leserschaft.

3 Mutige Nachfolgerinnen: Die Mahlerinnen

Warum nun über alte Männer und müde Gäule sprechen, wenn doch der Titel dieses Aufsatzes annonciert, über die Mahlerinnen, über die Funktion der in Bodmers Moralischer Wochenschrift gelegentlich auftauchenden fiktiven weiblichen Verfasserfiguren zu schreiben? Weil der Sittenmahler, hier figuriert als alternder Rubens, nicht abtritt, bevor seine Nachfolge geklärt ist. Für diese Position hat er allerdings keineswegs die anderen Mahler im Sinne, sondern Rubens gibt an, dass seine »gelehrten Freundinnen« (MS II, 653), die Mahlerinnen, für ihn übernehmen wollen und sollen. Er habe ihre tugendhaften Absichten und – vor dem Hintergrund der bereits skizzierten Gefahr, welche die Sitten-

mahlerei berge – bezeichnenderweise insbesondere ihren »Muth« (MS II, 655f.) geprüft und ihnen sodann »zum Zeichen ihrer Bestallung« (MS II, 659) das eigene »Schreibzeug und die Feder« (MS II, 659) übersandt. Es reitet also am Schluss des *Mahlers Der Sitten* nicht nur ein ausgedienter Rubens davon, auf dass er »den Zusehern [nicht] zum Gelächter werde« (MS II, 657), sondern es steht eine mutige Schar von »adoptirten Töchtern« (MS II, 657) des Skribenten zur Nachfolge bereit. Der Schluss des *Mahlers Der Sitten* wirft also neben der Frage ›Wie mit der Sittenmahlerei enden?‹ zugleich auch die Frage ›Wie (neu) beginnen?‹ auf. Eröffnet nun der Text mit dem Auftritt der Mahlerinnen die abschließende Vision, dass es weitergehen kann, mutig belehrend? Bestimmt der alternde Rubens Nachfolgerinnen, die optimistisch und beschwingt die ›Botschaft der Tugend‹ in die Welt tragen, um nochmals die Formel aufzugreifen, mit der Wolfgang Martens den aufklärerischen Impetus der deutschen Moralischen Wochenschriften gefasst und vielleicht vereinfacht hat?

So *einfach* ist es nicht. Ich möchte im Folgenden argumentieren, dass mit der Einführung der Figurengruppe der Mahlerinnen in den *Discoursen* im Grunde das gleiche Problem aufgeworfen wird, das der resignierte Rubens rückblickend artikuliert: Wie kann man für eine Leserschaft schreiben, die einen potentiell wahnsinnig und arm macht? Während sich Rubens in melancholischer Geste auf sein »geliebtes Landhaus« (MS II, 661) zurückzieht, sich »in [s]ich selbst einhüllen« (MS II, 661), von der Gesellschaft also, die ihm den Stoff für seine Tätigkeit geliefert hat, zurückziehen möchte, gehen die Mahlerinnen zum rhetorischen Angriff auf das Publikum über. Eine genauere Lektüre ihrer Einsetzungsszene in den *Discoursen* soll nun zeigen, dass die Mahlerinnen allen voran als Anlass fungieren, um über die Belehrungsfunktion der Gattung zu reflektieren. Dabei werden vor allem die Schwierigkeiten deutlich, mit denen man als ›Botschafter*in der Tugend‹ konfrontiert ist, angesichts eines Publikums, das hier weder als *einfach* belehrbar noch als im Grunde dialogbereit gezeichnet wird, d.h. das sich auf die in den *Discoursen* selbst anvisierte »sokratisch-katechetische Methode«²³ (vgl. DM II, 92) nicht ohne Weiteres einlässt.

23 Dieses dialogische Verfahren betrachtet Hahne als methodisch-argumentatives Konstituens der *Discourse* (vgl. Hahne: *Essayistik als Selbsttechnik* (Anm. 9), S. 100-120, bes. S. III-II4).

4 Vorurteile der Leser kritisieren:

Weibliche Sittenmahlerei als Feldzug im Zeichen der praemunitio

Der IV. Discours des dritten Bandes der *Discourse*, in dem die Mahlerinnen eingeführt werden, ist ein das Geschäft der Sittenmahlerei auffällig kritisch beäugender Text und in dieser Kontur vergleichbar mit dem letzten Blatt des *Sittenmahlers*, das den melancholischen Abtritt des alternden Tugendlehrers schildert. Dem Text ist ein Motto vorangestellt, das Euripides' *Hekabe* entstammt.²⁴ Es spricht der Chor der gefangenen Trojanerinnen in einer Rede, die sich anklagend gegen den thrakischen Fürsten Polymestor richtet, der zuvor zur Generalschelte gegen das weibliche Geschlecht ausgeholt hat; und dies, wenn man so will, aus gegebenem Anlass: Polymestor ist von Hekabe und ihren Frauen überfallen und geblendet worden aus Rache dafür, dass Polymestor Hekabes Sohn Polydoros mit kriegsstrategischer Intention ermordet hat. Der Chor reagiert auf Polymestors Angriff, indem er diesen der Unverschämtheit bezichtigt, aufgrund des eigenen Schicksals pauschal alle Frauen zu verunglimpfen, und fordert einen differenzierteren Blick – in Polymestors Fall natürlich denkbar schwierig – auf das weibliche Geschlecht ein.

Der Euripideische Intertext wird gewissermaßen als *opener* herangezogen, denn sich gegen verallgemeinernde Beschuldigungen seitens der Männer zur Wehr zu setzen, ist nun genau das Geschäft der Mahlerinnen, das der fiktive Verfasser Hans Holbein im Folgenden skizziert.²⁵ Unter dem Vorsitz der »Jungfer Schildin« habe sich »eine Gesellschaft von Frauenzimmer[n] formirt«, welche die *Discourse* liest, aber offenbar rasch zu dem Schluss gekommen ist, dass es nicht genügt, »auf die Gesundheit der Mahlern eine Tasse Thee zu trincken« (DM III, 25). Man möchte in Zukunft, so Holbein weiter, »den Titel der Mahlerinnen annehmen« (DM III, 25f.), und unterbreitet den Vorschlag, in der Funktion von »Unter-Officierinnen« (DM III, 26) unter der Aufsicht der Mahler fortan selbst zu schreiben. Zum Schutze, so heißt es, des weiblichen Geschlechts treten die Mahlerinnen an, wenn sie »den Pinsel ergreifen«, und gegen »Phantastische[] Schildereyen« (DM III, 26), die von männlicher Seite in kompromittierender Weise gegen die Frauen vorgebracht werden. Man will der vorurteilsbeladenen männlichen Rede

24 Vgl. Eur., *Hek.*, 1183–1186. Mein Dank gilt an dieser Stelle Dennis Borghardt, ohne den es schwergefallen wäre, diese Stelle zu identifizieren.

25 Hinter diesem Pseudonym verbirgt sich Bodmer (vgl. Bender: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger* (Anm. 2), S. 24; Vetter: *Der Spectator als Quelle* (Anm. 18), S. 25).

standhalten in »lustigen Gegenreden«, man will »widersprechen« (DM III, 26), gegen »Beschuldigungen« (DM III, 27) vorgehen und selbst Anklagen gegen die »Manns-Personen« (DM III, 26) formulieren – mit der Intention, dem »Werck der Mahlern [...] Nachdruck« (DM III, 27) zu verleihen. Die Mahlerinnen werden hier zunächst aus der Perspektive des »alten Meisters« Holbein als Figurengruppe eingeführt, die dem sittlichen Prospekt der Wochenschrift insofern zuarbeitet, als sie das aufklärerische Prinzip der Vorurteilskritik auf dem besonderen Agitationsfeld der Diskriminierung von Frauen geltend macht. Ins kritische Visier gerät dabei die männliche Leserschaft.

Hans Holbein gibt sich dabei ganz auf der Seite der Mahlerinnen: Nichts sei ihm mehr zuwider als der allzu generalisierende Blick auf bestimmte Gruppen, sei es eine Nation oder ein Geschlecht (vgl. DM III, 27). Die Art und Weise, wie er den Mahlerinnen im Folgenden das Schreibfeld überlässt, gibt die Redesituation der *Discourse* unumwunden als Kriegsschauplatz zu erkennen, was ja bereits in der Beschreibung der Mahlerinnen als »Unter-Officierinnen« (DM III, 26) nicht zu übersehen ist. Holbein erwartet, dem nunmehr folgenden Schreiben der Mahlerinnen entnehmen zu können, »wie sie es angreifen, die Manns-Personen zu attaquiren« (DM III, 27). Einen Schlachtplan gegen die Leserschaft also erhofft sich Holbein von den Mahlerinnen – nicht ohne nebenbei klargestellt zu haben, dass diese Mahlerinnen bitte nicht mit »andern Mahlerinnen« (DM III, 27), mit Frauen nämlich, deren Hauptbeschäftigung das Schminken sei, verwechselt werden dürfen. Ob dies als flacher Wortwitz am Rande oder als ironische Klischeewiedergabe zu verstehen sein soll, muss man an dieser Stelle nicht entscheiden.

Das Schreiben, das mit der Ansprache »Ihr Herren Männer« (DM III, 28) beginnt, steht im Zeichen der rhetorischen *praesumptio*, genauer: der vorbereitenden (*praeparare*) und vor allem wappnenden (*occupare*) Vorwegnahme von Einwänden (*obiectioes*) im antizipierten Redegefecht mit den Männern.²⁶ Schon der erste Satz lautet: »Wir bilden uns vorher ein, daß die niederträchtigen Gemüther euers Geschlechtes über die Zeitung von unserm Unternehmen ein offen Feld zu ihrer bößhafften Moquerie sehen werden.« (DM III, 28) Antizipiert wird die hohnvolle Reaktion einer feindlichen männlichen Leserschaft. Es folgt eine ganze Armada von Formulierungen, die darauf abzielen, die möglichen und wahrscheinlichen rhetorischen Gegenstrategien und -argumente vorab zu identifizieren und abzuwehren, die von Seiten des männlichen Publikums gegen das Vorhaben der Mahlerinnen gerichtet werden könnten

26 Vgl. Quint., *inst.*, 9, 2, 16-17.

und die eigentlich – so die Suggestion – ganz sicher in Anschlag gebracht werden (vgl. DM III, 28). Es dominiert eine prognostische Redeweise, die antritt, eine erwartete, mit Vorurteilen und Geschlechterstereotypen operierende Gegenrede vorbereitend zu entkräften. Das Schreiben verharnt dabei gänzlich im Status eines *prooemium*, das laut Quintilian denn auch der bevorzugte Verwendungsort der insbesondere in der forensischen Redegattung gepflegten, proleptischen Verfahren wie *praemunitio*, *confessio*, *praedictio*, *emendatio* und *praeparatio* ist.²⁷ Die Strategie besteht darin, im Sinne der rhetorischen Figur der *praemunitio* ›vorzubauen,‹²⁸ sich vorab zu schützen gegen die mutmaßlich diffamierende männliche Rede, der im Zuge dessen unterstellt wird, von vorneherein Einspruch einlegen zu wollen gegen die Ausführungen der Sittenmahlerinnen. Kurz gesagt: Es sei zu erwarten, dass die weibliche Sittenmahlerei grundsätzlich nicht ernst genommen werde, wie folgendes Beispiel deutlich macht: »Sie [die männlichen Rezipienten, C. R.] werden sagen, daß die Weiber nicht länger sich zufrieden geben wollen, ihr Geplauder in der Conversation zu führen, daß sie es noch wollen drucken lassen, aus Furcht den Ruhm ihrer Waschhaftigkeit zu verlieren.« (DM III, 28) Benannt wird hier der Topos weiblicher Geschwätzigkeit, der in den Mahlerinnen-Passagen als das misogynne Argument schlechthin dingfest gemacht wird und der ja auch darüber hinaus als didaktischer Dauerbrenner in den Moralischen Wochenschriften gelten kann. Es folgt eine ganze Liste, in der verschiedene Fassungen des geläufigen Vorurteils weiblicher Geschwätzigkeit vorgeführt und mehr noch in ihrer polemischen Simplizität analysiert werden. Beispielsweise heißt es:

Der eine wird das Wort-Spiel machen: er habe Männer loben gehört, weil sie gantze Stunden über etwas reden können, und wir können gantze Stunden über nichts reden. Der andere wird die Ursach unsrer Schwatzhafftigkeit entdecken wollen, und sich bald einbilden, die Natur habe uns das Vermögen nicht gegeben, welches die Männer haben, ihre Gedancken zu hinterhalten, oder zu eröffnen, und wir seyen genoehtiget, [...] alles heraus zu lassen, was uns in den Sinn kommt; bald wird er einen Author anzeihen, der gesagt hat, unsere Zungen seyen von der Natur der Pferden, die so viel schneller lauffen, je weniger sie tragen, oder sie seyen von Espen-Laub gemachet. Ein anderer wird mit

²⁷ Vgl. Quint., *inst.*, 9, 2, 16-17.

²⁸ Vgl. Quint., *inst.*, 9, 1, 30. Quintilian geht es an dieser Stelle nicht um die im engeren Sinne syntagmatischen Redefiguren. Er setzt hier vielmehr die *figurae* mit den *schēmata* (Haltungen des Redners) gleich (vgl. ebd., 9, 1, 1).

einem Gedichte kommen, daß die Zung einer gewissen schönen Frauen, nachdem sie ihr aus dem Mund geschnitten, und auf die Erde geworffen worden, noch etliche Worte gemurmet hätte. (DM III, 28 f.)

Die Passage listet eine ganze Reihe von Diskursquellen, aus denen man schöpfen kann, um die weibliche Rede anzugreifen: So könne man auf Formen trivialer Alltagssentenzen rekurrieren, auf das zeitgenössische anthropologische ›Wissen‹ Bezug nehmen, auf kulturgeschichtliche Überlieferungen abheben oder eben schon bei Ovid nachlesen. Letzteres aber bitte eben erst und oberflächlich an der Stelle, als Philomele schon längst vergewaltigt und verstümmelt ist, denn nur wenn man die Brutalität und Düsternis jener Gewalttat ausspart, die Ovid eindringlich schildert – so ist seine Erde geschwärzt (*terrae[que] [...] atrae*) von jener noch zuckenden Zunge (*ipsa [sc. lingua] [...] tremens*)²⁹ –, ist jene Verwandlungsepisode interessant, weil in der verflachenden Polemik gegen die weibliche Rede brauchbar.

Es folgt die zu erwartende Abgrenzungsgeste, eingeleitet durch die *praeteritio*, über solche »Extravagantzen« (DM III, 29) gar nicht erst sprechen zu wollen. Stattdessen konstatieren die Mahlerinnen schlicht, die weibliche Konversation sei der männlichen weder in Form noch Inhalt unterlegen, wohlgemerkt ohne Angabe von Sachgründen. Darüber hinaus heißt es, man sei als Rednerin im Gegenteil weitaus geübter in der effektiven Adressierung der Zuhörerschaft, ja sogar darin, auch ein unzugängliches Publikum zu erreichen, würden sich doch weibliche Konversationszirkel durch ein bisweilen nicht leicht zu brechendes Schweigen auszeichnen: *Ihr* Publikum müsse mitunter »wie eine Uhr« (DM III, 29) aufgezogen werden. Der Wechsel auf die Ebene der Zuhörerinnenschaft, der selbst wieder mit einem Klischee operiert,³⁰ nämlich mit dem entgegengesetzten, demzufolge Frauen weniger sattelfest auf dem Terrain gesellschaftlicher Konversation seien, steht wiederum im Dienste der übergeordneten Strategie, sich gegen den Vorwurf der weib-

29 Vgl. Ov., *met.*, 6, 558. Michael von Albrecht führt die Schwärze der Erde auf das Blut der Zunge zurück, spricht demgemäß in seiner Übersetzung sogar von einer »blutgeschwärzte[n] Erde« und steigert damit die Drastik der Szene (P. Ovidius Naso: *Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch*. Übers. u. hg. v. Michael von Albrecht. Stuttgart 2010, S. 329).

30 Vgl. zu Schweigen und Geschwätzigkeit als Klischees weiblicher Rede: Doerte Bischoff u. Martina Wagner-Egelhaaf: »Einleitung. Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit«. In: *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz*. Hg. v. dens. Freiburg i. Br. 2003, S. 9-40, hier: S. 28.

lichen Geschwätzigkeit zu verteidigen – diesmal in Gestalt einer Umkehrbewegung. Frauen plaudern nicht, sie schweigen, lehre die Erfahrung und auch der *Spectator* (1711-1712 u. 1714): »Es ist klar, daß der Engelländische Zuschauer meiner Meinung gewesen ist: ein grosser Theil der Manns-Personen seyen Plauderer, weil er sich den Caractere eines Stillschweigers als etwas seltsames und ausserordentliches zugeeignet hat.« (DM III, 29) Der versichernde Rekurs auf den *Spectator* – den »Archetypus«³¹ der Moralischen Wochenschriften – zielt darauf, den Vorwurf schlicht, d. h. unter der durchaus unlauteren Voraussetzung des genannten Ebenenwechsels, umzukehren: Die Männer sollen in diesem rhetorischen Manöver als die eigentlichen Schwätzer hingestellt werden.

Dass die autoritative Bezugnahme auf den *Spectator*, der das Ideal eines situationsadäquaten Stillschweigens im Falle von Männern offenbar nur als Ausnahme von der Regel kennt, im Grunde nicht furchtbar ernst gemeint ist, sondern darauf zielt, die zuvor schon offengelegte Strategie männlicher Vorurteilsbildung ironisch zu spiegeln, belegt das nunmehr angeführte, man darf sagen, »exotistische Episödchen«. So gebe es im Gegenteil »grosse[] Muster des Stillschweigens« (DM III, 29), und zwar in Guinea. Dies wiederum haben die Mahlerinnen aus zweiter, aus männlicher Hand, von Hans Holbein eben erfahren: So gebe es in Guinea Frauen, die »den gantzen Tag über den Mund voll Wasser behalten, mit welchem sie alle Morgen nachdem sie aufgestanden sind, denselben anfüllen« (DM III, 29). Ihre Männer wüssten sie mit »dieser Probe ihrer Standhaftigkeit im Schweigen« (DM III, 29 f.) glatt zu beschämen. Das Vorurteil männlicher Schwatzhaftigkeit ist mit diesem narrativen Ausflug nach Westafrika, so der Gestus des Textes, belegt oder besser: in Umlauf gebracht, denn die Übertragung auf die Schweizer folgt auf dem Fuße: »Es ist mehr als eine Frau, die vonnöthen hätte, ihren Mann in Guinea zu schicken, damit sie Ruhe von seinem schwatzhafften Instrumente habe.« (DM III, 30) Und auch die ironische Schlusswendung dieses Abschnittes verdeutlicht, dass die durch die Stimme der Mahlerinnen figurierte Perspektive kaum darauf abzielt, ernsthaft festzustellen, wer nun ständig plaudert oder wer besser schweigen kann. Der Text ist vielmehr lesbar als eine Art argumentativer Parodie, der es auf die kämpferische Bloßlegung der Vorurteilsgenese auf Seiten des Publikums ankommt. So schließen die Mahlerinnen das Argument wie folgt:

31 Wilhelm Kühlmann: »Moralische Aufklärung im 18. Jahrhundert. Ziele, Medien, Aporien«. In: *Periodische Erziehung des Menschengeschlechts* (Anm. 9), S. 15-46, hier: S. 18.

Wir wollen aber lieber diese falsche Anklage der Waschhaftigkeit, welche uns von euch gemacht wird, mit einem verächtlichen Stillschweigen übergehen, als durch eine längere Schutz-Schrift uns nur dieses Fehlers gleichsam selbst schuldig geben; sondern dafür untersuchen, was euch möge bewogen haben, unserm Geschlechte diese Zulage zu machen. (DM III, 30)

Das rednerische *ethos* der Sittenmahlerinnen etabliert sich hier in einer Geste ironischer Selbstbezüglichkeit, die ein Wissen um den performativen Selbstwiderspruch geltend macht, redend gegen die Anklage der Geschwätzigkeit vorzugehen. Stattdessen verlegen sie sich darauf, die jener Anklage unterliegende Vorurteilsstruktur zu erhellen. Ganz in diesem Sinne, aber nun auf argumentativem Wege wird im Folgenden die anthropologisch-biologistische Vorstellung, ›die‹ Frau sei ›dem‹ Mann von »Natur« aus unterlegen, als »ungerechte[r] Wahn« (DM III, 30) diskreditiert, und noch dazu ganz aufklärerisch als stets unrechtmäßiger Schluss von einzelnen Beispielen auf ein ganzes Geschlecht ausgewiesen – siehe die als Motto fungierende *causa* ›Hekabe‹, darf man ergänzen.

Hier inszenieren sich die Mahlerinnen als diejenigen, welche die Grundsätze aufgeklärten Denkens besser verstanden haben als die sie diffamierenden Männer. Der Text kreist gar nicht so sehr darum, aus der Perspektive der Mahlerinnen ein irgendwie ›positives‹ Bild des weiblichen Geschlechts zu zeichnen, sondern darum, in der rhetorisch durchformten kritischen Praxis ein Zerrbild von Weiblichkeit bloß zu legen: Die schließlich noch einmal direkt adressierten »Herren« hätten die Frauen schon »lange Zeit mehr nach [...] [ihrer] abgeschmackten Fantasie, als nach der Natur abgesehen, oder vielmehr defiguriert« (DM III, 30). Wie man solche, so heißt es, »unförmlichen Figuren [...] redressieren« (DM III, 31) kann, hat der Text im Grunde bereits vorgeführt: im Aufweis der kulturell persistierenden Geschlechterstereotypen und in der performativen Spiegelung ihrer Entstehung. Und auch wenn die Mahlerinnen zum Schluss ihres Schreibens – *en passant* wieder ein Geschlechterstereotyp einstreugend – betonen, keinen manipulativen, »allzubegebend[en]« Ton im Stile von »Maitressen« anschlagen zu wollen, weil sie in der Lage seien, »neben den Worten auch Werke und Gründe« (DM III, 31) zu liefern, wird noch einmal sehr klargemacht, dass die Sittenmahlerinnen ganz dem oben skizzierten kämpferischen Gestus der *praemunitio* entsprechend zum Angriff übergehen, hier in epiphorisch-antithetischer Emphase: »Ihr habet Weiber gemahlet, welche von den Männern zu Boden geworfen worden: Wir wollen Männer abbilden, welche von den Weibern hingelegt worden.« (DM III, 31) Ist es bereits als

Publikumsbeschimpfung zu bewerten, wenn die Mahlerinnen abschließend angeben, einstweilen darauf zu warten, dass die ›Herren Männer‹ wieder zu Verstand kommen, damit man, so ließe sich zuspitzen, endlich *vernünftig* miteinander reden kann? Ironisch kann nach dem Gesagten die Abschiedsformel ›Euer in Ehren ergebene Dienerinnen Die MAHLERINNEN‹ (DM III, 31) allemal gelesen werden.

5 *Publikumsbeschimpfung:*
Hans Holbein über schweinisches Geschwätz

Hans Holbein nun tritt in seiner sich anschließenden Entgegnung auf das Schreiben der Mahlerinnen in der Rolle eines Mannes auf, der seine Geschlechtsgenossen im Grunde als genauso verbrämt und vorurteilsbeladen präsentiert, wie es die Mahlerinnen in ihrem kritischen Angriff veranschaulicht haben. Zwar gibt er zunächst an, das Klischee weiblicher Geschwätzigkeit sei grund- und bodenlos, Schwätzer fänden sich auf Seiten beider Geschlechter. Sein folgender Einwurf aber entpuppt sich, obschon annonciert als Gegenargument, als ein weiteres Vorurteil: Frauen seien fähiger als Männer, »die wahre Eloquenz« (DM III, 31) zu studieren, die natürlich eine »natürliche Eloquenz« (DM III, 32) sei. Noch expliziter die spätestens im Empfindsamkeitsdiskurs zu berüchtigter Blüte gelangende Vorstellung einer weiblichen *eloquentia corporis* antizipierend³² heißt es weiter, Frauen hätten »wegen ihrer zarten und delikaten Leibes-Constitution viel zärtlichere und empfindlichere Gemüther« (DM III, 31) und seien daher zur »pure[n] Rede der Neigungen« (DM III, 32) geradewegs prädestiniert. Man kann sich zu Recht fragen, was das für ein Gegenargument gegen weibliche Geschwätzigkeit sein soll: Frauen sind die emotionaleren Wesen, sprechen ganz ihrem stets stärkeren Gefühl gemäß und daher eignet ihnen eine ›authentische‹, eine eben natürliche Eloquenz – ergo: Sie sind nicht geschwätzig. Die Mahlerin-

32 Vgl. dazu Doerte Bischoff: »Die schöne Stimme und der versehrte Körper. Ovids Philomela und die *eloquentia corporis* im Diskurs der Empfindsamkeit.« In: *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit* (Anm. 30), S. 249-282; vgl. grundlegend Lily Tonger-Erk: *Actio. Körper und Geschlecht in der Rhetoriklehre*. Berlin, Boston 2012. Dietmar Tills Studie kommt im Kapitel zur »›Rhetorische[n]‹ ›Anti-Rhetorik‹ bei Bodmer/Breitinger« ohne eine Thematisierung der das Konzept einer »affektive[n] ›Natur-Rhetorik‹« (S. 395) grundierenden Geschlechterdifferenz aus (vgl. Dietmar Till: *Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 2004, S. 394-432).

nen kritisieren einen solchen ›Schluss‹ denn auch gemeinsam mit den Malern im XX. Discours des dritten Bandes, genauer: die zugrundeliegende, mehr als fragwürdige Prämisse, Frauen seien emotionaler als Männer (vgl. DM III, 156-160). In der dort eingestreuten kleinen Geschichte wird ein verliebter Mann, dessen aus der Ferne Angebotete schließlich einen anderen heiratet, als zu leidenschaftlich vorgeführt: Bitter enttäuscht nämlich ergeht er sich in harschen und in der galanten Poesie gespiegelten Beschimpfungen gegenüber jener Frau. Diese allerdings verfügt, so der moralisierende Schlusspassus, gerade über das rechte Gefühlsmaß und beherrscht die korrespondierenden Ausdrucksformen – schriftlich wie mündlich. Die lehrhafte Pointe des Ganzen lautet: Er ist emotional zu involviert, als dass er in der Lage wäre, ihre tadellos maßvolle Gefühlssprache richtig zu lesen (vgl. DM III, 158).

Offensichtlich ist, dass es in Holbeins Replik auf das Schreiben der Mahlerinnen im IV. Discours ganz und gar nicht darum geht, ein veritables Argument gegen das Vorurteil weiblicher Geschwätzigkeit vorzubringen. Vielmehr wird Holbein in die joviale Pose desjenigen versetzt, der ebendiese Geschwätzigkeit im Falle von Frauen gern verzeihe, weil sie doch so viel angenehmer klinge als bei einem Mann: »[...] der Unterschied den ich zwischen dem Geplauder eines Mannes und eines Weibes mache, ist dieser daß mir das Geschwätze des Letztern sanffter in die Ohren fällt, gleich wie mich eine Discant Glocke weniger betäubet als eine Baß-Glocke: [...].« (DM III, 32) Die (womöglich wohlwollende) Deutung besteht an dieser Stelle darin, dass Holbeins Erwiderung im Grunde die Notwendigkeit des kämpferischen Anspruches vor Augen führt, den das Schreiben der Mahlerinnen auszeichnet. Der Text gibt einer Stimme Raum, die zeigt, dass sich die Mahlerinnen aus gutem Grunde rhetorisch rüsten. Darüber hinaus aber ist der Passus aufschlußreich für die übergeordnete Überlegung, dass in den Mahlerinnen-Passagen die Leserschaft der *Discourse* kritisch beübt wird. Denn Holbein kündigt abschließend an, bald seinerseits die Beschreibung eines Schwätzers, der ihm untergekommen sei, liefern zu wollen und nimmt dabei seine ans Misogyne kratzende Bemerkung, das weibliche Geschwätz sei in akustischer Hinsicht weniger störend, zurück in einer Verallgemeinerung, die das gesamte Publikum pejorativ ins Visier nimmt. So heißt es: »Aber ich hasse bey dem einen und dem andern [d. h. bei Männern *und* Frauen, C. R.] unendlich diese Glocken [d. h. dieses Geschwätz, C. R.] welche man hier zu Lande Sau-Glocken nennt weil diejenigen die sie anziehen mit diesen garstigen Thieren eine grosse Ähnlichkeit haben.« (DM III, 32) Zugespitzt formuliert: Schwätzer sind unendlich hassenswerte Schweine – darin lässt sich noch deutlicher eine Art von Publikumsbeschimpfung

erkennen als in der von den Mahlerinnen geäußerten Hoffnung, der Verstand der Männer möge doch endlich zurückkehren. Man kann sich vielleicht sparen auszudeuten, dass ja hier von ›Säuen‹ die Rede ist, womit dann ja wieder nur Frauen adressiert wären. Wichtiger erscheint mir, dass Holbein von Hass gegenüber den Schwätzern spricht und zur kaum verhohlenen Beschimpfung gegenüber einer Gesellschaft ansetzt, deren schlechte Sitten – konkret: deren schlechter Sprachgebrauch – offenbar den Vergleich mit grunzenden Tieren gestatten.

*6 Rückzug ins Schneckenhaus:
Die kritische Bilanz des alten Sittenmahlers*

Zurück zum bedächtigeren, alten Rubens, der natürlich weder schimpft noch hasst. Sehr wohl aber zieht er sich auf ganzer Linie zurück von der Gesellschaft. Dementsprechend lauten seine »letzten Worte«, mottoartig der Unterschrift vorangestellt: »Ich ziehe meinen Kopf als wie die Schnecken ein.« (MS II, 661) Ein Rückzug ins Schneckenhaus nimmt sich bestimmt leiser aus als Holbeins Hass und als das Scheppern der Mahlerinnen mit ihren Sprachrüstungen. Aber Rubens tritt nicht ab ohne eine Art kleiner Abschiedsrede, denn eigentlich fasse er Autor und Leser als zwei »so gute[] Freunde[]« auf, dass es ein »Ceremoniel« (MS II, 651) von einiger Dignität schon bräuchte. Auch gibt er an, nicht »so störrisch davon [...] reiten« (MS II, 652) zu wollen wie jener Maler Hans Asper. Sein Abschied beginnt mit der Narration einer glücklichen Fügung, die es ihm gestatte, den »Schauplatz« (MS II, 653) in würdiger Weise zu verlassen. Die Mahlerinnen seien an ihn herangetreten, mit der Bitte, fortan als seine »Unter-Aufseherinnen« (MS II, 654) die das weibliche Geschlecht betreffenden Sujets der Blätter abhandeln zu dürfen. Rubens zeigt sich diesem Vorschlag gegenüber sehr aufgeschlossen, muss aber gemäß seinem Selbstverständnis als »Lehrmeister« (MS II, 654) der Mahlerinnen die gehörige Prüfung des Vorsatzes anmahnen: Prüfen sollen die Mahlerinnen nicht ihren Geist, nicht ihr Vermögen zur vernünftigen Einsicht, denn Rubens zweifelt nicht, dass sie genau darüber verfügen. Ob sie indessen den »Muth« haben, »welchen Scribenten haben müßten« (MS II, 655), darin besteht sein sorgenvoller Einwurf. An diesen schließt sich ein Erfahrungsbericht aus dem Leben des alternden Sittenmahlers an, listenartig gefasst in eine konjunktivische Rede, die der Abschreckung der Aspirantinnen dienen soll: So fragt der alte Rubens nach,

ob sie [die Mahlerinnen, C. R.] sich für Sonderlinge könnten ansehen lassen, ob sie ertragen könnten, daß man ihre besten Gedancken kalt-sinnig übergienge, hingegen viel schlechtere mit unwürdigen Lobsprüchen zierete, ob es ihnen anständig wäre, daß man ihren ganzen Lebenslauf, ihre Personen, ihren Stamm durchliefe, nach denselben von ihren Schriften zu urtheilen, ob sie endlich leiden könnten, daß ihre Blätter ihnen in Gewürtztütgen wieder heimgesandt würden [...]. (MS II, 655)

Kaum verhohlen ist hier der kritische Rückblick auf eine Leserschaft, die es dem Sittenmahler sicher nicht leicht gemacht hat. Und ganz in dieser Linie reiht der Text nun noch einmal nahezu wortgleich fast alle verschiedenen Fassungen des Vorurteils der weiblichen Geschwätzigkeit aneinander, die von den Mahlerinnen im oben diskutierten VI. Discours des dritten Bandes der *Discourse* im Gestus der *praesumptio* vorgeführt wurden (vgl. MS II, 656). Etwa müssten sich die Mahlerinnen überlegen, ob sie den Vergleich weiblicher Rede mit Pferden, »welche desto schneller lieffen, je weniger sie auf sich hätten« (MS II, 656), ertragen könnten. Und auch das bereits diskutierte Vorurteil, Geschwätz von Frauen sei erträglich, »weil es zum wenigsten sanft klänge« (MS II, 656), benennt Rubens in abschreckender Absicht. Der Rückbezug auf diese Passagen im exponierten letzten Blatt des *Sittenmahlers* spricht deutlich für den zentralen Stellenwert der mit der Figurengruppe der Mahlerinnen in den Text eingeführten Reflexionsebene. Es bedarf, so endet Rubens' kritische Bilanzierung seiner Tätigkeit, eines doch dicken Fells und einer gewissen Illusionslosigkeit angesichts der mit Sicherheit zu erwartenden Geringschätzung, die dem Sittenmahler von Seiten der Leserschaft entgegengebracht wird. Ganz in diesem Sinne betont der ›alte Hase‹ denn auch noch einmal den Mut als Leittugend für seine in den Startlöchern stehenden Nachfolgerinnen: »Wenn sie, schloß ich, so viel Muth hätten, dieses alles in den Wind zu schlagen, so wollte ich ihnen am allerliebsten mein ganzes Amt überlassen; [...].« (MS II, 656 f.)

7 *Maskerade als Schutz vor der Öffentlichkeit und Voraussetzung der kritischen Praxis*

Die von Rubens wiedergegebene Antwort der Mahlerinnen auf seine im Grundton der Warnung vorgetragene Lebensrückschau ist letztlich eine Zusammenfassung der im VI. Discours des dritten Bandes performierten Rhetorik der Mahlerinnen: »Ich hatte vermeint, ihnen durch meine

Vorstellungen Furcht einzujagen, allein sie antworteten mir [...], sie hätten sich alle diese Zufälligkeiten in ihren Gedancken schon vorgestellet, und sich mit gründlichen Betrachtungen dawider bewaffnet.« (MS II, 657) Die entscheidende Volte besteht nun aber darin, dass sich die Mahlerinnen, folgt man Rubens, eine bestimmte Strategie vorgenommen haben, die ihr Projekt mit einer Geste der Distanznahme von der Leserschaft beginnen lässt: »Sie wollten nur in der Maske auftreten, und sich so wohl zu verkleiden wissen, daß sie leicht unbekannt blieben.« (MS II, 658 f.) Rubens übergibt ihnen daraufhin gern die Feder, denn er ist überzeugt: Hier hat jemand die Fallstricke des Betriebs verstanden, ist auf ein Publikum vorbereitet, vor dem man sich besser verbirgt, dem man eben eigentlich nur maskiert gegenüber treten kann. Klar ist nach der so in Szene gesetzten Amtsübergabe vor allem eins: Es geht in den Mahlerinnen-Passagen keineswegs bloß um Frauenemanzipation.³³ Mithilfe dieser Figurengruppe wird vielmehr über die Bedingungen der Möglichkeit, über Chancen und Grenzen der Sittenmalerei reflektiert angesichts eines die moralisierenden Anstrengungen geringschätzenden Publikums, dessen Wahrnehmung von Vorurteilen bestimmt ist, die potentiell wahnsinnig machen. Das Ringen mit den persistierenden Vorurteilen und der Mut, der dazu gehört, dagegen anzuschreiben, darin besteht die in den skizzierten rhetorischen Verfahren praktizierte Tugend, das *ethos* des Sittenmalers *und* der Sittenmahlerin. Im Grunde markiert Bodmer hier also das Grundproblem jeder Form von Stimm ergreifung in moralisierender Absicht, hier zugespitzt im Genre der Moralischen Wochenschriften. Dass die von den Mahlerinnen avisierte Strategie in einer Maskierung besteht, demonstriert, dass sie sich dem Publikum nicht in handreichender Empathie und dementsprechend auch nicht in Form einer ›natürlichen‹ Schreibweise, die etwa im 1. Band der *Discourse* zum Maßstab der Darstellung erhoben wird (vgl. exemplarisch DM I, 19. Discours), zuwenden. Sich zu verkleiden fungiert vielmehr als Schutz vor der Öffentlichkeit. Das damit angedeutete prekäre Verhältnis von Sittenmahler/in und Publikum findet eigentlich einen noch zugespitzteren Ausdruck in Rubens' melancholischem Rückzug ins Schneckenhaus, der ja letztlich nichts anderes bedeutet als

33 Vgl. dazu auch grundlegend Regina Nörtemanns skeptische Überlegungen zu der Vorstellung, der fiktiven weiblichen Herausgeber- und Verfasserschaft in den Moralischen Wochenschriften eigne ein eindeutig emanzipatorischer Zug (Regina Nörtemann: »Schwache Werkzeuge als öffentliche Richterinnen. Zur fiktiven weiblichen Herausgeber- und Verfasserschaft in Moralischen Wochenschriften des 18. Jahrhunderts«. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 72/2 (1990), S. 381-403).

Schweigen. Und ein schweigender ›Botschafter‹ der Tugend ist ja streng genommen keiner mehr.

Der *Sittenmahler* endet mit einer Stellungnahme der Mahlerinnen anlässlich der Amtsübernahme. Es ist ein Schreiben, das die bereits skizzierte kritische Perspektive auf das Publikum abermals konzise zum Ausdruck bringt, allein schon indem die Mahlerinnen verkünden, zukünftig nur für ein weibliches Publikum schreiben zu wollen (vgl. MS II, 663). Darin erschöpft sich jedoch dieses wirklich letzte Stück nicht, denn der Schlachtplan der Mahlerinnen ist durchsetzt mit Appellen an aufklärerische Zentralgedanken und -forderungen, die man jedoch durch Vorurteilsstrukturen zum exklusiven Bildungsschatz geraten sieht. Beide Seiten, die Mahlerinnen wie auch das Publikum, werden darauf verpflichtet, der menschlichen Vervollkommnung im Horizont einer teleologischen Naturauffassung zuzuarbeiten. Das Schreiben steht ganz im Zeichen des Perfektibilitätsgedankens, den die Mahlerinnen keiner Geschlechterhierarchie unterworfen sehen wollen. Überdies wird das Modell eines frei fluktuierenden Wissens zum Ideal erhoben (vgl. MS II, 669), dessen Wert sich nicht in einer gelichteten Erkenntnis erschöpfen dürfe, sondern sich nicht zuletzt im praktischen Gebrauch erweise. Am Schluss des *Sittenmahlers* wird somit der aufklärerische Anspruch der Blätter nicht verabschiedet, wohl aber wird insbesondere in den letzten Zeilen abermals die Notwendigkeit des Sichverbergens nachdrücklich betont: »[...] denn wir haben uns eben deßwegen verborgen, weil wir gerne unbekannt bleiben wollen, und würden, sobald man uns ausfinden würde, wie die Jungferschaft von der Schaubühne verschwinden.« (MS II, 673 f.) Man verliert seine Keuschheit bzw. man wird ›entjungfert‹, wenn man die Maske ablegt, sich dem Publikum zeigt. Mit diesem überexplizit-frivolen Vergleich, der sogleich in einer Fußnote gerechtfertigt werden muss, in der die Verfasserin ihre Schamhaftigkeit beteuert, könnte das rhetorische Schutzschild, das sich die Sittenmahlerinnen zugelegt haben, kaum deutlicher in Stellung gebracht werden: »Diese zwey Worte sind in der Urschrift von einer fremden Hand eingeschoben worden; weil sie an sich ihre Richtigkeit haben, so hat man sie behalten; ungeachtet sie sonst in dem Munde der schamhaften Verfasserin keinen Platz finden.« (MS II, 674) Dass die hier entschuldigte narrative Stimme, die gewissermaßen ›wahr‹ spreche und gleichzeitig eine das *aptum* überschreitende Artikulationsweise darstelle, als von außen kommende, nicht identifizierbare ›fremde‹ Stimme konturiert wird, unterstützt die bereits skizzierte Notwendigkeit der Maskerade. Die Maske ist das zentrale Requisite für die im Schlussbild des *Sittenmahlers* anvisierte, ja sogar als theatral modellierte Sprecherposition. Die künstliche Formbarkeit jener Stimme wird

mittels eines Wechsels auf die Ebene der Rezeption noch weiter amplifiziert, wenn die Mahlerinnen schließlich gleich drei verschiedene Möglichkeiten auflisten, wie man sie *theoretisch* charakterisieren könnte (vgl. MS II, 674), und eben gerade nicht angeben, wer und wie sie ›wirklich-natürlich‹ sind. So könne man ihre Eigenschaften und Gewohnheiten beschreiben, in poetischer Manier ihr Äußeres porträtieren. Es bleibt: das Bekenntnis zur Horazischen Formel *prodesse et delectare*, das aber um eine dritte Funktionsbestimmung der Gattung, nämlich die ihr eigene kritische Praxis ergänzt wird: »Wir [...] sagen nur noch dieses, die erste [Mahlerin, C. R.] wünschet ihre Leser zu bessern, die zweyte schreibet zu ihrem Zeitvertreibe, und die dritte vermißt sich, ihnen ihrer Fehler zu verstehen zu geben.« (MS II, 674), Belehren, erfreuen *und* kritisieren – So lautet die Schlusslosung zum Genre der Moralischen Wochenschriften in Bodmers *Sittenmahler*. Dass eine solche kritische Praxis gegenüber den Leser*innen – wie gesehen konturiert als Praktiken der Distanznahme, Vorkehrung, Wappnung, Beschimpfung, Resignation und Maskerade – als unhintergebares Konstituens der Sittenmahlerei ausgewiesen wird, zeigt, wie überaus skeptisch sich Bodmers Gattungsresümee ausnimmt.