**University of
Zurich^{UZH}**

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2022

Der Phryne-Trick : Schminken und Staunen bei J. J. Bodmer und J. W. Goethe

Hees-Pelikan, Johannes

DOI: https://doi.org/10.30965/9783846766644_011

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-210990>

Book Section

Accepted Version

Originally published at:

Hees-Pelikan, Johannes (2022). Der Phryne-Trick : Schminken und Staunen bei J. J. Bodmer und J. W. Goethe. In: Hagedorn, Kim; Hofmann, Tim; Möller, Sarah. Provozierte Bewunderung. Paderborn: Brill | Fink, 149-165.

DOI: https://doi.org/10.30965/9783846766644_011

Der Phryne-Trick

Schminken und Staunen bei J. J. Bodmer und J. W. Goethe

Johannes Hees-Pelikan

Nicht „Schwazen[...]“¹, sondern Staunen! So könnte man eine der zentralen Forderungen aus Johann Jakob Bodmers 1746 erschienener moralischer Wochenschrift *Mahler der Sitten* paraphrasieren. Aber was ist damit gemeint? Seinen zunächst wohl grotesken Klang verliert der Appell unter Berücksichtigung der historischen Semantik. Eine Fußnote zu dieser historischen Semantik – und zwar der des Staunens, nicht der des „Schwazens“ – möchte ich in diesem Aufsatz ergänzen, indem ich exemplarisch den Staunen-Begriff in Bodmers theoretischen Schriften untersuche. Ich konzentriere mich dabei auf das neunte und das dreißigste Kapitel aus dem *Mahler der Sitten*, in denen zwei ganz unterschiedliche Formen des Staunens verhandelt werden: Einerseits ein vernünftiges Staunen, wie es von Nicola Gess in ihrem Buch *Staunen. Eine Poetik* auch mit Blick auf andere Autoren des 18. Jahrhunderts beschrieben wurde,² andererseits ein sinnliches Staunen, das zu dieser Zeit weitaus weniger Aufmerksamkeit erfährt. Letzteres tritt bei Bodmer auf der Ebene der Darstellungsverfahren hervor, wodurch die Inszenierung des Staunens gegen seine Programmatik ausgespielt wird. Denn bei Bodmer kommt auf der Ebene der Darstellungsverfahren gerade das zum Vorschein, was die Programmatik des Staunens ~~auf der Ebene der Darstellung~~ ausschließen möchte: ein Subjekt, das rein sinnlich staunt und sich jenseits der Vernunft bewegt.

I. Vernünftiges Staunen. Rubeens Praktik

Im neunten Kapitel des *Sittenmahlers* begründet die Opposition von „Schwazen“ und Staunen ein Konzept des vernünftigen Staunens. Als Gegenteil des „Schwazens“ verortet der Erzähler Rubeen das Staunen auf der Seite des „[D]encken[s]“³ und bestimmt es als die bessere Form des Gesprächs: „Staunen ist nichts anders als eine Unterredung, ein Umgang mit sich selbst, da

1 Johann Jakob Bodmer, *Der Mahler der Sitten. Von neuem übersehen und starck vermehret*, Bd. 1, Zürich, 1746, S. 91.

2 Vgl. Nicola Gess, *Staunen. Eine Poetik*, Göttingen, 2019, S. 8–32.

3 Bodmer, *Der Mahler der Sitten*, S. 92.

man sich selber fragt, und die Begriffe seines eigenen Verstandes hervorruft.⁴ Staunen bezeichnet hier eine Technik des aufgeklärten, vernünftigen Denkens, es ist zentrales Regulativ der rationalen Aufmerksamkeitsökonomie:⁵ „Der Staunende folget keinen andern Gesetzen, als der Vernunft [...]“.⁶ Das Staunen definiert Ruben an dieser Stelle als ein logisch verfahrenendes Selbstgespräch.

Ersichtlich knüpft Bodmer damit an den Begriff des *thaumazein* an, mit dem in der griechischen Antike eine epistemische Funktion des Staunens bezeichnet wird. Im Begriffsfeld *thaumazein* sind dabei, wie Stefan Matuschek gezeigt hat, zwei epistemologische Modelle miteinander verschaltet, die dem geflügelten Wort vom Staunen als dem Anfang der Philosophie eine diskursgeschichtliche Ambiguität verleihen: In Platons *Theaitetos* benennt das *thaumazein* ein ehrfürchtiges Bestaunen der Welt, das sich im *Phaidros* zu einem ekstatischen Erstaunen ob der, so Matuschek, „Erhabenheit der Ideen“⁷ steigern kann. Während für Platon das Staunen also einen grundlegenden Modus Operandi des Philosophierens darstellt, ist in Aristoteles’ *Metaphysik* das Bestaunen der Phänomene lediglich der Anfang der Philosophie, der im Fortgang und mit dem gesteigerten Wissenszuwachs gegenüber dem Phänomen aufhört. *Thaumazein* ist für Aristoteles das Staunen des*der Unwissenden, den*die die Dinge bloß verwundern, weil er*sie diese – wie einen undurchschaubaren Zauberspruch – nicht versteht. Philosophie liegt für Aristoteles entsprechend im *athaumastia*, dem Entstaunen, da sie zu einer Erkenntnis der Dinge führt, die das Staunen über die Dinge ersetzt.⁸

Auch bei Bodmer geht es um die epistemische Facette des Staunens, der sich – entsprechend der grundlegenden Taxonomie von Matuschek⁹ – eine poetologische Facette zur Seite stellen ließe. Einschlägige Stichworte wären in diesem Zusammenhang die Herstellung eines Staunens über das Wunderbare als wichtiger produktionsästhetischer Kniff des erfolgreichen Dichters sowie die Erzeugung von Bewunderung für den heroischen Protagonisten¹⁰ als Wirkprinzip des Dramas. Ich werde diese im engeren Sinn poetologischen Begriffe des Staunens im Folgenden aber zurückstellen und stattdessen die Epistemologie des Staunens weiterverfolgen.

4 Ebd., S. 93 f.

5 Siehe hierzu im Kontext des Staunens: Georg Franck, *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München, 2007.

6 Bodmer, *Der Mahler der Sitten*, S. 95.

7 Stefan Matuschek, *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*, Tübingen, 1991, S. 23.

8 Vgl. ebd., S. 8–52.

9 Vgl. ebd., S. 6.

10 Protagonistinnen sieht Bodmer ebenso wenig vor wie Dichterinnen.

Im Rahmen des oben skizzierten philosophischen Kontexts könnte man Bodmers Begriff des vernünftigen Staunens als einen Versuch beschreiben, das platonische und das aristotelische Konzept miteinander zu versöhnen. Das Staunen begreift Bodmer nämlich als eine auf das Erreichen von Wahrheit zielende Vernunftoperation, die aber nicht auf eine Staunen machende platonische Erkenntnisekstase zuläuft, sondern sich aristotelisch im ruhigen Fortgang des Überlegens erschöpft. Es zeigt sich darin jene im rationalistischen Diskurs der frühen und mittleren Aufklärung typische Neubewertung des antiken *thaumazein*, die Matuschek als eine „Befreiung vom Staunen als dem Zeichen der Unwissenheit“¹¹ beschreibt. Die unmündige, selbstvergessene, staunende Hingabe an die Objekte soll dabei durch die vom vernünftigen und nutzenorientierten Interesse eines souveränen Verstandessubjekts geleitete Erforschung ersetzt werden:

Im Staunen, so kann man mit einer Metapher sagen, die zum Emanzipationsbewußtsein der Aufklärung paßt, wird der Mensch von den Gegenständen beherrscht, die sich zur Betrachtung aufdrängen, im Interesse aber herrscht der Mensch über die Gegenstände, indem er sich einen nach dem andern zur Befragung vornimmt. Nirgends zeigt sich besser das Selbstgefühl der aufgeklärten Wissenschaften als darin, daß sie mit der Begriffstradition des *thaumazein* bricht. Der Passivität des Affekts will sie entkommen, um aktiv nach eigenem Interesse sich die Welt anzueignen.¹²

Bodmers vernünftiges Staunen steht eindeutig im Zeichen einer solchen aufklärerischen Emanzipation; bezeichnet es doch eine Technik der Unterredung mit sich selbst, die es dem Staunenden erlaubt, ein Sujet gründlich und vernünftig zu untersuchen. Aber Bodmers Ausführungen gehen auch darüber hinaus und verleihen seinem Konzept des vernünftigen Staunens so einen weiteren charakteristischen Akzent. Denn Bodmer betont nicht das Ziel des Staunens, sprich das Erlangen abstrakter Wahrheiten. Stattdessen interessiert er sich für den Vorgang, das heißt die Praktik des Staunens selbst, das einen grundlegenden Modus des Denkens – und damit zuletzt einen spezifischen Modus der Subjektkonstitution des frühenaufklärerischen Vernunftsubjekts – benennt.

Wie Nicola Gess gezeigt hat, steht diese Praktik des Staunens in der langen Tradition der meditativen Praktiken, die Pierre Hadot als „spirituelle[.] Übungen“¹³ beziehungsweise philosophische Denkübungen und damit als die

¹¹ Matuschek, *Über das Staunen*, S. 156.

¹² Ebd., S. 160.

¹³ Pierre Hadot, „Überlegungen zum Begriff der ‚Selbstkultur‘“, in: *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, hg. v. François Ewald u. Bernhard Waldenfels, Frankfurt am Main, 1991, S. 221.

praxeologische Rückseite der antiken, vor allem der stoischen, Philosophie in den Blick genommen hatte.¹⁴ Auch bei Bodmers Konzept des vernünftigen Staunens steht dessen konkrete praktische Seite im Fokus, und zwar in ganz spezifischer Hinsicht. Bodmer interessiert sich für den operativen Modus des Staunens, seine rhetorischen Verfahren, die ich im Folgenden herausarbeiten möchte.

Dass das Staunen keine reine Vernunftoperation ist, sondern von konkreten Praktiken abhängt, zeigt sich ganz plakativ schon dann, wenn Bodmers Erzähler Rubeen das vernünftige Staunen explizit als eine Tätigkeit bestimmt, die geübt werden muss und anstrengendes Training erfordert: „Es giebt indessen viele Leute, die vermuthlich ein Naturell zum Staunen haben, bey denen aber dasselbe nicht gepfleget worden, so daß sie diesen Talent nicht zu brauchen wissen. Die Kunst mit sich selbst in Unterredung zu treten, ist ihnen verborgen.“¹⁵ Die „Kunst“ des Staunens bestimmt Rubeen sodann genauer, und zwar als das rhetorische Verfahren der *Prosopopoeia*, des Einsetzens einer fiktiven Person, von dem das vernünftige Staunen im neunten Kapitel des *Sittenmahlers* ganz maßgeblich abhängt. Dabei überschreitet er die epistemologische Grenze, die in der Tradition von Gottfried Wilhelm Leibniz und Christian Wolff Logik von Ästhetik trennt. Den Ablauf des vernünftigen Staunens beschreibt Rubeen am Beispiel seines fiktionalen Freundes Dürer wie folgt:

Mein Freund Dürer hält ungemein viel auf den Umgang mit sich [das heißt das vernünftige Staunen, J. H.-P.]; wenn jemand bey ihm einen Besuch abstatten will, und es fällt in eine Zeit, da er sich in seinem Cabinete mit seinem Verstande und Hertzen unterredet, so wird er die Freyheit nehmen, und sich bey euch entschuldigen lassen: Er habe eine vornehme Person bey sich, mit der er über seinen eigenen Angelegenheiten vertraulich berathschlage.¹⁶

Beim vernünftigen Staunen fingiert und imaginiert man mittels *Prosopopoeia* entsprechend eine*n Gesprächspartner*in, denn Dürer hat nicht leibhaftig eine „vornehme Person bey sich“, sondern personifiziert mit dieser Wendung seine eigene Vernunft, die ihn bei der Beratschlagung über seine Angelegenheiten unterstützen soll. Mit der Rede von der „vornehme[n] Person“, die

¹⁴ So Nicola Gess in ihrem Vortrag „Staunen als ästhetische/ethische Praxis. Überlegungen zu Bodmer und einigen Zeitgenossen“ auf der internationalen Tagung „Johann Jakob Bodmers Ästhetik“ an der Universität Zürich (7.–9.11.2019).

¹⁵ Bodmer, *Der Mahler der Sitten*, S. 97.

¹⁶ Ebd., S. 96.

Dürers Verstand Gesicht und Stimme gibt, geht dabei eine zumindest leichte, schmunzelnde Selbstironie einher, sodass die Praktik des vernünftigen Staunens eine ironische Distanzierung von sich selbst ermöglicht.

Das führt Ruben dazu, das Defizitäre seiner eigenen Technik des Staunens zu reflektieren, das ihn vom Ziel des Erkenntnisgewinns ab- und auf das Staunen selbst hinlenkt. Dabei wird wieder offenbar, dass dieses von rhetorischen Verfahren abhängt: „Bisweilen hat eine schier unvermerckliche Aehnlichkeit in der Grösse, der Figur, der Farbe, oder eine geringe Gleichheit der Wörter, des Schalles, meine Gedancken an einander gehänget, so daß ich über mich selbst lachen muste.“¹⁷ Ruben staunt hier über sein ehemals mangelhaft staunendes Selbst. Dadurch werden an dieser Stelle zwei verschiedene Praktiken des vernünftigen Staunens aufgerufen, die beide auf rhetorischen Verfahren basieren. Zunächst die ‚schlechte‘ Praktik des distraktionsanfälligen Staunens. Als Anfänger im vernünftigen Staunen, berichtet Ruben, habe er zugelassen, dass seine Gedanken von den zu untersuchenden Dingen ab- und stattdessen zu den Bezeichnungen der Dinge, den Wörtern hingelenkt wurden. Dies resultiert in einer regelrechten Verselbstständigung der rhetorischen Verfahren des vernünftigen Staunens. Es beschäftigt sich nicht mit der Erkenntnis von Sachverhalten, weil es von den Beziehungen zwischen den Signifikanten geleitet wird, für die rhetorische Figuren aufgerufen werden: die „Grösse“¹⁸ der Wörter, die Heinrich Lausberg als „Gewichtigkeit des Ausdrucks“¹⁹ beschreibt und der stilistischen Angemessenheit, dem *Aptum*, zuordnet,²⁰ die (rhetorische) „Figur“ der Wörter schlechthin, ihre „Farbe“, die Lausberg zufolge „[d]ie partielle Färbung eines objektiven Sachverhalts“²¹ beschreibt oder auch einfach die Geformtheit der Sprache im Sinn des rhetorischen Redeschmucks benennt,²² sowie zuletzt die Gleichheit des Schalls, das heißt der Reim. Entsprechend der poetischen Funktion entfaltet sich die ‚schlechte‘ Praktik des vernünftigen Staunens als ein Spiel der Signifikanten. Das ‚schlechte‘ Staunen verknüpft keine Signifikate zu einem vernünftigen Gesamtgedanken, sondern Wörter zu einem durch rhetorische Figuren organisierten Syntagma.

17 Ebd., S. 98.

18 Ebd.

19 Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Registerband*, München, 1973, S. 744.

20 Vgl. ebd., S. 507–509.

21 Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*, München, 1971, S. 36.

22 Vgl. ebd., S. 62.

Das bedeutet freilich nicht, dass die andere Praktik des vernünftigen Staunens, die Rubeen in seiner Metareflexion darstellt, nämlich das Staunen über das ‚schlechte‘ Staunen, nicht ebenfalls von rhetorischen Verfahren abhängt. Ein angemessenes vernünftiges Staunen kommt in der zitierten Stelle dadurch zustande, dass Rubeen selbst erkennt, wie mangelhaft sein Staunen war, und deshalb zuletzt über sich selbst lacht. Der Text inszeniert Rubeens Staunen über dessen früheres Staunen als eine über das rhetorische Verfahren der *Mise en abyme* laufende Imagination eines Gegenübers, das sich selbst in seiner Mangelhaftigkeit imaginiert. Der Text präsentiert somit das vernünftige Staunen als eine Praktik, die gerade mit Blick auf ihre Trainierbarkeit darauf angewiesen ist, dass sie durch die *Mise en abyme* auf potenziell unendliche Dauer gestellt wird.

Das Material, welches das vernünftige Staunen ermöglicht, trainiert und verbessert, erhält Rubeen nicht etwa aus dem realen Leben, sondern aus dem intertextuellen Archiv, wodurch erneut die Verfahrensebene der Technik des Staunens in den Blick rückt:

Damit ich aber auch in einer Folge und gewissen Ordnung denken lernete, machte ich mir die Manier die Gedancken hervor zu rufen, zu fragen, und zu antworten bekannt, welche Socrates ehemals mit so grossem Nachdruck gebrauchte [...]. Ueber dieses gewöhnete ich mich, gründlich geschriebene Bücher mit einer gewissen Langsamkeit zu lesen, so daß ich bey einem jeden Absatze stille stuhnd, und mich selbst fragete, wovon der Verfasser redete [...]. Dieses machte mir in kurtzer Zeit die Vortheile des geschickten Staunens und der Ueberlegung bekannt, ich lernte die Gedancken auf einer Sache, die ich des Nachsinnens würdig achtete, beysammen behalten.²³

Die Praktik des vernünftigen Staunens wird in dieser Passage auf topische Kulturtechniken zurückgeführt, deren intertextuelle DNA das dialogische Lesen von Büchern im Allgemeinen und Platons dialogischer Bücher im Besonderen ist.

Dieses resümierend, gilt es bis zu dieser Stelle festzuhalten, dass es beim vernünftigen Staunen um die Erziehung des vernünftigen Mannes geht, der mit der Praktik des Staunens, in deren Zentrum das rhetorische Verfahren der *Prosopopoeia* steht, über Fähigkeiten verfügt, mit denen ästhetische Formen in den Bereich der Vernunft hineinragen.

²³ Bodmer, *Der Mahler der Sitten*, S. 99 f.

II. Sinnliches Staunen. Die „Ostiakinnen“

Ein ganz anderes Staunen taucht in der zweiten Textstelle auf, die ich untersuchen möchte. Das sinnliche Staunen, das hier eine Rolle spielt, ist zuallererst durch ein striktes *gendering* gekennzeichnet. Im dreißigsten Kapitel des *Sittenmahlers* treten Männer auf den Plan, die geschminkte Frauen bestaunen. Dabei handelt es sich nicht mehr um ein vernünftiges, sondern um ein signifikant sinnliches Staunen. Zu Beginn des Textes tritt Rubeen, der auch hier der Erzähler ist, genrekonform als aufgeklärter Sittenpolizist auf. Verstöße gegen die postulierte Ordnung von Anstand und Vernunft werden von ihm streng mit Spott und Häme sanktioniert. In sein Visier geraten zunächst „gewisse Pfuscherinnen von Frauenspersonen [...], welche sich selbst alle Morgen ein neues Angesicht, neue Wangen, Nasen und Kinn mahlen“²⁴, also geschminkte Frauen.

Im *Sittenmahler* vergleicht Rubeen die geschminkten Frauen mit einem Kippbild, dessen Motiv zwischen „Engel[.]“ und „Vetel“ changiert; Abhilfe schaffe ein „feuchte[r] Schwamm“.²⁵ Für geschminkte Frauen führt Rubeen die Bezeichnung „Ostiakinnen“²⁶ ein, mit der laut Zedler-Lexikon „die Einwohner von dem Asiatischen Syberien“²⁷ bezeichnet werden. Neben einem sexistischen *gendering* findet daher auch ein rassistisches *othering* statt. Bodmer reiht sich dadurch in die lange – und männliche – Tradition der Schminkkritik ein, die Gesa Dane in ihrer Studie zum Diskurs des Schminkens anschaulich nachgezeichnet hat.²⁸ Schminkkritische Passagen finden sich schon in Platons

24 Ebd., S. 335. Über das Schminken schreibt Bodmer bereits in Bd. 3 der zwischen 1721 und 1723 maßgeblich von ihm in Zusammenarbeit mit Johann Jakob Breitinger verfassten moralischen Wochenschrift *Die Discourse der Mahlern* (vgl. Johann Jakob Bodmer u. a., *Die Discourse der Mahlern. Dritter Theil*, Zürich, 1722, S. 9–16). Das Schminktraktat in den *Discoursen* und im *Sittenmahler* ist dabei sichtlich von der Abhandlung über „the sex who paint“ (Richard Steele, „No. 41. Tuesday, April 17“, in: *The Spectator*, Bd. 1, 5. Aufl., hg. v. Joseph Addison u. Richard Steele, London, 1711, S. 154–158, hier S. 155) aus dem von Joseph Addison und Richard Steele besorgten *Spectator* inspiriert, wie Theodor Vetter nachgewiesen hat (vgl. Theodor Vetter, *Der Spectator als Quelle der ‚Discourse der Mahler‘*, Frauenfeld, 1887, S. 27). Ebenfalls auf das Schminken zu sprechen kommt Bodmer in *Lessingsche, unäsoischen Fabeln*, worauf in diesem Kontext aber nicht näher eingegangen werden kann (vgl. Katja Fries, *Poetische Palimpseste. Parodie und Satire in den literaturkritischen Dichtungen Johann Jakob Bodmers*, Berlin u. Boston, 2019, S. 52).

25 Bodmer, *Der Mahler der Sitten*, S. 335 f.

26 Ebd., S. 336.

27 Zedlers *Universal-Lexicon*, Bd. 25, Art. „Ostiaken, Ostiacken, Ostiakken, Ostiacki“, Graz, 1995 [1731–1754], Sp. 2334.

28 An Danes Arbeit orientiert sich der folgende, sehr schlaglichtartige Durchgang durch die Diskursgeschichte des Schminkens (vgl. Gesa Dane, „Die heilsame Toilette“. *Kosmetik*

Gorgias. Ab dem Mittelalter ist die Kritik am Schminken oft moralisch und theologisch motiviert. „God hath given you one face, and you make yourselves another“²⁹, lautet eine griffige Sentenz aus Shakespeares *Hamlet*. Schminken gilt als Zeichen von Hoffart und Superbia. Die moralischen Wochenzeitschriften der deutschen Aufklärung übernehmen diese moralisch-theologische Form der Schminkkritik – so auch Bodmers Abhandlung. Hinzu kommt, dass ab der Mitte des 18. Jahrhunderts das Schminken unter Männern aus der Mode kommt. War das Schminken im französischen Absolutismus unter Louis XIV. eine Praktik, die im höfischen Kontext von beiden Geschlechtern gleichermaßen ausgeübt wurde, so gilt im aufgeklärten Deutschland wieder das, was Orsina in *Emilia Galotti* wie folgt formuliert: „Ein Frauenzimmer, das denket, ist eben so ekel als ein Mann, der sich schminket.“³⁰

Über dieser langen Tradition darf im Fall von Bodmers Schminkkritik jedoch eine Sache nicht übersehen werden. Es geht dort – aller heftigen und auch sexistischen Polemik zum Trotz – gerade nicht nur um eine Kritik des Schminkens, sondern auch und vor allem um das sinnliche Staunen, und zwar um das Bestaunen von geschminkten Frauen. Ganz klar wird das zunächst, wenn der Erzähler Rubeen sein sittenkritisches Visier von den „Ostiakinnen“ ab- und stattdessen denjenigen Männern zuwendet, welche die Ostiakinnen gerade nicht verhöhnen, sondern bestaunend verehren. Der Praktik des vernünftigen Staunens stellt er daher die des sinnlichen Staunens an die Seite, welche aus der Tradition des Bestaunens natürlicher Gegenstände kommt, wie sie Lorraine Daston rekonstruiert.³¹ In derselben Art und Weise bestaunen nun die aus Rubeens Sicht lasterhaften Männer artifiziell geschminkte Schönheiten. Rubeen legt das in einer fiktionalen Fallgeschichte dar:

Ich habe derowegen viel Mitleiden mit einem jungen Menschen, der in das Conterfait einer solchen Mahlerin so heftig verliebt ist, daß er darüber in eine tiefe Melancolie gefallen. Er stößt jetzo in der Einsamkeit des Landlebens, wohin er sich begeben, die kläglichsten Seufzer aus, weil er neulich von ihr mit einem Korbe abgefertiget worden. Ich weiß ein sicheres Mittel ihn an dieser Liebes=Wunde zu heilen, und ich halte mich vor verpflichtet ihm dasselbe

und Bildung in Goethes ‚Der Mann von fünfzig Jahren‘, Göttingen, 1994, S. 76–91). Einen Überblick aus der Perspektive der Praktikerin bietet Lisa Eldridge, *Face Paint. The Story of Makeup*, New York, 2015.

29 Zitiert nach Dane, *Die heilsame Toilette*, S. 76.

30 Ebd., S. 81.

31 Vgl. Lorraine Daston, „Die kognitiven Leidenschaften. Staunen und Neugier im Europa der frühen Neuzeit“, in: dies., *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*, übers. v. Gerhard Herrgott, Christa Krüger u. Susanne Scharnowski, Frankfurt am Main, 2001, S. 77–97.

mitzuteilen, wenn ich nicht vernehmen werde, daß sie sich in einer Zeit von vierzehn Tagen zum Jawort erklärt hat.³²

Die Fallgeschichte beschreibt einen Mann, dem geholfen werden muss. Es gilt, ihn von seinem übermächtigen sinnlichen Staunen zu befreien, das sich, etymologisch korrekt,³³ im melancholischen Symptom des Erstarrens sowie im Rückzug in die „Einsamkeit des Landlebens“ manifestiert. Das sinnliche Staunen des jungen Manns ist ein ‚schlechtes‘ Staunen, weil es ein getäushtes Staunen ist, das sich auf ein ‚falsches‘ Objekt richtet, eben auf eine „Ostiakin“. Warum aber will Rubeen den Verliebten nur dann von seinem Liebeskummer erlösen, wenn es diesem nicht gelingt, seine geschminkte Verehrte innerhalb von zwei Wochen für sich zu gewinnen? Bei der Beantwortung dieser Frage stößt man zwar auf sinnliches Staunen, allerdings nicht auf das sinnliche Staunen des Melancholikers, sondern auf dasjenige des Erzählers Rubeen selbst. Denn das vierzehntägige Ultimatum, das Rubeen mit seinem Rettungsplan verknüpft, ist ein Indiz dafür, dass die geschminkte Frau aus der Fallgeschichte allen Beteuerungen zum Trotz auch in ihm, dem Erzähler Rubeen, sinnliches Staunen auslöst. Dieses konstituiert sich auf der Ebene der Darstellungsverfahren der Fallgeschichte, die so erzählt wird, dass nicht das erzählte Staunen, sondern das staunende Erzählen in den Fokus rückt.

Deutlich manifestiert sich Rubeens sinnliches Staunen in dem Brief, den sich Rubeen als Ultima Ratio zu schreiben vornimmt, sollte der junge Mann seinen Liebeskummer nicht in den Griff bekommen. Mit seinem Brief gedenkt Rubeen die „Liebes=Wunde“ des unglücklichen Manns zu heilen, indem er diesem eröffnet, „daß diejenige, die euch so verächtlich den Korb gegeben, um welchen ihr euch so heftig kräncket, die Lilien, Nelcken, und Rosen, die auf ihrem Angesichte blühen, nicht eigenthümlich besitzt, sondern sie nur gekauft hat. Sie wachsen in der Apotheck und nicht auf ihrem Munde und Wangen.“³⁴ Erzählend wiederholt Rubeen an dieser Stelle das sinnliche Staunen des von ihm eigentlich gerade wegen dieses Staunens bemitleideten hilfsbedürftigen Verliebten. Die Beschreibung der Angeboteten durch die enumerativ-klimaktisch gegliederte und hyperbolisch kalkulierte Metapher der „Lilien, Nelcken, und Rosen“, seien sie „gekauft“, das heißt nur aufgeschminkt oder nicht, bildet auf der Ebene der Darstellungsverfahren ein sinnliches Staunen ab, das aufgrund der internen Fokalisierung als das des

32 Bodmer, *Der Mahler der Sitten*, S. 338 f.

33 Vgl. Jacob u. Wilhelm Grimm, Art. „Staunen“, in: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 17, Leipzig, 1854–1961, Sp. 1177.

34 Bodmer, *Der Mahler der Sitten*, S. 339.

Erzählers selbst bestimmt werden kann. Nur als Vorwand nutzt Ruben den Spott, um durch den ungeduldig durchquerten Parcours der Relativsätze hindurch letztlich bei den signifikanten geschminkten Körperteilen, dem „Munde und Wangen“ anzukommen. Während die Praktik des vernünftigen Staunens mit rhetorischen Mitteln trainiert wird, manifestiert sich die Praktik des sinnlichen Staunens in den Darstellungsverfahren, mit denen Bodmer vom programmatischen Tadel des sinnlichen Staunens auf dessen Performanz umschaltet.

Diese Darstellungsverfahren machen deutlich, dass das bei Bodmer verhandelte sinnliche Staunen nicht nur unvernünftig ist, sondern dass die dabei erregten Affekte sexuell konnotiert sind. Oder anders gewendet: Das sinnliche Staunen geht mit Begehren einher, wie der körperliche Fluchtpunkt des Staunens – „Munde und Wangen“ – klar markiert. Bodmer transferiert es aus dem Wortschatz der Liebeslyrik in die Kritik des sinnlichen Staunens. Diese Wendung zum Begehren ist bedeutsam, eröffnet sie doch gewissermaßen ein eigenes Register des sinnlichen Staunens innerhalb der aus der Begriffsgeschichte vertrauten Opposition von vernünftigem und sinnlichem Staunen. Bodmers sinnliches Staunen ist von jedweder epistemischen Funktion abgelöst. Es ist kein Staunen, das Erkenntnis anregt oder begleitet. Es erschöpft sich im Begehren.

Im Kontext der Diskurse über das Staunen im 18. Jahrhundert markiert Bodmers Abhandlung über das Schminken somit eine extreme Position, die bislang zu wenig Aufmerksamkeit erfahren hat. Gess etwa nimmt eine wichtige begriffsgeschichtliche Ergänzung vor, indem sie zeigt, dass das Staunen im 18. Jahrhundert nicht nur in naturphilosophisch-epistemologischen Diskursen auftaucht und dort in aufklärerischem Übereifer als affektiver Marker von Unwissenheit abgestempelt wird. Gegenüber dieser etwa von Daston³⁵ vertretenen Position macht Gess ein „Gegennarrativ“ stark, das die Verschiebung des Staunens aus „Naturphilosophie und Erkenntnistheorie“ in die „philosophische Ästhetik“ betont, wo es zu einem „zentralen Affekt“ wird.³⁶ Anhand von Georg Friedrich Meiers *Anfangsgründen aller schönen Wissenschaften und Künste* (1748–1750) zeigt Gess, dass in der neuen Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis (der Ästhetik) das Staunen „als eine Erkenntnisform definiert“ wird: „Es handelt sich nicht etwa um eine bloße affektive *Reaktion* auf eine sinnliche Erkenntnis, sondern die Emotion selbst *ist* die anschauende Erkenntnis.“³⁷

35 Vgl. Daston, „Die kognitiven Leidenschaften“, S. 77–97.

36 Gess, *Staunen*, S. 33.

37 Ebd., S. 42.

Die philosophische Ästhetik verbindet also das sinnliche Staunen mit einer affektiven Dimension, die es der rationalistischen Erkenntnistheorie verdächtig, wenn nicht geradezu „naiv“³⁸ erscheinen lässt. Die affektive Dimension bleibt dabei aber immer auf eine Erkenntnis bezogen, wenn auch auf „keine rationale, wohl aber eine sinnliche, genauer: eine anschauende Erkenntnis“³⁹. Doch darüber hinaus gibt es auch ein sinnliches Staunen, das dezidiert nicht erkenntnisbezogen, sondern ‚nur‘ affektiv ist. Hier ist beispielhaft die Rolle der sogenannten Begehrungsvermögen zu nennen, die Frauke Berndt in ihrer Studie *Facing Poetry. Alexander Gottlieb Baumgarten's Literary Theory*⁴⁰ für Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1750/58) untersucht. Im Unterschied zu Meier siedelt Baumgarten das Staunen nämlich nicht bei den kognitiven Vermögen an, sondern als Affekt bei den Begehrungsvermögen.⁴¹ Ein solches sinnliches Staunen, das im Begehren wurzelt, kommt bei Bodmer auf der Ebene der Darstellungsverfahren in den Blick.

III. Ästhetisches Staunen. Phryne

Noch eindrücklicher ist vor diesem epistemologischen Hintergrund das zweite Narrativ, mit dem Rubeen den verliebten Mann zur Vernunft zu bringen versucht. In diesem wird aber stattdessen erneut sein eigenes, auf der Darstellungsebene verortetes, sinnliches Staunen in Form seines Begehrens in den Blick gerückt, und zwar gerade indem es dieses Staunen in ein ästhetisches Staunen zu sublimieren versucht. Für einen klugen Umgang mit seiner geschminkten Angeboteten verweist Rubeen den unglücklich Verliebten auf das Vorbild der griechischen Hetäre Phryne, die einen perfiden Trick ersonnen habe, um unliebsame Rivalinnen ‚abzuschminken‘. Bestanden habe dieser Trick darin, dass Phryne im Kreis einer Festgesellschaft ein etwas seltsames Gesellschaftsspiel vorschlug, nämlich sich das Gesicht zu waschen. Ein gefährliches Spiel für alle anwesenden Frauen – außer für Phryne:

In dem Augenblicke, da sie sich wuscheten, sahe man unter dem Schalle eines lauten Gelächters, so die Mannspersonen erhoben, eine Menge pokennarbigter, welcker, und schwarzgelber Angesichter erscheinen, welche sich schämten, daß sie an dem hellen Tage gesehen wurden. Ihre Rosen fielen plötzlich zu

38 Ebd., S. 37.

39 Ebd., S. 43.

40 Frauke Berndt, *Facing Poetry. Alexander Gottlieb Baumgarten's Theory of Literature*, übers. v. Anthony Mahler, Berlin u. Boston, 2020 [~~im Erscheinen~~].

41 Vgl. ebd., Kap. 6.2.2, „Wonder“.

ihrer höchsten Beschimpfung ab, da im Gegentheil die ungemachete Schönheit der erwählten Königin [das heißt Phryne, J. H.-P.] in voller Blüthe hervor leuchtete [...].⁴²

Phryne wird in dieser Anekdote zu einer Chiffre des Begehrens. Indem Rubeen in seinem plastischen, nur verhalten raffenden Erzählen den „Augenblicke“ betont, der Phrynes Schönheit zum Vorschein bringt, aktualisiert er sein Begehren. Worauf richtet sich dieses Begehren? Einerseits wohl auf die „gante Gesellschaft junger Frauenspersonen“, die Phrynes Trick zum Opfer fallen, andererseits aber vor allem auf die ungeschminkte Phryne selbst, die bekanntlich ihrer „ungemeinen und natürlichen Schönheit halber in den Geschichtsbüchern berühmt ist“⁴³. Dadurch aber wird das (tadelhafte) begehrende Bestaunen der geschminkten Frau durch den verliebten jungen Mann aus der ersten Fallgeschichte wie auch durch Rubeen selbst keineswegs stillgestellt. Vielmehr wird es aus dem ersten Narrativ in das zweite verschoben. In der Anekdote erzählt Rubeen von der ungeschminkten Phryne, die so schön ist *wie* eine geschminkte Frau, die darüber hinaus aber vor allem eines ist: nackt. Phryne lässt Rubeens Begehren lebendig werden – und das im buchstäblichen Sinn des Wortes. Denn mit Phryne erhält das Objekt des Begehrens eine plastische Form, die sich rhetorischen Mitteln der Verlebendigung (*energeia*) verdankt. Zu diesen Mitteln gehört etwa die temporale Intensität der geschilderten Szene des Begehrens, die sich in der präzisen Fokussierung des „Augenblicke[s]“ zeigt, in dem Phrynes Schönheit „plötzlich“ zum Vorschein kommt. Dieser Augenblick wird zu einer Epiphanie der Präsenz Phrynes, die „in voller Blüthe hervor leuchtete“. Dass die dergestalt plastisch präsente Phryne – die von Rubeen programmatisch eigentlich ja evoziert wird, um das sinnliche Staunen des jungen Mannes aus der Fallgeschichte zu kurieren – ganz entgegen der Intention das Begehren weckt, zeigt sich nirgendwo deutlicher als in Jean-Léon Gérômes berühmtem Gemälde *Phryne vor den Richtern* von 1861, in dem dieses Begehren ebenfalls lebendig in Szene gesetzt wird:

So, wie die Blicke der Richter in der von Gérôme dargestellten Gerichtsszene von Phrynes Schuld auf ihre Nacktheit abgelenkt werden sollen, schiebt auch Rubeens Brief dem sinnlichen Staunen, das sich an der geschminkten Angeboteten des unglücklich verliebten Mannes entzündet hat, ein anderes Objekt unter. Das Phryne-Narrativ bündelt das Begehren, das in Rubeens Abhandlung über die Ostiakinnen bis dahin nur heimlich und als ein offiziell verpöntes Bestaunen geschminkter Frauen auftreten konnte, und bindet es in

⁴² Bodmer, *Der Mahler der Sitten*, S. 340 f.

⁴³ Ebd., S. 340.

Abb. 10.1 Jean-Léon Gérôme, *Phryne vor den Richtern* (1861).

Form eines staunenden Erzählens von Phryne an das ‚richtige‘ Objekt, nämlich ebendie ungeschminkte, oder besser: die nackte Phryne.

Dieses Begehren des ‚richtigen‘ Objekts wird in Rubeens Abhandlung in einem weiteren Schritt zur Grundlage der im Kontext aufklärerischer Barock- und Schwulstkritik zu verortenden Praktik des ästhetischen Bestaunens natürlicher, im Gegensatz zu artifizieller, geschminkter Schönheit. Rubeens Absicht ist es dabei, das ‚schlechte‘ sinnliche Staunen zu einem ‚guten‘ ästhetischen Staunen zu sublimieren. Bereits ganz zu Beginn seiner Abhandlung stellt Bodmer den „Ostiakinnen“ nämlich die „*natürlich* schönen Helvetierinnen“ entgegen, die sich nur „einfältig mit Wasser aus dem Brunnen zu schmincken pflegen“.⁴⁴ Schon durch die Eröffnung dieses Oppositionspaars wird das Bestaunen der „Ostiakinnen“ nicht einfach verpönt und schon gar nicht getilgt, sondern es wird auf die ungeschminkten „Helvetierinnen“ verschoben und so an das aus aufgeklärter Perspektive ‚richtige‘ Objekt des ästhetischen Staunens gebunden, nämlich an natürliche Schönheiten. Dass es gerade ein solches ästhetisches Staunen angesichts natürlicher Schönheit ist, das Rubeen dem verpönten sinnlichen Staunen angesichts geschminkter Frauen entgegenzusetzen möchte, zeigt sich besonders, wenn er als ein Erkennungszeichen der „Ostiakinnen“ ihre fehlende Natürlichkeit angibt, die sich darin zeige, dass ihr mimischer Ausdruck aufgrund der übertünchenden Schminke nicht in

44 Ebd., S. 336 (Hervorh. d. Verf.).

der Lage sei, ihren seelischen Zustand widerzuspiegeln: „[S]o erleben die Ostiakinnen vor keinem Gespenste, vor keiner Furcht, und erröthen vor keiner Beschuldigung [...]“⁴⁵ Ihr unnatürlicher körperlicher Affektausdruck macht die „Ostiakinnen“ zu ‚falschen‘ Objekten für ein ‚gutes‘ ästhetisches Staunen. Entsprechend korrespondiert das ‚schlechte‘ Bestaunen der geschminkten „Ostiakinnen“ auch mit einem ‚schlechten‘ ästhetischen Geschmack, nämlich mit den schwulstigen „poetischen Entzückung[en]“⁴⁶ barocker Liebeslyrik.

Aber so klar, wie Rubeens Text es auf der programmatischen Ebene suggerieren möchte, ist der Gegensatz zwischen ‚schlechtem‘ sinnlichen und ‚gutem‘ ästhetischen Staunen keineswegs. Denn die Praktik des ästhetischen Bestaunens natürlicher Schönheit führt Rubeens Text notgedrungen immer wieder als sinnliches Bestaunen von Nacktheit vor (Stichwort Phryne). Aus dieser Perspektive erscheint das ästhetische Staunen als eine bloße Kaschierung, ein Legitimationsversuch des sinnlichen Staunens, der von den Darstellungsverfahren immer schon unterlaufen wird. Hinter dem propagierten ästhetischen Bestaunen ‚guter‘ natürlicher Schönheit steht in der Abhandlung über das Schminken somit immer das sinnliche Bestaunen und Begehren bloßer Nacktheit, wie das Phryne-Beispiel lebendig vor Augen führt.

Staunen ist in Bodmers Text nie nur das, was es zu sein scheint. Es ist fluide und wandelbar: Das programmatisch verpönte Begehren der „Ostiakinnen“ wird auf der Ebene der Darstellungsverfahren einerseits wiederholt, andererseits auf das Begehren der nackten Phryne verschoben, was sich im sinnlich staunenden Erzählen von ihr zeigt. Nachträglich wird dann dieses sinnliche Bestaunen der nackten Phryne als ‚gutes‘ ästhetisches Bestaunen der natürlichen Schönheit legitimiert. Hinter diesem ästhetischen Staunen bleibt dabei allerdings immer das sinnliche Staunen sichtbar, das Rubens Erzählung zielsicher von „Munde und Wangen“ der geschminkten Frau aus der Fallgeschichte zur nackten Phryne führt. Die Ersetzung geschminkter Frauen durch die berühmte griechische Hetäre konterkariert die prude und biedere Programmatik der Schminkkritik ebenso wie die Fiktion eines rein – gewissermaßen interessellosen – ästhetischen Bestaunens natürlicher Schönheit mit Rubeens Begehren auf der Ebene der Darstellungsverfahren.

45 Ebd.

46 Ebd., S. 337.

IV. Schminken und Staunen in Goethes „Der Mann von funfzig Jahren“

Wie eng Begehren und Staunen in Bodmers *Sittenmahler* aufeinander bezogen sind, wie ‚interessiert‘ daher auch das ästhetische Bestaunen natürlicher Schönheit ist, möchte ich im Folgenden durch einen notwendig kursorischen Vergleich mit einem weiteren Text verdeutlichen, der vom Staunen machenden Faszinosum des Schminkens erzählt. Die Rede ist von Goethes Erzählung „Der Mann von funfzig Jahren“ (1818/1829) und insbesondere von der darin enthaltenen bekannten Unterhaltung über die „Verjüngungskunst“⁴⁷, auf die ich mich für die folgenden Bemerkungen beschränke. Auch in Goethes Erzählung ruft Schminke Bewunderung und sinnliches Staunen hervor; so zum Beispiel auf Seiten des Majors, der seinen geschminkten Freund bestaunt, welcher jünger aussieht als der Major selbst, obwohl er zehn Jahre älter ist: „Nicht ohne Bewunderung, ja gewissermaßen mit Erstaunen hatte der Major das äußere Behaben seines alten Freundes im ganzen und einzelnen betrachtet.“⁴⁸ In Goethes Text wird anerkannt, was Bodmer mühsam zu verstecken suchte, dass nämlich der gepflegte Körper Begehren auslöst oder, mit den Worten der Erzählung, „Freude“⁴⁹ bereitet. So wünscht sich der Freund des Majors etwa, dass „ihr andern ernsthaften Herren nur nicht so starr und steif wäret, nicht gleich einen jeden, der sein Äußeres bedenkt, für eitel erklären und euch dadurch selbst die Freude verkümmern möchtet, in gefälliger Gesellschaft zu sein und selbst zu gefallen“⁵⁰. Hier wird kritisiert, was bei Bodmer die Darstellungsverfahren ausstellen, dass nämlich das Begehren geschminkter Körper von der Schminkkritik nur verdeckt, verdrängt und verschoben, aber nicht getilgt werden kann. „[E]r für seine Person“, erklärt der Major, „würde gern mehr Sorgfalt auf das Äußere verwenden, wenn nur nicht gleich die Menschen einen jeden, dem sie ein solches Bestreben anmerken, für eitel erklärten und ihm dadurch sogleich wieder an der sittlichen Achtung entzögen, was sie sich genötigt fühlten an der sinnlichen ihm zuzugestehen.“⁵¹ In der Unterhaltung über das Schminken in Goethes Erzählung wird so jene ‚Wahrheit‘ über das Schminken ausgesprochen, die bei Bodmer nur in entstellter Form präsentiert wird – dass sie Begehren erzeugt, welches sich als Staunen manifestiert. „Die Weiber“, stellt der Freund des Majors fest, „sind eitel von Hause aus; doch es

47 Johann Wolfgang von Goethe, „Der Mann von funfzig Jahren“, in: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. 8, hg. v. Erich Trunz, München, 1981, S. 167–224, hier S. 177.

48 Ebd., S. 172.

49 Ebd., S. 173.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 174.

kleidet sie, und sie gefallen uns um desto mehr.“⁵² Dass Schminke wie ein Katalysator auf das sinnliche Staunen wirkt, zeigt sich bei Goethe ganz deutlich, wenn es plötzlich zu einer regelrechten Eruption des Begehrens zwischen dem Major, Hilarie und ihrer Mutter kommt.⁵³ Festzuhalten bleibt, dass Goethes Text diejenige ‚Wahrheit‘ über das Schminken explizit *darstellt*, die Bodmers *Sittenmahler* entstellt.

Man machte es sich aber zu einfach, wenn man es bei dieser Feststellung beließe. Denn die Gegenüberstellung der Texte von Bodmer und Goethe erzeugt eine weitere Pointe, die der Vorstellung eines bornierten Bodmers auf der einen und eines gegenüber dem Schminken liberal eingestellten Goethe auf der anderen Seite zuwiderlaufen: Goethe und Bodmer schreiben nämlich über grundlegend verschiedene Schminkpraktiken, die Dane mittels der Begriffe Kosmetik und Schminke unterscheidet.⁵⁴ Während es bei Goethe um kosmetische Praktiken der auch gesundheitlich förderlichen Körperpflege und damit um eine auch im 18. Jahrhundert respektierte Praktik des Schminkens geht, behandelt Bodmer diejenige Version des Schminkens, die sich nicht um Haut- oder Körperpflege, sondern schlicht um das Übertünchen von Makeln (Narben, Pickeln, Ausschlägen etc.) bemüht. Während Goethe am Ende daher ein Staunen präsentiert, das als Staunen über den schönen, weil gesunden und natürlichen Körper doch wieder als gut aufklärerisch beziehungsweise vernünftig bestimmt werden kann, geht es bei Bodmer gerade darum, dass das sinnliche Staunen auch da noch weitergeht, wo entgegen aller Vernunft maßlos geschminkt wird. Bei Bodmer wird exzentrisch geschminkt und – auf der Ebene der Darstellungsverfahren – schamloser darüber gestaunt.

V. Fazit

Bodmers Texte spielen Praktiken des vernünftigen sowie des sinnlichen Staunens durch, die zum Konstituens des aufklärerischen Subjekts gehören. Dieses Subjekt, das ein männliches Subjekt ist, soll nicht sinnlich staunen, das heißt begehren, sondern vernünftig staunen. Und wenn es denn einmal sinnlich staunt, dann nur in Form eines ethisch legitimierten ästhetischen Staunens über die ‚richtigen‘, das heißt über die natürlich schönen Objekte. Erst ein genaues Lesen, das die Darstellungsverfahren berücksichtigt, gibt den Blick auf die untergründigen, widersprüchlichen Elemente dieser

⁵² Ebd., S. 175.

⁵³ Vgl. ebd., S. 180.

⁵⁴ Vgl. Dane, „*Die heilsame Toilette*“, S. 48–91.

Selbstvergewisserung männlicher Vernunftsubjekte als diejenigen frei, die vernünftig oder allenfalls ästhetisch staunen, keineswegs aber sinnlich und schon gar nicht angesichts geschminkter Frauen. Denn Bodmers Abhandlung über das Schminken nutzt die Kritik an dieser Kulturtechnik gerade dazu, das sinnliche Staunen, das sich im männlichen Begehren gegenüber den „Ostia-kinnen“ Bahn bricht, zu tarnen und auf unverdächtige Objekte wie die nackte Phryne zu verschieben. Angesichts dieser ‚richtigen‘ Objekte greift dann die Sublimierung, die Bodmer also desavouiert.

Die Kritik an der Schminke wird im Sittenmahler so selbst zur Schminke – zur Übertünchung des Begehrens. Denn auf der Ebene der Darstellungsverfahren zeigt sich das verpönte sinnliche Staunen als eine heimliche und verschämte Quelle der Lust, die nur halbherzig zu einem ‚guten‘ ästhetischen Staunen sublimiert wird. Aus dieser Perspektive besteht die Gefahr des geschminkten Gesichts, auf die Bodmers sittenkritischer Zeigefinger so nachdrücklich hinweisen möchte, dann aber weniger in der Täuschung auf Seiten der Frauen als vielmehr in der Enttarnung des sinnlichen Staunens auf Seiten der Männer. Bodmers vernünftige und tugendhafte Männer widerlegen sich selbst. Gerade in ihrer Kritik am sinnlichen Staunen vollziehen sie ebendieses. Ausgerechnet Bodmer, der Rationalist, schreibt so über Männer, die ganz unversehens staunend einen Raum jenseits der Vernunft betreten.