Lasterhaft und lüderlich



Simon Häuser

Lasterhaft und lüderlich

Moralische Schuld in der Druckgrafik Daniel Chodowieckis

Wehrhahn Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://portal.dnb.de abrufbar.

1. Auflage 2026
Wehrhahn Verlag
www.wehrhahn-verlag.de
Satz und Gestaltung: Wehrhahn Verlag
Umschlagbild: Daniel Chodowiecki (Entwurf), Johann Georg Penzel (Stich):
An alle diesem Elende ist meine Unmäßigkeit Schuld (1784) Radierung, 11,9 × 7,1 cm.
WVZ: -Slg. Košenina© Privat / D'mage Berlin
Druck und Bindung: Azymut, Warschau

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Europe
© by Wehrhahn Verlag, Hannover
ISBN 978–3–98859–218–7

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung 9

II. Moralische Schuld in der Druckgrafik Daniel Chodowieckis 43

1. Voraussetzungen: Schuldig werden können 43

1.1 Freiheit *Der Fortgang der Tugend und des Lasters* (1777) 44

1.2 Individuelle Zurechnung *Die Leiden des jungen Werther* (1775) 67

1.3 Vermögen zur Erkenntnis des Moralgesetzes *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens* (1778/1779) und *Vernunft* (1774) 85

1.4 Ergebnis: Zur philosophischen Anthropologie Chodowieckis 105

2. Entstehung: Schuldig werden 113

2.1 Bürgerliche Normverstöße *Das Leben eines Lüderlichen* (1773) 114

2.2 Unschuldig bleiben. Sexualität und Schuld *Die beinahe verführte Jungfrau* (1768) und *Peter Marks. Eine Ehestandsgeschichte* (1779) 152

2.3 Unvernunft und Wahnsinn *Das Tollhaus* (1774) und *Der Besuch in St. Hiob zu B.* (1782) 165

2.4 Ergebnis: Zu Chodowieckis Normensystem und seinen Übertretungen 173

3. Zustand: Schuldig sein 179

3.1 Adressaten, Verantwortungskreise, Zeugenschaft und die Betrachter:innen als Richtende *Das Leben eines Lüderlichen* (1773) 180

3.2 Physiognomik. Johann Caspar Lavaters Körpersemiotik der Moral: *Sechzehn Profilköpfe in Ovalen* (1776) 198

3.3 Pathognomik: Chodowiecki, die Physiognomikdebatte und Lichtenbergs gezeichnete Körper: *Der Fortgang der Tugend und des Lasters* (1777) 216

3.4 Ergebnis: Zur Sichtbarkeit von Schuld und dem Gegenüber des Schuldigen bei Chodowiecki 227

4. Überwindung: Schuld ablegen 233

4.1 Gottesstrafen? Das Ende des Schuldausgleichs im Jenseits *Eine Schulmeisterstube* (1791) und *Sebaldus Nothanker* (1773) 235

4.2 Gewissensstrafen und Vergebung *Die Erkenntnismittel der Eigenschaften Gottes* (1774), *Der pauvre honteux* (1783), *Clarissa* (1795), *Der Totentanz* (1791) und *Kabale und Liebe* (1785) 255

4.3 Gerichtsstrafen. Schuldausgleich vor Gesellschaft und Staat *Geschichte der Bartholomäusnacht* (1798/99), *Vorstellung einiger öffentlicher Strafen* (1770) und *Die Grausamkeit aus Rachbegierde* (1770) 281

4.4 Ergebnis: Chodowiecki und die Überwindung der Schuld 298

III. Bildfunktion und Fazit: Chodowieckis Bilder als Akteure im moralphilosophischen Schulddiskurs der Aufklärung 303

IV. Literaturverzeichnis 325

V. Bildnachweise 343

Lasterhaft und lüderlich



Abb. 1: Daniel Chodowiecki (Entwurf), Johann Georg Penzel (Stich): *An alle diesem Elende ist meine Unmäßigkeit Schuld* (1784), Tafel XIII zu Christian Gotthilf Salzmanns *Moralischem Elementarbuch*, Bd. 1.

»Ein Übel, daran eine fremde Ursache schuld ist,
schmerzt;
aber woran man selbst schuld ist,
betrübt und schlägt nieder.«
Immanuel Kant: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (1798)[1]

Einleitung

Ein ausgemergelter älterer Mann, dem die Kleidung in Fetzen vom Körper hängt, sitzt am Boden auf Decken und Stroh. Sein Lager kann kaum als Bett bezeichnet werden. (Abb. 1) Auch die Decke, die er sich übergeworfen hat, ist zerschlissen, die ausgetretenen Schuhe im Bildvordergrund sind kaum noch zu gebrauchen. Holzbalken deuten einen Dachboden an, einer der Balken ist bereits gebrochen. Der dunkle, enge Raum verstärkt den Eindruck eines Mannes, der ganz unten angekommen ist. Das scheint auch für die beiden anderen Personen im Raum spürbar zu sein, die ungleich besser gekleidet sind. Ein Pfarrer, erkennbar durch ein Beffchen, und ein Junge blicken betreten zu dem Unglücklichen herab. Dieser richtet einen gequälten Blick herauf, hebt seine linke Hand und klagt in der Bildunterschrift: »An alle diesem Elende ist meine Unmäßigkeit Schuld.«

Die nur 11,9 × 7,1 cm kleine Radierung ist signiert und verrät als Zeichner den vielleicht bekanntesten deutschsprachigen Bildenden Künstler seiner Zeit, Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726–1801). Das Blatt entstand als Illustration zu Christian Gotthilf Salzmanns erstmals 1782 erschienenem *Moralischen Elementarbuch*. Der zugehörige Text gibt näheren Aufschluss über die Geschichte der drei dargestellten Personen. Der Mann berichtet darin, er habe Tuberkulose, woran, wie eingangs zitiert, seine Unmäßigkeit schuld sei. Er habe vor etlichen Jahren mit dem Trinken angefangen. Unter ständigen Hustenanfällen, die durch Geviertstriche deutlich markiert werden, berichtet er:

1 Kant, Immanuel: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Tegernsee 2020 (1798), 1. Teil, §65.

> »Des Morgens — saß ich — im Brantweinhause, und des Abends — bis Mitternacht — im Bierhause. Da versäumte ich — meine Arbeit — fieng Zank und Schlägerey — an. Da — mußte ich Strafe — geben (…) ich mußte —einen — Akker nach — dem andern — verkaufen – (…) alles — habe ich — vertrunken — und für Strafe — hingegeben — nun bin ich ein — Bettler. Ach!«[2]

Sogleich betont auch der Pfarrer, dass es allein die Unmäßigkeit sei, die den Mann in diese Situation gebracht habe. Gott habe dem Menschen die Fähigkeit zum Essen und zu Trinken gegeben, im Übermaß sei jedoch alles Gift. Auf die Frage, ob der Bettler mit seiner Lebensführung zufrieden sei, antwortet dieser:

> »Ach — nein! (…) es reuet mich, daß ich so unordentlich gelebt habe! Ach Gott! (…) wenn ich fein mäßig gewesen wäre — was für — ein — glücklicher Mann — wäre ich itzo — könnte mein Vermögen — mit Gesundheit — genießen — nun lieg — ich da — ein kranker — Bettler ach, du lieber Gott!«[3]

Eine solche späte Reue sei schlimm, meint der Pfarrer, denn man könne gewisse Fehler nicht wiedergutmachen.

Ein eindringlicher Text wird hier noch eindringlicher durch die zugehörige Illustration, beide ergänzen sich zu einem kaum zu übersehenden moralischen Appell an die Leser:innen. Das *Moralische Elementarbuch*, dem das Werk entnommen ist, diente erklärtermaßen der Erziehung. Es hatte zum Ziel, »den Kindern eine gute Gesinnung zu verschaffen«, indem ihnen Inhalte »auf eine sinnliche Art vorgestellt« wurden.[4] Sein Autor Christian Gotthilf Salzmann (1744–1811) war Anhänger des Philanthropismus, einer Reformpädagogik, die autoritäre Lehre durch ein kindgerechtes und anschauliches Lernen ersetzen wollte. Im Zentrum stand die Vermittlung von Tugenden und die Ausbildung einer Befähigung der Kinder, vernunftgeleitete Entscheidungen zu treffen. Was soll hier also Kindern durch die Darstellung härtester Armut, Krankheit und Hoffnungslosigkeit vermittelt werden? Vordergründig sind Text und Bild eine Warnung vor der Unmäßigkeit, die im 18. Jahrhundert als schwerwiegende moralische Verfehlung galt. Auf einer abstrakteren Ebene jedoch wird den Kindern ein Verantwortungszusammenhang vermittelt. Schon in jungen Jahren sollen Kinder erkennen, dass ihr Handeln nicht folgenlos bleibt, dass es Konsequenzen hat in Bezug auf ihr Lebensglück. Aus einer einfachen, aber wieder-

2 Salzmann, Christian Gotthilf: Moralisches Elementarbuch, nebst einer Anleitung zum nützlichen Gebrauch desselben. Neue verbesserte Auflage. Bd. 1, Leipzig 1785, S. 67.
3 Salzmann 1785, S. 68 f.
4 Salzmann 1785, S. XXVII.

holt ausgeführten moralischen Verfehlung, einer Nachlässigkeit, erwächst über die Zeit hinweg großes Elend. Die Verantwortung für dieses Elend ist nur der betroffenen Person selbst zuzuschreiben, sie allein trägt die Schuld an ihrem Unglück. Bei dieser Schuld handelt es sich um keine juristische Schuld, denn die Person hat gegen kein Gesetz verstoßen. Es handelt sich um eine moralische Schuld, also um den Vorwurf, gegen ein Moralgesetz verstoßen zu haben. Der dargestellte Moment des reumütigen Ausrufs des Mannes ist also ein Schuldeingeständnis.

Betrachtungsgegenstand und Fragestellung

Solche Verantwortungszusammenhänge im Bild, genauer, Darstellungen moralischer Schuld in den Druckgrafiken Daniel Chodowieckis, will diese Arbeit in den Blick nehmen. Die Verbindung von Chodowieckis Druckgrafik mit Überlegungen zur moralischen Schuld erscheint möglicherweise zunächst ungewöhnlich, die Wahl beider Themenfelder ist jedoch gut begründbar: In den Künsten wurde Schuld als einer der zentralen Topoi des Menschseins überhaupt schon immer dargestellt. Eine Betrachtung des Konzepts der moralischen Schuld im 18. Jahrhundert ist deshalb interessant, weil das Schuldkonzept sich vom heutigen unterscheidet und im Wandel war, wie in dieser Arbeit ausführlich erläutert wird. Die Auseinandersetzung mit diesen unterschiedlichen Schuldbegriffen ermöglicht es, zahlreiche Erkenntnisse über die damalige Gesellschaft in Abgrenzung zu unserer Gegenwart zu ziehen und tiefere Einsichten in den jeweiligen gesellschaftlichen Blick auf den Menschen zu gewinnen. Die Bedeutung des Schuldprinzips für diese Gesellschaften kann dabei kaum überschätzt werden, ist es doch eines der wichtigsten Mittel, Normen zu sanktionieren und Asymmetrien auszugleichen. Chodowieckis Druckgrafik ist als Betrachtungsgegenstand für eine solche Untersuchung besonders geeignet, weil er an einem zentralen Punkt eines intellektuellen Netzwerks der Spätaufklärung saß und mit seinen Bildern die Schriften vieler zentraler Autor:innen seiner Zeit kommentierte. Er war, wie der Historiker Ernst Hinrichs schrieb, »das vermutlich bedeutendste Bindeglied zwischen dem Denken, Dichten und dem Sehen im deutschen 18. Jahrhundert.«[5] Außerdem erfuhren seine Werke eine enorme

5 Hinrichs, Ernst (Hrsg.): *Daniel Chodowiecki (1726-1801). Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann* (Reihe *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung*, Bd. 22), Tübingen 1997, VIII.

Verbreitung, wohl kein deutschsprachiger Bildender Künstler war im 18. Jahrhundert so sichtbar wie er. Zudem hatte er selbst einen hohen Anspruch an seine Kunst, moralisch vorbildhaft und erziehend zu wirken. Auch darauf wird im Text ausführlich eingegangen.

Durch dieses Zusammendenken von Chodowieckis druckgrafischem Werk und dem moralphilosophischen Schulddiskurs der Spätaufklärung ergeben sich die ersten Fragestellungen für die Arbeit, die an späterer Stelle der Einleitung noch erweitert werden: Lassen sich durch eine Neubetrachtung der vermeintlich hinlänglich bekannten Arbeiten Chodowieckis Darstellungen komplexerer moralischer Konzepte, wie die genannte moralische Schuld, feststellen? Gehen seine Bilder damit über ein einfaches Zeigen von Richtig und Falsch, Gut und Böse hinaus? Und wie lässt sich darauf aufbauend ein abstraktes Konzept wie moralische, aber auch juristische und theologische Schuld überhaupt in Bildern darstellen?

Künstler und Umfeld

Wie gelangte Daniel Chodowiecki in jene zentrale Position innerhalb eines aufklärerischen Netzwerks, die ihn für die Untersuchung auf Schuldzusammenhänge im Bild so interessant macht? Dafür lohnt sich ein Blick auf seine Lebensgeschichte und sein soziokulturelles Umfeld. Es ist die Lebensgeschichte eines vielseitigen Aufsteigers und wurde vielfach erzählt. Wie viele berühmte Berliner:innen war auch der »Ahnherr des Berliner Realismus« kein gebürtiger Berliner – er wurde 1726 in Danzig geboren.[6] Der Vater entstammte einer reformierten Kaufmannsfamilie, die Mutter einer französischen Réfugierten-Familie. Im katholischen Polen waren sie eine religiöse Minderheit.[7] Als der Vater 1740 starb, geriet die Familie unter wirtschaftlichen Druck. Daniels zwei Jahre jüngerer Bruder Gottfried Chodowiecki (1728–1781) wurde nach Berlin zu einem Onkel geschickt, Daniel, der eine Lehre zum Kaufmann machte und dem als ältestem Sohn wohl die Rolle zukam, künftig die Familie zu ernähren, blieb in Danzig. Als Daniels Lehrbetrieb insolvent wurde und die angespannte wirtschaftliche Lage in Danzig den Neubeginn der Lehre in einer anderen Handlung sinnlos erscheinen ließ, wurde auch Daniel 1743, mit siebzehn Jah-

6 Wirth, Irmgard: *Berliner Malerei im 19. Jahrhundert*, Berlin 1990, S. 29.
7 Geismeier, Willi: *Daniel Chodowiecki*, Leipzig 1993, S. 14.

ren, nach Berlin geschickt.[8] Anders als Danzig war Berlin eine Stadt im Aufschwung. Zwar deutete noch nicht viel darauf hin, dass die Stadt nur wenige Jahre später zu einem wichtigen geistig-kulturellen Zentrum in Europa werden würde, Umbruch und Wachstum waren jedoch deutlich spürbar. Die etwas mehr als drei Jahrzehnte vorher aus fünf kleineren Städten zusammengelegte Stadt hatte etwas über 90 000 Einwohner. Jeder fünfte Bewohner Berlins war in diesen Jahren im Militär oder direkter Angehöriger eines Soldaten. Der preußische Staat war seit Friedrich Wilhelm I. von einem straffen Reformprogramm geprägt, das sich eng an der pietistischen Leistungsmoral orientierte.[9] Chodowiecki kam in einer Zeit des preußischen Friedens nach Berlin. Friedrich II. war gerade drei Jahre König, kräftig an der Wandlung des rasant wachsenden Einwandererstaats beteiligt und trieb, von der Aufklärungsliteratur beeinflusst, die Umgestaltung der Residenzstadt in ein Zentrum der Künste und Wissenschaften fort.[10] Er führte eine eingeschränkte Pressefreiheit ein und schaffte die Folter größtenteils ab. Hiervon profitierten zum einen die Künste, die ein sich langsam kunst- und kulturinteressiertes Publikum in Berlin und Potsdam herausbilden sahen. Zum anderen entstanden verschiedene Kreise, in denen Philosophie und Zeitgeschehen zwar nicht so radikal wie in Frankreich, aber dafür fast ungehindert von Kirche und Staat in der interessierten Öffentlichkeit und am Hof diskutiert werden konnten.[11] Mittelpunkt des geistigen Lebens in Berlin bildete die von Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) 1700 gegründete Akademie der Wissenschaften mit ihren sowohl naturwissenschaftlich-mathematisch wie auch geisteswissenschaftlich ausgerichteten Klassen. Außerhalb der Akademie waren es verschiedene Salons, Logen und Gesellschaften wie beispielsweise die Berliner Mittwochsgesellschaft, aber auch Zeitschriften, in denen das Projekt Aufklärung diskutiert und vorangetrieben wurde. Künstlerisch war Berlin eher eine arme Stadt. Die Akademie der Künste war 1743, dem Jahr, in dem Chodowiecki nach Berlin kam, niedergebrannt. Deswegen, aber auch wegen mangelnder Unterstützung durch den Hof und dem Fehlen

8 Geismeier 1993, S. 16 f.
9 Rohls, Jan: *Geschichte der Ethik*, Tübingen 1999, S. 380.
10 Vierhaus, Rudolf: *Was war Aufklärung?*, Göttingen 1993, S. 2.
11 Dierse, Ulrich: »Berliner Aufklärung«. In: Holzhey, Helmut (Hrsg.): *Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie des 18. Jahrhunderts. Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation, Schweiz, Nord- und Osteuropa*. 5 Bände (5), Basel 2014, S. 276–278, hier: S. 276.

namhafter Mitglieder, stagnierte die Akademie und verkam zu einer einfachen Zeichenschule.[12] Höfische Aufträge gingen unter dem frankophilen Friedrich II. hauptsächlich an französische Maler. Einen einheimischen Kunstmarkt gab es kaum und so beschränkten sich die wenigen Berliner Maler vor allem auf dekorative Aufträge.[13]

Daniel Chodowieckis Berliner Künstlerkarriere war angesichts dieser prekären Bedingungen der Stadt auf diesem Gebiet kaum abzusehen. Dabei verdiente er schon vor seiner Übersiedelung nach Preußen mit seiner Kunst Geld: Als Zubrot kopierte die Familie in Danzig Miniaturen auf Pergamentpapier, die in Dosendeckel, Medaillons und ähnlichem eingelegt wurden und die sie dann nach Berlin in den Eisenwarenladen ihres Onkels Antoine Ayrer schickten.[14] In Berlin setzten sie die Miniaturmalerei fort, auch die Emailmalerei auf Metalldosen kam dazu, als der Onkel das Talent der Brüder erkannte und sie in dieser Technik ausbilden ließ. 1764 wurde Daniel als Miniaturist zum Mitglied in die Akademie der Künste ernannt.[15] Bis in die 1770er Jahre, als er schon lange druckgrafisch tätig war, blieb die Miniatur- und Emailmalerei seine Haupteinnahmequelle. In der Literatur zu Chodowiecki ist diese über Jahrzehnte betriebene künstlerische Praxis meist nur eine Randnotiz und auch diese Arbeit bildet hier keine Ausnahme.

Ein rapider Preisverfall bei Email- und Miniaturgemälden mag der Grund gewesen sein, warum Chodowiecki sich nach anderen künstlerischen Betätigungsfeldern umsah.[16] Er begann ein intensives Selbststudium, eigentlich als Versuch, die Miniaturmalerei zugunsten der höher angesehenen und besser bezahlten Historienmalerei aufzugeben. Chodowiecki war nicht akademisch ausgebildet, was er immer wieder als Makel beschrieb.[17] Er versuchte zunächst

12 Heegewaldt, Werner: Der Akademiedirektor und -reformer Chodowiecki. In: Stiftung Schloss Neuhardenberg (Hrsg.): *Die zwölf Leben des Daniel Chodowiecki. Eine Wiederentdeckung zum 300. Geburtstag*, Berlin 2026, S. 100–105, hier: S. 100 ff.

13 Wirth 1990, S. 15.

14 Geismeier 1993, S. 16 f.

15 Geismeier 1993, S. 186.

16 Weise, Adam: Daniel Chodowiecki als Künstler und Mensch. In: Engelmann, Wilhelm: Daniel Chodowiecki's sämmtliche Kupferstiche, Leipzig 1857, S. XXXIII–LI, hier: S. XXXVI f.

17 Häuser, Simon (2026a): »Der Maler Chodowiecki«. In: Stiftung Schloss Neuhardenberg (Hrsg.): *Die zwölf Leben des Daniel Chodowiecki. Eine Wiederentdeckung zum 300. Geburtstag*, Berlin 2026, S. 12–20, hier: S. 14.

alles an systematischer Bildung nachzuholen, was er bisher versäumt hatte. Er zeichnete nach der Natur, kopierte Stiche. Darüber hinaus bildete er sich wissenschaftlich und in Sprachen. Er suchte Kontakt zu den namhaften Künstlern Berlins: Antoine Pesne (1683 – 1757), Martin Falbe (1709 – 1782), Johann Wilhelm Meil (1733 – 1805), Bernhard Rode (1725 – 1797) und Blaise Nicolas Le Sueur (1716 – 1783)..[18] Teilweise erhielt er von ihnen Unterricht, wie im Fall von Rode, bei dem er jahrelang eine private Aktzeichenklasse besuchte.[19] Teilweise, wie im Falle von Pesne, konsultierte er sie nur.[20] Auch die für Künstler üblichen Studienreisen nach Italien oder Frankreich unternahm Chodowiecki nicht. Später schrieb er über diese Jahre:

> »Das wäre die Zeit gewesen nach Italien zu reysen, ich dachte nicht daran, hatte auch keine Idee davon.«[21]

Seine Versuche, auf dem Gebiet der Ölmalerei zu reüssieren, blieben erfolglos. Erst jetzt wandte er sich dem Medium zu, mit dem er zu einem der erfolgreichsten Künstler des 18. Jahrhunderts werden sollte: Der Druckgrafik. Mitte der 1750er Jahre hatte er erste Versuche mit dieser Technik unternommen. Schon 1758 konnte er mit einem Porträt Friedrichs des Großen zu Pferd erste Erfolge verbuchen.[22] 1762 machte ihn eine Titelvignette für das Gesangbuch *Les Pseaumes de David* der französischen Gemeinde einem breiten Publikum bekannt.[23] 1767 schaffte er mit einer Radierung nach seinem Ölgemälde *Der Abschied des Calas* endgültig den Durchbruch als Grafiker, inzwischen schon in seinem fünften Lebensjahrzehnt angekommen. Womöglich noch entscheidender war ein Auftrag zwei Jahre später, 1769. Er sollte für den Berliner Genealogischen Calender Szenen nach eigener Idee illustrieren und entschied sich für *Minna von Barnhelm*. Zum ersten Mal wurde hier aktuelle deutsche Literatur im zunehmend populären Medium Kalender abgebildet.[24] Die Illustrationen kamen

18 Geismeier 1993, S. 20.
19 Häuser 2026a, S. 14.
20 Geismeier 1993, S. 30.
21 Oettingen, Wolfgang von: *Daniel Chodowiecki, ein Berliner Künstlerleben im achtzehnten Jahrhundert mit Tafeln und Illustrationen im Text nach Originalen des Meisters*, Berlin 1895, S. 262. Zitiert nach: Geismeier 1993, S. 22.
22 Geismeier 1993, S. 81.
23 Violet, Robert: »Der Hugenotte Chodowiecki«. In: Stiftung Schloss Neuhardenberg (Hrsg.): *Die zwölf Leben des Daniel Chodowiecki. Eine Wiederentdeckung zum 300. Geburtstag*, Berlin 2026, S. 34–41, hier: S. 34.
24 Lacher, Reimar F.: *Sitten, Satire, Aufklärung. Kalenderkupfer von Daniel Chodowiecki*, Göttingen 2026, S. 36 f.

so gut an, dass er für viele folgende Jahre diesen und andere, ebenfalls von der Akademie der Wissenschaften herausgegebene Kalender illustrierte. Schnell folgten Aufträge für Kalender anderer Städte wie Lauenburg, Göttingen und Gotha.[25] Zeitgleich, aber erst vier Jahre später veröffentlicht, entstanden seine umfangreichen Arbeiten für Johann Bernhard Basedows *Elementarwerk*, die in dieser Untersuchung eine große Rolle spielen werden.[26] Mit diesem Auftrag wurde er nicht nur als Literaturillustrator, sondern nun auch als Illustrator pädagogischer Werke bekannt und relevant.

Mit seiner Neuausrichtung auf die Druckgrafik setzte Chodowiecki zur richtigen Zeit auf das richtige Medium. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts stieg die Buchproduktion sprunghaft an, insbesondere Romane wurden ungemein populär. Kalender, Almanache und Zeitschriften sollten unterhalten und belehren. Bücher wurden mitgeführt und die Formate handlicher. Statt des üblichen Folio- oder Quart-Formats wurde im Oktav-Format mit ca. 20 cm Rückenhöhe gedruckt oder aber im kleineren Duodez (ca. 13–17 cm Rückenhöhe) bzw. im winzigen Sedez-Format (ca. 10 cm Rückenhöhe).[27] Immer beliebter wurden die Buchillustrationen, die den jeweiligen Ausgaben einen eigenen Charakter verliehen. In Romanen wurden statt der verbreiteten Vignetten echte, auf Textstellen bezogene Illustrationen populär, in Kalendern wurden sogenannte Monatskupfer zum Verkaufskriterium. Chodowiecki eilte der Ruf voraus, ein »großer Charakter- und Seelenmaler« zu sein, und wie kein Zweiter innere Konflikte und Emotionen in seinen Bildern mimisch und gestisch darstellen zu können.[28] Er hatte ein besonderes Gespür, den Geschmack der Zeit zu treffen und sowohl Verleger als auch Autor:innen wussten das.[29] Auflagen ließen sich steigern, wenn Chodowiecki illustrierte und er kam der Marktnachfrage gerne nach. Einen erheblichen Teil seines Werks machten Literaturillustrationen aus. So schuf er Radierungen für unter anderem Werke von Cervantes, Gellert, Goethe, Hagedorn, Klopstock, Lavater, Lessing, Lichtenberg, Moritz, Nicolai, Pestalozzi, Rousseau, Schiller, Shakespeare oder Voltaire. 55 Romane

25 Lacher 2026, S. 13.
26 Geismeier 1993, S.127 f.
27 Geismeier 1993, S. 127.
28 Engelmann, Wilhelm: *Daniel Chodowiecki´s sämmtliche Kupferstiche. Beschrieben mit historischen, literarischen und bibliographischen Nachweisungen, der Lebensbeschreibung des Künstlers und Registern versehen*, Leipzig 1857, S. VII.
29 Selwyn 1997, S. 15.