

1. F. Hayman. Walpole auf dem Weg zum Tempel des Ruhmes, 1740

Werner Busch

## Die englische Karikatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

### Ansätze zu einer Entwicklungsgeschichte ★

Im folgenden soll der Versuch unternommen werden, die Entwicklung der englischen Karikatur in drei Stufen darzustellen. Beispiele aus allen Stufen sollen analysiert werden. Es wird sich zeigen, daß man bei den drei Stufen durchaus von einer Abfolge von These, Antithese und Synthese sprechen kann. Ferner soll versucht werden, die besondere Rolle, die William Hogarth in die-

ser Entwicklung eines neuen Zeichenstils gespielt hat, genauer zu fassen. Hogarths entscheidende Bedeutung für die Karikaturisten wird zwar in der Literatur grundsätzlich vorausgesetzt, jedoch kommt die Schilderung dieses Abhängigkeitsverhältnisses zumeist nicht über die Konstatierung bestimmter Motivübernahmen hinaus.

★ Ursprünglich war daran gedacht, eine Rezension des Buches von Herbert M. Atherton, *Political Prints in the Age of Hogarth*, Oxford 1974, zu schreiben. Athertons Arbeit hätte dann in erster Linie mit dem zweibändigen Werk von M. Dorothy George, *English Political Caricature*, Oxford 1959, verglichen werden müssen. Athertons Kritik (S. 273) an Georges Buch lautet: "There is a tendency to consider the prints as but passing and disconnected reflections of public opinion and to touch only the peaks of popular outcry and notoriety. The book (von George) left a need for a thorough examination of the relation of prints to pamphlet literature and for the study of the print-selling trade and the position of the authorities." Diese

Lücke zu schließen, ist Atherton zum Teil sicherlich gelungen. Sein Kapitel 1 handelt von den Graphikläden in London und Westminster, eine Reihe von Verlegern wird historisch greifbar. Was den geschichtlichen Hintergrund anbetrifft, so ist das Feld durch die Arbeiten von George und Atherton nunmehr vorzüglich bestellt. Eine kunsthistorische Analyse der englischen Karikatur bleibt jedoch nach wie vor zu leisten. Mrs. George ist Historikerin, Atherton Politologe und Ronald Paulson, dessen Arbeit für die Untersuchung von Rowlandson herangezogen wurde, trotz seiner Bücher über Hogarth, Literaturwissenschaftler. Es scheint, als bestünden von kunsthistorischer Seite nach wie vor gewisse Vorbehalte gegen eine Beschäftigung mit einer derartigen Materie.



1. 1740 entwarf Francis Hayman, ein trotz aller bürgerlichen Züge nicht uneleganter Porträtmaler der englischen Gesellschaft, eine sorgfältig komponierte politische Graphik, die von van der Gucht in Kupfer gestochen wurde (Abb. 1)<sup>1</sup>. Van der Gucht gehört zu der großen Gruppe nicht-englischer professioneller Stecher, die den englischen Markt für gehobeneren Sticherzeugnisse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beherrschten, sehr zum Nachteil der einheimischen, technisch nicht annähernd so versierten Künstler, die durch diese eingewanderten Künstler auf das Feld der von Straßenverkäufern vertriebenen Penny-Graphik abgedrängt wurden. Fast alle bekannteren englischen Maler dieses Zeitraums bedienten sich dieser professionellen Stecher zur Umsetzung und Verbreitung ihrer gezeichneten oder gemalten Werke. Das Blatt von Hayman ist schon daher von besonderem Interesse, weil es eine der ganz wenigen existierenden positiven, das heißt, im Interesse der Regierung agierenden Graphiken darstellt. Es unterliegt damit dem Dilemma aller positiven politischen Graphiken, die ihren Gegenstand anpreisen müssen und ihn nicht kritisieren, was in diesem Medium einfacher, treffender und vor allem wirkungsvoller geleistet werden kann. Aber gerade dadurch ist das Blatt für unsere Untersuchung besser geeignet, denn der Künstler sah sich stärker als der aggressive Satiriker auf die Kunsttradition und ihre Bildsprache verwiesen. So steht das Blatt gänzlich in der allegorischen Tradition der holländischen politischen Graphik des späteren 17. Jahrhunderts.

Dargestellt ist Premierminister Walpole, der von einem höfisch gekleideten Begleiter den felsigen Pfad der Tugend zum Tempel des Ruhms geführt wird, in dem die geflügelte Fama auf einem Altar mit einer Trompete seinen Ruhm verkündet. Der Begleiter hat bereits die erste Stufe des Tempels betreten und verweist Walpole auf den Tempel. Dieser hat vor den Tempelstufen verhalten und blickt über die Schulter auf den Betrachter, dazu posiert er, den linken Fuß vorgestellt, den linken Arm leicht eingestützt, die linke Hand am Degen, die rechte Hand repräsentierend vor die Brust genommen; er ist die einzige dargestellte Person, die eine Perücke trägt. Sein Schatten zeichnet sich auf einer hereindringenden Wolke ab, auf der Athena erscheint und mit Speer und strahlenwerfendem Schild eine Gruppe von fünf Walpole bedrängenden allegorischen Figuren abwehrt, von denen Neid, Haß und Krieg identifizierbar sind. Die Gruppe, von

Walpole unbeachtet, nimmt die rechte Bildhälfte ein. Links im Vordergrund im Schatten eines Baumes auf einem eigenen Geländestück befinden sich als Repoussoir zwei Bauern, ein alter und ein junger, mit Stab und Pflugschar, wie Hirten bei einer Anbetung oder einer Verkündigung. Ihnen erscheint das dramatische Geschehen auf dem Tugendpfad. Als Pendant zu den Vertretern des Bauernstandes sieht man auf dem offenen Meer hinter den allegorischen Figuren Handelsschiffe.

Walpole galt als Friedensbefürworter, gestützt auf friedliche Wirtschaftsentwicklung, seine Gegner votierten, ebenfalls u. a. aus wirtschaftlichen Erwägungen, für Krieg und gewaltsame Expansion; unter ihrem Druck kam es 1740, also noch im Jahr der Entstehung des Kupferstiches, zum Kriegsausbruch. So ist der Propagandacharakter des Stiches mit Hilfe des allegorischen Apparates klar, er plädiert für Walpoles Friedenspolitik. Das Formenrepertoire ist klassisch, selbst den Bauern fehlt es nicht an eleganter Gestik, die Linienführung ist flüssig. Dunkle Partien und Wölbungen werden zumeist durch schwingende Kreuzschraffuren erreicht, die die künstlerische Tradition und Fertigkeit des Stechers ausweisen. Erstaunlich gut — bei dem kleinen Format des Stiches von 17 x 30 cm — ist das auf Anhieb erkennbare Porträt Walpoles mit feinen Punktierungen gelungen; man fragt sich, ob es auf ein Gemälde zurückgeht.

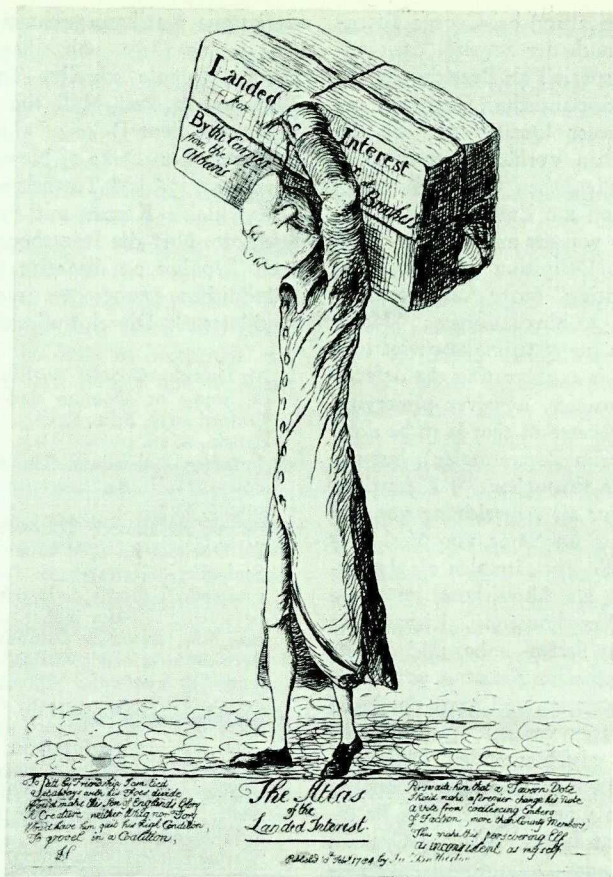
2. Vom 18. Februar 1784 stammt eine Karikatur von J. Sayers mit dem Titel "The Atlas of the Landed Interest" (Abb. 2)<sup>2</sup>. Sayers, gelernter Anwalt, gehört zu der Reihe von Amateurkarikaturisten, die in den fünfziger Jahren mit George Townshend, späterem 4. Viscount und 1. Marquis Townshend, ihren Anfang nahm. Sayers' einfigurige Porträtkarikatur zeigt Mr. Thomas Powys, M. P., der die Interessen der unabhängigen, reichen, ländlichen Grundbesitzer, deren Sprecher er war, in Form eines rechteckigen, "Landed Interest" beschrifteten Ballen, den er auf der Schulter trägt, zu Mr. Fox, dem Außenminister, bringt.

Ende Januar 1784 hatten die politischen Aktivitäten der unabhängigen M. P.'s begonnen und

<sup>1</sup> F. G. Stephens, Catalogue of Prints and Drawings in the British Museum, Division I: Political and Personal Satires, 4 Bde, London 1870—3; (Fortsetzung durch M. Dorothy George, 7 Bde, London 1935—54), Nr. BM 2459.

<sup>2</sup> BM 6413.





2. J. Sayers. The Atlas of the Landed Interest, 1784

nahmen bis Anfang März ihren Fortgang. Es handelt sich also bei Sayers' Blatt um eine direkte tagespolitische Karikatur. Die Figur von Mr. Powys ist in silhouettierter Seitenansicht gegeben. Er erscheint lang und dürr mit großem, von der Last leicht nach vorn gebeugtem Kopf, in langem, geknöpftem Mantel, der Arm, der den Ballen trägt, und die aus dem Mantel herausschauenden Beine sind anatomisch verzeichnet; auch stimmen die Größenverhältnisse nicht zueinander, die an die Verschnürung greifende Hand ist gänzlich unartikulierte. Das karikierende Porträt im Profil allerdings ist vorzüglich. Außer der Figur mit ihrer Last ist nur ein wenig Straßenpflaster als Standfläche angegeben. Der Stil ist krude, die Strichlagen sind unorganisiert. Das Blatt ist im Gegensatz zum gestochenen Blatt Haymans radiert. Die allegorische Anspielung erschöpft sich

im bloßen, ob seiner Unangemessenheit ironischen Vergleich des schwer an den gebündelten Interessen tragenden Mr. Powys mit dem unter der Last des Himmelsgewölbes leidenden Atlas. Auf einen weiterführenden Vergleich ist nicht abgezielt.

3. Die Gegenüberstellung der beiden Blätter von Hayman und Sayers beschreibt den entscheidenden Schritt von einer ersten zu einer zweiten Phase der englischen politischen Graphik.

Dorothy George, der wir nicht nur die letzten und wichtigsten Bände des beschreibenden Verzeichnisses zum British Museum Katalog der "Political and Personal Satires", sondern auch das zweibändige Standardwerk über die Geschichte der englischen politischen Karikatur bis 1832 verdanken, kann belegen, daß in den 1750er Jahren mit dem Auftauchen der Porträt-



karikatur (personal caricature) bei George Townshend zum erstenmal auch der Begriff "caricatura" oder "caricature" speziell als Bezeichnung für die englische satirisch-politische Graphik erscheint<sup>3</sup>. Sie führt ferner Quellen an, die die Kenntnis der italienischen Vorläufer der Porträtkarikatur und der italienischen Gattungsbezeichnung für England schon am Ende des 17. Jahrhunderts sichern<sup>4</sup>. Den von ihr angeführten Quellen wäre Richardsons Definition in "An Essay on the Theory of Painting" (erste Ausgabe 1715, zweite Ausgabe 1725) hinzuzufügen: "Many Painters have taken a fancy to make caricatures of people's faces; that is exaggerating the defects, and concealing the beauties, however preserving the resemblance; the reverse of that is to be done in the present case (beim Porträtmalen), but the character must be seen throughout"<sup>5</sup>. Richardson sieht also die Karikatur als Abweichung von der natürlichen Erscheinung im Sinne von Verhässlichung und das offizielle Porträtmalen als das genaue Gegenteil davon als Abweichung im Sinne von idealisierender Verschönerung. Richardsons Formulierung legt den Schluß nahe, und das ist wichtig zu betonen, daß seine Kenntnis von Karikatur theoretischer Natur ist, und zwar durch die italienische Kunstliteratur vermittelt; Richardson scheint auf der fast gleichlautenden Definition Baldinuccis von 1681 zu fußen<sup>6</sup>, was um so wahrscheinlicher ist, als sich die Kenntnis Baldinuccis schon bei Richardsons Vorläufer Graham auf Grund gleichlautender Definitionen hat nachweisen lassen<sup>7</sup>. Diese bisher übersehene Gegenüberstellung von verhässlichender Karikatur und idealisierendem Porträt in der englischen Kunsttheorie ist zum Verständnis der Genese der englischen Porträtkarikatur ungemein wichtig, wie unten gezeigt werden soll.

Den direkten Anstoß zu Townshends Karikaturen der frühen fünfziger Jahre haben, wie man seit langem weiß, Ponds Nachstiche der Umrisszeichnungen Ghezis aus den Jahren 1736 bis 1747 gegeben<sup>8</sup>, es werden auch Originalzeichnungen Ghezis in Townshends Umkreis zu finden gewesen sein. Außerdem kann Townshend auf seiner Grand Tour von 1749 Ghezzi selbst gesehen haben, der in dieser Zeit als besondere Attraktion für englische Rombesucher galt. Dank der Forschungen von Atherton und durch den Katalog der National Portrait Gallery von 1974 zum Townshend Album, das Karikaturen von 1751 bis 1758 umfaßt, sind wir über Townshends Karikaturen inzwischen relativ gut unterrichtet<sup>9</sup>. In der überwiegenden Mehrheit handelt es sich um

einfigurige Karikaturzeichnungen von Zeitgenossen, insbesondere politischen Gegnern Townshends. Walpole schreibt, Townshend habe die Tavernen in Pall Mall mit Karikaturen seiner Erzgegner, dem Duke of Cumberland, Sir John Lyttleton, dem Duke of Newcastle und Fox vollgemalt<sup>10</sup>. 1756 ließ Townshend als gänzlich neues Genre kleine Karten mit Porträtkarikaturen in Stichform über die Printshops vertreiben, die sich vom Typ her an die seit 1660 in England gebräuchlichen gestochenen, szenischen Spielkarten anschlossen<sup>11</sup>. Die einflußreichen Graphikhändler

<sup>3</sup> M. Dorothy George, *English Political Caricatures, A Study of Opinion and Propaganda*, 2 Bde, Oxford 1959, Bd 1, S. 11.

<sup>4</sup> op. cit., S. 12.

<sup>5</sup> Jonathan Richardson, *The Works of J. R.*, London 1773, I. *An Essay on the Theory of Painting*, S. 43 f.

<sup>6</sup> Filippo Baldinucci, *Vocabulario Toscano dell'Arte del Disegno*, Bd 1, Milano 1809 (= *Opere*, Bd 2), Stichwort "Caricare", S. 111: "... aggravando o crescendo i difetti delle parti imitate sproporzionatamente". Noch näher der Formulierung Richardsons kommen Baldinuccis Bemerkungen zu Bernini in seinen "Notizie de' professori del disegno" von 1681 ff.: "Effetto di questa franchezza è stato l'aver egli operato singolarmente in quella sorta di disegno, che noi diciamo caricatura o di colpi caricati, deformando per ischerzo a mal modo l'effigie altrui, senza togliere loro la somiglianza" (Baldinucci, *Opere*, Bd XIV, Milano 1812, S. 130; freundlicher Hinweis von Remigius Brückmann, Bonn).

<sup>7</sup> Werner Bush, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip*, Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge, Hildesheim 1977, S. 121; vgl. die Stelle aus Richard Grahams Anhang der Drydenschen Übersetzung von Ch. A. Du Fresnoy, *The Art of Painting*, London 1716, S. 371: "He (Rembrandt) was a Man of Sense and Substance; but a Humourist of the first Order", mit Filippo Baldinucci, *Cominciamento, e progresse dell'arte dell'intagliare in rame*, Milano 1806 (= *Opere*, Bd 1), S. 196: "... perchè egli era umorista di prima classe, e tutti disprezzava".

<sup>8</sup> Henri Hake, *Pond's and Knapton's Imitations of Drawings*, in: *Print Collectors Quarterly*, 9, 1922, S. 325 ff.

<sup>9</sup> Herbert M. Atherton, *Political Prints in the Age of Hogarth, A Study of the Ideographic Representation of Politics*, Oxford 1974, S. 51–60; Herbert M. Atherton, *George Townshend Caricaturist*, in: *Eighteenth Century Studies* 4, 1971, S. 437–46; Eileen Harris, *The Townshend Album*, National Portrait Gallery, London 1974.

<sup>10</sup> Horace Walpole, *Letters*, ed. by Arnold Toynbee, London 1905, Bd 3, S. 403, zitiert bei Harris, op. cit., S. 3.

<sup>11</sup> zum Typus der Spielkarten, s. David Kunzle, *The Early Comic Strip (= History of the Comic Strip*, Bd 1), Berkeley, Los Angeles, London 1973, S. 130–154; George, op. cit., S. 48.



Mat und Mary Darly verkauften sie wegen des Erfolges in der Folgezeit in kleinen Sammelbänden. 1757 machte Townshend einen entscheidenden Schritt, indem er eine szenische politische Karikatur "Recruiting Serjeant"<sup>12</sup>, gefüllt mit seinen Porträtfiguren, stechen ließ. Damit war die Porträtkarikatur in die politische Propagandagraphik eingeführt. Das Blatt war eine Sensation und verursachte einen Skandal. Walpole lachte Tränen<sup>13</sup>, die Betroffenen reagierten empört mit einem bitteren "Essay on Political Lying". Sie erkannten zwar den "Dutch-like genius of his picture" und "boldness of his pencil" an, sahen sich persönlich jedoch auf übelste Weise diffamiert<sup>14</sup>.

Was war passiert? Townshend hatte sein Privatvergnügen zu einem öffentlichen gemacht. Er hatte die allegorische Einkleidung der politischen Graphik, was die dargestellten Personen anbetrifft, über Bord geworfen und quasi eine Hinrichtung "in effigie" vorgenommen. Er hatte nicht mehr bildhaft von etwas gesprochen, sondern Personen und Gegenstände beim Namen genannt. Dorothy George hat verschiedene Quellen zusammengetragen, die die ungemein direkte politische Wirkung der szenischen Porträtkarikaturen in der Öffentlichkeit belegen<sup>15</sup>. Von Fox ist überliefert, er habe gesagt, Sayers' Karikaturen hätten ihm in der Öffentlichkeit mehr geschadet als die Parlamentsdebatten oder die Presse. Nicht zuletzt aus diesem Grunde belohnte Fox' Erzgegner Premierminister Pitt Sayers mit der Sinekure "Marshal of the Court of Exchequer"<sup>16</sup>.

4. Der Entstehung dieser neuen Gattung liegt die besondere Situation des englischen Kunstbetriebes im 18. Jahrhundert zugrunde. Die erste Phase der englischen politischen Graphik setzte mit der weitgehenden Aufhebung der Zensur 1696, die Druckfreiheit gewährleistete, ein. Graphikläden entstanden, die die Organisation der Herstellung und des Vertriebes übernahmen, ihre Besitzer stachen selbst oder beschäftigten professionelle Stecher für Illustrationen, gehobener Reproduktionsgraphik und Pennygraphik. Zu diesen Läden trat Hogarth ab etwa 1730 in Konkurrenz, er setzte seine Gemälde selbst in Stichform um und gab seine Blätter im Eigenverlag heraus; um sich vor billigen Nachstichen zu schützen, setzte er 1735 sein berühmtes, wenn auch nicht gänzlich effektives Copyright, den nach ihm benannten "Hogarth Act", durch. Sein Ziel war es, mit seinen "modern moral subjects" ein mittleres Genre zwischen der hohen klassischen Historienmalerei

und der populären niederen Kunst, wie sie durch die Graphikläden vertrieben wurde, zu etablieren. Er wollte sein neues Genre jedoch gleichrangig mit der hohen Kunst gewertet wissen. Dieses mittlere Genre sollte sowohl durch Verzicht auf Idealisierung als auf Karikierung gekennzeichnet sein. Die Nobilitierung seiner realitätsnahen Kunst sollte über ihren moralisch-erzieherischen Anspruch erfolgen. Hohe englische Kunst gab es in den 1730er Jahren nicht; vorhanden waren Sammlungen italienischer Kunst in der "grand manner" in Adelsbesitz und die Kenntnis von klassischer Kunsttheorie, die das Konzept von der hohen Kunst vertrat.

Man kann sagen, daß von etwa 1730 an die Auseinandersetzung um die Formulierung einer englischen Schule zu datieren ist. Hogarth stand mit seinem Vorgehen allein auf weiter Flur. Von Seiten der Dilettanti und vermeintlichen Kunstkennner, eben den Vertretern des Konzeptes von der hohen Kunst, wurde er in einen Topf mit den niederen Künstlern geworfen, deren Stil und Geschmack den sogenannten Kennern abwertend als „holländisch“ galt<sup>17</sup>. Als andererseits Ponds Stiche nach Ghezzi's Karikaturen erschienen, wollte Hogarth nichts damit zu tun haben und veröffentlichte 1743 "Character und Caricatura"<sup>18</sup>, um den Unterschied zwischen Charakterdarstellung, die er für sich in Anspruch nahm, und Karikatur, deren Eigenheiten er mit Beispielen von Leonardo, Annibale Carracci und Ghezzi belegte, deutlich zu machen. Inwieweit es sich hier um eine Verknennung der Physiognomiestudien Leonardos handelt, mag dahingestellt sein, Hogarth sah richtig die Gefahr einer Nachahmung der italienischen Porträtkarikaturen für sein neues mittleres Genre. 1758, nach Townshends Erfolgen, versuchte Hogarth noch einmal

<sup>12</sup> BM 358I. Townshend signiert das Blatt bezeichnenderweise mit Leonardo da Vinci. Das scheint eine Replik darauf zu sein, daß Hogarth in seinem Blatt "Characters and Caricaturas" (s. Anm. 18) von 1743 Leonardo unter die (abzulehnenden) Karikaturisten reihte. Vgl. Harris, op. cit., Kat. Nr. 24a.

<sup>13</sup> Horace Walpole, Letters, ed. Toynbee, Bd 4, S. 47.

<sup>14</sup> s. Atherton, op. cit., S. 56.

<sup>15</sup> George, op. cit., S. 48 f., 58, 66, 169 f., 175, 179.

<sup>16</sup> George, op. cit., S. 169.

<sup>17</sup> eines von vielen Beispielen: Horace Walpole, Aedes Walpoleanae ..., London 1752, S. XI: "And as for the Dutch Painters, those drudging Mimicks of Nature's most uncomely coarseness ...".

<sup>18</sup> Ronald Paulson, Hogarths Graphic Works, 2 Bde, New Haven and London 1965, Kat. Nr. 162.





3. W. Hogarth. The Bench, 1758

in "The Bench" (Abb. 3)<sup>19</sup>, ironisch Townshend gewidmet, die Unterschiede zwischen seiner Art von Charakterdarstellung und den modischen Karikaturen zu verdeutlichen.

Wie schwierig jedoch für Hogarth die Abgrenzung von der neuen konkurrierenden Gattung war, zeigt sein Auseinandersetzung mit Townshends zitierter Inkunabel der szenischen politischen Karikatur. Es hat sich befremdlicherweise unter den Manuskripten zu Hogarths "Analysis" (1753) eine Zeichnung Hogarths gefunden, die Hogarths Frau 1781, lange nach seinem Tod, Bartolozzi zu stechen gab<sup>20</sup> und die in identischer Haltung und in sehr vergleichbarem Stil zwei Hauptpersonen aus Townshends berühmtem Skandalstich "Recruiting Serjeant" und zwar George Budd Dodington, Baron Melcombe und den 8. Earl of Winchelsea zeigt. Schon Walpole diskutiert die Richtigkeit der Urheberschaft Hogarths, da er weiß, daß die Erfindung von Townshend stammt<sup>21</sup>. Zu Recht lehnt der Townshend-Katalog 1974 die Datierung von Hogarths Zeichnung auf 1753 und damit Ho-

garths Priorität ab<sup>22</sup>, die auch schon deshalb nicht möglich ist, weil weitere Vorzeichnungen Townshends, insbesondere zu George Budd Dodington (Abb. 4), existieren<sup>23</sup>, die Townshend eindeutig als den Autor dieser Karikaturfiguren ausweisen. Eben diese Figur des George Budd Dodington ist es, von der Walpole am 20. April 1757 schrieb, sie "made me laugh till I cried"<sup>24</sup>. Dieser Sachverhalt legt einen verblüffenden, möglichen Schluß nahe. Denn die Hauptperson in Hogarths großem vierten Gemälde der "Election"-Serie "Charing of Members" ist niemand anderes als George Budd Dodington, in eben der Townshendschen Profilansicht. Nimmt man Townshends Karikatur für Hogarth als Aus-

<sup>19</sup> Paulson, op. cit., Kat. Nr. 205.

<sup>20</sup> Zum Nachstich s. Harris, op. cit., Kat. Nr. und Abb. 24b.

<sup>21</sup> ebenda.

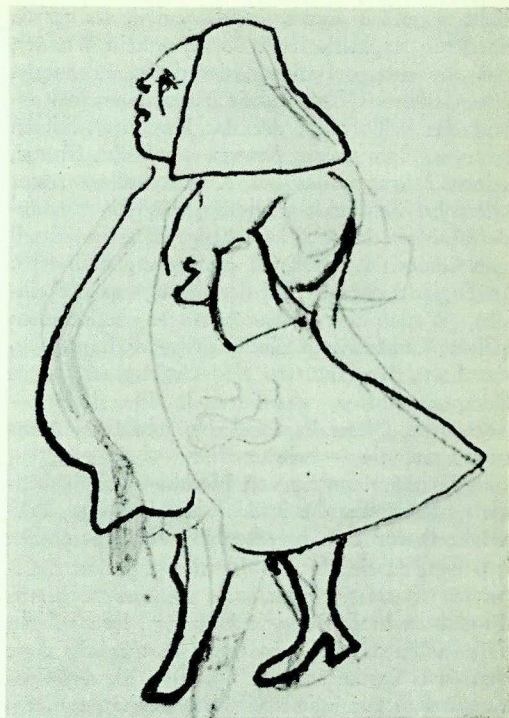
<sup>22</sup> ebenda.

<sup>23</sup> Harris, op. cit., Kat. Nr. und Abb. 21–24.

<sup>24</sup> s. Anm. 13.



gangspunkt als gegeben an, dann hat das für die Datierung zumindest der Fertigstellung des Gemäldes seine Folgen<sup>25</sup>. Die Literatur datiert das Gemälde einhellig auf 1754, und zwar auf Grund der Subskriptionsausschreibung für den ersten Stich der Serie von März 1754; Februar 1755 wurde der erste Stich "Election Entertainment" nach dem ersten Gemälde ausgeliefert. Hogarth eröffnete sofort die Subskription für die nächsten drei Stiche und schloß die Liste offiziell Mai 1756, es wurden jedoch noch bis März 1757 Subskribenten in die Liste aufgenommen. Die Platte des zweiten Stiches ist schließlich Februar 1757 datiert, die Auslieferung erfolgte jedoch wohl erst Anfang 1758. Direkt nach der Fertigstellung der zweiten Platte Februar 1757 annoncierte Hogarth, entschuldigte die Verzögerung der Auslieferung der drei restlichen Stiche, erklärte sie damit, daß es ihm nicht möglich gewesen sei, geeignete Stecher zu finden und vertröstete schließlich die Subskribenten auf Weihnachten 1757. Das dritte und das hier interessierende vierte Blatt wurden dann erst Anfang 1758 fertiggestellt. Ist die Verzögerung nicht vielleicht auch damit zu erklären, daß die Gemälde, zumindest das vierte, wie Townshends Karikatur nahelegt, bis zumindest April 1757 nicht vollendet waren? Wenn Hogarth von Townshend ausgegangen ist, dann handelt es sich jedoch um eine kritische Auseinandersetzung, denn Townshends Karikatur soll unter Hogarths Hand zum "character" werden, die Abstraktionen und Vereinfachungen der Karikatur sollen bei aller verbleibenden Komik in eine denkbare Physiognomie zurückübersetzt werden. Wenn Hogarth also hiernit den Unterschied zwischen Karikatur und Charakter demonstrieren wollte, dann hat er sich auch gleichzeitig parodistisch von der hohen Kunst distanziert und damit wieder den von ihm gewünschten Mittelplatz eingenommen. Denn schon die zeitgenössische Hogarth-Literatur wußte, daß Hogarth mit der fliegenden Gans über Dodington auf den Adler über Alexander auf einem Gemälde Lebruns angespielt hat<sup>26</sup>. Er machte sich damit nicht nur über Dodington selbst lustig, dessen passendes Symboltier nicht mehr als eine Gans sein könne, sondern gleichzeitig über die allegorische Verbrämung in der klassischen Malerei. Stimmt man dem geschilderten Sachverhalt zu, so würde auch Hogarths ironische Widmung von "The Bench" an Townshend von September 1758 erst ganz verständlich. Durch direkte Gegenüberstellung demonstriert Hogarth auf "The Bench" (Abb. 3) im zweiten Zustand, wie schein-



4. G. Townshend. Georg Budd Dodington, 1757

bar geringfügig, aber wie entscheidend die Unterschiede zwischen einem wirklichen Charakter und einer bloßen Karikatur sind. Nur wird man sagen müssen, daß den Zeitgenossen diese subtilen Unterscheidungen sicherlich nur schwer einsehbar gewesen sein werden.

5. In Italien waren die Porträtkarikaturen im späten 16. und 17. Jahrhundert privater Zeitvertreib von Malern und Bildhauern, nicht zur Veröffentlichung gedacht, Künstler-Kunststücke, nach Richardsons bzw. Baldinuccis Definition das dialektische Gegenstück zur hohen Kunst, aber auch

<sup>25</sup> die folgende Chronologie nach: Ronald Paulson, *Hogarth: His Life, Art and Times*, 2 Bde, New Haven and London 1971, Bd 2, S. 191–227.

<sup>26</sup> "Election"-Serie, Szene 4, "Charing the Members": Paulson, *Hogarth's Graphic Works*, Kat. Nr. 201; zum Adler über Alexander bzw. Dodington s. auch Paulson, *Hogarth: His Life, Art and Times*, Bd 2, S. 201.



nicht populäre Kunst, im Gegenteil, sie waren durchaus "sophisticated". So ist es kein Wunder, daß der einzige Italiener, der diesen Produkten eine gewisse Öffentlichkeit zukommen ließ — und das heißt auch, der das Karikaturzeichnen halbwegs berufsmäßig betrieb — nämlich Ghezzi, seinen Markt außer bei Künstlerkollegen, vor allem bei den reichen bildungsreisenden Engländern sah, so daß sich auch heute noch ein Gutteil von Ghezzi's Karikaturen in England befindet<sup>27</sup>. In England dagegen, bei der sich erst entwickelnden, in den allerersten Anfängen befindlichen hohen Kunst waren die Künstler noch nicht in der Lage, Karikaturen, also Gegenprodukte zu dem zu schaffen, was sie noch nicht sicher beherrschten. Dieser Part fiel den gebildeten Amateuren zu, die — wie erwähnt — eines hatten, nämlich die Kenntnis von Hochkunst-Kunsttheorie und die, wie die italienischen Künstler, Porträtkarikatur zum privaten Zeitvertreib machen konnten, da sie auf Veröffentlichung nicht angewiesen waren; sie hatten die Distanz zu diesen Produkten kraft Rang und Namen. Den adligen Dilettanten war es rein technisch möglich, diese Art von Karikaturen zu schaffen, da der Gattungsstil in zumindest teilweise lernbaren Formreduktionen bestand. Reynolds, der vielleicht erste englische Künstler des 18. Jahrhunderts mit ganz bewußtem Streben nach einer Kunst im "grand style", versuchte sich 1751 auf seiner Studienreise in Italien unter dem Einfluß der Ghezzi-Mode bei seinen adligen Landsleuten in der neuen Gattung und übertrug sie auch noch — wohl in der Kenntnis der Versuche Hogarths — in das höhere Medium Ölmalerei. Er malte etwa als Parodie auf die Bildungsreisenden und sicher zu deren eigenem Vergnügen eine Schule von Athen nach Raffael, besetzt mit englischen

Kennern<sup>28</sup>. Daß diese Versuche seinem Renommée als potentiell hohem Künstler nicht zuträglich waren, erkannte er schnell; er kam deshalb nach seiner Italienreise nicht darauf zurück. Sein Unternehmen kennzeichnet jedoch die suchenden Anläufe der vierziger und frühen fünfziger Jahre sehr genau.

Da es in England als geschichtlicher Konsequenz der "Glorious Revolution" eine relative gesellschaftliche Durchlässigkeit zwischen Adel, gehobenerem Bürgertum und auch Kleinbürgertum

<sup>27</sup> Zu Ghezzi's Karikaturen: Federico Hermanin, *Un volume di disegni di Pier Leone Ghezzi*, in: *Bollettino d'arte*, I, 2, 1907, S. 17—24; H. Ronald Hicks, *Caricatures by Pietro Leoni Ghezzi (1674—1755)*, in: *Apollo* 41/42, 1945, S. 198—200; Margherita Abbruzzese, *Note su Pier Leone Ghezzi (1674—1755)*, in: *Commentari* 6, 1955, S. 303—308; Michel N. Benisovich, *Ghezzi and the French Artists in Rome*, in: *Apollo*, 85, 1967, S. 340—347. Als offizieller Maler steht Ghezzi bezeichnenderweise in der Tradition seines Paten Carlo Maratta, den Reynolds zusammen mit Sacchi zu den "ultimi Romanorum" zählt (Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, ed. Robert R. Wark, New York-London 1966, S. 219, 14. Discourse, 1788). Also auch bei Ghezzi noch ist Karikatur das dialektische Gegenstück zu klassisch-akademischer Historienmalerei.

<sup>28</sup> Ellis Waterhouse, Reynolds, London 1973, S. 17, Abb. 12; weitere Beispiele: Ellis Waterhouse, Reynolds, London 1941, S. 8, 38 (unter dem Jahr 1751); ausführlicher zur "Schule von Athen": Ellis Waterhouse, *Three Decades of British Art*, Philadelphia 1965, S. 27 ff. Reynolds beeinflusst haben dürfte auch sein Landsmann Thomas Patch, der bereits seit 1747 in Rom weilte, schon vor seiner Italienreise in England einen gewissen Ruf als Karikaturist hatte und der die Arbeiten Ghezzi's offenbar genau kannte (zu Patch s. F. J. B. Watson, *Thomas Patch (1725—1782)*, *Notes on his Life, together with a Catalogue of his known Works*, in: *Walpole Society* 28, 1939—40, S. 15—50; ders., *Thomas Patch, Some new light on his work*, in: *Apollo* 85, 1967, S. 348—53). Andererseits ist es auch möglich, daß Reynolds "Schule von Athen", auf der auch Patch erscheint, nun umgekehrt Patch's berühmte gemalte Karikatur-Konversationsstücke insbesondere der 1760er und 1770er Jahre beeinflusst hat. Diese Gattung folgt genau dem Typus der englischen, unter französischem Einfluß stehenden "conversation-pieces" (s. G. C. Williamson, *English Conversation Pictures*, London 1931 (reprint New York 1975); Sacheverell Sitwell, *Conversation Pictures*, London 1936 (reprint London-New York 1969); Ralph Edwards, *Early Conversation Pictures*, London 1954; Mario Praz, *Conversation Pictures*, London 1971), für die etwa Hogarth in den späten 1720er und 1730er Jahren bekannt war. Bei Patch erscheinen die Dargestellten ausschließlich im Profil. Seine Konversationsstücke erweisen sich damit als eine Zusammensetzung von Einzelkarikaturen im Ghezzi-Typus. Die englischen Bildungsreisenden saßen Patch in Florenz, wo er seit 1755 nach seiner Verbannung aus Rom wohnte, wie zu einem der üblichen Konversationsstücke und hatten offenbar ein Vergnügen daran, sich selbst mit Freunden karikiert zu sehen. Auf dieses modische Paradox weist Geoffrey Baynal Clarke in einem Brief vom 17. August 1775 an James Boswell: "Patch has by this time encanvass'd you, and I dare say has made us as ridiculous, as his Genius will admit of. After all 'tis absurd enough for a man to sit seriously down to be laugh'd at, in the Copy of his figure, who at the same time would cut one's throat for grinning at the original" (zitiert bei Watson, *Thomas Patch, Some new light on his work*, S. 353).



gab, war es möglich, daß die Graphikhändler sich an der Nutzung der neuen Gattung beteiligten, nachdem sie einmal salonfähig geworden war. Die Belege dafür, daß das neue Genre, zumindest zu Beginn, gänzlich den gehobeneren Kreisen vorbehalten war, sind leicht zu erbringen. Townshends Verlegerin Mary Darly gab 1762/63 eine Anleitung zum Karikaturzeichnen heraus mit Beispielen von Townshend und anderen Klienten<sup>29</sup>. Für diesen Band annoncierte sie am 21. Dezember 1762 im *Public Advertiser*: "For the Use of Young Gentlemen and Ladies . . . The Principles of Caricature on 60 Copperplates, laid down in so easy a Manner that a young Genius may soon attain a Facility in Drawing any Droll Phiz, or Carrick . . ."<sup>30</sup>. In dem Band selbst heißt es in der Einleitung: "Caricature is the burlesque of Character, or an exaggeration of nature, when not very pleasing, it's a manner of drawing that was, and still is, held in great esteem by the Italians and French, some of our Nobility and Gentry at this time do equal if not excel anything that ever has been done in any other Country, tis a diverting species of designing, and will certainly keep those that practise it out of the hipps and Vapours, and that it may have that effect on her Friends is the wish of My Darly."<sup>31</sup>. Die Karikaturen des gehobeneren und niederen Adels seien also den italienischen und französischen zumindest gleichwertig, ihre Anfertigung diene diesen Kreisen als Zerstreuung und helfe bei schlechter Laune und Depression. 1773 wurde in Darlys Graphikladen eine Karikaturenausstellung abgehalten, zu der ein Katalog erschien, in dem die Exponate genau spezifiziert sind: von 233 Blättern sind 106 von "Gentlemen", 74 von "Ladies", 27 von "artists" und 26 nicht näher bestimmt<sup>32</sup>. Im Vorwort zu Darlys "Macaroni"-Bänden von 1771—73 schließlich heißt es, Gentlemen und Ladies könnten in ihrem Laden zur Radierung fertig vorbereitete Druckplatten kaufen und die nötigen technischen Anweisungen zum Radieren erhalten; weiter wird dann ausgeführt: "Ladies and Gentlemen sending their Designs may have them neatly etch'd and printed for their own private amusement at the most reasonable rates, or if for publication, shall have ev'ry grateful return and acknowledgement for any Comic Design"<sup>33</sup>. Man kann das Radieren von Karikaturen also verstehen als Ergänzung der üblichen adligen Zeichenstunden, dafür spricht auch die nicht geringe Beteiligung von "Ladies" an diesem Amusement.

6. Townshends Verdienst war die Entwicklung einer Zeichensprache für karikierende Physiognomie und Körperlichkeit, die man nur verstehen kann, wenn man Richardsons bzw. Baldinuccis Definition von Karikatur nur als kunsttheoretische, das heißt als klassifizierende Definition und nicht als praktische Anweisung begreift. Denn sowohl der offizielle Porträtmaler wie der Porträtkarikaturist übertreiben nicht in die eine oder andere Richtung, in der Realität vorhandene Züge des Darzustellenden, sondern finden eine eigene, dem jeweiligen Kunstmedium adäquate Sprache, die dann für den Betrachter Ähnlichkeit ausmacht. Das hat in Ansätzen schon Houbraken, dabei offenbar auf Bellori fußend, gewußt<sup>34</sup>, Gombrich etwa hat es für Rembrandt gezeigt<sup>35</sup>.

Townshends Genre weiterentwickelt hat Henry Bunbury, Sohn eines Baronet mit engen Verbindungen zum Hof und Townshends bedeutendster Amateur-Nachfolger<sup>36</sup>. In drei Bereichen haben er und seine Nachfolger wie Byron und Woodward die Zeichensprache der Porträtkarikatur vorangetrieben: in Physiognomik, in Körpermimik und zum dritten, und das ist vielleicht das Wichtigste, dadurch, daß sie eine interpretierende Zeichengebung am Gegenstand selbst fanden und somit auf allegorischen Zusatz verzichten konnten. Bunburys zu ihrer Zeit berühmte Strips wie "A Long Minuet as danced at Bath"<sup>37</sup> und "The Propagation of a Lie"<sup>38</sup> von 1787 zeigen Serien von miteinander kommunizierenden Paaren, die in den unterschiedlichsten physiognomischen und körpermimischen Abstufungen auf ein und denselben Gegenstand reagieren — auf eine Aufforderung zum Tanz in "A long Minuet", auf eine nicht

<sup>29</sup> Atherton, op. cit., S. 20; George, op. cit., S. 116 f.

<sup>30</sup> zitiert bei Atherton, op. cit., S. 35.

<sup>31</sup> zitiert bei Atherton, op. cit., S. 35; George, op. cit., S. 117.

<sup>32</sup> George, op. cit., S. 147.

<sup>33</sup> zitiert bei George, op. cit., S. 147 f.

<sup>34</sup> s. dazu ausführlicher: Busch, op. cit., S. 170 f.; vgl. Arnold Houbraken, *De groote Schouburgh . . .*, übers. von A. v. Wurzbach, Wien 1880 (= Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd XIV), S. 112 f. mit der "Idea"-Einleitung von Giovanni Bellori, *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, (1. Ausg. Rom 1672), Pisa 1821 (= collezione di ottimi scrittori italiani in supplemento ai classici milanesi, Bd 13), S. 14.

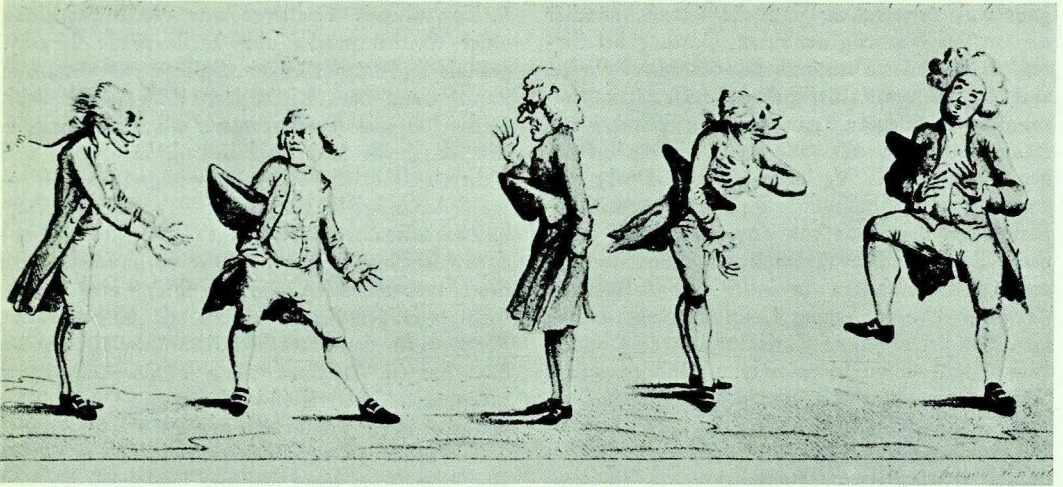
<sup>35</sup> Gombrich, op. cit., S. 10; Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion*, London-New York 1960, *The Experiment of Caricature*, S. 331.

<sup>36</sup> zu Bunbury s. David Kunzle, op. cit., S. 360—63.

<sup>37</sup> Kunzle, op. cit., Abb. 12—5.

<sup>38</sup> Kunzle, op. cit., Abb. 12—7.





5. H. Bunbury. The Propagation of a Lie, 1787 (Ausschnitt)

näher benannte Lüge in "The Propagation of a Lie" (Abb. 5). Hinzu kommt als drittes die nur im Medium selbst zu findende, oben so genannte interpretierende Zeichengebung an der einzelnen Person: der dünne Eckige (Abb. 6) erhält eine spitze Perücke, einen spitz zulaufenden Rockschoß, einen parallel zur dolchartig zulaufenden Perücke angeordneten Degen, spitze Schuhe, abgehackte, steife Bewegungen, der Dicke (Abb. 7) eine rundliche Perücke ohne Kanten, ein weiches bauschiges Gewand usw., das heißt, die gesamte durch Reduktion gewonnene Zeichenform und Strichführung charakterisiert den dargestellten Typus, bei dem es sich häufig auch um einen bestimmten Berufstypus handelt. Ansätze hierzu finden sich schon bei Ghezzi, verblüffende Ähnlichkeiten auf den, in England um 1780 wohl kaum bekannten, zumeist aus den 1740er und 1750er Jahren stammenden Umrißkarikaturen Tiepolos<sup>39</sup>. Da es sich bei diesen Zeichnungen im Normalfall um die Charakterisierung von Typen handelt, fehlen ihnen zumeist Individualphysiognomien. Darstellung von Körpermimik und zeichenhafte Charakterisierung setzen ein größeres zeichnerisches Können voraus, als es etwa bei Townshend vorhanden war. Die Amateurzeichnung begann ihren laienhaften Charakter abzulegen. Etwas schematisierend könnte man sagen, daß all die aufgeführten Charakteristika, auch etwa die Findungen Hogarths, für die komplexe, szenische politische Graphik von den großen, berufsmäßigen Karikaturisten wie Gillray und Rowlandson zu-

sammengefaßt und umgesetzt wurden, die damit die dritte Phase der englischen Karikatur einleiteten.

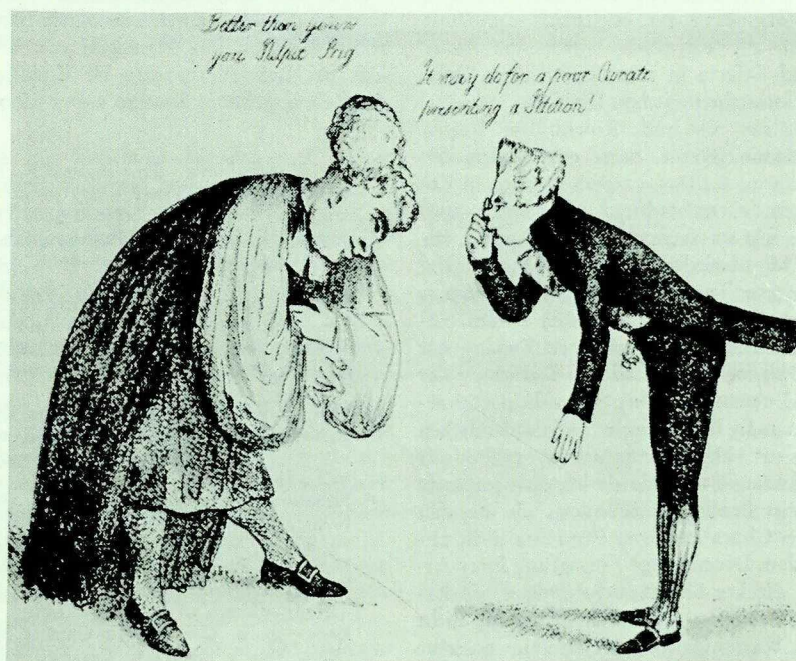
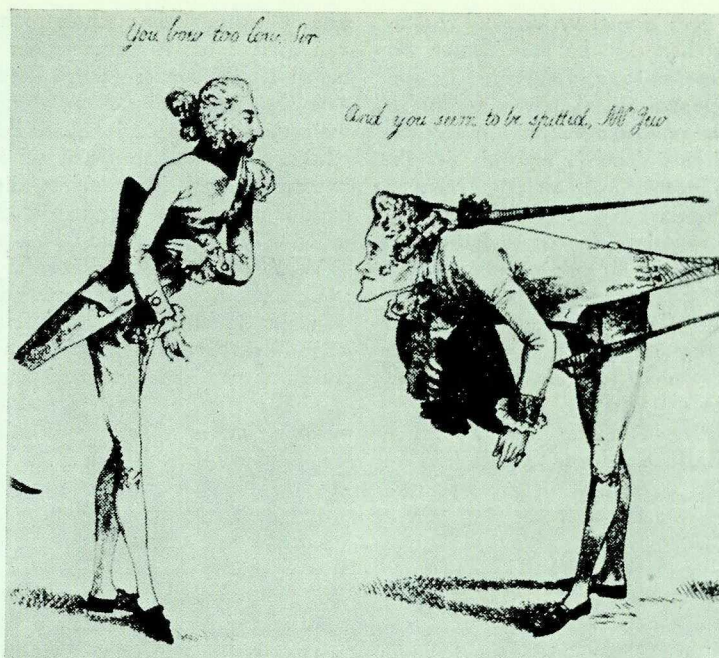
Für diese Feststellung sprechen auch einige im Bewußtsein der Beherrschung des Mediums absichtlich dilettantisch gezeichnete Karikaturen Gillrays<sup>40</sup>, in denen er also seinen persönlichen Stil verbarg und als Amateurkarikaturist erscheinen wollte. Um den Spaß zu erhöhen, versah er gelegentlich solche Blätter mit der Signatur von Sayers<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Max Kozloff, *The Caricatures of Giambattista Tiepolo*, in: *Marsyas* 10, 1961, S. 13 ff.

<sup>40</sup> George, op. cit., S. 172, 185; z. B. BM 6528 "Returning from Brook's" im Stil der Personalkarikaturen von Townshend oder Sayers mit überstarken Konturen, Schraffuren als Schatten, bewußten Verzeichnungen, ohne Hintergrund und nur gekritzelter Fußboden usw. Im Falle Gillrays scheint es sich um ein Spiel mit Möglichkeiten zu handeln. Bei Benjamin Wilson ist die Frage schwieriger zu beantworten. Dorothy George, op. cit., S. 134 f. wundert sich, daß Wilson, einer der führenden englischen Porträtmaler, der unter der Patronage des Duke of York stand, in seinen beiden politischen Graphiken (BM 4124, BM 4140; George, op. cit., Pl. 38, 39) kaum über das Niveau der geläufigen politischen Graphiken hinauskommt. Man wird für Wilson die bewußte Verwendung eines Gattungsstils annehmen können, zumal, wenn man bedenkt, daß Wilson zusammen mit Hogarth Fälschungen von Rembrandts Graphiken angefertigt hat, um die sog. Kenner zu täuschen, s. Busch, op. cit., S. 101.

<sup>41</sup> George, op. cit., S. 172.





6., 7. F. G. Byron. The Prince's Bow, 1788 (Ausschnitt)



Wenn man es noch einmal verkürzend zusammenfaßt, dann stellen sich die drei Phasen der englischen Karikatur in etwa so dar:

1. 1696—1750 populäre und etwas anspruchsvollere allegorische politische Graphik in der holländischen Tradition; daneben letztlich vergebliche Versuche Hogarths, die strikte Trennung von hoher und niederer Kunst durch ein mittleres Genre zu überwinden. Von einer eigentlichen Karikatur kann man im Grunde genommen noch nicht sprechen.

2. 1750—1780/90 die Amateurkarikatur; Herausbildung einer eigenen Karikaturesprache in den Bereichen Physiognomie, Körpermimik und zeichenhafter Charakterisierung.

3. 1780/90—1820/30 Synthese in einer aus beiden Phasen schöpfenden, komplexen politischen Karikatur.

7. Um die Herleitung dieser dritten Phase der Karikatur nicht als bloß mechanistisch erscheinen zu lassen, muß ihr gestörtes Verhältnis zur offiziellen Kunst mitbedacht werden. Parallel zur Entwicklung der englischen Karikatur lief die Entwicklung der englischen Hochkunst. 1768 war sie mit der Gründung der englischen Akademie institutionalisiert<sup>42</sup>. Reynolds wurde ihr erster Präsident und lieferte in seinen jährlichen "Discourses" den kunsttheoretischen Überbau.

Sowohl Gillray wie auch Rowlandson hatten an der Akademie gelernt, beide entschieden sich für die Karikatur. Gillray entwickelte sich in der Folgezeit zum eingefleischten Akademiegegner, Rowlandson, wie zu zeigen sein wird, geriet für seine eigene künstlerische Arbeit in tiefe Zweifel über die weitere Tragfähigkeit eines Konzeptes von der hohen Kunst. Karikaturisten hatten, zumindest in der Anfangsphase, keinen Zugang zur Akademie<sup>43</sup>. So ist ein Gutteil der Karikatur der achtziger und neunziger Jahre nur richtig zu verstehen, wenn man ihren direkt antiakademischen Charakter sieht. Die Karikaturisten sahen sich durch die Akademie und die sie letztlich tragende gebildete Aristokratie diskriminiert, da sie den künstlerischen Charakter ihrer Produkte nicht anerkannt fanden. Die niedrige Einstufung ihrer Arbeiten hatte direkte ökonomische Folgen, sie kamen über den Penny- und Shillingbereich nicht hinaus. Die Karikaturisten gerieten in dasselbe Dilemma wie ihr Stammvater Hogarth 40 Jahre früher, einerseits strebten sie danach, die Eigenständigkeit ihres neuen Mediums durch die Verfeinerung einer eigenen Zeichensprache zu legitimieren, andererseits versuchten sie, die künstleri-

sche Gleichrangigkeit ihrer Hervorbringungen nun nicht durch Anwendung der Prinzipien der hohen Kunst, sondern durch deren Parodie, die aber eben ihre Beherrschung voraussetzte, zu demonstrieren. Greifbar ist dieser Zwiespalt an der Reaktion der Karikaturisten auf zwei Unternehmungen der offiziellen Kunst, die sie direkt — auch ökonomisch — betreffen mußten, da sie sich in ihrem Medium, der Graphik, abspielten.

Vorab mag die grundsätzliche Kontraststellung von Hochkunst und Karikatur auch im Bewußtsein der Öffentlichkeit durch eine Quelle von 1790 belegt werden, es ließen sich andere an ihre Seite stellen: "The lovers of humour were inconsolable for the loss of Hogarth, but from his ashes a number of sportive genuises have sprung up. Bunbury . . . Nixon . . . Rowlandson etc. etc. . . . have created a new uncommon style, which though it may fall under the rigid frown of the austere virtuoso, who can relish nothing that is not of the Roman school, will still make the sons of mirth and good humor laugh, in spite of the dictatorial fiats of the dilettanti"<sup>44</sup>.

1771 stellte Benjamin West in der Akademie sein patriotisches Historienstück "The Death of General Wolfe" aus<sup>45</sup>, das einen Begeisterungsturm auslöste. Der Nachstich von Woollett, verlegt bei Boydell, brachte im Endeffekt die für die Zeit ungeheure Summe von 15000 Pfund ein.

<sup>42</sup> zur Vorgeschichte der englischen Akademie s. William Sandby, *The History of the Royal Academy of Arts*, 2 Bde, London 1862 (reprint, London 1970); Sidney C. Hutchison, *The History of the Royal Academy 1768—1968*, London 1968; Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge 1940, S. 124 ff.; Michael Kitson, Hogarth's "Apology for Painters", in: *The Walpole Society* XLI, London 1968, S. 55 ff.; R. Paulson, *Hogarth: His Life, Art and Times*, Bd 1, S. 206 ff.

<sup>43</sup> zum Streit über die Zulassung von Kupferstechern überhaupt s. Sandby, op. cit., Bd 1, S. 61—63, 127 f., 151, 273 f., 402.; Hutchison, op. cit., S. 44 f., 53, 89 f.

<sup>44</sup> *Hibernian Magazine*, Mai 1790, S. 385, zitiert bei Kunzle, op. cit., S. 360.

<sup>45</sup> zu Wests "Wolfe": Alfred Neumeyer, *The Early Historical Paintings of Benjamin West*, in: *Burlington Magazine*, 1938, S. 162 ff.; Edgar Wind, *The Revolution of History Painting*, in: *JWCI* 2, 1938—39, S. 116, 125 f.; Charles Mitchell, *Benjamin West's "Death of General Wolfe" and the Popular History Piece*, in: *JWCI* 7, 1944, S. 20 ff.; Ellis Waterhouse, *Painting in Britain*, London 1954, S. 190 ff.; Hugh Honour, *Neo-classicism*, Harmondsworth 1968, S. 150 ff.; Kat. Aust. *The Age of Neo-classicism*, London 1972, Kat. Nr. 271.





8. J. Gillray. The Death of the Great Wolf, 1795

West hatte die klassische Nobilitierung dieser zeitgenössischen Historie, wie an anderer Stelle gezeigt werden konnte<sup>46</sup>, durch die Verwendung klassisch-ikonographischer Schemata (Pietà für den sterbenden Wolfe) und die Befolgung von Lebruns Vorschriften für die Leidenschaftstypen erreicht. Gillray kopierte 1794 den Stich relativ wörtlich (Abb. 8)<sup>47</sup>, er ersetzte nur die Leidenschaftstypen durch nun allerdings leicht karikierte individuelle Physiognomien, und Newton parodierte 1792 in einer höchst komplexen Karikatur die Verwendung des Pietà-Schemas seitens der Akademiker bei jeder beliebigen Sterbe-Historie<sup>48</sup>. Beide wollten das Pathos der klassischen Historie als hohl und aufgesetzt erweisen.

Sehr viel deutlicher noch wird die bewußte Auseinandersetzung Karikatur-Hochkunst in Gillrays wiederholten Angriffen auf Boydells Shakespeare-Gallery<sup>49</sup>. Ab 1786 hatte der Verleger Boydell ein großes Unternehmen zur Förderung nationaler, akademischer Historienmalerei ins Leben gerufen, er forderte alle bedeutenden englischen Historienmaler auf, Gemälde zu Themen Shakespeares einzureichen, machte die ersten ge-

lieferten Bilder 1789 der Öffentlichkeit zugänglich und ging dann daran, sie in einer aufwendigen Publikation in Stichform erscheinen zu lassen. Das komplette Werk erschien 1803 bzw. 1805. Zu seinen Intentionen schrieb Boydell selbst im Ausstellungskatalog von 1789: "... in a country where Historical Painting is still in its infancy. — To advance that art towards maturity, and establish an *English School of Historical Painting*, was the great object of the present design. — In the course of many years endeavours, I flatter myself I have somewhat contributed to the establishment of an *English School of Engraving*"<sup>50</sup>. Gillrays bissige Karikatur auf dieses

<sup>46</sup> Busch, op. cit., S. 68—70.

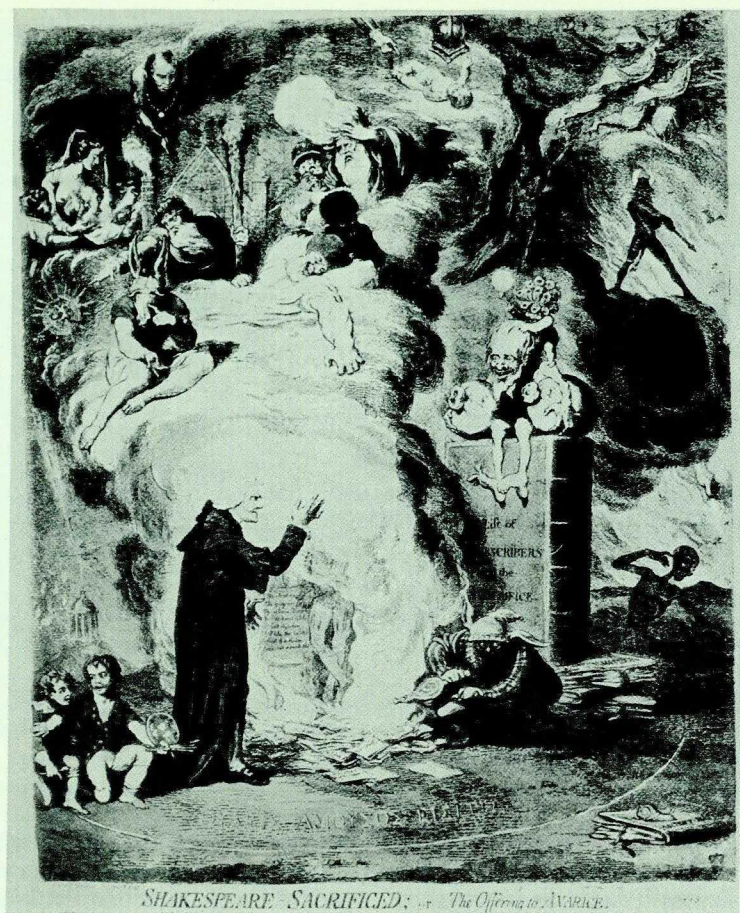
<sup>47</sup> Draper Hill, Mr. Gillray, The Caricaturist, London 1965, S. 59—61, Abb. 64.

<sup>48</sup> Francis D. Klingender, Hogarth and English Caricature, London 1945, Abb. 86.

<sup>49</sup> BM 7584 (20. Juni 1789) BM 8013 (20. März 1791) und BM 7976 (26. April 1791); s. Draper Hill, op. cit., S. 35.

<sup>50</sup> The Boydell Shakespeare Prints, with an Introduction by A. E. Santaniello, London 1968 (re-





9. J. Gillray. Shakespeare-Sacrificed; or the Offering of Avarice, 1789

Unternehmen "Shakespeare-Sacrificed; or The Offering to Avarice" (Abb. 9)<sup>51</sup> von 1789 zeigt Boydell im Zauberkreis der hohen Kunst mit den von ihm gerufenen Historiengestalten und diffamiert sein ganzes Unternehmen als reine Profitmacherei. Motive aus Reynolds, Opie, West und anderen und vor allem Figuren von dem auf Grund seines Pathos zur Parodie besonders geeigneten Füßli lassen sich ausmachen. Am Rande des magischen Kreises versucht ein Malerknabe den Zutritt eines kleinen Kupferstechers zu diesem geheiligten Bezirk zu verhindern. Das ist so gedeutet worden, als würden hier die Interessen der beteiligten Maler vertreten, die die Stecher Boydells vom großen Geld fernzuhalten versuchten<sup>52</sup>. Das wäre denkbar, wenn auch nicht gerade anzunehmen ist, daß Gillray für die akademi-

schen Maler spricht. Naheliegender erscheint es jedoch nach dem bisher Gesagten zu sein, daß hier der Stecher allgemein — und damit auch Gillray selbst — gemeint ist, dem die Anerkennung als Künstler verweigert wird. Für diese Deutung spricht auch, daß sich als Pendant zum Stecher rechts am Boden, ebenfalls außerhalb des Kreises, eine Mappe, beschriftet "Ancient Masters", befindet. Die alten Meister sind also von

print der Ausgabe 1803(5)), Preface; die in Marquas 16, 1972—73, S. 116 f. besprochene Dissertation von Esther Gordon Dotson, *Shakespeare Illustrated 1770—1820*, ist mir unzugänglich geblieben.

<sup>51</sup> BM 7584 (20. Juni 1789).

<sup>52</sup> Kat. Ausst. Ladies, Lords und Lumpenpack, Göttingen 1975, Kat. Nr. 103.





10. Th. Rowlandson. Croesus and Thalia, 1815

den hohen Künstlern mißachtet worden, in ihrem Kreis befinden sich nur Mappen mit "Modern Masters". Gillray stellt hier womöglich das scheinbare Paradox auf, der Stecher, und eben auch der Karikaturist, seien die eigentlichen künstlerischen Erben der alten Kunst.

8. Um eine Auseinandersetzung mit diesem Erbe ging es auch Rowlandson. Will man seine Position charakterisieren, so muß man eines seiner zahlreichen Beispiele, bei denen es sich für ihn um die Bestimmung der Funktion des zeitgenössischen Künstlers handelte, genauer analysieren. Thomas Rowlandsons Radierung "Croesus und Thalia" (Abb. 10)<sup>53</sup> von 1815 gehört zu den nicht wenigen, scheinbar ganz simplen, bei näherem Zusehen jedoch äußerst vielschichtigen englischen Karikaturen der von uns charakterisierten dritten Phase. Rowlandson behandelt hier ein Thema mit einer langen künstlerischen Tradition. Das ungleiche Paar, zumeist verkörpert wie hier durch

einen reichen, lüsternen Alten und die schöne, käufliche, mit dem Gefühl nicht beteiligte Junge, findet sich besonders bei niederländischen und deutschen Malern und Graphikern des 15. bis 17. Jahrhunderts<sup>54</sup>. Rowlandson selbst hat das Thema verschiedentlich aufgegriffen<sup>55</sup>. Der in diesem Falle gewählte Titel ist nicht von ungefähr. Croesus, als der sprichwörtlich Reiche, nähert sich Thalia, der Muse der Schauspielkunst; zum einen verweist das darauf, daß die Junge dem Alten etwas vormacht, zum anderen ist die mythologische Einkleidung dieses so prosaischen Verhält-

<sup>53</sup> ebenda, Kat. Nr. 78, Abb. 39 (15. 5. 1815).

<sup>54</sup> Beispiele zum Thema "Das ungleiche Paar": A. Pigler, Barockthemen, Budapest 1974, S. 568—570; vgl. auch zuletzt: Lawrence A. Silver, The Ill-Matched Pair by Quinten Massys, in: Studies in the History of Art, Vol. 6, 1974, National Gallery of Art, Washington 1975, S. 105—123.

<sup>55</sup> BM 7443; vgl. mit Ronald Paulson, Rowlandson, A new interpretation, London 1972, Abb. 40, 41, 46.



nisses ein böser Seitenhieb auf gesellschaftliche Realitäten. Schauspielerinnen waren in zahllosen Fällen darauf angewiesen, nebenberuflich der Prostitution nachzugehen, sich zumindest einen reichen Liebhaber zu halten. Sie hatten einen sprichwörtlich schlechten Ruf und galten als Freiwild. Rowlandson spielt mit dieser Konstellation — und, wie gleich zu zeigen sein wird, noch auf andere Weise — auf die Diskrepanz von theoretischer Würde der Kunst und trauriger zeitgenössischer Künstler-Realität an. Der Untertitel "So reich wie Croesus, so reif wie eine Melone" benutzt im zweiten Teil den im englischen 18. Jahrhundert geläufigen, etwas plumpen Vergleich zwischen einer reifen Frucht und einer schönen Brust und weist auf das Ziel des gierigen Alten, der schon seine Hand nach der Frucht ausgestreckt hat. Doch diese relativ an der Oberfläche liegenden Sinnbereiche erschöpfen Rowlandsons Karikatur keineswegs. Der Kunstkenner der Zeit wird erkannt haben, daß der Typus der Frau genau dem Tizianischen Frauentypus folgt, wie er sich in seiner "Flora" zeigt<sup>56</sup>, die zumindest in Stichfassung auch in England bekannt war. Es handelt sich also auch um eine Verspottung des Kunstkenners, dessen vermeintliche Kennerschaft nicht eigentlich der Kunst, sondern dem erotischen Sujet gilt. Besonders raffiniert ist dabei Rowlandsons Spielen mit den Realitätssphären, denn es läßt sich nicht recht sagen, ob der garstige Kenner sich einer lebenden "Nympe von Drury Lane", wie die Damen des Theaters genannt wurden, nähert oder ob er sich plötzlich handgreiflich in sein Gemälde verliebt hat, womit Rowlandson dann noch den Topos des lebenden oder sprechenden Bildes aufgegriffen hätte, der auf die Macht des Künstlers, seine animierende, schöpfergleiche Fähigkeit anspielt<sup>57</sup>. Für das bewußte Schwanken zwischen Gemälde und Wirklichkeit spricht auch, daß Thalia wie Tizians Flora zentral komponiert ist, auch ohne die Figur des Croesus ausgeglichen ins Bild gesetzt wirken würde, so daß schon auf diesem kompositorischen Wege der unterschiedliche Realitätscharakter von in sich ruhendem, für sich bestehendem Bild der Thalia und hereindrängendem Alten deutlich wird; ferner spricht dafür, daß der Hintergrund dunkel wie auf einem venezianischen Gemälde erscheint. Doch auch der Alte selbst in seiner abstoßenden Häßlichkeit<sup>58</sup> verweist auf einen Bereich, der dem Kunstkenner des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts durchaus geläufig war und der sich gerade gegen Ende des 18. Jahrhunderts großen Interesses erfreuen konnte. Ins-

besondere nach dem Erscheinen von Lavaters großem vierbändigen Werk "Physiognomische Fragmente" von 1775—78, das schon 1789 in englischer Übersetzung herauskam, nahm die theoretische und wissenschaftliche Beschäftigung mit der Physiognomie auch in England sprunghaft zu<sup>59</sup>. Lavaters Hauptthese war, daß Häßlichkeit und moralische Schwäche ursächlich zusammenhängen, wie auch Schönheit und Tugend, oder in abgewandelter Form, da ihm bei dieser apodiktischen Behauptung offenbar selbst nicht ganz wohl war, daß Schlechtigkeit häßlicher mache, Tugend jedoch schöner<sup>60</sup>. Für die Künstler und insbesondere die Typen-charakterisierenden Karikaturisten war dieses Angebot insofern besonders wertvoll, als ihnen hier als Kunstprinzip die Möglichkeit geboten war, Charakter, Moral bildlich anschaulich werden zu lassen. So besteht Rowlandsons Gegenüberstellung letztlich in der Darstellung des absolut Häßlichen und damit

<sup>56</sup> Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, London 1975, Bd 3, *The Mythological and Historical Paintings*, Kat. Nr. 17, "Flora".

<sup>57</sup> Von einer "nymph of Drury" spricht etwa Horace Walpole, *Anecdotes of Painting*, ed. London 1849, Bd III, S. 730. Zum Topos des lebenden Bildes s. J. A. Emmens, *Ay Rembrandt, maal Cornelis stem*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 7, 1956, S. 133 ff. Daß es sich bei Rowlandsons Übernahme eines klassischen Bildes und bei seinem Spielen mit den Realitätsebenen nicht um einen Einzelfall handelt, zeigt seine Karikatur "Symptome der Heiligkeit" (Abb. bei Ernst Fuchs, *Die Karikatur der europäischen Völker*, Bd 1, Berlin 1901, Abb. 290), in der er eindeutig den besonders in England geläufigen Typus einer büßenden Magdalena von Guido Reni benutzt. Eben einen solchen — gefälschten — Guido Reni mit einer büßenden Magdalena läßt er auf einer weiteren Karikatur von englischen, adligen Kunstenthusiasten bei einem Bilderhändler beschauen. Das vom Händler gezeigte Bild ist auf dem Rahmen dick "Guido" bezeichnet (Abb. bei Fuchs, a. a. O., Abb. 478).

<sup>58</sup> Der Alte geht möglicherweise direkt auf Ghirlandaios Alten mit der verwachsenen Nase auf seinem berühmten Bild eines Alten mit seinem Enkel im Louvre zurück.

<sup>59</sup> Auf die Bedeutung von Physiognomik, Anthropologie und Phrenologie für Rowlandson hat Paulson, *Rowlandson*, S. 66—70 hingewiesen; allgemein zum Einfluß dieser Wissenschaften auf Physiognomiedarstellung am Ende des 18. Jahrhunderts s. Otto Baur, *Bestiarium Humanum, Mensch-Tier-Vergleich in Kunst und Karikatur*, Gräffelfing vor München 1974, S. 51—62.

<sup>60</sup> Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*, 4 Bde, Leipzig-Winterthur 1775—78, 1. Versuch (1775), 9. Fragment, 4. Zugabe "Ueber ein Rembrandtsches Ecce Homo", S. 85 ff.



moralisch Schlechten und des absolut Schönen und Reinen, wie es sich nur noch in der vergangenen Kunst findet.

Das heißt aber auch, daß es Rowlandson selbst nicht mehr gelingt, die Diskrepanz von Kunst und Realität in seiner eigenen künstlerischen Arbeit zu überbrücken. Seine Lösung sieht er offenbar darin, mit Hilfe der Karikatur reflektiv das Mißverhältnis von Kunst und Realität zu thematisieren. Von daher erklären sich seine verschiedenen Darstellungen mit dem Künstler an der Staffelei<sup>61</sup>, etwa schwankend wie Herkules am Scheidewege zwischen der Inspiration durch den vorlesenden, vertrockneten Gelehrten, der den Künstler mit klassischen Themen versorgt, auf der einen Seite und durch seine Familie auf der anderen Seite, die ihm natürliches Modell und Belastung zugleich ist<sup>62</sup>. Das Ideale ist für Rowlandson nicht mehr darstellbar. Was ihm bleibt, ist die Herausbildung einer eigenen Formensprache, die Realität kritisch darstellt, gesehen durch das Vergrößerungsglas der Karikatur.

9. Der einzige, der bisher auf den Zeichencharakter der Formfindungen bei Rowlandson abgehoben hat, ist Ronald Paulson<sup>63</sup>. Ihm gebührt das Verdienst, gesehen zu haben, daß diese Zeichensprache ihre ästhetische Legitimation in der Theorie des *Pitturesken* findet<sup>64</sup>. Paulson sucht nach der komplexeren Meinung ("meaning" im Sinne Panofskys<sup>65</sup>) der Form- und Linienverbindungen Rowlandsons, sieht also die Sinnfälligkeit seiner Zeichen. Nur beschränkt er seine Beobachtungen allein auf Rowlandson, beschreibt also gleichsam einen Personalstil und erkennt nicht, daß es sich bei Rowlandson nur um die individuelle Ausprägung eines der Gattung Karikatur adäquaten Zeichensystems handelt. Und so konstruiert er einen grundsätzlichen Unterschied zwischen Hogarth und Rowlandson etwa in deren "expression"-Auffassung, obwohl er durchaus sieht, wie sehr Rowlandson Hogarths "Analysis" und einer Vielzahl seiner Motive verpflichtet ist. Er schreibt: "Expression to Hogarth meant the way something truly looks"<sup>66</sup>; dieses Urteil scheint naheliegend, wo es doch Hogarths ganzes Bestreben war, ein mittleres Genre, möglichst nahe an der Realität und gleichweit entfernt von den Übertreibungen der Hochkunst und der Karikatur zu etablieren. Von daher meint Paulson, folgern zu können: "Hogarth, I am sure, never asked questions about perceivers and perceived..."<sup>67</sup>. Dem widersprechen Äußerungen Hogarths in seiner "Analysis" ganz entschieden.

Im 15. Hauptstück "Von dem Gesichte" heißt es zum antiken Silen: "Die menschliche Figur kan schwerlich mehr erniedriget werden, als in dem Charakter des Silenus... wo die krumm zusammgebeugte Linie... ebenso durch alle Züge des Gesichts, als durch die anderen Theile seines schweinischen Körpers durchläuft;..."<sup>68</sup>. Eine solche, entscheidend charakterisierende, alle Teile des Körpers durchlaufende Grundlinie findet Hogarth auch in anderen Figuren, er sieht Körper also aus der jeweils charakterisierenden Grundlinie aufgebaut. Damit kommt Hogarth dem zeichenhaften Charakterisieren eines Bunbury, Byron oder Nixon aber auch Rowlandson sehr nahe. Wenn schon eine derartige Zeichengebung über die Wirkung des Einzelzeichens auf den Betrachter reflektieren muß, so läßt sich auch an zahlreichen anderen Stellen der "Analysis" nachweisen, daß Hogarth durchaus auf der Höhe der Entwicklung einer Wahrnehmungs- oder Wirkungsästhetik eines Burke, Gerard oder Hume gewesen ist. Ein Beispiel mag genügen. Im Kapitel "Von der Verwicklung" heißt es: "Dies einzige Exempel (in dem Hogarth das Vergnügen beschrieben hat, das aus dem Verfolgen einer komplexen Tanzfigur resultiert) kan genug seyn, zu erklären, was ich unter der Schönheit einer zusammengesetzten Verwicklung der Form verstehe, und wie man eigentlich sagen kan, daß dem Auge eine Art der Nachforschung zugeführt wird."<sup>69</sup> Er beschreibt also den Prozeß des Verfolgens als das auslösende Moment des Vergnügens, nicht die Form für sich ist dafür verantwortlich. Damit ist der entscheidende Schritt von der normativen klassischen Ästhetik zu einer sich der Relativität der Rezeption bewußten empirischen Wahrnehmungs- oder Wirkungsästhetik angedeutet, von der die Theorie des *Pitturesken* nur eine Ausprägung ist.

<sup>61</sup> Paulson, Rowlandson, Abb. II, 18, 47, 48, 49, 57, 59.

<sup>62</sup> Paulson, Rowlandson, Abb. II "The Historian Animating the Mind of a Young Painter".

<sup>63</sup> Paulson, Rowlandson, S. 8, 13, 15, 30, 38, 91.

<sup>64</sup> Paulson, Rowlandson, S. 38—66.

<sup>65</sup> Paulson, Rowlandson, S. 8.

<sup>66</sup> Paulson, Rowlandson, S. 91.

<sup>67</sup> Paulson, Rowlandson, S. 90.

<sup>68</sup> William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, London 1753; hier zitiert nach der vermehrten und verbesserten 2. deutschen Ausgabe: Wilhelm Hogarth, *Zergliederung der Schönheit*, übers. von C. Mylius, Berlin und Potsdam 1754, S. 74.

<sup>69</sup> Hogarth, op. cit., S. 10.



Die Schwierigkeiten im Verständnis der Hogarth'schen Position resultieren aus deren Widerspruchlichkeit. Der Beschreibung seiner eigenen Werke als Hervorbringungen eines realitätsnahen, und damit quasi kunstlosen mittleren Genres steht seine assoziative — und damit bei ihrer konsequenten Anwendung in der Kunst höchst artifizielle — Linientheorie gegenüber. Hogarth selbst hat diese Widersprüche nicht gänzlich lösen können. Nur in Ansätzen gelang es ihm, auch in der Praxis zu zeigen, daß zur Darstellung der gesellschaftlichen Realität — dem Ziel seiner Moralerien — nicht reiner Naturalismus erforderlich ist, sondern daß eine eigene expressive Zeichensprache dafür womöglich geeigneter ist. Von seinen Ansätzen jedoch sind seine Nachfolger, die Karikaturisten, ausgegangen. Rowlandson verzichtet dabei, im Gegensatz zu Gillray, weitgehend auf Porträtkarikatur, also auf das Studium individueller Erscheinung, und konzentriert sich stärker auf die Typologie der Physiognomie. Er ist durchaus auf der Höhe der zeitgenössischen medizinischen Diskussion, wie nicht nur seine Beschäftigung mit Galls Phrenologie zeigt<sup>70</sup>. Auch hierin ist er Hogarth vergleichbar, der mit James Parsons, einem Erforscher der Muskelbewegungen insbesondere des Gesichtes, in direktem Austausch stand<sup>71</sup>. Im Gegensatz zu Hogarth verzichtete er jedoch auf den Versuch, ein realistisch-moralisierendes Genre zwischen der hohen und niederen Kunst zu etablieren, in der Erkenntnis, daß die angestrebte Typisierung nur in einer von

den Anforderungen eines bloßen Realismus losgelösten Zeichensprache, wie eben der Karikatur, möglich ist.

Und auch Gillray, bei dem ebenfalls zahlreiche direkte Anknüpfungen an Hogarth nachzuweisen sind, verläßt, fußend auf den Findungen der Amateurkarikaturisten, bei der Schilderung seiner Personalkarikaturen bewußt den Bereich des in der Realität Möglichen, um in einer eigenen Gesetzen folgenden Zeichensprache einer anderen Realität Ausdruck zu verleihen, dabei die dialektischen Möglichkeiten der Übertreibung nutzend. Die englische Karikatur findet so eine Sprache, komplexe Inhalte darzustellen, ohne weiterhin auf den Umweg über eine traditionelle Allegorik und Symbolik angewiesen zu sein.

Ihre Gefahr ist die naheliegende Möglichkeit eines Umschlages von kritischer Karikatur in bloße, d. h. unverbindliche Komik, ein Umschlag, der als ästhetisches Problem etwa seit der Mitte des 19. Jahrhunderts diskutiert wurde und durch den Karikatur als extreme Möglichkeit des Schönen letztlich zu einer bloßen Bestätigung des Idealismus verkommt<sup>72</sup>.

<sup>70</sup> Paulson, Rowlandson, S. 69; Baur, op. cit., S. 58.

<sup>71</sup> James Parsons, *Human Physiognomy Explained*, in the Crounian Lectures on Muscular Motion, Royal Society Philosophical Transactions, XLIV, Part I, for the year 1746, London 1747.

<sup>72</sup> So etwa bei F. Th. Vischer, s. W. Oelmlüller, in: F. Th. Vischer, *Über das Erhabene und Komische*, Frankfurt 1967, S. 11 f.