

h o g a r t h s

marriage a-la-mode



**zur dialektik von
detailgenauigkeit
und vieldeutigkeit**

werner busch



Die Hogarth-Rezeption im 18. Jahrhundert und der heutige Forschungsstand

Von Anfang an existierten ausführliche Kommentare zu Hogarths Graphiken.

Kaum hatte Hogarth auch den dritten seiner gleich berühmten Zyklen «Marriage A-la-Mode» in der graphischen Reproduktion herausgegeben, als Jean André Rouquet 1746 in französischer Sprache seine Briefe «an einen seiner Freunde in Paris, um ihm die Stiche von Herrn Hogarth zu erklären», herausgab.¹ Sie kommentierten «A Harlot's Progress», «A Rake's Progress» und «Marriage A-la-Mode». Hogarth, der mit Rouquet befreundet war, schickte diese Erklärungen als Beigabe zu seinen Graphiken an Pariser Händler. Er war mit dem Text also einverstanden und erhoffte sich durch ihn einen Werbeeffect. Am Anfang des ersten Briefes begründete Rouquet die Notwendigkeit von Erläuterungen – spätere Kommentatoren griffen auf diese Begründung zurück: Hogarths Charaktere seien zwar universell, doch die Umstände, in denen sie erschienen, seien so typisch englisch, daß sie für Ausländer der Erläuterung bedürften.²

Dieser Meinung schien man auch in deutschen Landen zu sein. 1753 war Hogarths «Analysis of Beauty» in London erschienen. Der dort weilende Christlob Mylius, Vetter Lessings, machte sich an eine Übersetzung, die im Dezember abgeschlossen war und Anfang 1754 in Hannover erschien. Im Vorwort verwies er auf die hilfreichen Erläuterungen Rouquets.³ Allerdings sah er auch die Grenzen dieser Beschreibungen, die sich darauf beschränkten, das Plot der jeweiligen Geschichte zu berichten und seinen zeithistorischen Londoner Zusammenhang verständlich zu machen. Die Graphiken Hogarths lieferten nach Mylius mehr: «Hier ist lauter Natur, Moral und Satire; alles redet und alles ist Handlung».⁴ Das ist klug bemerkt, denn es wird ein erstes Mal auf die Sprachlichkeit von Hogarths Graphiken hingewiesen, die, wie wir sehen werden, weit über die bloße szenische Entfaltung einer Geschichte hinausgeht. Noch im selben Jahr 1754 gab Lessing in Potsdam und Berlin eine zweite, korrigierte Ausgabe von Mylius' Hogarth-Übersetzung heraus, vermehrt um ein eigenes Vorwort und um den Abdruck der übersetzten Rouquetschen Briefe. Hogarths Schrift in dieser Ausgabe wurde, besonders aufgrund von Lessings kritischem Vorwort, das das Prinzip der Hogarth'schen Schönheitslinie schon bei dem Mathematiker Antoine Parent um 1700 fand, in der deutschen Ästhetik von Mendelssohn bis Goethe breit diskutiert.⁵ Mendelssohns Bemerkungen in den «Briefen über Empfindungen» von 1755 sandte der Berliner Verleger Friedrich Nicolai 1759 an Christian Ludwig von Hagedorn, der 1760 mit einer 60seitigen Abhandlung auf die These von Hogarths Schönheitslinie reagierte, veröffentlicht in der Leipziger «Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste». Dem ließ Hagedorn im Jahr darauf am gleichen Ort eine Abhandlung «von den Gaben und Werken des Herrn Hogarths und der Carricaturen überhaupt» folgen. Beide Abhandlungen druckte er als Anhang seiner gewaltigen, über 800 Seiten starken «Betrachtungen über die Malerey» von 1762 wieder ab.⁶ Damit können wir noch zu Hogarths Lebzeiten eine erstaunlich breite deutsche Rezeption, sowohl seiner Theorie, als auch seiner graphischen Praxis, konstatieren.

In England selbst setzte unmittelbar nach Hogarths Tod 1764 zum einen eine historische Aufarbeitung, zum anderen aber auch eine kritische Auseinandersetzung um seinen künstlerischen Rang ein. Dies hatte verschiedene Konsequenzen. Hogarth hatte sich zeit seines Lebens gegen den Vorwurf gewehrt, er liefere, aufgrund der satirischen Motive und des unmittelbar tagespolitischen Bezuges seiner Bilder, nur niedere Kunst, weit unter der eigentlichen Kunst, verkörpert in der vor allem italienischen Historienmalerei. Mit Unterstützung Fieldings; der ihn einen «comic history painter» nannte, propagierte er eine eigene Gattung, die «modern

¹ Jean André Rouquet, *Lettres de Monsieur ** à un de ses Amis à Paris. Pour lui expliquer les Estampes de Monsieur Hogarth*, London 1746; s. dazu Johannes Dobai, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bd. II, 1750-1790, Bern 1975, S. 696f.; Ronald Paulson, *Hogarth*, Bd. 2, *High Art and Low*, 1732-1750, New Brunswick, N. J. 1992, S. 264-267. ² Eine deutsche Übersetzung von Rouquet in: Wilhelm Hogarth, *Zergliederung der Schönheit*, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen, Aus dem Englischen übersetzt von C. Mylius, Verbesserter und vermehrter Abdruck, Berlin und Potsdam 1754, S. 93-111, zu Hogarths Charakteren: S. 95. ³ Ebd., o. S. (7. Seite des Vorberichts). ⁴ Ebd. ⁵ Knappe Zusammenfassung der vielfältigen deutschen Reaktionen: Dobai, op. cit. (wie Anm. 1), S. 685-692; zu Hogarth und Parent: Johannes Dobai, *William Hogarth und Antoine Parent*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31, 1968, S. 336-382; s. ferner: Kat. *Ausst. Hogarth und die Nachwelt. Von Lichtenberg bis Hrdlicka*, Kunstsammlungen der Universität Göttingen, Göttingen 1988. ⁶ Zu diesen Zusammenhängen: Claudia Susannah Cremer, *Hagedorns Geschmack. Studien zur Kunstkennerchaft in Deutschland im 18. Jahrhundert*, phil. Diss. Bonn 1987, Bonn 1989, S. 312-314.

moral subjects», die er, gestützt auf Literartheorie zwischen Tragödie und Burleske angesiedelt wissen wollte; sie würde von wahren Charakteren getragen und habe damit Anspruch auf einen der klassischen Historie entsprechenden Rang.⁷ Die Zeitgenossen konnten Hogarth als Charakterschilderer anerkennen, doch den Rang eines Historienmalers maßen sie ihm mitnichten bei. So kam es zu einer bis in unser Jahrhundert wirksamen unheilvollen Trennung zwischen Hogarth, dem Graphiker, in dessen Blättern Wirklichkeitsschilderung und Moral ihren Ort hätten, und Hogarth, dem Maler, dessen Bilder voll von Verstößen gegen die klassischen Kunstregeln seien. Hogarths Witwe versuchte, dieser Einschätzung mit allen Mitteln gegenzusteuern. Sie propagierte einen gereinigten Hogarth, aus dem alle satirische Vieldeutigkeit geschwunden ist, zugunsten einer direkten und eindeutigen Moral. Mit Unterstützung der Witwe trug dem der Reverend John Trusler Rechnung. Zwischen 1766 und 1768 erschien in vierzehn Lieferungen sein «Hogarth Moralized», 1768 auch in Buchform mit kleinen Nachstichen nach den Hauptwerken Hogarths.⁸ Schon das winzige Format der geglätteten Stiche macht Hogarth eindimensional, der Predigerton Truslers tut ein übriges. Diese Reduktion Hogarths auf einen bloß moralischen Impetus hatte ein langes Leben, noch in einem neueren Katalog lesen wir mit gedoppelter Betonung: «Hogarth, der Moralist, legte sich mit Entschiedenheit unmißverständlich fest».⁹

Horace Walpole, der mit Hogarth gut bekannt war, sah das trotz seiner Kritik am Historienmaler Hogarth noch differenzierter. Im vierten Band seiner «Anecdotes of Painting in England», die 1771 ausgedruckt wurden, ist Hogarth als einzigem zeitgenössischen Künstler ein ganzes Kapitel gewidmet. Walpole nahm Rücksicht auf die Empfindlichkeiten von Hogarths Witwe, in dem er den Band erst 1780 auslieferte und entschärfte die Kritik bei der Neuauflage 1782 noch einmal. Er begriff, aller Vorbehalte seines klassischen Kunstbegriffes zum Trotz, den besonderen Rang Hogarths durchaus, denn auch er ging von der Literartheorie aus: «[...] considering him rather as a writer of comedy with the pencil, than as a painter [...]».¹⁰ Und insofern war er sensibilisiert für Hogarths besondere Sprachhaltung. Ausdrücklich weist er darauf hin, daß Hogarth bei seinen Morallektionen nicht zum armseligen Mittel der Allegorie griffe, vielmehr, wenn er einen emblematischen Gedanken habe, drücke er ihn eher mit Witz als durch ein Symbol aus.¹¹ Witz, so können wir ergänzen, ist bildgestiftet, durch im Bild eröffnete, vor allem widersprüchliche Bezüge. Symbole besitzen tradierte Konnotationen, die ihnen auch jenseits des individuellen Bildes anhaften. Den Witz muß man erfahren, die Bedeutung des Symbols wissen. Der Witz markiert eine letztlich nicht kontrollierbare Potenz des Bildes, das Symbol erschöpft sich in der Benennung. Der Witz ist konkret, aber relativ, da assoziativ, das Symbol abstrakt, aber definitiv, da absolut. So eröffnet der Witz, was das Symbol verschließt.

Niemand hat dies besser begriffen als Georg Christoph Lichtenberg. Er fußt zwar einerseits auf dem gesammelten Wissen der englischen Biographen und Ausleger, besonders John Nichols (1781, 1782, 1785), einem anonymen Autor (Samuel Felton?, 1785), den Lichtenberg den «Ungenannten» tauft, und John Ireland (1791, 1793)¹² sowie eigenen Recherchen in London, was ihn aber andererseits nicht daran hindert, all dies als Spielmaterial zu nutzen, um assoziative, besonders wortspielerische Funken daraus zu schlagen. Man hat dies immer bewundert und dem Hogarthischen Witz angemessen gefunden, aber doch eher einer besonderen literarischen Begabung gutgeschrieben und nicht nach etwaigen methodischen Konsequenzen eines derartigen hermeneutischen Verfahrens gefragt.¹³ Die Kunstgeschichte, besonders in der Tradition der Panofskyschen Ikonologie, wollte lange bei der Deutung eines Werkes auf die Rekonstruktion eines eindeutigen, vom Künstler und/oder Auftraggeber intendierten «conpetto» hinaus: einen in sich gerundeten, abgeschlossenen Text als Über-

7 Zu Hogarth und Fielding und den Termini «comic history painter» und «modern moral subjects»: P. J. de Voogd, *Henry Fielding and William Hogarth*, Amsterdam 1981 und Paulson, op. cit. (Anm. 1), Kap. 8, S.185-202. **8** Rev. John Trusler, *Hogarth Moralized*, London 1768. **9** Kat. Ausst. *William Hogarth, Kupferstich als moralische Schaubühne*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Stuttgart 1987, S.10. **10** Hier zitiert nach: Horace Walpole, *Anecdotes of Painting in England*, hrsg. von James Dallaway und Ralph Wornum, Bd.3, London 1849, S. 721. **11** Ebd. S.725. **12** Genaue Nachweise der Angaben der frühen Biographien: Dobai, op. cit. (wie Anm. 1), S. 703-705, 713f. **13** Zu Hogarth und Lichtenberg: Peter-Klaus Schuster, *Kunsthistorisches zu Lichtenbergs Hogarth-Erklärungen*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 49, 1975, S.138-148; Rudolf Wehrli, G. C. Lichtenbergs ausführliche Erklärungen der Hogarth'schen Kupferstiche: Versuch einer Interpretation des Interpreten, Bonn 1980; Frederick Burwick, *The Hermeneutics of Lichtenberg's Interpretation of Hogarth*, in: *Lessing Yearbook* 19, 1987, S. 167-191; Klaus Herding, «Die Schönheit wandelt auf den Straßen»: Lichtenberg zur Bildsatire seiner Zeit, in: Jörg Zimmermann (Hrsg.), *Streifzüge der Phantasie: über Georg Christoph Lichtenberg*, Hamburg 1988, S.19-59.

tragungsleistung des Interpreten. Zwar hielt sich die Kunstgeschichte die Möglichkeit einer mehrschichtigen, wiederum im Werk angelegten Ausdeutung offen, ging gelegentlich auch von der Annahme hierarchisch gestaffelter Sinnschichten oder einer Scheidung in offizielle und inoffizielle Bedeutung aus, immer jedoch begriff sie diese Sinnebenen als in sich schlüssig und sorgfältig voneinander abhebbar. So fand sie es auch im Falle von Hogarths Graphiken gänzlich legitim, verschiedene Lesweisen vorzuschlagen und sie entweder unreflektiert für sich stehen zu lassen oder auch als einander sinnvoll ergänzend zu begreifen. Die plan-moralische Lesweise ist zweifellos die bis heute am meisten verbreitete,¹⁴ sie weiß sich in der Tradition von Trusler und dem ganzen 19. Jahrhundert, ist aber, auch daran gibt es keinen Zweifel, die am wenigsten von Detailkenntnissen getrübt. Ihr Deutungsgang markiert einen Abkürzungsweg. Problemlos schließt sich ihr die sozialgeschichtlich-sozialkritische Deutungsform (Antal, Hinz)¹⁵ an, sie erscheint als ihre geschichtstheoretisch legitimierte Spezifizierung. Hogarth findet hier umstandslos seinen Platz in der bürgerlichen Emanzipationsbewegung. Differenziertere, aber zweifellos auch kleinteiligere Lektürevorschläge verankern das Verständnis von Hogarths Werken – nicht selten gerade an «Marriage-A-la-Mode» exemplifiziert –, in den literartheoretischen Debatten des 18. Jahrhunderts über die Novelle (Paulson),¹⁶ die Gattung Satire (Bindman)¹⁷ oder die Bühnenkomödie (Klinger Lindberg).¹⁸ Judy Egerton (vgl. Aufsatz S. 22) erweitert das Spektrum der Sprachanalogisierung durch den Hinweis auf Hogarths bildliche Umsetzung von Sprichwortweisheiten. Schließlich ist, neben der Bedeutungsübertragung von einem Medium in das andere, Hogarths besondere Nutzung der Bildtradition und ihrer ikonographischen Schemata beobachtet worden (Paulson, Busch).¹⁹ Auch hier handelt es sich um eine Transformation, denn Hogarth bringt die geheiligten Formeln – besonders der christlichen Ikonographie – erkennbarerweise zur Anwendung auf zeitgenössische Themen. Gerade aus der Realisierung der Diskrepanz zwischen alter Form und neuem Inhalt resultiert für den Betrachter ein Reflexionsprozeß, der ihn mit Notwendigkeit sowohl nach der Gültigkeit der christlichen Überlieferung in der Gegenwart fragen, als auch die Fragwürdigkeit der gegenwärtigen Verhältnisse realisieren läßt. Letztlich eröffnet Hogarth auch mit diesem Verfahren eine Diskussion über die Kunstsprache.

Nun könnte man meinen, all die genannten Fragestellungen markierten in ihrer Herleitung nur Teilaspekte der Hogarthschen Sinnsetzung, und ihre abwägende Zusammenfügung würde quasi automatisch den Gesamtsinn, die «eigentliche» Bedeutung ergeben. Es läßt sich nicht leugnen, daß die genannten Untersuchungen samt und sonders unsere Einsicht in die Hogarthsche Kunst befördert haben, und wer wollte bestreiten, daß Hogarths Blätter und die Zyklen insonderheit ihre moralische, sozialkritische, gattungstheoretische oder ästhetische Dimension besitzen. Und dennoch sind Zweifel an der Annahme der Existenz eines objektiv benennbaren Sinnes des einzelnen Werkes angebracht. Schon Lichtenberg war klar, daß die Satire «durch diese Verstärkung ihrer Zweyschneidigkeit» gewinnt, und er wußte, daß Hogarth «aus dem unerschöpflichen Schatze seiner Zeichensprache» lebt, dem Hauptthema seine Nuancen gibt. Ihnen «poetisch» nachzuspüren, sieht er als seine Aufgabe an, selbst wenn er dabei Dinge hinzuerfinden sollte, die bei Hogarth nicht angelegt waren. Es käme darauf an, daß sie dem Hogarthschen Geist angemessen seien.²⁰ Nicht allein um die dem Poeten zugestandene Freiheit scheint es hier zu gehen, sondern mehr noch um die Einsicht darein, daß die Vielfältigkeit der im Bilde gestifteten Bezüge die Kombinationsgabe und Assoziationsfähigkeit des Betrachters herausfordern. Vielfältigkeit ist der Hauptbegriff von Hogarths «Analysis of Beauty», er soll alle anderen

¹⁴ S. als eines von vielen Beispielen den in Anm. 9 zitierten Katalog aus Münster. ¹⁵ Frederick Antal, Hogarth und seine Stellung in der europäischen Kunst, Dresden 1966 (zuerst engl. 1962); Kat. Ausst. William Hogarth, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1980. ¹⁶ Ronald Paulson, op. cit. (wie Anm. 1), Kap. 8, S. 185-202, betont ausdrücklich die Wechselwirkung zwischen Hogarth und der Novellenliteratur. ¹⁷ David Bindman, Hogarth and his Times: Serious Comedy, The British Museum, London 1997, bes. Kap. 3, S. 33-40. ¹⁸ Die Autorin hat sich mehrfach mit diesen Zusammenhängen beschäftigt, zuletzt: Mary Klinger Lindberg, William Hogarth's Theatrical Writings: The Interplay between Theatre, His Theories, and His Art, in: Theatre Notebook 47, 1993, S. 29-41 und dies., Dramatic Analogues in William Hogarth's «Marriage A-la-Mode», in: Joachim Müller (Hrsg.), Hogarth in Context: Ten Essays and a Bibliography, Marburg 1996, S. 72-86. ¹⁹ Zuerst: Ronald Paulson, Hogarth: His Life, Art, and Times, 2 Bde., New Haven und London 1971, passim und Werner Busch, Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge, phil. Diss. Tübingen 1973, Hildesheim – New York 1977, passim; beide Autoren haben sich danach mehrfach mit diesen Zusammenhängen beschäftigt; zuletzt Paulson, op. cit. (wie Anm. 1), S. 20-23 et passim; Werner Busch, Das sentimentalistische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, S. 62f., 248-250, 254-263, 279-294. ²⁰ Die Zitate: G. C. Lichtenbergs ausführliche Erklärungen der Hogarthischen Kupferstiche, mit verkleinerten, aber vollständigen Copien derselben von E. Riepenhausen, Vierte Lieferung, Göttingen 1798, S. 253 und S. 35, zur Angemessenheit der poetischen Ausdeutung: ebd., Erste Lieferung, Göttingen 1794, S. VIII, XIX-XXI.

Qualitäten der Malerei in sich fassen.²¹ Nun ist die «Analysis» ungewöhnlicherweise und im Falle Hogarths geradezu verblüffenderweise ein Formtraktat, das sich um Wirkung und Funktion künstlerischer formaler Anlage Gedanken macht, dabei das Gegenständliche der Kunst weitestgehend ausklammert. Dennoch erfahren wir über Hogarths Analyse der Wirkung der Bildanlage, wie er ästhetisch die Qualität bildgestifteter Bezüge einschätzt. Der zweite, eng mit «variety», Vielfältigkeit bzw. Mannigfaltigkeit, verbundene Hauptbegriff seines Schönheitstraktates lautet: «intricacy», Mylius/Lessing übersetzen mit «Verwickelung», möglich wäre auch Kniffligkeit, Kompliziertheit.²² Hogarth weiß um das ästhetische Vergnügen, das das Auflösen von Schwierigkeiten in den Bezügen bereitet. Im Rahmen seines Formtraktats beschreibt er nur die besonders befriedigende Erfahrung für das Auge, das eine komplexe Figuration im Bilde verfolgt, doch scheint es legitim, dies auch auf die gegenständlich gestifteten Bezüge zu übertragen, zumal Hogarth selbst in diesem Zusammenhang von dem Vergnügen, Rätsel zu lösen, spricht.²³ Die Eigenschaft dieses besonderen Vergnügens wird in der englischen Ästhetik vielfältig analysiert. Alexander Gerard notiert in seinem «Essay on Taste» von 1759, es sei besonders befriedigend, Ähnlichkeiten festzustellen, und das Vergnügen steigere sich noch, wenn es gelänge, entfernte Ähnlichkeiten aufzuspüren. Das Vergnügen resultiere aus der Befriedigung über die eigene Assoziationsleistung.²⁴ Dieses ästhetische Vergnügen ist ein Wert an sich, im Prinzip ist es unabhängig von der Annahme eines im Werk angelegten Gesamtsinnes.

Diese Einsicht wirft schwerwiegende methodische Probleme auf, denen sich in der neueren und neuesten Kunstgeschichte Rezeptionsästhetik, Semiotik und Diskursanalyse gewidmet haben. Geht die Rezeptionsästhetik vom Anteil des Betrachters an der Sinnkonstituierung bzw. vom impliziten Leser (Iser)²⁵ oder Betrachter (Kemp)²⁶ aus, so die Semiotik vom offenen Kunstwerk (Eco),²⁷ dessen Zeichen bzw. Zeichensysteme in ihrer Bezüglichkeit den Sinn als unabschließbar erscheinen lassen. Die Diskursanalyse bezweifelt die (vollständige) Autorintention eines Werkes, sieht vielmehr durch die Relation nicht nur der Bildzeichen, sondern auch der dem Bild abziehbaren Texte eine Fülle von Diskursen bzw. Kontexten eröffnet, die zwar ihren historischen Ort haben, das Bild und einen etwaigen Gesamtsinn jedoch bei weitem übersteigen. Die Annahme eines Gesamtsinnes tut dem Werk nach Überzeugung der Diskursanalyse insofern Gewalt an, als seine Konstatierung die Fülle der aufgerufenen Kontexte beschneidet und autoritär Grenzen zieht, wo das Werk gerade Ausblicke ermöglicht. Insofern bestreitet die Diskursanalyse auch die Legitimität einer Hierarchisierung der Texte bzw. Kontexte. Im Sinne Derridas begreift sie diese Aufhebung des Verhältnisses von Haupt- und Nebensinn eines Werkes in seiner Lektüre als Dekonstruktion, die dem Werk in seiner Potentialität eher gerecht wird.²⁸ Diese Überlegungen sind zuletzt, besonders von Peter Wagner, auch an Hogarth herangetragen worden,²⁹ sie haben zum Teil zu wütenden Antworten der Intentionalisten (Paulson)³⁰ geführt, derjenigen also, die von einer vollständigen Autorintention ausgehen und in diesem Falle ihre alleinige Aufgabe darin sehen, das vom Künstler Beabsichtigte zu rekonstruieren. Nun hat schon vor längerem Sean Shesgreen in seiner Lektüre von Hogarths «Industry and Idleness» darauf hingewiesen, daß die Fülle der realistischen Details und ihrer Bezüge im Bild eine eindeutige Signifikation, eine Fixierung ihrer Bedeutung auf einen bestimmten Sinn verhindere.³¹ Mir scheint dieses Phänomen nicht nur, im Sinne der Diskursanalyse, ein allgemein hermeneutisches zu sein, sondern vor allem ein historisches, und insofern wäre mir daran gelegen, die Hogarth-schen Graphiken in ihrer strukturellen Beschaffenheit vor der Geschichte bildsprachlichen Verhaltens zu sehen und die Autorintention insoweit wieder in ihre Rechte ein-

21 Die deutsche Ausgabe, op. cit. (wie Anm. 2), übersetzt Mannigfaltigkeit: S. 3f. **22** Ebd. S. 8-11. **23** Ebd. S. 8. **24** Alexander Gerard, An Essay on Taste, London 1759, Part I, Section IV «Of the sense or taste of imitation», bes. S. 49, 56, s. dazu Busch, Nachahmung, op. cit. (Anm. 19), S. 43-49, mit der Herleitung dieser Tradition von Hume und vor allem Addison in dessen elfteiliger Abhandlung «On the Pleasures of the Imagination», in: Spectator, 21. Juni – 3. Juli 1712, Nr. 411-21. **25** Wolfgang Iser, Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, München 1972; ders., der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München 1976. **26** Wolfgang Kemp, Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983; ders. (Hrsg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985. **27** Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt 1973 (zuerst ital. als: Opera Aperta. Forma e Indeterminazione nelle Poetiche Contemporanee, Mailand 1962). **28** Gute Zusammenstellung französischer Texte: Peter Engelmann (Hrsg.), Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart 1990, zu Begriff und Theorie auch Engelmanns Einleitung, ebd., S. 5-32. **29** Nach einer Reihe von Aufsätzen theoretisch zuletzt: Peter Wagner, Reading Iconotext. From Swift to the French Revolution, London 1995, bes. Kap.1 «How to (Mis)Read Prints», S. 9-35. **30** Peter Wagner, Eroticism in Graphic Art: The Case of William Hogarth, in: Studies in Eighteenth-century Culture 21, 1991, S. 53-75, dazu: Paulson, op. cit. (wie Anm. 1), S. 407, Anm. 28, dazu wiederum Wagner, op. cit. (wie Anm. 29), S. 22, 32f.; ferner die bei Wagner, ebd., S. 178, (wie Anm. 43), zitierte Auseinandersetzung zwischen Paulson und Richard Dorment in: The New York Review of Books zwischen Juli und Oktober 1993. **31** Sean Shesgreen, Hogarth's «Industry and Idleness»: A Reading, in: Eighteenth-Century Studies 9, 1976, S. 569-598.

Frage nach dem Stand bildsprachlicher Möglichkeiten gelesen werden sollte. Damit soll mitnichten die Legitimität der Lektüre auch der subkutansten Kontexte bestritten werden – wenn man auch der Binsenweisheit zu ihrem Recht verhelfen muß, daß es nach wie vor gute und schlechte Lektüre gibt und die Dekonstruktion auch als beliebige Zumutung an den Gegenstand mißverstanden werden kann. Auf eine Lektüre jedenfalls – wie sie gerade vorgeschlagen wurde –, die in «Marriage A-la-Mode» nun auch noch eine komplette Inzestgeschichte eingeschrieben sieht, hätte man gerne verzichtet.³²

Auf der Basis der bisher angestellten methodischen Vorüberlegungen soll eine vorsichtige, das Vorgehen reflektierende, nichtsdestoweniger lustvolle Lektüre von zwei Szenen aus «Marriage A-la-Mode» unternommen werden, die nicht etwa den Anspruch auf auch nur annähernd vollständige Erschöpfung der angebotenen Lektüremöglichkeiten erhebt – dies hat bis zu einem gewissen Grade Robert Cowley bereits 1983 versucht³³ –, vielmehr darauf zielt, ein Bewußtsein für eine historisch angemessene Lektüre zu wecken. Wir wählen die erste Szene, weil in ihr das Plot gesetzt wird, und die fünfte Szene, in der es zum dramatischen Höhepunkt der Geschichte kommt.

«Marriage A-la-Mode» – Lektürevorschläge

Erste Szene mit dem Plot der Serie. Gezeigt wird in der Folge die Geschichte einer sozialen Mesalliance.³⁴ In dürren Worten: reiche Bürgerstochter wird mit verarmtem, aber hochgeborenem Adelssohn verheiratet. Moral von der Geschichte: Kaufmannsgut und blaues Blut reimen sich nicht unbedingt, wenn die Absicht dieser Unternehmung allein die Nobilitierung des Bürgerlichen und die Konsolidierung des Adels durch das bürgerliche Kapital ist. Die Interessengemeinschaft erweist sich bei Hogarth als nicht tragfähig, die Partner des Geschäfts gehen entschieden gesonderten Interessen nach. Der Ehemann, selbst permanent auf Abwegen, überrascht schließlich die Gattin mit ihrem Liebhaber und wird von diesem in nächtlichem Duell getötet. Sie geht mit Schande beladen ins bürgerliche Elternhaus zurück und bringt sich um. Das gemeinsame Kind wird nicht etwa das Geschlecht fortsetzen, sondern erbt die Geschlechtskrankheit seines honorigen Vaters und wird die bis auf Wilhelm den Eroberer zurückreichende Adelstradition abrupt enden lassen. In der Tat, eine wahre Schauergeschichte.

Die erste Szene (s. Abb.) gibt den Blick frei in ein prunkvolles Empfangszimmer der Adelsfamilie, der Heiratsvertrag wird geschlossen. Sollte es sich bei dem gekrönten Himmel hinter dem Earl of Squander um einen Betthimmel handeln, so findet der Empfang, hochadeligen Usancen entsprechend, im gräflichen Schlafgemach statt, und wir wohnen einem besonderen Levée bei – einem Wiederaufstehen nach finanzieller Talfahrt. Das Geschäft erledigen auf sehr unterschiedliche Weise die Väter des Brautpaares. Während der gichtige Lord posierend seine Bedeutsamkeit demonstriert, auf seinen Platz im Stammbaum verweist, trotz Gicht und Krücken barocke Pracht und Eleganz ausstrahlt, ist sein Gegenüber am Tisch, der reiche Kaufmann, nicht weniger treffend in seinem Stand gekennzeichnet. Er studiert mit Hilfe seines Kneifers das Heiratsdokument, das Geschäft muß schließlich seine Ordnung haben, der Mund spricht die gelesenen Worte mit. Und wie sitzt er da! Die adelige Stuhllehne berührt er nicht, bieder und etwas plump hat er die Beine nebeneinander gesetzt, man spürt, wie der Leib lastet. Der Lord hat zwar die Gicht, aber der umwickelte Fuß ruht auf einem gepolsterten Schemel, der andere schwebt selbst beim Sitzen in leichtem Kontrapost über dem



32 James Lawson, Hogarth's plotting of *Marriage à la Mode*, in: *Word & Image* 14, 1998, S. 267-280. **33** Robert L. S. Cowley, *Hogarth's «Marriage A-la-mode»*, Ithaca, N.Y. 1983. **34** Die Beschreibung des Plot folgt weitgehend: Werner Busch, *Lektüreprobleme bei Hogarth: Zur Mehrdeutigkeit realistischer Kunst*, in: Müller (Hrsg.), op. cit. (wie Anm. 18), S. 20-22.

Boden. Auch sein Leib dient noch der Dekoration. Das Geld des Kaufmanns ist schon über den Tisch zu ihm gewandert, seine Schulden wird er los, seinen Lebensstil braucht er nicht zu ändern. Seinem palladianisch gefärbten Bautrieb kann er weiter fröhnen. Doch sein Blick ruht nicht auf dem profanen Geld, er ruht in sich. Der Kaufmann an seiner Stelle würde nachzählen.

Die Musterung wäre fortzusetzen, die Hände etwa könnte man miteinander vergleichen, den bürgerlichen Griff zum Dokument mit dem Fingerspiel auf der Adelsbrust, oder die Spiegelung des Verhältnisses der beiden Väter im Brautpaar, in der mißmutig dasitzenden, noch bürgerlichen Braut und dem vom Ganzen gänzlich unberührten eiteln Adelslaffen; sie äußert ihr Gefühl, er hat seines sublimiert. Auch der Vater wäre mit seinem Adelsproß zu vergleichen, man würde feststellen, wie erstaunlich feinsinnig Hogarth charakterisiert. Den Vater ziert noch barockes Pathos, der Sohn frönt schon, ganz à la mode, dem Stil der neuen Zeit, grazilem französischem Rokoko; man vergleiche nur die Perücken: hier noch wallende Allongeperücke, dort bereits Zopf.

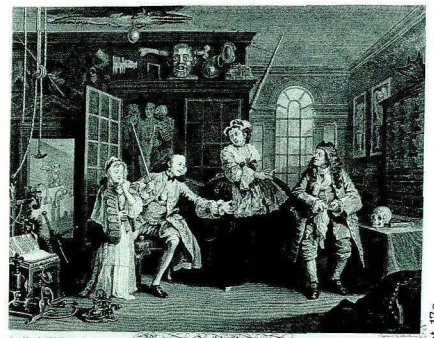
Das Geschehen erinnert an ein Kammerspiel. Auf schmalem zweischichtigem Bühnenstreifen eng verzahnt das Personal, vorn die Geschäftspartner und ihre Handelsobjekte, leicht versetzt dahinter die dienstbaren Geister: wir sehen den Anwalt des Lords, schon wieder mit dessen Bauvorhaben befaßt, den Büroleiter des Kaufmanns, der dem Adelige[n] Schuldbriefe zurückgibt. Sie waren dem Kaufmann, der, wie die Kette anzeigt, es zum Alderman der Stadt London gebracht hat, wohl das Druckmittel für den Einstieg seiner Tochter in die Adelsgesellschaft. Der Dritte in der Reihe, seine Feder spitzend, ist der Notar, dem eine Schlüsselrolle im sich entfaltenden Drama zukommt, drum ist ihm die Zimmerecke zur Betonung zugeordnet. Er wird dem Gang der Dinge eine besondere Richtung geben, mit der Vorbereitung ist er bereits befaßt, indem er mit Silberzunge, so sein spät enthüllter Name, auf die mißmutige, verhöckerte Braut einredet.

Die Analyse des Sozialverhalten. Schon die unterschiedliche Charakterisierung von Lord und Kaufmann in Mimik und Gestik kann Hogarths besonderes soziales Differenzierungsvermögen belegen, es findet sich in Braut und Bräutigam auf der nächsten historischen Stufe gespiegelt. Daß es sich hier allerdings um ausgeprägte und einseitige Adelskritik handelt, wie ein Teil der Literatur meint,³⁵ wird man so nicht sagen können. Kritisiert wird das Überschreiten der Standesgrenzen aufgrund bürgerlicher Selbstüberhebung auf der einen und der Verletzung adeliger Normen auf der anderen Seite. Beide, Lord und Kaufmann, tun ihrem Stand keine Ehre an. Um dies zum Ausdruck bringen zu können, charakterisiert Hogarth Verhalten und Sphäre der Protagonisten bis ins letzte Detail, und man muß ihm ins Detail folgen, um zu begreifen, daß es dem Künstler nicht allein um eine erkennbare schichtenmäßige Zuordnung geht, sondern um individuelles Verhalten im Rahmen dieser Zuordnung, und erst auf dieser Ebene setzt seine Kritik ein. Dennoch wird man festhalten können, daß die fortschreitende Einsicht in soziale Differenzen, vor allem aber ihre Darstellung einerseits und ihre quasi neutrale Bewertung andererseits im fortschreitenden 18. Jahrhundert die Lunte für sozialen Zündstoff auslegt. Denn mit Notwendigkeit treibt der Vergleich schichtenspezifischen Verhaltens und schichtenspezifischer Normen die Frage nach dem richtigen, im Sinne des 18. Jahrhunderts natürlichen Verhalten hervor. Sie wird uns am Ende bei Daniel Nikolaus Chodowiecki wieder begegnen.

Für Hogarths historische Position warf sie entschieden ein Problem auf, denn ihm selbst erschien bürgerliches Verhalten als unschön. Seine Schönheitslinie, die «line of beauty and grace», wollte sich nur in adeligem Habitus wiederfinden. Die große, zweite der angehängten Tafeln seiner «Analysis» (s. Abb.) veranschaulicht dies unmißverständlich: allein das Tanzpaar ganz links – die Schärpe weist den männlichen Part als den Prinzen von Wales aus – tanzt mit schönheitlicher Grazie, alle anderen bürgerlichen Paare hopsen unbeholfen, verdrehten und verkanteten Leibes herum. Ihnen



Kat. 17b



Kat. 17c



Kat. 17d



Kat. 17f

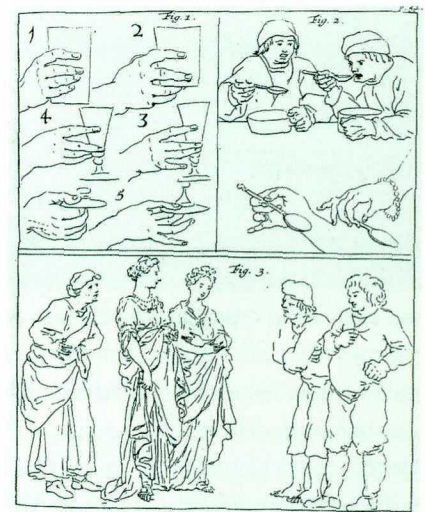
geht die selbstverständliche Leichtigkeit höfischer Eleganz ab.³⁶ Auf dasselbe Phänomen war vor Hogarth der Niederländer Gérard de Lairese aufmerksam geworden, sein «Schilderboek» von 1707 war 1738 als «The Art of Painting» in zwei Bänden auf Englisch erschienen, und dort konnte Hogarth Überlegungen zu, wie es in der deutschen Übersetzung von 1728 heißt, «einerley Dinges Tractirung», «die von Personen unterschiedlichen Ranges geschiehet» finden, begleitet von einer einschlägigen Illustration (s. Abb.). Unterschiedliche Formen, ein Glas oder einen Löffel zu halten, werden demonstriert, elegantes wird von plumphem Stehen oder Sitzen geschieden. Kontrapost und lockeres Fingerspiel auf Adelsseite kontrastiert mit bäurischem steifen Dastehen und auch die unschön parallel nebeneinander gestellten Füße werden von der Kritik nicht ausgenommen. De Lairesses Lösung des Problems versucht einen widersprüchlichen Kompromiß für die Kunst: bürgerliche Themen sollen in adeliger Form erscheinen, selbst das zeitgenössische Gewand soll klassisch verbrämt werden.³⁷

Hogarth ist konsequenter. Er strebt zwei Lösungen an. Seine «modern moral subjects» als ein mittleres Genre zwischen hoher italienischer und niederer holländischer Auffassung erheben insofern Anspruch auf Gleichrangigkeit mit der hohen Kunst, als ihre moralische Dimension sie zusätzlich qualifiziert. Zum anderen – und dafür steht seine «Analysis of Beauty» – versucht Hogarth, künstlerische Form und soziale Determination der künstlerischen Form voneinander abzukoppeln. Die Mathematisierung des Formproblems soll dies leisten. Eben diese Absicht scheint das die Forschung immer irritierende alleinige Pochen der «Analysis» auf Form und Formrezeption bzw. Formwirkung – die alle Menschen gleichermaßen betrifft – erklären zu können.

Zur sozialen Charakterisierung gehört auch die Stimmigkeit des Ambiente. Das Mobiliar des Grafen, bis hin zu den Bilderrahmen, ist von relativ schwerem Barock, es entspricht der Stilstufe der Kleidung des Grafen. Sein großes Porträt als Feldherr ist einen Schritt weiter, es scheint den Rigaudschen Porträttypus aufzugreifen. Der durchs Fenster sichtbare Neubau, an dem die Arbeiten bald wieder aufgegriffen werden können, folgt bereits dem englischen Neopalladianismus – eine Fülle von Londoner Stadtpalais wurde um 1740 einer entsprechen Neugestaltung unterzogen. Insoweit ist die Stimmigkeit gewährleistet, doch Hogarth veranschaulicht auch den Umgang mit der Aneignung. Kaum ein Gegenstand des Raumes ist nicht mit der Grafenkrone geziert, vom Betthimmel links bis zum Spiegel rechts, selbst dem liegenden Hund wurde die Krone aufs Fell gebrannt. Lord Squanders Adelsstolz ist maßlos. Auch sein Feldherrnporträt ist geschichtsklitternd selbstüberheblich. Daß ihm ein Komet erscheint und er Jupiters Blitzbündel in der Hand hält, mag noch der – aus Hogarths Sicht allerdings lächerlichen – Porträtkonvention geschuldet sein, doch daß Lord Squander sich selbst den Orden des Goldenen Vlies verliehen hat, der seit mehr als zweihundert Jahren keinen englischen Feldherrn mehr geziert hatte, läßt seine gesamte Adelsexistenz fragwürdig erscheinen.³⁸ Und auch seine ruinöse Bauleidenschaft entblößt ihn. Sein Neopalladianismus erweist sich als eine Verballhornung der Bauregeln und Architekturordnungen: bei seinem zweigeschossigen Portikus setzen vier auf drei Säulen und die ionische auf der korinthischen Ordnung auf – von vitruvianischem Kanon kann keine Rede sein. So löst der Graf den Anspruch seiner Klasse nicht ein, und spätere Blätter der «Marriage»-Folge lehren uns, daß auch der Kaufmann den gesellschaftlichen Normen seines Standes nicht gerecht wird.

35 Kat. Ausst. William Hogarth, op. cit. (wie Anm. 15), S. 125.

36 Hogarth, op. cit. (wie Anm. 2), S. 10, 32f., 39, vor allem S. 78-80. 37 Gérard de Lairese, Het groot schilderboek, 2 Bde., Amsterdam 1707; Gérard de Lairese, Grosses Mahler-Buch, 1. Theil, Nürnberg 1728 (2. Theil, Nürnberg 1730), Zit. ebd., S. 60; Gérard de Lairese, The Art of Painting in All its Branches, übers. von John Frederick Fritsch, 2 Bde., London 1738, zweite Ausgabe in einem Bd., London 1778; zu de Lairese und seiner Tafel: Busch, Das sentimentalische Bild, op. cit. (wie Anm. 19), S. 317-322 und Abb. 93. 38 Hierzu Cowley, op. cit. (wie Anm. 33), S. 42f.; s. auch in diesem Katalog Judy Egerton zu Marriage, erste Szene.



Gérard de Lairese: Het groot schilderboek, Haarlem 1740, Tafel 54

Die Kommentierung der Szene durch die Gemäldegalerie.

Die Ansammlung der Gemälde dient ganz offensichtlich nicht nur der Einlösung sozialer Ansprüche. In ihrer einseitigen thematischen Ausrichtung fordern sie eine Inbezugsetzung zum sich abzeichnenden Ehezerfleischungsdrama geradezu heraus. Die kleinen Historien eröffnen ein wahres Gruselkabinett, da wird in klassisch italienischer Manier gefoltert, gemartert, gemordet, geschlachtet, enthauptet und gequält, daß es eine wahre Lust

ist. Tizian, Domenichino, Guido Reni und andere Klassiker haben das Vorbild abgegeben.³⁹ Man fühlt sich bemüßigt, die einzelnen antiken und vor allem christlichen Greuelszenen mit Hilfe einer leichten gedanklichen oder sprachlichen Operation, die entschieden Vergnügen bereitet, auf einzelne Personen oder Szenen der modernen Ehegeschichte zu übertragen. Lichtenberg hat das Vorbild für eine derartige Ausdeutung abgegeben, Alexander Gerard bereits zuvor die ästhetische Rechtfertigung geliefert.

«pun» – Wortassoziationen zu Einzelgegenständen. Hat man sich einmal auf den Weg der angedeuteten Übertragungsweise begeben, so ist kein Halten mehr. Zu sagen, bis zu diesem oder jenem Punkt mache eine Übertragung Sinn, danach werde sie zur Zumutung, scheint weder genau möglich, noch nötig. Gelingt die sprachliche bzw. sprachwitzige Anbindung einer Übertragung, so sorgt ihre ästhetische Überzeugungskraft für ihre Legitimität.

Vier Beispiele: Vor Lord Squander als Feldherrn auf dem Rigaudschen Bilde explodiert eine Kanone in Gegenrichtung zum Feldherrn selbst, zum Kometen und zum Wind, der sich im Gewandtausch fängt. Der Schuß, so mag man lesen und vielfältig deuten, ging nach hinten los. Doch der Anbringungsort der Kanone halb unter dem Rock des Feldherrn macht sie auch zum Potenzersatz. Das Kügelchen, das sie hervorbringt, mag man auf das dürrtige Söhnchen beziehen, an dessen Potenz die folgenden Szenen mehr als einmal zweifeln lassen. Das Erlöschen der Linie, auf das auch der abgebrochene Zweig des Stammbaumes verweist, scheint vorprogrammiert. Ist die Übertragung von einer auf eine andere Realitätsebene möglich, warum dann nicht auf eine dritte oder gar vierte? Wer will mit welcher Berechtigung Einhalt gebieten? Warum nicht die Kanone auf das caravaggieske Medusenhaupt hinter dem Kerzenhalter zielen sehen? Ihm wird sie nichts anhaben können, im Gegenteil, bekanntlich versteinert der Blick der Medusa.

Doch, um zum zweiten Beispiel zu kommen, der Anbringungsort des Medusenhauptes ist sonderbar genug. Denn in das Oval hinter einen Rokoko-Kerzenhalter gehört nicht ein Bild, sondern ein Spiegel. So wird unser Blick in den Spiegel nicht von unserem Spiegelbild, sondern von der bannenden Medusa erwidert. Sehr zu Recht spricht Lichtenberg von ihr als der Familienmeduse.⁴⁰ Mit dem Spiegelmotiv spielt Hogarth ein zweites Mal. Lange hat man gemeint, der eitle Grafensohn sei sich selbst genug, abgewandt von seiner Angetrauten, betrachte er sich narzistisch im großen Wandspiegel. In seiner Verblendung mag er dies auch selbst geglaubt haben. Schaut man jedoch genau hin, so spiegelt sich das Bild seines Konkurrenten, des Notars, darin, und wir haben zu realisieren, daß wir uns zusammen mit dem Selbstgefälligen getäuscht haben.⁴¹

Der Notar – drittes Beispiel – spitzt seine Feder, im Sinne der Geschichte sicherlich, um den Vertrag zu beglaubigen. Doch schärft er auch sein Argument, um die junge Gräfin zu verführen, womit das folgende Unglück seinen Lauf nimmt. Doch auch Silberzunge bleibt nicht verschont, seine eigene Feder, sie weist schon auf seine Brust, wird ihn verderben, wie die Pfeile den Hl. Sebastian an der Wand über ihm. Zuviel assoziiert?

Viertes Beispiel: Der alte Lord hat die Gicht, darum lehnen links und rechts an seinem Sofa die Krücken. Selbst auf ihren Armstützen ist nicht auf das Zeichen der Grafenkrone verzichtet worden. Der Adel ist die Krücke seiner Existenz. Ihm gegenüber sein heillosen Sohn auf dem anderen Sofa: was werden die großen schwarzen Schleifen seiner modischen Zopfperücke verdecken? Doch wohl wiederum die Grafenkrone in der Mitte des geschwungenen Sofarückenteils. Er bringt die Krone endgültig zum Verschwinden. Man könnte – um beinahe beliebig nur noch hierauf zu verweisen – auch aus dem einen übriggebliebenen Taler im Geldbeutel am Boden zu Füßen des peniblen Kaufmannes etwas machen. Ohne Grund wird ihn Hogarth dort doch wohl

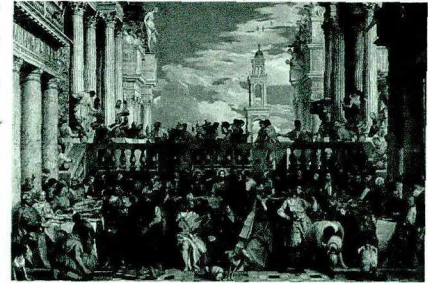
³⁹ Detaillierte Nachweise: Cowley, op. cit. (wie Anm. 33), S. 42-50.

⁴⁰ Lichtenberg, op. cit. (wie Anm. 20), Vierte Lieferung, S. 50. ⁴¹ Zuerst beobachtet: Ronald Paulson, William Hogarth's Portrait of Captain Coram by Hildegard Omberg, in: The Art Bulletin 57, 1975, S. 293.

Hogarth's Bewertung der historischen Kunst und seine Kunstzitate. Die Bilder an der Wand des Empfangszimmers markieren einerseits die soziale Sphäre des Lords und können andererseits die Geschehnisse der modischen Heirat und ihre Folgen kommentieren. Doch damit erschöpft sich die Möglichkeit ihrer Lektüre durchaus nicht. Eines der Hauptthemen von Hogarth's Kunst ist seine Auseinandersetzung mit der Kunsttradition. Seine entscheidende Frage lautet: Kann die überlieferte Kunst ihre Gültigkeit auch in der Gegenwart behaupten? Kann, um beim Beispiel zu bleiben, ein Hl. Sebastian seine jahrhundertlang nicht angefochtene exemplarische Bedeutung in christlicher wie künstlerisch-ästhetischer Sicht weitertragen oder haben wir nicht eher einen historischen Bruch zu konstatieren, der das Überlieferte allein noch als Referenzrahmen nutzen kann. Anders ausgedrückt: Taugt eine klassische, von einer normativen Übereinkunft getragene Kunst nur noch als Zitat, das durch seine besondere Instrumentalisierung deutlich macht, daß die Übereinkunft nicht mehr existiert? Es spricht vieles dafür, daß Hogarth so gedacht hat.

Vorläufig nur ein kleines Beispiel. Die beiden aneinandergelassenen Hunde im Vordergrund rechts sind offensichtlich ein ziemlich direktes Zitat aus Veroneses berühmter «Hochzeit zu Kana» (s. Abb.), die der Künstler 1563 für das Refektorium von San Giorgio Maggiore in Venedig gemalt hat.⁴² Das Gemälde war in der graphischen Reproduktion weit verbreitet, noch 1740 hat es der Engländer John Baptist Jackson in einem großen Farbholzschnitt wiedergegeben.⁴³ Die beiden Windspiele, der eine liegend, der andere stehend, finden sich auf der absoluten Bildmittellachse unterhalb von Christus. Hogarth war durchaus bewußt, daß die Berechtigung derartiger bloß elegant ausschmückender Motive, die für die venezianische Kunst der Zeit kennzeichnend waren, in der Kunsttheorie seit der Gegenreformation diskutiert wurden, auch, daß Veronese ihretwegen gar vor die Inquisition geladen war und sie dort souverän als Ausdruck künstlerischer Freiheit verteidigt hat.⁴⁴ Bei Hogarth zitieren die Hunde so ein Stückchen Kunstgeschichte, vor allem aber haben sie natürlich wieder Kommentarfunktion. So, wie sie aneinandergelassen sind, so ist es auch das sich fremde Paar durch den Ehevertrag. Wir haben venezianische Kunst an der Wand und ein Zitat aus derselben im Bildvordergrund, doch beide Male nur mit Referenzfunktion, die neue Bildwirklichkeit befindet sich dazwischen.

Veronese: Hochzeit zu Kana, 1562/63, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre



⁴² S. Kat. Ausst. William Hogarth, op. cit. (wie Anm. 15), S.130 und Abb. 86, S.128. ⁴³ Kat. Ausst. Imagini dal Veronese. Incisioni dal sec. XVI al XIX, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rom, Villa alla Farnesina alla Lungara, hrsg. von Paolo Ticozzi, Rom 1978, Kat. Nr. 111. ⁴⁴ Kurzfassung der Ereignisse: Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford 1966, S.116f.

Fünfte Szene «Marriage A-la-Mode» – Die Transformation der christlichen Ikonographie

Wie sehr und auf wie vielfältige Weise Hogarth sich mit der Kunsttradition, ihrer Sprache und Ikonographie auseinandersetzt und wie notwendig ihm ihre Transformation in der Gegenwart erscheint, mögen drei Beobachtungen an der fünften Szene (s. Abb.), dem dramatischen Höhepunkt der Heiratsfolge, zeigen. Das Plot ist einfach. Die junge Gräfin hat sich auf ein Verhältnis mit dem Notar Silberzunge eingelassen, nach einer Maskerade sind sie in einer Absteige gelandet. Ihr Ehemann hat Wind davon bekommen, ist in das Liebesnest eingebrochen, hat sich mit seinem Nebenbuhler duelliert und war unterlegen. Nun bricht er sterbend zusammen, seine vor ihm kniende Gattin packt zu spät Reue, vom Lärm Aufgeschreckte stürzen in den Raum, Silberzunge flieht halb bekleidet durchs Fenster. Verweilen wir einen Moment bei ihm, bevor wir uns der Hauptszene zuwenden. Der saubere Notar schwingt sich im bloßen Hemd aus dem Fenster, dabei seinen einen Schenkel weitestgehend entblößend. Zu seinem Fuße ist eine Satyrmaske der Maskerade so drapiert, daß sie ihm hohnlachenden Gesichts auch noch unter das Bein schaut, als sähen wir nicht schon so genug. Neben der Maske die leere Degenscheide: in der Tat mit bloßem Degen und Scheide hatten wir hier genügend zu tun. Der Satyr, das Triebwesen, weiß schon, wovon die Rede ist. Wie wir aus der letzten Szene lernen können, kommt Silberzunge nicht weit und endet

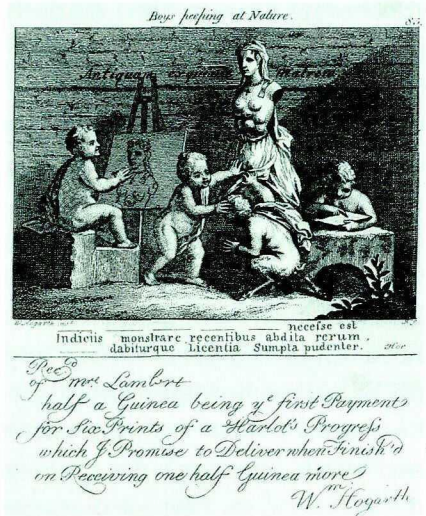


Detail aus Kat. 17e

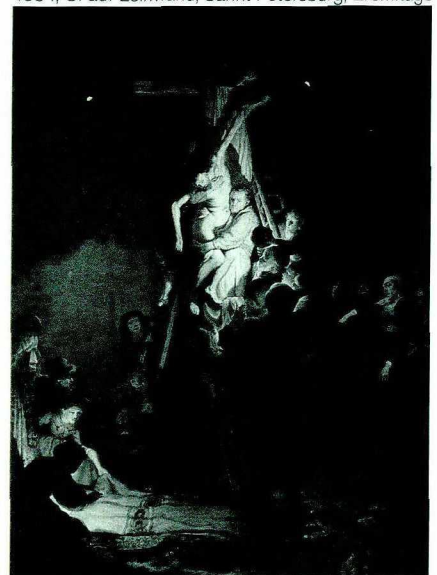
schließlich am Galgen auf Tyborn, er hat also schon hier sein Armsünderhemd an. So mag man argumentieren und meinen, damit könnte es mit diesem Motiv sein Bewenden haben. Doch weit gefehlt. Eine Fülle von Motiven läßt Hogarth, weitestgehend losgelöst vom Kontext der Geschichte, in denen sie ihr Vorkommen haben, kunsttheoretisch auf, um seinen Begriff von Kunst zu demonstrieren. Der unter das Hemd schauende Satyr, der nach etymologisch weit verbreiteter Meinung auch für die Satire einstehen kann, ist auf der Suche nach der wahren Natur, nach den eigentlichen Antrieben, nach der Wahrheit selbst. Hogarth hat das Motiv auf seinem Subskriptionsticket für «A Harlot's Progress» von 1730/31 in eindeutig kunsttheoretische Zusammenhänge gestellt (s. Abb.). Auf diesem Blatt, daß er 1737/38, seine Programmatik betonend, noch einmal für andere Werke als Subskriptionsticket benutzt hat, ahmen klassische Putti «Natura» in Gestalt der vielbrüstigen Diana von Ephesus nach. In ihren Frieden drängt sich ein kleiner Satyr und schaut Diana/Natura unter den Rock, was einer der kleinen Putti vergeblich zu verhindern sucht. In das Bildfeld integriert Hogarth einen Vers aus Vergil, «Untersucht die alte Mutter». Seine Sympathie gilt also durchaus dem Satyr, der zu den eigentlichen Quellen der Natur zurück will, hinter ihre klassische Verbrämung. Unter der Darstellung wird Hogarth mit Hilfe zweier verkürzter Verse des Horaz aus dessen «Ars poetica» noch expliziter: man könnte übersetzen: «[...] Nötig ist es, verborgene Dinge [oder: die Geheimnisse der Dinge] mit neuen Zeichen zu zeigen [...] diese Freiheit wird gegeben, wenn sie taktvoll gebraucht wird».⁴⁵ Der Topos vom Naturenthüllen ist alt – Hogarth kannte etwa Rubens' Darstellung, sie war im Besitz seines Schwiegervaters, des Hofmalers Sir James Thornhill⁴⁶ –, doch der Künstler mißt ihm entschieden neuen Sinn bei. Nicht Natur in ihrer Perfektion gilt es freizulegen, sondern im Gegenteil die dunklen Seiten der menschlichen Natur – nur so wappnet der Satiriker sich vor ihrer Übermacht. Die gesamte klassische Kunst habe es versäumt, diese Wahrheit freizulegen, Hogarth will «ad fontes» zurück – auch in der Kunst selbst. Von daher sind für ihn die tradierten ikonographischen Schemata als Formen durchaus zu nutzen, doch sind sie mit gänzlich neuem Inhalt zu besetzen. Die Gestaltungskraft eines Raffael weiß er zu schätzen, seine Stoffe nicht mehr. Doch wenn er die Formfindungen der Klassiker adaptiert, dann nicht nur weil sie ästhetisch überzeugen und die Geschichte der Kunst in sich aufheben, sondern auch, weil nur vor ihrer Folie die Neubesetzung anschaulich demonstriert werden kann.

«Marriage», fünfte Szene, liefert ein besonders einschlägiges Beispiel für dieses durchaus komplexe Verfahren: die Hauptszene mit dem gescheiterten Paar, man hat es früh gesehen, folgt in der Figuration einer Kreuzabnahme Christi mit trauernder Maria Magdalena.⁴⁷ Die Übertragung der Magdalenenrolle auf die Gräfin mag als nicht ganz unpassend erscheinen, schließlich war auch Magdalena eine Sünderin. Doch Squanderfield als Christus, trägt das nicht blasphemische Züge? An der Übertragung des ikonographischen Schemas allerdings kann es keinen Zweifel geben – und auch die direkte Quelle läßt sich, entgegen bisheriger Forschungsmeinung, benennen. Es ist Rembrandts St. Petersburger «Kreuzabnahme» von 1634 (s. Abb.), die das 1633 im Rahmen der Passionsserie für den Statthalter gemalte Münchener Bild noch dramatisch steigert.⁴⁸ Um denkbare Einwände gleich auszuräumen: Hogarth kannte das Bild im Original, wie andere St. Petersburger Bilder Rembrandts befand es sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts noch im Besitz seines guten Bekannten und Verehrers Horace Walpole, des Sohns des Premierministers. Selbst wenn die Haltung von Graf und Gräfin noch Zweifel an der unmittelbaren Vorbildhaftigkeit von Rembrandts Bild zuließen, so stellt ein verblüffendes Motiv sie außer Frage, sieht man einmal von der Lichtführung und anderen Detailmomenten ab. Der in seiner Nachtmütze zuerst in das Gemach stürzende Wirt des Etablissements schrickt angesichts dessen, was sich ihm an Drama darbietet, für einen Moment zurück; eine Hand ist vor

45 Zu den Fakten und Zusammenhängen: Ronald Paulson, Hogarth's Graphic Works, 3. rev. Ausgabe, London 1989, Kat. Nr. 120, S. 75f. **46** Rubens und Jan Brueghel, Natur von den Grazien geschmückt, heute Glasgow. **47** Ronald Paulson, Hogarth: His Life, op. cit. (wie Anm. 19), Bd. 1, S. 486; ders., The Art of Hogarth, London 1975, S. 38-40; Busch, Nachahmung, op. cit. (wie Anm. 19), S. 9; Cowley, op. cit. (wie Anm. 33), S. 136-139. **48** Bredius 551.

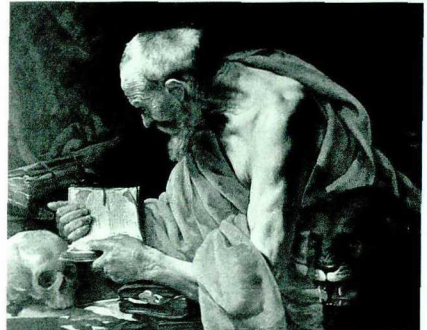
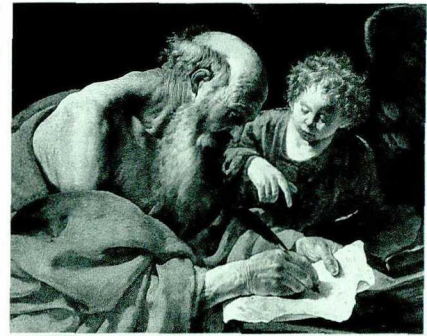


oben – Hogarth: Knaben beobachten die Natur, 1731, Radierung III unten – Rembrandt: Kreuzabnahme, 1634, Öl auf Leinwand, Sankt Petersburg, Eremitage

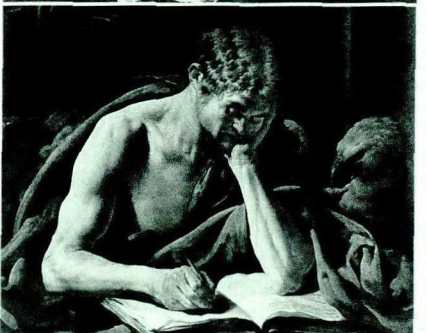


hängender Hand den Türrahmen. Eben dieses sonderbare Motiv stammt wörtlich von der ohnmächtig werdenden Maria, bei Rembrandt an entsprechendem Ort im Bildorganismus rechts im Hintergrund, schlaglichtartig beleuchtet und von Umstehenden gestützt. Diesem Motiv bei gleichbleibender Figuration eine derartig neue Zweckbestimmung gegeben zu haben, stellt schon eine erstaunliche Transformation dar. Daß die Hauptszene dem ikonographischen Schema einer Kreuzabnahme entstammt, macht Hogarth nun noch auf eine für ihn sehr typische, indirekte Weise deutlich. Über der Tür findet sich die Darstellung eines Hl. Lukas mit seinem Stier. Der Evangelist scheint mit der Feder sein Evangelium in ein Buch zu schreiben. Dieser Typus eines ungewöhnlicherweise eher querformatigen Halbfigurenbildnisses stammt offenbar von Caravaggio, der ihn besonders auf seinen Darstellungen des Hl. Hieronymus zur Anwendung gebracht hat.⁴⁹ Von dort haben ihn die niederländischen Caravaggisten des 17. Jahrhunderts übernommen und auch für Evangelistenzyklen (s. Abb.) genutzt, selbst die Anbringung als Supraporte scheint der Tradition zu entsprechen.⁵⁰ Hogarth ist kunsthistorisch also außerordentlich präzise. Und doch bietet auch der Hl. Lukas sich weiterer Lektüre dar. Man wird nicht leugnen können, daß er so erstaunt aus seinem Bild heraus auf das Geschehen schaut, wie der Wirt und der Gendarm durch die Tür. Der Hl. Lukas hat uns als Maler, wie ein weitverbreiteter Bildtypus festhält,⁵¹ das authentische Bildnis der Madonna mit Christuskind überliefert, und in dieser Funktion ist er der Patron der Maler geworden. So scheint Hogarth zwei Bildtypen ineinander zu blenden: den inspirierten Heiligen, der das Evangelium notiert, und den das heilige Geschehen verewigenden Maler Lukas. Das Geschehen, das hier gezeigt wird, ist nun allerdings mehr als unheilig, jedoch in der geheiligten Form gezeigt. Die Diskrepanz von Form und Inhalt gibt uns Gelegenheit, erneut über zweierlei nachzugrübeln: über die heillosen Verhältnisse der Gegenwart und über die Gültigkeit des christlichen Paradigmas angesichts der bestehenden Zustände. Hogarth scheint daran zu zweifeln, daß das christliche Exempel in seiner tradierten Form noch von besserndem Einfluß auf die verdorbenen Sitten seiner Umwelt sein kann. Offenbar schreckt ein Jüngstes Gericht nicht mehr, allenfalls die bürgerliche Gerichtsbarkeit mit der Androhung des Galgen auf Tyburn.⁵² Die christliche Form scheint gründlich säkularisiert. Hogarth ist ein Lukasjünger ganz ohne Heiligkeit. Letztlich ist die Demonstration der erkennbaren Bedeutungsumkehrung ein Satireprinzip, und insofern ist es nicht verwunderlich, daß die englischen Novellisten Fielding, Smollett oder Goldsmith das Hogarth'sche Verfahren auf ihre Weise zur Anwendung bringen: sie übernehmen die vollständigen Strukturmerkmale einer christlichen Szene und bringen sie auf gänzlich unchristliche Handlungsverläufe zur Anwendung.⁵³ Wenn uns Fielding zum Exempel in «Joseph Andrews» von 1742 ein Kapitel u. a. mit «Die seltene Keuschheit Josephs» überschreibt, dann ahnen wir schon auf diesem Wege, daß dieser Joseph unausweichlich in die Fänge einer anderen Potiphar gerät.⁵⁴ Und wenn Pfarrer Adams in ebendieser Novelle den Vornamen Abraham trägt, dann auch deswegen, um ihn an seinem Sohn ein wenn auch seltsames Abrahamsopfer vollziehen lassen zu können. Man kann in der Entdeckung und Anwendung dieses Verfahrens auch eine Einsicht in die gänzliche Relativität der Zeichen erkennen, oder anders ausgedrückt: in die Dissoziierung von Zeichen und Bedeutung. Wenn in die tradierten Zeichen, die einmal über eine feste, unhinterfragte Konnotation verfügten, nun beinahe beliebiger Inhalt gegossen werden kann, noch dazu der ursprünglichen Bedeutung gänzlich widersprechender Inhalt, mithin eine Inversion stattfinden kann, dann ist ihre Verbindlichkeit grundsätzlich in Frage gestellt. Die Analyse von Wahrnehmungsprozessen, von Perzeption und Rezeption, in der Tradition von Locke und Newton, hat diesen Erkenntnissen offenbar vorgearbeitet. Die Abläufe der Prozesse geschehen nach dieser Meinung mechanisch, sind objektiv zu beschreiben, die Reaktionen, die sie auslösen, sind hingegen entschieden relativ, von Person zu Person, von Moment zu Moment verschieden, also subjektiv bedingt. Es fragt sich,

49 Eberhard König, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571-1610, Köln 1997, Abb. 45 und 49 und S. 53-58. **50** S. bes. den Evangelistenzyklus von Hendrick ter Brugghen aus Deventer: Kat. Ausst. Holländische Malerei in neuem Licht, Centraal Museum Utrecht und Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1986, Kat. Nr. 6-9; Kat. Ausst. Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Stuttgart 1993, Kat. Nr. 16-19; vgl. auch Kat. Nr. 5 (Bloemaert). **51** Gisela Kraut, Lukas malt die Madonna, Worms 1986. **52 Zum «Ende» der Bildtradition des «Jüngsten Gerichts» im Zusammenhang mit Hogarth ausführlich: Busch, Das sentimentale Bild, op. cit. (wie Anm. 19), S. 279-294. **53** Dies ist von anglistischer Seite durchaus realisiert worden, s. etwa Martin C. Battestin, The Providence of Wit. Aspects of Form in Augustan Literature and the Arts, Oxford 1974, S. 193-214, wo nachgewiesen wird, daß Oliver Goldsmiths «Pfarrer von Wakefield» weitestgehend der Geschichte von Hiob nachgebildet ist. **54** Henry Fielding, Die Geschichte der Abenteuer Joseph Andrews', in: Henry Fielding, Sämtliche Romane in vier Bänden, hrsg. von Norbert Miller, Bd. 1, München 1965, 1. Buch, 5. Kap., S. 26-29.**



Hendrick ter Brugghen: Die vier Evangelisten, Der Evangelist Markus (obere Abbildung) 1621, Öl auf Leinwand, Deventer, Gemeindeverwaltung der Stadt



wie die Kunst auf diese allgemeine Verunsicherung reagiert. Hogarths satirische Überprüfung des gesamten überlieferten Kunstapparates markiert eine Möglichkeit, doch es gibt auch andere.

IV

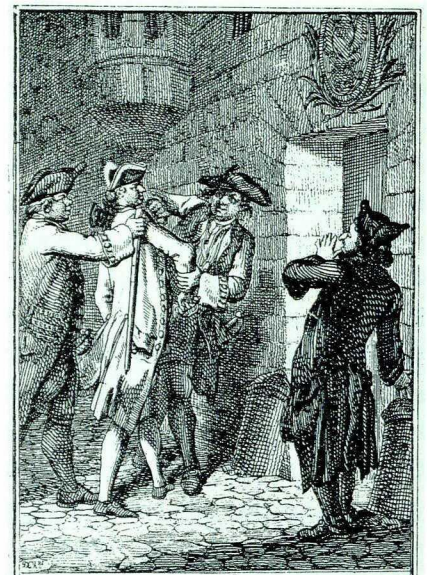
Chodowiecki und Hogarth

Eine dieser Möglichkeiten, auf die Erfahrung der gänzlichen Relativität der Zeichen zu reagieren, sei abschließend vorgeführt. Es ist nicht verwunderlich, daß sie in Auseinandersetzung mit Hogarth gefunden wird. Daniel Chodowiecki ist zu seinem Leidwesen zeit seines Lebens mit Hogarth verglichen worden. Das ist auch Künstlern anderer Länder so ergangen, Jean Bapatiste Greuze wurde schon von den Zeitgenossen der Hogarth Frankreichs genannt, Pietro Longhi derjenige Italiens.⁵⁵ Jeweils ging es im weiteren Sinne um die Charakterisierung einer bürgerlichen Moralkunst. Diese Einschätzung hätte Chodowiecki durchaus auch für sich selbst in Anspruch genommen – warum dann sein permanentes Sträuben dagegen, mit Hogarth in einem Atemzug genannt zu werden? Zu leugnen war seine vielfältige Abhängigkeit von Hogarth nun wirklich nicht.

Schon seine erste bedeutende Hervorbringung «Der Abschied des Calas von seiner Familie», gemalt 1765, radiert 1767 und in dieser Fassung ein gesamteuropäischer Erfolg, kombiniert Motive aus Hogarths «A Rake's Progress», siebte und achte Szene.⁵⁶ 1773 radiert Chodowiecki für den «Berliner genealogischen Calender auf das Jahr 1774» zwölf Radierungen «zum Leben eines Lüderlichen» und Johann Christian Ludwig Haken schrieb dazu einen kleinen Briefroman.⁵⁷ Keine Frage, die Folge orientiert sich vielfältig wiederum an Hogarths «A Rake's Progress», am offensichtlichsten Chodowieckis sechste Szene (s. Abb.) an Hogarths dritter Szene (s. Abb.) sowie Chodowieckis siebte Szene an Hogarths sechster Szene: Bordell und Spielhölle lernt Chodowiecki bis ins Detail von Hogarth kennen. Unter anderem diese Stichfolge wird es gewesen sein, die Lichtenberg dazu brachte, Chodowiecki aufzufordern, für den «Goettinger Taschen Calender vom Jahr 1778» zwölf Blätter zum «Fortgang der Tugend und des Lasters» zu entwerfen.⁵⁸ Titel und Idee folgen Hogarths «Industry and Idleness». Selbst wenn die Lebensläufe als Reaktion auf Lavaters gerade im Erscheinen begriffene «Physiognomische Fragmente»⁵⁹ nur durch die Kopfentwicklung der Protagonisten veranschaulicht werden sollen, so sind die Köpfe doch, wie Lichtenberg schreibt, «im Hogarth'schen Geiste».⁶⁰ Den kannte Lichtenberg, der 1770 und 1774/75 in England gewesen war, nur zu gut, und seine Beschreibungen der Chodowieckischen Radierungen im Göttinger Kalender von 1778 bis 1783 waren letztlich nur Vorübungen für seine dann folgenden ausführlichen Kommentare zu Hogarth. Chodowiecki übernimmt auch im folgenden Einzelmotive aus Hogarths Graphiken, etwa – wieder für Lichtenberg und seinen Kalender – für die affektierte Gebetsszene in der Folge «Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens», radiert 1778, erschienen 1779, aus Hogarths sonderbarem Blatt auf den Aberglauben «Credulity, Superstition and Fanaticism» von 1762.⁶¹ Hogarth uns nun wohlbekanntes Fensterfluchtmotiv aus «Marriage A-la-Mode», fünfte Szene, hat Chodowiecki 1783 für die vierte Szene seiner Illustrationen zu «Müller von Itzehoe» genutzt (s. Abb.).⁶² Und daß die ganze Marriage-Folge von Chodowieckis zwölf Blättern für «Beweggründe zum Heirathen und ihre Folgen» von 1788 geplündert wurde, legt schon der Titel nahe.⁶³ Im selben Jahr, um dies abzuschließen, liefert Chodowiecki zwei Blätter für den dritten Teil von Bretznars «Leben eines Lüderlichen», wieder, wenn auch noch viel direkter, sind Bordell- und Spielhöllenszene aus «A Rake's Progress» das beinah schon automatische Vorbild. Bei der Bordellszene grenzen die Übernahmen ans Plagiat.⁶⁴

Und dennoch distanziert Chodowiecki sich zu Recht von Hogarth. Motive

82 und Ideen Hogarths übernimmt er mit großer Freiheit, doch die ganze Rich-



*Veranlassung zu Einsamkeit
und Nachdünken.*



*Will dir die schöne Silfies gefegnen
1. Th. 21. S.*

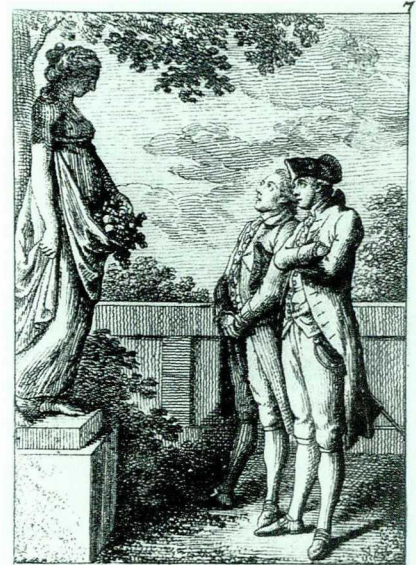
oben – Daniel Chodowiecki: Leben eines Lüderlichen, 1772, Szene 6, Radierung /// unten – Daniel Chodowiecki: Illustration zu «Siegfried von Lindenberg» von J. G. Müller (von Itzehoe), 1783, Szene 4, Radierung

⁵⁵ S. mit Nachweisen: Werner Busch, Überlegungen zur Hogarth-Rezeption bei Chodowiecki und Kaulbach, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 46, 1992, S. 9. ⁵⁶ Jens-Heiner Bauer, Daniel Nikolaus Chodowiecki. Das druckgraphische Werk, Hannover 1982, Kat. Nr. 50 (E. 48); im folgenden als B. plus Nummer zitiert. Ausführlich zu Chodowieckis «Calas» und seinen Quellen: Busch, Das sentimentalische Bild, op. cit. (wie Anm. 19), S. 39-51. ⁵⁷ B. 152-163 (E. 90 II b). ⁵⁸ B. 381-392 (E. 188 II). ⁵⁹ Johann Caspar Lavater, Physiognomische Fragmente, 4 Bde., Leipzig-Winterthur 1775-1778. ⁶⁰ Hier zitiert nach Bauer, op. cit. (wie Anm. 56), S. 71. ⁶¹ B. 558 (E. 256 II). ⁶² B. 1015 (E. 480 II). ⁶³ B. 1332-1343 (E. 598 II). ⁶⁴ B. 1329-1330 (E. 594 und 595).

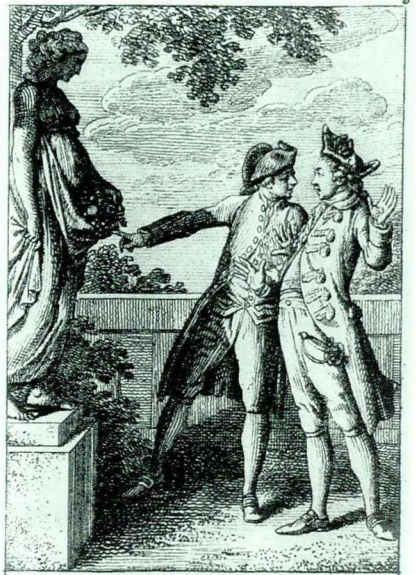
tung Hogarths war ihm, um es salopp zu sagen, schlicht zuwider. Hogarth setzte auf Satire und Kritik der Verhältnisse, Chodowiecki auf die Überzeugungskraft der positiven Beispiele. Hogarth sah eine permanente Pervertierung der Gefühle, Chodowiecki glaubte an ihre Wahrheit und Reinheit. Moralsatire steht gegen Moralpredigt. Chodowiecki, der beinahe alles, was in Europa neu erschien, illustriert hat, hat um Fieldings Novellen einen Bogen gemacht, Richardsons «Clarissa Harlowe» hat er dafür gleich zweimal mit insgesamt 39 Illustrationen beehrt.⁶⁵ Auf Richardsons Bestseller «Pamela» schrieb Fielding seine Parodie «Shamela».⁶⁶ Und als Richardson Hogarth, dessen Stoffe er sorgfältig studierte, aufforderte, ein Titelblatt zur zweiten Ausgabe von «Pamela» zu liefern, wurde der Entwurf schließlich von Richardson abgelehnt, und er mußte sich eingestehen, daß er mit Hogarth den Falschen aufgefordert hatte.⁶⁷ Sein adäquater Illustrator wurde 1744 Joseph Highmore – dessen ätherische Tugendpuppe Pamela hätte Chodowiecki gefallen.⁶⁸ Lichtenberg wiederum war aus Hogarth'schem Holze geschnitzt. In seinen Kommentaren zu Chodowieckis «Fortgang der Tugend und des Lasters» hat er einfach keine Lust, zur Tugend etwas zu sagen, das Laster gefällt ihm und setzt seinen Sprachwitz in Wallung.

Das ist das eine. Das andere tut Chodowiecki mehr Ehre und wird durch die zeitliche Differenz zwischen Hogarth und ihm markiert. Chodowiecki war 30 Jahre jünger als Hogarth; Hogarths entscheidende Zyklen stammen aus den dreißiger und vierziger Jahren, Chodowieckis aus den siebziger und achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts. Frühaufklärung steht gegen Spätaufklärung, Pragmatismus (bei allem späteren Pessimismus Hogarths) gegen Sensibilitätskult.⁶⁹ Der historische Fortschritt von Hogarth zu Chodowiecki ist darin zu sehen, daß Hogarth den Antrieb seines Personals bei aller Offenheit für Assoziation und Kombination letztlich immer noch zeichenhaft zum Ausdruck bringt. Die beigegebenen Gegenstände kommentieren seine Protagonisten, ihr Wesen, ihre Absichten, die Unausweichlichkeit ihrer Bestimmung. Chodowiecki dagegen weiß, daß es so etwas wie verinnerlichtes Gefühl gibt, das nicht einen quasi automatischen körpermotorischen Ausdruck findet, und er weiß auch, daß er der Projektion des Betrachters Raum geben muß. Sie gibt den offenen, eher ausdruckslosen Gesichtern seiner Figuren Innenleben, besetzt die Leerstelle – ein Vorgang, der den Rezipienten des späteren 18. Jahrhunderts offenbar große Befriedigung bereitete und die ungemeine Beliebtheit der an sich banalen Blättchen Chodowieckis erklären kann. Man kann um 1770 geradezu von einer Sehnsucht nach Sinnbeimessung sprechen, aus der mit Konsequenz gefühlsmäßige Selbsterfahrung resultiert. Man sollte Verinnerlichung nicht allein als Zeichen bürgerlicher Machtlosigkeit lesen, sondern auch als ein Mittel der Selbstdefinition werten, die aus der Vereinnahmung des Natürlichen und Wahren für sich Kraft und Argumente gegen aristokratischen Habitus und höfische Eleganz, die Hogarth noch als natürliche Grazie erschien, bezog.

Chodowieckis Serie «Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens» propagiert eine Gefühlsmodellierung selbst in Fragen der Kunstbetrachtung (s. Abb.).⁷⁰ Adäquates Verhalten der Kunst gegenüber besteht in einem Versenken ins Werk. Allein dessen Wirkung ist zu vertrauen, nicht einer vorgewußten, in Deklamation sich äußern, normgeleiteten Begriffskompetenz. Und so empfängt der bürgerliche Kunstkenner bei Chodowiecki demutsvoll die Ansprache des Werkes, während der Adlige auf das Werk hin gestikuliert, ohne es auch nur anzuschauen. Das Werk, das gleichermaßen Objekt des Interesses ist, die Statue einer Flora oder Pomona, reagiert ob der konventionellen Zumutung mit Ingrim, während es die bürgerliche Hingabe mit einem feinen Lächeln bedenkt. Angesichts eines derartigen Kommunikationsverhältnisses ist es in der Tat am Betrachter, nun selbst kunsthistorisch tätig zu werden, dem Werk dieselbe seelenvolle Aufmerksamkeit zu schenken und auf diesem Wege die eigene Sensibilisierung voranzutreiben, die eine neue Form von Kompetenz bezeichnet.



*Kunst-Kenntnis
Connoissance des Arts*



*Kunst-Kenntnis
Connoissance des Arts*

oben – Daniel Chodowiecki: Aus: Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens, 1779, Radierung /// unten – Daniel Chodowiecki: Aus: Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens, 1779, Radierung

65 B. 1129-1143 (E. 521 II-527 II und 550-557); B. 1852-1875 (E. 797 II, 798 II, 799 III-806 III, 807 II, 808 II, 809 III-811 III, 812 II, 813 III, 814 III, 815 II-820 II). 66 S. Paulson, op. cit. (wie Anm. 1), S.186-198. 67 Zu dieser Auseinandersetzung s. Brian Allen, Francis Hayman, New Haven und London 1987, S.150f. (Nr.81). 68 Zu Highmores Zyklus: Kat. Ausst. Manners & Morals. Hogarth and British Painting 1700-1760, The Tate Gallery, London 1987, Nr. 134-145. 69 Zum Sensibilitätskult: John Mullan, Sentiment and Sociability. The Language of Feeling in the Eighteenth Century, Oxford 1986, zur Kunst jetzt: Werner Busch, Das «Einfügrenhistorienbild» und der Sensibilitätskult des 18. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. Angelika Kauffmann, hrsg. von Bettina Baumgärtel, Kunstmuseum Düsseldorf 1998 (im Druck). 70 B. 571 und 572 (E. 319 II).