

Wie Hogarth anfängt

WOLFGANG KEMP

Wie Hogarth anfängt: Das möchte in dem doppelten Sinne verstanden werden, daß wir das Thema des Anfangs einer Bilderzählung genauer in den Blick nehmen und uns dabei an die Anfangswerke von Hogarth halten – dies als Tribut an Werner Busch, der mit Hogarth anfing und nie von ihm abgelassen hat.

»The precepts and conventions of history painting were first tested by Hogarth in twelve large engraved illustrations for Samuel Butlers *Hudibras*, which he executed during 1725.«¹ Ronald Paulson hat in seiner bekannt verlässlichen und gelehrten Art alles Wissenswerte zu dieser Serie zusammengetragen; das hat aber das Werk für die Forschung nicht unbedingt attraktiver gemacht. Traditionell beginnt eben alles mit »A Harlot's Progress« im Jahr 1731, da Hogarth zuerst als sein eigener Erzähler auftritt und seine »modern moral subjects« aufführt – »Hudibras« dagegen spielt in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in einer gründlich vergangenen, ja verdrängten Epoche der englischen Geschichte, und einen anderen Autor zu illustrieren, das ist, gemessen an den Ansprüchen an den »original genius« Hogarth, nicht »originell« genug.

Es fällt nicht schwer, die relative Geringschätzung dieser frühen und sehr ehrgeizigen Serie – die Stiche messen immerhin im Bild 24 x 34 cm, und es sind ihrer 13 – am Werk selbst nachzuvollziehen. Die Ausführung ist oft kursorisch, um nicht zu sagen fahrig, Hogarth verwechselt manchmal französische Lässigkeit mit Fahrlässigkeit. Weiterhin kann man mit einem Ausdruck aus der Welt des Films einwenden, daß er noch keine wirkliche Kontrolle über die »continuity« einer Folge hat: Man bewegt sich auf schwankendem Grund, wenn man die Blätter nacheinander betrachtet, so stark variieren Modus, Einstellung, Struktur, aber auch die Verpflichtung dem Text gegenüber. Doch ist von diesen Kritiken ein Blatt unbedingt auszunehmen, und das ist das Frontispiz (Abb. 1), das nicht nur die anspruchsvollste Komposition der Zeit vor »A Harlot's Progress« darstellt, sondern auch eine elaborierte Stellungnahme zum Thema Anfang ist. Noch etwas genauer werdend, müßte man sagen, daß das Bild im Bilde, das ins Fron-

¹ Ronald Paulson, *Hogarth: His Life, Art, and Times*, New Haven / London 1971, Bd. 1, S. 140; siehe auch ders., *Hogarth's Graphic Works*, New Haven / London 1965, S. 115ff.

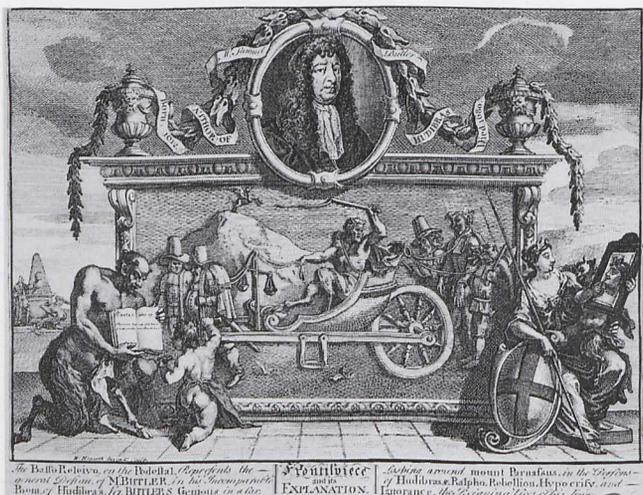


Abb. 1 William Hogarth,
Hudibras, Frontispiz, 1726,
Radierung und Kupferstich,
23,8 x 34,5 cm

tispiz eingestellte Relief, als eine frühe Ruhmestat des Stechers und Erfinders Hogarth zu gelten hat. In Ausführung und Konzeption übertrifft er hier seine bisherigen Leistungen, auch die Wiedergabe des allegorischen Apparates, der diese Tafel umgibt. Indem er sich auf die zweite und festere Ebene des Reliefs begibt, wird er erstaunlich subtil und solide zugleich.

In eine räumlich ungeklärte Gesamtsituation positioniert Hogarth eine Art Epitaph mit dem Porträt Samuel Butlers im Aufsatz und einem großen Basrelief, das die grundsätzliche Erklärung (»the general Design«) zum »Hudibras« darstellt und das links und rechts von zwei repräsentativen Gruppen flankiert wird, die im Grunde noch einmal die Teilung Dichter / Produktion und Dichtung / Repräsentation wiederholen, die auch für die Kombination von Porträt und Relief gilt: Links hält ein Satyr das Buch »Hudibras«, nach dem der Putto oder Eros der Kunst die große Relieftafel gestaltet. Rechts thront Britannia, der ein kleiner Satyr oder Genius der Satire den Spiegel vorhält. Womit in den beiden kleinen Figuranten auch die beiden Arten oder Seiten der Bildproduktion zusammenkommen, die für den engagierten »peintre graveur« gelten: das Abbilden und das »Gravieren« beziehungsweise Skulptieren – ich nehme an, daß dieses Zusammentreffen auch der Grund dafür ist, daß Hogarth sich bei der Fiktion einer Relieftafel so sehr engagiert. Im Hintergrund ist weiterhin das Grabmonument für Samuel Butler zu sehen, das in St. Paul's Cathedral stand und steht und ebenfalls von zwei allegorischen Gestalten, darunter der huldigende Chronos, kommentiert wird.

In der Terminologie Gérard Genettes haben wir es mit einem Paratext zu tun, dessen Aufgabe nicht darin besteht, »im Umfeld des Textes ›hübsch zu wirken‹, sondern ihm ein Los zu sichern, das sich mit dem Vorhaben des Autors deckt. Zu diesem Zweck richtet er zwischen der idealen und relativ unwandelbaren Identität des Textes und der empirischen (soziohistorischen) Realität seines Publikums eine [...] Art Schleuse ein, durch die sie ›auf gleicher Höhe‹ bleiben können, oder, wenn man lieber will, eine Luftkammer, die dem Leser hilft, ohne allzu große Atemnot von einer Welt in die andere

zu gelangen.«² Bei der Anwendung dieser Kategorie auf das vorliegende Rahmenstück ergibt sich die Komplikation, daß der Paratext, genauer: der ikonische Paratext, zu *zwei* Bezugsobjekten vermittelt und daß dabei ein Medienwechsel stattfindet. Das Frontispiz gehört materiell und, wie wir sehen werden, auch konzeptionell zur Folge der 12 Blätter. Gleichzeitig schafft es, mit den Worten von Joachim Brand, »als funktionaler Hilfsdiskurs einen semantischen Raum, in dem das Werk [und hier dürfen wir einfügen: die beiden Werke, der Prätext Butlers und die Adaption dieses Textes durch Hogarth] in Form seiner paratextuellen Vertretung sprechen und sich dem Konsumenten präsentieren kann [können]«.³

Hogarth artikuliert die Bezugnahme seines Paratextes zur Dichtung und zum Dichter, indem er zwei der häufigsten Funktionen dieser Gattung bemüht. Er spricht von Inhalt und Art des Werkes (der dreifach vertretene Satyr dürfte in dieser Hinsicht kaum zu überbieten sein), und er stellt seine vermittelnde Leistung als »Transfer eines Wertobjekts« (Brand) aus: Die beiden Monumente, das Ehrengrab im Hintergrund und das Epitaph im Vordergrund, das hochrangige allegorische Personal, die Beigaben wie Kranz, Urnen, Inschriften, das alles sind Rahmungen, die den Leser / Betrachter vom hohen Rang des Dichters und seines Œuvres und damit in absteigender Folge auch des Folgewerks überzeugen sollen. Wobei sich letzteres im Verein mit allen anderen Versuchen der Ehrung und Übersetzung als dem Original unterlegen erklärt: »What Excellence can Brass or Marble claim! / These Papers better do Secure thy Fame: / Thy verse all Monuments does far surpass, / No Mausoleum's like thy Hudibras.« Genauso wie diese abgenutzte Devotionsformel, die man auf der Titelseite liest, sind auch die anderen Mittel und Figuren, die Hogarth anbietet, in der einen oder anderen Kombination Standard bildlicher oder zeichenhafter Transfermedien wie Titelkupfer, Hommage-Bilder, Grabmalkompositionen etc.

Sehr viel origineller ist Hogarth, wenn er ganz konkret den Bezug zwischen dem Anfang des Werkes und dem Anfang der Bilderserie stiftet. Dies geschieht unter Ausnutzung einer ebenfalls konventionellen Figur, die schlicht der zweifache Anfang heißen könnte. Den Paratext, das visuelle Proömium, das wir als einen eigenen Raum des Transfers und der Verhandlungen begriffen haben, kann man nämlich auch narratologisch befragen, als die eine Hälfte des doppelten Einstandes, der einen »prinzipiellen« und einen »historischen« Anfang, eine Ursache und eine Urszene, ein »ab ovo« und ein »medias in res« kennt.

Der Anfang ist immer ein Bruch mit dem Bestehenden, eine Usurpation und Selbstermächtigung. Da ist es kein Wunder, daß sich der Anfänger absichert: bei den Ursprungsmächten und den Bestimmungsgründen. Ins 19. Jahrhundert springend und bei der Gattung Graphischer Zyklus bleibend, verweise ich auf das klassische Beispiel von

² Gérard Genette, Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt a. M. / New York 1989, S. 388f.

³ Joachim Brand, Der Text zum Bild. Untersuchungen zu den Erscheinungsformen und paratextuellen Funktionen von sprachlichen Bestandteilen zu deutschen graphischen Folgen und Zyklen des Neunzehnten Jahrhunderts, Diss. Marburg 1993, S. 33.



Abb. 2 William Hogarth,
Hudibras, Erstes Blatt,
1726, Radierung und
Kupferstich, 24,6 x 33,7 cm

doppeltem Anfang in Alfred Rethels »Auch ein Totentanz« von 1849: Blatt I (Abb. 3) zeigt die Mächte der Geschichte, fünf Allegorien, welche den Tod legitimieren, sein unheilvolles Wirken zu beginnen. »Prinzip ist die Macht eines geschichtlichen Seins, in Begriffe gefaßt«, kann man hierzu mit Paul Tillich sagen.⁴ Blatt II (Abb. 4) zeigt den Tod in einer der furiosen Aufbruchszene, die die Kunst kennt: In vollem Galopp prescht der Held auf die reale Szene der Geschichte zu. Genauso verhält es sich auch bei Hogarth: Das Frontispiz spricht gewissermaßen von den Garantiemächten des Unterfangens, Blatt 1 (Abb. 2) zeigt den Ausritt der Protagonisten. Während Rethel aber auf den angrenzenden Niveaus von Geschichtsphilosophie und Geschichte argumentiert, stehen die Anfänge der Hudibras-Folge eher in einem poetologischen Erklärungszusammenhang. Nicht nur weil Parnass und Pegasus zentral ins Bild beziehungsweise Relief gerückt sind, hat das programmatische Blatt mehr vom Anruf der Musen oder ihrer legitimen Nachfolger, der Klassiker, an sich. Was von Homer, dem Begründer dieser Initialfigur gesagt wurde, gilt immer noch für Hogarth: Er »legt den ersten Akt der epischen Schöpfung in berufenere Hände und fängt so den heiklen Abstoß der fiktiven von der empirischen Wirklichkeit auf«.⁵

Die zentrale Darstellung nun »repräsentiert« mit den Worten der »Explanation« »the general Design of Mr. Butler, in his incomparable Poem, of Hudibras«. Wir sehen dort, wie »Butlers Genius«, ein Satyr, die Peitsche schwingend um den Parnass herumfährt (»lashing around mount Parnassus«) und sich die beiden Hauptpersonen der Dich-

⁴ Paul Tillich, Christentum und soziale Gestaltung (= Gesammelte Werke II), Stuttgart 1967, S. 229. Tillichs frühe Schriften der 20er Jahre gehören nach wie vor zu den wichtigsten Texten zum Thema Anfang. Klaus Heinrich hat sie in »Parmenides und Jona«, Berlin 1966 wiederentdeckt.

⁵ Volker Klotz, Muse und Helios. Über epische Anfangsnöte und -weisen, in: Romananfänge. Versuche zu einer Poetik des Romans, hrsg. von Norbert Miller, Berlin 1968, S. 12.



Abb. 3 Alfred Rethel,
Auch ein Totentanz I, 1849,
Holzstich, 22 x 32 cm



Abb. 4 Alfred Rethel,
Auch ein Totentanz II, 1849,
Holzstich, 22 x 32 cm

tung, Hudibras und Ralpho, vor den mit der Waage der Gerechtigkeit versehenen Karren vorgespannt hat, während hinter dem Gefährt und an dasselbe angeschirrt die allegorischen Figuren »der regierenden Laster seiner Zeit«, der Heuchelei, Ignoranz und der Rebellion gehen. Wendet man dieses Blatt um, sieht man auf Blatt 1 den Austritt der beiden »Helden« dargestellt.

Wer sind die beiden, worum geht es in diesem vergessenen Gedicht? In »Hudibras«, erschienen 1663 bis 1678, besingt Butler in achthebigen Reimpaaren die Abenteuer des gleichnamigen Helden, der, begleitet von seinem Knappen Ralpho, eine Reise unternimmt, auf der seine überzogenen Grundsätze als Puritaner auf vielfache Widerstände stoßen: auf die Opposition des einfachen Volkes, das von seinen Traditionen und Vergnügungen nicht lassen will, aber auch auf den permanenten Einspruch des eigenen Wesens, das als triebhaftes, egoistisches, verblendetes, zynisches immer wieder die hohen Prinzipien der Strengläubigkeit verrät. Butler kann aus dem Abstand der Restau-

rationszeit den politischen und theologischen Fanatismus der Zeit Cromwells nur noch als unfreiwillige Burleske sehen. Das große Vorbild seiner Satire⁶ ist natürlich der Don Quichotte (den Hogarth als nächstes illustrieren sollte), ohne daß dessen zentrales Thema, der Verfall des Adels und seine »scheinbare« Aufhebung im Spiegelkabinett der Literatur, übernommen würde. Wieso Sir Hudibras ein Sir sein muß, ist im literarischen Vorbild, aber nicht im politischen Programm begründet; doch für die Satiriker Butler und Hogarth kommt ein Sir natürlich immer zupass, wenn es darum geht, die nötige Fallhöhe in die Geschichte einzuziehen. Hogarth macht das schon auf dem Frontispiz klar, indem er den meißelnden Putto, sein Alter ego also, das Werkzeug am Degen des Ralpho ansetzen läßt. Er tut dies scheinbar, weil er die vom Satyr ihm entgegengehaltenen Verse illustriert: »A Wight [Kerl] he was whose very sight woude / Entitle him Mirror of Knight-hood.« (I, 15) Es geht an der Textstelle zwar um Hudibras, aber wenn möglicherweise der sich abwendende Putto mit dem nächsten Meißelhieb den Degen Ralphos abschlägt, dann wäre generell der Anspruch der beiden auf ihre angemessene Ritterwürde getroffen. Butler findet übrigens, daß Herr und Knecht sich in nichts nachstehen (»their valors, too, were of a rate / And out they sally'd at the gate.« I, 729f.), was natürlich eine weitere Minderung des »Spiegels der Ritterschaft« bedeutet, denn Ralpho ist von »Geburt ein Schneider«. Noch stärker herabsetzend wirkt aber, daß die Ritter nicht reiten, sondern als Zugtiere vorgespannt sind und damit fremdbestimmt handeln, wie es das Personal der Burleske nun einmal tut. Und damit kommen wir zu der Abstimmung von Frontispiz und erstem Blatt. Es liegt auf der Hand, daß Hogarth die beiden Um- oder Auszüge als Kontrastpaare geplant hat. Die Zugtiere Hudibras und Ralpho sind dabei als Analepse zu verstehen: Dem Charakter der »general explanation« entsprechend gilt hier die gleichermaßen über- wie vorausgreifende Aussage über das (wahre) Wesen der Protagonisten. Pferde wie ganz allgemein Tiere spielen eine große Rolle in Butlers Satire:⁷ Sie müssen das auch, da der Patron der Gattung, der Satyr, ein Tier-Mensch-Wesen ist und folglich die seinem Regime unterworfenen Personen seiner Doppelnatur entsprechen müssen. In einer zweiten Beziehung ist das Thema so relevant, weil die Puritaner in ihrem Kampf gegen das Triebhaft-Animalische des Menschen alle jene Formen der Auseinandersetzung ächteten, die geeignet waren, die Analogien zwischen den beiden Ordnungen der Natur verschärft herauszustellen: Pferderennen, Bärenhatzen, Hahnenkämpfe wurden zum Beispiel verboten – Butlers Epos spricht dann von der Vergeblichkeit dieser Versuche. Und Hudibras wird gleich in den ersten, dem Blatt 1 mitgegebenen Versen als »amphibische Natur« bezeichnet und darin einer Ratte verglichen (»so some rats [...] / are either for the land

⁶ Helmut Castrop, *Die varronische Satire in England 1660–1690. Studien zu Butler, Marvell und Dryden*, Heidelberg 1983.

⁷ Allegorisch wird das Pferd am Ende des ersten Canto dem »Commonweal« gleichgesetzt und sein Reiter, der die lahme Mähre nicht vorwärtstreibt, vermutlich mit Cromwell identifiziert. Aber auch das Gegenteil, das unkontrolliert durchbrechende Pferd, das die zügellosen Effekte der Freiheit symbolisiert, gibt es, s. zu diesem Aspekt George Russell Wasserman, *Samuel »Hudibras« Butler*, Boston 1989, S. 111f. und Castrop (wie Anm. 6), S. 156ff.

or water«). In diesem frühen Zusammenhang bezieht sich diese Kennzeichnung noch auf des Helden zweifache Loyalität, der Rechtgläubigkeit und dem Rittertum gegenüber (»Great on the bench, great in the saddle«), aber die weitere Entwicklung der Geschichte wird die Doppelnatur des Hudibras anders auslegen: Die ritterliche und die puritanische Seite des Helden werden zusammen von seiner tierischen Triebnatur unterminiert. Das Bild des Ausritts zeigt bereits, daß er das Tier in sich / unter sich kaum bändigen kann.

In einer Mock-Assimilation an das hochkodifizierte Frontispiz wird auch der Vorgang des Ausreitens von Dritten kommentiert und begleitet: An die Stelle der Allegorien, die das Relief so würdig umstellen, wie es traditionell die Personifikationen der »Mächte« auf einem Titelpuffer tun, sind eine Marktfrau, ein Bauer (auf dem Weg zur oder von der Arbeit) und ein Hund getreten. Zu dem in der Kurzform »Hudibras bricht auf«, »Hudibras sallying forth« geführten Blatt 1, das sich auf den Vers »And out they sally'd at the gate« (I, 730) bezieht, zitiert Hogarth in der Unterschrift eine Montage verschiedener Stellen, die mit den beiden ersten Zeilen der Dichtung beginnt: »When civil Dudgeon [Zorn] first grew high, / and Men fell out they knew not why«. Paulson hat in einer nahsichtigen Lektüre sehr gut erklären können, wie diese allgemeine Introduktion im ersten Blatt gerade mit Hilfe der »Dritten« Gestalt annimmt: »He [Hogarth] transforms ›high‹ into the size and position of the two figures Hudibras and Ralpho elevated on horseback, in relation to the rustic spectators. ›men fell out they knew not why‹ is dramatized in the literally falling fruit baskets and the figurative falling out between the two rustics. The latter is a result of the farmer's awe of the heroes; he backs into his wife's table, spilling the produce, for which she blames him; and so indeed he will never ›know why‹ they began their quarrel.«⁸

Auf einer allgemeineren Ebene betrachtet, läßt sich die anfängliche Aufstörung der Personen und Sachen als Thematisierung des oben angesprochenen Bruches begreifen, der allen Anfang markiert. Dagegen hat Hogarth das ebenfalls sehr fruchtbare zweite Initial-Motiv, das ihm die Szene anbot, nicht genutzt: »And out they sally'd at the gate« hätte ihm die Möglichkeit gegeben, den Anfang als Überschreitung einer Grenze, hier der Stadt-Landgrenze, zu inszenieren.

Für Butler geht das Grundmodell seiner Dichtart, der Abenteuerroman, die Ritter-Queste problemlos in die Satire über, ja wird mit ihr identisch: »A Satyr is a kinde of Knight Errant that goe's upon adventures, to Relive the Distressed Damsel Virtue, and Redeeme Honor out of Incharnted Castels, And opprest Truth, and Reason out of the Captivity of Gyants or Magitians [...]«⁹ Man kann diese erstaunliche Erklärung als ein Indiz dafür nehmen, daß die Gattung in ihre Spätzeit eingetreten ist und sich in andere Formen aufzulösen beginnt.¹⁰ Diese Konstellation ist für die Literatur- und Kunstge-

⁸ Paulson 1971 (wie Anm. 1), S. 146.

⁹ Samuel Butler, *Characters and Passages from Note-Books*, hrsg. v. A. R. Waller, Cambridge 1908, S. 469.

¹⁰ Alvin Snider hat Butler wegen seiner Subversion der Genres »postepisch« genannt, s. ders., *Origin and Authority in Seventeenth-Century England*: Bacon, Milton, Butler, Toronto u.a. 1996, S. 169.

schichte, in die Hogarth nun als einer ihrer wichtigsten Akteure eintritt, von großer Bedeutung. Abenteuerroman beziehungsweise -epos definiert Michail Bachtin als eine Gattung, die in einer fremden Welt spielt und in der die »Abenteuerzeit« regiert, das ist die Zeit unter dem Diktat Fortunas: Angaben wie »auf einmal« und »gerade als« markieren ihre Zeitgestalt.¹¹ In der Nachfolge des »Don Quichotte« macht Butler sich nicht die Mühe der Erfindung einer genuin fremden Welt. Er nimmt die eigene und läßt sie im Zeichen von Umsturz und Neuerung als verfremdete, fremde Welt erscheinen. Dies ist der erste wichtige Schritt hin zu der Gattung, die das Erbe der Rittergeschichten antreten wird.

Hogarth stellt sich mit seinem zweiten wichtigen Frühwerk, »A Harlot's Progress«, der Herausforderung der anderen epischen Form, die Bachtin den Roman des alltäglichen und privaten Lebens genannt hat und der in seinen frühen Formen, im Hellenismus und im England des beginnenden 17. Jahrhunderts, als gemischtes Genre¹² auftritt: als »adventure novel of everyday life«. Die Harlot ist eine gute Protagonistin dieser experimentellen Gattung; was die Literatur angeht, denke man an Defoes »Moll Flanders« (1722). Bevor wir uns einem Vergleich der ersten Szenen zuwenden, müssen wir noch vorausschicken, daß die Figur des doppelten Anfangs nicht fortgesetzt wird – Hogarth wird sie fortan überhaupt nicht mehr bemühen. »Medias in res« heißt nun sein Motto, wobei man das Res groß schreiben sollte, denn im Kontrast zur freigeräumten Bühne des allegorischen Frontispizes führt er bekanntlich in fast allen kommenden Serien den unvorbereiteten Betrachter / Leser vor ein Tableau, in dem sich Geschichte bereits in ungezählten »Tat-Sachen« sedimentiert hat.

Die Schwundstufe des »prinzipiellen« Anfangs ist das von Hogarth für die Harlot-Serie ausgegebene Subskriptionsbillet (»Boys peeping at Nature«, Abb. 5), das durch eine Erklärung des »general design« der Serie und ganz allgemein der Kunst ihres Erfinders abgibt, aber in der Terminologie von Génette dem Peritext angehört: Materiell ist das kleine Blatt von der Serie getrennt, inhaltlich hat es mit der Erzählung von Molly oder Mary Hackabout nichts zu tun.¹³ So kommt es zu einer durchaus aufschlußreichen Transformation: Das Frontispiz zur Hudibras-Serie spricht einfallsreich, aber doch auch gefügig die Sprache des barocken Dekorums nach und ist darin auch das Statement eines sich absichernden Anfängers. Man könnte sogar soweit gehen und sagen, es verstößt in seinem förmlichen Aufgebot gegen die Natur des illustrierten Werks und gegen die Intentionen seines Autors, der einmal von sich gesagt hat: »My writings are

¹¹ Michail M. Bachtin, Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik, Frankfurt a. M. 1989, S. 9ff. Zu einer Anwendung Bachtins auf kunsthistorische Sachverhalte s. Verf., Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996.

¹² Zu einer anderen Erklärung des gemischten als »mittlerem Genre« aus der Selbstpositionierung des Künstlers im Feld der zeitgenössischen Kunstpraxis und Gattungstheorie s. Werner Busch, Das sentimentalistische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, S. 239ff.

¹³ Ronald Paulson, The Hogarthian Progress, in: ders., Emblem and Expression, Cambridge (Mass.) 1975, S. 43 sieht das anders, aber wenn man seiner Argumentation folgt, dann bleibt doch als Unterschied bestehen, daß die Bezüge zwischen den Paaren im zweiten Fall nicht so offenkundig sind.



Abb. 5 William Hogarth,
Boys Peeping at Nature, 1730, Radierung,
2. Zustand, 8,9 x 12,1 cm

not set with the Ostentations of Prologue, Epilogue nor Preface [...] Nor have any thing to commend them but the Plaine Downrightness of the Sense.¹⁴ Genau das wird dann die Devise von Butlers Illustrator werden, sobald er sich selbständig gemacht hat.

Parallel zum Prozeß der Abstreifung des konventionellen Apparates verändert sich auch der Wertebezug der ersten Blätter. Während das Frontispiz den materiellen Transfer vor allem durch eine symbolische Aufwertung des Bezugsobjekts anstrebt, ist das spätere Billett in eine materielle und eine symbolische Hälfte zweigeteilt: Als Quittung dokumentiert es den Vorschuß, den der Subskribent der Serie vorgestreckt hat, als symbolisches Statement verspricht es ihm einen Mehrwert, der nicht mehr durch die Autorität – sprich Butler beziehungsweise Natur – allein, sondern durch eine Tätigkeitsform gedeckt ist. Das heißt, wenn wir den kleinen Putto beziehungsweise Satyr, der sich in beiden Blättern am höchsten Wertobjekt zu schaffen macht, in seiner Funktion als Hogarth-Persona vergleichend betrachten, dann müßten wir sagen, daß sich hier das autoritätshörige Nacharbeiten des kanonischen Textes und die selbstbestimmte Aktion des Aufdeckens als Tätigkeitsformen gegenüberstehen.

Während also Hudibras und Ralpho wie Tausende von Rittern vor ihnen ins Unge- wisse aufbrechen, kommt die Harlot in der Stadt an (Abb. 6). In diesem Bild der An- kunft kreuzt Hogarth die essentiellen »Chronotopoi« der beiden Genres Abenteuer- und Alltagsroman: die Straße und das Haus. Der vermittelnde Ort kann an sich als eine

¹⁴ Butler (wie Anm. 9), S. 408.



Abb. 6 William Hogarth,
A Harlot's Progress I, 1732,
 Radierung und Kupfer-
 stich, 30 x 37,5 cm

Subkategorie des Abenteuertraumes gelten. Die Poststation, in diesem Fall der Endpunkt der Linie York-London im Hof des Gasthauses »Zur Glocke«, lebt in vielfacher Abwandlung weiter: als Kreuzung, als Haltestelle, als Flughafen, als Bahnhof. Das sind öffentliche Räume, in denen Figuren sich zufällig begegnen und finden und sich ihre Beziehungen nach einem Muster zu ordnen beginnen. In unserem Fall heißt das Pattern für die Heldin und ihren Erfinder: »interiorisation«. Die »open road« der Abenteurer alten Schlags endet hier, die Tür zum Haus steht offen, sie führt in viele Innenräume. Das deutet sich im ersten Blatt bereits an: Man wird wohl kaum ein anderes erzählendes Bild in diesem Zeitraum ausfindig machen, in dem der Übergang von außen nach innen in derart phantasiereicher und motivierter Weise durchgespielt wird. Der Wagen, in den der Priester hineinpredigt, die offene Tür des Gasthauses, die Glocke mit ihrem »Innenleben«, die Öffnung des Hofes in die Stadt, die Hausfrau oder Magd, deren Arbeit zwischen Haus und der Außenwelt vermittelt, die Kisten, Fässer, Koffer, die in großer Zahl herumliegen und als Modellcontainer fungieren – all dies deutet nach innen, wird aber noch von einem Außenraum gefaßt, den wir durchaus als dem alten Abenteuertraum zugehörig betrachten dürfen. Harlots weiterer »Progress« wird in fünf Interieurs vorgeführt. Und die nächste Serie, »A Rake's Progress«, wird Hogarth dann gleich im Innenraum beginnen lassen. Wenn man die kompositionelle Formel der »Heimsuchung« als Muster des ersten Blattes nachgewiesen hat,¹⁵ dann gilt das in einem weiteren Sinne auch für die neue Gattung des Romans: In Worten oder Bildern ist er auf der Suche nach dem Heim, dem Haus der Erzählung.

¹⁵ Paulson 1971 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 270; Werner Busch, Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge, Hildesheim / New York 1977, S. 3ff.; Busch (wie Anm. 12), S. 248.

Dies ist mehr als ein Szenenwechsel. Um noch einmal Bachtin zu zitieren: »Der Raum wird konkret und mit einer substantielleren Zeit ausgefüllt. Er nimmt realen, lebensbezogenen Sinn in sich auf und gewinnt eine wesentliche Beziehung zum Helden und dessen Schicksal.«¹⁶ Die Relevanz dieser Beobachtung braucht man einem Hogarth-Kenner nicht nahezubringen. Genausowenig wie die Umstellung in der Zugangsweise, auf die uns der Vergleich von Putto und Satyr in den beiden Vorausblättern schon vorbereitet hat. Die Literatur des »privaten Lebens ist genaugenommen eine Literatur, in der heimlich beobachtet und belauscht wird, »wie die anderen leben«.¹⁷ In dieser Beziehung könnte die Differenz zwischen dem Frontispiz zu »Hudibras« und dem ersten Blatt von »A Harlot's Progress« nicht deutlicher ausfallen. Während in letzterem eigentlich alles als Paket oder Behälter ankommt, mit der Aufforderung aufzumachen, auspacken, zu enthüllen, ist im früheren Blatt alles »Exposition«: ein Präsentieren und Zur-Schau-Stellen von aufgeschlagenen und dargebotenen Tafeln, Bildern und Büchern.

¹⁶ Bachtin (wie Anm. 11), S. 49.

¹⁷ Ebd., S. 53.