

Magisterarbeit  
Zur Erlangung des Akademischen Grades eines  
Magister Artium

---

**WILLIAM HOGARTHS  
ILLUSTRATIONEN  
ZU SAMUEL BUTLERS  
HUDIBRAS**

---

**STRATEGIEN DER ÜBERSETZUNG  
VERBALER SATIRE INS VISUELLE**

Am Institut für Anglistik  
Neuere Englische Literatur  
Betreuer: Prof. Dr. Hans Ulrich Seeber

Vorgelegt von  
Hartmut Härer  
Mai 1995

# INHALT

<b>EINLEITUNG</b> .....	4
<b>1. WORT UND BILD</b> .....	7
1.1. DIE <i>UT-PICTURA-POESIS</i> -TRADITION.....	7
1.2. ZUR KONVENTIONALITÄT DES VISUELLEN ZEICHENS.....	11
1.3. DIE FUNKTIONEN DER ILLUSTRATION.....	14
<b>2. SAMUEL BUTLERS <i>HUDIBRAS</i></b> .....	22
2.1. <i>HUDIBRAS</i> -MEHR ALS EINE PURITANERSATIRE?.....	22
2.2. DIE REZEPTION VON <i>HUDIBRAS</i> .....	28
<b>3. WILLIAM HOGARTHS ILLUSTRATIONEN ZU <i>HUDIBRAS</i></b> .....	32
3.1. 'THE DON QUIXOT OF THIS NATION' - DIE VERÖFFENTLICHUNG DER ILLUSTRATIONEN ZU <i>HUDIBRAS</i> .....	32
3.2. ILLUSTRATIONEN ZU <i>HUDIBRAS</i> - EIN VERGLEICH.....	36
3.3. DIE ABBILDUNG ALS TEXTERSATZ? DIE FUNKTION DER BILDLEGENDE.....	39
<b>4. DER ANSPRUCH DER ILLUSTRATIONEN: DAS FRONTISPIZ</b> .....	42

<b>5. BILDSEQUENZ UND ABBILDUNGSMOMENT</b> .....	50
5.1. DIE NARRATIVE STRUKTUR VON HOGARTHS ILLUSTRATIONEN.....	50
5.2. INTERPRETATORISCHE ASPEKTE DER SZENENAUSWAHL.....	57
<b>6. ASPEKTE DES TEXTES UND DEREN UMSETZUNG IN DEN ILLUSTRATIONEN</b> .....	60
6.1. KNIGHT AND SQUIRE: DIE CHARAKTERISIERUNG VON HUDIBRAS UND RALPHO IN WORT UND BILD.....	60
6.1.1. CHARAKTERISIERUNG UND MEDIENWECHSEL: GRUNDLEGENDE UNTERSCHIEDE.....	61
6.1.2. DIE CHARAKTERISIERUNG VON HUDIBRAS.....	63
6.1.3. DIE CHARAKTERISIERUNG RALPHOS.....	70
6.1.4. DIE PROBLEMATIK DER DARSTELLUNG VON BUTLERS SATIRISCHEN CHARAKTEREN IN EINEM VISUELLEN MEDIUM.....	72
6.2. THE SEXES PARADISE ON EARTH: ZUR BEZIEHUNG DER GESCHLECHTER IN <i>HUDIBRAS</i> .....	76
6.3. DAS SKIMMINGTON.....	82
6.4. POLITIK IN <i>HUDIBRAS</i> .....	87
<b>7. BILD UND TEXT: DIE ILLUSTRATION ALS INTERPRETATION</b> .....	94
<b>LITERATURNACHWEIS</b> .....	99
<b>ABBILDUNGSVERZEICHNIS</b> .....	107

## EINLEITUNG

Recent interdisciplinary work has established the study of the encounters, dialogues and mutual collaboration ( or hostility ) between verbal and visual languages as one of the prime new areas of humanistic criticism. <sup>1</sup>

Das Verhältnis von Text und Bild und die vielfältigen Formen der Wort-Bild-Beziehungen sind in letzter Zeit zunehmend ins Zentrum des Interesses auch literaturwissenschaftlicher Arbeiten gerückt. Im Rahmen der Bemühungen um eine Theorie der Medien werden dabei durch interdisziplinäre Studien die Grenzen der im 19. Jahrhundert entstandenen Fachdisziplinen überschritten, um den Blick für die enge Verbindung und wechselseitige Beeinflussung der Künste zu öffnen. Neben den im Rahmen der sogenannten *Interart Studies* erarbeiteten stilistischen und inhaltlichen Analogien der Künste findet auch die Diskussion der medialen Verschiedenheiten von Wort und Bild sowie die Frage nach dem Zusammenwirken dieser Medien in Formen wie dem Emblem und der Buchillustration zunehmend Beachtung. Gerade die Buchillustration tritt in eine interessante Wechselwirkung mit dem Text, den sie illustriert: Die Übersetzung ins Visuelle kommentiert zugleich den Text. Neuere Arbeiten würdigen diese Funktion der Illustration, die, einst fester Bestandteil von Buchpublikationen, lange vernachlässigt wurde.<sup>2</sup>

In William Hogarths Illustrationen zu Samuel Butlers *Hudibras* wird diese Funktion anschaulich, da sie über eine bloße Reproduktion des Textes weit hinausgehen. Hogarth illustrierte das einst populäre komische Epos gleich zweimal: 1721 fertigte er siebzehn kleinformatige Illustrationen, denen 1726 zwölf großformatige, unabhängig vom Text veröffentlichte und mit einer Bildlegende versehene Illustrationen folgten. Es ist erstaunlich, daß diese Arbeiten eines Künstlers, dessen Affinität zum Literarischen schon früh erkannt wurde - "other pictures we look at - his prints we read"<sup>3</sup>, urteilte Charles Lamb - und dessen spätere Werke weitreichenden Einfluß auf die Literatur seiner Zeit hatten, bisher noch keine systematische Untersuchung unter dem Gesichtspunkt der Beziehungen von Wort und Bild erfahren haben. Ein Grund dafür könnte sein, daß Hogarths wichtigster Beitrag zur englischen Kunst, die *modern moral subjects* der 1730er und 40er Jahre, den Blick auf die frühen Illustrationen verstellt hat.

<sup>1</sup> "Notes for Authors" in *Word & Image*. Vol. 1. No. 4. S. 425.

<sup>2</sup> Hier ist vor allem der von Joachim Möller herausgegebene Sammelband *Imagination on a Long Rein. English Literature Illustrated*, Marburg 1988, und dessen Untersuchung zum Kritikpotential der Illustration in seiner Dissertation zur *Romankritik in Großbritannien 1800-1860*, Heidelberg 1991, zu nennen.

<sup>3</sup> Lamb, Charles: *On the Genius and Character of Hogarth* (1811). zitiert in: De Voogd, P.J.: *Henry Fielding and William Hogarth. The Correspondences of the Arts*. Amsterdam 1981. S. 18.

In den beiden grundlegenden Monographien zum Werk Hogarths von Antal und Paulson werden die Illustrationen vorwiegend unter dem Aspekt der stilistischen Entwicklung des frühen Hogarth abgehandelt.<sup>4</sup> Ein Aufsatz von Moore<sup>5</sup> bietet eher oberflächliche Betrachtungen zum Thema der Illustration im allgemeinen, wohingegen Steininger<sup>6</sup> sich vor allem der Kongenialität von Butler und Hogarth widmet. Horne<sup>7</sup> zieht die Szenenauswahl der kleinen Illustrationen zur Veranschaulichung seiner These, daß Gewalt ein zentrales Thema in *Hudibras* sei, heran, lässt dabei jedoch wenig Verständnis für die Problematik der Illustration eines Textes erkennen und kommt in der Analyse der Illustrationen über kurze Bildbeschreibungen nicht hinaus. Während Horne von einer Interpretation des literarischen Werkes ausgeht und dafür die bildliche Darstellung vernachlässigt, vermeiden Moore und Steininger eine inhaltliche Auseinandersetzung mit *Hudibras*. Allen diesen Arbeiten ist gemein, daß sie nicht das Verhältnis der dargestellten Szenen zu den illustrierten Textpassagen untersuchen.

Zielsetzung der vorliegenden Arbeit ist es, anhand einer Analyse der Szenenauswahl und des Bezuges der einzelnen Illustrationen zum Text zu zeigen, inwiefern Hogarths große Illustrationen eine Interpretation von *Hudibras* darstellen.

---

<sup>4</sup> Antal, Frederick.: *Hogarth and his Place in European Art*. London 1962. S. 87-89. Antal sieht die großen *Hudibras*-Illustrationen vorwiegend als stilistischen Fortschritt Hogarths, der auf den Einfluss italienischer Barockmalerei zurückzuführen ist.

Paulson, Ronald: *Hogarth, v.1: The "Modern Moral Subject" 1697-1732*. New Brunswick 1991. S. 140-150. In Paulsons monumentaler, inzwischen auf drei Bände mit insgesamt 1400 Seiten erweiterter Neubearbeitung seiner Monographie *Hogarth. His Life Art and Times*, Yale 1971, ist den *Hudibras*-Illustrationen ein kleines Unterkapitel gewidmet. Dort sieht er die großen Illustrationen im Rahmen der Entwicklung einer von Raphael beeinflussten englischen Historienmalerei, die von Bedeutung für Hogarths späteren Zyklus *A Harlot's Progress* ist. Die Veröffentlichung der Illustrationen wird recht ausführlich dargestellt. Anhand kurzer Analysen einzelner Blätter versucht er allgemeine Charakteristika der Illustrationen zu entwickeln. Die in der Einzelanalyse gewonnenen Kriterien lassen sich jedoch nicht auf alle Blätter übertragen, wie im Verlauf der vorliegenden Arbeit noch zu zeigen sein wird. Paulson geht zwar auf das Verhältnis von Illustration und Bildlegende, nicht jedoch auf den Bezug der Illustration zum eigentlichen Text ein. So übersieht er beispielsweise, daß diese meist nicht auf einzelne Textstellen, sondern ganze Textpassagen bezogen sind.

<sup>5</sup> Moore, Robert E.: "Hogarth as Illustrator." *Art in America* 36. 1948. S. 193-204. Moores Geringschätzung der Illustration im allgemeinen (vgl. das Zitat in Kapitel 1.4. dieser Arbeit) erlaubt ihm keine differenzierte Betrachtung von Hogarths Illustrationen, die er insgesamt für wenig gelungen hält. Die großen *Hudibras*-Illustrationen stellen seiner Meinung nach die besten Illustrationen Hogarths dar. Bei deren Besprechung verwickelt sich Moore in Widersprüche: Der Erkenntnis: "He seems to have read Butler with much care, and with equal care to have translated the author's facts into pictures. But Hogarth only transcribes: he does not create." (S. 196) folgt nur wenige Zeilen später die Einsicht: "Two of the *Hudibras* pictures deserve special comment, for in them Hogarth departs from the text and, relying largely upon his own invention, immediately creates memorable figures." (*ibid.*) Die inhaltliche Motivation der dann von ihm besprochenen Nebenszenen vermag Moore nicht zu erkennen.

<sup>6</sup> Steininger, Franz: "Samuel Butlers *Hudibras* und die Illustration der Dichtung durch William Hogarth." *Biblos*. Jg. 17. 1968. H1/2. S. 62-75. Neben allgemeinen Betrachtungen zu Butler und Hogarth beschränkt sich Steininger auf einen Stilvergleich der Illustrationen.

<sup>7</sup> Horne, William C.: "Violence in *Hudibras* and Hogarth's Illustrations." *New Rambler* 13. 1972. S. 49-56.

Dabei soll besonderes Gewicht auf die Relation von Wort und Bild gelegt werden. Ausgehend von einem kurzen Blick auf den Stand der theoretischen Erörterung des Verhältnisses von Literatur und Malerei zur Zeit Hogarths wird daher im ersten Kapitel zunächst der konventionelle Charakter des visuellen Zeichens untersucht, da dieser die Bedingung der Möglichkeit der Illustration fiktionaler Stoffe ist. Aus der Verschiedenheit der Medien werden als spezifische Leistungen der Illustration die Desambiguierung, Referentialisierung und Perspektivierung des Textes hergeleitet. Eine solche systematische Herleitung allgemeiner Charakteristika der Illustration schien angebracht, da bisherige Arbeiten zur Buchillustration recht willkürliche Kriterien für die Interpretation heranziehen. Die Differenzierung unterschiedlicher Leistungen der Illustration bestimmt auch den Aufbau des analytischen Teils der Arbeit. So wird im fünften Kapitel untersucht, wie die Szenenauswahl eine Perspektivierung des Textes leistet. Das sechste Kapitel soll zeigen, daß einige zentrale Themen von *Hudibras*, wie die Politik und das Verhältnis der Geschlechter in der graphischen Darstellung eine neue Interpretation erfahren. Außerdem wird untersucht, wie Butlers satirische Charaktere sich durch die Darstellung in einem visuellen Medium verändern.

Zunächst wendet sich die Untersuchung einigen grundlegenden Fragen zu. Um die Besonderheiten von Hogarths Sicht auf *Hudibras* zu verdeutlichen, widmet sich das zweite Kapitel Inhalt, Ziel und Vorgehensweise von Butlers Satire, wobei zugleich das dominante Rezeptionsmuster von *Hudibras* als reiner Puritanersatire in Frage gestellt wird.

Im dritten Kapitel werden erste Charakteristika von Hogarths Illustrationen anhand ihrer Veröffentlichungsgeschichte und eines Vergleichs mit früheren *Hudibras*-Illustrationen erläutert, während im vierten Kapitel das Frontispiz Aufschluss über den Anspruch der Illustrationen und deren Beziehung zur Theorie der Satire gibt.

Im abschließenden siebten Kapitel wird erörtert, ob die Illustration den Text für neue Lesarten öffnen kann oder durch die Anschaulichkeit ihrer Darstellung diesen auf eine bestimmte Bedeutung festlegt und somit schließt.

# 1. WORT UND BILD

## 1.1. DIE *UT-PICTURA-POESIS*-TRADITION

Das Verhältnis von Wort und Bild wurde im 18. Jahrhundert, vor allem im Klassizismus, eingehend diskutiert. Malerei und Dichtung wurden als Schwesternkünste betrachtet, die vergleichbar waren, weil sie sich auf ein gemeinsames Prinzip zurückführen ließen: die Mimesis.

Das Paradigma dieser Diskussion war ein Zitat aus Horaz' *Ars Poetica*: '*ut pictura poesis*'. Die Dichtung sollte wie Malerei sein und die Malerei wie Dichtung. Dieses aus dem Zusammenhang gerissene und dadurch sinnverfälschte Zitat erfreute sich seit der Renaissance immer größerer Beliebtheit. Horaz ging es nur darum, daß manche Gedichte wiederholt mit Gewinn gelesen werden können, während das bei anderen nicht der Fall ist. Dies trifft auch auf Gemälde zu: *ut pictura poesis*.<sup>8</sup> Unter Berufung auf das Simonides von Ceos zugeschriebene Diktum, daß die Malerei stumme Poesie und Dichtung ein sprechendes Gemälde sei, wurde so eine Theorie geschaffen, die zur Entwicklung des Piktorialismus in der Dichtung und der Darstellung immer komplexerer Allegorien in der Malerei beitrug.

In England war hauptsächlich John Dryden mit seiner Übersetzung von Alphonse Dufresnoys *De arte graphica* und seinem Vorwort, in dem *The Parallel of Poetry and Painting* besprochen wird, für die Verbreitung der *ut-pictura-poesis*-Tradition verantwortlich. In Drydens Vorwort werden in etwas schematischer Weise Analogien zwischen Dichtung und Malerei aufgestellt. *Inventio* und *Dispositio* in der Dichtung entsprechen etwa Zeichnung und Farbe in der Malerei. Das Auffinden derartiger Parallelen wird für viele Ästhetiker des 18. Jahrhunderts zum Anliegen.<sup>9</sup> Oft werden große Maler den Dichtern gegenübergestellt, beispielsweise wird Tizian mit Ovid und Raffael mit Homer verglichen. In der Diskussion um die Rangordnung von Dichtung und Malerei werden in den Schriften von James Harris (*Discourse on Music, Painting and Poetry*, 1744), Hildebrand Jacob (*Of the Sister Arts*, 1734) und zahlreichen anderen Autoren zunehmend auch die Unterschiede zwischen beiden Disziplinen herausgearbeitet.

Zwar herrscht meist Einigkeit über die Grundlage beider Künste in der Mimesis, der zentralen Rolle der Invention und dem gemeinsamen Zweck des *prodesse et delectare*, doch der didaktische Wert der Malerei wird unterschiedlich bewertet. Dryden räumt in *The Parallel of Painting*

<sup>8</sup> Eine ausführliche Besprechung des Zitats findet sich in: Hagstrum, J. H.: *The Sister Arts*. Chicago 1958. S. 9.

<sup>9</sup> Eine grundlegende Untersuchung der *ut-pictura-poesis*-Diskussion in England bietet Thielke, Karl L.F.: *Literatur und Kunstkritik in ihren Wechselbeziehungen. Ein Beitrag zur englischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. Repr. Tübingen 1973. [Halle 1935]

and Poetry der Dichtkunst den Vorrang vor der Malerei ein, denn "the principal end of painting is to please, and the chief design of poetry is to instruct"<sup>10</sup>, wohingegen Steele in einem Essay im *Spectator* (No.226) der Malerei den Vorzug gibt als "a poetry which would be understood with much less capacity, and less expence of time, than what is taught by writings...".<sup>11</sup> Auch Hogarth zeigt sich in seinen *Autobiographical Notes* von der didaktischen Überlegenheit der Malerei überzeugt: "ocular demo[n]stration will convince and [word illegible] man sooner than ten thousand Vols..."<sup>12</sup>.

Als Ergebnis der Debatte werden jedoch auch andere grundlegende Verschiedenheiten der Künste erkannt. Sie unterscheiden sich durch das Medium: Farben und Formen in der Malerei und Klang und Bewegung in der Poesie. Die Dichtung kann bewegte Gegenstände, Dauer, Anfang, Mitte und Ende darstellen, während die Malerei auf unbewegte Gegenstände und die Wiedergabe eines einzigen Augenblicks beschränkt ist. Jene verwendet willkürliche Zeichen, diese natürliche. Daher ist die Farbensprache universell verständlich.

Die wichtigste Erörterung des Verhältnisses von Dichtung und Malerei im 18. Jahrhundert bietet Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon*. Hier findet eine tiefgreifende, auf den bisherigen Ergebnissen der Diskussion aufbauende Untersuchung des Unterschieds zwischen den Künsten statt. Für den gegenwärtigen Zusammenhang ist besonders bedeutsam, daß Lessing als Ausgangspunkt seiner Analyse ein Kunstwerk wählt, daß sich auf einen literarischen Text, nämlich Virgils *Aeneis*, bezieht. Die 1506 in Rom aufgefundene Laokoon-Gruppe wurde schon bald als ein Meisterwerk der antiken Kunst gerühmt. Die Frage, warum der Künstler Laokoon nicht schreiend mit weitaufgerissenem Mund und schmerzverzerrtem Gesicht dargestellt hat, ist Anlass, über die Möglichkeiten und Grenzen der Künste zu reflektieren. Die Abweichungen von der literarischen Vorlage werden durch die unterschiedlichen Bedingungen der Medien erklärt.

Ich übersehe die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrücke des körperlichen Schmerzes Maß halten müssen, und finde, daß sie allesamt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst, und von derselben notwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind.<sup>13</sup>

Nach Lessings Auffassung braucht die Malerei zu ihren Nachahmungen andere Mittel oder Zeichen als die Poesie. Sie bedient sich der Figuren und Farben im Raume, während die

---

<sup>10</sup> Zitiert in *ibid.* S. 55.

<sup>11</sup> *The Spectator* No.226. Monday, November 19, 1711. In: Bond, Donald F. (Hrsg.): *The Spectator*. Vol. II. Oxford 1965 S. 378.

<sup>12</sup> Hogarth, William: *The Analysis of Beauty. With the rejected passages from the manuscript Drafts and Autobiographical Notes*. Hg. von J. Burke. Oxford: Clarendon Press, 1955. S. 215.

<sup>13</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Frankfurt am Main 1988. S. 28.



Dichtung artikulierte Töne in der Zeit verwendet. Malerei ist somit Kunst des Raumes, die Poesie Kunst der Zeit. Die Eigentümlichkeit der Medien wird in den Kategorien Sukzessivität und Simultaneität fassbar. Als Folge davon wird der Bereich des Darstellbaren für die beiden Künste eingeschränkt: "es gibt malbare und unmalbare Fakta".<sup>14</sup> Daraus ergeben sich insbesondere Konsequenzen für die Darstellung von Handlungen in der Malerei.

Wenn nun aber die Malerei, vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß: so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen nebeneinander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen Handlungen vermuten lassen, begnügen.<sup>15</sup>

Da die Malerei auf die Wiedergabe eines *punctum temporis* beschränkt ist, kommt der Wahl dieses Momentes entscheidende Bedeutung zu. Der Maler muss den prägnantesten Augenblick wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende begreiflich wird. Vor Lessing hatte bereits Shaftesbury auf die Bedeutung des Abbildungsmoments hingewiesen. Um der *Rule of Consistency* zu genügen, soll der Maler sich auf die Darstellung eines einzelnen Moments konzentrieren.

To preserve therefore a just Conformity with Historical Truth, and with the Unity of Time and Action, there remains no other way by which we can possibly give a hint of any thing future, or call to mind any thing past, than by setting in view such Passages or Events as have actually subsisted, or according to Nature might well subsist, or happen together in one and the same instant.<sup>16</sup>

Der Maler darf den gewählten Moment keinesfalls überschreiten: "For if he passes the present only for a moment, he may as well pass it for years."<sup>17</sup>

Lessing erkennt hingegen, daß es kaum ein Gemälde gibt, in dem diese strenge Forderung erfüllt wird. Er stellt fest, daß in historischen Gemälden "der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist", und daß meist nicht jede Figur "vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte."<sup>18</sup> Er hält es gar für zulässig, daß der Künstler zwei Augenblicke in einem einzigen zusammenfasst, wenn dies der Vollkommenheit des Ausdrucks dient.<sup>19</sup>

Die von Lessing getroffenen Unterscheidungen und insbesondere die *punctum-temporis*-Theorie

---

<sup>14</sup> *Ibid.* S. 101.

<sup>15</sup> *Ibid.* S. 104.

<sup>16</sup> Shaftesbury, Anthony Earl of: *Characteristiks of Men, Manners, Opinions Times. Vol.III.* 1714. Repr. Farnborough 1968. S. 354. Hervorhebungen im Original.

<sup>17</sup> *Ibid.* S. 353.

<sup>18</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon.* Frankfurt am Main 1988. S. 120.

<sup>19</sup> Vgl. *ibid.* S. 121.

sind im 20. Jahrhundert wiederholt kritisiert worden. Einer ihrer profiliertesten Kritiker ist der Kunsthistoriker Ernst Gombrich. Er argumentiert zum einen gegen die Unterscheidung von Zeit- und Raumkunst, indem er darauf hinweist, daß auch das "Lesen" eines Bildes ein Prozess ist, der sich in der Zeit vollzieht. Zum anderen verweist er auf Ergebnisse der modernen Psychologie, nach denen sukzessive Eindrücke *de facto* gleichzeitig im Bewusstsein sind und nicht vollständig als sukzessive erlebt werden.<sup>20</sup> Auch auf einem Bild ist kein diskreter Schnitt durch die Zeit dargestellt, sondern ein Sinnzusammenhang.

Genau wie die Musik sich in Phrasen entfaltet, entfaltet sich eine Handlung in Phasen: Diese Phrasen beziehungsweise Phasen sind die Einheiten, die irgendwie den Augenblick im Erlebnissinn darstellen, während der Augenblick, von dem der Theoretiker spricht, der Moment, in dem die Zeit stillsteht, eine unberechtigte Extrapolation ist....<sup>21</sup>

Dies ist nicht der einzige Punkt, in dem Lessings Theorie einer Kritik zu unterziehen ist. Obwohl seine Überlegungen ihren Ausgangspunkt von der bildnerischen Darstellung einer literarischen Vorlage nehmen, wird nicht erörtert, wie eine derartige Übertragung überhaupt möglich ist. Da Lessing noch mit der Unterscheidung von natürlichen und willkürlichen Zeichen operiert, ergibt sich das Problem, wie sich konventionelle Zeichen in natürliche übersetzen lassen.

Hier wird eine zentrale Frage der bildlichen Darstellung von literarischen Stoffen berührt. Fiktionalen Gestalten kommt keine äußere Realität zu, eine Figur wie beispielsweise Don Quichotte denotiert keine wirkliche Person. Es handelt sich hier um einen Begriff, der zwar eine Intension hat, aber keine Extension aufweist. Somit lässt sich niemals Don Quichotte darstellen, sondern nur eine Person als Don Quichotte. Um diese Person als Don Quichotte erkennbar zu machen, müssen ihr bestimmte Zeichen beigegeben werden, die sie als den Ritter von der traurigen Gestalt identifizieren. Diese Zeichen müssen aber konventioneller Natur sein.

Tatsächlich hatte Lessing bereits erkennen müssen, daß Darstellungen von Göttern in der Malerei "weiter an nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind."<sup>22</sup> Da die Malerei nach seiner Auffassung nur mit natürlichen Zeichen arbeiten sollte, lehnt er eine Verwendung von solch "willkürlichen" Zeichen jedoch ab.

Um ein differenzierteres Verständnis des Charakters visueller Zeichen zu erlangen, ist ein Blick auf die modernen Zeichentheorie notwendig.

---

<sup>20</sup> Vgl. Gombrich, Ernst H.: "Der fruchtbare Moment" in: ders.: *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart 1984. S.48 und 50.

<sup>21</sup> *Ibid.* S. 52 f.

<sup>22</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon*. Frankfurt am Main. 1988. S. 94.

## 1.2. ZUR KONVENTIONALITÄT DES VISUELLEN ZEICHENS

Auch in der Semiotik, in der zwischen den drei Zeichenklassen Ikon, Index und Symbol<sup>23</sup> unterschieden wird, scheint die Auffassung, daß es sich bei der Malerei um einen Gebrauch natürlicher Zeichen handelt, weiter zu bestehen. Bilder werden den ikonischen Zeichen zugeordnet. Ein Ikon ist als Zeichen definiert, das einen Gegenstand hauptsächlich durch Ähnlichkeit und dank seiner mit dem Gegenstand gemeinsamen Eigenschaften darstellen kann, während das Symbol allein auf Grund der Konvention einen Gegenstand bezeichnet, und der Index durch eine tatsächliche, vorgegebene Kontiguität mit seinem Gegenstand verbunden ist.<sup>24</sup> Diese zuerst recht einleuchtend erscheinende Zuordnung erweist sich bei genauerer Betrachtung jedoch als fragwürdig. Worin bestehen etwa die gleichen Eigenschaften zwischen einem Porträt und der porträtierten Person? Das Bild kann sich sicherlich nicht bewegen oder sprechen, wie die abgebildete Person. Farbe auf Leinwand hat nicht die Struktur der Haut. Daher erklärt bereits Peirce: "Jedes materielle Bild, wie z.B. ein Gemälde, repräsentiert sein Objekt hauptsächlich auf konventionelle Art und Weise."<sup>25</sup> Semiotiker wie Charles Morris versuchen sich mit Einschränkungen zu behelfen und behaupten, daß Ikonizität eine Frage des Grades sei, ein ikonisches Zeichen sei ein Zeichen, das in einigen Aspekten dem, was es denotiert, ähnlich ist.<sup>26</sup> Roman Jakobson schlägt vor, Zeichen, bei denen die "Ähnlichkeit durch konventionelle Regeln gestützt wird," als symbolisches Ikon anzusehen.<sup>27</sup>

Einen wesentlich radikaleren Ansatz vertritt der amerikanische Philosoph Nelson Goodman. Für ihn erfolgt Repräsentation nicht durch Ähnlichkeit. Damit ein Bild ein Objekt repräsentieren kann, muss es ein Symbol für letzteres sein. So erweist sich Denotation als der Kern einer von Ähnlichkeiten unabhängigen Repräsentation. "Um zu repräsentieren, muß ein Bild als ein bildliches Symbol fungieren, d.h. in einem System seine Funktion so ausfüllen, daß das Denotierte einzig und allein von bildlichen Eigenschaften des Symbols abhängig ist."<sup>28</sup>

---

<sup>23</sup> Vgl. Peirce, Charles Sanders: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Frankfurt a. M. 1983. S. 64.

<sup>24</sup> Vgl. Jakobson, Roman: "Visuelle und auditive Zeichen" in: ders.: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Hg. von Elmar Holenstein. Frankfurt am Main 1988. S. 288.

<sup>25</sup> Peirce, Charles Sanders: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Frankfurt am Main 1983. S. 64.

<sup>26</sup> Vgl. Eco Diskussion der Frage: "Ist das ikonische Zeichen konventionell?" in Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. München 1972. S. 200-214. insbesondere die Diskussion von Morris' Definition des ikonischen Zeichens S. 201.

<sup>27</sup> Jakobson, Roman: "Visuelle und auditive Zeichen." in: ders.: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Hg. von Elmar Holenstein. Frankfurt am Main 1988. S. 288.

<sup>28</sup> Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst*. Frankfurt 1973. S. 52.

Repräsentationen sind nach seiner Ansicht Bilder, die eine ähnliche Funktion wie Deskriptionen haben. So wie Objekte mit Hilfe von oder unter verschiedenen verbalen Etiketten klassifiziert werden, so werden Objekte auch unter verschiedenen bildlichen Kennzeichen (pictorial labels) klassifiziert.

Goodman kommt zu folgendem Ergebnis: "Realistische Repräsentation beruht, kurz gesagt, nicht auf Imitation oder Illusion oder Information, sondern auf Indoktrination."<sup>29</sup>

Auch wenn man Goodmans weitgehender und von ihm selbst als 'ikonoklastisch' bezeichneter Analyse nicht folgen will, so bleibt doch festzuhalten, daß es zumindest einen konventionellen Anteil an der visuellen Darstellung gibt. Erst dieser Anteil ermöglicht es, Bilder zu verstehen und zu interpretieren.

Der Kunsthistoriker Ernst Gombrich hat in *Art and Illusion* (1956) auf die Konventionalität der Abbildungsoperationen hingewiesen. Künstler entwickeln Schemata, mit deren Hilfe sich Gegenstände darstellen lassen. Es gibt bestimmte Darstellungskonventionen, die uns helfen ein Bild zu entziffern. Wird ein solches Darstellungsschema von einem Künstler modifiziert, stößt er zunächst auf Unverständnis. Trotz seiner Betonung des Anteils der Konventionalität an der Darstellung gibt es für Gombrich jedoch ein privilegiertes System der Wirklichkeitsdarstellung: die seit der Renaissance entwickelte Zentralperspektive.

Auch für die von Erwin Panofsky entwickelte Methode der Ikonologie ist es die Vertrautheit mit allgemeinen Darstellungsprinzipien, die es dem Betrachter erst ermöglicht, das Bild zu entschlüsseln. "Jede Deskription wird - gewissermaßen noch ehe sie überhaupt anfängt - die rein formalen Darstellungsfaktoren bereits zu Symbolen von etwas Dargestelltem umgedeutet haben müssen; und damit wächst sie bereits, sie mag es machen wie sie will, aus einer rein formalen Sphäre schon in eine Sinnregion hinauf."<sup>30</sup> Deshalb ist für Panofsky eine gewisse Vertrautheit mit der Stilgeschichte der bildenden Kunst seitens des Betrachters unerlässlich. Panofsky veranschaulicht dies an einem Vergleich von Matthias Grünewalds *Auferstehung Christi* (Isenheimer Altar, 1513-15, Abb.30) und einer Darstellung der Geburt Christi aus dem Evangeliar Ottos III. (Abb. 31). In Grünewalds Bild wird Christus als schwebende Figur gesehen, weil er sich ohne Standfläche im leeren Raum befindet. daßelbe gilt auch für die Figuren im Evangeliar, insbesondere für die Figur Marias. Doch diese bewegen sich vor einem abstrakten Bildhintergrund, der den Raum nicht als dreidimensionales reales Medium darstellen

---

<sup>29</sup> *Ibid.* S. 49.

<sup>30</sup> Panofsky, Erwin: "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst." In: Kämmerling, Ekkehard (Hrsg.): *Ikonographie und Ikonologie*. Köln 1979. S. 187.

will, wie es bei der perspektivischen Darstellung Grünewalds der Fall ist.<sup>31</sup> Die im Evangeliar dargestellten Personen dürfen also nicht als Schwebende gedeutet werden.

Schon für das von Panofsky als vorikonographische Beschreibung bezeichnete korrekte Erkennen der auf einem Gemälde dargestellten Objekte ist also eine Kenntnis der Darstellungskonventionen notwendig.

Nach Panofsky erfolgt die Interpretation eines Gemäldes in zwei weiteren Schritten. Mittels der ikonographischen Analyse erfolgt die Bestimmung eines Sujets, etwa die Identifizierung eines bestimmten Heiligen anhand seiner Attribute oder die Entschlüsselung einer Allegorie. Die ikonologische Analyse unternimmt einen weiteren Schritt, sie untersucht, warum ein bestimmtes Sujet zu einer bestimmten Zeit so und nicht anders dargestellt wurde. Dazu zieht die Ikonologie die Geistesgeschichte heran. Für den gegenwärtigen Kontext ist es von besonderer Bedeutung, daß bereits in der ikonographischen Analyse von Bildern nur anhand eines sprachlich vermittelten Wissens um Attribute, beziehungsweise durch die Kenntnis bestimmter Texte, wie etwa der Bibel, auf die sich Gemälde beziehen, inhaltlich interpretiert werden können. Das Wort wird somit zur Bedingung der Möglichkeit einer Interpretation eines Sujets.

Der in der ikonographischen Analyse vollzogene Prozess des Bildverstehens und Interpretierens kann auch in der Terminologie der Semiotik beschrieben werden. Demnach ist ein Bild (ein Blumenstilleben etc.) eine ikonische Aussage, die durch die Kenntnis bestimmter Darstellungskonventionen (dem ikonischen Code) verstanden werden kann. Durch eine konventionalisierte Verwendung ikonischer Zeichen wird der ikonographische Code gebildet, mittels dessen graphische oder visuelle Zeichen eine bestimmte Person oder eine historische Handlung konnotieren.

So konnotiert etwa eine bekleidete Frau, die einen abgeschlagenen Kopf in der linken Hand und ein Schwert in ihrer Rechten hält, die alttestamentarische Judith. Mittels der durch die Konvention geregelten Verwendung visueller Zeichen lassen sich also literarische Gestalten darstellen. Eine große, hagere Gestalt in Ritterrüstung, die auf einem Klepper sitzt und von einem dickleibigen Mann, der auf einem Esel reitet, begleitet wird, konnotiert Don Quichotte. Damit wäre das Problem der visuellen Repräsentation von 'Null-Denotationen' oder Begriffen ohne Extension geklärt.

Die Konventionalität des ikonographischen Codes macht Bilder interpretierbar und ermöglicht es, Aussagen über sie zu treffen; sie erlaubt es, fiktionale Texte darzustellen. Die Konvention

---

<sup>31</sup> Eine ausführliche Darstellung in: *ibid.* S. 190-193.

muss jedoch durch Sprache vermittelt sein, es besteht hier das Primat des Textes vor der Abbildung.

Wenn Deutung und Bedeutung von Bildern immer schon auf der Kenntnis literarischer Quellen und einem sprachlich vermittelten Wissen um Konventionen beruhen, stellt sich die Frage, inwiefern Bilder etwas zur Interpretation eines Textes beitragen können. Im gegenwärtigen Zusammenhang scheint insbesondere die Buchillustration der Rechtfertigung zu bedürfen, sofern sie nicht als ein bloßes Epiphänomen des Textes betrachtet werden soll.

### **1.3. DIE FUNKTIONEN DER ILLUSTRATION**

Aus dem bisher Gesagten ergibt sich die Frage nach dem Erkenntniswert der Buchillustration. Der im folgenden zu untersuchenden Hypothese, daß die Illustration eine Art Metakritik, oder doch zumindest die Interpretation eines Textes durch einen bildenden Künstler darstellt und somit Einsichten über die Rezeption eines literarischen Werkes bietet, steht eine Auffassung gegenüber, welche die Bebilderung eines Textes nicht nur für wertlos, sondern gar für schädlich hält, da sie die Vorstellungskraft des Lesers beschränkt und dessen Lektüre in vorgefaßte Bahnen lenkt. Stellvertretend für diese in der älteren Literatur durchaus häufig anzutreffende These soll hier Robert E. Moore zitiert werden:

While the interpretation of the singer or conductor is necessary to bring the musical text into existence, the interpretation of the pictorial artist is merely an excrescence upon the fictional text. If the illustrator is to be accurate he must confine himself to a strict reproduction of the details, which the text usually supplies in abundant fullness. His work is done before he begins, and therefore largely needless. It is a negative art, except in one aspect where it does positive harm - it may so stamp itself upon the mind of the impressionable reader as to throttle completely his imagination, thus doing immeasurable damage to the very text that it is supposed to enhance.<sup>32</sup>

Auch wer die etwas naive Auffassung vertritt, daß die Transposition eines Textes in ein anderes Medium nur eine "reproduction of details" ist und den Hauptwert von Literatur offenbar in einer Anregung der Vorstellungskraft des Lesers sieht, sollte der Illustration zumindest einen dokumentarischen Wert zugestehen.

Die zeitgenössische Bebilderung älterer Werke kann zusätzliche Informationen über im Text beschriebene Gegenstände vermitteln, etwa über das Aussehen längst vergessener Alltagsgegenstände, die zur Zeit der Textentstehung selbstverständlicher Bestandteil des täglichen Lebens

---

<sup>32</sup> Moore Robert, E.: "Hogarth as Illustrator" *Art in America* 36. 1948. S. 199

waren und daher keiner eingehenden Beschreibung, sondern nur der Erwähnung bedurften. Zumindest im 18. Jahrhundert läßt die Tatsache, daß ein Buch illustriert wurde, zugleich Aussagen über die Popularität eines Werkes zu. Da Illustrationen kostspielig waren, versuchte ein Verleger sicher zu gehen, daß sich die Investition in die Bebilderung eines Werkes auch bezahlt machte. Erstausgaben von Belletristik erschienen daher in der Regel unillustriert. Erst ein bereits erfolgreicher Titel wurde mit Illustrationen versehen, um neue Käuferschichten zu erschließen.<sup>33</sup>

Der Bebilderung eines literarischen Werkes wurde im 18. Jahrhundert durchaus nicht nur dekorativer Wert beigemessen. Joseph Addison vertrat den Gedanken einer wechselseitigen Erhellung der Künste und glaubte, daß "poetry being in some respects an art of designing as well as painting or sculpture, they may serve as comments upon each other."<sup>34</sup> Auch die Etymologie von 'Illustration' weist auf eine interpretative Funktion der Bilder hin. Die ursprüngliche Bedeutung von 'illustration' im Englischen war 'spiritual enlightenment'. Das *Oxford English Dictionary* notiert für das 17. und 18. Jahrhundert die Bedeutungen: "the action of making or fact of being made illustrious, brilliant or distinguished; distincton" und "the action or fact of making clear or evident to the mind; setting forth clearly or pictorially; elucidaton; explanation; exemplification."<sup>35</sup> Ralph Cohen kommt in seiner diachronen Untersuchung von Illustrationen zu Thomsons *The Seasons* zu dem Ergebnis, daß die im 18. Jahrhundert selbstverständliche Auffassung der Illustration als Kritik gegen Ende des 19. Jahrhunderts infolge einer zunehmenden Betonung der Autonomie der Künste nicht mehr akzeptiert wird.

The major changes in the relation between illustration and the poem after the 1860's were the disengagement of the two arts and the frequency of reprinting of older illustrations or engraving imitations of them. A literary criticism or a theory of book illustration which left no room for non-verbal interpretation or only for 'imaginative' or fanciful interpretations lost touch with the kind of linguistic theories from which the poem derived as it also neglected the analysis or interpretation of particulars. This major change in the concept of illustration resulted, finally, in the abandonment of illustration as an interpretative technique so that in the twentieth century there has been but one illustrated edition (1927).<sup>36</sup>

Cohen sieht darin auch negative Folgen für die Literaturwissenschaft: "By current critical

---

<sup>33</sup> Vgl. Altick, R. D.: *Paintings from Books: Art and Literature in Britain, 1760-1900*. Columbus 1985. S. 38.

<sup>34</sup> Addison, Joseph: *Dialogues upon the Usefulness of Ancient Medals*, in: *Works*. Hg.von Thomas Tickel. London 1804. Zitiert in: Cohen, Ralph: *The Art of Discrimination*. London 1964. S. 248.

<sup>35</sup> *The Oxford English Dictionary. Vol. VII*. Hg. von J.A. Simpson and E.S.C. Weiner. Oxford 1989. 2. Aufl. s.v. 'illustration'.

<sup>36</sup> Cohen, Ralph: *The Art of Discrimination. Thomson's 'The Seasons' and the Language of Criticism*. London 1964. S. 309.

insistence on the verbal, explanatory discipline of criticism as the only criticism, interpretative illustrations have been systematically ignored, and criticism has been narrowed."<sup>37</sup>

Es ist jedoch zu beachten, daß auch im 18. Jahrhundert nicht jede Illustration die Funktion einer nicht-verbalen Kritik erfüllte. Dem standen die kommerziellen Interessen der Verleger entgegen. Es war durchaus üblich, dieselben Illustrationen für mehrere verschiedene Werke zu verwenden, um die Kosten für den Illustrator einzusparen.<sup>38</sup>

Aber selbst wenn die Illustrationen speziell für ein Werk in Auftrag gegeben wurden, waren sie nicht immer das Ergebnis einer intensiven Auseinandersetzung mit einem Text. Manche Illustratoren erleichterten sich die Arbeit durch den Rückgriff auf bekannte Vorbilder aus der Kunstgeschichte. Der Illustrator Henry Aldrich kopierte beispielsweise Raphaels *Vertreibung aus dem Paradies* (Abb.33) für eine Illustration zu Buch XII (Abb.32) der ersten illustrierten Ausgabe von Miltons *Paradise Lost* (1688), ohne damit dem Text gerecht zu werden.

Schon die Beschreibung der Szene (In either hand the hast'ning Angel caught / Our lingering parents, and to th' eastern gate/ Led them direct.... *Paradise Lost*, Book XII, 637-39) wird durch den Erzengel Michael, der seine Linke auf die Schulter Adams gelegt hat und mit seiner Rechten ein Schwert umfaßt, nicht korrekt wiedergegeben. Auch die Darstellung des verzweifelten Adam und der schamvoll ihre Blöße bedeckenden Eva verfälscht den Sinn des Textes, denn die letzten Verse von *Paradise Lost* handeln von einem ersten Menschenpaar, das mit seinem Schicksal versöhnt ist.

Solchen Negativbeispielen steht jedoch eine Vielzahl von Illustrationen gegenüber, die erkennen lassen, daß ein Künstler sich um die von einer genauen Lektüre ausgehende Veranschaulichung des Textes bemüht. Bei Illustrationen, die zeitgleich mit dem Text entstehen, ist besonders der Fall einer Zusammenarbeit von Autor und Illustrator zu beachten. In Ausnahmefällen können beide auch identisch sein. Das bekannteste Beispiel ist sicher William Blake, der nicht nur die Werke anderer Autoren illustrierte, sondern auch seine eigenen Gedichte in einer Form veröffentlichte, bei der Inhalt, typographische Gestaltung der Schrift und begleitende Illustrationen eine ästhetische Einheit bilden.

Auch Autoren ohne zeichnerische Doppelbegabung nahmen dennoch regen Anteil an der Bebilderung ihrer Werke. Die erste illustrierte Ausgabe von *The Rape of the Lock* erfolgte nach den Anweisungen Alexander Popes. Weniger direkten Einfluß auf die Illustration seiner Werke

---

<sup>37</sup> *Ibid.* S. 313.

<sup>38</sup> Vgl. *ibid.* S. 38.



nahm Swift, als er auf Bitten seines Verlegers eine Liste der zu illustrierenden Szenen von *Gullivers Travels* erstellte.

Die in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts vertretene Auffassung der "imitation as criticism"<sup>39</sup> legt es nahe, die Illustration als eine Form non-verbaler Kritik zu betrachten. Es ist jedoch zu beachten, daß sich die Illustration von anderen Formen der Kritik durch zwei Merkmale unterscheidet. Zum einen beruht die interpretatorische Leistung der Illustration, wie weiter unten ausgeführt werden soll, gerade auf dem Wechsel von einem sprachlichen in ein visuelles Medium. Anders als die verbale Kritik ist die der Illustration nicht argumentativ, sie kann keine expliziten Werturteile bilden. Zum andern ist die Illustration meist textbegleitend, in der Regel steht die bildliche Darstellung der illustrierten Textpassage gegenüber und beeinflusst so direkt deren Rezeption. Sie ist daher mit dem Kommentar, den Marginalien oder Kapitelüberschriften zu vergleichen. Wie die Kapitelüberschriften können die Illustrationen als Inhaltsangabe fungieren und nehmen ebenso Einfluß auf das Layout eines Textes. Entsprechend einem Kommentar explizieren sie ausgewählte Textstellen. In seiner Typologie transtextueller Beziehungen ordnet Gérard Genette in *Palimpseste* die Illustration dem *Paratext* zu, darunter versteht er "Arten zusätzlicher, auto- oder allographer Signale, die den Text mit einer (variablen) Umgebung ausstatten und manchmal mit einem offiziellen oder offiziösen Kommentar versehen, dem sich auch der puristischste und äußeren Informationen gegenüber skeptischste Leser nicht so leicht entziehen kann, wie er möchte und es zu tun behauptet"<sup>40</sup>.

Anders als etwa der Kommentar ist die Illustration die Übersetzung eines Textes oder zumindest einiger Textpassagen in ein anderes Zeichensystem. Gerade die durch die mediale Verschiedenheit bedingte Transformation des Textes eröffnet der Illustration die Möglichkeit zur Interpretation. Daher wurde die Illustration bereits unter dem Aspekt von "Intertextualität und Medienwechsel" als eine "Versetzungsform der Intertextualität" betrachtet<sup>41</sup> und in Zusammenhang mit der Theaterinszenierung oder der Verfilmung eines Werkes gebracht. Gerade der Vergleich mit der Romanverfilmung scheint sich anzubieten, da diese, anders als die Theaterinszenierung eines Dramas, einen Text zur Vorlage hat, der nicht in Hinblick auf die Darstellung in einem anderen Medium geschrieben wurde. Im Unterschied zur Illustration ist der Film

---

<sup>39</sup> Vgl. Behrendt, Stephen C.: "The Best Criticism: Imitation as Criticism in the eighteenth Century." *The Eighteenth Century*, 24 (1983) S. 3-22.

<sup>40</sup> Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M. 1993. S. 11 f.

<sup>41</sup> Vgl. Zander, Horst: "Intertextualität und Medienwechsel." in: Pfister, Manfred, und Broich, Ulrich (Hgg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglist. Fallstudien*. Tübingen 1985. S. 178-196.

jedoch ein sequentielles Medium.

Bei allen Formen des Medienwechsels stellt sich die grundlegende Frage, ob die obligatorischen Änderungen, welche die Übersetzung eines Textes in ein anderes Zeichensystem zur Folge hat und die von der spezifischen Relation zwischen den jeweiligen Zeichensystemen abhängen, als Verlust betrachtet werden, oder ob die Veränderungen, Hinzufügungen und Weglassungen, die ein Text durch seine transmediale Realisation erfährt, nicht auch zu Erkenntnissen über den Ausgangstext (Prätext) beitragen können.

In Hinblick auf die Illustration ist es gerade der prinzipielle und schon von Lessing erörterte Unterschied von Wort als sequentiell und Bild als spatialem Medium, der zu einer Akzentuierung und Perspektivierung des Textes führt.

Da der Illustrator nicht die Gesamtheit des Textes wiedergeben kann, ist er zur Selektion der zu illustrierenden Passagen gezwungen. Die Darstellbarkeit in einem visuellen Medium ist dabei ein erstes Kriterium. Gleichwohl werden nicht alle Passagen eines Textes, die illustrierbar sind, auch tatsächlich ins Bild gesetzt. Der Illustrator wird Textstellen auswählen, die ihm bedeutsam erscheinen. Er kann versuchen, durch seine Auswahl einen pars-pro-toto-Eindruck vom gesamten Text zu vermitteln oder zumindest charakteristische Szenen und Motive eines Textes zu betonen. Die Selektion basiert also auf einer bestimmten Interpretation des Textes. Durch die Akzentuierung bestimmter Passagen wird auch die Rezeption des Lesers beeinflusst, der den illustrierten Textstellen besondere Aufmerksamkeit schenkt.

Aus dem unterschiedlichen Charakter der Zeichensysteme ergibt sich eine weitere Funktion der Illustration: Sie führt zu einer Desambiguierung des Textes.

Die 'Leerstellen' einer bestimmten zu illustrierenden Textpassage müssen vom Illustrator ausgefüllt werden. Während das Wort allgemein und abstrakt ist, stellt das visuelle Zeichen in erster Linie anschaulich das Einzelne dar. Ein Autor kann beispielsweise bei der Beschreibung eines Ortes selektiv vorgehen oder sich nur auf eine lapidare Angabe wie "sie trafen sich im Wohnzimmer" beschränken, der Illustrator muß dagegen einen konkreten Raum mit seiner Einrichtung wiedergeben, die im Bild dargestellte 'Welt' ist durch die größere Konkretheit und Vollständigkeit aller visuell wahrnehmbaren Elemente charakterisiert.

Außerdem ist zu beachten, daß es zwischen sprachlichem Zeichen und bildlicher Darstellung keine unmittelbare Entsprechung gibt.<sup>42</sup> Die Visualisierung eines Textes ist also gegenüber dem

<sup>42</sup> Dies läßt sich anhand eines Tests veranschaulichen, bei dem Informanten gebeten wurden, Abbildungen von Sitzmöbeln, die sich durch die Merkmale: mit/ohne Armlehnen, mit/ohne Polsterung unterschieden, die Bezeichnung 'Stuhl' oder 'Sessel' zuzuordnen. Insbesondere bei einem gepolsterten Sitzmöbel ohne Armlehnen ergab sich dabei eine bemerkenswerte Unschärfe bei der Zuordnung. Drei Viertel der Befragten wählten für dieses

Text eine spezifizierende Konkretisation, welche durch die Beseitigung von Leerstellen und Unbestimmtheiten diesem eine bestimmte Lesart gibt.

Die Perspektivierung des Textes durch die Selektion der zu illustrierenden Passagen und die Desambiguierung mittels der Referentialisierung, die der Text durch seine Verbildlichung erfährt, sind die Invarianten, die sich aus der Verschiedenheit der Medien ergeben und daher für alle Illustrationen (mit Ausnahme der aus Kostengründen willkürlich einem Text beigeordneten) zutreffen.

Es bleibt dem Illustrator überlassen, inwiefern er in der Verbildlichung eines Werkes eine weitergehende Interpretation leistet. Der Illustrator kann eine Art formale Textexegese betreiben, indem er versucht, für Stilmittel des Textes eine Entsprechung in der Komposition des Bildes finden. Durch die Wahl eines eher transitorischen oder statischen Abbildungsmoments kann Aufmerksamkeit auf die Betonung von Dynamik oder Statik in einem Text gelenkt werden. Darüber hinaus kann der Illustrator durch einen bewußten Umgang mit den Konventionen des Bildmediums neue Bedeutungsdimensionen des Textes erschließen. So wie ein Text sich in eine bestimmte literarische Tradition einfügt und damit Bezug auf die Geschichte seines Mediums nimmt, verweist auch die Illustration auf die Geschichte der Malerei, deren Darstellungskonventionen und Bildformeln. Der Wechsel des Bezugsrahmens kann aufschlußreich sein. Wenn der Illustrator bestimmte ikonographische Formeln zitiert, kann dies darauf hinweisen, daß Parallelen zu den klassischen Sujets der Historienmalerei im Text erkannt wurden.

Die bisher entwickelten Charakteristika beziehen sich auf die textnahe Illustration. Der Illustrator kann sich jedoch von der strengen Wiedergabe des Textes lösen und eigene Nebenszenen oder Details erfinden, um Äquivalente für die Textaussage zu schaffen. Auf Kosten der Konkretisation des Ausgangstextes wird eine weitergehende Interpretation des Textes geschaffen, bei welcher der Betrachter aufgefordert ist, seine Auffassung des Textes mit der des Illustrators zu vergleichen. Ziel derartiger Ergänzungen kann es sein, den Text zu verdeutlichen. Es ist aber auch möglich, daß ein Verbessern oder Umschreiben des Textes durch den Illustrator intendiert ist.

---

die Bezeichnung 'Sessel', der Rest entschied sich für 'Stuhl'. Dieses sehr einfache Beispiel zeigt, wie im umgekehrten Fall ein Illustrator sich entscheiden muß, was er für das angemessene visuelle Zeichen für Sessel hält. Vgl. Faust, Manfred: "Sprachliches Zeichen und bildliche Darstellung." in: *Wort und Bild. Symposium des Fachbereichs Altertums- und Kulturwissenschaften zum 500-jährigen Jubiläum der Eberhard-Karls-Universität Tübingen*. Hg. von Helmut Brunner, Richard Kannicht und Klaus Schwager. München 1979. S. 266 f.

Die bisher nur theoretisch erörterten Funktionen der Illustration sollen nun anhand eines Beispiels veranschaulicht werden. Robin Jacques' Illustrationen zu James Joyces *Dubliners* vertreten keinen hohen künstlerischen Anspruch, dennoch kann die Illustration zu *The Boarding House* (Abb.34) Anhaltspunkte für die Perspektivierung und Referentialisierung des Textes geben. Der Illustrator wählt den entscheidenden Moment der Handlung, in welchem der den Text bestimmende Konflikt zwischen der Anpassung an die moralischen Zwänge der Gesellschaft und individueller Selbstverwirklichung deutlich wird. Doran, der als Angestellter im Büro eines katholischen Weinhändlers arbeitet, hat eine Liebesnacht mit Polly Mooney, der Tochter seiner Pensionswirtin, verbracht. Der Rat seines Beichtvaters, die Sorge um seine Stellung und der Druck von seiten der Mutter Pollys werden dazu führen, daß er Polly heiratet, obwohl er sie nicht liebt und sogar für ein wenig vulgär hält. Bevor das entscheidende Gespräch mit Mrs. Mooney stattfindet, sitzt Doran in seinem Zimmer und denkt über seine Lage nach. Er erwägt, ob er sich dem Druck beugen oder fliehen soll. Da er jedoch ein schwacher Charakter ist, wird er bleiben. Die Illustration gibt diesen Moment, in dem deutlich wird, daß die Heirat nur aus gesellschaftlichen Zwängen zustandekommen wird, wieder.

Auch die Referentialisierung des Textes läßt sich an diesem Beispiel veranschaulichen. Doran wird im Text nur kurz beschrieben. Aus der Perspektive Mrs. Mooneys erfährt der Leser, daß Doran "thirty-four or thirty-five years of age" ist. Mit seinem sozialen Status ist sie besser vertraut als mit seinen persönlichen Lebensdaten: "he had been employed for thirteen years in a great Catholic wine-merchants office."<sup>43</sup> In der für die Illustration gewählten Szene wird Doran folgendermaßen beschrieben: "Three days' reddish beard fringed his jaws and every two or three minutes a mist gathered on his glasses so that he had to take them off and polish them with his pocket-handkerchief."<sup>44</sup> Aus diesen spärlichen Angaben entwirft der Illustrator das Bild eines schlanken Mannes mittleren Alters, der Schnurrbart und Brille trägt. Dabei wird darauf verzichtet, die von Joyce benutzten äußeren Zeichen für die innere Anspannung des Protagonisten wiederzugeben. Stattdessen wird durch die kraftlose, in sich zusammengesunkene Haltung der Figur deutlich, wie sie sich verhalten wird. Die erschlafften Hosenträger, die Doran von seinen Schultern gestreift hat, dienen dazu, seine Willensschwäche zu veranschaulichen. Dorans Zimmer wird im Text nicht beschrieben, der Illustrator behilft sich damit, die typische Einrichtung eines Zimmers in einer Pension darzustellen, das mit einem schlichten Bett, einer

<sup>43</sup> Joyce, James: *Dubliners*. The corrected Text with an eplanatory Note by Robert Scholes. 11.Aufl. London 1989. S. 70.

<sup>44</sup> *Ibid.* S. 71.

Kerze, einem Nachttopf und einem einfachen Stuhl ausgestattet ist. Zugleich wird die Darstellung der Zimmereinrichtung dazu benutzt, auf die Gedankenwelt Dorans zu verweisen. Christusbild und Kruzifix repräsentieren die Allgegenwart der Kirche und ihrer rigiden Sexualmoral, deren Druck sich Doran beugen wird. Dorans Kopf befindet sich zwischen diesen christlichen Symbolen und dem Fenster, durch das er, einen Ausweg aus seiner Zwangslage suchend, blickt.

Die Skizzierung von Charakteristika der Illustration hatte heuristische Funktion und sollte dazu dienen, die interpretative Leistung der Illustration aus der medialen Verschiedenheit von Wort und Bild zu entwickeln. Die hier gewonnenen Kriterien wie Referentialisierung, Desambiguierung und Perspektivierung werden im weiteren Verlauf der Arbeit als Instrumente der Analyse herangezogen.

## 2. SAMUEL BUTLERS *HUDIBRAS*

### 2.1. *HUDIBRAS* - MEHR ALS EINE PURITANERSATIRE?

'No Work in our language contains more learning than Hudibras'  
J. Warton, Essay on Pope, ii. 473 <sup>45</sup>

*Hudibras* konfrontiert den Leser mit einer geradezu enzyklopädischen Themenfülle. "If inexhaustible wit could give perpetual pleasure no eye would leave half-read the work of Butler..." bemerkte Samuel Johnson in seinen *Lives of the English Poets*.<sup>46</sup>

Die Vielfalt der angesprochenen Themen und die Verknüpfung der Puritanersatire mit Elementen des komischen Ritterepos und der Romanzenparodie zeichnen *Hudibras* gegenüber anderen antipuritanischen Satiren des 17. Jahrhunderts aus.<sup>47</sup> Der Presbyterianer Hudibras und der Independent Ralpho gehören zwar den wichtigsten Puritanerfraktionen zur Zeit des Commonwealth an, und werden als Vertreter der charakteristischen Geisteshaltungen dieser Gruppen beschrieben: Während Hudibras' Religiösität auf der gelehrten Bibelexegese basiert, vertraut Ralpho ganz auf die göttliche Inspiration.

Doch ein Blick auf den Inhalt von *Hudibras* zeigt, daß diese gängigen Themen der Puritanersatire in *Hudibras* mit einer Handlung verknüpft werden, die den Ritterroman und insbesondere *Don Quichotte* zum Vorbild hat.

Der presbyterianische Ritter und sein Gefährte ziehen aus, um Abenteuer zu erleben, sie begeben sich auf die klassische *quest* der Ritterepen. Als die beiden einer Menschenmenge begegnen, die eine Bärenhatz veranstalten will, kommt es zum Konflikt, da Hudibras als typischer Vertreter der Puritaner diese Vergnügung unterbinden will. Die Beschreibung der Teilnehmer an der Bärenhatz nutzt Butler zu einer Parodie des epischen Heldenkatalogs. In kleinen Charakterskizzen werden die einfachen Dorfbewohner als heroisch-komische Helden dargestellt, die bedeutungsschwangere Namen tragen. Dazu werden Vergleiche mit christlichen und antiken Helden bemüht. Der Metzger Talgol ("Halsabschneider", von ital. *tagliare* = schneiden und *gola* = Hals)<sup>48</sup> wird folgendermaßen beschrieben:

<sup>45</sup> Zitiert in: Johnson, Samuel: *Lives of the English Poets*. Hg. von George Birbeck Hill. Vol.I. Hildesheim 1968. S. 213.

<sup>46</sup> *Ibid.* S. 212.

<sup>47</sup> Einen Überblick über die antipuritanische Satire des 17. Jahrhunderts bietet Ertl, Heimo: *Die Scheinheiligen Heiligen. Das Bild der Puritaner im Zerrspiegel satirischer und polemischer Literatur des 17. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1977.

<sup>48</sup> Vgl. Wilders, J.: Kommentar zu: Samuel Butler: *Hudibras*. Hg. v. John Wilders. Oxford 1967. S. 347.

Yet Talgol was of Courage stout,  
And vanquish'd oftner then he fought:  
Inur'd to labour, sweat, and toyl,  
And, like a Champion, shone with Oyl.  
Right many a Widow his keen blade,  
And many Fatherless, had made. (I, ii, 299-304)<sup>49</sup>

...  
With greater Troops of Sheep h'had fought  
Then Ajax, or bold Don Quixot:  
And many a Serpent of fell kind,  
With wings before and stings behind,  
Subdu'd as Poets say, long agon  
Bold *Sir George Saint George* did the Dragon. (I, ii, 309-315)

....  
For he was of that noble Trade  
That Demi-gods and Heroes made,  
Slaughter, and knocking on the head;  
The Trade to which they all were bred;  
And is, like others, glorious when  
'Tis great and large, but base if mean. (I, ii, 321-327)

Die Schilderung des Kampfes, der sich aus der Konfrontation entwickelt und den Hudibras für sich entscheiden kann, da er vom Pferd stürzt und auf den Bären fällt, welcher sich losreißt und die Menge in die Flucht treibt, wurde von Hardin Craig als Allegorie der politischen Ereignisse des Jahres 1647 gedeutet.<sup>50</sup> Zugleich wird jedoch der Heldenkampf der Epen parodiert. So wird etwa die Ladehemmung von Hudibras' Pistole als das Ergebnis einer göttlichen Intervention beschrieben:

But Pallas came in shape of Rust,  
And twixt the Spring and Hammer thrust  
Her Gorgon-shield, which made the Cock  
Stand stiff as if 'twere turn'd t'a stock. (I, ii, 781-784)

Während die Diskussion von Ralpho und Hudibras, wie mit dem gefangenen, einbeinigen Geigenspieler Crowdero zu verfahren sei, der schließlich von beiden im Triumph zum

---

<sup>49</sup> Zitiert nach der Ausgabe von John Wilders (Hrsg.): Samuel Butler: *Hudibras*. Oxford 1967. Schreibweise und Hervorhebungen wurden übernommen, ohne die zum Teil recht häufigen Abweichungen von der heutigen Orthographie zu kennzeichnen.

<sup>50</sup> Craig, Hardin: "*Hudibras*, Part I, and the Politics of 1647." *Manly Anniversary Studies*. Chicago 1923. S.145-155. Auf die Frage, ob eine allegorische Deutung von *Hudibras* berechtigt ist, soll hier nicht eingegangen werden. Eine ausführliche Kritik von Craigs Ansatz bietet Castorp, Helmut: *Die varronische Satire in England 1660-1690*. Heidelberg 1983. S. 148 ff.

Pranger geführt wird, als Anspielung auf die Debatten um die Hinrichtung von Charles I. verstanden werden kann, läßt sich die weitere Handlung nicht mehr auf historische Ereignisse beziehen.

Nachdem es der Meute gelungen ist, den Bären einzufangen beschließen sie, angestachelt von Orsin dem Bärenführer, sich an Hudibras zu rächen.

Auch den zweiten Kampf mit der Meute kann Hudibras zunächst für sich entscheiden. Als er von einem Stein getroffen wird, löst sich ein Schuß aus seiner Pistole, die Horde gerät in Unordnung und Hudibras gewinnt mit Hilfe seines Schwertes die Überhand. Doch der Feldherr, der sich schon größer denn Cäsar, dem niemals zwei Siege an nur einem einzigen Tag beschieden waren, wähnt, sieht sich nun mit der Magd Trulla konfrontiert, die ihm mit ihrem Knüppel so übel zusetzt, daß er schließlich die Waffen strecken und sich auf Ehrenwort ergeben muß, worauf Trulla ihn vor dem Zorn der wiederanrückenden Menge bewahrt. Es wird beschlossen, nun Hudibras und Ralpho anstelle von Crowdero in den Pranger zu sperren.

Ihre Gefangenschaft gibt den beiden Helden Gelegenheit, über Kirchenpolitik zu diskutieren. Ralpho, der als Anhänger der Independenten gegen die von den Presbyterianern vertretene Synodalverfassung der Kirche ist, vergleicht diese mit "mystical Bear-gardens" (I, iii, 1095). Das sich entspinnde Streitgespräch wird jedoch unterbrochen. In seiner mißlichen Lage erhält Hudibras Besuch von einer reichen Witwe, zu deren Vermögen er in heißer Liebe entbrannt ist, weshalb er vergeblich um ihre Hand angehalten hatte. Die spöttische Witwe läßt sich schließlich dazu erweichen, Hudibras zu befreien. Allerdings muß Hudibras versprechen, sich angesichts dieser Verkehrung der Ideale des Rittertums einer Prüfung zu unterziehen und sich auspeitschen zu lassen. Mit der Einführung der spröden Geliebten und dem Motiv der Mitgiftjagd wird der Themenkreis um die Satire auf die ideale Liebe der Romanzen erweitert. (Diese wird ausführlich in Kapitel 6.2. erörtert.)

Unter Diskussionen, ob ein solches Versprechen für Puritaner überhaupt bindend sein kann, ziehen Hudibras und Ralpho weiter. Die Satire kehrt damit wieder zu direkten Angriffen auf die Puritaner zurück. Den Hintergrund der Diskussion bildet die Debatte um den auf das Commonwealth zu leistenden *Engagement Oath* (1650). Das Streitgespräch wird erneut durch ein unerwartetes Ereignis unterbrochen, Hudibras und Ralpho treffen auf das Skimmington, eine Prozession bei der eine untreue Ehefrau und ihr gehörnter Ehemann durchs Dorf geführt werden (siehe Kapitel 6.3.). Hudibras' Versuch, dem heidnischen Treiben Einhalt zu gebieten, der ihn erneut als Feind volkstümlichen Vergnügens ausweist, scheitert, die beiden werden von der



Menge vertrieben.

Der heldenhafte Ritter, den nun Zweifel ob seines Wortbruchs gegenüber der Witwe plagen, läßt sich von Ralpho dazu überreden, den Astrologen Sidophrel aufzusuchen, welcher ihm über den Erfolg seines Werbens um die Witwe weissagen soll. Mit der Beschreibung Sidophrels, der einen Drachen durch sein Teleskop betrachtet und diesen für einen unheilverkündenden Kometen hält, wird die Astrologie als Thema der Satire eingeführt, zugleich erinnert Sidophrel an Zauberer und Magier wie Merlin aus der Artussage. Sidophrel gelingt es zuerst, Hudibras zu beeindrucken, da er ihm aufgrund der Informationen, die sein Gehilfe Whacum Ralpho entlockt hat, mitteilen kann, was sein Anliegen ist. Doch dann geraten die beiden in Streit. Um Hudibras von seinen hellseherischen Fähigkeiten zu überzeugen, teilt Sidophrel Hudibras mit, daß sein Assistent ihn einst beraubt habe (dies ist eine ironische Anspielung Butlers auf die gefälschte Fortsetzung des ersten Teils). Daraufhin schickt Hudibras Ralpho fort, um einen Dorfpolizisten zu holen. Der Astrologe und sein Gehilfe wollen ihre Überzahl ausnutzen und greifen Hudibras an. Hudibras schlägt die beiden aber nieder und raubt sie aus. Als Sidophrel sich tot stellt, scheint es Hudibras unklug zu sein, das Eintreffen des Polizisten abzuwarten. Er läßt Ralpho im Stich und macht sich aus dem Staub. Hudibras' heroischer Brief an Sidophrel beschließt mit einer Satire auf die Royal Society den zweiten Teil.

Ralpho ahnt unterdessen, daß es nicht ratsam wäre, Hudibras' Anweisungen zu befolgen. Stattdessen sucht er die Witwe auf, um ihr von Hudibras' Eidbruch zu berichten. Als er geendet hat, gelingt es ihm, sich vor dem gerade eintreffenden Hudibras zu verstecken. Dieser unternimmt einen weiteren Versuch, die Witwe zu umgarnen und spiegelt ihr vor, daß er sich der von ihr auferlegten Prüfung unterzogen habe. Diese geht zum Schein auf seine Lügen ein, läßt ihn aber dann von ihren maskierten Dienern verprügeln. Hudibras, der sich von Sidophrel gerufenen Geistern gegenüberwähnt, gesteht die wahren Motive seines Liebeswerbens.

Der nun folgende lange Einschub in III, ii, in dem zwei Parlamentarier des Rumpfparlaments über die Ereignisse zur Zeit des Commonwealth diskutieren, stellt noch einmal eine ausführliche Abrechnung Butlers mit der Puritanerherrschaft dar. Das Canto endet mit der Schilderung der Freudenfeiern der Londoner Bevölkerung angesichts des Endes der Puritanerherrschaft, dem sogenannten Burning of the Rumps. Erst dann wird die Handlung fortgesetzt. Hudibras sucht auf Anraten von Ralpho einen Rechtsanwalt auf, der die Witwe mit rechtlichen Mitteln dazu zwingen soll, ihr Eheversprechen einzuhalten. Mit Hudibras' Brief an die Witwe, in dem er sie von seiner Liebe überzeugen, aber auch davon abhalten will, strafrechtliche Schritte gegen ihn

wegen des von ihm geleisteten Meineids einzuleiten, und deren spöttischer Antwort bricht die Handlung ab.

Diese kurze Handlungsübersicht zeigt bereits, daß die Puritanersatire nur eines der Themen von *Hudibras* ist. So wird die im ersten Teil noch am konsequentesten vertretene antipuritanische Satire bereits mit der Epenparodie vermischt. Die direkte Behandlung von typischen Puritanerthemen findet danach hauptsächlich in den Dialogen von Hudibras und Ralpho sowie dem die Handlung unterbrechenden Einschub in III, ii statt. Das Verhalten von Hudibras kann natürlich immer als Beispiel für die Heuchelei und Feigheit der Puritaner verstanden werden, dennoch läßt sich im zweiten und dritten Teil eine bemerkenswerte Ausweitung der Satire in Hinblick auf allgemeinere Themen wie die Astrologie und die Beziehung der Geschlechter feststellen. Dies wird jedoch um den Preis einer immer episodenhafter werdenden Handlung und langwieriger Dialoge erkauft. Der erste Teil ist in der Verknüpfung von Puritanersatire und Epenparodie mit einer abgeschlossenen Handlung sicher der gelungenste. Deutlich wird diese Verknüpfung beispielsweise in I, i, 631ff wo, nach abgeschlossener Charakterisierung der beiden Protagonisten und noch vor Einsetzen der Handlung der 'vergessene' Musenanruf nachgeholt wird: "We should, as learned Poets use / Invoke th'assistance of some *Muse*". Der Anruf selbst wird für einen Angriff auf die puritanischen Pamphletisten George Wither, William Prynne und John Vickers genutzt, deren Werke als die Ausgeburten einer vom Alkohol umnebelten Phantasie dargestellt werden:

Thou that with Ale, or viler Liquors,  
Didst inspire *Withers, Pryn* and *Vickers*,  
And force them, though it were in spight  
Of nature and their stars, to write; (I, i, 639-643)

Butler verwendet das oktosyllabische Reimpaar in äußerst flexibler Weise, um Komik zu erzeugen. Das Versmaß war durchaus für die ernste Dichtung geeignet. Bereits zu Chaucers Zeiten in England eingeführt, wurde es im 17. Jahrhundert von William Browne und John Milton für Gedichte in lyrischer oder pastoraler Stimmung, wie beispielsweise *L'Allegro* und *Il Penseroso*, verwendet.<sup>51</sup> Ausschlaggebend für Butlers Wahl des Mediums war aber wohl, daß dieses durch die Virgil-Travestie von Scarron bereits als *vers burlesque* etabliert war. Durch die Verwendung von *double rhymes*, forcierten Enjambements und freier Senkungsfüllung formt Butler es zum geeigneten Versmaß für die Burleske um; er ist dabei so erfolgreich, daß sich im

---

<sup>51</sup> Einen kurzen Überblick über mögliche Einflüsse auf Butlers Verwendung des oktosyllabischen Reimpaars bietet Brooks, Harold F.: "English Verse Satire, 1640-1660: Prolegomena." *The Seventeenth Century* Vol.III. No.1 Spring 1988. S.17-46, insbesondere die Seiten 17 f.

Englischen für gewollt holperige Verse die Bezeichnung *hudibrastics* eingebürgert hat. Aufgrund der bereits angesprochenen Vielfalt der von Butler verwendeten Methoden hat sich eine Gattungszuweisung von *Hudibras* als schwierig erwiesen. Ulrich Broich hat darauf hingewiesen, daß *Hudibras*, als Ganzes gesehen, keine Travestie ist, denn "*Hudibras* übernimmt nicht wie die Travestie konsequent die Handlung einer bestimmten travestierten Vorlage oder Gattung, sondern hat eine eigene Handlung."<sup>52</sup> Die für die Travestie typische Diskrepanz von bedeutendem Gegenstand und niedrigem Stil ist ebenfalls nicht gegeben, da Butler darauf verzichtet, die Ereignisse des Bürgerkriegs selbst in niedrigem Stil darzustellen. Broich führt daher das hudibrastische Epos als eine Form des komischen Epos ein. Auch andere Autoren wollen in *Hudibras* ein Werk *sui generis* sehen. In M.H.Abrams *A Glossary of Literary Terms* etwa wird das *Hudibrastic poem* neben der Travestie als eigene Unterart der *low burlesque* aufgeführt.<sup>53</sup> Helmut Castorp konnte dagegen zeigen, daß *Hudibras*, trotz des Fehlens des Prosimetrum, in der Tradition der varronischen Satire steht,<sup>54</sup> der auch schon Dryden in seinem *Discourse concerning the Original and Progress of Satire* Butlers Werk zuordnete.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Broich, Ulrich: *Studien zum komischen Epos*. Tübingen 1968. S. 63.

<sup>53</sup> Abrams, M.H.: *A Glossary of Literary Terms*. 3.Aufl. London 1971 S. 19 s.v. burlesque.

Die Definition zeigt jedoch die Schwäche dieser Unterscheidung:

The **Hudibrastic poem** is named from Samuel Butler's *Hudibras* (1663), which satirizes rigid Puritanism by describing the adventures of a Puritan knight, Sir Hudibras; instead of the doughty deeds and dignified style of the traditional genre of the *chivalric romance*, however, we find the knightly hero experiencing humiliating misadventures which are described in *doggerel* verses and a ludicrously colloquial idiom.

<sup>54</sup> Castorp, Hans: *Die varronische Satire in England 1660-1690. Studien zu Butler, Marvell und Dryden*. Heidelberg 1983. S. 126-177.

<sup>55</sup> Dryden, John: *Discourse concerning the Original and Progress of Satire*. In: *The Works of John Dryden Vol.IV*. Hg.von A.B. Chambers und William Frost. London 1974. S. 81 :

"His [Butler's] Satire is of the *Varronian* kind, though unmix'd with Prose."

## 2.2. DIE REZEPTION VON *HUDIBRAS*

...the book which was once quoted by princes, and which supplied conversation to all the assemblies of the gay and witty, is now seldom mentioned....  
Samuel Johnson, 1759<sup>56</sup>

*Hudibras* wurde im 17. und 18. Jahrhundert vorwiegend als eine antipuritanische, den tagespolitischen Ereignissen verpflichtete Satire verstanden. Samuel Johnson führte *Hudibras* als ein anschauliches Beispiel für ein Werk an, das die Auseinandersetzung mit allgemeinen Themen von zeitlosem Interesse vermissen läßt und dessen Ruhm mit der Zeit verblaßt, da er ganz auf der aktuellen Zeitbezogenheit beruht.

But many have lost the final reward of their labours, because they were too hasty to enjoy it. They have laid hold on recent occurrences and eminent names, and delighted their readers with allusions and remarks, in which all were interested, and to which all therefore were attentive. But the effect ceased with its cause... These observations will shew [sic] the reason why the poem of *Hudibras* is almost forgotten however embellished with sentiments and diversified with allusions, however bright with wit, and however solid with truth. The hypocrisy which it detected and the folly which it ridiculed, have long vanished from public notice.<sup>57</sup>

Es ist sicherlich zutreffend, daß die Satire auf die gerade ihrer politischen Macht beraubten Presbyterianer und Independenten unmittelbar zum großen Erfolg des Werkes beigetragen hat. Im ersten Jahr nach der Veröffentlichung des ersten Teils von *Hudibras* im November 1662 wurden allein neun Auflagen des Buches verkauft, vier davon waren illegale Raubdrucke, um die gewaltige Nachfrage zu befriedigen. Eine gefälschte Fortsetzung mit dem Titel *Hudibras the Second Part* (1663) versuchte von der Popularität des Epos zu profitieren.

Butlers echter, Ende 1663 veröffentlichter zweiter Teil verkaufte sich zwar schlechter als der erste, dennoch wurde Butler am Hofe Charles II. begeistert gelesen, so erwähnt Samuel Pepys in seinem Tagebuch den Kauf von "*Hudibras*, both parts, the book now in greatest fashion for drollery...".<sup>58</sup> Dem 1677, fünfzehn Jahre nach Erscheinen des ersten Teils veröffentlichten dritten

---

<sup>56</sup> Johnson, Samuel: *The Idler* No. 59 Saturday, 2 June 1759. In: Bate, W.J., Bullitt, John M. und Powell, L.F. (Hgg.): *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson Vol. II : The Idler and The Adventurer*. London 1963. S. 184.

<sup>57</sup> *Ibid.* S. 183 f.

<sup>58</sup> Pepys, Samuel: *Diary*. 10. Dec. 1663. Hier und im folgenden zitiert nach der Ausgabe von Wheatley, Henry B (Hrsg.): *The Diary of Samuel Pepys. Vol.III*. London 1923. S. 370 f.

und letzten Teil wurde weniger Beachtung geschenkt. Dennoch erfolgte eine erste Gesamtausgabe von *Hudibras* im Jahr 1684. Das Werk erfreute sich auch noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts einer gewissen Popularität, so wurden 1704, 1710 und 1726 Ausgaben von *Hudibras* veröffentlicht.

Die vielfältigen Anspielungen auf die Tagespolitik und Zeitgenossen - so soll beispielsweise der Presbyterianer Sir Samuel Luke, in dessen Dienst Butler eine Zeit lang stand, als Vorbild für *Hudibras* gedient haben - wurden im Laufe der Zeit immer weniger verstanden. Im Jahre 1715 veröffentlichte daher Sir Roger L' Estrange einen *Alphabetical Key to Hudibras*, in dem die Vorbilder für die einzelnen Figuren entschlüsselt wurden. Im Jahre 1744 erschien eine erste kommentierte Ausgabe von *Hudibras*, die von Zacharias Grey herausgegeben wurde. Der Kommentar bietet eine Auslegung von *Hudibras* aus der Sicht eines überzeugten Tories, welcher das Werk endgültig auf den Tenor einer nicht nur antipuritanischen, sondern auch für die Royalisten Partei ergreifenden Satire festlegt.

Die kurze Übersicht über den Inhalt von *Hudibras* hatte jedoch gezeigt, daß dieser sich durch Öffnung für allgemeinere satirische Attacken von anderen antipuritanischen Satiren unterscheidet. Die Ausweitung des Themenfeldes wurde allein schon dadurch notwendig, daß das Publikum nur noch begrenztes Interesse an der Wiederholung der immer gleichen Angriffe auf die Puritaner zeigte. "The business of abusing the Puritans begins to grow stale..."<sup>59</sup> bemerkte Samuel Pepys 1668 in seinem Tagebuch.

Dennoch scheinen die leider nicht sehr zahlreichen kritischen Äußerungen zu *Hudibras* darauf hinzuweisen, daß dieser eine recht einseitige Rezeption erfuhr. Kritik wurde an *Hudibras* vor allem wegen des vom klassizistischen Ideal abweichenden Gebrauchs von Vers und Stil geübt,<sup>60</sup> eine inhaltliche Auseinandersetzung fand dagegen kaum statt. Wenn *Hudibras* Erwähnung fand, zeigt sich, daß die Satire auf die Puritaner und deren Laster als das herausragende Charakteristikum von Butlers Werk verstanden wurde.

So bezeichnete Shaftesbury *Hudibras* als "highly-rated burlesque poem, written on the subject of our religious controversies in the last age...".<sup>61</sup> John Dennis und Montague Bacon sahen in

---

<sup>59</sup> Pepys, Samuel: *Diary*, 4. Sep. 1668.

<sup>60</sup> Beispielsweise von John Dryden im *Discourse concerning the Original and Progress of Satire*: "... the double Rhyme, (a necessary Companion of Burlesque Writing) is not so proper for Manly Satire, for it turns Earnest too much to Jest, and gives us a Boyish kind of Pleasure. ... We thank him [Butler] not for giving us that unseasonable Delight, when we know he cou'd have given us a better, and more solid." *a.a.O.* S. 81. Ähnliche Kritik äußert auch Walter Harte in seinem *Essay on Satire* (1730).

<sup>61</sup> Shaftesbury: *Characteristics*. zitiert in: Castorp, Hans: *Die varronische Satire in England 1660-1690*.

*Hudibras* eine Satire der puritanertypischen Eigenschaften *hypocrisy* und *vice*.<sup>62</sup>

Auch ein Blick auf die zahlreichen Nachahmer des hudibrastischen Stils scheint eine Rezeption von *Hudibras* unter dem dominanten Aspekt der antipuritanischen Satire zu bestätigen.<sup>63</sup> Die Imitatoren übernahmen nicht nur das vierhebige Reimpaar und das *doggerel*, in der Mehrzahl zeichneten sie sich auch durch eine konservative, die religiöse Ordnung bejahende Haltung aus. Die Parteinahme für die anglikanische Kirche und Monarchie wurde dabei unter expliziter Bezugnahme auf Butler gerechtfertigt, obwohl dieser sich zwar scharf gegen die Puritaner ausgesprochen, dabei jedoch nicht so eindeutig wie seine Nachahmer Partei für die Royalisten ergriff hatte. So schrieb der anonyme Autor des in *hudibrastics* verfaßten *Pendragon, or the Carpet Knight* (1698) in seinem Vorwort:

If the Author of *Hudibras* had a right or took liberty to ridicule particular Factions and Perswasions [sic], as he thought them Faulty, sure another Man must needs have the same Privilege to expose those who are apparently mischievous to Society, and destructive to good Establish'd Government.<sup>64</sup>

Während die kritischen Zeugnisse des 17. und 18. Jahrhunderts eine recht einseitige Rezeption belegen, hat es im 20. Jahrhundert immer wieder Versuche gegeben, *Hudibras* aus der verengenden Sichtweise der antipuritanischen Satire zu lösen und den Blick auf zeitlose Aspekte von Butlers Satire zu richten. Dies geschah auch, um neue Perspektiven auf ein Werk zu eröffnen, das sonst nur Historikern, die mit der oft verwirrenden Geschichte der englischen Revolution vertraut sind, noch interessant erscheinen konnte.

*Hudibras* wird nun als Satire auf die Menschheit im allgemeinen gesehen, und der *Satyre Against Mankind* des Earl of Rochester an die Seite gestellt. George Wasserman interpretiert den ersten Teil von *Hudibras*, in dem sich keine positiven menschlichen Charaktere finden lassen und allein das Verhalten des Bären Mitleid erweckt, unter dem Aspekt der *theriophily*,

---

*Studien zu Butler, Marvell und Dryden*. Heidelberg 1983. S. 131.

<sup>62</sup> "The violence and virulence of the contending Parties in *England*, have, I am afraid, been one great cause, why we have had no just Satire in *England*, since the Author of *Hudibras* publish'd his, which seems to me, to be a very just one on Hypocrisy." Dennis, John: "The Characters and Conduct of Sir John Edgar" in: *The critical Works of John Dennis. Vol II. 1711-1729* Hg. von E.N. Hooker. 3. Aufl. Baltimore 1967. S. 201.

In Montague Bacons Abhandlung über *Hudibras* "A Dissertation upon Burlesque Poetry" wird *Hudibras* als "...a satyr made to expose Vice..." "...exposing, in the Burlesque Way, the Hypocrites of these Times..." bezeichnet. Zitiert in: Castorp, Hans: *Die varronische Satire in England 1660-1690*. Heidelberg 1983. S. 130.

<sup>63</sup> Eine ausführliche Darstellung der zahlreichen *Hudibras*-Nachahmungen bietet Richards, E.A.: *Hudibras in the Burlesque Tradition*. Repr. New York 1972. [New York 1937]

<sup>64</sup> Zitiert in: Richards, Edward Ames: *Hudibras in the Burlesque Tradition*. Repr. New York 1972. [New York 1937] S. 55.

also einer Satire, die Tiere zu Trägern positiver Normen im Kontrast zum Menschen erhebt, (beispielhaft ist hier das vierte Buch von Swifts *Gulliver's Travels*).<sup>65</sup> In den folgenden Teilen sieht er im Sieg Trullas und dem Verhalten der Witwe eine Kontrastierung von weiblichem *common sense* und männlicher Vernunft, was ihn zu dem Ergebnis führt: "The moral and physical victories of the women in *Hudibras*, then, are a part of the strategy of Butler's satire against man - *animal rationale*."

Gerade der satirischen Sicht auf die Beziehung der Geschlechter wird nun Bedeutung zugemessen. "Sex roles and sexual ambiguity are central to *Hudibras*..." erkennt Felicity A. Nussbaum.<sup>66</sup> Zu Zwecken der Satire scheint Butler fast feministische Positionen einzunehmen, die aber vor dem Hintergrund der Auffassungen seiner Zeit gesehen werden müssen. "The misanthrope in a century of misogynists shows woman triumphant over man."<sup>67</sup> erkannte Earl Miner.

Es wird von besonderem Interesse sein, welche Akzentuierung diese Aspekte in den Illustrationen erfahren.

---

<sup>65</sup> Vgl. Wasserman, George: *Samuel "Hudibras" Butler*. Boston 1976. S. 79-81. Eine Herleitung der *theriopyly* als eine gegen die von Descartes vertretene Auffassung gerichtete Satire, daß Tiere in ihren Funktionen mit Maschinen gleichzusetzen sind, findet sich bei Helmut Castorp: *Die varronianische Satire in England 1660-1690*. Heidelberg 1983. S. 158-159.

<sup>66</sup> Nussbaum, Felicity A.: *The Brink of all we Hate. English Satires on Women 1660-1750*. Lexington 1984. S. 50.

<sup>67</sup> Miner, Earl: *The Restoration Mode from Milton to Dryden*. Princeton 1974. S. 184.

### 3. WILLIAM HOGARTHS ILLUSTRATIONEN ZU *HUDIBRAS*

#### 3.1. 'THE DON QUIXOT OF THIS NATION' -

##### DIE VERÖFFENTLICHUNG DER ILLUSTRATIONEN ZU *HUDIBRAS*

The spirit glow'd in HOGARTH'S heart,  
He rose Cervantes of the art,  
And boasts unrival'd praise.

Samuel Boyce: *The Progress of the Sister Arts* (1757)<sup>68</sup>

Im Frühjahr 1726 veröffentlichte der Verleger Philip Overton zwölf großformatige Kupferstiche mit Illustrationen zu Samuel Butlers *Hudibras* (Abb.1-12), die von einem jungen, noch weitgehend unbekanntem Illustrator namens William Hogarth geschaffen wurden. Die ungewöhnliche Form der Veröffentlichung von Buchillustrationen als lose, vom Text unabhängige und nur mit einer kurzen Legende versehene Blätter bedarf der Erklärung.

Overton, einer der bedeutendsten Graphikhändler Londons in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, hatte im Jahr zuvor in gleicher Form Illustrationen zu Cervantes' *Don Quichotte* veröffentlicht. Diese waren von den englischen Kupferstechern George Bickham und J. Mynde nach den Entwürfen von Charles Antoine Coypel (1694-1752) für 28 Gobelins mit Szenen aus *Don Quichotte* (1716-23) angefertigt worden. daß Motive aus einem komischen Ritterroman Wandteppiche schmückten, auf denen traditionellerweise mythologische Themen dargestellt wurden, war ungewöhnlich. Die Entwürfe des 1722 zum französischen Hofmaler ernannten Coypel wurden schnell berühmt und fanden durch zahlreiche Nachstiche weite Verbreitung.

Die *Hudibras*-Illustrationen waren offensichtlich als Pendant zu den erfolgreichen Werken Coypels gedacht. Der Bezug zu den *Quichotte*-Illustrationen erklärt auch die für die Illustration literarischer Werke ungewöhnliche Form der Veröffentlichung als lose, großformatige Blätter. Die Zeitungsanzeigen, in denen um Subskribenten für die *Hudibras*-Illustrationen geworben wurde, erwähnen ausdrücklich *Don Quichotte*. In der *Evening Post* vom 5. Oktober 1725 wurden "twelve Historical and most Diverting Prints, taken from the celebrated Poem of HUDIBRAS (the Don Quixot of this Nation) describing in a Pleasant Manner the Humor of those Times" angekündigt.<sup>69</sup> Später wurde für beide Serien gemeinsam inseriert. Es läßt sich

<sup>68</sup> Zitiert in: Paulson, Ronald: *Hogarth vol. 3: Art and Politics*. New Brunswick 1993. S. 302.

<sup>69</sup> *The Evening Post*, October 5-7. 1725. Zitiert in: Paulson, Ronald: *Hogarth's Graphic Works*. 3. verb. Aufl. London 1989. S. 58 f.



nicht mehr aufklären, ob Overton Hogarth einen Auftrag erteilte, oder ob dieser dem Verleger den Vorschlag, den 'englischen *Don Quichotte*' zu illustrieren, unterbreitete.

Der Gedanke, mit seinen Illustrationen in Konkurrenz zu einem französischen Hofkünstler zu treten, muß reizvoll für Hogarth gewesen sein. Zeit seines Lebens kämpfte er gegen die Vorliebe seiner Landsleute für kontinentaleuropäische Künstler an. Im Jahre 1736 beispielsweise schenkte er dem St. Bartholomew's Hospital in London zwei großformatige Historiengemälde, um zu verhindern, daß der Italiener Jacopo Amigioni den Auftrag für diese Gemälde bekam.

Zugleich bot sich ihm die Gelegenheit, durch die Illustrationen bei einem breiteren Publikum bekannt zu werden. Nachdem sich Hogarth 1720 im Alter von 22 Jahren kurz vor der Beendigung seiner siebenjährigen Lehrzeit bei dem Silberschmied Ellis Gamble selbstständig gemacht hatte, mußte er sein Geld zunächst durch Auftragsarbeiten für Visiten- und Einladungskarten verdienen. Ab 1723 widmete sich Hogarth auch der Buchillustration. Die Bücher, die Hogarth zu Beginn seiner Laufbahn illustrierte, sind heute meist vergessen. Es handelte sich vorwiegend um Reiseberichte, wie *La Mortraye's Travels* (1723/24) oder Sachbücher, wie *Beaver's Roman Military Punishments* (1725). Die Illustration von Büchern war keine besonders prestigeträchtige Tätigkeit, meist wurden die Illustratoren nicht einmal namentlich erwähnt. Der Markt wurde von zweitklassigen französischen und flämischen Illustratoren beherrscht. Da es noch keine eigenständige englische Tradition in der Buchillustration gab, wurden meist kontinentaleuropäische Vorbilder kopiert.

Hogarth versuchte daher, durch erste eigenständige satirische Stiche zu aktuellen Themen Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. In *Masquerades and Operas or The Bad Taste of the Town* (1724, Abb.35) setzte er sich kritisch mit der Mode der italienischen Oper in London auseinander, zugleich zeigt das Blatt bissige Angriffe auf den neoklassizistischen Zirkel um Lord Burlington und dessen Architekten William Kent. Der Versuch, diesen Stich unabhängig von den Graphikhändlern herauszugeben, scheiterte, da schon kurz nach seiner Veröffentlichung billige Raupkopien im Handel waren.<sup>70</sup> Hogarth mußte sich der gängigen Praxis beugen, die

<sup>70</sup> Verbittert erinnert sich Hogarth in den *Autobiographical Notes*:

I found this Tribe [the printsellers] as my father left them when he died which was about four or five years before this time of Illness occasioned by partly the useage he met with from this set of people and partly by disapointments from great mens Promises. So that I doubly felt their usage which put me upon publishing on my own account but here again I [met] a monopoly of Printsellers equally distructeve to the Ingenious for the first plate I Published called the Tast of the Town in which the the reigning follies were lashd, had no sooner begun to take run but I found coppies of it in the print [shops] selling for half the price whilst the originals return'd [to] me again in which I [was] obliged to sell my plate [for what] these pyrates pleasd to give me, as there was no place

Druckplatten für Stiche an die Verleger zu verkaufen und diesen die Vermarktung zu überlassen. Am kommerziellen Erfolg eines Druckes war der Künstler nicht beteiligt. Hogarth befand sich somit noch in der Abhängigkeit von Graphikhändlern, aus der er sich erst später befreien konnte, als er durch den Erfolg seiner informellen Gruppenporträts (*conversation pieces*) genügend finanziellen Rückhalt hatte, um seine großen graphischen Zyklen wie *A Harlot's Progress* und *A Rake's Progress* im Selbstverlag zu veröffentlichen.

Selbst wenn es Hogarths eigene Idee gewesen sein sollte, *Hudibras* zu illustrieren, war er gezwungen, einen Verleger zu suchen. Sechs teils sehr sorgfältig ausgearbeitete Zeichnungen<sup>71</sup> mit detaillierten Entwürfen zu einzelnen Szenen aus *Hudibras* könnten als Arbeitsproben gedient haben, um Overton für eine Veröffentlichung zu gewinnen. Die Unterschiede, die sich zwischen Zeichnung und ausgeführten Stichen feststellen lassen, sprechen dafür, daß jene auch dem Prozess der Bildfindung bei dem umfangreichen und anspruchsvollen Projekt dienten.<sup>72</sup>

Als die Illustrationen am 24. Februar 1725/26 nach einigen Verzögerungen - die Drucke waren eigentlich bereits für Weihnachten angekündigt worden - veröffentlicht wurden, hatten sich 192 Subskribenten gefunden.<sup>73</sup>

Es ist wichtig, hier noch einmal darauf hinzuweisen, daß Hogarth bei der künstlerischen Gestaltung der Illustrationen nicht vollständig frei war. Es spielt dabei keine Rolle, ob er direkt im Auftrag des Verlegers handelte, oder ob er diesen nur für die Veröffentlichung seiner Arbeiten gewonnen hatte. Wahrscheinlich ist, daß er gewisse Vorgaben Overtons erfüllen mußte, dies wird bei einer genauen Analyse der Stiche in Betracht zu ziehen sein. Die zweimonatige Verzögerung der Veröffentlichung deutet auf mögliche Unstimmigkeiten zwischen Verleger und Illustrator hin. Hogarths Name, der in den Zeitungsanzeigen zunächst nicht erwähnt wurde, er-

---

of sale but at their Shops.

Hogarth, William: *The Analysis of Beauty. With the rejected Passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes*. Hg. von Joseph Burke; Oxford 1955. S. 205. Die Rechtschreibung des Originals wurde beibehalten.

<sup>71</sup> Heute in der Royal Library. vgl. Oppé, A. P. (Hrsg.): *The Drawings of William Hogarth*. London 1943. Katalog Nr. 5-10.

<sup>72</sup> Zu den späteren *modern moral subjects* gibt es keine Zeichnungen. Der Grund hierfür ist jedoch, daß Hogarth sobald er zu malen begonnen hatte, den Prozess der Bildfindung beim Malen der Gemälde, die dann als Vorlage für die graphischen Reproduktionen dienten, bewältigte. Die zahlreichen, zum Teil mit bloßem Auge an den Originalen erkennbaren Korrekturen, die sogenannten *pentimenti*, geben davon Zeugnis. So läßt sich erklären, daß nur für die Bildfolgen, die als direkte moralische Belehrung für ein Massenpublikum gedacht waren und zu denen keine Gemälde existieren, nämlich *Industry and Idleness* (1747), *The Four Stages of Cruelty* (1750/51) und *Beer Street* und *Gin Lane* (1750/51), Zeichnungen vorhanden sind.

<sup>73</sup> Paulson, Ronald: *Hogarth's Graphic Works*. 3. verb. Aufl. London 1989. S. 59.

schien erst in der letzten Anzeige vom 3. Februar, welche die Veröffentlichung für den 24. des Monats ankündigte.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> "Designed and Engraved by Mr. Hogarth" vgl. Paulson, Ronald: *Hogarth v. I.* New Brunswick 1991. S. 149.

### 3.2. ILLUSTRATIONEN ZU *HUDIBRAS* - EIN VERGLEICH

Die Veröffentlichung der Illustrationen war ein großer Erfolg beim Publikum und machte Hogarth bekannt. Möglicherweise war die Beachtung, welche die zwölf Stiche gefunden hatten, ausschlaggebend dafür, daß die Verleger D. Browne, J. Walthoe und J. Knappton ihre im April 1726 veröffentlichte Ausgabe von *Hudibras* mit siebzehn kleinformatischen Illustrationen (Abb.13-29) von Hogarth versahen. In den Zeitungsanzeigen wurde mit Hogarths Namen für das Buch geworben.<sup>75</sup>

Die in dem Buch veröffentlichten Illustrationen sind wahrscheinlich einige Zeit vor den großen Kupferstichen entstanden. Ronald Paulson schlägt in seinem Œvrekatalog zu Hogarth eine Datierung auf 1721 vor, da die kleinen Illustrationen sich deutlich an das Vorbild einer illustrierten *Hudibras*-Ausgabe von 1710 (Abb.36/37) anlehnen.<sup>76</sup> Für eine frühere Entstehung spricht aber vor allem, daß Hogarth Motive aus den kleinen Illustrationen in seiner großen Bildfolge wiederverwendet und neu kombiniert.

Ein Blick auf die früheren *Hudibras*-Illustrationen kann die Besonderheiten der großen Illustrationen in Bezug auf die Darstellungsweise verdeutlichen. Die unterschiedlichen Kriterien bei der Wahl des Abbildungsmoments werden in einem späteren Kapitel besprochen.

Der Illustrator der *Hudibras*-Ausgabe von 1710 ist nicht bekannt. Es wurde versucht, die Illustrationen Francis Le Piper, einem aus Flandern stammenden Dilettanten, der bereits vor 1698 Szenen aus *Hudibras* in Öl malte, zuzuschreiben.<sup>77</sup> Die Zuschreibung ist jedoch mit Sicherheit falsch, da Le Piper 1698 starb. Pipers Ölskizzen sind nur von geringem künstlerischen Interesse, zeigen jedoch eine frühe bildnerische Auseinandersetzung mit Butlers Werk und sollen darüber hinaus "the first recorded oils from a nondramatic English literary source"<sup>78</sup> sein.

Die Illustrationen von 1710 sind in einem anspruchslosen Stil gehalten und weisen nur wenige

---

<sup>75</sup> '...with a new set of Cuts, design'd and engraved by Mr. Hogarth.' *Post-Boy*. Apr. 30-May 3. Zitiert in Paulson, Ronald: *Hogarth's Graphic Works*. 3. verb. Aufl. London 1989. S. 40. Hogarths Name wird auch auf der Titelseite des Buches genannt.

<sup>76</sup> *Ibid.* S. 40. Die Datierung läßt aber einige Fragen offen. Es ist unwahrscheinlich, daß Hogarth siebzehn Illustrationen ohne einen bestimmten Anlaß entworfen hat. Zwischen 1710 und 1726 wurde jedoch keine neue Ausgabe von *Hudibras* veröffentlicht. Vielleicht war jedoch im Jahr 1721, in dem in Westminster Abbey ein Denkmal für Samuel Butler enthüllt wurde, eine solche Ausgabe geplant.

<sup>77</sup> So Wilders in der *Textual Introduction* zu: Butler, Samuel: *Hudibras*. Hg. von John Wilders. Oxford 1967. S. lix. Er folgt darin Antal, F.: *Hogarth and his Place in European Art*. London 1962. S. 87.

<sup>78</sup> Altick, Richard D.: *Paintings from Books: Art and Literature in Britain, 1760-1900*. Columbus 1985. S. 13 f.

Details auf, was allerdings auch durch das kleinere Format begründet sein kann. Auch die Komposition ist schlicht. Figuren werden meist additiv nebeneinandergereiht, sie wirken wie willkürlich in einem Flächenraum positionierte Puppen, die ganz auf sich selbst bezogen bleiben.

Hogarth vergrößert in seinen frühen Illustrationen den Stil seines Vorgängers in bezug auf die Zeichnung. Dieser haftet ein kruder, holzschnitthafter Charakter an. Der Kontur ist unruhig, die Binnenzeichnung nur summarisch. Hogarth versucht jedoch, den Kompositionen eine größere Geschlossenheit zu verleihen, Stimmungselemente in die Darstellung mit einzubringen und die Figuren aufeinander zu beziehen. Dies wird bei einem Vergleich der beiden Blätter zu *Hudibras Sallying Forth* (Abb.2 und Abb.36) deutlich. Die im Hintergrund kaum erkennbare Volksmenge in der Illustration von 1710 wird von Hogarth durch eine Waldlandschaft ersetzt, Baumwipfel und bedrohlich aufziehende Wolken geben der Komposition größere Geschlossenheit. Dadurch wird Raumtiefe geschaffen, während die Figuren der früheren Illustration wie in der Fläche gestaffelt erscheinen.

Die Figuren treten jetzt miteinander in Beziehung: Hudibras und Ralpho scheinen nun in einen Disput vertieft zu sein. Noch deutlicher wird die Betonung der Interaktion in *Hudibras in Tribulation* (Abb.6 und Abb.37). In der früheren Illustration steht die Witwe steif vor dem Pranger und blickt ins Leere. Nur ihre zu einem Redegestus erhobene Hand läßt ahnen, daß sie eigentlich den unglücklichen Helden verspottet. Die Menschenmenge schließt folienhaft den Hintergrund, sie bleibt von dem Geschehen ausgeschlossen. Anders bei Hogarth, wo die Menge den Schandpfahl umringt und diskutierend am Geschehen Anteil nimmt. Körperhaltung und Gestik der Witwe sind jetzt deutlich auf den von ihr verhöhnten Hudibras bezogen.

Hogarth verbessert also die Illustrationen seines Vorgängers in kompositioneller Hinsicht. Durch die bewußt krude, gelegentlich ins Karikaturistische übersteigerte Zeichnung findet er zugleich ein stilistisches Äquivalent für Butlers holprige, vierhebige Verse.

Für die großen Illustrationen wählt Hogarth hingegen eine monumentale Darstellungsweise, die sich an der Historienmalerei orientiert: Die Figuren werden jetzt voluminöser und raumgreifender. Zugleich findet sich eine, auch durch das größere Format begünstigte, Betonung von Details. Besonders deutlich wird dies beim Vergleich von *Hudibras' First Adventure* in den großen und kleinen Illustrationen (Abb.3 und Abb.15). Die kleine Illustration zeigt die Menschenmenge als homogene Masse, in der sich erst bei genauerer Betrachtung einzelne Personen wie der Geigenspieler Crowdero oder der Bärenführer Orsin erkennen lassen. In dem

großen Blatt werden dagegen die von Butler in einem komischen Heldenkatalog beschriebenen Individuen deutlich von der Menge im Hintergrund abgesetzt und in unterschiedlichen Posen dargestellt. Gestik und Mimik zeigen verschiedene Reaktionen auf das Verhalten von Hudibras. In der kleinen Illustration befinden sich Hudibras und die Menge auf derselben Höhe. Dadurch wird der Streit zwischen den beiden Parteien nicht deutlich, Hudibras' erhobene Hand könnte auch als Grußgeste verstanden werden. Die große Illustration hingegen zeigt Hudibras als bedrohliche Gestalt, was durch seine gegenüber der Menge nun deutlich erhöhte Position unterstrichen wird.

Zugleich wird dessen Wut ins Lächerliche übersteigert, hinter seinem Haupt brauen sich Gewitterwolken zusammen und in dem zornverzerrten Gesicht drohen die Augen aus den Höhlen zu treten.

Der Bildaufbau mit der monumentalisierenden Darstellung einer grotesken Figur wird von Hogarth bewußt zur Erzeugung von komischer Inkongruität eingesetzt. Nicht nur die Kompositionsprinzipien der Historienmalerei finden jetzt Verwendung, Hogarth setzt auch Bildzitate ein, um neue satirische Anspielungen zu schaffen. Die Magd Trulla, die ihre Hände flehend zu Hudibras erhoben hat, zitiert in ihrer Pose die Figur des predigenden Paulus aus Raphaels *Die Predigt auf dem Areopag* (Abb.38). Sie verweist damit auf eine mögliche Deutung der Szene: so wie Paulus zu den Heiden predigte (Apostelgeschichte XIII, 16-34) versucht auch Hudibras die Menge zu bekehren.

Anhand des Vergleiches der Illustrationen konnten so erste Charakteristika von Hogarths großen Illustrationen gefunden werden. Durch eine differenzierte Verwendung bildnerischer Mittel gelingt es Hogarth, seinen Darstellungen Komik zu verleihen. Dabei bezieht er sich parodistisch auf die Gattung der Historienmalerei, deren Bildformeln er übernimmt und deren Werke er zitiert. Es ist offenbar nicht mehr das Interesse Hogarths, eine stilistische Entsprechung zu den *hudibrastics* zu finden. Stattdessen werden Butlers zahlreiche Zitate und Anspielungen auf die Werke einer hohen Gattung wie der Epik in einen Diskurs mit der hohen Gattung der Malerei, nämlich der Historienmalerei übersetzt. Dabei handelt es sich nicht um eine einfache Reproduktion der Anspielungen des Textes. Die Magd Trulla wird in der illustrierten Textpassage mit Vergils Amazonenkönigin Penthesilea verglichen. Hogarth zitiert nicht ein Gemälde gleichen Inhalts, sondern entlehnt seine Figur einem Bild Raphaels, das großen Einfluß auf die Entwicklung der englischen Historienmalerei hatte.<sup>79</sup>

<sup>79</sup> Die in Hampton Court der Londoner Öffentlichkeit zugänglichen Kartons von Raphael dienten James Thornhill als Vorbild bei der Ausmalung der Kuppel von Saint Paul's Cathedral (1715-20).

Die Darstellung einer Magd in einem antikisierenden Rednergestus ist dabei ähnlich unangemessen wie Butlers Vergleich. Durch das Zitat gibt Hogarth dem Text jedoch zugleich eine neue inhaltliche Deutung. Wenn der Betrachter das Zitat erkennt, kann er als *tertium comparationis* von Vorlage und Entlehnung das Motiv der Predigt an die Heiden finden und erhält so einen Kommentar zur dargestellten Szene. Hogarth bemüht sich offenbar nicht um eine möglichst genaue Wiedergabe des Textes, sondern versucht seine eigene Deutung des Textes mit bildnerischen Mitteln dem Betrachter nahezubringen. Diese aus der Untersuchung der Darstellungsweise gewonnene These wird in weiteren Kapiteln der Arbeit zu überprüfen sein.

### **3.3. DIE ABBILDUNG ALS TEXTERSATZ? DIE FUNKTION DER BILDLEGENDE**

Die großen Illustrationen sind mit einer Bildlegende versehen, in der Verse aus *Hudibras* zitiert werden. In der Mitte der Spalten steht zentriert und in größerer Schrift der Titel der einzelnen Episoden, für den zum Teil Zitate aus dem Text (eg. *Sir Hudibras his passing worth / the manner how he sally'd forth* ist dem Argumentum zu Canto I, i entnommen) zum Teil jedoch auch Neuschöpfungen (eg. *Hudibras' First Adventure, Hudibras Triumphant*) gewählt wurden. Die Verbindung von Bild und Schrift selbst ist dabei nicht ungewöhnlich, sie findet sich oft in satirischen Graphiken der Zeit, beispielsweise in dem schon erwähnten *Masquerades and Operas* (Abb.35) von Hogarth, wo ein kurzer Text das Bild kommentiert.

Die ausführlichen Bildlegenden der *Hudibras*-Serie scheinen zunächst dafür zu sprechen, daß die Illustrationen unabhängig vom Text rezipiert werden sollten, und sich auch an ein Publikum richteten, das mit der literarischen Vorlage der Illustrationen nicht vertraut war, denn eine deutliche Zuordnung der einzelnen Illustrationen zu den illustrierten Textstellen hätten auch die Bildtitel, vielleicht um eine Angabe des jeweiligen Cantos und der dargestellten Verse ergänzt, leisten können.

Die Verse sind meist auf den Abbildungsmoment der illustrierten Szene bezogen, mit Ausnahme von *Hudibras' First Adventure* (Abb.3), wo in der Bildlegende das Argumentum zu I, ii zitiert wird. In den ersten vier textbezogenen Illustrationen werden durch die Verse noch Informationen über den weiteren Handlungsverlauf vermittelt, etwa in *Hudibras Vanquished by Trulla* (Abb.5), wo die abschließend zitierten Verse (I, iii, 945-46, 949-56 und 995-96) bereits von der Freilassung des Fiddlers Crowdero und der Einsperrung von Hudibras in den Pranger handeln. In den weiteren Illustrationen wird jedoch durch die Verse der Bildlegende keine Verbindung

zwischen den einzelnen illustrierten Szenen hergestellt.

In den folgenden Blättern werden nach einigen einleitenden Versen die Dialoge der dargestellten Personen zitiert, und so die Figuren zum Sprechen gebracht (so zum Beispiel in *Hudibras in Tribulation*, *Hudibras and Sidrophel* und *Hudibras Catechized*). Die Legende scheint hier eine ähnliche Funktion wie Sprechblasen in Comics zu erfüllen.

In einzelnen Fällen wird dem Betrachter in einem Wechselspiel von Darstellung und Bildlegende die Möglichkeit geboten, Wort und illustrierendes Bild unmittelbar miteinander zu vergleichen. In *Hudibras in Tribulation* (Abb. 6) ist Hudibras' merkwürdig eulenhafte verdrehte Kopf unmittelbar auf die Verse "Which made him hang the head an scowl, and wink and goggle like an owl" (II, i, 119-120) bezogen, sein merkwürdiger Mantel wird durch die Worte der Witwe erklärt: "That Petticoat about your Shoulders does not so well become a soldiers" (II, i, 175-76).

Doch ein derartiges Zusammenspiel von Bild und Legende ist leider kein durchgehendes Kennzeichen der Illustrationen. In *Hudibras' First Adventure* wurde darauf verzichtet, Hudibras' wütende Ansprache an die Menge zu zitieren, deren erste Verse (What Rage, O Citizens, what fury / Doth you to these dire actions hurry? I, ii, 493-94) geradezu ideal das Bild ergänzen würden, stattdessen wurde das Argumentum zu Canto I, ii als Bildunterschrift gewählt:

The Catalogue and Character of  
th' Enemies best Men of War  
Whom in a bold Harangue the Knight  
Defies, and Challenges to fight.  
H'encounters Talgol, routs the Bear,  
And takes the Fidler Prisoner  
Conveys him to enchanted Castle,  
There shuts him fast in Wooden Bastile.

Die Szene kann zwar aus sich selbst heraus oder anhand der Bildunterschrift verstanden werden, doch erst ein Leser von *Hudibras* kann Hogarths Darstellung der im Heldenkatalog Beschriebenen würdigen. Hier wird deutlich, daß die eigentliche Wort-Bild-Beziehung in den großen Illustrationen nicht zwischen Bildlegende und Illustration, sondern zwischen Gesamttext und Bild besteht.

Auch in *Hudibras in Tribulation* wird die Funktion der im Hintergrund dargestellten Personen erst verständlich, wenn man den gesamten Inhalt des Dialoges von Hudibras und der Witwe kennt. Gleiches gilt für die Darstellung des Skimmingtons und *Hudibras and Sidrophel* (Abb.8), wo durch die Einrichtung des Zimmers, das am Boden liegende Fernrohr und die Horos-



kopblätter auf dem Tisch die Fähigkeiten und vorhergehenden Handlungen des Astrologen kommentiert werden, während die Bildlegende nur Verse aus dem heftig erregten Streit der beiden zitiert.

Hogarths Illustrationen illustrieren wie jede gute Illustration nicht nur eine einzelne Textstelle, sondern eine ganze Textpassage, indem sie die für das Verständnis einer bestimmten Textstelle notwendigen Informationen in die Darstellung integrieren. Die Illustrationen wenden sich an ein Publikum, das mit *Hudibras* vertraut war und Hogarths Umsetzung des Textes zu würdigen wußte. Hogarth konnte davon ausgehen, daß er ein solches finden würde. Im Gegensatz zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der Butler kaum mehr gelesen wurde, erfreute er sich anfangs des 18. Jahrhunderts noch weitgehender Popularität. In Bezug auf die Illustrationen hat die Bildlegende eine dienende Funktion: sie vermittelt entweder die Dialoge der dargestellten Figuren, liefert das Bild ergänzende Informationen oder soll die Authentizität und Texttreue der Abbildung beweisen. Nicht sie, sondern der gesamte Text von *Hudibras* und Hogarths spezielle Lektüre dieses Textes sind der Ausgangspunkt der Illustrationen, wie in den folgenden Kapiteln gezeigt werden soll.

#### 4. DER ANSPRUCH DER ILLUSTRATIONEN: DAS FRONTISPIZ

Das Titelblatt (Abb.1) der *Hudibras*-Illustrationen gibt sich in der Bildunterschrift als *Frontispiece* zu erkennen. Frontispiz ist die Bezeichnung für eine Illustration, die am Buchanfang dem Titelblatt gegenübersteht (von lat. *frons* = "Stirn" und *spicere* = "Schauen"). Damit zeigt sich zum einen die enge Anbindung der Serie an die Buchillustration, zum anderen wird die Erwartung des Betrachters, der mit den Funktionen des Frontispizes vertraut ist, in eine bestimmte Richtung gelenkt.

Für das 18. Jahrhundert lassen sich verschiedene Typen des Frontispizes unterscheiden.<sup>80</sup> Verbreitet sind Darstellungen der poetischen Inspiration, die den Dichtergott Apoll und oft auch Pegasus auf dem Parnass zeigen, ohne auf den spezifischen Inhalt eines Werkes einzugehen. Am häufigsten sind Porträts der Autoren anzutreffen. Das Autorenporträt kann durch allegorische Darstellungen oder Gegenstände, die auf das Werk des Dichters hinweisen, ergänzt werden (vgl. Abb.39). Auch eine Vermischung beider Formen ist denkbar. Im Frontispiz zu Robert Herricks *Hesperides* (London 1648, Abb.40) steht eine Büste des Autors im Garten der Hesperiden, im Hintergrund sind Pegasus und der Parnass zu erkennen. Die Sockelinschrift sowie die Putten, die Lorbeerkränze halten und das Haupt des Dichters umschweben, künden von dessen Ruhm. Ein dritter Typus macht es sich zur Aufgabe, den Inhalt des Buches durch eine charakteristische Szene oder allegorische Darstellungen wiederzugeben.

Das Frontispiz soll also Informationen über das Aussehen eines Autors, den Charakter seiner Kunst oder die Quelle seiner Inspiration geben. Es kann einerseits Anreiz zum Kauf eines Buches sein, indem es einen Eindruck von dessen Inhalt vermittelt, andererseits eine "*visual introduction to verbal texts*"<sup>81</sup> leisten.

Hogarth stellt sein Titelblatt durch die Bezeichnung *Frontispiece* in diese Tradition. Eine genau Beschreibung des Blattes soll zeigen, wie hier die drei genannten Typen vereint und durch die Zuordnung von Butlers Werk zu einem bestimmten Typ der Satire und der Reflexion über die bildliche Darstellung literarischer Texte um eine neue Dimension erweitert werden.

---

<sup>80</sup> Vgl.dazu Behrendt, Stephen C: "The Functions of Illustration - Intentional and Unintentional". In: Möller, Joachim (Hrsg.): *Imagination on a Long Rein. English Literature Illustrated*. Marburg 1988. S. 33-36.

<sup>81</sup> So der Titel eines Essays von Norman K. Framer: "Renaissance English Title-Pages and Frontispieces: Visual Introductions to Verbal Texts" in: Konstantinovic, Zoran; Seher, Steven P. und Weisstein, Ulrich: *Literature and the other Arts*. Innsbruck 1979. S. 61-65.

Auf dem großformatigen Kupferstich ist ein querrrechteckiger Sockel dargestellt, den ein mehrfiguriges, szenisches Relief schmückt. Über dem Relieffeld befindet sich ein hochovales Porträtmedallion, welches von zwei Urnen, um die sich ein Feston windet, flankiert wird.

Der Sockel, der die Szene einem Bühnenbild ähnlich im Vordergrund abschließt, wird von zwei Figurengruppen umrahmt und überschritten. Links kniet ein bocksbeiniger Satyr, der ein aufgeschlagenes Buch in seinen Händen hält, auf dessen Schriftzeichen ein nur mit einem Lendenschurz bekleideter Junge blickt. Mit seiner linken Hand schwingt der Junge einen Hammer, in der Rechten hält er einen Meißel, mit dem er offenbar den Stein bearbeitet, vor dem er kniet. Er legt letzte Hand an die Figur eines dicken Mannes, der zusammen mit einer hageren Gestalt einen einrädriigen Wagen zieht, auf dem ein Satyr sitzt. Der peitschenschwingende Satyr wendet sich drei merkwürdigen Wesen zu, die an den hinteren Teil des Wagens gefesselt sind. Im Hintergrund erhebt sich ein Berg, auf dessen Spitze sich ein geflügeltes Pferd aufbäumt. Rechts vor diesem Relief sitzt eine Frau, die sich auf einen wappengeschmückten Schild stützt und mit ihrer rechten Hand einen Speer umfaßt. Auf ihrem Schoß sitzt ein kleiner Satyr, der ihr einen Spiegel vorhält und dabei auf ihr Spiegelbild weist. Das Geschehen vollzieht sich in einem Bildraum, der unbestimmt bleibt. Einzig eine Szene am linken Bildrand findet an einem erkennbaren Ort statt, bei dem es sich um eine Grabstätte zu handeln scheint. Dort zeigt ein Mann auf eine Porträtbüste, die einen Obelisk schmückt, vor dem sich eine geflügelte Gestalt verneigt.

Schon die Beschreibung des Blattes macht deutlich, wie komplex dessen Anlage ist. Neben dem Porträt sind vier verschiedene Szenen dargestellt. Die Figurengruppen werden durch die Zuordnung zu verschiedenen Raumschichten voneinander abgegrenzt. Durch die Darstellung des Porträtmedallions und des skulptierten Reliefs findet ein Spiel mit den verschiedenen Formen der Repräsentation statt.

Das Spiel mit der Illusion und der Repräsentation ist ein beliebtes Motiv der Barockmalerei. Ein Beispiel sind die bereits besprochenen Autorenporträts im Frontispiz (Abb.39/40), die als Metarepräsentationen die Büste oder das als Medallion gefaßte Porträt des Autors wiedergeben.

Interessanterweise ist es die Ebene des Bildes im Bild, die in Hogarths Frontispiz durch Texte erläutert wird. Die Schriftzeichen auf dem Band, das sich um die Festons windet, offenbaren uns die Identität des Porträtierten (Abb.41). Nach allem was bisher über das Autorenporträt im Frontispiz gesagt wurde, dürfte es nicht weiter überraschen, daß es sich um "Samuel Butler, Author of *Hudibras* Born 1612, Died 1680" handelt. Ein Vergleich mit einem zeitgenössischen

Bildnis (Abb.42), welches Hogarth möglicherweise als Vorlage benutzte, zeigt, daß das Porträt authentisch ist.

Der Text der Bildlegende bietet eine Erklärung der Szene auf dem Relief:

The Basso Relievo, on the Pedestal represents the -  
general Design of Mr. BUTLER in his Incomparable  
Poem, of Hudibras, Viz. BUTLERS Genius in a Car,

Lashing around mount Parnassus, in the Persons -  
of Hudibras, &, Ralpho, Rebellion, Hypocrisy, and -  
Ignorance, the Reigning Vices of his time.

Die Personen und der Ort des Geschehens sind somit identifiziert. Der Genius Butlers ist ein Satyr, als Personifikation seiner Kunst, der Satire. Dieser geißelt die Personifikationen von Lastern (Abb.46), die den Puritanern in der Satire des 17. Jahrhunderts häufig zugeschrieben wurden: Auflehnung, Unwissenheit und Heuchelei.<sup>82</sup> Die Auflehnung wird als ein doppelköpfiges Wesen dargestellt, das eine Streitaxt trägt. Sie führt die Unwissenheit, welche an ihrem Narrengesicht zu erkennen ist, an der Hand. Die Heuchelei verbirgt ihre Lüsterheit hinter einer Maske der Frömmigkeit. Für die Personifikation der Heuchelei griff Hogarth auf Darstellungen der Puritaner in Bildsatiren des 17. Jahrhunderts wie *Britania Mourning the Execution of Charles I* von Robert White (1682, Abb.43) zurück, welche die Doppelgesichtigkeit der 'Heiligen' entlarven sollten. Die Personifikationen sind Verkörperungen der Laster von Hudibras und Ralpho, welche den Wagen ziehen, auf dem der Satyr sitzt, ihr Verhalten ist gleichsam der Antrieb der Satire. Die an der Deichsel befestigte Waage der Justitia soll offenbar zeigen, daß hier Gerechtigkeit geübt wird.

Die Darstellung auf dem Relief erinnert stark an den ikonographischen Typus des Triumphs Christi. Hogarth war sicherlich mit diesem Typus, für den hier der Kupferstich *Der Triumph Christi* (1559, Abb.44) von Dirck Volckertsz. Coornhert nach Marten van Heemskerck (1498 - 1574) als Beispiel angeführt wird, vertraut. Trotz der unterschiedlichen Ausgestaltung des Wagens und anderer Details dürfte augenfällig sein, daß das Hauptmotiv des Reliefs, die auf einem Wagen sitzende männliche Person, die an Seilen monströse Gestalten hinter sich herführt, von einer derartigen Darstellung entlehnt wurde. Selbst der Landschaftshintergrund mit der Kreuzigung auf Golgatha findet seine Entsprechung im Parnaß, auf dem sich Pegasus erhebt.

Der Triumph Christi ist die christianisierte Fassung des paganen Themas des Triumphzuges, das sich in der bildenden Kunst seit der Renaissance zunehmender Beliebtheit erfreute. Das bekann-

---

<sup>82</sup> Vgl. Ertel, Heimo: *Die Scheinheiligen Heiligen*. Frankfurt a.M. 1977. S. 158-162.

teste Beispiel ist der *Triumph Cäsars* (1492, Hampton Court) von Andrea Mantegna (1431-1506). Im christlichen Triumph tritt Christus an die Stelle des römischen Diktators. Die Gefangenen, die ein fester Bestandteil des Triumphzuges sind und von der Macht des Feldherren künden, werden durch Personifikationen der von Christus überwundenen Laster ersetzt.

Die Anregung für einen derartigen 'Triumph der Satire' entnahm Hogarth möglicherweise einer Äußerung Butlers, in der die Satire mit einem römischen Triumphator verglichen wird:

A Satyr, like a Roman Magistrate,  
Has Rods before him born in state,  
to fright the Guilty from their Crimes,  
And Scourge the faults of vicious Times:  
For in extent of Powr a Satyr  
Is absolute as a Dictator.<sup>83</sup>

Die Beschreibung der Aufgabe der Satire als einer Geißelung von Lastern ist ein oft gebrauchtes Bild. So schreibt Swift in den *Verses on the Death of Dr. Swift*:

Perhaps I may allow, the Dean  
Had too much Satyr in his Vein;  
And seemd determin'd not to starve it,  
Because no Age could more deserve it.  
Yet, Malice never was his Aim;  
He lash'd the Vice but spar'd the Name.<sup>84</sup>

Hogarth setzt in der Reliefdarstellung beide Bedeutungen, die *to lash* im Englischen hat, nämlich sowohl 'peitschen' als auch 'festbinden', ins Bild um. Mit der von Butlers Äußerung angeregten Darstellung eines 'Triumphes der Satire' gelingt Hogarth eine originelle Erweiterung der Ikonographie der Satiredarstellung. Der eine Geißel schwingende Satyr selbst ist hingegen auch in bildlichen Darstellungen des 17. Jahrhunderts wie dem Frontispiz zu *The Workes of Master George Wither* (1620, Abb.45) zu finden. Hier muß ein kurzer Exkurs zu der Frage angeschlossen werden, warum Hogarth einen Satyr als Personifikation der Satire wählt, obwohl die Fehlerhaftigkeit der etymologischen Herleitung der Satire von Satyr und Satyrspiel bereits von Isaac Casaubon Anfang des 17. Jahrhunderts aufgedeckt worden war. Hogarths Satyrdarstellung im *Frontispiece* wird in der Literatur zur Satire gelegentlich als Beweis dafür herangezogen, daß zu Beginn des 18. Jahrhunderts die falsche Etymologie immer noch verbreitet war. So schreibt zum Beispiel Wolfgang Weiß: "An der vermeintlich wesenserhellenden Herkunft von *Satira* von den Satyrspielen wurde vereinzelt noch bis in das 18.

<sup>83</sup> Butler, Samuel: *Satires and Miscellaneous Poetry and Prose*. Hg. von René Lamar. Cambridge 1928. S. 244 f.

<sup>84</sup> Swift, Johnathan: *Verses on the Death of Dr. Swift, D.S.P.D.* 455-460. In: Greenberg, Robert und Piper, William B. (Hgg.): *The Writings of Jonathan Swift*. London 1973. S. 562.

Jahrhundert hinein festgehalten.... Noch Hogarths Titelblatt der Ausgabe [sic] von Butlers *Hudibras* von 1726 zeigt einen [sic] Satyr.<sup>85</sup> Dabei wird jedoch die Problematik der bildlichen Darstellung von Abstrakta übersehen. Die korrekte Etymologie von Satire aus *satura lanx* hätte zwar durch eine Obstschale mit verschiedenen Früchten dargestellt werden können, doch ist es unwahrscheinlich, daß ein Betrachter, der an die konventionelle Personifikation der Satire durch den Satyr gewohnt war, in einer solchen 'etymologisch korrekten Symbolisierung' mehr als ein Fruchtestilleben erkannt hätte. Die Personifikation durch den Satyr hatte zugleich den Vorteil, daß so szenische allegorische Darstellungen wie Hogarths 'Triumph der Satire', in der mehrere Personifikationen zusammenwirken, möglich waren. Das Fortbestehen der Bildtradition allein kann nicht als Beweis für ein Festhalten an der falschen Etymologie gewertet werden.

Tatsächlich finden sich in zwei der Textillustrationen Hinweise, daß Hogarth mit älteren Auffassungen über die Satire vertraut war. In *Hudibras Sallying Forth* (Abb.2) ist links im Vordergrund ein Hund dargestellt, der bellend und mit gefletschten Zähnen den presbyterianischen Ritters begrüßt, und so die wütende Reaktion des Satirikers auf das Auftreten der Puritaner ver-sinnbildlicht. Der Vergleich des Satirikers mit einem bellenden Hund war seit der Antike verbreitet<sup>86</sup> und besonders in der elisabethanischen Zeit gebräuchlich.<sup>87</sup> In *Hudibras Catechized* (Abb.9) hält sich einer der Diener, die mittels Mummenschanz und Prügeln Hudibras den Katechismus seiner wahren Motive entlocken, eine Maske vors Gesicht (Abb.48) und zeigt auf sein Opfer. Ein Vergleich mit einem Frontispiz zu den Satiren Juvenals (1697, Abb.47), in welchem dieser aus den Händen Apolls eine bockshörnige Maske empfängt, zeigt, daß hier ein Verweis auf die *persona* des Satirikers beabsichtigt ist. Durch das Aufsetzen der Maske nimmt der satirische Sprecher eine außerhalb der Normen der menschlichen Gesellschaft stehende Rolle ein, in der er auch durch Wut und Obszönität die Laster seiner Mitmenschen entlarven kann. Butlers *Antimasquerade* (III, iii, 839) wird so als eine inszenierte Form des Satyrspiels interpretiert.

Hogarths Rückgriffen auf die traditionelle Ikonographie der Satiredarstellung ist gemein, daß sie den aggressiven, strafenden Charakter der Satire betonen. Die Geißelung von Lastern ist charakteristisch für die juvenalische Satire. So äußert sich etwa Dryden in Bezug auf Juvenal in *A*

<sup>85</sup> Weiß, Wolfgang: *Swift und die Satire des 18. Jahrhunderts*. München 1992. S. 115.

<sup>86</sup> Vgl. Muecke, Frances: "Cave Canem: The Satirist's Image." In: Peter, Pavel (Hrsg.) *Comic relations. Studies in the comic, satire and parody*. Frankfurt am Main 1985. S. 113-122.

<sup>87</sup> Eine Vielzahl von Beispielen nennt Angela J.Wheeler: *English Verse Satire from Donne to Dryden. Imitation of Classical Models*. Heidelberg 1992. Siehe insbesondere das Kapitel "Barking and Biting." S. 99-102.

*Discourse concerning the Original and Progress of Satire*: "Juvenal, excepting only his first satire, is in all the rest confined, to the exposing of some particular vice, that he lashes, and there he sticks."<sup>88</sup> Die aggressive Geißelung von Lastern findet im Frontispiz auf dem Reliefbild statt, also einer Repräsentation in der Repräsentation, das heißt auf der Ebene der Kunst und der Fiktion, wo sich auch die Gestalten von Hudibras und Ralpho befinden.

Auch die Figurengruppe, die sich rechts vor dem Relief befindet, soll eine Funktion der Satire veranschaulichen. Formal griff Hogarth für deren Darstellung auf den Bildtypus der *Toilette der Venus* zurück, für den hier ein Gemälde Tizians (um 1565, Abb. 49) als Beispiel dienen soll, doch werden die Figuren mit neuer Bedeutung versehen. Die sitzende Frauengestalt sollte für den zeitgenössischen Betrachter anhand ihrer Attribute - der Lanze und des Schildes mit dem Georgskreuz - als Britannia, und somit als Personifikation Großbritanniens zu erkennen gewesen sein (vgl. Abb. 50). Bei dem kleinen Jungen, der auf ihrem Schoß sitzt, handelt es sich, wie die Bocksbeine und seine Hörnchen offenbaren, wiederum um einen Satyr. Der kleine Satyr hält Britannia einen Spiegel vors Gesicht, in dem sie ihr unverzerrtes Spiegelbild erblickt (Abb.53). Die Satire als Spiegel der Gesellschaft ist ein konventioneller Topos, den beispielweise Swift in *The Battle of the Books* im *Preface of the Author* verwendet:

Satyr is a sort of Glass, wherein Beholders do generally discover every body's Face but their Own; which is the chief Reason for that kind Reception it meets in the World, and that so very few are offended with it.<sup>89</sup>

Britannia erblickt jedoch sehr wohl ihr Gesicht im Spiegel und gerade dies eröffnet die Möglichkeit zur Interpretation der Gruppe. Die Darstellung der Britannia, die in den Spiegel blickt, erinnert an die Ikonographie einer Tugendallegorie, nämlich der Prudentia, die als eine Frau dargestellt wird, welche ihr Spiegelbild betrachtet, wobei sie oft von einem Putto begleitet wird. Im Unterschied zur Britannia des *Frontispiece* hält Prudentia jedoch den Spiegel selbst in der Hand (Abb.51). Dieses Attribut erhielt sie im Mittelalter, als Hinweis auf ihre Fähigkeit zur Selbsterkenntnis. Häufig wird sie zusammen mit Justia dargestellt (Abb.52), die in der Relieflatte durch ihr Attribut, die Waage an der Deichsel des Triumphwagens, vertreten ist. Es spricht also vieles dafür, daß Britannia hier durch die Satire eine Erkenntnis ihres wahren Gesichts vermittelt wird, so daß sie, wie Prudentia in Kenntnis ihres wahren Selbst, voraus-

---

<sup>88</sup> Dryden, John: "A Discourse concerning the Original and Progress of Satire" in: *Selected Criticism*. Hg. von James Kinsby und George Parfit. Oxford 1970. S. 255.

<sup>89</sup> Swift, Jonathan: *The Battle of the Books. The Writings of Jonathan Swift*. Hg. von Robert Greenberg und William B.Piper. London 1973. S. 375.

schauend handeln kann.

Britannia und der kleine Satyr sollen so die von dem triumphierenden Satyr auf der Reliefplatte veranschaulichte Funktion des 'lash at vice' komplementieren. Der peitschenschwingende Satyr hat die Augen auf Britannia gerichtet, es wird deutlich, daß er seine Tätigkeit in Hinblick auf die von der Gruppe im Vordergrund verkörperte Aufgabe der Satire ausübt. Die Geißelung der Laster in der Fiktion erfolgt also zum Wohle der durch Britannia verkörperten Gesellschaft.

Die allegorischen Gruppen, die Vorgehensweise und Ziel der Satire veranschaulichen, werden auf der linken Seite durch ein Figurenpaar ergänzt, das in einem *mise-en-abyme* die Tätigkeit des Buchillustrators reflektiert. Der kniende Satyr präsentiert dem Putto die Vorlage für sein Bildwerk. Er hält ein Buch, bei dem es sich offensichtlich um *Hudibras* handelt. Der Putto, der gerade letzte Hand an eine der Figuren im Relief legt, hat seinen Blick aufmerksam auf den Text gerichtet, in welchem der Beginn der Charakterisierung von *Hudibras* zitiert ist. Nach dieser Vorlage scheint der Putto das Relief zu meißeln. Dabei ist zu beachten, daß die Szene auf dem Relief im Text selbst nicht vorkommt, mittels der Allegorien soll ja der Gesamtinhalt von *Hudibras* vermittelt werden. Es ergibt sich ein eigentümliches Spannungsverhältnis zwischen der text- und detailgetreuen Umsetzung der Vorlage und einem Verfahren, das den Text als Ausgangspunkt für eine eigene Interpretation nimmt, welche durch bildgemäße Verfahren dem Betrachter nahegebracht werden soll. Damit sind die zwei Pole, zwischen denen sich Hogarths Illustrationen bewegen, bereits im Titelblatt eingeführt. In den weiteren Blättern werden sich oft Szenen finden, wo zum einen Beschreibungen minutiös bis ins Detail wiedergegeben werden, zum anderen aber Personen und Gegenstände erscheinen, die im Text nicht erwähnt werden. Diese Hinzufügungen sind keinesfalls unmotiviert oder durch ein Interesse am Genrehaften bedingt, sie sollen vielmehr dem Rezipienten Anhaltspunkte für eine über den Inhalt der Szene hinausgehende Interpretation liefern.

Ein Thema blieb bisher bei der Interpretation des Frontispizes unbeachtet: Der Reliefsockel und das lorbeerumrankte Medallion stellen ein Monument zum Ruhme des Dichters Samuel Butler dar. Auf einem Umschlagblatt, das mit der *Hudibras*-Serie veröffentlicht wurde, war das Thema des Dichterruhms bereits aufgegriffen worden. Dort waren die folgenden Verse zu lesen:

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*.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Zitiert in: Paulson Ronald: *Hogarth's Graphic Works*. 3.verb. Aufl. London 1989. S. 59.



Die Verse greifen den alten Topos vom Werk als Denkmal des Dichters auf, wie ihn Milton in exemplarischer Weise für das 17. Jahrhundert in seinem Epitaph *On Shakespeare* (1632) formuliert hat.

Im *Frontispiece* ist links im Hintergrund dargestellt, wie die Zeit dem Dichter die Ehre erweist (Abb.54).<sup>91</sup> Eine geflügelte Gestalt, die durch ihre Attribute, die Sense und das Stundenglas als Chronos zu identifizieren ist, verneigt sich vor einem Obelisken. Bei diesem handelt es sich um den Gedenkstein für Samuel Butler in der Poet's Corner in Westminster Abbey (Abb.55), der 1721 von einem gewissen Johannes Barber, der möglicherweise in der links neben dem Obelisken stehenden Person porträtiert ist, gestiftet worden war.

Die kleine Szene im Hintergrund kann als Ergänzung zum Thema des Dichterruhms gesehen werden, zugleich wird durch sie jedoch auch der Anspruch, welcher in der Zeitungsanzeige erhoben wurde, anschaulich gemacht. Die Darstellung des 'general design' übertrifft das kleine Denkmal im Hintergrund, da es durch seine Inszenierung im Bildraum die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht. Suggestiv wird somit der Eindruck vermittelt, daß es die bildliche Darstellung von *Hudibras* in den Illustrationen ('these Papers') ist, die Butlers Ruhm für die Nachwelt sichert.

---

<sup>91</sup> In der Vorzeichnung zu dem Stich war hier eine etwas veränderte Szene zu sehen. Dort war ein Grabstein mit dem Namen Butlers zu sehen, und auch die dargestellten Personen wurden verändert. In der ausgeführten Fassung wurde der Stein durch einen Obelisken ersetzt. Vgl. Oppé, A.P. (Hrsg.): *The Drawings of William Hogarth*. London 1948. Kat. Nr. 5.

## 5. BILDSEQUENZ UND ABBILDUNGSMOMENT

Die Bedeutung der Szenenauswahl und der Wahl des Abbildungsmoments für die Illustration wurde bereits im ersten Kapitel aus der medialen Verschiedenheit von Wort und Bild entwickelt. Die Übersetzung eines Textes aus einem sukzessiven in ein sequentielles Medium zwingt den Illustrator, aus der Fülle des Textes bestimmte Szenen auszuwählen. Die Auswahl von Szenen wird von einer bestimmten Interpretation des Textes geleitet und leistet durch das Moment der Selektion eine Perspektivierung des Textes, da bestimmte Aspekte betont, andere jedoch vernachlässigt werden. Anders als der Historienmaler kann der Illustrator dabei nicht auf einen in mehreren Jahrhunderten entwickelten Kanon zu bebildender Textpassagen zurückgreifen. Seine Auswahl kann aber durch Vorgaben des Verlegers oder - wie das Beispiel Swifts gezeigt hat - des Autors eingeschränkt werden. Im Fall der großen *Hudibras*-Illustrationen wird zu beachten sein, ob Hogarth bei der Szenenauswahl möglicherweise Vorgaben seines Verlegers Overton folgen mußte.

### 5.1. DIE NARRATIVE STRUKTUR VON HOGARTHS ILLUSTRATIONEN

Die Unterscheidung von Szenenauswahl und Wahl des Abbildungsmoments ist von grundlegender Bedeutung für die Analyse der Illustrationen; wird zwischen beiden nicht ausreichend differenziert, kann dies zu Fehlurteilen über die Illustration eines Werkes führen.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Ein anschauliches Beispiel dafür liefert Regine Timm, die in einem Aufsatz über das Abbildungsmoment in der englischen Buchillustration Hogarths große *Hudibras*-Illustrationen ganz in Abhängigkeit von den früheren sieht:

Die kleine Folge hat ein Vorbild, entworfen von einem unbekanntem Künstler gegen 1710, während die Blätter der großen Folge "Hogarth' ureigenste Erfindung" sind. Trotzdem stehen die Folgen einander recht nahe, und das liegt vor allem daran, daß sie im wesentlichen, bei unterschiedlicher Einzelgestaltung, die gleichen Momente abbilden. Nun hat freilich das Aufsuchen zur Illustration geeigneter Stellen seine besonderen Schwierigkeiten, wenn der Text sich auf weite Strecken aus Betrachtungen des Autors bzw. abstrakt sinnierenden Dialogen der handelnden Personen zusammensetzt. Der Illustrator ist dann auf die wenigen Stellen angewiesen, in denen Schilderung von Vorgängen Vorstellung erlaubt. Und doch sind natürlich mit 17 Illustrationen wie hier die optischen Möglichkeiten des Buches nicht ausgeschöpft. Warum hat sich Hogarth, der einfallsreiche, bei der zweiten Folge, seiner "ureigensten Erfindung", nicht vom Kanon der einmal festgelegten Illustrationsmomente gelöst und wirklich ganz neu erfunden? Die Frage wird sich kaum definitiv beantworten lassen.

Timm, Regine: "Über das Abbildungsmoment." In: *The Art of Illustration. Englische illustrierte Bücher des 19. Jahrhunderts*. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1984. S. 145. Wie im folgenden zu zeigen sein wird, übersieht Timm dabei, daß der Szenenauswahl der großen Illustrationen bereits ein anderes Konzept der Repräsentation des Textes zugrunde liegt, bei der es sich keinesfalls um eine

Eine Szene soll hier als eine kurze, abgeschlossene Handlungseinheit aufgefaßt werden, die sich in einzelne Momente untergliedern läßt. Die Szene von *Hudibras' First Adventure* etwa läßt sich in verschiedene Momente untergliedern: Hudibras und Ralpho treffen auf Talgol und seine Gefährten - Hudibras Rede über die Unrechtmäßigkeit der Bärenhatz - Talgols Antwort darauf - Hudibras bedroht die Menge mit der Waffe. Die Notwendigkeit dieser Unterscheidung läßt sich anhand der Darstellung der genannten Szene in den großen und kleinen *Hudibras*-Illustrationen verdeutlichen. Obwohl beide Abbildungen die gleiche Szene illustrieren, wurde ein anderer Abbildungsmoment gewählt. Die kleine Illustration gibt einen *Moment aus dem Verlauf* des Disputs von Hudibras und Talgol wieder, die heftig gestikulierend ihre Ansichten vertreten. In der großen Illustration wurde hingegen ein *transitorischer Moment* gewählt. Hudibras greift zur Waffe, das Streitgespräch geht in einen Kampf über.

Die Wahl der verschiedenen Abbildungsmomente weist auf eine unterschiedliche Auffassungen von der Illustration eines Textes hin, die auch bei der Szenenauswahl der zwölf großen Illustrationen deutlich wird. Ein Vergleich mit der kleinen Illustrationsfolge, welche in der Wahl der Szenen und des Abbildungsmoments ganz von den bereits erwähnten Illustrationen der *Hudibras*-Ausgabe von 1710 abhängig ist, kann die Besonderheiten der großen Illustrationen verdeutlichen. Eine tabellarische Gegenüberstellung (Tabelle 1, S. 49) der gewählten Szenen zeigt Unterschiede, die nicht allein auf die verschiedene Anzahl der Abbildungen zurückzuführen sind.

Die Szenen der großen Illustrationen wurden nicht einfach aus dem Kanon der bereits illustrierten 17 Szenen gewählt. Erstaunlicherweise sind in der großen Folge, bei der nach Abzug des Frontispizes noch elf Blätter zur Bebilderung des Textes verbleiben, zwei Szenen, nämlich *Hudibras Triumphant* und *The Committee*, illustriert, die nicht in den kleinen Illustrationen enthalten sind.

Es fällt auf, daß in den kleinen Illustrationen keine Rücksicht auf eine gleichmäßige Bebilderung der einzelnen Teile des Werkes genommen wurde. Auf den handlungsreichen ersten Teil, der nach Meinung der Kritik der gelungenste Teil ist, entfallen allein sieben Illustrationen. Der dritte Teil muß mit nur vier Illustrationen auskommen, auf ihn entfallen somit genausoviel Illustrationen wie auf Canto drei des ersten Teils. In den großen Illustrationen wurde hingegen

---

einfache Auswahl von Szenen aus der größeren Zahl der kleinen Illustrationen handelt (die unterschiedliche Anzahl wird von ihr nicht einmal erwähnt!) Durch ihre synonyme Verwendung der Begriffe 'Moment' und 'Stelle' übersieht sie, daß selbst dort, wo große und kleine Illustrationen die gleiche 'Stelle' illustrieren, ein anderer Abbildungsmoment gewählt wurde.

auf eine gleichmäßige Bebilderung der einzelnen Teile und Cantos geachtet. Jedes Canto ist durch mindestens eine Illustration vertreten. Für die drei Teile des Epos mit ihren jeweils drei Cantos ergeben sich somit neun Illustrationen. Da insgesamt elf direkt auf den Text bezogene Szenen zu illustrieren sind, wurde für die verbleibenden Illustrationen jeweils eine Szene aus dem zweiten Canto des ersten und des dritten Teils gewählt. Die Auswahl der Szenen folgt also einem strengen Schema, durch das sich eine symmetrische Verteilung der Illustrationen in bezug auf den Text ergibt (nämlich: 1,2,1 1,1,1 1,2,1 ).

## Kleine Illustrationen

*Frontispiz* (Porträt Butlers)

*Hudibras Sallying Forth*

*Hudibras' First Adventure*

*The Encounter with Talgol and Magnano* (I, ii, 858ff)

---

*Trulla attacking Hudibras* (I, iii, 769ff)

*Hudibras vanquished by Trulla*

*Hudibras and Ralpho made Prisoners and carried to the Stocks* (I, iii, 961ff)

*Hudibras in Tribulation*

*Hudibras and Ralpho Disputing* (II, ii, 30ff)

*Hudibras encounters the Skimmington*

*Sidrophel examining the Kite through his Telescope* (II, iii, 399ff)

*Hudibras visiting Sidrophel* (II, iii, 519ff)

---

*Hudibras beating Sidrophel and Whacum* (II, iii, 1055ff)

*Hudibras wooing the Widow* (III, i, 155 ff)

*Hudibras Catechized*

---

*Burning the Rumps at Temple Bar*

*Hudibras and the Lawyer*

## Große Illustrationen

*Frontispiz* (Porträt Butlers & Allegorische Darstellungen)

*Hudibras Sallying Forth* (I, i, 1ff)

*Hudibras First Adventure* (I, ii, 45ff)

---

*Hudibras Triumphant* (I, ii, 1103ff)

---

*Hudibras vanquished by Trulla* (I, iii, 930ff)

---

*Hudibras in Tribulation* (II, i, 100ff)

---

*Hudibras encounters the Skimmington* (II, ii, 580ff)

---

---

*Hudibras beats Sidrophel and his man Whacum* (II, iii, 1012ff)

---

---

*Hudibras Catechized* (III, i, 1159ff)

*The Committee* (III, ii, 1505ff)

*Burning the Rumps at Temple Bar* (III, ii, 1505ff)

*Hudibras and the Lawyer* (III, iii, 621ff)

Es wäre möglich, daß der Verleger Philip Overton die Anzahl der großen Illustrationen auf die für graphische Bildfolgen gängige Zahl zwölf festlegte<sup>93</sup> und zugleich auf eine derart schematische Repräsentation des Gesamtwerkes drängte.

Das Prinzip der gleichmäßigen Verteilung der Illustrationen in bezug auf die einzelnen Teile des Werkes wird in den großen Illustrationen durch das Bestreben ergänzt, die Handlung sowie deren Schauplätze möglichst vollständig zu erfassen, so geben sie im Gegensatz zu den kleinen Illustrationen auch das Parlament der Puritaner, nahezu ausschließlich Ort der Handlung in III, ii, wieder.

Die kleinen Illustrationen streben eine solche Vollständigkeit nicht an. Als textbegleitende Illustrationen können sie sich mit einer Auswahl wichtiger, möglichst handlungsreicher und für die bildliche Darstellung gut geeigneter Szenen begnügen; auf eine zusammenhängende Darstellung der Handlung wird dabei nicht geachtet, dies ist auch nicht notwendig, denn sie stehen dem Text gegenüber, der die Handlung schildert und so die narrative Verbindung zwischen den einzelnen Bildern herstellt. Die großen Illustrationen versuchen hingegen durch ein geschickte Wahl der dargestellten Szenen und des Abbildungsmoments den Verlauf der Handlung unabhängig vom Text nachvollziehbar zu machen, obwohl nicht alle Szenen des Textes illustriert werden.

Ein Vergleich der ersten Blätter beider Bildfolgen kann dabei Licht auf Hogarths veränderte Vorgehensweise werfen. In der kleinen Folge sind insgesamt fünf Bilder dem Zusammentreffen von Hudibras und der Volksmenge gewidmet, von der Szene, in der sich der Streit entspinnt (I, ii) bis zur Gefangennahme von Hudibras und Ralpho (I, iii). Drei Szenen schildern direkt den Kampf zwischen dem Ritter und seinen Widersachern. *Hudibras Encountering Talgol and Magnano* zeigt eine Szene aus dem ersten Kampf von Hudibras und der Menge, kurz bevor dieser auf den Bären fällt und durch dieses Mißgeschick den Kampf für sich entscheiden kann. *Trulla Attacking Hudibras* gibt Trullas Angriff auf Hudibras wieder, als dieser dem gestürzten Ralpho zu Hilfe eilen will. In *Hudibras Vanquished by Trulla* versucht die Magd den Ritter vor dem Zorn der Menge zu bewahren.

Der Ablauf der Handlung in I, ii und I, iii läßt sich jedoch anhand der kleinen Illustrationen, die hauptsächlich Momente aus dem Verlauf einer Handlung zeigen, nicht nachvollziehen. Es fehlt vor allen Dingen die Szene, in welcher der siegreiche Hudibras den Fiddler Crowdero im

---

<sup>93</sup> Auch Hogarths populäre Bildfolge *Industry and Idleness* (1747) hat einen Umfang von zwölf Blättern.

Triumph zum Pranger führt. Es wird daher nicht deutlich, warum die Szenerie des Kampfes von einem Waldstück zu einem Dorfplatz wechselt.

In den großen Illustrationen wird durch die Wahl von Anfangs-, Wende- oder Endpunkten einer Handlung für den Abbildungsmoment die Handlungsabfolge in nur drei Szenen deutlich, ohne daß alle einzelnen Abschnitte derselben dargestellt werden müßten. In *Hudibras' First Adventure* wird durch die Wahl des transitorischen Moments, in dem Hudibras seine Waffe gezogen hat und der verbale Konflikt in physischer Gewalt mündet, der Anfang des Kampfes gezeigt. Das nächste Bild (*Hudibras Triumphant*), auf dem zu sehen ist, wie der Gefangene Crowdero zum Pranger geführt wird, macht den Ausgang des Kampfes leicht nachvollziehbar.

Auch in den beiden folgenden Illustrationen werden jeweils die Ergebnisse einer Handlung dargestellt, die der Betrachter anhand ihrer Konsequenzen selbst rekonstruieren kann. *Hudibras Vanquished by Trulla* zeigt die siegreiche Trulla, die Darstellung des eigentlichen Kampfes wird für das Verständnis des Handlungsverlaufs überflüssig. Wenn im folgenden Bild (*Hudibras in Tribulation*) Hudibras und Ralpho am Pranger gezeigt werden, impliziert dies, daß sie gefangen-genommen und abgeführt wurden.

Es ist jedoch nicht allein die Wahl derartiger Kulminationspunkte, die Hogarth eine Schilderung des Handlungsverlaufs erlaubt. Versucht man für die Abbildungen der großen Illustrationen eine genaue Textstelle zu lokalisieren, wird offenbar, daß sich die Abbildungen nicht auf eine einzige Stelle beziehen lassen, sondern die Synthese eines Handlungsablaufs darstellen und in ihrer dramatischen Verdichtung gegen die *punctum-temporis*-Theorie Shaftsburys verstoßen.

Anhand von *Hudibras Catechized* läßt sich anschaulich machen, wie der Abbildungsmoment ausgeweitet wird, um Vergangenes und Zukünftiges ins Bild zu integrieren. Vergleicht man die Abbildung mit dem Blatt aus der kleinen Folge, so fällt auf, daß die Szene um die Figuren Ralphos und der Witwe erweitert wurde. Die verkleideten Diener der Witwe entlocken Hudibras den Katechismus seiner wahren Motive, wobei Hudibras sich dem Geiste Sidrophels gegenüber wähnt. Die Witwe hat diesen Spuk, wie wir bereits aus dem Argumentum zu Canto III, i wissen, zwar veranlaßt, ist aber dem Text zufolge selbst nicht anwesend. Ralpho, der an dieser Stelle ebenfalls nicht im Text erwähnt ist, wird später Hudibras von seinem Versteck hinter dem Vorhang heraus Vorhaltungen machen, wobei Hudibras wiederum meint, daß er es mit einer Geisterstimme zu tun habe. Die Abbildung bietet eine Verdichtung, indem sie als retrospektives Element die Witwe als die Regisseurin des sich vollziehenden Geschehens ins Bild aufnimmt. Zugleich weist Ralphos Anwesenheit im Bild auf zukünftiges Geschehen voraus.

Die Illustration *Hudibras beats Sidrophel and his man Whacum* zeigt, wie es Hogarth durch die bildliche Ausgestaltung der einzelnen Szenen gelingt, eine Vielzahl der Informationen des Textes zu übermitteln. Hier werden gleich drei Illustrationen der kleinen Folge in einem einzigen Bild zusammengefaßt. Die Szene des Besuchs und des anschließenden Kampfes, zwei Blätter in den kleinen Illustrationen werden wiederum durch die Wahl des Abbildungsmomentes verschmolzen, das den Augenblick zeigt, in dem sich der Streit zwischen Hudibras und Sidrophel entwickelt. Auch die wichtigste Funktion der vorhergehenden kleinen Illustration *Sidrophel examining the Kite Through his Telescope* ist in der großen Illustration integriert. In dieser Szene ging es vor allem darum, die Unfähigkeit des Astrologen Sidrophel zu veranschaulichen, der durch sein Teleskop einen Drachen sieht, diesen aber für einen Kometen und somit für ein Zeichen drohenden Unheils hält. In der großen Folge wird Sidrophel durch die ihn umgebenden Gegenstände charakterisiert. Die auffällig im Bild plazierten Blätter mit Horoskopen kommentieren seine Fähigkeiten: Das eine ist dilettantisch und unsinnig, in dem anderen weisen die Zeichen auf drohendes Unheil hin.<sup>94</sup>

In der bildlichen Darstellung und Ausgestaltung einzelner Szenen versucht Hogarth, einzelne Blätter auch da miteinander zu verbinden, wo die zunehmende Episodenhaftigkeit der Handlung in Teil II und III eine kohärente Darstellung des Geschehens erschwert. Die soeben besprochenen Illustrationen *Hudibras beats Sidrophel and his man Whacum* und *Hudibras Catechized* verbindet die atmosphärische Ähnlichkeit in der Ausgestaltung der Handlungsorte als von gespenstischem Fackelschein erleuchteten Innenräumen.

Am deutlichsten wird die Verknüpfung einzelner Illustrationen in *The Committee* und *Burning the Rumps at Temple Bar*, wo auch in der Bildlegende auf eine Fortsetzung im nächsten Blatt verwiesen wird. Als Abbildungsmoment von *The Committee* hat Hogarth den Augenblick gewählt, als ein Bote die endlosen Dialoge der Parlamentarier unterbricht. Er berichtet dem entsetzten Parlament von den Freudenfeiern der Bevölkerung (dem *Burning of the Rumps*) angesichts des Endes der Puritanerherrschaft. In der Illustration ist er rechts als eine heftig gestikulierende Figur, der die Haare zu Berge stehen, dargestellt. Seine Hand weist nach rechts auf die Straße, wo sich das von ihm geschilderte Geschehen ereignet. Werden die losen Blätter der großen Illustrationen in ihrer Reihenfolge nebeneinandergelegt, weist er direkt auf das folgende Blatt, in dem das *Burning of the Rumps* dargestellt ist.

---

<sup>94</sup> Vgl. Die Untersuchung der astrologischen Symbole dieser Illustration in Eade, J.C.: *The Forgotten Sky. A Guide to Astrology in English Literature*. Oxford 1984. S. 215 f.



Andere Blätter werden durch rekurrierende Motive miteinander verbunden. In *Hudibras in Tribulation* uriniert ein kleiner Junge auf Ralphos Stiefel, im darauffolgenden Blatt, dem *Skimmington*, findet sich am linken Rand eine Person, die gegen eine Wand uriniert. Rechts im Hintergrund von *Hudibras in Tribulation* ist ein Jüngling zu sehen, der ein junges Mädchen umwirbt. daselbe Pärchen beobachtet das Skimmington aus einem Fenster des Hauses am linken Bildrand. Mit solchen, frei vom Text gestalteten Nebenszenen wird die Textillustration um kleine Anekdoten aus dem Alltagsleben erweitert, die Hogarths Freude am Erzählerischen bekunden. Diese sind jedoch, wie eine ausführliche Besprechung dieser Nebenszene in Kapitel 6.2. im Zusammenhang mit der satirischen Sicht auf die Beziehung der Geschlechter zeigen soll, sehr wohl inhaltlich vom Text motiviert und bilden ein Superstrat des Hogarthschen Bilddiskurses in bezug auf die von ihm illustrierte Textvorlage.

Hogarths Illustrationen gehen somit weit über die bloße Bebilderung einzelner selektierter Textpassagen hinaus. Sie sind nicht mehr rein illustrativ und streben eine gewisse Autonomie vom Text an. Durch verschiedene Methoden, wie die Wahl von Anfangs-, Wende- und Endpunkten einer Handlung für den Abbildungsmoment, die Miteinbeziehung von antizipatorischen und retrospektiven Elementen in die Darstellung, der Charakterisierung von Personen durch ihre Umgebung und der Ausgestaltung von Nebenszenen werden die Illustrationen selbst narrativ. Da in den großen Illustrationen nicht Momente aus dem Verlauf einer Handlung, sondern Kulminationspunkte dargestellt werden, ist es dem Betrachter möglich, das Geschehen, selbst wenn er die literarische Vorlage nicht kennen sollte, anhand der bildlich übermittelten Information zu ergänzen und nachzuvollziehen. Durch rekurrierende Motive werden die einzelnen Illustrationen verbunden, die bildliche Darstellung leistet hier mehr als die Bildlegende mit ihren fragmentarischen Textzitate.

## **5.2. INTERPRETATORISCHE ASPEKTE DER SZENENAUSWAHL**

Wenn auch die Szenenauswahl einem recht rigiden Schema folgt und zugleich eine möglichst vollständige Wiedergabe des Handlungsverlaufs des Textes angestrebt wird, läßt sich dabei auch eine bestimmte interpretatorische Gewichtung des Textes feststellen.

Es ist auffällig, daß den zahlreichen Diskussionen von Hudibras und Ralpho keine Abbildung gewidmet wurde. Diese Dialoge sind, was den Fortgang der Handlung betrifft, zwar meist ein retardierendes Moment, doch gerade hier werden in der Gegenüberstellung von Hudibras schwerfälliger Syllogistik und Ralphos geschickter Kasuistik nicht nur die unterschiedlichen

kirchenpolitischen, sondern auch epistemologischen Positionen der Puritanerfraktionen verdeutlicht. Der Streit der Puritanerfraktionen untereinander hatte im 18. Jahrhundert allerdings nicht mehr dieselbe politische Bedeutung wie zur Zeit des Commonwealth, zumal Presbyterianer und Independenten in der *Happy Union* (1691) zur Zusammenarbeit gefunden hatten. In den kleinen Illustrationen ist in *Hudibras and Ralpho Disputing* (Abb.X) dargestellt, wie Hudibras und Ralpho darüber diskutieren, ob es zulässig sei, den der Witwe geleisteten Eid durch zweideutige Formulierungen zu umgehen. Hintergrund dieser Diskussion war der *Engagement Oath*, mit dem ab Januar 1650 alle männlichen Bürger über 18 Jahren dem Commonwealth ihre Treue schwören mußten.<sup>95</sup> Für den Illustrator der Ausgabe von 1710, dem Hogarth in seiner Szenenauswahl folgte, war der aktuelle politische Bezug die Umgehung des *Test Act*<sup>96</sup> durch die Nonkonformisten, welche durch die Einführung des *Occasional Conformity Act* (1711)<sup>97</sup> unterbunden werden sollte. Hier könnte möglicherweise das tagespolitische Geschehen dazu beigetragen haben, ausgerechnet diese Szene zu illustrieren. In der Szenauswahl für die großen Illustrationen zeigt sich hingegen, daß die Diskussionen und Auseinandersetzungen von Hudibras und Ralpho generell kein Interesse mehr finden. Die Frage, wie die Puritaner zum Volk standen und wie man sich ihnen gegenüber verhalten sollte, war hingegen immer noch aktuell, vor allem da die Whigs und insbesondere Robert Walpole eine Politik der Toleranz gegenüber den Dissentern verfolgten.

Hogarth verzichtet in den großen Illustrationen sogar darauf, die beiden Protagonisten im ersten Blatt der Serie, *Hudibras Sallying Forth*, diskutierend darzustellen. In seinen kleinen Illustrationen hatte er als Abbildungsmoment Hudibras' und Ralphos erste Diskussion über die Bärenhatz gewählt. Jetzt wird stattdessen eine kleinen Nebenszene eingeführt, bei der ein Bauernpaar wegen des Auftretens der beiden Helden in Streit gerät (die Szene wird im 6. Kapitel ausführlicher besprochen). Eine derartige Verlagerung des Interesses vom Streit der beiden Helden untereinander hin zu einem Konflikt von Puritanern und Volk ist kennzeichnend für die gesamten großen Illustrationen.

---

<sup>95</sup> Vgl. Snider, Alvin: "By Equivaocation Swear: *Hudibras* and the Politics of Interpretation." *The Seventeenth Century*, Vol. V. No. 2. Autumn 1990.

<sup>96</sup> Das 1673 erlassene Gesetz sollte Nonkonformisten von öffentlichen Ämtern ausschließen. Jeder, der ein solches Amt bekleidete, war dazu gezwungen, dem König Treue zu schwören und am anglikanischen Abendmahl teilzunehmen

<sup>97</sup> Der *Occasional Conformity Act* bedrohte jeden, der, nachdem er das Sakrament in einer anglikanischen Kirche empfangen hatte, in einer nonkonformistischen Kirche angetroffen wurde, mit Amtsenthebung und einer Strafe von 40 Pfund. Diese Regelung wurde 1719 aufgehoben.

Die Illustrationen zeigen Hudibras nun ausschließlich im Konflikt mit seiner Umgebung. Wo immer Hudibras auftritt, hat dies Streit zur Folge. Er selbst wird dabei als vor Wut Rasender oder als der Lächerlichkeit preisgegebener Unterlegener dargestellt. Differenzen geistiger Natur führen zu Handgreiflichkeiten, dies wird in gleich zwei Illustrationen (*Hudibras' First Adventure* und *Hudibras and Sidrophel*) durch die Wahl des transitorischen Abbildungsmoments deutlich, wenn Hudibras im Streit erzürnt zur Waffe greift. In fast allen Illustrationen finden sich verschiedene Formen der Gewalt. Diese reichen vom erregten Disput (e.g. *The Committee*) und Demütigungen wie dem Einsperren im Pranger (*Hudibras in Tribulation*) über das symbolische Verbrennen des Gegners (*Burning the Rumps*) bis hin zum Kampf (e.g. *Hudibras Vanquished by Trulla*). Diese Formen der Gewalt sind natürlich auch in Butlers Text präsent, daß gerade sie für die Darstellung ausgewählt werden, betont ihre Bedeutung. Das zeigt sich an einem Vergleich mit zwei Gemälden aus viktorianischer Zeit nach Motiven aus *Hudibras*. Dort werden bewußt spannungslose, ruhige Abbildungsmomente gewählt. Sir William Fettes Douglas stellt *Hudibras and Ralph Visiting the Astrologer* (1884, Abb.56) als die Ankunft zweier müder Wanderer in einer pitoresk beleuchteten Gelehrtenklausur dar, John Petties *Hudibras and Ralpho in the Stocks* (1868, Abb.57) zeigt zwei resignativ sinnierende Helden in ihrem Mißgeschick am Dorfpranger. Während Hudibras im 19. Jahrhundert als Vorlage für kleine, farcenhafte Episoden im Stil der niederländischen Genremalerei benutzt wurde<sup>98</sup>, spiegelt sich in Hogarths Illustrationen zu *Hudibras* dessen zeitgeschichtlicher Hintergrund von Bürgerkrieg und Puritanerherrschaft als einer von gewaltsamen Auseinandersetzungen geprägten Epoche wider.

---

<sup>98</sup> Vgl. Altick, Richard D.: *Paintings from Books: Art and Literature in Britain, 1760-1900*. Columbus 1985. S. 377.

## 6. ASPEKTE DES TEXTES UND DEREN UMSETZUNG IN DEN ILLUSTRATIONEN

Bisher wurde das Verhältnis der Illustrationen zum gesamten Text untersucht. Dabei sollte gezeigt werden, wie durch die Selektion einzelner zu illustrierender Passagen sowie die Wahl des jeweiligen Abbildungsmoments der Illustrator zugleich eine Interpretation in Hinblick auf das Textganze vornimmt. Die Untersuchung wendet sich jetzt der bildlichen Darstellung einzelner Textabschnitte beziehungsweise einzelner Themen zu. Anhand zweier abgeschlossener Textpassagen, der Charakterisierung der Protagonisten in I, i und der Schilderung des Skimmington in II ,ii soll gezeigt werden, welche Mechanismen bei der Umsetzung der literarischen Vorlage in ein visuelles Medium wirksam sind. Anschließend wird untersucht, welche Transformation die Behandlung einiger dominanter Themen in *Hudibras* durch die Darstellung in unterschiedlichen Medien erfährt. Insbesondere soll dabei die im zweiten und dritten Teil auftretende Parodie des ritterlichen Liebesideals und die satirische Sicht auf die Beziehung der Geschlechter betrachtet werden. Außerdem stellt sich die Frage, ob die tagespolitischen Anspielungen des Textes in den Illustrationen, die mehr als sechzig Jahre nach der Entstehung des ersten Teils von *Hudibras* veröffentlicht wurden, noch eine Rolle spielen, oder inwiefern eine gewisse Entpolitisierung des Stoffes in den Illustrationen zu beobachten ist.

### 6.1.KNIGHT AND SQUIRE: DIE CHARAKTERISIERUNG VON HUDIBRAS UND RALPHO IN WORT UND BILD

Ein Vergleich der ausführlichen Beschreibung von Hudibras und Ralpho zu Beginn des ersten Teils und deren Darstellung in *Hudibras Sallying Forth* (Abb.2), dem ersten Blatt der textbezogenen Bildfolge, versucht der Frage nachzugehen, wie sich verbale und visuelle Charakterisierung voneinander unterscheiden.

Aufgrund der unterschiedlichen Zeichenstruktur der Medien sind unterschiedliche Leistungen zu erwarten. So dürfte der Möglichkeit zur psychologisch differenzierten Charakterisierung durch das Wort die exakte Wiedergabe des Aussehens einer Person im Bild gegenüberstehen. Es ist daher fraglich, inwieweit die Transponierung einer Charakterisierung in unterschiedlichen Medien überhaupt möglich ist. Im Falle von *Hudibras* ergibt sich außerdem die Frage, ob die Komik der verbalen Beschreibung sich in die bildliche Darstellung übersetzen läßt.

Eine kurze Untersuchung der Möglichkeiten der Charakterdarstellung in der Malerei (6.1.1) wurde deshalb dem Vergleich der Charakterisierung der Protagonisten in Wort und Bild (6.1.2. und 6.1.3) vorangestellt. Abschließend kann die Frage gestellt werden, ob Hogarths Illustrationen in diesem Punkt eine adäquate Umsetzung der Vorlage bieten (6.1.4.)

### 6.1.1. CHARAKTERISIERUNG UND MEDIENWECHSEL: GRUNDLEGENDE UNTERSCHIEDE

Die unterschiedlichen Leistungen von Wort und Bild wurden bereits im 17. Jahrhundert im Rahmen der *ut-pictura-poesis*-Diskussion thematisiert. Im Wettstreit der Dichtung und der Malerei wurde von den Vertretern der Dichtung stets in Anspruch genommen, daß diese allein das Innenleben einer Person schildern kann, während die Malerei sich mit der Wiedergabe des Äußeren begnügen muß. So schreibt Andrew Marvell in seinem Gedicht *The last Instructions to a Painter* :

Dear *Painter*, draw this *Speaker* to the foot:  
Where Pencil cannot, there my Pen shall do't  
That may his Body, this his Mind explain.<sup>99</sup>

Zugleich findet sich jedoch auch die Tendenz, dem Maler, obwohl er sich auf die Wiedergabe des Sichtbaren beschränken muß, die Fähigkeit zuzugestehen, mittels materieller Zeichen etwas Allgemeinverständliches über die Psyche des Porträtierten aussagen zu können.<sup>100</sup> Es bleibt dennoch festzuhalten, daß der Maler in der Wiedergabe des Seelenlebens einer Person eingeschränkt ist. Er kann mittels Mimik und Gestik vorwiegend einen, von ihm als besonders charakteristisch für die betreffende Person verstandenen, psychischen Zustand wiedergeben. Dazu steht ihm zum einen die Tradition der Humoraldarstellungen zur Verfügung, zum anderen kann er auf Kompendien wie etwa Charles Le Bruns *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* zurückgreifen. Die durch das Medium bedingte Beschränkung auf die konkret sinnlich wahrnehmbare physische Erscheinungsweise des Porträtierten hat noch weitere Konsequenzen. Der bildende Künstler kann nur in sehr eingeschränktem Maße Hinweise auf den Status einer Person geben, etwa durch die Kleidung, oder indem er die Person mit Insignien ihrer Macht oder für ihren Beruf kennzeichnenden Gegenständen wie Werkzeugen etc. darstellt. Über die

---

<sup>99</sup> Marvell, Andrew: *The last Instructions to a Painter*. 863-865. Zitiert nach Margoliouth, H.M. (Hrsg): *The Poems and Letters of Andrew Marvell. Volume I. Poems*. 3. verb. Aufl. Oxford 1971. S. 169.

<sup>100</sup> Vgl. Hagstrum, Jean: *The Sister Arts*. Chicago 1958. S. 121-122. Hagstrum sieht diese Tendenz in Zusammenhang mit dem Aufkommen einer neuen Porträtkunst durch die Maler Van Dyck und Lely.

Herkunft und die Biographie einer Person vermag das Bild nur wenig mitzuteilen.<sup>101</sup>

Für die textbegleitende Illustration ergibt sich aus den unterschiedlichen Eigenschaften von Wort und Bild, daß sie als Komplement zum Text fungiert. Dieser leistet, was dem Bild aufgrund seiner medialen Begrenztheit unmöglich ist: Er schildert differenziert das psychische und intellektuelle Innenleben einer Figur, deren Geschichte und Emotionen. Die Illustration bietet hingegen eine Referentialisierung des Wortes, indem sie die Beschreibung des Textes in ein konkret Anschauliches übersetzt. Minimalbedingung für eine gelungene Illustration ist, daß die im Bild gezeigte Figur nicht im Widerspruch zum Text steht. An den Illustrator wird also die Anforderung gestellt, den Charakter einer Figur richtig zu interpretieren und für diesen eine physio- und pathognomische Entsprechung zu finden. Dabei sind zwei Fälle denkbar: Entweder müssen aus einer sehr ausführlichen Beschreibung die wichtigsten Charakteristika einer Person ermittelt und ins Bild gesetzt werden, oder eine kurze Charakterskizze muß durch die Phantasie des Illustrators ergänzt werden. Während der Autor bei seiner Beschreibung selektiv vorgehen und nur bestimmte Charakterzüge oder nur Körperteile einer Figur beschreiben kann, muß der Illustrator immer die Gesamtheit einer physischen Person darstellen. Gleiches gilt für die Unterscheidung von Haupt- und Nebenfiguren. Während der Autor hier in der Ausführlichkeit seiner Beschreibung variieren kann, ist dies dem Illustrator nur bedingt möglich, es sei denn bei Personen, die in einer Szene in den Hintergrund versetzt werden.

Das Verdienst der Illustration ist es, Sichtbares direkt wiederzugeben, das heißt, das Bild eines Gegenstandes wird immer konkreter sein und mehr Information über dessen Aussehen übermitteln als die verbale Beschreibung. Für die graphische Darstellung literarischer Personen bedeutet das, daß die Unbestimmtheit der Beschreibung in ein Konkret-Anschauliches übersetzt wird. Die Allgemeinheit des Wortes wird somit begrenzt, der Text wird auf eine bestimmte Bedeutung festgelegt. Dies ist einer der gängigsten Kritikpunkte an der Illustration.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Das Bild kann durchaus etwas über die Geschichte eines Menschen aussagen. Hogarth gibt beispielsweise in dem ersten Blatt von *A Rake's Progress* eine Reihe von Hinweisen auf die Vorgeschichte seines Helden. So wird durch Nebenszenen sowie die Inneneinrichtung des Zimmers darauf verwiesen, daß er einem Mädchen die Ehe versprochen hat, daß sein Vater sehr geizig war etc. (vgl. dazu die Beschreibung des Stiches von Werner Busch: "Lektüreprobleme bei Hogarth: Zur Mehrdeutigkeit realistischer Kunst" in: Möller, Joachim (Hrsg.) *Hogarth in Context*. Jonas Verlag.) Doch ließen sich die Informationen, die der Betrachter mit viel Mühe entschlüsseln muß, auf einer einzigen Seite eines Romans wiedergeben.

<sup>102</sup> So schreiben beispielsweise Wellek&Warren in ihrer *Theory of Literature*:

In the depiction even of a fictional character the writer may not suggest visual images at all. We scarcely can visualize any of Dostoyevsky's or Henry James's characters, while we learn to know their states of mind, their motivations, evaluations, attitudes, and desires very completely. At the most, a writer suggests some schematized outline

Die Referentialisierung des Texts durch die Illustration kann jedoch durchaus den Blick auf neue Aspekte des Textes öffnen. Der intertextuelle Bezug von *Hudibras* und *Don Quichotte*, auf den sich zahlreiche direkte und indirekte Anspielungen im Text finden, wird gerade auch in der Graphik deutlich. Beiden Protagonistenpaaren liegt derselbe körperliche Kontrast von dick und dünn zugrunde, wobei dieses Verhältnis in *Hudibras* eine Inversion erfährt. Dem Ritter von der hageren Gestalt und seinem dickleibigen Knappen stehen der gefräßige Hudibras und sein asketischer Gefährte Ralpho gegenüber.

### 6.1.2. DIE CHARAKTERISIERUNG VON HUDIBRAS

Fast zwei Drittel der 920 Verse von Canto I des ersten Teils sind der Beschreibung und Charakterisierung der beiden Protagonisten gewidmet, davon 435 Verse Hudibras. Diese dienen jedoch nicht allein der Schilderung des Äußeren und des Charakters von Hudibras, sondern auch der Satire typischer Charakterzüge der Puritaner, daneben finden sich Parodien auf epische Konventionen.

Zuerst wird Hudibras' Status als fahrender Ritter und *Justice of the Peace* beschrieben. Nach einer ausführlichen Erörterung seines geistigen Rüstzeugs wendet sich die Beschreibung seiner äußeren Erscheinung zu.

Der Leser wird zunächst in ein ambivalentes Verhältnis zum Protagonisten gesetzt. Die eingangs positive Charakterisierung von Hudibras als einem vorbildlichen Ritter wird durch Butlers Gebrauch des *doggerel* unterminiert. Gleich zu Beginn wird so durch sprachliche Mittel eine ironische Distanz zum satirischen Objekt geschaffen.

Die ersten Hudibras gewidmeten Verse bieten eine Travestie der epischen Heldenbeschreibung.

A wight he was, whose very sight wou'd  
Entitle him *Mirroure of Knighthood*;  
That never bent his stubborn knee  
To any thing but Chivalry, (I, i, 15-18)

Das Enjambement des ersten Verses dient dazu, Reimkomik zu erzeugen. Ohne daß es das Metrum erfordert, scheint das 'would' vom Dichter nur gewählt zu sein, um den für die

---

or one single physical trait—the frequent practice of Tolstoy or Thomas Mann. The fact that we object to many illustrations, though by good artists and, in some cases (e.g. Thackeray's), even by the author himself, shows that the writer presents us only with such a schematized outline as is not meant to be filled out in detail.

Wellek, René and Warren, Austin: *Theory of Literature*. 3. Aufl. New York 1956. S. 26 f.

*hudibrastics* charakteristischen "ridiculously forced feminine rhyme"<sup>103</sup> auf 'Knighthood' zu ermöglichen. Zugleich wird dem Leser durch den Binnenreim *wight/sight* im ersten Vers geradezu ein Reim auf *knight* suggeriert. Diese Suggestion verdeutlicht zugleich, daß die Holprigkeit der Verse intendiert ist.

Außerdem erzielt Butler komische Effekte durch eine bathetische Vorgehensweise:

Chief of Domestick Knights and Errant  
Either for Chartel or for Warrant:  
Great on the Bench, Great in the Saddle,  
That could as well bind o're, as swaddle: (I, i, 21-24)

Die beim Leser durch den gehobenen Stil der vorhergehenden Verse, in denen Mittel der klassischen Rhetorik wie etwa der doppelte Chiasmus verwendet werden, aufgebaute Erwartung auf eine Kulmination wird enttäuscht. Die Antiklimax ist einerseits inhaltlicher Natur, da Hudibras als heldenhafter Ritter nur Geschick im Prügeln besitzt und in seinem Amt als Friedensrichter sich offenbar hauptsächlich durch das Ausstellen von Verwarnungen auszeichnet. Andererseits wird durch die Wortwahl bewußt der *stilus gravis* der vorhergehenden Verse mit Vokabeln aus dem Bereich des *low style* wie etwa 'swaddle' kontrastiert.

Erst jetzt wird explizite Kritik angeführt, indem Hudibras' Doppelfunktion als Friedensrichter und fahrender Ritter mit dem Amphibiencharakter von Ratten verglichen wird:

Mighty he was at both of these,  
And styl'd for War as well as Peace.  
(So some Rats of amphibious nature,  
Are either for the Land or Water.) (I, i, 25-28)

Bereits in den ersten Versen finden sich Anspielungen auf die literarischen Vorbilder von *Hudibras*. Hudibras' Beschreibung als *Mirroure of Knighthood* verweist auf den Titel der englischen Übersetzung der spanischen Romanze *Espejo de Principes y Cavalleros* von Diego Ortúñez Calahorra, Pedro de la Sierra und Marcos Marinez.<sup>104</sup> Auch Don Quichotte wird in der Vorrede des Autors als "Licht und Spiegel der gesamten fahrenden Ritterschaft" bezeichnet.<sup>105</sup> Es findet sich außerdem eine Anspielung auf den Namensgeber des Titelhelden, Edmund Spensers Sir Huddibras. Dieser wird in der *Fairie Queene* unter anderem wie folgt beschrieben: "More huge in strength then wise in workes he was" (II, ii, 17). Butler scheint sich auf diese Stelle zu beziehen, wenn er über Hudibras sagt:

<sup>103</sup> Baldick, Chris: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford 1991. s.v. Hudibrastic verse. S. 102.

<sup>104</sup> Vgl. dazu den Kommentar zu I,i. 16 (S.323) von John Wilders.

<sup>105</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de : *Don Quijote*. übers. von Ludwig Braunfels. Berlin 1985. S. 8.



But here our Authors make a doubt  
Whether he were more wise, or stout. (I, i, 29-30)

Zugleich wird hier, ähnlich wie in *Don Quichotte*, eine gebrochene Fiktionalität geschaffen, indem der Autor vorgibt, nur andere Texte zu referieren.

Die ausführliche Beschreibung der Gelehrsamkeit von Hudibras zeigt ihn als Kenner von Grammatik, Logik und Rhetorik, Geometrie und Algebra aus. Er ist also mit fast allen *artes liberales* der Schulphilosophie vertraut. Doch dieses Wissen findet keine sinnvolle Anwendung. Seine Latein- und Griechischkenntnisse verwendet Hudibras dazu, andere mit Fremdwörtern zu verwirren. Mittels Logik beweist er etwas so Offensichtliches wie die Tatsache, daß ein Mensch kein Pferd ist.

Die Passage dient zum einen der Gelehrtenkritik, indem abstruse scholastische Diskussionen, etwa ob Adam einen Bauchnabel hatte (I, i, 179) und ob die Sprache des Paradieses Niederländisch war (I, i, 178) angeführt werden. Zum anderen werden hier bereits bevor in den Versen 187 bis 234 ausführlich Hudibras' Presbyterianismus diskutiert wird, einige gängige Themen der Puritanersatire aufgegriffen. Hudibras' rhetorische Ausbildung dient ihm vor allem dazu, sein Husten oder das Abbrechen während einer Rede zu rechtfertigen (I, i, 83-86). Dies ist eine Anspielung auf die Praxis vieler puritanischer Prediger, die aus falsch verstandenen Rhetorikvorstellungen heraus die Erzeugung hustenähnlicher Geräusche für ein besonders schönes Stilmittel hielten oder aber husteten, um den in der oft mehrstündigen Predigt nicht selten verlorenen "Faden" wiederzufinden.<sup>106</sup> Hudibras' scholastische Ausbildung weist ihn jedoch vor allem als jemanden ab, der abstrakte philosophische und logische Schemata auf die Welt anwendet, ohne die Erfahrung zur Richtschnur seiner Erkenntnis zu machen. Die Grundlage seiner Überzeugungen ist nicht die Empirie, sondern ein bereits vorgefertigtes System von Meinungen der Schulphilosophie.

Die zahlreichen Anspielungen, welche die Beschreibung der intellektuellen Welt von Hudibras enthält, lassen sich nur schwer in einer realistischen Graphik darstellen.

Demgegenüber ist zu erwarten, daß die Beschreibung des Äußeren des Helden einfach ins Bild zu setzen sein sollte. Tatsächlich erschweren jedoch die von Butler verwendeten Methoden eine direkte Übertragung der Beschreibung in ein visuelles Medium.

Der groteske Körper von Hudibras selbst ist als Widerspiegelung von dessen Moral zu verstehen<sup>107</sup> und macht ihn, der als Spiegel des Rittertums eingeführt wurde, zur komische

<sup>106</sup> Vgl. Ertl, Heimo: *Die Scheinheiligen Heiligen*. Frankfurt a.M. 1977. S. 84 f.

<sup>107</sup> Vgl. Bolte, Ulrike: *Deformität als Metapher. Ihre Bedeutung und Rezeption im England des 18.*

Gestalt. Diese Komik wird dadurch verstärkt, daß einzelne Teile des deformierten Körpers anhand von Vergleichen mit mythologischen Gestalten beschrieben werden. Hudibras Buckel wird mit Anchises, der von seinem Sohn Aeneas aus dem brennenden Troja gerettet wurde, verglichen.

His *Back*, or rather Burthen, show'd  
As if it stoop'd with its own load.  
For as *Aeneas* bore his Sire  
Upon his shoulders through the fire:  
Our Knight did bear no less a Pack  
Of his own Buttocks on his back: (II, i, 285-290)

Butler bedient sich außerdem der emblematischen Methode, indem er ein Bild einführt, das anschließend einer ausführlichen allegorischen Deutung unterworfen wird.<sup>108</sup> Hudibras' Bart wird zu einem Symbol für das Puritanertum, er kündet gleich einem Meteoriten von drohendem Unheil für die etablierte Macht.

His tawny *Beard* was th'equall grace  
Both of his wisdom and his face;  
In Cut and Dy so like a tile,  
A sudden view it would beguile:  
The upper part thereof was Whey,  
The nether Orange mixt with Gray.  
The fall of Scepters and of Crowns;  
With grizly type did represent  
And tell with Hieroglyphick Spade,  
Its own grave and the State's were made.  
Like *Sampson's* Heart-breakers, it grew  
In time to make a nation rue;  
Though it contributed its own fall,  
To wait upon the publick downfall. (I, i, 239-254)

Hudibras' Körper wird gleichsam sezirt und dessen einzelne Teile werden auf ihren symbolischen und satirischen Gehalt untersucht.

---

*Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1993. Kapitel 3: "Traditionelle Topoi von Deformität und ihre bildnerische Umsetzung", insbesondere 3.1.1. "Der Widerspiegelungstpos" S. 53-58.

<sup>108</sup> Eine ausführliche Diskussion der emblematischen Methode findet sich bei Jean Hagstrum: *The Sister Arts*. Chicago 1958. Was dort anhand der Gedichte von George Herbert erläutert wird, trifft, mit gewissen Abwandlungen, auch auf Butler zu:

Herbert's poetry is not descriptive but emblematic. It differs radically from Homer's description of Achilles' shield or from Spenser's description of the tapestries in the House of Busyrane. Herbert does not contemplate and describe the object; he alludes to it and quickly draws an analogy. His mind spins off into verbal paradox, intellectual subtlety, and witty comparison. The object itself - its beauty, its fulness, the craft that designed it - is not so important as its relationship to man and God, its symbolic meanings, its revelation of correspondences. S. 99 f.

Laurel Brodsley hat versucht, die Charakterisierung von Hudibras aus der zeitgenössischen satirischen Graphik herzuleiten.<sup>109</sup> Sie sieht Bezüge zu Graphiken, in denen in Simultandarstellung verschiedene Ausprägungen eines Lasters dargestellt werden. Für Brodsley erfüllen die einzelnen Abschnitte der Beschreibung von Hudibras genau dieselbe Funktion, indem sie ausnahmslos zur Veranschaulichung von dessen Scheinheiligkeit dienen. "Hudibras is not a man but a type, and now the parts fit into place, as flat, nontemporal diverse examples illustrating the single theme of hypocrisy."<sup>110</sup> Wie in der graphischen Satire der Zeit müssen einzelne, abgeschlossene Einheiten entschlüsselt werden, die aber durchaus aufeinander bezogen sein können und unter einem vereinheitlichenden Aspekt zu sehen sind.

Neben dem Einfluß der graphischen Satire auf die Charakterisierung von Hudibras wurde bisher meist auf literarische Vorbilder, nämlich die sogenannten *Theophrastan Characters*, verwiesen.<sup>111</sup> Diese erfuhren im 17. Jahrhundert mit den Werken von Thomas Overbury und John Earle eine neue Blüte. Die Hauptfiguren von *Hudibras* lassen sich als aus Elementen dieser formalisierten Charakterbilder zusammengesetzte Figuren begreifen. Zugleich werden jedoch die Konventionen der *Theophrastan Characters* durch zahlreiche karikaturistische Verzerrungen ins Groteske radikal durchbrochen.

Ungeachtet der Frage, ob die Form der Charakterisierung in *Hudibras* allein aus literarischen Einflüssen herleitbar ist oder sowohl auf die Einflüsse der zeitgenössischen Graphik als auch die *Theophrastan Characters* zurückgeht, ist Brodsleys Auffassung zuzustimmen, daß die Beschreibung von Hudibras nicht als die Charakterisierung einer realen Person zu verstehen ist, sondern der Satire auf einen bestimmten Typ des Puritaners dient. Auch die *Characters* beschreiben nicht reale Personen, sondern Typen. Wenn Hudibras als "neither a man nor an allegory, but an amalgamated figure using the devices of a particular kind of seventeenth-century conceptual imagination"<sup>112</sup> aufzufassen ist, so ergeben sich daraus Konsequenzen für dessen bildliche Darstellung in der Illustration.

Bei der Betrachtung von *Hudibras Sallying Forth* (Abb. 2), dem ersten Blatt der Illustrationsfolge, fällt zunächst auf, daß Hogarth sich sehr genau an die Beschreibung des Äußeren von Hudibras gehalten hat. Dargestellt ist ein dicklicher Mann mittleren Alters, der

<sup>109</sup> Brodsley, L.: "Butler's Character of Hudibras and Graphic Satire" in: *JWCI* 35. 1972 S. 401-404.

<sup>110</sup> *Ibid.* S.402.

<sup>111</sup> Vgl. Castorp, H.: *Die varronische Satire in England 1660-1690*. Heidelberg 1983. S. 142 f.

<sup>112</sup> Brodsley, Laurel: "Butler's Character of Hudibras and Graphic Satire" in: *JWCI* 35. 1972. S. 404.

einen Bart trägt und dessen Rücken sich deutlich über die Schultern wölbt. So wurde Hudibras bereits von dem anonymen Illustrator der Ausgabe von 1710 wiedergegeben (Abb.36). Doch gegenüber der früheren Illustration wird die groteske Leiblichkeit des Hudibras durch das zu enge aufgeknöpfte Wams, das sich über dem enormen Bauch spannt, und den hochsitzenden Waffengürtel betont. Detailgetreu gezeichnet ist auch die im Text geschilderte Bewaffnung. Selbst die vom Alter zerfressene Scheide des Schwertes wurde übernommen. Die Schnur von Würsten, die neben dem Bein des Ritters baumelt, verweist auf dessen Angewohnheit, sich seine Kleidung mit Nahrungsmitteln vollzustopfen. Diese scheint aus dem Holzschnitt *The English-Irish Soldier* (1642, Abb.58) übernommen zu sein, welchen Brodsley als mögliches Vorbild für Butlers Beschreibung von Hudibras nennt.<sup>113</sup>

Seinen rechten Arm hat Hudibras selbstgewiß in die Seite gestemmt, sein linke Hand streicht liebevoll über sein Schwert, dem Zeichen seiner Autorität. Auch in seiner Mimik kommt eine gewisse Selbstüberhebung zum Ausdruck (Abb.59). Hudibras glotzt mißtrauisch und mit verkniffenem Mund auf ein Bauernpaar. In Charles Le Bruns *Méthode pour apprendre à dessiner les Passions*, das viele Maler des Barock zur Grundlage ihrer Darstellung von Affekten machten und das auch Hogarth bekannt war,<sup>114</sup> wird dieser Gesichtsausdruck als "*Le Mepris à la Haine*" (Abb.60) beschrieben, eine Geisteshaltung, die in Hudibras' Selbsteinschätzung, die er im Gespräch mit Ralpho äußert, deutlich zum Ausdruck kommt:

We that are wisely mounted higher  
Then Constables, in Curule wit,  
When on Tribunal bench we sit,  
Like Speculators, should foresee,  
From *Pharos* of Authority,  
Portended Mischiefs farther then  
Low Proletarian Tithing-men.( I, i, 708-714)

Die Analyse des Textes hatte ergeben, daß der Leser durch die für die Burleske charakteristische Diskrepanz von Form und Inhalt zunächst in ein ambivalentes Verhältnis zur Hauptfigur versetzt

---

<sup>113</sup> Vgl. *ibid.* S. 404.

<sup>114</sup> Le Bruns Werk wird von Hogarth in der *Analysis of Beauty* (1753) erwähnt:

It may not be amiss just to look over the passions of the mind, from tranquility to extreme despair; as they are in order described in the common drawing-book, called, Le Brun's passions of the mind; selected from that great master's works for the use of learners; where you may have a compendious view of all the common expressions at once.

*Ibid.* Joseph Burke (Hrsg.) Oxford 1955. S. 138.

wurde. Aussagen mit eigentlich positivem Inhalt erfuhren eine sprachliche Gestaltung, die Zweifel an diesem Inhalt aufkommen ließ.

Im Bild hingegen ist Hudibras von Anfang an durch seinen deformierten Körper als Negativfigur eingeführt. Doch auch hier werden formale Mittel dazu eingesetzt, um die Hauptfigur ironisch zu kommentieren. Hogarth bedient sich dazu eines Mittels der Bildkomposition, das in Herrscherbildnissen Anwendung findet. Der Betrachter nimmt zu Hudibras einen extrem niedrigen Blickpunkt ein, er muß von unten zu dem Ritter aufschauen, er blickt gar auf dessen Fußsohle. Dem zeitgenössischen Betrachter war ein derartiges Bildschema etwa aus Van Dycks Reiterbildnis von Charles I. (um 1635/40, Abb.61) wohlbekannt. Die Parodie eines Monarchenporträts entwickelt ihre Komik nicht nur durch die Inkongruität im Kontrast der komischen Figur zu dem monumentalen Bildschema, dessen sich Hogarth bedient. Indem das Herrscherbildnis die Macht der dargestellten Person verdeutlicht, wird zugleich darauf verwiesen, daß mit Hudibras ein Vertreter der Königsmörder, welche sich die Ausübung der Herrschaft angemäßt hatten, im Sattel sitzt. Auch Cromwell ließ sich in dieser monumentalen Pose darstellen (Abb.62). Es wird somit die illegitime Selbstüberhebung der Puritaner bloßgestellt. Das Kleid von Hudibras ist, um mit *Macbeth* zu sprechen, zu groß.

Die heroisierende Darstellung einer unwürdigen Figur könnte man als *mock-heroic* bezeichnen und hier von einer Inversion des Verhältnisses von Form und Inhalt im Vergleich zu den ersten Versen von Canto I, i sprechen.

Noch für ein weiteres stilistisches Mittel der Beschreibung läßt sich eine Entsprechung in den Illustrationen finden. Als Äquivalent für die Tiervergleiche im Text findet sich in den Illustrationen eine auffällige Parallelität der Körperhaltungen von Roß und Reiter. Wie Hudibras hat auch sein Pferd den im Dreiviertelprofil dargestellten Kopf dem Bauernpaar rechts im Bild zugewandt. Wie bei seinem Herrn ist der Kopf nach vorne geschoben. Da die Zähne im leicht geöffneten Maul des Pferdes zu sehen sind, scheint es höhnisch zu grinsen. Auch in den beiden folgenden Blättern sind derartige Korrespondenzen zu beobachten. In *Hudibras' First Adventure* (Abb.3) gibt es Parallelen zwischen Hudibras' gekrümmter Körperhaltung mit dem wiederum weit vorgeschobenen Kopf und dem angespannten Hals des Pferdes, dessen Kopf ebenfalls weit nach vorne geneigt ist. Darüberhinaus ist auch die Beinstellung der beiden identisch. Deutlicher wird der Bezug von Roß und Reiter in *Hudibras Triumphant* (Abb.4). Dort findet sich nicht nur die Parallelität der Kopfhaltungen, sondern die Kruppe des Pferdes kommentiert gleichsam den grotesk verwachsenen Buckel des Ritters, der im Text mit diesem Körperteil verglichen wird.

Our Knight did bear no less a Pack  
of his own Buttocks on his back:  
Which now had almost got the upper-  
Hand of his Head for want of Crupper. (I, i, 289-292)

### 6.1.3. DIE CHARAKTERISIERUNG RALPHOS

Die Beschreibung Ralphos steht ebenfalls in der Tradition der *Teophrastan Characters*, sie ist aus den Charakteristiken von insgesamt acht Typen zusammengesetzt.<sup>115</sup> Die Verse I, i, 451-616, die sich mit Ralpho beschäftigen, lassen sich in verschiedene thematische Abschnitte untergliedern. Die Beschreibung setzt mit einer Parodie auf das dichterische Mittel ein, den Namen von Personen dem Metrum anzupassen (I, i, 451-458). Dieser folgt eine parodistische Heldengenealogie (I, i, 459-472).

Aeneas wird durch ein Wortspiel mit dem Homonym 'hell', das auch ein Abfalloch im Schneidertisch bezeichnen kann, zum Vorfahren Ralphos. Denn sowohl Aeneas, der mit der Sibylle von Cumae in die Unterwelt stieg, als auch Ralpho haben die "Hölle" gesehen. Die Kreuzritter, die auf Grabplatten mit überkreuzten Beinen dargestellt sind, gehören ebenfalls zu den heroischen Ahnen des Schneiders.

Diese satirische Genealogie erfüllt mehrere Funktionen. Sie ist zum einen eine Parodie auf den Brauch bestimmter Handwerkerzünfte, sich mittels bestimmter Analogien auf Gestalten der Mythologie zu berufen, indem bewußt absurde Parallelen, etwa zwischen der Beinstellung der Ritter und dem Schneidersitz sowie der Unterwelt und der "Hölle" für Schneiderabfälle, gezogen werden. Zugleich rückt diese Ahnenreihe Ralpho in ein ungutes Licht, da er mit dem gegen Andersgläubige gerichteten religiösen Eifer der Kreuzritter ("Fam'd for their faith and warlike fights / Against the bloody Caniball" I, i, 466-467) in Verbindung gebracht wird.

Ralphos Kenntnisse und Fähigkeiten werden in scharfem Kontrast zur Universitätsbildung des Ritters als "A liberal Art, that costs no pains / Of Study, Industry or Brains" (I, i, 477-478) beschrieben. Er beruft sich auf das 'inward light', die göttliche Inspiration, und erweist sich damit

---

<sup>115</sup> Vgl. Baldwin, E.C.: "A Suggestion for a New Edition of Butlers *Hudibras*", *PMLA* 26. (1911) S. 535:

Thus the *Characters* show Ralpho to be an ex-tailor turned politician; as regards his religious beliefs, an hypocritical Anabaptist; with a loquacious bent, hence a haranguer and a ranter, and finally, because of his superstitious ignorance coupled with his pretensions to mystically acquired knowledge, an astrologer and a Rosycrucian philosopher.

als ein typischer Vertreter der Independenten. Butler verdeutlicht den trügerischen Charakter des 'inward light' durch eine Metapher. Wie ein Irrlicht (*Ignis Fatuus*), das über dem Moor tanzt, führt es die Menschen in die Irre. In der Ausgestaltung der Irrlicht-Metapher wird zugleich die Taufpraxis der Anabaptisten lächerlich gemacht:

An *Ignis Fatuus*, that bewitches,  
And leads men into Pools and Ditches,  
To make them *dip* themselves, and sound  
For Christendome in Dirty pond;  
To dive like Wild-foul for Salvation,  
And fish to catch Regeneration. ( I, i, 503-508)

Im folgenden wird Ralpho als Mystiker beschrieben, der in die Geheimnisse der hermetischen Philosophie eingeweiht ist. Sein Anspruch, prophetische Fähigkeiten zu besitzen, rückt ihn in die Nähe von John Fox, dem Gründer der Quäker. Dieser behauptete *a posteriori*, Vorahnungen vom Tode Cromwells gehabt zu haben.<sup>116</sup> Die Methode der Prophetie durch das 'inward light' wird einem satirischen Vergleich mit den Methoden der Astrologie unterzogen, mit der zugleich die Charakterisierung Ralphos endet.

Die Ralpho gewidmeten Verse dienen also weniger der Beschreibung einer Person, als der themenbezogenen Satire, wie der parodistischen Rückführung eines Berufsstandes auf Gestalten der Mythologie und der Verspottung bestimmter Praktiken der Independenten. Über Ralpho selbst erfahren wir nur, daß er Schneider ist und Mitglied einer Sekte der Independenten sein muß, die sich auf die innere Inspiration beruft. Außerdem ist er in die Geheimnisse der Mystik eingeweiht.

Damit sind schon die Anhaltspunkte, die dem Illustrator zur Verfügung stehen erschöpft. Da der Text keinerlei Informationen über das Aussehen von Ralpho bietet, muß der Illustrator sich hier ganz auf seine Phantasie stützen. Tatsächlich wird Ralpho jedoch einer bestimmten Charakterdisposition zugeordnet. Bereits in den *Hudibras*-Illustrationen von 1710 (Abb.36) wird er als schlanke Gestalt wiedergegeben, die den mürrischen Gesichtsausdruck des Melancholikers aufweist. So beschreibt Robert Burton den Melancholiker als "... ausgezehrt, welk, hohläugig ...niedergeschlagen die Miene..".<sup>117</sup> Er zeichnet sich durch die für Puritaner charakteristische Kleidung, insbesondere den hohen Filzhut aus. Hogarth übernimmt für die großen Illustrationen die bereits etablierten Grundzüge der Figur, doch bei ihm wird Ralpho zum Typ eines hageren Mystikers übersteigert.

<sup>116</sup> Vgl. Watts, Michael R.: *The Dissenters*. Oxford 1978. S. 193.

<sup>117</sup> Burton Robert: *Die Anatomie der Melancholie*. Ausgew. und übers. von Werner v. Koppenfels. Mainz 1988. S. 173.

Zugleich findet Hogarth eine Methode, um ironisch auf Ralphos religiöse Inspiration anzuspieren. In *Hudibras Sallying Forth* hat der reitende Ralpho die Hände vor der Brust gekreuzt (Abb.63). Diese Armstellung findet sich auf zahlreichen Gemälden der Renaissance und des Barock. Sie wurde von Georg Weise und Gertrud Otto als "Inbrunstgestus" bezeichnet.<sup>118</sup> Die Gebärde zeigt die religiöse Ergriffenheit einer Person an, wobei diese Person oft Zeuge einer Manifestation des Numinosen wie der Himmelfahrt Christi ist oder gar direkt Gott schaut. Auch im darauffolgenden Blatt *Hudibras' First Adventure* zeigt Ralpho einen Gesichtsausdruck, der aus der religiösen Malerei des Barock wohlbekannt ist. Mit gegen Himmel verdrehten Augen scheint er sich im Zustand religiöser Entrückung zu befinden (Abb.64, vgl. Le Brun, Abb.65). Die nach oben blickenden Augen finden sich auf zahlreichen Gemälden Guido Renis und seiner Schule. Als Beispiel soll hier ein Kupferstich nach einem Gemälde von Reni, auf dem die Trinität dargestellt ist (Abb.66), dienen. Der links zu Füßen Christi knieende Engel weist neben den verdrehten Augen und den im Inbrunstgestus verschränkten Händen auch noch eine gewisse physiognomische Ähnlichkeit mit Ralpho auf. Es handelt sich hier also zugleich um eine Parodie gewisser Bildformeln der religiösen Malerei.

#### **6.1.4. DIE PROBLEMATIK DER DARSTELLUNG VON BUTLERS SATIRISCHEN CHARAKTEREN IN EINEM VISUELLEN MEDIUM**

Für die visuelle Umsetzung von Butlers Beschreibung von Hudibras und Ralpho ergibt sich die grundlegende Frage, ob eine realistische Darstellung diesen Charakteren, die sich als ein Konglomerat satirischer Attacken erwiesen haben, gerecht werden kann. Butlers Helden würde vielleicht eher eine allegorische Darstellungsweise in den Illustrationen gerecht. Der Holzschnitt *The English-Irish Soldier* (Abb.58), den Brodsley als Vorbild für Butlers Beschreibung von Hudibras anführt, kann darauf hinweisen, wie eine mögliche adäquate Umsetzung der Beschreibung auszusehen hätte. Jeder der Gegenstände, welche die Ausrüstung des *English-Irish Soldier* bilden, hat eine symbolische Bedeutung, die vom begleitenden Text expliziert wird. Doch ergibt sich hier das Problem, wie derart irrealen Gestalten in eine Handlungen darstellende Bildfolge integriert werden könnten.

---

<sup>118</sup> Weise, Georg und Otto, Gertrud: *Die religiösen Ausdrucksgebärden des Barock und ihre Vorbereitung durch die italienische Kunst der Renaissance*. Stuttgart 1938. S. 28. Siehe auch das gesamte Kapitel II, S. 28-47. Sowie die Abbildungen, in denen über 20 Beispiele für diese Geste angeführt sind.



Die von Butler geschilderte Handlung ist keineswegs per se unrealistisch. Die Fabel von *Hudibras* ist mit der empirischen Wirklichkeit vereinbar. Es hätte sich im England des 17. Jahrhunderts durchaus zutragen können, daß ein Friedensrichter ausreitet und mit einer Menschenmenge, die eine Bärenhatz veranstalten will, in Konflikt gerät. Es wäre durchaus möglich, daß derselbe um die Hand einer Witwe anhält, von dieser abgewiesen wird und bei einem Astrologen Rat sucht. Die Schwierigkeit ergibt sich daraus, daß epische Konventionen und Themen der Mythologie zu Zwecken der Parodie und der Travestie in den Text einbezogen werden. Es ist deshalb Edward Ames Richards zu widersprechen, der als "the chief determining quality of *Hudibras* as a whole - the quality of the myth, or the fantasy, or the fairy tale"<sup>119</sup> sieht. Tatsächlich wird das Phantastische satirisch instrumentalisiert. Dies wird besonders deutlich an der Beschreibung des Dorfprangers, der in den bewußt paradoxen Formulierungen eines "mock conceit" wie ein verwünschenes Schloß aus den Ritterromanzen geschildert wird.

An ancient Castle, that commands  
 Th' adjacent parts; in all the fabrick  
 You shall not see one stone nor a brick,  
 but all of Wood, by pow'rfull Spell  
 of Magick made impregnable.  
 There's neither Iron-bar, nor Gate,  
 Port-cullis, Chain, nor Bolt, nor Grate:  
 And yet men durance there abide,  
 In Dungeon scarce three inches wide;  
 With Roof so low, that under it  
 They never stand, but lie or sit;  
 And yet so foul, that whoso is in,  
 Is to the middle-leg in prison,  
 In Circle Magical confin'd,  
 With walls of subtle Air and Wind,  
 which none are able to break thorough,  
 Until th' are freed by head of Burrough. (I, ii, 1130-1146)

Der Illustrator muß sich in diesem Fall für eine Lesart entscheiden. Er kann entweder ein verwünschenes Schloß oder einen gewöhnlichen Pranger wiedergeben, aber nicht zugleich beides in einem. Hogarth entscheidet sich in *Hudibras Triumphant* (Abb.4) für die letztere Möglichkeit, er versucht jedoch durch die hochaufragenden Mauern des Gebäudes links sowie der eigenartigen Architektur des rechten Gebäudes eine bedrückend irrealen Atmosphäre zu schaffen, die in merkwürdigen Kontrast zu den Staffagefiguren tritt.

---

<sup>119</sup> Richards, Edward Ames: *Hudibras in the Burlesque Tradition*. Repr. New York 1972. [New York 1937] S. 26.

Wenn Hogarth auf allegorische und symbolische Darstellungen in seinen Illustrationen (mit Ausnahme des Frontispizes) verzichtet, so stellt sich die Frage, wie er einem Text wie *Hudibras* gerecht werden kann. Es sei hier die These formuliert, daß die konventionelle symbolische Darstellung bei Hogarth durch die Ausgestaltung von Nebenszenen, die nicht im Text der Vorlage enthalten sind, ersetzt wird. Diese muß der Betrachter, ohne dabei auf die üblichen Zeichenkonventionen zurückgreifen zu können, entschlüsseln, indem er sich auf Hogarths Bilddiskurs einläßt, diese Szenen als bedeutsam erkennt und versucht, aus ihnen eine einheitliche Bedeutung zu konstituieren. Damit stünde den unzähligen Anspielungen des Textes eine Bildsprache gegenüber, die als eine offene die aktive Beteiligung des Betrachters voraussetzt. Eine derartige Verbildlichung des Textes wird durch die vom Text unabhängige Veröffentlichung der Blätter ermöglicht. Diese erlaubt dem Illustrator eine freiere Umsetzung des Textes, die eher als eine Adaption zu verstehen ist. Anhand dieser These soll nun erneut *Hudibras Sallying Forth* (Abb.2) betrachtet werden.

Hogarth gestaltet die Einführung der beiden Protagonisten als eine kleine Szene, die nicht im Text vorkommt. Ihre Funktion ist es, die im Text impliziten Wertungen noch einmal augenfällig zu machen. Die Figurengruppe am rechten Bildrand und der kläffende Hund im Vordergrund haben die Funktion, unterschiedliche Reaktionen auf das Auftreten der beiden Helden zu zeigen. Der Bauersmann ist offenbar voller Ehrfurcht vor den beiden grotesken Gestalten. Demütig zieht er seinen Hut und verneigt sich. Dabei stößt er mit seinem Hintern einen Tisch um, wodurch zwei mit Früchten gefüllte Körbe zu Boden fallen. Die Ehrenbezeugungen des Mannes führen zum Streit mit der ob des Mißgeschicks erbosten Frau. Hier läßt sich zugleich ein Bezug zu der Zeile "and Men Fell out they knew not why" (I, i, 2) herstellen, mit der in *Hudibras* eingangs die Ereignisse des Bürgerkriegs umschrieben werden.

Das Bellen des Hundes kann als die instinktsichere Reaktion des Tieres auf die beiden merkwürdigen Gestalten gedeutet werden. Zugleich scheint der Hund nach den Würsten, die von Hudibras' Gürtel baumeln, schnappen zu wollen. Dies könnte als mediengerechte Adaption von I, i, 393-396 zu verstehen sein, in denen beschrieben wird, wie es Tiere auf die in Hudibras' Hosen versteckten Nahrungsmittel abgesehen haben. Der kläffende Hund kann aber auch, wie im vierten Kapitel bereits ausgeführt wurde, als Symbol für den Satiriker gesehen werden.

Die Nebenszene wie auch die monumentalisierende Darstellung von Hudibras dienen vor allem dazu, den Ritter und seinen Knappen als Negativfiguren zu etablieren. Hogarth will deutlich machen, daß diese grotesken Figuren in ihrer Selbstüberhebung durchaus gefährlich sind. In den

Illustrationen von 1710 (Abb.36) wirken die beiden Helden keinesfalls bedrohlich, sondern eher mitleiderregend. Die Nebenszene soll also die unheilbringenden Aspekte der Charaktere betonen.

Zugleich erfüllt sie eine weitere Funktion. Sie schafft eine vom Text unabhängige derb-handfeste Komik und verweist damit auf die Autonomie der großen Illustrationen, da auch ein Betrachter, der nicht mit dem Text vertraut ist und somit nicht die zuvor besprochene subtile Umsetzung einzelner Stilmittel des Textes mittels der Anspielung auf Bildformeln der Historienmalerei zu würdigen weiß, sich an dem Mißgeschick der Nebenfiguren delectieren kann. Damit zeigt sich zugleich eines der grundlegenden Probleme einer transmedialen Adaption. Indem sie Korrelate für den Sinngehalt eines Textes zu schaffen sucht, ermöglicht sie zugleich eine trivialisierte Rezeption. Im Falle von *Hudibras Sallying Forth* bietet sich so die Möglichkeit einer befriedigenden Lesart der Szene, die frei von jeglicher politischen Anspielung ist. Es hängt vom Vorwissen des Betrachters ab, ob er in der Nebenszene nur ein komisches Mißgeschick sieht, oder dieses in bezug zu den Ereignissen des Bürgerkriegs setzt.

Butlers Satire setzt einer Übertragung in ein visuelles Medium gewisse Schwierigkeiten entgegen. Hogarth versucht daher, sich vom Text zu lösen und dessen Kernaussagen durch bildliche Zeichen zu vermitteln. Dabei bedient er sich zum einen des gerade besprochenen Mittels der szenischen Neuschöpfung, zum anderen werden die intertextuellen Allusionen des Textes in ein Spiel mit ikonographischen Formeln und Darstellungskonventionen verwandelt. Wie der satirische Text in einem parasitären Verhältnis zu anderen Gattungen steht, deren er sich bedient, so werden auch Bildtraditionen benutzt, um durch ihre Verfremdung Bedeutung zu schaffen.

## 6.2. THE SEXES PARADISE ON EARTH: ZUR BEZIEHUNG DER GESCHLECHTER IN *HUDIBRAS*

Der satirische Blick auf die Beziehung der Geschlechter nimmt eine zentrale Stellung im zweiten und dritten Teil von *Hudibras* ein. Hudibras' Werben um die Witwe wird zum vorherrschenden Motiv der Handlung. Diese wird durch das Verhalten der Witwe bestimmt, die es geschickt versteht, Hudibras zu manipulieren und zu entlarven. Ihr kommt die Rolle der spröden und hartherzigen Geliebten zu, die von ihrem Ritter umworben wird.

Ein Motiv der Satire ist hier die parodistische Umkehrung der Konventionen der Romanzen. So ist es nun die Witwe, die den Ritter aus seiner mißlichen Lage am Pranger befreien muß. Als Gegenleistung für diese Tat wird Hudibras eine Prüfung auferlegt. Diese bietet ihm jedoch nicht die Gelegenheit, sich durch eine Darbietung ritterlichen Heldenmutes als der Witwe würdig zu erweisen, ihr Sinn ist es, Hudibras zu erniedrigen und der Lächerlichkeit preiszugeben.

daß hier eine Parodie auf die Klischees der Romanzen intendiert ist, wird besonders deutlich, wenn die Witwe sich explizit auf die Romanzenkonvention im allgemeinen und das Vorbild Don Quichottes im besonderen beruft, um ihre Forderung zu rechtfertigen.

All this you may compound for, now  
By suffering what I offer you:  
Which is no more then has been done,  
By *Knights* for *Ladies* long ago:  
Did not the *Great La Mancha* do so  
For the *Infanta del Taboso*? (II, i, 871-876)

Als satirische Verkehrung des Ideals der romantischen Liebe kann auch Hudibras' Motiv für sein Werben um die Witwe angesehen werden. Seine Interessen sind rein materieller Natur, für ihn bestehen die Reize der Witwe in ihrem Geld. Die Satire erhält erst dadurch Würze, daß ideale Liebesvorstellungen ein integraler Teil von Hudibras' persuasiver Strategie gegenüber der Witwe sind und ihm später dazu dienen, seinen Eidbruch zu entschuldigen. Die von Hudibras zitierten Vorstellungen von der Liebe als übermächtiger Wirkkraft werden allein schon durch ihren Kontext desavouiert, etwa wenn Lucretius' "Ansprache an Venus" aus *De Rerum Natura* im Rahmen einer Argumentation zitiert wird, die Hudibras dazu dient, sich als großen Liebenden darzustellen, um sich der Strafe für einen aus Liebe geleisteten Meineid zu entziehen (III, *Hudibras to his Lady*, 99ff).

Bereits am Pranger geriert sich Hudibras im Dialog mit der Witwe als ein von der Liebe Überwältigter. Die Liebe wird von ihm als eine Macht, die Menschen zu irrationalen Handlungen verleitet, dargestellt. In der Wahl seiner Beispiele wird zugleich deutlich, daß Macht ein Schlüsselbegriff für das Verhältnis von Mann und Frau ist, da die Liebe zur Unterwerfung unter das Joch der Geliebten führt.

*Loves power's too great to be withstood,  
By feeble humane flesh and blood.  
'Twas he, that brought upon his knees  
The Hect'ring Kill Cow Hercules;  
Reduc'd his Leager-lions skin  
T'a Petticoat, and made him spin:  
Seiz'd on his Club, and made it dwindle  
T'a feeble Distaff, and a Spindle.* (II, i, 349-356)

Eine Travestie von Hercules und Omphale erscheint im Ehepaar des Skimmington. Das Verhältnis der Geschlechter ist von Hierarchien geprägt. Wo es keine Gleichheit geben kann, geht es darum den anderen zu manipulieren und zu unterwerfen. "The one half of the world has been begot / Against the other Parts Designe and Plot"<sup>120</sup> erklärt Butler in seinem *Poetical Thesaurus* unter dem Stichwort 'Women'. So kann es nicht verwundern, daß sowohl die Witwe als auch Hudibras behaupten, ihr Geschlecht sei anderen überlegen. Hudibras erweist sich dabei als Vertreter der gängigen patriarchalischen Auffassung, daß Männer ein natürliches Herrschaftsrecht über Frauen haben.

For Women first were made for Men,  
Not Men for them. - It follows then,  
That Men have right to every one,  
And they no freedom of their own  
(III, *Hudibras to his Lady*, 273-277)

Sein Ideal sieht er in den Römern verkörpert: "To what height did *Infant Rome*, / by Ravishing of women come?" ( III, *Hudibras to his Lady*, 237-238) Durch die Anspielung auf den Raub der Sabinerinnen wird zugleich deutlich, daß es die Gewalt über Frauen ist, welche die Herrschaft eines Weltreichs begründen kann. Diese Position wird allein dadurch in Frage gestellt, daß sie von einer Figur geäußert wird, die im Sinne Northrop Fryes als "Omphale archetype, the man bullied or dominated by women, which has been prominent in satire all through its history"<sup>121</sup> aufgefaßt werden kann.

<sup>120</sup> Butler, Samuel: *Satires and Miscellaneous Poetry and Prose*. Hg. von René Lamar. Repr. New York 1978. [Cambridge 1928] S. 220.

<sup>121</sup> Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism*. 9.Aufl. New York 1969. S. 228.

Das patriarchalische Weltbild wird von der Witwe in *The Ladies Answer to the Knight* zurechtgerückt, wo Frauen als Beherrscherinnen der Männer offenbart werden. Dazu unterzieht sie die Heilsgeschichte einer Exegese unter dem Aspekt der Abhängigkeit des Mannes von der Frau. Der Sündenfall wird so als die erste gelungene Überlistung des Mannes durch die Frau gedeutet: "For when (*out witted by his Wife*) / Man first turn'd *Tenant*..." (III, *The Ladies Answer*, 240-241). Auch die Hoffnung auf Erlösung verdanken Männer allein einer Frau: der Gottesgebälerin Maria. Die intellektuelle Überlegenheit der Frauen und ihre Macht, Leben zu schenken, sind der Grund dafür, daß die Frauen auch in gesellschaftlichen und politischen Belangen die Oberhand behalten:

Hence 'tis, that while you vainly strive,  
T'advance your *high Prerogative*,  
You basely, after all your Braves,  
Submit, and own your selves, our Slaves.  
( III, *The Ladies Answer*, 259-262)

Es ist jedoch fraglich, ob *The Ladies Answer* als "the most sustained argument for feminism to appear in English poetry to that time" verstanden werden kann, wie Earl Miner vorschlägt,<sup>122</sup> viel eher dienen die dort vorgebrachten Argumente dazu, die patriarchalischen Auffassungen von der Überlegenheit des Mannes durch die Gegenüberstellung mit einer heimlichen Gynäkokratie der Satire preiszugeben.

Die Beurteilung von Hudibras' Gegenspielerin hat schon immer Schwierigkeiten bereitet, oft wurde sie als eine ebenfalls satirisierte Negativfigur aufgefaßt. Castorp hat hingegen darauf hingewiesen, daß Butler in der Person der Witwe einige Vorstellungen, die er in seinen vermischten Schriften hinsichtlich der Satire äußert, realisiert; in der Beschreibung der Reaktion der Witwe auf die Nachricht, daß Hudibras in den Pranger gesperrt wurde, zeige sich, daß sie in der Tradition des lachenden Philosophen der Antike stehe.<sup>123</sup>

*Democritus* ne'r laugh'd so loud  
To see *Bauds* carted through the crowd,  
Or Funerals with sately Pomp,  
March slowly on in solemn dump;  
As she laugh'd out, until her back  
As well as sides, was like to crack (II ,i, 81-86)

Die Witwe wird von Butler als Sprachrohr für Auffassungen über die Ehe genutzt, die sich in seinem *Poetical Thesaurus* unter dem Stichwort 'Marriage' wiederfinden lassen. Dort wird die Ehe als eine Zwangsgemeinschaft beschrieben, der es zu entkommen gilt:

<sup>122</sup> Miner, Earl: *The Restoration Mode from Milton to Dryden*. Princeton 1974. S. 186.

<sup>123</sup> Vgl. Castorp, H: *Die varronische Satire in England 1660-1690*. Heidelberg 1983. S. 138.

Some say that Lovers marry,  
As Criminals take Sanctuary,  
In prison one another Clap,  
Until they finde a way t'escape.<sup>124</sup>

Auch die Witwe zeigt einen derart nüchternen Blick auf die Gemeinschaft von Mann und Frau. Da das Verhältnis der Geschlechter ein ungleiches ist, kann auch die Ehe nicht harmonisch sein. Die ironische Replik auf Hudibras' Ehewerben "What does a *Match* imply / But *likeness* and *equality*?" (II, i, 669-670) ist nur vordergründig als spöttische Bescheidenheit seitens der Witwe zu verstehen. Denn die Ungleichheit von Mann und Frau ist letztlich der Grund dafür, daß die Ehe "schlimmer als der Pranger" ist (II, i, 651). Die Witwe verwendet bevorzugt das Wort 'wedlock' für 'that *Dragon*, Marriage' (II, i, 660), eine Bezeichnung, die zugleich Konnotationen von Gefangenschaft weckt. Als unvermeidliche Konsequenz der Eheschließung sieht sie "those *knobs*, that grow / Much harder, on the marry'd Brow" (II, i, 657-658). Das pessimistische Fazit der Witwe lautet: "*Marriage*, at best is but a Vow, / Which all men, either *Break* or *Bow*," (III, *The Ladies Answer*, 155-156).

Im Dialog von Hudibras und der Witwe wird so ein negatives und ernüchterndes Bild der Liebe entwickelt, das der Satire auf die Liebesauffassung in den Romanzen dient. Aber auch dem schnellen Genuß des *Carpe diem* der Metaphysical Poets wird ein Verständnis des Verhältnisses der Geschlechter gegenübergestellt, das deren Beziehung unweigerlich in einer lebenslangen Gefangenschaft enden läßt: "An Error that b'ing once Comitted / By death alone can be acquitted."<sup>125</sup>

Der satirische Blick auf die Beziehung der Geschlechter wird in den Illustrationen in der Bildkomposition mittels der räumlichen Beziehungen der Figuren untereinander, in denen sich die für das Verhältnis von Mann und Frau prägenden Muster von Dominanz und Unterwerfung widerspiegeln, verwirklicht.

Das antagonistische, von Streben nach Dominanz geprägte Verhältnis der Geschlechter wird auch in Hogarths Illustrationen deutlich. In den Abbildungen werden räumliche Verhältnisse dazu genutzt, Über- oder Unterlegenheit einer Figur zu verdeutlichen. Anschaulich zeigt sich dies an Hudibras, dessen Position im Bild allein schon zeigt, ob er Sieger oder Besiegter ist: so nimmt er in *Hudibras Triumphant* und *Hudibras' First Adventure* eine hohe, das Bild beherrschende Position ein (vgl. Abb.4 und 3). Dieses Mittel der Bildkomposition wird auch

---

<sup>124</sup> Butler, Samuel: *Satires and Miscellaneous Poetry and Prose*. Hg. von René Lamar. Repr. New York 1978. [Cambridge 1928] S. 213.

<sup>125</sup> *Ibid.* S. 218.

dazu benutzt, Hudibras' Rolle als lächerlicher Held, der von Frauen dominiert wird, deutlich zu machen. Auch das Verhältnis von Hudibras und Trulla wird durch ihr räumliches Zueinander veranschaulicht. In *Hudibras' First Adventure* steht Trulla in freier Ausgestaltung der Textvorlage von der Gruppe ihrer Gefährten isoliert. Demütig und mit erhobenen Händen scheint sie den hoch zu Roß sitzenden Hudibras anzuflehen (Abb.38a). Diese Pose wurde, wie bereits in Kapitel 3.2. erwähnt, aus Raphaels Teppichkarton *Die Predigt auf dem Areopag* (Abb.38) übernommen. Die Darstellung einer Frau in der Pose des Apostels birgt eine besondere Ironie, da die Puritaner unter Berufung auf die Predigten des Paulus den Frauen ein Mitspracherecht in der Kirche verweigerten.<sup>126</sup> Die hier ganz nach patriarchalischem Rollenverständnis Dargestellte entpuppt sich in *Hudibras Vanquished by Trulla* (Abb.5) als Amazone, die den Ritter besiegt und der Lächerlichkeit preisgibt. In der bildlichen Darstellung erinnert die auf den Schultern von Hudibras sitzende Trulla an ein altes Motiv der misogynen Bildsatire, nämlich *Aristoteles und Phyllis* (Abb.67). Während dort die sinnlose Verliebtheit des Aristoteles das Motiv für die Unterwerfung des Mannes durch die Frau ist, unterliegt Hudibras der physischen Überlegenheit Trullas und dem scharfen Intellekt der Witwe.

Auch das Verhältnis von Hudibras und der Witwe wird durch Mittel der Bildkomposition veranschaulicht: Der im Pranger sitzende oder am Boden liegende Ritter wird von der bildbestimmenden Figur der Witwe beherrscht. Da Hogarth in der Szenenauswahl auf die in den kleinen Illustrationen noch vertretene Szene *Hudibras wooing the Widow* (Abb.26) verzichtet hat, wird deutlich, daß sich die beiden nie als Ebenbürtige begegnen. Insbesondere in *Hudibras Catchized* (Abb.9), wo Hogarth die Witwe als Regisseurin des Gespenstertreibens, das Hudibras zum Katechismus seiner wahren Motive zwingt, ins Bild aufnimmt, obwohl sie dem Text zufolge selbst nicht anwesend, ist wird ihre bestimmende Rolle durch formale Mittel unterstrichen: der Kopf der Witwe, ihre anweisende Hand, der in ostentativem Gestus auf Hudibras gerichtete Arm des Dieners und das flehende Opfer sind auf der von links oben fallenden Bilddiagonalen angeordnet. Dadurch wird die Witwe zur satirischen Intelligenz, durch die der heuchlerische Held demaskiert wird, erhoben.

Die Satire auf die Liebesbeziehungen wird vorrangig in den von Hogarth unabhängig vom Text gestalteten Nebenszenen verwirklicht. Schon in *Hudibras Sallying Forth* (Abb.2) wird durch das streitende Bauernpaar die disharmonische Beziehung der Geschlechter dargestellt. Die wütende Reaktion der Frau auf das tölpelhafte Verhalten des Mannes zeigt auch sie als Furie, die ihren

---

<sup>126</sup> Vgl. Watts, Michael R.: *The Dissenters*. Oxford 1978 S. 320.



Mann beherrscht, wodurch sie bereits auf das Skimmington vorausweist.

Noch deutlicher wird die negative Sicht der Liebe durch das Pärchen im Hintergrund von *Hudibras in Tribulation* dargestellt. Dies scheint im Gegensatz zu Hudibras' erfolglosem Werben um die Witwe ein glückliches Liebespaar darzustellen. Während Hudibras nicht nur dem Spott der Witwe ausgesetzt ist, sondern zusätzlich noch dadurch erniedrigt wird, daß er Trullas Unterrock als Mantel tragen muß, erscheint als Kontrast zu dem von Frauen Gedeemühten der junge Mann als selbstbewußter Galan und Eroberer. Sein erfolgreiches Liebeswerben um das Mädchen, das an der von ihrem Gürtel baumelnden Schere als Schneiderin zu erkennen ist, wird neidisch von den beiden älteren Männern im Hintergrund beobachtet. Doch wird bereits in diesem Bild auf die Vergänglichkeit von Schönheit und Liebe angespielt. Das junge Mädchen, die Witwe und eine lachende Greisin im Hintergrund (Abb.68) bilden eine Gruppe, die das Motiv der Lebensalter aufnimmt. Dieser Vanitas-Topos verweist auf den ephemeren Charakter der äußerlichen Schönheit. Mit seiner Linken deutet der Jüngling rechts aus dem Bild und verweist so auf die folgende Illustration *Hudibras encounters the Skimmington* (Abb.7). Dort begegnet man dem Pärchen wieder. Aus dem Fenster eines Schneidladens betrachtet es die Prozession für den gehörnten Ehemann. Der Mann zeigt spöttisch auf die Furie und ihr Opfer, während ihm hinter seinem Rücken von der Frau Hörner aufgesetzt werden. Der Galan wird nun zum Hahnrei. Die von der Witwe im Dialog mit Hudibras geäußerten Ansichten erhalten so ihre bildliche Entsprechung.

In diesen textunabhängigen Hinzufügungen Hogarths wird eine eigenständige Nebenhandlung entwickelt, die sich über mehrere Blätter erstreckt, und die dazu dient, den Inhalt der Dialoge durch eine szenische Repräsentation zu vergegenwärtigen. Hogarths freie Adaption der in den Dialogen entwickelten Satire auf die Liebe läßt eine andere Akzentuierung des Themas erkennen. Es fällt auf, daß das satirische Wechselspiel der konfligierenden Positionen in den Dialogen, die zugleich durch die Person des Sprechers relativiert werden, in eine moralisch-didaktische Eindeutigkeit übersetzt wird. Mit der Episode des gehörnten Galans erhält diese außerdem appellativen Charakter, da sich dem männlichen Betrachter eine Identifikationsfigur bietet, deren Schicksal ihm offensichtlich als Exempel dienen soll, so daß ihm, im Gegensatz zu dem ahnungslosen jungen Mann das Lachen angesichts des Skimmingtons im Halse stecken bleibt. Während der Widerstreit von Hudibras' patriarchalischer Weltsicht und dem "Feminismus" der Witwe im Text eine gewisse Offenheit erzeugt, ist Hogarths Bildsatire eindeutig misogyn. Die differenzierte Vieldeutigkeit des Textes erfährt so in den Illustrationen

eine verengende Interpretation.

Durch eine Analyse der Darstellung des Skimmingtons, das als eine szenische Repräsentation der misogynen Satire verstanden werden kann, soll gezeigt werden, daß auch dort, wo die Illustrationen scheinbar detailgetreu den Text wiedergeben, eine unterschiedliche Gewichtung einzelner Aspekte der Szene festzustellen ist.

### 6.3. DAS SKIMMINGTON

Im Zusammentreffen von Hudibras mit dem Skimmington wird der Blick auf die Beziehung der Geschlechter um die Perspektive des Volkes erweitert, wobei sich wiederum die im vorhergehenden Kapitel festgestellte Verbindung von Macht und Herrschaft mit diesem Thema feststellen läßt. Das Skimmington oder skimmington riding ist eine Form der Volksjustiz, die sich bis ins Mittelalter zurückverfolgen läßt. Anlaß war, daß eine Frau ihren Ehemann geschlagen hatte oder ihm untreu geworden war. Zur Disziplinierung eines solchen von den sozialen Normen abweichenden Verhaltens wurde eine Prozession organisiert, bei welcher der Ehemann rücklings auf ein Pferd gesetzt oder mit seiner Ehefrau Rücken an Rücken auf einem Pferd sitzend durchs Dorf geführt wurden. Der Umzug wurde von der sogenannten 'rough music' oder Charivari begleitet, bei der auf Hörnern, Töpfen und anderen Haushaltsgegenständen ein ohrenbetäubender Lärm erklang. Oft wurden Tiergeweihe mitgeführt, um den gehörnten Gatten zu verspotten, oder auf Stangen gespießte Kleidungsstücke hochgehalten (vgl. Abb.69). Manchmal begleiteten als Frauen verkleidete Männer den Umzug, um auf die Verkehrung der Geschlechterrollen hinzuweisen. Die Formen des Skimmingtons variieren, es konnte vorkommen, daß Spottverse ('mocking rhymes') gedichtet, oder daß die Opfer mit Dreck beworfen und anschließend mittels des 'cucking stools' unter Wasser getaucht wurden.

Das Skimmington enthält in seiner "Sprache von konkret-sinnlichen Symbolformen..., die von großen komplizierten Massenhandlungen bis zu karnevalistischen Einzelgesten reicht"<sup>127</sup>, Momente des Karnevals, es kann jedoch nicht als Manifestation einer subversiven volkstümlichen Lachkultur im Sinne Bachtins verstanden werden, die Umkehrung von Werten dient hier dazu, Verstöße gegen die patriarchalische Ordnung zu ahnden und deren Normen durchzusetzen. Neben der Aufhebung des offiziellen Systems von Verboten und hierarchischen Schranken hat das Skimmington daher auch ein autoritäres Moment. Die Symbolik des Skimmington basiert

---

<sup>127</sup> Bachtin, M.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München 1969. S. 47.

auf einem System von Korrespondenzen und Kontrasten, die sich zwischen den Polen Chaos und Ordnung bewegen. Dies verdeutlicht etwa Martin Ingram:

The very existence of ridings or rough music demonstrations, which were in effect highly stylized representations of anarchy, pointed the contrast between order and disorder, while representations of the institutions of political power and the authoritarian motif of the horse and rider demonstrated that order was to be conceived in terms of dominance and subjection. Cacophony evoked a contrast between harmony and disharmony, whether between wives and husbands in marriage or between rulers and ruled. Transvestite motifs symbolized the dichotomy of roles between men and women and the inversions thereof perpetrated by the cuckold and his partner and the termagant wife and her abject "skimmington".<sup>128</sup>

Bevor die unterschiedliche Betonung, welche die dem Skimmington eigene Dialektik von Anarchie und Herrschaft in Text und Illustration erfährt, untersucht werden kann, muß zuerst die Szene in den Kontext des Werkes gestellt werden.

Wie die Begegnung mit der Meute, welche die Bärenhatz veranstaltet, dient diese Szene dazu, Hudibras und die Presbyterianer als Gegner volkstümlicher Belustigungen darzustellen, die derart 'heidnische' Veranstaltungen verbieten wollen. Dabei hat im Falle des Skimmington die Intervention des Friedensrichters Hudibras eine gewisse Berechtigung, wenn er als institutionalisierter Vertreter der Justiz gegen eine auf dem Brauchtum basierende Form volkstümlichen Rechts einschreitet.

Zugleich kommentiert die Szene Hudibras' Niederlage gegen Trulla und sein Gebaren gegenüber der Witwe, denn sie zeigt, wie das Verhalten eines Mannes, der sich von Frauen dominieren läßt, in den Augen seiner Zeitgenossen zu bewerten ist.

Daher sieht sich Hudibras in seiner Rede an die Menschenmenge nicht nur veranlaßt, den heidnischen Charakter des Umzugs zu geißeln, sondern versucht sich auch an einer Apologie des weiblichen Geschlechts. Deren parodistische Funktion in bezug auf das ritterliche Beschützen der Frau ist offensichtlich: Hudibras' Argumente verteidigen nicht die Frauen als das schwache Geschlecht, sondern beziehen sich auf die tatkräftige Unterstützung, die Frauen der puritanischen Sache haben angedeihen lassen. Zugleich offenbart sich hier, daß Hudibras nicht in der Lage ist, zwischen Allgemeinem und Besonderem zu unterscheiden. Den Sanktionen gegen das von der Gemeinschaft für falsch erachtete Verhalten einer einzigen Frau versucht er mit Erörterungen über die allgemeinen Verdienste der Frauen beizukommen.

---

<sup>128</sup> Ingram, Martin: "Ridings, Rough Music and the 'Reform of Popular Culture' in Early Modern England". *Past & Present* 105. November 1984. S. 98.

So wie im ersten Teil die Volksmenge mittels des epischen Heldenkatalogs beschrieben wird, wird die Beschreibung des Skimmington durch den Vergleich mit einem römischen Triumphzug burlesk verfremdet. *Tertium comparationis* ist der Prozessionscharakter beider Veranstaltungen. Der chaotische Aufmarsch der Volksmenge wird so in der Schilderung einem Ordnungsprinzip unterworfen, die Kleidungsstücke präsentierenden Reiter werden als Kornett und Standartenträger des Triumphzugs beschrieben. Die Prozession wird als ein geordnetes, horizontales Nacheinander von in Reih und Glied Marschierenden geschildert, das in der Abfolge von Musikanten, Standartenträgern und schließlich den Hauptpersonen, dem Ehepaar, zu dessen "Ehren" der Umzug veranstaltet wird, einer gewissen Hierarchie folgt

Die Manifestation ungeschriebenen Volksrechts wird mit einem Ritual verglichen, das die Funktion der Repräsentation und Festigung der Staatsmacht hatte. Dies wird fortgesetzt, wenn Hudibras die vom Erzähler eingeführte Analogie übernimmt, um die Frau mit einem römischen Triumphator zu vergleichen. In Hudibras Erwiderung auf Ralphos Erklärung des Skimmingtons als '*a Riding, us'd of Course / When the Grey Mare's the better Horse*' (II, ii, 697-698) wird der Vergleich noch erweitert, indem andere Formen der Volksgerichtsbarkeit mit Ritualen staatlicher Macht verglichen werden. Hudibras setzt die *mocking rhymes*, die bei ähnlichen Anlässen gebraucht wurden, mit der Ovation, die einem römischen Feldherrn für unblutige Siege zuteil wurde, gleich (II, ii, 731-738). Die Praxis, Übeltäter auf einem Stuhl durch den Ort zu führen und anschließend im Wasser unterzutauchen, wird von ihm mit der rituellen Vermählung des Dogen von Venedig mit dem Meer am Himmelfahrtstag verglichen (II, ii, 739-746).

Hogarth war mit der Beschreibung des Skimmingtons als eines römischen Triumphzuges ein Modell vorgegeben, für das es, wie im vierten Kapitel bereits erwähnt, auch in der Bildenden Kunst Vorbilder gab. Um so überraschender ist es, daß das ikonographische Modell des Textes nicht ins Bild umgesetzt wurde (Abb.7). Statt auf die geordnete Abfolge eines Triumphzuges blickt man auf ein wildes Durcheinander von Figuren, bei dem der Betrachter Mühe hat, sich zurechtzufinden. Hudibras, der rechts im Bild von einem Ei getroffen gerade zu seinem Schwert greift, und Ralpho, der auf seinem mit einer Fackel mißhandelten Pferd aus dem Bild galoppiert, scheinen in dem Gewimmel verlorenzugehen.

Die von Butler beschriebenen Teilnehmer der Prozession wurden wortgetreu ins Bild gesetzt. Bei dem im Vordergrund stehenden Mann, der mit aufgeblähten Wangen in sein Horn bläst, handelt es sich um '*He that led the Cavalcate, / Wore a Sowgelder's Flagellate, / On which he blew as strong a Levet*' (II, ii, 609-611), ihm folgt ein Dudelsackspieler, der die '*Bagpipes of the*

lowdest Drones' (II, ii, 621) repräsentiert, während mit der Gruppe links '*Pans, and Kettles of all keys*' (II, ii, 615) vertreten sind. In der zweiten Reihe zu Pferd findet sich in dem etwas rechts von der Mitte postierten Reiter, der an einem von einem Horn bekrönten Kreuz einen Kittel schwenkt '*A Cornet rod, and on his Staff, / A Smock display'd, did proudly wave*' (II, ii, 619-620). Links von ihm im Hintergrund und etwas von dem Eierwerfer, der eine Kelle in seiner Rechten schwingt, verdeckt, findet sich der Schwerträger '*One bore a Gauntlet and Guilt-spurs, / Ty'd to the Pummel of a long Sword, / He held reverst the point turn'd downward*' (II, ii, 634-36). Neben ihm befindet sich der einen Unterrock schwenkende '*Conqueror's Standard-bearer*' (II, ii, 638). Vor diesem sitzt die Xanthippe mit ihrem geplagten Mann auf einem Pferd, dessen aufgestellte Ohren deutlich an Hörner erinnern. Sie werden getreu der Beschreibung, welche das Paar als eine Travestie von Hercules und Omphale erkennen läßt, wiedergegeben.

...the *Amazon* triumphant  
 Bestrid her *Beast*, and on the *Rump* on't  
 Sate *Face* to *Tayl*, and *Bum* to *Bum*,  
 The *Warrier* whilome overcome;  
 Arm'd with a *Spindle* and a *Distaff*,  
 Which as he rod, she made him twist off,  
 And when he loyter'd, o're her shoulder,  
 Chastiz'd the *Reformado* Souldier. (II, ii, 641-648)

Die links und rechts im Hintergrund erkennbare Menschenmenge läßt sich als die '*Whiffers, Staffiers, Lacques, Grooms, Valets and Pages*' (II, ii, 650-651), die im Text erwähnt werden, identifizieren. Deren bloßer Aufzählung im Text entspricht ihr schemenhaftes Auftreten im Bildhintergrund.

Es fällt auf, daß Hogarth die Szene um einige Figuren erweitert hat. Der kleine Junge, der nach den Würsten greift, die von Hudibras' Gürtel baumeln, der Bursche, der eine Katze am Schwanz zieht, sowie der gegen die Hauswand urinierende Mann werden in der Vorlage nicht erwähnt. Das Gleiche gilt auch für das Pärchen, das den Aufmarsch aus einem Fenster beobachtet und dessen Funktion bereits im vorigen Kapitel besprochen wurde. Um die anderen Nebenszenen zu entschlüsseln, muß zuerst geklärt werden, warum Hogarth nicht das vom Text vorgegebene Motiv des Triumphzuges umsetzte.

Während die verbale Beschreibung auch eine chaotische Szene durch die konsekutive Abfolge hierarchisieren und systematisieren kann, gibt das Bild das Durcheinander synchron wieder, eine Dialektik der ordentlichen Beschreibung chaotischer Zustände ist dem Bild nicht möglich. Eine Darstellung, die das Skimmington als geordnete Prozession wiedergäbe, bliebe eigentümlich

spannungslos und würde dem anarchischen Charakter desselben nicht gerecht (vgl. Abb. 69). Hogarth übernimmt zwar eine der Beschreibungen des Textes, indem er die Personengruppen in drei Schichten anordnet: dem Fußvolk im Vordergrund, den Reitern im Mittelgrund und den übrigen Teilnehmern im Hintergrund, so daß hier eine Entsprechung zu 'over one anothers Heads, / Thy charge (three Ranks at once) like Sweads' (II, ii, 613-614) gegeben ist, doch wird diese Form der Bildordnung von dem Durcheinander der Personengruppen überlagert.

Um das karnevaleske Moment des Skimmington zu betonen, greift Hogarth auf andere Vorbilder zurück. Bereits Frederick Antal hat in dem Hornbläser im Vordergrund von *Hudibras encounters the Skimmington* ein direktes Zitat des nackten und ebenfalls ein Horn spielenden Fauns im Vordergrund von Annibale Carraccis Gemälde *Bacchus und Ariadne* (Abb. 70) entdeckt.<sup>129</sup> Antal sieht noch weitere Parallelen zwischen beiden Bildern, ohne diese jedoch weiter auszuführen: "Various other features in the two compositions correspond but the outstanding similarity lies in the over-all swinging rhythm."<sup>130</sup> Tatsächlich lassen sich noch weitere Entsprechungen zwischen einzelnen Figuren feststellen. Das Gesicht des kleinen Bacchanten, der in Carraccis Gemälde auf einem Widder reitet, ist mit dem des kleinen Jungen, der nach Hudibras' Würsten greift, identisch. Hudibras selbst weist eine gewisse Ähnlichkeit mit dem fettleibigen Silen auf, der links im Bild von zwei jugendlichen Begleitern gestützt auf einem Esel reitet. Es handelt sich offensichtlich um eine bewußte Parodie von *Bacchus und Ariadne*. Außerdem finden sich noch Anspielungen auf andere berühmte Darstellungen von Bacchanalen. Die Komik der Darstellung des Ehemanns und seiner *Amazon triumphant* wird gesteigert, wenn der Betrachter sich heroische Figurenkompositionen wie die der auf einem Centauren reitenden Amazone in Nicholas Poussins *Triumph des Bacchus* (1635, Abb. 71) ins Gedächtnis ruft. Der alte Mann, der links im Skimmington gegen eine Hauswand uriniert, läßt sich als eine Travestie der wasserlassenden Putten, die ein beliebtes Motiv in Bacchanal-darstellungen sind (z.B. Titian: *Die Andrier*, 1524) verstehen. Während diese als Allegorie der Fruchtbarkeit die Erde benetzen,<sup>131</sup> verunreinigt der alte Mann nur die sterile Hauswand und soll so möglicherweise auf die Unfruchtbarkeit des Paares hinweisen.

Die Parodie von *Bacchus und Ariadne* scheint also weniger formal durch die bewegte Figurenkomposition begründet, denn inhaltlich motiviert zu sein. Bacchus wurde im Barock als der

---

<sup>129</sup> Antal, Frederick: *Hogarth and his Place in European Art*. London 1962. S. 88.

<sup>130</sup> *Ibid.* S. 88.

<sup>131</sup> Vgl. Cavalli-Björkman, Görel : "Worship of Bacchus and Venus." In: ders.: (Hrsg.): *Bacchanals by Titian and Rubens*. Stockholm 1987. S. 99.

Erfinder des Triumphzuges angesehen.<sup>132</sup> Da er meist mit seiner Geliebten Ariadne den Triumphzug führt, ist die Wahl auch durch das Liebesmotiv gestützt, denn beide wurden als ideales Liebespaar angesehen.<sup>133</sup> In der Bildparodie findet sich so die im Text in den Dialogen von Hudibras und der Witwe entwickelte Konfrontation von idealen Liebesvorstellungen und ernüchternder Realität. Die mit dem Bacchanal verbundene orgiastische Entfesselung der Leidenschaften stellt die Darstellung des Skimmington jedoch in einen Kontext, in dem es als eine Manifestation der von Michail Bachtin glorifizierten karnevalesken Lachkultur des Volkes aufgefaßt werden kann, obwohl dem Skimmington ein solcher subversiver Zug nicht zueigen ist. Die Konzentration auf das Motiv der Parodie der idealen Liebe hat in der bildlichen Darstellung den Verlust des von Butler betriebenen subtilen Spiels mit Formen herrschaftlicher und volkstümlicher Justiz zur Folge.

#### **6.4. POLITIK IN *HUDIBRAS***

Die Politik zur Zeit des Commonwealth und Anspielungen auf politische Ereignisse zur Zeit des Bürgerkriegs sind ein zentrales Motiv in *Hudibras*. Butlers Werk wurde, wie bereits in Kapitel zwei gezeigt, als politische Satire verstanden, wie auch die kritischen Zeugnisse von Hogarths Zeitgenossen belegen. Doch die zahlreichen Anspielungen wurden 1726, fast 50 Jahre nach Veröffentlichung des letzten Teils immer weniger verstanden, wie die Veröffentlichung des *Alphabetical Key to Hudibras* im Jahre 1715 bezeugt. Dennoch wurden für die Illustrationsfolge zwei Szenen (*The Committee* und *Burning the Rumps at Temple Bar*) ausgewählt, die sich auf politische Ereignisse kurz vor der Restauration beziehen. Eine Betrachtung dieser Darstellungen kann Aufschluß geben, wie das Politische von Butlers Satire im Bild repräsentiert wird.

*The Committee* (Abb.10) illustriert Butlers satirischen Rückblick auf die Geschichte seit den Ereignissen des Bürgerkriegs in III, ii, wo er im Dialog zweier Parlamentsabgeordneter, eines Presbyterianers und eines Independenten, die Orientierungslosigkeit des Rumpfparlaments nach dem Tod Cromwells verspottet.

Anders als in den übrigen Illustrationen scheint Hogarth hier sehr frei vom Text zu illustrieren.

---

<sup>132</sup> Vgl. Jennsen, H.J.: *The Muses Concord*. Bloomington 1976. S. 175. Bereits in der Renaissance galt Bacchus als der Erfinder des Triumphzuges. Dafür konnten als antike Autoritäten Plinius und Varro angeführt werden. vgl. Emmerling-Skala, Andreas : *Bacchus in der Renaissance I*. Hildesheim 1994. S. 97-107.

<sup>133</sup> Zum Beispiel im *Symposion* des Xenophon. Vgl. Emmerling-Skala, Andreas : *Bacchus in der Renaissance I*. Hildesheim 1994. S. 468-469.

Das Blatt fällt in seiner lieblosen graphischen Ausführung gegenüber den anderen Illustrationen deutlich ab, auch das Verhältnis von Figur und Raum ist jetzt verändert. Gegenüber den raumbherrschenden Figuren der vorhergehenden Illustrationen wirken die Figuren nun zu klein im Verhältnis zu dem sie umgebenden Raum. Ein möglicher Grund dafür ist, daß Hogarth hier nach einer Vorlage gearbeitet haben soll.<sup>134</sup> Das Bild müßte eigentlich durch seine Komposition die beiden Disputanten deutlich herausstellen, stattdessen ist eine heftig diskutierende Gruppe von Männern dargestellt, die sich um einen Tisch versammelt haben. Zwölf Parlamentarier werden wie die Apostel in Abendmahlsdarstellungen um eine zentral am Tisch sitzende Figur gruppiert. Die Personendarstellung driftet hier ins rein Karikierende ab. Ein gelungenes Motiv ist der Kontrast von ordentlich aufgereihten Puritanerhüten und heftig disputierenden "Heiligen". Butlers spezifische, satirische Attacken werden hier ins Allgemeine gewendet, wenngleich auch die *Hudibras* zugrunde liegende These, daß der Puritanerstaat an den Uneinigkeiten der verschiedenen Fraktionen gescheitert sei, deutlich ins Bild gesetzt wird.

Hudibras ist hier, abweichend vom Text, bei der Versammlung anwesend. Im Bestreben nach narrativer Kohärenz versucht Hogarth den die Handlung radikal unterbrechenden Einschub in das Gesamtgeschehen einzubinden. So ist auch die Parlamentsszene mit dem im folgenden Blatt dargestellten *Burning of the Rumps* (Abb.11) durch den rechts im Bild dargestellten Boten, der mit entsetztem Gesichtsausdruck den Parlamentarierern von den Freudenfeiern der Bevölkerung angesichts der Besetzung Londons durch die Truppen General Moncks, berichtet verbunden. Diese Freudenfeiern sind durch die Tagebucheinträge zum 11. 2. 1660 von Samuel Pepys und John Evelyn belegt. Butlers Schilderung der Ereignisse ist jedoch ein fiktives Konstrukt. Er läßt einen puritanischen Boten von der symbolischen Verbrennung der Rumpfstücke berichten und bedient sich dabei des rhetorischen Tricks der Simulationsironie, er läßt den Boten, der verschiedene Auslegungen des Geschehens unternimmt, sich selbst ad absurdum führen.<sup>135</sup> Die Symbolik der Fleischstücke wird von ihm zunächst ganz im Sinne der Volksmenge als *in-effigie*-Verbrennung puritanischer Würdenträger interpretiert:

---

<sup>134</sup> Vgl. Hinz, Berthold; Krug, Hartmut (Hgg.): *William Hogarth 1697-1764. Das vollständige graphische Werk*. 2.Aufl. Gießen 1986. S. 33. Dort wird eine satirischer Stich aus dem Jahr 1680 (BM Sat.1080.) als mögliches Vorbild angeführt. Dies konnte im Rahmen der gegenwärtigen Arbeit nicht überprüft werden.

<sup>135</sup> Eine ausführliche Besprechung des Botenberichts in III, ii bietet Lengeler, Rainer: "Subject to construction": Satire als Auslegung bei Ben Jonson, Samuel Butler und Andrew Marvell" in: Peters, Jan Eden und Stein, Thomas Michael (Hgg.): *Scholastic Midwifery. Studien zum Satirischen in der englischen Literatur 1600-1800*. Tübingen 1989.



And all the Grandees -- of our Members  
Are Carbonading on -- the Embers;  
Knights Citizens and Burgesses --  
Held-forth by Rumps -- of Pigs and Geese.  
That serve for Characters -- and Badges,  
To represent their Personages. (III, ii, 1513-1518)

Dieser Deutung folgt eine zweite Exegese, die in absurder Weise das Verbrennen der Rumpfstücke als ein von Jesuiten und Papisten veranlaßtes Autodafé auslegt:

But (what's more dreadful than the rest)  
Those Rumps are but the *Tayl 'o'th'Beast*,  
Set up by *Popish Engineers*,  
As by the *Crackers* plainly appears:  
*For none, but Jesuits have a Mission,*  
*To Preach the Faith with Ammunition;*  
*and propagate the Church with Powder;*  
*Their Founder was a blown-up Souldier:* (III, ii, 1557-1564)

In Hogarths Illustration zu *Burning the Rumps* wird die erste Auslegung des Boten übernommen, indem wie bereits in den kleinen Illustrationen Puppen, die Puritaner darstellen, zu den Feuern getragen werden, über denen bereits Fleischstücke rösten. Der Bote berichtete hingegen nur von Puppen, die an den Galgen von Wirtshausschildern aufgehängt wurden:

Some on the Sign-Post of an Ale-House,  
Hang in Effigy, on the Gallows,  
Made-up of Rags, to personate  
Respective Officers of State; (III, ii, 1527-1530)

Eine solche Szene wird etwas links der Mittelachse des Bildes im Mittelgrund dargestellt. Hogarth begnügt sich jedoch nicht damit, den symbolischen Gehalt des Burning of the Rumps durch die von den Bürgern wie Trophäen in einem Triumphzug durch die Straßen getragenen Puppen zu veranschaulichen. Die Puppe rechts im Vordergrund trägt die Kleidung von Hudibras und ist auch dessen grotesken Körperformen nachgebildet. Die ganz am rechten Bildrand hinter ihr folgende Puppe erinnert deutlich an Ralpho. Durch die Einbeziehung der fiktionalen Gestalten in ein historisches Geschehen wird deren Rolle als Personifikationen der Presbyterianer und Independenten nochmals verdeutlicht. Sie weisen zugleich darauf hin, daß es sich hier nicht um die realistische Darstellung eines Ereignisses aus der Geschichte handelt. Die Wiedergabe des Schauplatzes des Burning of the Rumps enthält einen Anachronismus: Links im Hintergrund ist der die Stadtgrenze der City of London markierende Temple Bar zu sehen, wie er nach den Plänen des Architekten Christopher Wren<sup>136</sup> im Jahre 1672, also zwölf Jahre nach

<sup>136</sup> Die Zuschreibung an Wren ist allerdings nicht gesichert. Vgl. Godfrey, Walter H.: *A History of Architecture in and around London*. London 1962. S. 194. Das Tor wurde transloziert und steht heute

der Restauration errichtet wurde. Durch diesen Kunstgriff wird der pro-royalistische Charakter des Burning of the Rumps betont. Die Statuen Charles I. und Charles II., die im Temple Bar als Nischenfiguren über dem Geschehen thronen weisen auf den Königsmord und die bevorstehende Wiedereinsetzung des Königtums hin. Über ihnen sind auf dem Segmentbogen des Tores an Stangen aufgespießte menschliche Körperteile zu erkennen. Auch hier handelt es sich um einen Anachronismus, denn es war erst ab 1684 üblich, die Köpfe von hingerichteten Verrätern am Volke, wie den Rye House Plotters, dort auszustellen. Die in den Himmel ragenden Glieder weisen jedoch deutlich darauf hin, daß das Burning of the Rumps als eine gerechte Bestrafung von Verrätern durch das Volk verstanden werden soll. Eine Deutung des Burning of the Rumps als Manifestation des Volkswillens wird auch von dem Boten im Rahmen einer ausführlichen Untersuchung der Rumpf-Symbolik, bei der zahlreiche abstruse Vergleiche gezogen werden, unternommen:

This shews, how perfectly the Rump  
And Common-wealth in Nature jump;  
For as a Fly, that goes to Bed,  
Rests with his Tail above his Head:  
So in this Mungril State of ours,  
The Rabble are the Supream Powers.  
That Hors'd us on their Backs to show us  
A Jadish trick at last, and throw us. (III, ii, 1607-1614)

Während Butlers Text dem Leser hier nur eine mögliche Deutung des Geschehens suggeriert, ist Hogarth mit der Darstellung der Körperteile exekutierter Verräter im Hintergrund viel stärker daran interessiert, die Freudenfeiern der Bevölkerung über die Anbindung an Akte staatlicher Gerichtsbarkeit zu legitimieren. Er führt damit zugleich die Frage nach dem Verhältnis der Puritaner zu Gesellschaft und Staat ein, das in der nächsten Illustration zu III, iii *Hudibras and the Lawyer* (Abb.12) sehr deutlich und in weit ausgeprägterer Weise als im Text zum Thema wird.

Der dritte Teil von *Hudibras* wurde meist als unbefriedigend empfunden. Das unvermittelte Abbrechen der Handlung in III,iii, die mit Hudibras' erneuten Versuchen die Witwe zu umwerben endet, hat dazu geführt, das Werk als unvollendet zu betrachten, obwohl im Titel der ersten Ausgabe des dritten Teils dieser deutlich als 'The Third and last Part' gekennzeichnet ist.<sup>137</sup> Earl Miner hat vorgeschlagen, hier vor allem eine Darstellung des Verhaltens der Puritaner nach der

---

in Theobald's Park in Cheshunt.

<sup>137</sup> Vgl.Thorson, James L. "The Publication of *Hudibras*". *Papers of the Bibliographical Society of America*. Vol. 60. No. 4. 1966. S.437

Restauration zu sehen: "But Butler's main purpose appears to be showing that after the Restoration Presbyterianism (Hudibras) is once again a stronger force than Independency (Ralpho). Although foiled as always, Hudibras finds himself in a new world where he must go to law or appeal directly in hopes to gain the lady. He fails."<sup>138</sup>

Hogarth gibt dieser Interpretation noch eine weit deutlichere Wendung, indem er die Szene recht frei vom Text gestaltet, und dabei Motive in die Darstellung aufnimmt, die auf die schwankende Politik der Krone gegenüber den Puritanern nach der Restauration hinweisen. Die in den Sockel der ganz rechts im Bildvordergrund stehenden Figur der Justitia geschnitzte Jahreszahl 1641 (Abb.72), Datum des Beginns des Bürgerkriegs, weist darauf hin, daß das eigentliche Thema des Bildes die gerechte Behandlung der an der Revolution beteiligten Parteien nach der Restauration ist. Charles II. vertrat gegenüber den Nonkonformisten wie auch den Katholiken eine Politik der Toleranz, wohingegen sein Minister, der Earl of Clarendon zahlreiche restriktive Maßnahmen, den sogenannten *Clarendon Code* gegen die Puritaner verhängte. Im Bild ist Hudibras zwischen drei Zweiergruppen plaziert, die mit ihrem unterschiedlichen Verhalten gegenüber dem Presbyterianer offensichtlich auf diese Politik zwischen Toleranz und Restriktion anspielen sollen. Einer der Schreibgesellen des Anwalts hat sich Hudibras zugewandt und beobachtet diesen scharf, während der andere schläfrige Unachtsamkeit gegenüber dem Gast zeigt. Das gleiche zwiespältige Verhalten zeigen auch die Frauen, die im Hintergrund die Szene beobachten, und die beiden Hunde. Es fällt auf, daß Hudibras sich demütig vor dem Anwalt verneigt, der eher wie ein Richter auf seiner Bank thront. Dieser weist physiognomische Ähnlichkeit mit Charles II. auf (Abb.73/74) Das Verhalten von Hudibras wird so als eine Anbiederung an die Autoritäten dargestellt. Hogarth will damit das Verhalten der Presbyterianer nach der Restauration diffamieren, indem er deren vorgebliche Königstreue als Opportunismus darstellt, der diesen nur dazu dient, wieder zu Amt und Würden zu gelangen. Tatsächlich waren besonders die sich vornehmlich aus gebildeten Schichten rekrutierenden Presbyterianer von Gesetzen wie dem *Test Act* betroffen und kämpften daher um gesellschaftliche Anerkennung. Einer solchen Deutung scheint jedoch zunächst entgegenzustehen, daß der Anwalt im Text als korrupter Rechtsverdrehler charakterisiert wird, worauf in der Darstellung auch der auf dem Anwaltsstisch neben dem Tintenfaß plazierte Geldsack mit hundert Pfund hinweist:

---

<sup>138</sup> Miner, Earl: *The Restoration Mode from Milton to Dryden*. Princeton 1974. S. 170.

H' had been both *friend*, and *fo* to Crimes,  
 And us'd two equal ways of gaining,  
 By hindring justice, or maintaining:  
 To many a Whore gave *Priviledge*,  
 And whip'd for *want of Quarteridge*,  
*Cart-loads of Bawd's*, to Prison sent  
 For b'ing behind a Fortnights Rent. (III, iii, 582-588)

Bei genauerer Lektüre lassen sich jedoch sehr wohl Anspielungen auf den König selbst finden, dessen Vorliebe für Mätressen durch 'To many a whore gave Priviledge' treffend beschrieben wird. Butler war keinesfalls ein glühender Royalist, sondern stand dem sinnenfrohen Treiben am Hofe Charles II. kritisch gegenüber, in seiner *Satyr upon the Licentious Age of Charles the Second* beurteilt er das Umschlagen von puritanischer Sittenstrenge in höfische Libertinage abfällig:

Twice have Men turn'd the World (that silly Blockhead!)  
 The wrong Side outward, like a Jugler's Pocket,  
 Shook out Hypochrisy, as fast and loose,  
 As e're the *Dev'l* could teach, or Sinners use,  
 And on the other Side at once put in  
 As impotent Iniquity and Sin.  
 As Sculls, that have been crack'd, are often found  
 Upon the wrong Side to receive the Wound,  
 And, like Tobacco-pipes at one End hit,  
 To break at th' ohter still that's opposite:  
 So Men, who one Extravagance would shun,  
 Into the contrary Extreme have run;  
 And all the Difference is, that, as the first  
 Provokes the other Freak to prove the worst,  
 so, in return, that strives to render less  
 The last Delusion, with its own Excess;  
 And like two unskill'd *Gamesters*, use one Way  
 With bungling t' help out one another's Play.  
 (*A Satyr upon the Licentious Age of Charles the Second*, 17- 34)<sup>139</sup>

Eine Darstellung des Anwalts als Charles II. ließe sich also sehr wohl mit den Intentionen Butlers vereinbaren. Durch Hogarths allegorische Ausdeutung des dritten Cantos verliert dieses seinen fragmentarischen Charakter, der offene Schluß von *Hudibras* spiegelt nun die Unge-  
 wißheit des Schicksals der Puritaner nach der Restauration wider. Hogarth ist in den letzten drei  
 Illustrationen bemüht, eine Kontinuität der Handlung herzustellen, so integriert er *Hudibras* auch  
 dort ins Bild, wo dieser im Text nicht erwähnt wird. Gerade dadurch schafft er jedoch eine  
 sinnvolle Verbindung der beiden letzten Cantos. In *The Committee* nimmt *Hudibras* seinen Hut,

<sup>139</sup> Butler, Samuel: *Satires and Miscellaneous Poetry and Prose*. Hg. von René Lamar. Repr. New York 1978. [Cambridge 1928] S. 40.

und ist dabei, das Parlament und die puritanische Sache zu verlassen. Nach der Restauration sucht er dann die Protektion des Königs.

Mit seiner etwas vom Text abweichenden Darstellung kommt Hogarth einem Entwurf Butlers für die Fortsetzung von *Hudibras* recht nahe. Dort ist im einleitenden Argumentum folgende Handlungsübersicht zu lesen:

The Knight, upon a Turne of state,  
Is care-ful not to come too late;  
But by betraying his own side  
In timely season save's his Tide;  
Leaves Cause and Covnant in the Lurch.  
And set's up for the King, and Church.  
Turnes true, and faythful, though against  
His conscience, and is highly advanc'd.<sup>140</sup>

Die letzten drei Illustrationen bieten eine zusammenhängende Darstellung der Geschichte kurz vor und nach der Restauration. Dazu wird das letzte Canto des dritten Teils von Hogarth politisch interpretiert und in dessen Darstellung die Notwendigkeit beständiger Wachsamkeit gegenüber den "scheinheiligen Heiligen" angesprochen. Damit stellt Hogarth auch einen Bezug zur Politik seiner Zeit her. Die Whigs unter der Führung von Robert Walpole vertraten eine Politik der Toleranz gegenüber den Nonkonformisten, die 1727, nur ein Jahr nach Veröffentlichung der *Hudibras*-Illustrationen durch die *Annual Indemnity Acts* den Dissentern eine stärkere Beteiligung am öffentlichen Leben ermöglichte. Gerade die letzte Illustration ist deutlich gegen eine solche Politik gerichtet.

---

<sup>140</sup> Butler, Samuel: *Satires and Miscellaneous Poetry and Prose*. Hg. von René Lamar. Repr. New York 1978. [Cambridge 1928] S. 465.

## 7. BILD UND TEXT: DIE ILLUSTRATION ALS INTERPRETATION

Im Laufe der Untersuchung der Darstellung verschiedener Themen, der Szenenauswahl und des Abbildungsmoments hat sich ein vielfältiges Wechselspiel zwischen Text und Illustration gezeigt. In einer abschließenden Betrachtung soll nochmals die Frage nach Bedeutungswandel und Bedeutungsverlust in Folge der Übersetzung eines Textes in ein anderes Medium erörtert werden. Die unterschiedlichen medialen Bedingungen führen, wie bereits in Kapitel 1.3. expliziert, notwendig zu einer Transformation der Textvorlage, ein literarisches Kunstwerk wird sich niemals vollständig in ein anderes Medium übertragen lassen. Gerade dies ist der Grund für die Notwendigkeit einer durchaus selektiv vorgehenden Interpretation des zu illustrierenden Werkes von Seiten des Illustrators, die zu einer Betonung oder Vernachlässigung bestimmter Aspekte führt. Diese unvollständige Wiedergabe wirkt jedoch ihrerseits auf den Text zurück. Wie jedes Kunstwerk ist letzterer durch eine Vielzahl möglicher Bedeutungen und eine gewissen Offenheit für eine Reihe möglicher Lesarten ausgezeichnet. Wenn der Gebrauch der Sprache in der Dichtung nicht referentiell sondern emotiv ist, steht zu erwarten, daß bestimmte Konnotationen da verlorengehen, wo dem Text mittels des Bildes eine eindeutige Denotation zugeordnet wird. Doch die Illustration erschöpft sich nicht in der bloßen Referentialisierung des Wortes. Es scheint, daß gerade da, wo die Illustration den Text nicht als eine Zusammenstellung von Direktiven zur Anfertigung einer visuellen Darstellung betrachtet, ihre Aufgabe also nicht in der mechanischen Nachahmung von Details sieht, sondern den Text als literarisches Kunstwerk ernst nimmt und eine Vielzahl von Bedeutungen in ihm entdeckt und diese Deutungen und Bedeutungen durch bildmäßige Mittel wie Komposition, Ausgestaltung der Szenen und Rückgriffe auf die ikonographische Tradition dem Betrachter nahezubringen versucht, die Illustration ihren Status als bloßes Epiphänomen des Textes überwinden und zu einem Mittel der Beförderung literarischer Erkenntnis werden kann.

Hogarth hat dies in seinem *Frontispiece* in der Gruppe von Satyr und Putto (Abb.75), die in einem *mise-en-abyme* innerhalb des Bildes die Tätigkeit des Buchillustrators reflektiert, anschaulich gemacht: zwischen der rein mechanischen Reproduktion (der das Relief meißelnden Hand des Puttos) und deren literarischer Vorlage (das Buch, das der Satyr hält) steht der Verstand des Künstlers (der Kopf des Puttos), der den Text verstehend interpretiert, und so erst eine angemessene visuelle Darstellung des Wortes schafft. Die bildnerische Umsetzung der

literarischen Vorlage wird hier nicht als inhaltliche Wiederholung des Textes, sondern als die schöpferische Fortsetzung desselben in einem anderen künstlerischen Medium verstanden. Das eigentümliche Spannungsverhältnis zwischen der text- und detailgetreuen Umsetzung der Vorlage und einem Verfahren, das den Text als Ausgangspunkt für eine eigene Interpretation nimmt, welche durch bildgemäße Verfahren dem Betrachter nahegebracht werden soll, wird im *Frontispiece* deutlich. Der Putto hat seinen Blick aufmerksam auf den Text gerichtet und meißelt die Gestalt von Hudibras getreu der Beschreibung des Buches, in dem die Zeilen: "Canto 1, line 15: A Wight he was, whose very sight wou'd / Entitle him *Mirroure of Knighthood*." zu lesen sind. Der Putto setzt diese Beschreibung buchstabengetreu um, der Text steuert sozusagen die Bewegung seiner Hände. Es wird somit der Anspruch erhoben, daß die Illustration ein direkte und exakte Umsetzung der literarischen Vorlage sei. Doch zugleich schafft der Putto eine bildliche Darstellung des Gesamtinhalts mittels einer Szene, die nicht im Text enthalten ist, und die Produkt seiner eigenen Interpretation ist. Damit sind bereits im Titelblatt die beiden Pole, zwischen denen sich Hogarths Illustrationen bewegen, eingeführt: der textgetreuen Verbildlichung steht die freie Adaption des Textes, welche dem Betrachter eine bestimmte Auslegung nahelegen soll, gegenüber.

Ein solches Verständnis der Illustration wurde im Fall der großen *Hudibras*-Illustrationen durch die textunabhängige Veröffentlichung begünstigt, welche es Hogarth ermöglichte, sich gewisse Freiheiten gegenüber dem Text zu erlauben. Einige der Illustrationen bieten in sich abgeschlossene, auch ohne Kenntnis des Textes verständliche Szenen, die eine eigene Bildkomik entwickeln. Zugleich versucht Hogarth mittels der Wahl der Szenen und des Abbildungsmoments Butlers episodenhaftem Werk narrative Geschlossenheit zu verleihen. Die dabei verwendeten Methoden weisen bereits auf die späteren *modern moral subjects* voraus.<sup>141</sup> Hogarth entwickelt also gerade in der Auseinandersetzung mit einem literarischen Text Stilmittel und Vorgehensweisen, die sein späteres Werk auszeichnen. Dies gilt auch für bestimmte Motive, die hier erstmals erscheinen und kennzeichnend für das spätere Werk sind, beispielsweise die Parodie menschlichen Verhaltens durch Hunde, welche in *Hudibras and the Lawyer* erstmals vorkommt, und vornehmlich in Werken der 1730er Jahre wie z.B. *Before and After* (1736) und dem fünften Blatt von *A Rake's Progress* (1735) wiederkehrt.

---

<sup>141</sup> Eine Untersuchung der narrativen Methoden von *A Rake's Progress* bietet: Schnackertz, Hermann Josef: *Form und Funktion medialen Erzählens. Narrativität in Bildsequenz und Comic Strip*. München 1980. Das Kapitel "Hogarth: Bildsequenz und Narrativität" insbesondere S. 36 und 42.

In der Bebilderung der einzelnen Textpassagen wird eine weitere Facette des Doppelcharakters der Illustration deutlich. An verschiedenen Stellen der Analyse von Hogarths Illustrationen hat sich gezeigt, daß die Übersetzung des Textes ins Anschauliche eine Verdeutlichung, welche infolge ihrer Eindeutigkeit auch eine Verengung der semantischen und referentiellen Vielfalt des Textes bedeutet, zur Folge hatte: Hudibras' emblematischer Bart wird im Bild zum einfachen Gesichtsschmuck, wo Butler mystifizierend ein verwünschenes Schloß beschreibt, zeigt Hogarths Darstellung nur einen einfachen Dorfpranger. Doch nicht nur einzelne Beschreibungen im Text erfahren durch ihre Referentialisierung eine Bedeutungsverengung. Wo der Text multiperspektivisch einzelne Themen beleuchtet, muß sich die Illustration für eine dominante Lesart entscheiden. Im Rahmen der Diskussion der Darstellung des Politischen hat sich gezeigt, daß Szenen durch ihre bildliche Vermittlung eine einseitige Interpretation erfahren. Die vielfältigen Auslegungen des *Burning of the Rumps*, die Butler mittels der Simulationsironie des Botenberichts erreicht, werden in der Illustration auf eine einzige Deutung des Geschehens als einer gerechten Bestrafung der Puritaner als Volksverräter verengt. Wo Butler im Diskurs um die Liebe die Witwe 'feministische' Positionen vertreten läßt, finden diese in Hogarths eindeutig misogynen Illustrationen keinen Widerhall.

In den Illustrationen lassen sich jedoch auch Beispiele dafür finden, daß die Referentialisierung des Textes den Blick für neue Lesarten öffnen kann. Dies ist besonders dann der Fall, wenn Beschreibungen im Text nur wenig ausführlich sind und der Illustrator auf die eigene Phantasie zurückgreifen muß. Butlers sehr eingeschränkte Beschreibungen, sowohl von Schauplätzen als auch des Aussehens von Personen, bietet die Möglichkeit durch die Ausgestaltung der einzelnen Szenen Interpretation zu leisten. So wird in *Hudibras and the Lawyer* durch Hogarths Darstellung eines Anwaltes, der Charles II. ähnelt, der palastartigen Ausstattung der Kanzlei und textfremder Personengruppen der Szene eine zusätzliche Deutung als Kommentar des Verhaltens der Presbyterianer nach der Restauration gegeben. Durch die Darstellung der Satyrmasken tragenden Diener der Witwe in *Hudibras Catechized*, und besonders des Dieners, der sich die Maske als *persona* des Satirikers vors Gesicht hält, wird die Verwandtschaft der Szene zum Satyrspiel deutlich.

Durch die Übersetzung des Textes in ein visuelles Medium tritt dieser in einen Dialog mit den Konventionen und Traditionen der Bildkunst, die zugleich eine andere, fruchtbare Sichtweise auf den Text ermöglichen, denn der Illustrator kann die klassischen Themen der Malerei heranziehen, um dem Text neue Aspekte abzugewinnen. Die *Hudibras*-Illustrationen entwickeln



als Äquivalent zur Burleske und deren Behandlung der Konventionen von Epik und Romanze ein parodierendes Verhältnis zur höchsten Gattung der Malerei, der Historienmalerei. So gibt Hogarth in einigen Illustrationen durch Bildparodien und -zitate dem Text eine neue Deutung. Die bei Raphael entlehnte Pose Trullas verweist auf dessen Darstellung der Predigt des Paulus zu den Heiden in Athen. Der Betrachter kann Hudibras' Ansprache an die Dorfbewohner so als eine "Predigt des Heiligen an die Heiden" verstehen. Hogarth benutzt diese Analogie jedoch auch dazu, durch die Kontrastierung mit dem Apostel den Charakter des falsch verstandenen Christentums der Puritaner zu diffamieren. Wo Paulus in dialogischem Gespräch bekehren wollte, führt das von wütendem Fanatismus beseelte Rasen des Presbyterianers zur Gewalt. Wenn Hogarth *The Skimmington* als Parodie von Annibale Carraccis *Bacchus und Ariadne* darstellt und dabei die im Text dominante Metapher des Triumphzuges vernachlässigt, so wird durch die so geschaffene Parodie von Bildformen, die zur Darstellung eines idealen Liebespaares dienen, mittels der dargestellten profanen Realität der Xanthippe und ihres Ehemanns, nicht nur der von Hudibras und der Witwe dialogisch entwickelte Konflikt von Idealität und nüchternem Pessimismus in bezug auf die Liebe ins Bild gesetzt, zugleich wird auch die Möglichkeit der Interpretation der Textstelle als eines weiteren Kommentars zu dem in den Dialogen entwickelten Thema eröffnet.<sup>142</sup>

Die Bildzitate können über die unterschiedlichen Weisen der Repräsentation von Wirklichkeit in Text und Illustration Aufschluß geben. Butler geht in der Beschreibung der empirischen Realität, bedingt durch die Verfahren der Travestie, meist mystifizierend vor, der referentielle Bezug wird verunklart: Einfache Dorfbewohner werden wie antike Helden, eine Dorfprozession wie ein römischer Triumphzug beschrieben. Der Leser muß nun selbst den referentiellen Bezug dieser Beschreibungen interpretierend klären, indem er die Metaphern und Vergleiche des Textes richtig entschlüsselt. In den Illustrationen muß der Betrachter vom Anschaulichen ausgehend Hogarths Bildparodien unter Rückgriff auf sein Wissen um bestimmte Werke, Bildformen und Gattungen erkennen und über deren Bedeutung reflektieren. Im Bild ist die Wirklichkeit unmittelbar repräsentiert, Hogarths Darstellung des Skimmington kann auch verstanden werden, wenn der parodistische Bezug auf Hauptwerke der Malerei nicht erkannt wird, während für einen Leser, der in der Beschreibung des Triumphzugs nicht die Referenz auf die dörfliche

---

<sup>142</sup> Diese Verbindung wurde bisher oft übersehen, z.B. von Earl Miner: *The Restoration Mode from Milton to Dryden*. Princeton 1974. S. 185: "The episode [the Skimmington] is a Butlerian diversion in every sense. How terribly amusing. And how completely unconnected, irrelevant to the action before and after in the poem."

Prozession auszumachen versteht, die Szene unverständlich bleibt.

Der Bezug zur Wirklichkeit und die Charakterisierung von Personen dienen Butler ausschließlich zur Satire, Castorp spricht in diesem Zusammenhang vom "scheinmimetischen Funktionsrahmen" von *Hudibras*.<sup>143</sup> Die Beschreibung des Metzgers Talgol wird vom Autor allein dazu genutzt, abstruse Vergleiche zwischen dem Schlachter und antiken und christlichen Helden anzustellen. Hogarth hingegen gibt Talgol eine komisch-heroische Pose, zugleich werden mit einer Liebe fürs Detail auch die Insignien seines Berufes wie Metzgerschürze und Wetzmesser dargestellt. Der Illustrator nutzt die Ausgestaltung von Szenen, um in genrehafem Realismus bäuerlich-ländliches Alltagsleben zu schildern, das auch einem Betrachter, der die parodistischen Bildzitate nicht zu würdigen weiß, eine vordergründige Komik bietet. Der mit Zitaten antiker Autoren gespickte Diskurs über die Liebe, den *Hudibras* in seiner Rolle als Ritter mit seiner spröden Geliebten führt, wird von Hogarth ins Kleinbürgerliche übersetzt. In einer frei erfundenen Episode wird Freud und Leid des Liebeslebens eines jungen Mannes und seiner Geliebten dargestellt. Die Illustration ist hier mit ihrer Darstellung eines Pärchens, das dem bürgerlichen Betrachter Identifikationsfiguren bietet, moralisierender als der Text, besonders deutlich wird dies durch die ostentative Geste des gehörnten Liebhabers, die auf das vorgeführte Ehepaar in *The Skimmington* hinweist. Auf diese Weise wird der im *Frontispiece* erhobene Anspruch eingelöst, der durch die Gruppe von Britannia und Satyr verbildlicht wurde, nämlich daß die Satire dem Betrachter einen Spiegel vorhalten soll, der ihm zur Selbsterkenntnis dient.

William Hogarths Illustrationen zeigen Möglichkeiten und Grenzen der Illustration. Mittels einer Formen- und Bildsprache, die sich parodierend auf die Geschichte der Malerei bezieht und zugleich Szenen in einem bürgerlichen Realismus darstellt, schafft Hogarth einen Bilddiskurs, der den Text zum Ausgangspunkt für neue, eigene Deutungen nimmt. Schon Horace Walpole hatte 1781 über die Kongenialität von Autor und Illustrator bemerkt: "Hogarth resembles Butler, but his subjects are more universal, and amidst all his plesantry, he observes the true end of comedy, reformation; there is always a moral to his picture."<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> Castorp, H. *Die varronische Satire in England. 1660-1690*. Heidelberg 1983. S. 136.

<sup>144</sup> Walpole, Horace: *Anecdotes of Painting in England. III*. S.2. Zitiert in: De Voogd, P.J.: *Henry Fielding and William Hogarth. The Correspondences of the Arts*. Amsterdam 1981. S.14.

## LITERATURNACHWEIS

- Abrams, M.H.: *A Glossary of Literary Terms*. 3.Aufl. New York 1971.
- Alford, Violet: "Rough Music or Charivari." *Folklore* Vol. 70. Dec. 1959. S. 505-518.
- Alpers, Svetlana: "Ut Pictura Noesis? Criticism in Literary Studies and Art History." In: Cohen, Ralph (Hrsg.): *New Directions in Literary History*. London 1974.
- Altick, Richard D.: *Paintings from Books: Art and Literature in Britain, 1760-1900*. Columbus 1985.
- Antal, F: "The Moral Purpose of Hogarth's Art." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 15 (1952). S. 169-97.
- *Hogarth and his Place in European Art*. London 1962.
- Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt*. Frankfurt am Main 1987.
- Baldick, Chris: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford 1991.
- Baldwin, Edward Chauncey: "A Suggestion for a new Edition for Butler's *Hudibras*" *PMLA* Vol. 26. 1911. S. 528-548.
- Baumgärtner, Alfred Clemens: "Erzählung und Abbild. Zur bildnerischen Umsetzung literarischer Vorlagen." In: ders. (Hrsg.): *Aspekte der gemalten Welt*. Berlin 1968.
- Bland, David: *A History of Book Illustration*. 2. verb.Aufl. Berkley 1969.
- Bolte, Ulrike: *Deformität als Metapher. Ihre Bedeutung und Rezeption im England des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1993.
- Broadsley, Laurel: "Butler's Character of *Hudibras* and Contemporary Graphic Satire." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35 (1972) S. 401-404.
- Broich, Ulrich: *Studien zum komischen Epos*. Tübingen 1968.
- Broich, Ulrich und Pfister, Manfred (Hgg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglist. Fallstudien*. Tübingen 1985.
- Brooks, Harold F.: "English Verse Satire, 1640-1660: Prolegomena." *The Seventeenth Century* Vol.III. No.1. Spring 1988. S. 17-46.
- Burton, Robert: *Die Anatomie der Melancholie*. Ausgewählt und übertragen von Werner v. Koppenfels. Mainz 1988.

- Busch, Werner: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*. Hildesheim 1977.
- "Die englische Kunst des 18. Jahrhunderts." in: *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*. Hg.von Werner Busch und Peter Schmoock. Berlin 1987.
- "Lektüreprobleme bei Hogarth: Zur Mehrdeutigkeit realistischer Kunst." in : *Hogarth in Context. Ten Essays and a Bibliography*. Jonas Verlag.
- Bush, Douglas: *English Literature in the Earlier 17th Century 1600-1660*. 2.verb. Aufl. Oxford 1966.
- Butler, Samuel: *Hudibras*. Hg. von John Wilders. Oxford 1967.
- *Satires and Miscellaneous Poetry and Prose*. Hg. von René Lamar. Repr. New York 1978. [Cambridge 1928].
- Carlson, David: "Arthur's round table in *Hudibras*." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 49 (1986). S. 261-264.
- Castorp, Helmut: *Die varronische Satire in England 1660-1690*. Heidelberg 1983.
- Cavalli-Björkman, Görel : "Worship of Bacchus and Venus." In: ders.: (Hrsg.): *Bacchanals by Titian and Rubens*. Stockholm 1987
- Cervantes Saavedra, Miguel de: *Don Quijote*. Berlin 1985.
- Cohen, Ralph: *The Art of Discrimination. Thomson's The Seasons and the Language of Criticism*. London 1964.
- Cragg, G.R.: *The Church and the age of reason 1648-1789*. 3.Aufl. Harmondsworth 1970.
- Craig, Hardin: "*Hudibras*, Part I, and the Politics of 1647." *Manly Anniversary Studies*. Chicago 1923.
- Czaplicka, John: "Zur Herausbildung satirischer Methoden bei Hogarth." In: Herding, Klaus und Otto, Gunter (Hgg.): "*Nervöse Auffassungsorgane des inneren und äußeren Lebens*": *Karikaturen*. Gießen 1980.
- De Voogd, P.J: *Henry Fielding and William Hogarth. The Correspondences of the Arts*. Amsterdam 1981.
- Dennis, John: *The critical Works of John Dennis. Vol II. 1711-1729* Hg. von E.N. Hooker. 3. Aufl. Baltimore 1967.
- Draper, John W.: *Eighteenth Century English Aesthetics. A Bibliography*. New York 1968.

- Dryden, John: *Discourse concerning the Original and Progress of Satire*. In: *The Works of John Dryden* Vol.IV. Hg. von A.B. Chambers und William Frost. London 1974
- Dümchen, Sybil und Nerlich, Michael (Hgg.): *Text-Image.Bild-Text*. Berlin 1990.
- Eade, J.C.: *The Forgotten Sky. A Guide to Astrology in English Literature*. Oxford 1984.
- Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. München 1972.
- Elliott, Robert C.: "Saturnalia, Satire, and Utopia." In: Weiss, Wolfgang: *Die Englische Satire*. Darmstadt 1983.
- Emmerling-Skala, Andreas: *Bacchus in der Renaissance*. Hildesheim 1994.
- Ertl, Heimo: *Die Scheinheiligen Heiligen. Das Bild der Puritaner im Zerrspiegel satirischer und polemischer Literatur des 17. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1977.
- Farley-Hills, David: *The Benevolence of Laughter: Comic Poetry of the Commonwealth and Restoration*. London 1974.
- Faust, Manfred: "Sprachliches Zeichen und bildliche Darstellung." In: *Wort und Bild. Symposium des Fachbereichs Altertums- und Kulturwissenschaften zum 500-jährigen Jubiläum der Eberhard-Karls-Universität Tübingen*. Herausgegeben von Helmut Brunner, Richard Kannicht und Klaus Schwager. München 1979.
- Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism*. 9.Aufl. New York 1969.
- Gebauer, Gunter: "Die Beziehung von Bild und Text in Lessings *Laokoon*." In: Dümchen, S. und Nerlich, M. (Hgg.): *Texte-Image. Bild-Text*. Berlin 1990.
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M. 1993.
- Godfrey, Walter H.: *A History of Architecture in and around London*. London 1962.
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*. Frankfurt 1973.
- Gombrich, Ernst H.: *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart 1984.
- Greiner, Walter F.: *Studien zur Entstehung der englischen Romantheorie an der Wende zum 18. Jahrhundert*. Tübingen 1969.
- Guratzsch, Herwig (Hrsg.): *William Hogarth. Der Kupferstich als moralische Schaubühne*. Stuttgart 1987.
- Hagstrum, Jean H.: *The Sister Arts*. Chicago 1968.
- Halsband, Robert: *"The Rape of the Lock" and its Illustrations 1714-1896*. Oxford 1980.

- Hammelmann, Hans: *Book Illustrators in Eighteenth-Century England*. Hg. und bearb. von T.S.R. Boase. New Haven 1975.
- Harms, Wolfgang (Hrsg.): *Text und Bild, Bild und Text*. DFG-Symposium 1988. Stuttgart 1990.
- Hill, Christopher: *The Collected Essays of Christopher Hill. Vol. 1. Writing and Revolution in 17th Century England*. Brighton 1985.
- Hinz, Berthold; Krug, Hartmut: *William Hogarth 1697-1764. Das vollständige graphische Werk*. 2.Aufl. Gießen 1986.
- Hodnett, Edward: *Image and Text: Studies in the Illustration of English Literature*. London 1982.
- Hogarth, William: *The Analysis of Beauty. With the rejected passages from the manuscript Drafts and Autobiographical Notes*. Hg. von J. Burke. Oxford 1955.
- *The Drawings of William Hogarth*. Hg. von A.P. Oppé. London 1948.
- *Hogarth's Graphic Works*. 2 Bde. Hg. von R. Paulson. 2. verb. Aufl. New Haven, Conn. 1970.
- *Hogarth's Graphic Works*. Hg. von R. Paulson. 3. verb. Aufl. London 1989.
- *The Complete Engravings*. Hg. von J. Burke and C. Caldwell. London 1968.
- *Engravings by Hogarth: 101 Prints*. Hg. von S. Shesgreen. New York 1973.
- Horne, William C.: "Violence in *Hudibras* and Hogarth's Illustrations." *New Rambler* 13. (1972) S. 49-56.
- Ingram, Martin: "Ridings, Rough Music and the "Reform of Popular Culture" in Early Modern England." *Past and Present* No.105. S. 79-113.
- Jakobson, Roman: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Hg. von Elmar Holenstein. Frankfurt am Main 1988.
- Jensen, H.J.: *The Muses' Concord: Literature, Music, and the visual Arts in the Baroque Age*. Bloomington 1976.
- Johnson, Samuel: *The Idler and The Adventurer. The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson Vol. II*. Hg. von W.J. Bate, John M. Bullit, und L.F. Powell. London 1963.
- *Lives of the English Poets*. Hg. von George Birkbeck Hill. Hildesheim 1968.
- Jonassen, Frederick B. "Folklore Motifs in Late Medieval Art II: Sexist Satire and Popular Punishments." *Folklore* Vol. 101: i. 1990. S. 69-87.

- Joyce, James: *Dubliners*. The Corrected Text with an Explanatory Note by Robert Scholes. 11.Aufl. London 1989.
- Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.): *Ikonographie und Ikonologie. Bildende Kunst als Zeichensystem. Bd. I*. 4.Aufl. Köln 1987.
- Kirkpatrick, D.L. (Hrsg.): *Restoration and 18th-Century Prose and Poetry. Excluding Drama and the Novel*. London 1983.
- Le Brun, Charles: *Méthode pour apprendre à dessiner les Passions*. Repr.Hildesheim 1982. [Amsterdam 1702].
- Lengeler, Rainer: "Subject to construction!: Satire als Auslegung bei Ben Jonson, Samuel Butler und Andrew Marvell." In: Peters, Jan Eden und Stein, Thomas Michael: *Scholastic Midwifery. Studien zum Satirischen in der englischen Literatur 1600-1800*. Tübingen 1989.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Hg. von Kurt Wölfel. Frankfurt am Main 1988.
- Lewis, Suzanne: "The English Gothic illuminated Apocalypse, lectio divina, and the art of memory." *Word& Image* Vol. 7. (1991) No.1.
- Leyburn, Ellen Douglas: *Satiric Allegory: Mirror of Man*. Repr. Yale 1969. [Yale1956].
- Lindsay, J.: *Hogarth: His Art and his World*. London 1977.
- Mahler, Andreas: *Moderne Satireforschung und elisabethanische Verssatire. Texttheorie. Epistemologie. Gattungspoetik*. München 1992.
- Marvell, Andrew: *The Poems and Letters of Andrew Marvell Vol. I: Poems*. Hg. von H.M. Margoliouth. Oxford 1971.
- Milton, John: *The Works of John Milton*. Ware 1994.
- Miner, Earl: *The Restoration Mode from Milton to Dryden*. Princeton 1974.
- Möller, Joachim (Hrsg.): *Imagination on a Long Rein. English Literature Illustrated*. Marburg 1988.
- *Romankritik in Großbritannien 1800-1860*, mit einem Kapitel zum Kritikpotential der Illustration. Heidelberg 1991.
- Moore, Robert E.: "Hogarth as Illustrator." *Art in America* 36 (1948) S. 193-204.
- *Hogarth's Literary Relationships*. Minneapolis 1948.

- Moulton's Library of Literary Criticism of English and American Authors. Vol. I. The Beginning to the 17th Century.* Abr., rev. and with additions by Martin Tucker. New York 1966.
- Muecke, Frances M.: "Cave Canem: The Satirist's Image." In: *Comic relations: Studies in the Comic, Satire and Parody.* New York 1985.
- Nussbaum, Felicity A.: *The Brink of All We Hate. English Satires on Women 1660-1750.* Lexington 1984.
- Paulson, Ronald: *Hogarth. His Life, Art and Times.* 2 Bde. Yale 1971.
- *Hogarth, v.1: The "Modern Moral Subject", 1697-1732.* New Brunswick 1991.
- *Hogarth, v.2: High Art and Low, 1732-1750.* New Brunswick 1992.
- *Hogarth, v.3: Art and Politics 1750-1764.* New Brunswick 1993.
- *Book and Painting. Shakespeare, Milton and the Bible. Literary Texts and the Emergence of English Painting.* Knoxville 1982.
- *Breaking and Remaking. Aesthetic Practice in England, 1700-1820.* New Brunswick 1989.
- *Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century.* London 1975.
- Peirce, Charles S.: *Phänomen und Logik der Zeichen.* Hg. von Helmut Pape. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1993.
- Pepys, Samuel: *The Diary of Samuel Pepys. Vol. III.* Hg. von Henry B. Wheatley. London 1923.
- Praz, Mario: *Mnemosyne: The Parallel Between Literature and the Visual Arts.* London 1970.
- Quennell, P.: *Hogarth's Progress.* London 1955.
- Reay, Barry: *Popular Culture in Seventeenth-Century England.* London 1988.
- Richards, Edward Ames: *Hudibras in the Burlesque tradition.* Repr. New York 1972. [New York 1937].
- Rogerson, Brewster: "The Art of Painting the Passions" *Journal of the History of Ideas* Vol. XIV. No.1. January 1953. S. 68-94.
- Roston, Murray: *Changing Perspectives in Literature and the Visual Arts 1650-1820.* Princeton 1991.
- Sampson, Grant H.: "Hogarth and the Traditions of Satire" *The Humanities Association Review* 31:1-2. 1980. S. 67-85.



- Schnackertz, Hermann Josef: *Form und Funktion medialen Erzählens. Narrativität in Bildsequenz und Comicstrip*. München 1980.
- Seeber, Hans Ulrich (Hrsg.): *Englische Literaturgeschichte*. 2.Aufl. Stuttgart 1993.
- Seidel, Michael A.: "Patterns of Anarchy and Oppression in Samuel Butler's *Hudibras*" *Eighteenth-Century Studies* Vol. 5. No.2. (1971) S. 294-314.
- Shaftesbury, Anthony Earl of: *Characteristiks of Men, Manners, Opinions Times. Vol.III*. 1714. Repr. Farnborough 1968.
- Shapiro, Meyer: *Words and Pictures. On the literal and the symbolic in the illustration of a text*. Den Haag 1973.
- Simpson, J.A. und Weiner, E.S.C. (Hrsg.): *The Oxford English Dictionary*. Vol. VII. 2.Aufl. Oxford 1989.
- Snider, Alvin: "A Babylonish Dialect: Samuel Butler's Polemics of Discourse." *Philological Quarterly* 69 (1990) S. 299-317.
- "By Equivocation Swear. *Hudibras* and the politics of interpretation." *The Seventeenth Century*, Vol. V. No.2. (Autumn 1990) S. 157-172.
- Steininger, Franz: "Samuel Butlers *Hudibras* und die Illustration der Dichtung durch William Hogarth." *Biblos*. Jg. 17. (1968) H1/2. S. 62-75.
- Swift, Jonathan: *The Writings of Jonathan Swift*. Hg. von Robert Greenberg und William B.Piper. London 1973
- Thorson, James L. "The Publication of *Hudibras*." *Papers of the Bibliographical Society of America*, Vol. 60. No. 4. (Oct-Dec 1966) S. 418- 438.
- Thielke, Karl L.F.: *Literatur und Kunstkritik in ihren Wechselbeziehungen. Ein Beitrag zur englischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. Halle 1935. Repr. Tübingen 1973.
- Timm, Regine: "Über das Abbildungsmoment." in: *The Art of Illustration. Englische illustrierte Bücher des 19. Jahrhunderts*. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1984. S. 144-151.
- Wagner, Peter: *Eros Revived. Erotica of the Enlightenment in England and America*. London 1988.
- "Hogarth's graphic palimpsests: intermedial adaption of popular literature." *Word & Image*. Vol. 7. (1991) No. 4. S. 329-347.
- Wasserman, George R.: *Samuel "Hudibras" Butler*. Boston 1976.
- *Samuel Butler and the Earl of Rochester. A reference guide*. Boston 1986.

- "Carnival in *Hudibras*." *ELH* Vol.55. No.1. (Spring 1988) S. 79-97.
- Watts, Michael R.: *The Dissenters*. Oxford 1978.
- Wedgwood, C.V.: *17th-Century English Literature*. London 1950.
- Weise, Georg und Otto, Gertrud: *Die religiösen Ausdrucksgebärden des Barock und ihre Vorbereitung durch die italienische Kunst der Renaissance*. Stuttgart 1938.
- Weiss, Wolfgang: *Swift und die Satire des 18. Jahrhunderts. Epoche, Werke, Wirkung*. München 1992.
- Weisstein, Ulrich et alii (Hgg.): *Literature and the other Arts*. Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association. Innsbruck 1979.
- Weisstein, Ulrich: "Literature and the Visual Arts." In: Baricelli, Jean-Pierre and Gibaldi, Joseph (Hgg.): *Interrelations of Literature*. New York 1982.
- Wellek, René und Warren, Austin: *Theory of Literature*. 3.Aufl. New York 1956.
- Wende, Peter: *Probleme der englischen Revolution*. Darmstadt 1980.
- Wheatley, Henry B: *Hogarth's London*. London 1909.
- Wheeler, Angela J.: *English Verse Satire from Donne to Dryden. Imitation of Classical Models*. Heidelberg 1992.
- Williams, Iolo A.: "English Book-Illustration, 1700-1775." *Library* 4th ser. 17 (1936) S. 1-21.
- Witherspoon, Alexander M. und Warnke, Frank J. (Hgg.): *Seventeenth-Century Prose and Poetry*. 2. Aufl. New York 1963.
- Word & Image*. Vol. 1. (1985) No. 4.

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

### William Hogarth: Twelve Large Illustrations for Samuel Butler's *Hudibras* 1726, Radierung und Kupferstich

- Abb.1 *Frontispiece*. Erster Zustand. 23,8 x 34,4 cm.  
Abb. 2 *Hudibras Sallying Forth*. Zweiter Zustand. 24,6 x 33,7 cm.  
Abb. 3 *Hudibras' First Adventure*. Zweiter Zustand. 24,3 x 33 cm.  
Abb. 4 *Hudibras Triumphant*. Erster Zustand. 24,3 x 33,7 cm.  
Abb. 5 *Hudibras Vanquished by Trulla*. Zweiter Zustand. 23,5 x 33,3 cm.  
Abb. 6 *Hudibras in Tribulation*. Zweiter Zustand. 24,1 x 34,1 cm.  
Abb. 7 *Hudibras Encounters the Skimmington*. Erster Zustand. 24,6 x 50,2 cm.  
Abb. 8. *Hudibras beats Sidrophel and his man Whacum*. Erster Zustand. 24,4 x 34,8 cm.  
Abb. 9 *Hudibras Catechized*. Zweiter Zustand. 24,2 x 34,2 cm.  
Abb. 10 *The Comittee*. Erster Zustand. 24,0 x 33,7 cm.  
Abb. 11 *Burning the Rumps at Temple Bar*. Zweiter Zustand. 24,5 x 49,5 cm.  
Abb. 12. *Hudibras and the Lawyer*. Zweiter Zustand. 24,5 x 34,5 cm.

### William Hogarth: Seventeen Small Illustrations for *Hudibras*, (Erstveröffentlichung 1726) Radierung und Kupferstich

- Abb. 13 *Frontispiece. Portrait of Samuel Butler*. 9,8 x 7,0 cm.  
Abb. 14. *Hudibras Sallying Forth*. 12,1 x 7,1 cm.  
Abb. 15 *Hudibras' First Adventure*. 11,4 x 12,5 cm.  
Abb. 16 *Hudibras Encountering Talgol and Magnano*. 12,5 x 12,5 cm. Faltblatt.  
Abb. 17 *Trulla Attacking Hudibras*. 11,7 x 7,0 cm.  
Abb. 18 *Hudibras Vanquished by Trulla*. 12,1 x 7,3 cm.  
Abb. 19 *Hudibras and Ralph Made Prisoners and Carried to the Stocks*. 10,5 x 12,7 cm.  
Faltblatt.  
Abb. 20 *Hudibras in Tribulation*. 11,6 x 7,0 cm.  
Abb. 21. *Hudibras and Ralph Disputing*. 11,7 x 7,3 cm.  
Abb. 22 *Hudibras and the Skimmington*. 11,6 x 24,8 cm. Faltblatt.  
Abb. 23 *Sidrophel Examining the Kite through his Telescope*. 11,6 x 6,8 cm.  
Abb. 24 *Hudibras Visiting Sidrophel*. 11,7 x 7,0 cm.

- Abb. 25 *Hudibras Beating Sidrophel and Whacum*. 11,7 x 7,0 cm.
- Abb. 26 *Hudibras Wooing the Widow*. 11,6 x 6,8 cm
- Abb. 27 *Hudibras Catechized*. 11,4 x 6,8 cm.
- Abb. 28 *Burning the Rumps at Temple Bar*. 10,6 x 12,7 cm. Faltblatt.
- Abb. 29 *Hudibras and the Lawyer*. 11,7 x 5,6 cm.

### Weitere Abbildungen

- Abb. 30 Matthias Grünewald: Isenheimer Altar, rechter Innenflügel, *Auferstehung Christi*, um 1513 -1515. Colmar Musée d'Unterlinden. Öl auf Holz, ca. 148 x 336 cm.
- Abb. 31 Sog. Evangeliar Ottos III.: *Mariae Verkündigung, Verlobung Mariae, Geburt Christi, Verkündigung*, Ende 10. Jahrhundert. München Staatsbibliothek, cod. Lat 4453, fol.28.r.
- Abb. 32 Henry Aldrich: *Illustration zu John Milton: Paradise Lost, Book XII*, 1688 (erste illustrierte Ausgabe). Kupferstich.
- Abb. 33. Raphael: *Die Vertreibung aus dem Paradies*. 1517-19. Loggia im dritten Geschöß des Westflügels des Vatikanischen Palastes. Fresko.
- Abb. 34 Robin Jacques: *Illustration zu James Joyce: Dubliners, The Boarding House*, 1967(?)
- Abb. 35 William Hograth: *Masquerades and Operas*, 1723/24. Radierung und Kupferstich, 12,7 x 14,4 cm
- Abb. 36 Unbekannter Künstler: *Hudibras Sallying Forth*, 1709/10. Illustration zu der von John Baker 1710 veröffentlichten Ausgabe von *Hudibras*.
- Abb. 37 Unbekannter Künstler: *Hudibras in Tribulation*, 1709/10. Illustration zu der von John Baker 1710 veröffentlichten Ausgabe von *Hudibras*.
- Abb.38 Raphael: *Die Predigt auf dem Areopag*. ca. 1515. London Victoria and Albert Museum. Karton für Teppich für die Sixtinische Kapelle. 343,5 x 406,4 cm.
- Abb. 38a Ausschnitt aus Abb. 3 *Hudibras' First Adventure*.
- Abb. 39 Ninetton jn.: *Frontispiz zu M. Maimbourg: Histoire du Pontificat*, 1668. Kupferstich.
- Abb. 40 William Marshall: *Frontispiz zu Robert Herrick: Hesperides*. 1648. Kupferstich, 15,6 x 9,2 cm.

- Abb. 41 Ausschnitt aus Abb. 1 *Frontispiece*.
- Abb. 42 Edward Lutterell: *Samuel Butler*, vor 1680. London National Portrait Gallery. Gouache und Pastell auf Leinwand.
- Abb. 43 Robert White: *Britannia Mourning the Execution of Charles I.*, 1682. Kupferstich.
- Abb. 44 Dirck Volckertsz. Coornhert nach M. Van Heemskerck: *Der Triumph Christi*, 1559. Kupferstich.
- Abb. 45 Unbekannter Künstler: *Frontispiz zu The Workes of Master George Wither*, Ausgabe von 1620.
- Abb. 46 Ausschnitt aus Abb. 1 *Frontispiece*.
- Abb. 47 M. Burgliers: *Frontispiz zu The Satires of Juvenal*, Zweite Edition 1697.
- Abb. 48 Ausschnitt aus Abb. 9 *Hudibras Catechized*.
- Abb. 49 Tizian: *Toilette der Venus*, um 1565. Eremitage St. Petersburg. Öl auf Leinwand, 124 x 105 cm.
- Abb. 50 John Rottier: Silbermedallie zum Frieden von Breda mit Darstellung der *Britannica*, 1667.
- Abb. 51 Lucas van Leyden: *Prudentia*, 1530. Kupferstich
- Abb. 52 Cornelis Bos nach M. Van Heemskerck: *Prudentia und Justitia*, 1537. Kupferstich.
- Abb. 53 Ausschnitt aus Abb. 1 *Frontispiece*.
- Abb. 54 *Gedenkstein für Samuel Butler, 1721* London, Westminster Abbey
- Abb. 55 Ausschnitt aus Abb. 1 *Frontispiece*.
- Abb. 56 Sir William Fettes Douglas: *Hudibras and Ralpho visting the Astrologer*, 1884, Öl auf Leinwand, National Gallery of Scotland
- Abb. 57 John Pettie: *Hudibras and Ralpho in the Stocks*, 1868, Öl auf Leinwand, Sheffield City Art Galleries.
- Abb. 58 *The English-Irish Soldier*, 1642, Holzschnitt.
- Abb. 59 Charles Le Brun: *Méthode pour apprendre à dessiner les Passions*, Fig. 8: Le Mépris á la Haine.
- Abb. 60 Ausschnitt aus Abb. 2 *Hudibras Sallying Forth*.
- Abb. 61 *Anthony van Dyck: Reiterbildnis Charles I.*, ca. 1635/40, Öl auf Leinwand. National Gallery London.
- Abb. 62 Unbekannter Künstler: *Cromwell als Lord General*, 1651.
- Abb. 63 Ausschnitt aus Abb. 2 *Hudibras Sallying Forth*.

- Abb. 64 Ausschnitt aus Abb. 3. *Hudibras First Adventure*.
- Abb. 65 Charles Le Brun: *Méthode pour apprendre à dessiner les Passions*, Fig. 7: Le Ravissement
- Abb.66 Monogrammist AR: *Trinität*, Radierung, Mitte 17. Jhdt., nach einem Gemälde von Guido Reni (1625)
- Abb. 67 Lucas van Leyden: *Aristoteles und Phyllis*, Holzschnitt, 1535.
- Abb. 68 Ausschnitt aus Abb. 6 *Hudibras in Tribulation*.
- Abb. 69 *A new Summos to Horn Fair*, Darstellung des Skimmington, 17. Jhdt.?
- Abb. 70 Annibale Carracci: *Bacchus und Ariadne*, um 1660, Fresko im Palazzo Farnese, Rom
- Abb. 71 Nicolas Poussin: *Triumph des Bacchus*, 1636, Öl auf Leinwand.
- Abb. 72 Ausschnitt aus Abb. 12 *Hudibras and the Lawyer*.
- Abb. 73 Samuel Cooper: *Porträt Charles II.*, Miniatur.
- Abb. 74 Ausschnitt aus Abb. 12 *Hudibras and the Lawyer*.
- Abb. 75 Ausschnitt aus Abb.1 *Frontispice*.