## Werner Busch Lektüreprobleme bei Hogarth: Zur Mehrdeutigkeit realistischer Kunst

Hogarths Bildersprache, das wußten schon die Zeitgenossen, erschöpft sich nicht darin, direkt und unverstellt Geschichten zu erzählen. Lichtenberg bemerkt in der Vorrede der Buchausgabe seiner ausführlichen Erklärungen der Hogarthischen Kupferstiche, es gäbe zwei Wege, Hogarths Werke zu erklären, den prosaischen und den poetischen. In ersterem Falle benenne man nur mit kurzen und dürren Worten, was im einzelnen dargestellt sei. Im anderen Falle versuche man, in der Beschreibung den Hogarthschen satirischen Ton zu treffen. Das allerdings sei nicht einfach, denn, so wörtlich: »Hogarth ist zuweilen sehr muthwillig, und das häufig durch Zweydeutigkeiten, die durch jede Deutung ihrer Zweydeutigkeit also den ganzen Schutz verlieren, unter welchem sie sich noch vor dem Publicum zeigen konnten.« Mag dies noch generell auf die Möglichkeit des Satirikers verweisen, unter dem Mantel des Bildes und der bloßen Anspielung auf unerfreuliche Wahrheiten oder durch Norm Tabuisiertes unbeschadet zu verweisen, so ist sich Lichtenberg auch des Ausdeutungsproblems selbst bewußt. Es sei ihm vorgeworfen worden, er habe »in Hogarths Werken Absichten gefunden, an die er selbst nie gedacht hätte. « Das könne durchaus sein, und doch sei sein assoziatives Ausdeutungsverfahren legitim. Sofern er nichts bei Hogarth Angelegtes unterschlagen habe, sei es im Sinn »dieses sonderbaren Genies«, Angebotenes aufzugreifen und weiter zu spinnen, es müsse nur seinem Geist entsprechen.

Nun könnte man meinen, Lichtenbergs Bemerkungen seien mit einem doppelten Argument zu den Akten zu legen. Zum einen: was dem Literaten erlaubt sein könne, sei dem auf das Faktische verpflichteten Historiker verstellt. Zum anderen: es sei nur das generelle Problem aller Hermeneutik angesprochen; berücksichtige man die Zugehörigkeit der Hogarthschen Graphiken zur Gattung Satire, so würden sich die Schwierigkeiten von selbst verflüchtigen, eine adäquate und konsequente Lektütre werde sich ergeben. Doch so einfach ist es nicht. Hogarths Graphiken sind nicht nur gelegentlich in satirischer Absicht zweideutig, sondern, wie zu zeigen sein wird, generell mehrdeutig. Vorab sei die These geäußert, daß sie dies sind, weil dem 18. Jahrhundert in sehr weitreichendem Maße die Verbindlichkeit einer klassischen Bildersprache abhanden gekommen, weil die Relation von Zeichen und Bedeutung fragwürdig geworden ist. Um diese These zu verifizieren, ist eine genaue Analyse einzelner Hogarthscher Graphiken vonnöten und zwar unter dem Aspekt ihrer besonderen bildsprachlichen Formen der Sinnstiftung.

Hogarths 1735 reproduzierte Serie »A Rake's Progress« ist der Lebensgeschichte eines ziemlich haltlosen jungen Mannes gewidmet, der, kaum ins Studium entlassen, ein harmloses Landmädchen schwängert und bei dem nach dem Tode seines reichen, aber geizigen Vaters alle Dämme brechen. Das beträchtliche Erbe verpraßt er auf alle erdenkliche Art und Weise, im Bordell und in der Spielhölle, durch hemmungsloses Luxusleben. Durch die Heirat mit einer garstigen, aber wohlhabenden älteren Frau kann er sich noch einmal kurzfristig konsolidieren, gerät dann aber doch ins Schuldgefängnis, da hilft auch das mühsam Ersparte seines rührenden Landmädchens nichts. Er endet schließlich, indem er Hand an sich legt, im Irrenhaus.

Die erste Szene der Serie (Abb. 1), zeigt die ersten Amtshandlungen des Rake unmittelbar nach dem Tode seines Vaters. Ort des Geschehens ist ein Zimmer in dessen Haus, das wohl alles zugleich war, Arbeits- und Wohnzimmer, Kontor und Tresor. Nun wird es schwarz ausgeschlagen, in ein Trauerzimmer verwandelt. Kisten und Kästen sind erbrochen, wahllos gehortete Reichtümer und Geschäftsunterlagen, Verträge und Obligationen, quellen heraus. Der Rake läßt sich Trauerkleider anmessen und versucht sich zugleich durch ein Geldangebot von seiner geschwängerten Geliebten, die mit ihrer Mutter erschienen ist, loszukaufen. Die Mutter des Op-



Abb. 1 William Hogarth, A Rake's Progress, 1. Szene (1735). 32 x 38,9 cm.

fers hat die Liebesbriefe des Rake mit seinem Eheversprechen und den Bauch ihrer Tochter vorzuweisen, die Untröstliche gar einen Ehering. Der Advokat im Rücken des Rake, der die Angelegenheiten des Erben regeln soll, nutzt die Verwirrung und bedient sich aus einem offen auf dem Tisch stehenden Geldbeutel. Eine verhärmte Dienerin heizt den Kamin, eine halbverhungerte Katze sucht vergebens in einer der Schatztruhen nach etwas Eßbarem.

Diese primäre Handlungsebene wahrzunehmen, bereitet keine Schwierigkeiten. Man versteht, was da gespielt wird, das Plot der Geschichte liegt offen zutage; wer es begriffen hat, wird auch den weiteren Ereignissen folgen können. Genaueres Hinschauen jedoch macht deutlich, daß unendlich viel mehr an Information geboten wird, die sich primär aus einer geduldigen Betrachtung der ungezählten Gegenstände, vor allem aber aus einer Reflexion des Verhältnisses der Gegenstände zueinander ergibt. Werden diese Bezüge nur richtig gelesen, so erfährt der Neugierige z.B. manches vom Wesen des Verstorbenen. Auf dem Kaminsims etwa liegt noch seine pelzbesetzte Mütze. Eine ebensolche Mütze trägt der Geldwäger, der auf dem über dem Kamin hängenden Bild dargestellt ist. Offenbar handelt es sich um ein Porträt des Verstorbenen. Weiteres beharrliches Betrachten wird erkennen lassen, daß der Geldwäger einen Zwicker trägt, ein ebensolcher hängt am Kamin und hinter der zur Rumpelkammer hin offenen Türe ist auch der zugehörige Mantel zu identifizieren. Doch damit nicht genug. Der Dargestellte trägt seine Pelzmütze und seinen schweren Mantel bei der Arbeit im Zimmer, der Kamin unter dem Bild war wohl zu Lebzeiten des Geizhalses nicht in Benutzung, erst sein Erbe hat das Heizen angeordnet. Sorgfältiges Betrachten und Kombinieren wird diese Sinnbereiche erschließen. Vieles ist

von dieser Art. Verwandt ist die Funktion der allerorten angebrachten Schrift. So erfährt man über die Beschriftung etwa den Namen des gesegneten Erben: Tom Rakewell heißt er. Ein vieldeutiger, für Vater und Sohn passender Name. »To rake well« heißt wörtlich »gut zusammenharken, zusammenraffen«, das hat der Alte in der Tat getan. Aber der »Rake« ist eben auch der liederliche, leichtfertige Wüstling, und in diesem Metier brilliert der Sohn. Das Motto des Familienwappens lautet »beware«, drei Schraubzwingen geben das Wappenbild, wieder ist der Alte damit gut gekennzeichnet: er hat in der Tat mit aller Macht festgehalten, was er hatte, und was der Junge nun durch die Finger rinnen läßt, ihm fehlt die Schraubzwingenmentalität. Aber »beware« heißt auch »hüte dich!« Und das dem Sohn mit auf den Weg gegeben, ist sicher auch nicht verkehrt.

Allerdings erreicht der Betrachter hier einen Punkt der Ausdeutung, an dem das Kombinieren nicht mehr gänzlich zwingend ist, er beginnt zu assoziieren. Es eröffnet sich eine ausgesprochene Ambivalenz der Bedeutungen. Es sei noch auf ein weiteres Motiv in diesem Zusammenhang hingewiesen. Beim Ausschlagen des Raumes mit schwarzem Tuch ist ein Stück der Deckenleiste herausgebrochen. Hinter ihr hatte der Alte Geld verborgen, das nun herunterpurzelt. Wie ist das zu verstehen? Es bietet sich einiges an. Etwa: erst durch den Tod des Alten kommt das Geld wieder ans Licht, das heißt, er hat es nur gehortet und nichts davon gehabt. Oder: jetzt nach dem Tod des Alten beginnt das Geld zu fließen, es ist kein Halten mehr, bald wird es vergeudet sein. Oder aber haben wir das herabfallende Geld mit dem darunter hängenden Bild zusammenzulesen? Offenbar wird es in die Waagschale fallen und die ganze Rechnung durcheinanderbringen, es soll uns wohl bedeutet werden, daß die Lebensrechnung des Alten nicht aufgegangen ist. Oder soll der Betrachter gar eine Anspielung auf den Goldregen, den Jupiter auf Danae niedergehen ließ, sehen? Er schwängerte Danae damit; hier ist zwar auch geschwängert worden, aber das Geld selbst trägt hier keine Frucht. Das hat es weder beim Vater getan, und wird es erst recht nicht beim Sohn tun: Und so weiter und so weiter. Es würde sich noch manches anbieten.

Vorläufig gilt es festzuhalten, daß die Gegenstände durchaus ihren primären Sinn im Bildzusammenhang haben: der Alte hat Geld hinter der Deckenleiste verborgen; darin ist einer von vielen Hinweisen auf seinen krankhaften Geiz und die damit verbundene Furcht vor Diebstahl zu sehen. Aber die Bedeutung der Gegenstände ist auch auf seltsame Art und Weise offen; offen für Assoziationen, offen auch in ihrem Verhältnis zu anderen Gegenständen. Je mehr man sich in einen derartigen Hogarthschen Kupferstich vertieft, um so unklarer wird, auf welcher Ebene man ihn denn lesen soll. Und dabei ist vor lauter Gegenstandsdeutung über einen großen Bereich noch gar nicht gesprochen worden, den der Kunst, bzw. Kunsttradition.

Vorerst sei nur nach der etwaigen Verarbeitung von Kunsttradition gefragt. Denn auch von daher erfährt die Bedeutung der Gegenstände ihre Färbung. Nur ein Beispiel: es war festgestellt worden, das Gemälde mit dem Goldwäger stelle ganz offensichtlich den alten Rakewell dar. Nun erkennt allerdings der Kunsthistoriker sofort, daß Hogarth sich bewußt bei Thema und Themenauffassung einer ganz bestimmten niederländischen Tradition des 16. Jahrhunderts bedient. So waren etwa die niederländischen Künstler Quinten Massijs (Abb. 2) oder Marinus von Roemerswale auf derartige Goldwägerbilder spezialisiert. Dabei handelte es sich um komplexe, allegorisch aufgeladene Bilder, deren eine Dimension es sein konnte, den Zusammenhang von Geiz und physiognomischer Häßlichkeit aufzuzeigen. Hogarth scheint diese Sinnschicht wohl bewußt gewesen zu sein, zur Charakterisierung seines Alten hat er sie genutzt. Man mache sich noch einmal klar: das Bild ist Bildnis des Alten, gibt seinen Beruf und seine Leidenschaft wieder. Mütze, Brille und Mantel hatten uns diese Identifizierung ermöglicht. Aber das Bild war auch mit dem Goldregen zusammenzulesen, schließlich auch mit der einheizenden Alten. Doch damit nicht genug, auch auf der primären Bedeutungsebene gibt das Bild noch weiteren Sinn frei. Denn liest man es als Werk des niederländischen 16. Jahrhunderts, dann ist zu fragen, was macht



Abb. 2 Kopie nach Quinten Massys' Bankier und sein Kunde. Windsor Castle (Abb. nach Larry Silver: Massys, Oxford 1984).

ein solches Werk in der Wohnung eines englischen Kaufmanns des 18. Jahrhunderts, bzw. was beabsichtigt Hogarth mit einer solchen Anbringung?

Kein Zweifel: Hogarth charakterisiert damit die soziale Zugehörigkeit seines Geizigen. Die niederländische Kunst ist nach der Vorstellung klassischer Kunstauffassung niedere Kunst; niedrig nach dieser Meinung deswegen, weil sie ohne den Anspruch auf Idealisierung oder Überhöhung bloß wiedergebe, was ist, ungeschönt städtisches und ländliches Leben abbilde. Für Hogarth, das macht die Verwendung niederländischer Bilder auch in anderen Zyklen zweifelsfrei, charakterisieren diese Bilder wie für viele seiner Zeitgenossen die bürgerliche Sphäre, die Sphäre der zu gewissem Wohlstand gekommenen Handwerker und Kaufleute. Sie können sich in derartigen Bildern wiedererkennen, finden Geschmack an den holländischen Themen und Gegenständen und ihrer unmittelbaren Wiedergabe. Dem Rake, das lehrt der weitere Zyklus, ist dies nicht genug, er will die väterlich klein- oder mittelbürgerliche Sphäre verlassen. Das ererbte Geld soll ihm adligen Lebensstil ermöglichen. Er, so erfährt man schon in der nächsten Szene, nimmt sich einen Fecht-, einen Tanz-, einen Musikmeister, einen Gartenarchitekten, unterhält Reitpferde, gibt Empfänge, er versucht à la mode zu leben. Seine Kunst, an den Wänden seines Dominzils, keine Frage, wird klassische italienische Hochkunst, die Kunst des Adels sein.

Der Rake lebt über seine Verhältnisse, er kommt mit Konsequenz im Irrenhaus um. So scheint die Sozialmoral der Serie einfach und eindeutig zu sein: wer sich über seinen Stand erhebt, der wird bös enden. In der Tat charakterisiert Hogarth das jeweilige Ambiente sehr differenziert. Jeder Raum, seine Architektur und Ausstattung, sagt etwas aus über die soziale Zugehörigkeit oder die sozialen Ambitionen seines Bewohners. Aber auch Kleidung, Mimik und Gestik des Personals der Bilder werden zur präzisen Fixierung des jeweiligen sozialen Habitus genutzt.

Betrachtet sei zur Kontrolle dieser Behauptung ein weiteres Blatt Hogarths aus einer anderen Serie: Szene 1 der 1745 reproduzierten Folge »Marriage à la Mode« (Abb. 3). Gezeigt wird die Geschichte einer sozialen Mesalliance. In dürren Worten: reiche Bürgerstochter wird mit verarmtem, aber hochgeborenen Adelssohn verheiratet. Moral von der Geschicht': Kaufmannsgut und blaues Blut reimen sich nicht unbedingt, wenn die Absicht dieser Unternehmung allein die Nobilitierung des Bürgerlichen und die Konsolidierung des Adels durch bürgerliches Kapital



Abb. 3 William Hogarth, Marriage à la Mode, 1. Szene (1745). 35,5 x 44,5 cm.

ist. Die Interessengemeinschaft erweist sich bei Hogarth als nicht tragfähig, die Partner des Geschäfts gehen gesonderten Interessen nach. Der Ehemann, selbst permanent auf Abwegen, überrascht schließlich die Gattin mit ihrem Liebhaber und wird von diesem in nächtlichem Duell getötet. Sie geht mit Schande beladen ins bürgerliche Elternhaus zurück und bringt sich um. Das gemeinsame Kind wird nicht etwa das Geschlecht fortsetzen, sondern erbt die Geschlechtskrankheit seines honorigen Vaters und wird die bis auf Wilhelm den Eroberer zurückreichende Adelsfamilie abrupt enden lassen. In der Tat, eine wahre Schauergeschichte.

Szene 1 gibt den Blick frei in ein prunkvolles Empfangszimmer der Adelsfamilie, der Heiratsvertrag wird geschlossen. Das Geschäft erledigen auf sehr unterschiedliche Weise die Väter des Brautpaares. Während der gichtige Lord posierend seine Bedeutsamkeit demonstriert, auf seinen Platz im Stammbaum verweist, trotz Gicht und Krücken barocke Pracht und Eleganz ausstrahlt, ist sein Gegenüber am Tisch, der reiche Kaufmann, nicht weniger treffend in seinem Stand gekennzeichnet. Er studiert mit Hilfe seines Kneifers das Heiratsdokument, das Geschäft muß schließlich seine Ordnung haben, der Mund spricht die gelesenen Worte mit. Und wie sitzt er da! Die adlige Stuhllehne berührt er nicht, bieder und etwas plump hat er die Beine nebeneinander gesetzt, man spürt, wie der Leib lastet. Der Lord hat zwar die Gicht, aber der umwickelte Fuß ruht auf einem gepolsterten Schemel, der andere schwebt selbst beim Sitzen in leichtem Kontrapost über dem Boden. Selbst sein Leib dient noch der Dekoration, und man verstände Hogarth schlecht, wenn die den Lord rahmenden Krücken nicht auch als Hinweis darauf zu verstehen wären, daß eben der Adel die Krücke seiner Existenz ist. Das Geld des Kaufmanns ist schon über den Tisch zu ihm gewandert, seine Schulden wird er los, seinen Lebensstil braucht er

nicht zu ändern. Doch sein Blick ruht nicht auf dem profanen Geld, er ruht in sich. Der Kaufmann an seiner Stelle würde nachzählen.

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

Doch mag es damit sein Bewenden haben, für einen Moment sei allein noch das Augenmerk auf die adlige Gemäldegalerie gerichtet. Das Hauptwerk in schwerem Barockrahmen zeigt den Lord in jüngeren Jahren als Feldherrn, wie Jupiter die Blitzbündel schleudernd, mit donnernder Kanone vor sich. Doch Hogarth wäre nicht er selbst, wenn die Kanone nicht vielseitig aufgeladen wäre. Zum einen soll der Schuß wohl als nach hinten losgehend begriffen werden; aber kein Zweifel, so wie die Kanonen angebracht ist, dient sie dem mächtigen Feldherrn auch als Potenzersatz. Auch dieser Schuß, betrachtet man seinen Sohn, dessen Schicksal, und sein letztlich vergebliches Bemühen, die Linie fortzusetzen, war kein Treffer. Die kleineren Bilder eröffnen ein wahres Gruselkabinett, da wird in klassisch italienischer Kunstmanier gefoltert, gemartert, gemordet, geschlachtet, enthauptet und gequält, daß es eine Lust ist. Erinnert man sich an die Beobachtungen zur ersten Szene aus dem Leben eines Liederlichen, so wird deutlich: auch die hier geschilderten Greueltaten aus Religion und klassischem Mythos sind auf verschiedenen Sinnebenen zu lesen. Auf der ersten, der primären Ebene charakterisieren sie den Kunstgeschmack unseres Adligen, auf der zweiten geben sie einen beredten Kommentar zu dem sich abzeichnenden Ehezerfleischungsdrama, auf einer dritten liefern sie eine nicht weniger deutliche Einschätzung der klassischen Kunsttradition und ihrer Bedeutung für das englische 18. Jahrhundert durch den Künstler Hogarth. Weitere Ebenen ließen sich erschließen.

So wäre zu fragen, ob die Vieldeutigkeit der Dinge und Bezüge nicht etwa auch die Eindeutigkeit der Moral der ganzen Serie aufhebt. Welcher der Sinnbereiche ist denn der wichtigere, der sozialkritische, der moralsatirische oder der kunsttheoretische, ästhetische, vom dem noch zu sprechen sein wird? Oder etwa, auch das wäre denkbar, der historisch nur charakterisierende, neutral abbildende? Ist der Hogarthsche Blickwinkel eindeutig, vertritt er einen bestimmten Moralstandpukt, handelt es sich bei »Marriage à la Mode« wirklich um nichts anderes als eine Satire auf die Unmoral und Geschmackslosigkeit der Oberschicht, wie in der neueren Literatur zu Hogarth zu lesen ist?

Bevor die Beantwortung dieser Fragen versucht werden soll, sei Folgendes festgehalten: 1. Die Hogarthschen Serienblätter sind voll von äußerst differenzierten Beobachtungen, was soziale Charakterisierung angeht. 2. Historisch gesehen ist eine derartige Sozialdifferenzierung in der Kunst bis zu diesem Zeitpunkt ohne Beispiel 3. Dem steht gegenüber, daß die Fülle der Daten und Bezüge, so treffend sie sind, die Eindeutigkeit der Aussage tendenziell wieder aufhebt. 4. Dieses erweist sich als ein zentrales Kunstproblem. Denn die Mehrdeutigkeit der Sinnschichten und ihres Verhältnisses zueinander bringt notwendig die Frage nach der Sprache, den Sprachmöglichkeiten der Kunst überhaupt, mit sich. Gibt es überhaupt eine verbindliche Kunstsprache, hat der Betrachter des 18. Jahrhunderts diese Bilder eindeutig gelesen, gab es eine gemeinsame Verständigungsebene? Im folgenden soll zum einen gefragt werden, in welchen geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Zusammenhängen entstand diese Kunst. Zum anderen sei versucht, das Problem der Kunstsprache zu klären, also ein ästhetisches Problem, das sich Gedanken macht über die Möglichkeiten der Abbildung durch Kunst und über ihre Rezeption.

Als William Hogarth 1697 geboren wurde, lag einer der entscheidenden Einschnitte in der Geschichte der Neuzeit erst wenige Jahre zurück. 1688 hatte die Glorious Revolution zur Vertreibung des katholischen Herrscherhauses geführt, in der Folge kam es 1689 zur Declaration of Rights, zur parlamentarischen Mitbestimmung des Landadels und der Londoner City, zur Einschränkung königlicher Willkür. Im selben Jahr begründete John Locke theoretisch die Gewaltenteilung des Staates in Legislative und Exekutive zur Sicherung der Rechte und Besitzverhältnisse des einzelnen Bürgers. Zugleich sicherte die Toleranzakte den protestantischen Gruppierungen außerhalb der anglikanischen Staatskirche freie Religionsausübung zu.

Hogarth wurde also in eine Zeit geboren, die im Rahmen einer fortbestehenden Adelsherrschaft insbesondere in der City relative Entfaltung bürgerlicher Wirtschaftsprinzipien auf der Basis einer ausgeprägten Vernunftmoral gewährleistete. Von entscheidendem Einfluß auf das Hogarthsche Selbstverständnis waren die Schriften der sogenannten Augusteer, allen voran Addison und Steele, die in ihren Zeitschriften »Tatler« und »Spectator« so etwas wie lebenspraktische Kulturerziehung betrieben. Die Vernunftmoral der Augusteer propagierte im Gefolge von John Locke die gänzliche Formbarkeit des Menschen durch richtige Erziehung und Belehrung. Und auch die englische Prosadichtung der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verfaßte weit überwiegend Lebensläufe, Moralexempel im Guten wie im Schlechten. Hogarth mußte die grundsätzliche Berechtigung dieser Moral sehr einleuchten. Sein Vater war im Jahre der Deklaration der neuen Staatsform als ländlicher Privatgelehrter nach London gekommen, hatte versucht, als Lehrer Fuß zu fassen, war gescheitert, hatte schließlich eine Art Literatenkneipe aufgemacht, war wieder gescheitert und endlich ins Schuldgefängnis gekommen. Er mußte mit seiner Familie über Jahre im Bezirk des Fleet-Gefängnisses wohnen. Als er 1718 starb, hinterließ er seinem gerade zwanzigjährigen Sohn die Ernährung der Familie. Nach einer abgebrochenen Lehre als Verzierer von Silbergeräten hatte sich Hogarth als Künstler autodidaktisch weitergebildet. Ersten großen Erfolg brachte ihm die Publikation seines ersten Lebenslaufes »A Harlot's Progress«, »Der Lebenslauf einer Hure«, von 1732.

Hogarth war ausgesprochen produktiv, geschäftstüchtig und unternehmungslustig. Doch der Aufstieg wie aus dem Bilderbuch hatte auch Spuren hinterlassen. So sehr er die Geschäftsmoral der City vertrat und propagierte, er hatte auch in der eigenen Familie die möglichen Folgen wildwüchsiger Konkurrenz zu spüren bekommen. Er hatte zudem gesehen, daß seine eigenen graphischen Erfindungen in Piratdrucken kopiert und verbilligt auf den Markt geworfen wurden, so daß er um beträchtliche Teile seines Gewinns gebracht wurde. Hogarth, darin ganz ein Kind seiner Zeit, machte sich daran, die Wirksamkeit seiner Moralprinzipien organisatorisch abzusichern. Vielleicht das Fazinierendste an Hogarths eigenem Lebenslauf ist die systematische Verquickung von Geschäfts- und Sozialaktivitäten, gerechtfertigt durch die beiden gemeinsame Moral. Wohl nie zuvor und kaum je danach hat ein Künstler in einem derartigen Maße Kunstund Gesellschaftsentwicklung zusammen gesehen. Über die Sozialisierung der Gesellschaft hoffte er, der Kunst ihren Platz in der Gesellschaft zuweisen zu können und umgekehrt. Über Kunst und ihre Moraldarstellungen, die der Gesellschaft einen Spiegel vorhielten, versuchte er, unmittelbar auf die Gesellschaftszustände einzuwirken.

Nur wenige Daten mögen diesen wechselseitigen Prozeß erhellen. Schon 1729 malte er das Parlamentskomitee bei der Untersuchung der Mißstände im Fleetgefängnis, kein Wunder, daß er nach seinen Jugenderfahrungen hier einsetzte. 1734 bewarb er sich um die Ausmalung des Treppenhauses des St. Bartholomews Hospital. Er ließ sich in den Vorstand des Krankenhauses wählen, unterstützte dieses im Rahmen seiner finanziellen Möglichkeiten und lieferte die Ausmalung des Treppenhauses schließlich umsonst. Nicht ohne Hintergedanken: durch sein kostenloses Angebot verdrängte er den für die Ausmalung vorgesehenen italienischen Künstler Amigoni und ermöglichte so eine Demonstration nationaler Kunstfertigkeit. Den vor allem vom Adel protegierten ausländischen Künstlern war der Kampf angesagt. Eine national englische

Malschule zeigte allererste Konturen. 1735 setzte Hogarth eine Parlamentsakte zum Schutze seiner Graphik vor Nachdrucken durch. Dieses erste wirklich Copyright in der Geschichte der Kunst ist als »Hogarth Act« in die Geschichte eingegangen.

1739 war Hogarth im Gründungsvorstand des Findelhauses, des berühmten Foundling Hospital, eine der dringend notwendigen Sozialeinrichtungen des englischen 18. Jahrhunderts, die allein bürgerlicher Privatinitiative entsprangen. 1740 ließ er dem Findelhaus eine für seine Verhältnisse erstaunlich hohe Geldspende zukommen und schenkte ihm zudem das lebensgroße, ausgesprochen lebensnahe Ganzporträt des Gründers des Findelhauses Captain Coram. 1746 machte Hogarth dem Vorstand des Findelhauses den Vorschlag, die wichtigsten englischen Künstler aufzufordern, dem Findelhaus Gemälde zur Ausschmückung zu schenken. Das Projekt kam in der Tat zustande, 18 der wichtigsten Maler der Stadt erklärten sich bereit, und das Foundling Hospital beherbergte ab 1746 die erste öffentliche, permanent zugängliche Kunstausstellung Englands.

Für eine weitere Unternehmung Hogarths sei auch deren künstlerische Frucht etwas genauer analysiert: sein graphisches Bildnis des Simon Lord Lovat (Abb. 4) von 1746. In diesem Jahr waren die schottischen Hochland-Clans, die die Wiedereinsetzung der schottischen, jakobitischen Königslinie betrieben, vom Duke of Cumberland, dem jüngeren Bruder des regierenden Hannoveranischen Königs Georg II., vernichtend geschlagen worden. Der Chef des Fraser-Clans, der greise Simon Lord Lovat, war geflohen, jedoch aufgespürt worden. Er wurde nach London zum Prozeß und folgender Hinrichtung transportiert, auf dem Wege nach London erkrankte er und wurde in St. Albans behandelt, Hogarth reiste ihm entgegen und porträtierte den berühmt berüchtigten Lord. Hogarth fertigte eine Radierung nach dieser Studie, die er unmittelbar nach Lovats Eintreffen im Tower und zur Hinrichtung zweier weiterer hochkarätiger Ver-



Abb. 4 William Hogarth, Simon Lord Lovat (1746). 33,4 x 22,4 cm.

schwörer publizierte. Das Blatt, das zum Preis von einem Shilling vertrieben wurde, war ein ungeheurer Erfolg und mußte Tag und Nacht nachgedruckt werden. Man hat errechnet, daß Hogarth bis zur Hinrichtung Lovats im April 1747, die den Verkauf noch einmal anheizte, rund zehntausend Blatt verkauft hat. Die Radierung ist tagespolitische Reportage, erfüllt die Funktion eines heutigen Pressefotos.

Das Blatt ist mit einfachen, simplen Mitteln radiert, wenig Ambiente, nur das Nötigste ist angegeben, der Betrachter kann sich ganz auf Lovats das Bild schier sprengende bullige frontale Erscheinung konzentrieren. Hier wird nicht viel kommentiert oder mit Verweisen gearbeitet, nicht moralisiert, die Figur, so wie sie erscheint, wird festgehalten. Das ist nur konsequent, denn die Zusammenhänge, das Detail kannte das Publikum. Hier hatte es den Verschwörer geradezu leibhaftig, konnte sich wohligen Schaudern hingeben. Kein Zweifel, Hogarth machte sich die Lust am negativen Helden zunutze. Sie war im England des 18. Jahrhunderts besonders ausgeprägt und hatte Kompensationsfunktion insbesondere bei der herrschenden extremen Rechtsunsicherheit. Die englische Rechtsordnung war hanebüchen, Strafanlaß und und Strafmaß fanden in einem absurden Mißverhältnis zueinander, die Rechtswillkür der Richter, die ihr Amt als Pfründe betrachten konnten, war unvorstellbar. Das änderte sich in Ansätzen erst um die Mitte des Jahrhunderts mit den beiden Fieldings, Henry, Richter und Dichter und dem jüngeren Sir John, dem berühmten blinden Magistraten von Bow Street, streng aber unbestechlich. Hogarth war besonders mit Henry Fielding befreundet.

Mit ihm zusammen arbeitete er an einer Kampagne, die noch heute in jeder Darstellung der Geschichte des englischen 18. Jahrhunderts eine zentrale Rolle spielt, an der Kampagne gegen das in jeder Beziehung hochgradige Gintrinken und das wilde Gindestillieren. Hogarth veröffentlichte auf dem Höhepunkt der Kampagne 1750/51 das Gegensatzpaar »Beer Street« (Abb. 5) und »Gin Lane« (Abb. 6). Die Blätter argumentieren plakativ. Auf dem einen werden die positiven Folgen des Biertrinkens gepriesen: Bier ist gesund, gibt Kraft, fordert Handel und Wandel, läßt jeden Engländer vergnügt sein Leben genießen. Schmied, Schlachter, Pflasterer und städtischer Träger, saft- und kraftstrotzende Kerle allesamt, verkörpern die Volkswohlfahrt. Allein dem Pfandleiher in seinem zerfallenen Gemäuer geht es schlecht und auch der unterernährte, abgerissene Schildermaler auf der Leiter nimmt noch nicht an den Segnungen der allgemeinen Prosperität teil.

Die »Gin Lane« dagegen führt in endzeitliche Zustände, das allgemeine Chaos ist ausgebrochen. Der Gin hat alles ruiniert, Wahn, Verzweiflung, Krankheit und Tod haben um sich gegriffen; allein das Geschäft des im Bierzeitalter am Hungertuche nagenden Pfandleihers floriert, die Leute setzen ihre letzten Habe um, um im Gin vergessen zu können. Statt Schmied und Schlachter sind die Hauptpersonen hier, wo selbst Babies mit Gin gefüttert werden, ein schon zu Lebzeiten zum Totengerippe gewordener Balladenverkäufer und eine syphilitische Trinkerin, der ihr Kind kopfüber zu einem Ginkeller herabstürzt. An tagespolitischen Anspielungen fehlt es weder auf dem einen noch auf dem anderen Blatt, bestimmte Stadtviertel, bestimmte Kirchen etwa sind gemeint – es sei dem hier nicht nachgegangen.

Die Schwarzweißmalerei mag vielleicht ein wenig irritieren, doch braucht man sich nur die Londoner Zustände in den Jahren des unlizenzierten Ginbrennens und -ausschänkens zu vergegenwärtigen, um die Funktion der Blätter zu begreifen. Schon 1713 hatte Daniel Defoe festgestellt, daß das Schnapsbrennen zu einem wichtigen Wirtschaftszweig geworden sei. Permanente Kornüberproduktion und damit verbundener Preisverfall hatten das Destillieren für die Interessen der Landbesitzer geradezu notwendig werden lassen. Sie nutzten ihren Parlamentseinfluß, um Steuerbefreiungen für Schnapsbrennen und -verkaufen durchzusetzen. Ab den zwanziger Jahren wurden die verheerenden Folgen des Ginkonsums, insbesondere für die Unterklasse, sichtbar. Man kann sich das Ausmaß kaum noch vorstellen, in manchen Stadtvierteln Londons befand sich in fast jedem fünften Haus ein Ausschank. Das extreme Mißverhältnis zwischen Ge-

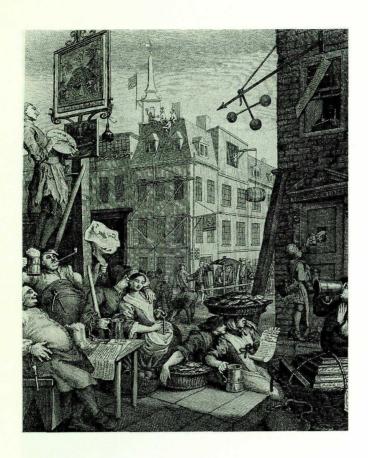


Abb. 5 William Hogarth, Beer Street, 3. Zustand (1751). 35,8 x 30,2 cm.

burts- und Sterberate, die erschreckend hohe Kindersterblichkeit – bis zu 75 Prozent der Ein- bis Fünfjährigen starb – führte schon in den dreißiger Jahren zu der Überzeugung, daß primär der Ginkonsum dafür verantwortlich zu machen sei. Petitionen aus sozial engagierten Kreisen des Bürgertums führten zu vereinzelten Parlamentsmaßnahmen, die allerdings unter dem Druck der Landlobby und auch unter dem Druck der Straße wieder zurückgenommen werden mußten.

1750/51 erreichten die traurigen Zustände, aber auch die Kampagne gegen den Gin, ihren Höhepunkt, es kam zur Gin-Act, dem Gingesetz, das drastische Besteuerungen ins Werk setzte und dem Mißbrauch langsam aber erfolgreich Einhalt gebot. Henry Fieldings systematische Untersuchung zur Kriminalität, die den Zusammenhang von Alkohol und Verbrechen thematisierte, und Hogarths nachfolgende Kupferstiche, die gezielt die Kampagne vorantrieben, haben durchaus Anteil an deren Erfolg gehabt. Hogarth war sich der öffentlichen Wirksamkeit der Bilder wohl bewußt. In ganz erstaunlichem Maße hat er sich neuer Medien bedient – zu seinem eigenen, wie auch zum Nutzen der moralischen Sache. Gezielt hat er in den Zeitungen für seine Graphiken annonciert, Subskriptionen ausgeschrieben, Auktionen für seine Bilder veranstaltet. Was er für die Öffentlichkeit tat, ließ er sich von ihr durchaus wieder entgelten. Dennoch erschöpfen sich diese Blätter nicht in ihrer tagespolitischen Aktualität; ebensowenig wie die Graphiken seiner vierteiligen Serie mit dem Titel »Die vier Stufen der Grausamkeit«, die gleichzeitig mit »Beer Street« und »Gin Lane« erschien.

Diese Folge hatte die gleichen Adressaten, die unteren Klassen, und bekämpfte, allgemein

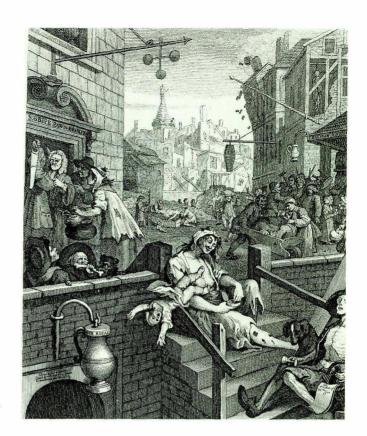


Abb. 6 William Hogarth, Gin Lane, 2. Zustand (1751). 35,8 x 30,2 cm.

gesagt, die gänzliche Verrohung der Sitten, zeigte, wieder in Form eines Lebenslaufes, daß in Kindertagen auf der Straße erlernte Brutalität wieder notwendig zu Kriminalität, Verbrechen und schließlich zum Galgen führt. Blatt 3 zeigt, wie der Titel sagt, die Grausamkeit in Perfektion (Abb. 7). Der Mörder mit seinem Opfer zu Füßen wird von einer aufgebrachten Menge festgenommen und der Gerechtigkeit überantwortet. Wie schon der volkstümliche Lord Lovat und »Beer Street« und »Gin Lane« so ist auch die Grausamkeitsserie einfach und mit klaren Linien in Kupfer gestochen und radiert, auf graphische Feinheiten ist durchaus verzichtet. Der Anlaß erforderte einfache Sprache, doch reichte Hogarth dies noch nicht aus. Von dem Holzschneider John Bell ließ er sich probehalber zwei Stiche aus der Serie in äußerst grobschlächtiger Manier in Holz nachschneiden, um so noch mehr die Sprache seiner Adressaten zu treffen. Das Unternehmen erwies sich zwar als zu aufwendig, die Absicht jedoch ist deutlich. Um wirksam werden zu können, braucht es eine gezielte Kunstsprache, der Künstler muß je nach Bedarf über verschiedene Kunstsprachen verfügen.

Aber nicht nur jeder Gegenstand fordert adäquate Behandlung, sondern der Künstler hat zu reflektieren, für wen der jeweilige Gegenstand gedacht ist. Dem heutigen Werbegeschädigten mag ein solcher Gedanke vertraut sein, für das 18. Jahrhundert war er revolutionär. Er stellte eine allgemeingültige, absolute Kunstnorm und -sprache in Frage, forderte eine relative, rezeptionsbedingte. Kein Wunder, daß Fielding die Serie über die Grausamkeit für geeignet hielt, kostenlos unter den Armen verteilt zu werden, er konnte mit einer angemessenen Wirkung, zumin-



Abb. 7 William Hogarth, Cruelty in Perfection (1751). 35,55 x 29,8 cm.

dest einem angemessenen Verständnis ihrer Bildersprache beim Adressaten rechnen. Doch die bewußte Stilwahl ist nur die eine, die primäre Schicht ästhetischer Strategie. Wie im Falle der inhaltlichen Konzeption, so arbeitet Hogarth auch auf formaler Ebene mehrschichtig. Denn selbst die scheinbar einfach strukturierten Blätter arbeiten in einem, in seinem Umfang und in seiner Bedeutung noch immer nicht erkannten Maße mit der Verwendung bestimmter tradierter Bilderschemata fast ausschließlich der christlichen Bildersprache. Das kann gelegentlich höchst komplex sein.

Die Gefangennahme des Mörders in der dritten Stufe der Grausamkeit folgt wie der Vergleich mit einem Kupferstich des manieristischen Künstlers Hendrik Goltzius (Abb. 8) leicht deutlich machen kann, bis ins letzte Detail dem klassischen Bildschema einer Gefangennahme Christi. Selbst den gezeigten, aus dem Gewand fahrenden Jünger im Hintergrund übersetzt Hogarth in sein profanes Geschehen, es wird ein weiterer herbeieilender Bürger daraus. Der Zaun, die Lampen, vor allem die Gefangennahme selbst sind unmittelbar zu vergleichen: die Übernahme des verbindlichen ikonographischen Schemas ist unverkennbar. Sie hat, wie bei zahlreichen anderen Hogarthschen Beispielen, die dieses Übernahmeprinzip verwenden, zwei radikale Konsequenzen, die eine inhaltlicher Art, die andere formaler Art. Denn wenn der Mörder an die Stelle Christi tritt und die rechtschaffenden Bürger die Henkersknechte Christi vertreten, dann wird dem Betrachter offenbar demonstriert, daß die christlichen Geschichten, an den Verhältnissen der Gegenwart gemessen, irreal sind. Nicht das Leben Christi ist Beispiel, sondern das Le-



Abb. 8 Hendrik Goltzius, Verrat Christi (1598). 19,7 x 13,0 cm.

ben des Mörders, nicht der Jüngste Tag ist die richtende Instanz, sondern ganz innerweltlich die bürgerliche Gesellschaft mit ihren Vollzugsorganen.

Selbst wenn Hogarth dies gedacht hat, er sagt es nicht öffentlich. Die Frage nach der Bedeutung der Übernahme kann sich ohnehin nur stellen, wer das Schema als Schema erkennt. Die Quellen legen nahe, daß dies nur wenige zeitgenössische Kunstkenner gewesen sind, und die dürfte womöglich der ästhetische Aspekt dieses Prinzips mehr interessiert haben, so atemberaubend selbst heute noch die implizierte Leugnung Christi durch das Hogarthsche Verfahren erscheinen mag. Denn die Verwendung der Schemata zeigt auch an, daß deren ästhetische Form, ihr Formabstrakt, läßt man ihre traditionelle Anwendung, ihren ursprünglichen Inhalt, nur außer acht, weiterhin brauchbar ist, als gelungene und in Jahrhunderten erprobte Form, in die nur zeitgenössischer neuer Inhalt gegossen zu werden braucht. Jahrhunderte an künstlerischer Arbeit haben das Formgebilde als gültige Vokabel in der Kunstsprache erwiesen.

Zur Syntax dieser Kunstsprache bekennt sich Hogarth, zu ihren Inhalten nicht. Hier ist historisch ein dramatischer Punkt erreicht. In seinem bürgerlichen Bekenntnis zur unmittelbaren Gegenwart wird Hogarth die Geschichte der Kunst als Vergangenes und in seinen Inhalten Abzulehnendes bewußt. Er rettet aus ihr eine scheinbar reine Kunstsprache und versucht ihr neues Leben einzuhauchen. Zugleich begreift er, daß diese Kunstsprache je nach Adressaten in einer anderen Dialektfärbung aufzutreten hat.

Das besagte Verfahren, mit dem so etwas wie ein Schlüssel zum Werk Hogarths vorliegt,

sei noch einmal an einer anderen Graphik überprüft. Dann sei erneut nach dem Sinn des Verfahrens gefragt, vor allem in künstlerischer Hinsicht. In der Schlußszene von »A Rake's Progress« (Abb. 9) stirbt der Liederliche im Irrenhaus an einer Verletzung, die er sich selbst beigebracht hat. Seine getreue Geliebte, die er so schmählich mit Kind hat sitzenlassen, kniet neben ihm und wischt sich die Tränen ab. Der hinter dem Rake stehende Priester versucht sie vom sterbenden Rake abzuhalten, ein Wärter löst die Fußketten des Rake. Um diese Hauptgruppe herum wogt das absurde Leben des Irrenhauses. Man blickt links und rechts vom Rake in offene Zellen, in denen ein religiöser und ein politischer Fanatiker zu sehen sind, vor der Zelle des letzteren gibt ein irrer Schneider seinen seltsamen Kommentar zur Hauptgruppe ab. Schräg hinter ihm tauchen zwei feine Damen im Irrenhaus auf, die dem unsäglichen Sonntagsbrauch der Engländer der Zeit nachgehen, für Sixpence einen Irrenhausbesuch zum bloßen Amüsement zu machen. Rechts bei einer Treppe hocken drei Irre, die Lichtenberg sehr schön als eine Art Verkörperung der Kardinaltugenden Glaube, Liebe und Hoffnung bezeichnet hat. Den unglücklich Liebenden vorn kann selbst das Gebell eines Hundes in seinem Wahn nicht mehr erreichen. Man weiß, daß Hogarth hier wie andernorts sorgfältige Krankenstudien getrieben hat, und in der Tat gibt es vor ihm nicht eine Darstellung, die das Phänomen des Wahnsinns mit derartig erschreckender Wirklichkeit eingefangen hätte. Wieder also läßt sich eine ausgeprägte Abbildgenauigkeit konstatieren. Dennoch bleibt auch hier die Anlage der Graphik dabei nicht stehen. Hogarth ist es darum zu tun, den Kunstcharakter der Darstellung des bloß Naturgetreuen, alltäglich Zeitgenössischen hervorzuheben. Die Gruppe des Rake, kein Zweifel, folgt in der Anlage bis in Einzelheiten einer »Beweinung Christi« (Abb. 10), wie ein beliebig gewähltes Beispiel von Lucas van Leyden vom Beginn des 16. Jahrhunderts zeigt. Der Rake nimmt die Pose des toten Christus ein, ihm fehlt selbst die Seitenwunde nicht, seine Geliebte ist die trauernde Maria, der sich um sie kümmernde Priester schlüpft in die Rolle des Maria tröstenden Johannes, der die Fußketten lösende Wärter schließlich hat den Part der Maria Magdalena übernommen, die in der Passionsgeschichte die Füße Christi mit der Nagelwunde liebkost. Selbst der bei der Beweinung Christi oft auftauchende Salbtopf Christi fehlt nicht, ein Suppentopf, der zur Linken die dreiecksförmige Hauptgruppe abschließt, tritt an seine Stelle. Doch die Übernahmen vom zentralsten aller christlichen Bildtypen gehen weiter, denn der religiöse und der politische Fanatiker in den Zellen links und rechts von der Sterbegruppe vertreten den guten und den bösen Schächer, die links und rechts von Christus gekreuzigt waren. Hogarth geht bei der Charakterisierung gar in letzte ikonographische Details, denn in der Bildtradition der Kreuzigungsszene oder der Kreuzabnahmeszene sind dem guten Schächer rechts von Christus die Sonne und dem bösen Schächer links von Christus der Mond zugeordnet. Entsprechend fällt im Irrenhaus in die Zelle des religiösen Irren das helle Tageslicht, während der vermeintliche irdische Herrscher nur von schwachem Lichtschein getroffen wird. Auf einem ganzen Golgathahügel ist also im Irrenhaus verwiesen. Eine genauere Analyse des übrigen Irrenhauspersonals würde zeigen, daß auch hier nicht auf die Nutzung der christlichen Bildersprache verzichtet wird. Der irre Schneider etwa kann seine Herkunft aus einer Szene der »Verspottung Christi« nicht verleugnen.

Unabweisbar stellt sich die Frage, ob denn der Hinweis ausreicht, Hogarth habe seine Szene durch die Verwendung dieses klassischen Bildschemas bloß künstlerich nobilitieren wollen. Haben wir hier nicht eine ausgeprägt blasphemische Vorgehensweise vor uns? Der gänzlich verdorbene Rake schließlich tritt an die Stelle von Christus, das Irrenhaus wird Ort des tiefsten christlichen Mysteriums. Nun könnte man es sich relativ einfach machen, um die Szene christlich zu retten. Der Topos von der Welt als Irrenhaus ist auch dem 18. Jahrhundert geläufig – und sind nicht Schächer ausgezogen, um Christi zu fangen wie einen Mörder, und hat sich nicht Christus hingegeben für den Elendesten von uns, sind wir nicht alle schuldig und auf die Gnade des Herrn angewiesen? Ist nicht das Irrenhaus mit dem Wahn der Welt durchaus ein Ort, ja geradezu der Inbegriff eines Ortes, der auf das Heil angewiesen ist? Und könnte Hogarth in dieser verkehrten



Abb. 9 William Hogarth, A Rake's Progress, 8. Szene, 3. Zustand (1735). 31,8 x 38,6 cm.



Abb. 10 Lucas van Leyden, Kreuzabnahme (1521). 11,5, x 7,5 cm.



Abb. 11 Benjamin West, Der Tode des General Wolfe (1770). National Gallery of Canada, Ottawa.

Welt nicht auch gerade mit den beiden lüsternen Besucherinnen auf die Perversion eines der Werke der Barmherzigkeit hingewiesen haben, auf das Werk, Kranke und Elende zu besuchen? Damit hielte er der Gesellschaft wieder den Spiegel vor, sähe sie das Heiligste in den Dreck ziehen, sähe den Irren als den eigentlichen Heiligen, den Normalen als den eigenlich Entarteten.

Es ist durchaus möglich, daß Hogarth dies gemeint hat. Doch um dieses zu verdeutlichen, hätte im Grunde genommen ein einzelner Hinweis genügt, hier dagegen wird geradezu christliche Bildersprache durchdekliniert. Zudem verwendet Hogarth dieses Verfahren in zahlreichen anderen Graphiken ebenfalls, bei denen eine christologische Ausdeutung schwerfallen würde.

Es sei behauptet, daß Hogarth weniger am Problem christlicher Kunst in der Gegenwart interessiert war, als vielmehr am Problem der Kunstsprache überhaupt. Tradierte christliche Kunst, so ist bei ihm zu lesen, sei in der Gegenwart schlicht »out of date«, es bestehe kein Bedarf danach. Er schreibt dies nicht aus Unglauben, sondern aus der Einsicht heraus, daß mit Hilfe der christlichen Argumentationsschemata offenbar in der Gegenwart zur Besserung der Menschen nichts mehr zu erreichen sei. Der Galgen auf Tyborn allerdings, das Fleet-Gefängnis, das Irrenhaus Bridewell – sie alle schrecken in der Gegenwart; die reale Rechtssprechung, und mag sie noch so korrupt sein, oder auch gerade deswegen, löst Angst und Schrecken aus.

Eines gilt es bei Hogarth besonderem Übertragungsverfahren zu bedenken. Es erschließt seinen Sinn nur, wenn man die Diskrepanz von altem Sinnzusammenhang und neuem Sinnzusammenhang bedenkt. Allerdings scheint es eine bruchlose Übertragung des alten Sinnes auf neue Zusammenhänge in der Kunst auch noch im England des 18. Jahrhunderts zu geben. Allein ein berühmtes Beispiel sei erwähnt: Benjamin Wests »Tod des General Wolfe« (Abb. 11) von 1770. Keine Frage, West benutzt für seinen toten Wolfe die Pose des toten Christus, wie sie in England besonders in der barocken van Dyck-Tradition geläufig war. Im Gegensatz zu Hogarth



Abb. 12 Richard Newton, Tasting a Norfolk Dumpling (1792).



Abb. 13 Duccio di Buoninsegna, Maestà (1308-11), Grablegung. Opera del Duomo, Siena.

läßt West seinen General ganz bewußt am Pathos des christlichen Vorbildes teilhaben. Aus dem Tod für die Menschheit wird der Tod fürs Vaterland, Wolfe wird im Tod zum nationalen Märtyrer.

In der Folgezeit wird dieses christliche Schema dutzendfach zur Nobilitierung zeitgenössischer Heroen benutzt. Wie unadäquat es im Grunde genommen ist, demonstriert auf äußerst böse Weise eine englische Karikatur von 1792 (Abb. 12). Der Künstler Richard Newton läßt den Duke of Norfolk platt auf einem Tische liegend die drei Töchter der Duchess of Gordon, die vor dem Tische präsidiert, durchprobieren. Die, welche am besten küßt, wird er heiraten. Man kommt nicht umhin festzustellen, daß diese Tauglichkeitsprüfung im byzantinischen Typus der Beweinung Christi stattfindet, wie der Vergleich mit der entsprechenden Szene aus Duccios »Maestà« (Abb. 13) deutlich machen kann. Nicht nur das Kußmotiv ist identisch, sondern auch die Art der Aufbahrung; so wie der tote Christus auf dem besonders in der Ostkirche verehrten Salbstein liegt, so der Duke of Norfolk auf dem Küchentisch. Einerseits also soll in der blasphemischen Angleichung auf die Anmaßung der Historienmaler verwiesen werden, die bei jedem beliebigen Kriegshelden gleich zur höchsten Würdeformel christlicher Kunst greifen, andererseits wird an Newtons Beispiel aber auch deutlich, wie erstaunlich kunsthistorisch Künstler des 18. Jahrhunderts bereits sehen und denken können. Ihnen und den Kunstkennern der Zeit ist der byzantinische Typus der Beweinung Christi durchaus geläufig.

Daß das breite Publikum diesen radikalen Neuschöpfungsakt allerdings kaum sofort begreifen konnte, war Hogarth wohl bewußt. Von daher hat er auf einem simplen Blatt von 1744/ 45, betitelt »The Battle of the Pictures « (Abb. 14) die grundsätzliche Auseinandersetzung von alter und neuer Kunst geradezu didaktisch demonstriert. Eindeutig zu identifizierende Hogarth-Bilder haben sich hier in die Luft erhoben und fechten einen Kampf aus gegen Bilder, die ihren Ausgangspunkt vom Bilderlager eines Auktionators links genommen haben. Dessen Haus erkennt man am linken Bildrand, eine steile Treppe führt zu ihm hinauf, am Eingang hält ein Pförtner Wache. Auf dem Hause thront ein Wetterhahn, die Windrichtungen sind P, U, F, S bezeichnet und geben einen deutlichen Kommentar zu den Bildern des Auktionators - ganz offensichtlich ist der berühmte Cock gemeint – ab, seine Bilder sind »puffs«, was nicht nur Windstoß, sondern in übertragenem Sinne, im Deutschen könnte man etwa sagen, Windbeuteleien sind. Vor dem Haus des Auktionators steht seine Hausmacht aufgereiht, die Fahne mit dem Auktionatorenhammer weht als Standarte darüber, schon mittels Masse scheinen diese Werke den wenigen Hogarthschen überlegen. Allerdings handelt es sich um Bilder mit nur drei Themen: eine Reihe mit der Darstellung des Heiligen Andreas, eine Reihe Apoll und Marsyas, und eine Reihe Europen, die Bilder hinter den jeweiligen Reihenanführern sind mit »dto« bezeichnet, was soviel wie »dito« bedeutet. Ein Apoll und eine Europa haben sich aus diesen unendlichen Reihen auf den Weg in die Schlacht gemacht. Bei diesen Meisterwerken handelt es sich also um Kopien, Fäl-

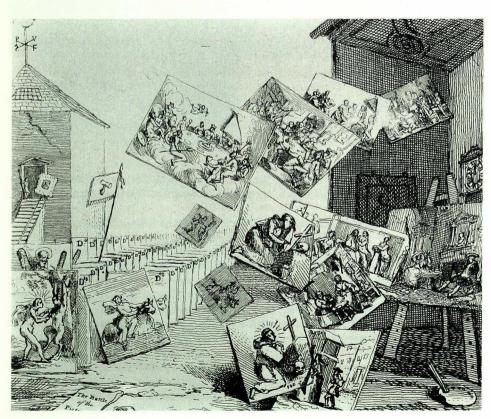


Abb. 14 William Hogarth, The Battle of the Pictures (1745). 17,5 x 19,9 cm.

schungen, Kopien nach Kopien, Fälschungen nach Fälschungen. Hogarths Einschätzung der Zustände auf dem englischen Kunstmarkt ist deutlich und entspricht ganz offensichtlich auch den historischen Tatsachen. Die Nachfrage nach alten Meistern war schier ungeheuerlich, ganze Schiffladungen aus Italien langten alle naselang in London an und verdarben den Geschmack. Eben gegen diesen klassischen Geschmack geht Hogarth mit seinen Werken an.

Betrachtet man die Kampfpaare in »The Battle of the Pictures«, so stellt man schnell fest, daß in der erdnahen Region Hogarths Bilder von den alten Meistern zerstochen werden, in himmlischen Regionen jedoch seine Bilder den Sieg davontragen. »One day«, hatte Hogarth geschrieben, werde man deren Qualität erkennen. Die Paare sind nicht zufällig zueinander geordnet. Am Boden zersticht ein hundert Pfund teurer Heiliger Franz Hogarths »Morning« aus der Serie »Four Times of the Day«. Ein Blaustrumpf geht mit einem Gebetbuch tragendem Diener an bitterkaltem Morgen stocksteif zur Kirche, das wirkliche, zwar ordinäre, aber reale Leben mit Verachtung strafend. Das Rahmenthema des Kampfpaares ist die Frömmigkeit; was soll in der Gegenwart, fragt Hogarth, der Heilige Franz, Frömmigkeit in der Realität ist zumeist bigott, wie bei dem frustiertem Blaustrumpf. Darüber sticht eine büßende Magdalena in den Betthimmel der Hure aus »A Harlot's Progress«, die gerade Besuch von Richter Gonson erhält: Buße ist das Generalthema, da hilft, so ist von Hogarth zu lernen, in der Gegenwart alles Beten und Bekennen nicht, da kommt der Richter, waltet seines Amtes, und die Hure landet im Arbeitshaus. Gleich dahinter demoliert die berühmte Aldobrandinische Hochzeit die »Marriage à la Mode«, das ist keine Götterhochzeit, sondern die Ehegatten betrügen sich schon gleich nachdem der Hochzeitskontrakt unterzeichnet ist, sonst öden sie sich nur an – statt göttlicher Zuneigung eheliches Einerlei.

Im Himmel, also in Zukunft, schlagen sich Hogarths Bilder besser. Sein »Rake« im Bordell dringt in ein himmlisches Götterfest ein, da nützt auch der Angriff des Putto mit Pfeil und Bogen auf die zerstörerische Hogarth-Leinwand nichts mehr. Darüber schließlich behält seine »Modern Midnight Conversation« die Überhand über einen Bacchantenzug. Die volltrunkenen Konversationsteilnehmer werden mit dem auch schon angeschlagen auf seinem Esel hängenden Bacchus konfrontiert. Das, was für Bacchus offenbar selbstverständlich ist, wird hier gesellschaftlich eingebunden. Die Mitternachtsgäste werden, salopp gesagt, am nächsten Morgen in sauer liegen, Bacchus dagegen verströmt immerwährende Fröhlichkeit – und an die glaubt Hogarth im Leben nicht. Der Mythos, wie die christliche Religion scheinen in der Gegenwart kein Erscheinungsrecht mehr zu haben.

Hogarth schlägt stattdessen »modern moral subjects«, moderne Stittenbilder vor. Doch auch an die moralische Wirksamkeit der Kunst scheint er später nur noch in Grenzen geglaubt zu haben. Was blieb ihm schließlich, als er Mythos und Religion als Kunstthemen abgeschafft hatte und auch die zeitgenössischen Moralthemen seiner Meinung nach die Gesellschaft nicht wirklich zu bessern vermochten? Im Alter offenbar nur tiefer Pessimismus, der nicht selten in Depression umschlug.

Der modernen Kunst allerdings hat Hogarth insofern vorgearbeitet, so lassen sich unsere Überlegungen zusammenfassen, als er

- 1. demonstriert hat, daß es eine verbindliche Bildersprache nicht mehr geben kann,
- 2. einsichtig gemacht hat; daß die Relativität der Bildersprache den Bildsinn zur Disposition stellt, individueller-subjektiver Rezeption damit ihr Recht eingeräumt wird,
- 3. gezeigt hat, daß die Kunsttradition unterbrochen ist, also im Grunde genommen nur noch kunsthistorisch zu rezipieren ist und
- das getan hat, was ein Großteil der folgenden Künstler ebenfalls tun wird, nämlich so etwas wie eine Ursprache der Kunst, ein Urvokabular, jenseits von zeitbedingter Inanspruchnahme freizulegen.

Insofern kann man Hogarth mit einigem Recht einen der ersten modernen Künstler überhaupt nennen.