

## Werner Busch Kakophonie!

### William Hogarths *The Enraged Musician*

Die Sphären auf dieser Graphik (Abb. 1) sind deutlich getrennt.<sup>1</sup> Hier der schier zum Wahnsinn getriebene Musiker, der entsetzt an sein Fenster gestürzt ist, sich in Verzweiflung die Ohren zuhält und vergeblich gegen den Lärm der Straße angeht.



THE ENRAGED MUSICIAN.

Abb. 1: William Hogarth, *The Enraged Musician*, 1741, Radierung und Kupferstich, 35,7 x 41,2 cm

<sup>1</sup> Ronald Paulson, *Hogarth's Graphic Works*, London 1989, Kat. Nr. 152, S. 110f.

Sein Haus ist durch einen hohen, mit Speerspitzen besetzten Zaun geschützt und von der Welt geschieden – indes, es hilft ihm nichts. Vor ihm auf der Straße tobt das Leben, und die Straße dominiert. Das beginnt links mit einer hochschwangeren Balladenverkäuferin, heruntergekommen, halb entblößt, mit einem schreienden Wickelkind auf dem Arm; die Ballade, die sie anpreist, berichtet von »The Ladies Fall«. Vor ihr und im Kontrast zu ihr ein kleines wohlgekleidetes Mädchen mit einer Rassel, das gerade eine Grunderfahrung macht und den Augen nicht trauen mag: Sie schaut einem Knaben beim Wasserlassen zu, offenbar düngt er den Boden, Pflanzen daneben sprießen schon. Er hat seine Schultafel an einem langen Band an seinem Gürtel befestigt, um sie scheppernd hinter sich herziehen zu können. Die Vorstellung des Knaben und das Staunen des Mädchens werden begleitet von einem jüdischen Oboenspieler, in England wird diese Form des Holzblasinstrumentes als »haut-boy« bezeichnet. Hogarth ruft hier in dem scharf geschnittenen hakennasigen Gesicht mit dem Zottelbart, in Frisur und Kleidung ein verbreitetes antijüdisches Stereotyp auf. Konfrontiert wird dieses gewollte Abbild des Hässlichen durch das schöne Zentrum der Graphik: ein hochgewachsenes, junges und hübsches Milchmädchen, das einen großen Milcheimer auf dem Kopf trägt und diesen mit der Linken an einem Griff hält, während die Rechte die weiße Schürze rafft, damit sie nicht beschmutzt wird. Sie preist mit Blick auf den Betrachter ihre Ware an. Vor ihr ein als Soldat verkleideter Knabe mit Perücke, der eine Trommel zum Sammeln schlägt, statt eines Degens hat er sich ein selbstgebasteltes Holzkreuz an die Seite gesteckt – ein versteckter Hinweis darauf, dass in der Geschichte der Druckgraphik häufig der Tod die Soldaten trommelnd in die Schlacht treibt. Der Mochtegersoldat begleitet sein Trommelspiel offenbar mit gesungenen Sprüchen. Vor ihm wiederum ein ambulanter Scherenschleifer, der den auf einer Karre befestigten Schleifstein per pedes zum Laufen bringt, um ein Schlachterhackmesser zu schärfen, so dass die Funken fliegen. Er ist konzentriert bei der Arbeit. Mit ihm wird der Vordergrundstreifen nach rechts hin abgeschlossen. Hinter ihm noch vier weitere Personen, samt und sonders als Lärmproduzenten tätig. Zuerst ein Straßenpflasterer mit einer Ramme, nach seinem Hut zu urteilen, stammt er aus Irland. Neben ihm ein Müllmann mit geflochtenem Korb, der seine Dienste durch Glockenbimmeln und Ausrufe anbietet. Neben und über diesem zu Pferde ein verkniffener Kuhhornbläser, den man als einen Schweinebeschneider hat identifizieren können, und vor ihm noch ein Fischhändler, der sich alle Mühe gibt, sich gegenüber diesem Tohuwabohu schreiend zu behaupten.

Im fernerem Hintergrund wird auf weitere Lärmquellen verwiesen. Weitgehend vom Milchmädchen und ihrem Kessel verdeckt, erscheint eine Kirche, der Kirchturm dürfte auf St Martin-in-the-Fields verweisen, womit, wie oft



bei Hogarth, eine relativ genaue Lokalisierung der Szene möglich wird. Wir dürften uns in der St Martin's Lane befinden. Neben dem Kirchturm ist eine große Fahne aufgesteckt, sie deutet auf einen Feiertag hin, an dem beständig die Glocken geläutet werden. Rechts davon ein Haus in der Verkürzung, auf dessen Dach sich Katzen anfauchen und ein Schornsteinfeger aus dem Schornstein auftaucht und verrußt der Welt seinen Erfolg verkündet. An der Hauswand wird auf den Besitzer des Domizils verwiesen: »John Long, pewterer«, Zinngießer – er geht einem besonders lauten Gewerbe nach, bei dem tagein tagaus gehämmert wird, mit hellem Klang. Als Pendant zu den fauchenden Katzen auf dem Dach haben wir noch den Hund im Vordergrund vergessen, der offenbar durch den Kreischton des Schleifvorgangs animiert wird, dies mit Gebell zu begleiten. Und der Papagei ganz links am Laternenmast über der Balladensängerin krächzt dem armen Musiker auch noch Wiederholungen des Gehörten ins Ohr.

Was noch fehlt, um die Beschreibung dieser Szene abzurunden, ist die Vorstellung des Plakats, das an das Haus des Musikmeisters geklebt wurde, doch soll es erst später sein Vorkommen haben. Soviel kann allerdings schon gesagt werden, es fordert zum Besuch der *Beggar's Opera* auf, und zwar in der Besetzung der Uraufführung von 1728. Die Forschung sieht einen Anachronismus und ist irritiert, schließlich stammt die Graphik nach Ausweis der Schriftzeile von 1741. Dieses Problem wird verständlich zu machen sein. Denn eine Hogarth'sche Graphik, so sehr sie zeitgenössisches Ambiente wiedergibt, sich damit an der »Wirklichkeit« orientiert und diese Orientierung auch nachdrücklich einfordert, ist immer auch auf weiteren Ebenen zu lesen, die den bloßen Wirklichkeitsbezug, so sehr er als Ausgangsfolie fungiert, transzendieren. Es gibt nicht nur regelmäßig eine »Moral von der Geschichte«, sondern auch eine Stellungnahme zu grundsätzlichen künstlerischen Problemen. Und notwendig gibt es für die tieferen Bedeutungsschichten innerbildliche Verweise, häufig dadurch, dass Dinge konfrontiert werden, deren Bezug auf der ersten Ebene, der Ebene der Wirklichkeitsverpflichtung, nicht ohne weiteres aufzulösen ist.

Um nur Weniges vorab zu nennen: In welchem Verhältnis stehen Plakat und Musikmeister? Der Bogen seiner Violine, ob er es will oder nicht, verweist unmissverständlich auf das Plakat und in Sonderheit direkt auf die *Beggar's Opera*. Was meint die Gegenüberstellung von Hässlichkeit und Schönheit durch Haut-boy-Spieler und Milchmädchen, fällt sie nicht ohnedies aus der hässlichen Wirklichkeit heraus? Und warum werden, schon vom vergleichbaren Dreiviertelprofil her, der entsetzte und wutfunkelnde Blick des Musikers und der höchst erstaunte und vollkommen verwirrte Blick des kleinen Mädchens unter dem Fenster des Aufgeschreckten parallelisiert? Was im Himmel hat unter all den für die Londoner City »normalen« Berufsvertretern der Schweinekastrierer zu suchen?

Dass Hogarth sich in der dargestellten Gegend genau auskannte, ist keine Frage: Die St Martin's Lane liegt bei Covent Garden, dem Theater- und Künstlerviertel, in dem auch Hogarth sich angesiedelt hatte. Und in der St Martin's Lane gründete Hogarth die entsprechend benannte Akademie, eine unhierarchisch organisierte, auf Gleichberechtigung pochende Ausbildungsstätte für Londoner Künstler, von der aus Hogarth ein Gegenbild zur klassischen europäischen Hochkunst entwarf: Statt literarisch überhöhten Idealismus propagierte sie einen direkten Wirklichkeitsbezug mit ausgeprägt nationaler Ausrichtung – der Einfluss der importierten Kunst und der ins Land geholten italienischen und französischen Künstler sollte zurückgedrängt werden. Die Begründung einer eigenständigen national-britischen Kunst war Hogarths erklärtes Ziel. Und insofern markiert Hogarth auf einer Fülle von Graphiken seine Kunstauffassung mit Nachdruck. *The Enraged Musician* ist da keine Ausnahme. Hogarth, der 1753 *The Analysis of Beauty* publizierte, versuchte seinen unklassischen Schönheitsbegriff festzuschreiben, wohl wissend, dass er damit in Widerspruch zur dominanten Adelskultur trat. Doch er hatte Verbündete in der Literaturszene: die Novellenschreiber um Henry Fielding, die eine Transformation der englischen Literatur anstrebten und dabei, wie Hogarth, auf die große Tradition der europäischen Satire zurückgriffen, von Rabelais bis Swift. Auch sie forcierten den Wirklichkeitsbezug, siedelten ihre Geschichten in zeitgenössischem Ambiente an. In verschiedener Hinsicht scheint Hogarth bei diesem Prozess einer ästhetischen Neuorientierung die Priorität zu gebühren.

Aus einer bestimmten Tradition der Geschichte der Kunst heraus scheint Hogarth sein Verfahren des »borrowing«, der Entlehnung, entwickelt zu haben.<sup>2</sup> Im Gegensatz zu den anempfohlenen Zitaten aus der Hochkunsttradition als Ausweis der eigenen Zugehörigkeit benutzt Hogarth dieses Erbe zwar auch, aber nicht affirmativ, sondern subversiv: Er verkehrt die Bedeutung einer unveränderten Figuration in ihr Gegenteil oder bringt sie auf völlig unpassende Gegenstände zur Anwendung. Für diejenigen, die auf Grund von Kennerkompetenz um die Herkunft des Zitierten wissen, ergibt sich mit Notwendigkeit das Verlangen, alte Bedeutung an neuem Verwendungszusammenhang zu messen, Diskrepanz oder Inadäquanz zu realisieren und daraus zwei denkbare Schlüsse zu ziehen. Zum einen kann er das Verfahren lesen als Beleg dafür, dass die gegenwärtigen Verhältnisse eine Interpretation auf alte Weise nicht mehr zulassen, die Drohung etwa mit dem jüngsten Gericht in der Gegenwart nicht mehr greift, das Strafgesetzbuch und der Galgen von Tyburn

<sup>2</sup> Werner Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge* (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 7), Hildesheim/New York 1977.



an seine Stelle treten, sie allein können noch abschrecken.<sup>3</sup> Das wäre eine Kritik an der eigenen Zeit, mit Konsequenz müsste man daraus folgern, dass die tradierte Bildersprache für die Benennung gegenwärtiger Probleme nicht mehr ausreicht, die Kunst sich eine neue Sprache suchen muss. Umgekehrt resultiert aus dieser Erfahrung aber auch die Einsicht darin, dass Form und Inhalt nicht notwendig zur Deckung kommen müssen. Solange es eine verbindliche Kunstnorm gab, trieben bestimmte Inhalte bestimmte Darstellungsformen und -konventionen hervor. Jetzt wird die Form tendenziell abstrakt, für die Füllung mit den verschiedensten, auch diametral entgegengesetzten Inhalten geeignet. Dadurch kann neben der durch Konvention und idealistischen Überbau bestimmten »high art« auch die »low art« zum Gegenstand der Kunst werden – sofern sie mit einer eigenen Ästhetik antritt. Kein Wunder, dass der Begriff »Ästhetik« mit Baumgartens *Aesthetica* erst 1750 entsteht. Die selbsttätige Wirkmächtigkeit der Form ist erkannt. Hogarth macht sie sich zunutze – und so wird es auch verständlich, dass seine *Analysis of Beauty* das erste Formtraktat der Kunstgeschichte darstellt: und das bei einem Künstler, dem es primär um das Soziale und das Moralische geht, der zeit seines Lebens der Wirklichkeit in ihren verschiedensten Äußerungsformen verpflichtet war.

Um zum Gegenstand zurückzukehren: Die von Hogarth bei *The Enraged Musician* dargestellten Berufe haben weitgehend eines gemeinsam: Sie werden lauthals auf der Straße angepriesen. Ihre Vertreter gehen von Haus zu Haus und bieten ihre Dienste an. Um dies tun zu können, muss ihre Profession erkennbar sein, muss vor allem ihre hinausposaunte Werbung verbindliche, über Jahrhunderte gewachsene regionale Formen aufweisen. Die Kunst hat sich ihrer schon früh, am Beginn des 16. Jahrhunderts, bemächtigt und die Berufsparten in graphischen Serien wiedergegeben. Eine der frühesten Sammlungen von Berufsdarstellungen ist die 80 Blatt umfassende Serie nach den in den 1580er Jahren entstandenen zeichnerischen Entwürfen von Annibale Carracci, die 1646 von Simon Guillain unter dem Titel *Le arti di Bologna* graphisch reproduziert wurden.<sup>4</sup> Doch ein anderer Serientitel hat sich durchgesetzt, der die Straßenrufe markiert: Von den *Cris de Paris* ist die Rede, von den *Cries of London* – und ungezählte andere Städte folgten mit ihren »Cries«. Hogarth scheint sein Repertoire aus zwei englischen Serien zu beziehen, aber, wie nicht anders bei ihm zu erwarten, er überprüft sie auf ihren Wahrheitsgehalt. Die erste und in England sicher berühmteste stammt von Marcellus Laroon (Lau-

<sup>3</sup> Ders., *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 264–284.

<sup>4</sup> Donald Posner, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, 2 Bde., London 1971, Bd. 1, S. 17f., S. 155 (Anm. 29), fig. 15–18.

ron), einem französischstämmigen Holländer, der ab 1674 in London lebte. Die Erstausgabe seiner *The Cryes of the City of London Drawne after the Life* erschien 1687 mit offenbar 36 Blatt und war ein unmittelbarer Erfolg. Bereits 1689 kam es zu einer fünften Auflage mit nunmehr 74 Blättern.<sup>5</sup> Weitere Ausgaben folgten, die letzte vor Hogarths Graphik im Jahr 1733. Vor neutraler Folie wird jeweils ein Berufsvertreter mit seinem spezifischen Kostüm und der zugehörigen Ausstattung dargestellt, darunter werden in verschiedenen Sprachen seine Ausrufe angebracht. Unter der Krabbenverkäuferin heißt es schlicht



Crab Crab any Crab  
 Qui veut des (àneras)  
 Grazie fraîche

Tempore et  
 loco privilegio

Abb. 2: Marcellus Laroon, Crab Crab any Crab, aus: *The Cryes of the City of London Drawne after the Life*, 1688, Radierung, 25 x 16,5 cm

<sup>5</sup> Ausführlich zu den »Cries of London« und Hogarths Rezeption dieser Tradition: Sean Shesgreen, »William Hogarth's »Enraged Musician« and the Cries of London«, in: *Hogarth. Representing nature's machines*, hrsg. von David Bindman, Frédéric Ogée und Peter Wagner, Manchester/New York 2001, S. 125–145; siehe auch *Kat. Ausst. Hogarth*, hrsg. von Mark Hallett, Tate Gallery London 2006, Kat. Nr. 60 (Krabbenverkäuferin).





Abb. 3: William Hogarth, *The Shrimp Girl*, Öl a. L., 1740–45, 63,5 x 52,5 cm, The National Gallery of London



Abb. 4: Josef Wagner nach Giacomo Amiconi, *Shoe-Black*, 1739, Radierung, 23 x 18,5 cm

»Crab Crab any Crab« (Abb. 2). Hogarth entwickelte offenbar aus dieser Laroonschen Illustration sein berühmtes, ungemein frei gemaltes *Shrimp Girl* (Abb. 3) von Anfang der 1740er Jahre.<sup>6</sup> Sind Laroons Darstellungen in ihrem Ausdruck freundlich neutral und stellen bloß vor, liefern keinen Kommentar etwa zur sozialen Rolle der Dargestellten und sind im Wortsinne kritiklos, so wurde die zweite englische Serie, die für Hogarth von Bedeutung gewesen ist, gänzlich sentimental aufgeladen. Sie umfasst nur vier Blätter und zeigt reizende kleine Kinder als Berufevertreter, selbst das Abgerissene ihrer Kleidung hat noch einen eleganten romantischen Charme (Abb. 4). Die Blätter, gestochen von Josef Wagner, nach, wie es in der Signaturzeile heißt, Giacomo Amiconi, besser bekannt als Jacopo Amigoni<sup>7</sup>, erschienen 1739, also unmittelbar vor Hogarths *Musician*. Amigoni war 1729 nach London gekommen und hatte Erfolg mit Ausstattungsprogrammen für den höchsten Adel. Derartige ausländische Künstler, die den Markt beherrschten, waren ein Dorn in Hogarths Auge. Als Amigoni 1734 mit dem Auftrag, das Treppenhaus des St Bartholomew's Hospital mit Wandbildern auszustatten, betraut werden sollte, bot Hogarth »in nationalem Interesse« an, das Treppenhaus umsonst auszumalen, was gestattet, bis 1737 ausgeführt und zu einem großen Erfolg für Hogarth wurde.<sup>8</sup> Der auf diese Art ausgestochene Amigoni verließ wutentbrannt England und ging 1739 nach Venedig zurück. Das Ende des Fremdeinflusses auf die englische Kunstszene begann sich abzuzeichnen. Hogarth sah, dass gerade die auf privatbürgerlicher Initiative ins Leben gerufenen Sozialinstitutionen ideal geeignet waren, einem nationalen Anspruch Ausdruck zu geben. Erst wurde der Künstler Governor des St Bartholomew's Hospital, dann 1739 Governor des Foundling Hospital, stiftete ihm das lebensgroße Ganzporträt seines Gründers Captain Coram und trat mit diesem Bild ostentativ in Konkurrenz zu dem französischen Maler J. B. van Loo, der 1737 aus Paris gekommen war und den Porträtmarkt dominierte – auch ihn galt es überflüssig zu machen. Das Foundling Hospital wurde 1741 eröffnet, und Hogarth gelang es bis 1746/47, das Findelhaus zum ersten permanenten öffentlichen Ausstellungslokal für nationale englische Kunst zu machen, indem er seine Kollegen mit Erfolg aufforderte, Bilder, die in ihrer Thematik zum Findelhaus passten, zu stiften. Hogarth selbst malte 1746/47 seinen *Moses, der von Pharaos Tochter gefunden wird*, eine in der Tat passende Findelgeschichte.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Kat. Ausst. Hogarth, Kat. Nr. 63 (Shrimp Girl).

<sup>7</sup> Ebd., Kat. Nr. 61 und 62.

<sup>8</sup> Ronald Paulson, *Hogarth*, 3 Bde., New Brunswick 1991–1993, Bd. 2: *High Art and Low: 1732–1750*, New Brunswick 1992, S. 77–97.

<sup>9</sup> Ebd., S. 323–341.



In Kranken- und Findelhäusern konnte die neue stadtbürgerliche »middle-class«-Moral Ausdruck finden. Vorgearbeitet hatten hier die Moralischen Wochenschriften von Addison und Steele, der *Tatler*, der *Spectator* und der *Guardian*, die alle bereits um 1710 erschienen und die trotz ihrer jeweils nur relativ kurzen Existenz in Form von Neuauflagen durch das ganze Jahrhundert hindurch Erfolg hatten und auch im Ausland Übersetzung und Nachfolge fanden. Hier wurden die Ansprüche einer neuen nationalen Kultur formuliert, wurde gegen ausländische »Überfremdung« argumentiert und der durch immensen Zuzug vom Lande aus den Nähten platzenden City mit einer Fülle neuer sozialer Probleme ein moralischer Leitfaden gegeben, der in Lehrlingsbrevieren, aber auch ungezählten Predigten der sogenannten latitudinarischen



The merry Milk Maid  
 la Femme au Lait  
 Allegro. Caricaturelle.

Amour en latin.

Plongez au  
 fond de l'océan

Abb. 5: Marcellus Laroon, The merry Milk Maid, aus: The Cryes of the City of London Drawne after the Life, 1688, Radierung, 27,0 x 16,1 cm

Predigtbischofe von John Tillotsen über Isaac Barrow und Samuel Clarke bis zu Benjamin Hoadly, den Hogarth gleich zweimal gemalt hat, vertieft wurde. Die Leitbegriffe waren hier »benevolence« und »charity«, Wohl- und Mildtätigkeit.<sup>10</sup> Durch Sozialaktivitäten hoffte man, der City eine Ordnung geben zu können; auch Hogarth nahm in seinem Privathaus Findelkinder auf, behandelte seine auf Grund des invasionsartigen Zuzugs in die Metropole extrem billige und 1750 immerhin sechs Personen umfassende Dienerschaft nicht nur ausgesprochen sozial und vertraut, sondern verewigte sie gar in einem offensichtlich von Sympathie getragenen Gruppenporträt.<sup>11</sup>

Vor der Folie dieser Umwertung der Werte, die selbst das Personal bildwürdig werden lassen konnte, ist nun zu fragen, wie Hogarth bei aller Satire und aller Verpflichtung der Gattung der »Cries« gegenüber die lärmende Londoner Bevölkerung und den für die Hochkultur einstehenden Musiker einschätzt. Wird nur ein »clash« gezeigt oder doch eher eine Wertung ausgesprochen? Beginnen wir mit dem Milchmädchen, welches, eher noch als der gequälte Musiker, die Hauptperson von Hogarths Graphik ist. Wie passt sie zu den Lärmenden? Sie gehört zu der Tradition der »Cries«, bei Laroon ist sie als *The merry Milk Maid* (Abb. 5) bezeichnet, ebenfalls jung und schön, doch statt des schlichten Milcheimers bei Hogarth trägt sie ein aufwendig verziertes silbernes Behältnis auf dem Kopf mit mehreren daran hängenden Schöpfbechern, geschmückt mit Bändern und Blumen. Dieses von Addison »Pyramide« genannte Prunkgefäß existierte tatsächlich für lange Zeit, und Addison beschreibt auch den damit verbundenen Brauch, allerdings in einem Artikel, der vor den Irrungen und Wirrungen des »fair sex« warnt, wenn im Mai, wie man heute sagen würde, die Hormone verrückt spielen. Kaum sprössen die Blumen, kaum grüntem die Wiesen, würden die Frauen leichtsinnig und setzten ihre Tugend aufs Spiel. Und als Beispiel und besonderen Ausdruck für die Leichtfertigkeit führt er den Brauch der Milchmädchen an, die am ersten Mai höchst animiert (»in a most sprightly manner«) mit dem schweren Silberschmuck auf dem Kopf und auch sonst herausgeputzt in der City von Haus zu Haus gingen und vor ihren Kunden tanzten, um eine kleine Gratifikation zu erhalten: Den Kopfschmuck jedoch würden sie sich gegen eine Sicherheit stundenweise ausleihen.<sup>12</sup> Den Tanz der Milchmädchen führt Hogarths Kollege aus der St Martin's Lane Academy Francis Hayman auf einem seiner Bilder für die sogenannten Supper-Boxes im Vergnügungspark Vauxhall Gardens vor,

<sup>10</sup> Busch, *Das sentimentalische Bild*, S. 24–36.

<sup>11</sup> *Kat. Ausst. Hogarth*, Kat. Nr. 116.

<sup>12</sup> *The Spectator* Nr. 365 vom 29. April 1712.





Abb. 6: Francis Hayman, *May Day or the Milkmaid's Garland*, 1741–42, Öl a.L.  
138,5 x 240,0 cm, Victoria & Albert Museum London

verlegt ihn allerdings in den ländlichen Bereich (Abb. 6).<sup>13</sup> Haymans Bilder sind auf 1741/42 zu datieren, sie entstanden also gleichzeitig mit Hogarths *Musician*. Hayman, wie in Ansätzen auch Laroon vor ihm, verklärt die Existenz der Milchmädchen, sie sind fröhlich, tanzen zum Fest und können in ihrer jugendlichen Frische männlicher erotischer Projektion dienen. Dabei war ihr Job Knochenarbeit. Die zumeist aus Wales oder Irland stammenden Mädchen mussten zweimal am Tag hinaus ins ländliche Islington laufen, gute drei Meilen hin und drei Meilen zurück. Sie hatten zumeist selbst zu melken und dann die vollen Eimer in die Stadt zu schleppen, bei jedem Kunden abzusetzen, zu schöpfen und wieder auf den Kopf zu befördern. Und selbst wenn es in manchen Quellen heißt, ihr Kaufruf sei melodisch gewesen, so waren sie doch durch einen schrillen Anfangston unverwechselbar. Wenn Hogarth ausdrücklich nicht den Feiertagsschmuck wiedergibt, sondern einen einfachen Eimer, so dürfte er der Realität näher gewesen sein. Offenbar antwortet er auf Laroons und Haymans Verklärung.

Warum aber lässt er sie dann schön sein, wenn wir nicht davon ausgehen

<sup>13</sup> Brian Allen, *Francis Hayman*, New Haven/London 1987, Kat. Nr. 30, S. 109f.

wollen, dass auch Hogarth dem die soziale Realität vertuschenden Klischee anhängt? Indirekt kann uns seine *Analysis of Beauty* darauf eine Antwort geben. Dort heißt es, »the blooming young girl of fifteen« sei »the stony features of a Venus«<sup>14</sup> vorzuziehen: Leben statt Kunst. Hogarth variiert den Gedanken vielfach und lässt dabei die Natur über die Kunst triumphieren. In der Übersetzung von Mylius und Lessing lautet die entsprechende Passage: »Wir haben bisher beständig unsere Zuflucht zu den Werken der Alten genommen. Nicht darum, weil die Neuern nichts eben so vortreffliches hervorgebracht hätten, sondern weil die Werke der erstern allgemeiner bekannt sind. Ich wollte auch nicht der Meinung gewesen seyn, daß einer von denselben jemals die größte Schönheit der Natur erreicht habe. Wer wollte sonst, als ein Anbether, selbst der alten Stücken, sagen, daß er nicht Gesichter und Häse, Hände und Armen an lebendigen Weibspersonen gesehen, welche selbst die Griechische Venus nur aus dem gröbsten nachahmet?«<sup>15</sup> Die Natur hat die Lehrmeisterin abzugeben. Und wo findet sie sich? Nach Hogarths Überzeugung in der sozialen Wirklichkeit. So ahnen wir schon jetzt, wofür Hogarth die schöne Milchverkäuferin braucht: als ästhetische Gegenbild zu dem, was der Musiker verkörpert, von dem Lichtenberg gesagt hat: »Des Maestros Adagios und Allegros haben ihm einen betretten Rock, feine Wäsche und eine modische Perücke eingetragen«<sup>16</sup>. Von den frühen Kommentatoren zu Hogarths Graphiken hat nicht nur Lichtenberg vermutet, dass es sich um einen »maestro«, einen italienischen Musiker handelt, wie sie in Heerscharen in England tätig waren, und man hat auch verschiedene direkte Identifizierungen vorgenommen, ohne sie abschließend durch Vergleiche mit überlieferten Porträts absichern zu können.

Dennoch: Für einen bestimmten Vorschlag lassen sich gute Gründe beibringen, und auch der Katalog der letzten größeren Hogarth-Ausstellung von 2007 folgt ihm.<sup>17</sup> Nehmen wir an, es handelt sich um Pietro Castrucci, Händels Konzertmeister und ersten Violinisten seines Opernorchesters, der die sogenannte *Violetta marina* erfunden hat, offenbar eine Art *Viola d'amore*, die er mit seinem Bruder mit besonderem Erfolg 1733 in Händels *Orlando* gespielt hat, dann wird manches an Hogarths Graphik verständlich. Gehen wir vom Entstehungsdatum der Graphik aus, 1741. In diesem Jahr brachte Händel sei-

<sup>14</sup> William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, London 1753, S. 66.

<sup>15</sup> Ders., *Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen*. Aus dem Englischen übersetzt von C. Mylius. Verbesserter und vermehrter Abdruck, Berlin/Potsdam 1754, S. 35.

<sup>16</sup> Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, 4 Bde., München 1967–1991, Bd. 3: *Aufsätze, Entwürfe, Gedichte, Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche*, hrsg. von Wolfgang Promies, München 1972, S. 427.

<sup>17</sup> *Kat. Ausst. Hogarth*, Kat. Nr. 72 (*The Enraged Musician*), S. 138.



ne letzte Oper heraus. Über Jahre hatte es Angriffe auf die italienische Oper in London gegeben. Schon Händels erste in England aufgeführte Oper *Rinaldo* sah sich heftigen Attacken in Nr. 5 von Addisons *Spectator* ausgesetzt, von Anfang an wurden die Libretti für absurd erklärt, wurde gegen die Aufführung in italienischer Sprache zu Felde gezogen. Alles, was in der Oper passiere, schrieb Addison, widerspreche dem »common sense«. <sup>18</sup> Händel ließ sich nicht beirren, fand im Königshaus Rückendeckung. Der Theaterunternehmer Aaron Hill schrieb Händel 1732 und forderte ihn auf, die Engländer doch endlich »von den italienischen Fesseln zu lösen« <sup>19</sup>. 1737/38 schien der Streit mit Händels Niederlage zu Ende zu gehen. Dr. Johnson, der Schöpfer des englischen Wörterbuches und ein erklärter Vertreter nationaler Kultur, vermerkte, als nicht nur Händels Opernunternehmungen, sondern auch die sogenannte Adelsoper scheiterten, die italienische Oper sei eine »exotische und irrationale Form der Unterhaltung« <sup>20</sup>, sie habe sich aber bis dato immer wieder durchgesetzt, nun zeichne sich ihr Ende ab. Obwohl Händel bereits früh auf Oratorien und weltliche Chorwerke, Serenaden, auswich, mochte er bis 1741 den Kampf um die Oper nicht aufgeben, *Deidamia* war seine letzte Opernpremiere, sie musste nach drei Vorstellungen abgesetzt werden.

Doch schon 1742 hatte er in Dublin mit seinem *Messias*, dem einzigen wirklichen geistlichen Oratorium, überragenden Erfolg, etwas später auch in London, wo der parallel komponierte *Samson* auf Grund seiner Dramatik und als bewusstes Gegenstück zum *Messias* ebenso sehr gefeiert wurde. Der *Messias* war in Dublin bezeichnenderweise als Benefizkonzert angekündigt, zu Gunsten von Sozialinstitutionen, für Armen-, Kranken- und Gefangenenfürsorge. Damit war Händel – man muss wohl sagen: widerstrebend, aber geschäftlich erfolgreich – von der Adels- in die Bürgerkultur gewechselt. Der *Messias*, mit dem Händel geradezu identifiziert wurde, sollte auch im Folgenden Sozialzwecken dienen, so stiftete Händel 1749 dem Foundling Hospital eine Orgel und ließ zu deren Einweihung den *Messias* aufführen. <sup>21</sup>

<sup>18</sup> *The Spectator* Nr. 5 vom 6. März 1711.

<sup>19</sup> Zit. nach Christopher Hogwood, *Händel. Eine Biographie*, Frankfurt/M./Leipzig 2000, S. 184.

<sup>20</sup> Die Bemerkungen hier und im Folgenden in erster Linie nach ebd.; Dr. Johnson dort S. 198 zitiert. Zum Wandel in Händels Auffassung und zu seiner Orientierung an Hogarth vgl. Werner Busch, »Händel und der Wandel der Konversation«, in: *Aspekte der Musik des Barock. Aufführungspraxis und Stil. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2001 bis 2004* (= Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Bd. 8), hrsg. von Siegfried Schmalzriedt, Laaber 2006, S. 139–165.

<sup>21</sup> Hogwood, *Händel*, S. 382–384.

Es spricht vieles dafür, dass Hogarth, der am frühesten und konsequentesten die neue stadtbürgerliche Öffentlichkeit zu seinen Gunsten nutzte, Händels Vorbild gewesen ist. Händels philanthropische Wende fand nach der großen Opernkrise 1737/38 in ersten Ansätzen statt. Er muss beobachtet haben, wie Hogarth im St Bartholomew's Hospital seit 1734 agierte und den Italiener Amigoni verdrängte, er muss die Gründung des Foundling Hospital ab 1739 verfolgt haben. Direkt wird er Kontakt zu Hogarth, der früh zu den Förderern des Findelhauses gehörte und sich als Gründungsgovernor an seiner Leitung beteiligte, nach seiner Orgelstiftung, in deren Folge er ebenfalls zum Governor wurde, aufgenommen haben. Nun schienen sie am gleichen Strang zu ziehen.

1741 musste dies Hogarth noch anders erscheinen. Denn auch er war von Anfang an am Kampf um die Oper beteiligt, indem er nachdrücklich Position zu Gunsten der *Beggar's Opera* bezog, John Gays ausdrücklichem Gegenstück zur italienischen Oper. Es war das erfolgreichste Stück des 18. Jahrhunderts, gesungen wurde in englischer Sprache, die eingestreuten Lieder waren eingängig, gerieten zu Ohrwürmern. Der Held des Stückes war alles andere als ein klassischer Held, vielmehr der Straßenräuber Macheath, von dem jeder sofort verstand, dass das Stück, in dem er als Underdog gegen den bestechlichen Richter und den Gefängnisbetreiber ankämpfte, eine kaum verschlüsselte Allegorie auf die korrupte Regierung von Premierminister Sir Robert Walpole darstellte. Die *Beggar's Opera* wurde zuerst 1728 aufgeführt, und Hogarth machte sich sofort daran, die zentrale Gefängniszene in einem Ölgemälde darzustellen (Abb. 7), weitere fünf Fassungen sollten zwischen 1728 und 1731 folgen.<sup>22</sup> Die Rolle einer von Macheaths Geliebten, Polly Peachum, spielte Lavinia Fenton, der Duke of Bolton verliebte sich unsterblich in sie, sie wurde seine Mätresse, später gar, was einen Gesellschaftsskandal verursachte, seine Frau. Hogarth hat grundsätzlich sie, aber in den späteren Fassungen auch ihn erkennbar dargestellt: Die nobelsten Logen waren direkt auf der Bühne in unmittelbarer Nähe der Schauspieler aufgebaut. Und eben diese Urbesetzung mit Lavinia Fenton ist auf dem Plakat neben dem Fenster des empörten Musikus vermerkt. So wird man sagen müssen, dass Hogarth damit Anfang und Ende von Händels Hochkunstbemühungen mit der italienischen Oper markiert.

Ein kleines, reichlich drastisches Detail könnte dies bestätigen. Händel beschäftigte einen der berühmtesten Kastraten der Zeit, Il Senesino, und wenn er sich auch mit Senesino überwarf, der 1733 zum Konkurrenzunternehmen

<sup>22</sup> »Among the Whores and Thieves«. William Hogarth and the »Beggar's Opera«, hrsg. von David Bindman und Scott Wilcox, New Haven 1997; die verschiedenen Fassungen ebd., Abb. 1–6.





Abb. 7: William Hogarth, *The Beggar's Opera*, Öl a. L., 1731, 57,2 x 76,2 cm, Tate Gallery London

der Adelsoper, für die auch der vielleicht noch berühmtere Kastrat Farinelli tätig war, wechselte, so waren die Kastraten nichtsdestoweniger zentral. Doch auch die merkten, dass der Wind sich drehte: Il Senesino verließ 1736 England, Farinelli, trotz riesiger anfänglicher Erfolge, folgte 1737. Händel gelang es noch einmal, zwei neue Kastraten für die Wiederaufnahme der Oper *Ottone* zu engagieren, Carlo Scalzi und Giovanni Carestini, doch auch die waren auf Dauer nicht zu halten. So bezeichnet das Ende der italienischen Oper gleichzeitig das Ende der Kastraten in England. Man mag es kaum aussprechen, aber sollte Hogarth den Schweinekastrierer mit dem bösen Gesicht im Bildhintergrund, der sich mit dem Kuhhorn bemerkbar macht, auch als Hinweis auf das widernatürliche Kastratenwesen in der den natürlichen Verhältnissen ebenso fernen italienischen Oper verstanden haben?

Hogarth ist einigermaßen unverblümt, und Horace Walpole hat recht, im Gegensatz zu anderen Hogarth'schen Graphiken sei diese extrem: »His Bartholomew-fair is full of humour; the March to Finchley, of nature, the Enra-



neceſſe eſt  
 Indiciis monſtrare recentibus abdita rerum,  
 dabiturque Licentia Sumpta pudenter. *Hog.*

Abb. 8: William Hogarth, Boys Peeping at Nature, 1731, Radierung, 14,8 x 12,1 cm

ged Musician tends to Farce«<sup>23</sup>. Hogarths eigene Bemerkung, seine Graphiken seien keine Karikaturen, sondern Charakterdarstellungen<sup>24</sup>, wird doch durch diese Graphik einigermaßen strapaziert. Andererseits hat Hogarth auch andernorts mit einiger Direktheit für den unmittelbaren Naturzugriff plädiert. In seinem Subskriptionsticket *Boys peeping at nature* von 1731, mit dem er seine Serie *A Harlot's Progress* von 1732 ankündigte, parodiert er einigermaßen derb den alten klassischen Topos des Naturenthüllens: Er lässt einen kleinen Satyr der vielbrüstigen Diana von Ephesus als der Verkörperung des Natur

<sup>23</sup> Horace Walpole, *Anecdotes of Painting in England, with some Account of the Principal Artists*, 4 Bde., Strawberry Hill 1762–1771, Bd. 4, Strawberry Hill 1771, S. 134, zit. nach Shesgreen, »William Hogarth's »Enraged Musician«, S. 128.

<sup>24</sup> Paulson, *Hogarth's Graphic Works*, Kat. Nr. 156, S. 112f. (»Characters and Caricaturas«, Subskriptionsticket zu *Marriage A-la-mode*, April 1743)



unmittelbar unter den Rock schauen (Abb. 8).<sup>25</sup> Natur entblößen statt Natur enthüllen. Der Naturzugriff hat unverstellt zu geschehen. Nichts anderes verdeutlicht auch das kleine Mädchen im *Enraged Musician*, das zum ersten Mal der männlichen Natur ansichtig wird. Die Wirklichkeit hat ein breites Spektrum, von dem schönen Milchmädchen bis zur von den Verhältnissen rui-nierten Balladensängerin. Doch die unverstellte Wirklichkeit ist lebendig, und alles Lebendige hat sein Recht, im Bild aufzutauchen, dagegen ist die Hochkultur des Musikus machtlos.



<sup>25</sup> Ebd., Kat. Nr. 120, S. 75f.