



# Lichtenberg Gesellschaft e.V.

[www.lichtenberg-gesellschaft.de](http://www.lichtenberg-gesellschaft.de)

Der folgende Text ist nur für den persönlichen, wissenschaftlichen und pädagogischen Gebrauch frei verfügbar. Jeder andere Gebrauch (insbesondere Nachdruck – auch auszugsweise – und Übersetzung) bedarf der Genehmigung der Herausgeber. Zugang zu dem Dokument und vollständige bibliographische Angaben unter [tuprints](http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de), dem E-Publishing-Service der Technischen Universität Darmstadt: <http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de> – [tuprints@ulb.tu-darmstadt.de](mailto:tuprints@ulb.tu-darmstadt.de)

The following text is freely available for personal, scientific, and educational use only. Any other use – including translation and republication of the whole or part of the text – requires permission from the Lichtenberg Gesellschaft.

For access to the document and complete bibliographic information go to [tuprints](http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de), E-Publishing-Service of Darmstadt Technical University: <http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de> – [tuprints@ulb.tu-darmstadt.de](mailto:tuprints@ulb.tu-darmstadt.de)

© 1987-2006 Lichtenberg Gesellschaft e.V.

---

Lichtenberg-Jahrbuch / herausgegeben im Auftrag der Lichtenberg Gesellschaft.

Erscheint jährlich.

Bis Heft 11/12 (1987) unter dem Titel: Photorin.

Jahrbuch 1988 bis 2006 Druck und Herstellung: Saarbrücker Druckerei und Verlag (SDV), Saarbrücken

Druck und Verlag seit Jahrbuch 2007: Winter Verlag, Heidelberg

ISSN 0936-4242

Alte Jahrbücher können preisgünstig bei der Lichtenberg Gesellschaft bestellt werden.

Lichtenberg-Jahrbuch / published on behalf of the Lichtenberg Gesellschaft.

Appears annually.

Until no. 11/12 (1987) under the title: Photorin.

Yearbooks 1988 to 2006 printed and produced at: Saarbrücker Druckerei und Verlag (SDV), Saarbrücken

Printer and publisher since Jahrbuch 2007: Winter Verlag, Heidelberg

ISSN 0936-4242

Old yearbooks can be purchased at reduced rates directly from the Lichtenberg Gesellschaft.

---

**Im Namen Georg Christoph Lichtenbergs (1742-1799) ist die Lichtenberg Gesellschaft ein interdisziplinäres Forum für die Begegnung von Literatur, Naturwissenschaften und Philosophie. Sie begrüßt Mitglieder aus dem In- und Ausland. Ihre Tätigkeit umfasst die Veranstaltung einer jährlichen Tagung. Mitglieder erhalten dieses Jahrbuch, ein Mitteilungsblatt und gelegentliche Sonderdrucke. Weitere Informationen und Beitrittsformular unter [www.lichtenberg-gesellschaft.de](http://www.lichtenberg-gesellschaft.de)**

**In the name of Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) the Lichtenberg Gesellschaft provides an interdisciplinary forum for encounters with and among literature, natural science, and philosophy. It welcomes international members. Its activities include an annual conference. Members receive this yearbook, a newsletter and occasionally collectible prints. For further information and a membership form see [www.lichtenberg-gesellschaft.de](http://www.lichtenberg-gesellschaft.de)**

---

*Bernd Krysmanski*

## Hogarth's „A Rake's Progress“ als „Anti-Passion“ Christi

Ein Erklärungsversuch (Teil 2)

Im letzten Jahrbuch ist der erste Teil zu meiner neuen Interpretation von Hogarth's weltbekannter, bereits von Lichtenberg ausführlich kommentierter Bilderreihe „A Rake's Progress“ erschienen.<sup>1</sup> Zur Erinnerung: In den acht Bildern, die das Lotterleben eines Wüstlings schildern, entdeckten wir versteckte, blasphemisch-negative Anspielungen auf die Passion. Es wurde dargelegt, daß es – kompositorisch, vielleicht auch inhaltlich – Bezüge zwischen etlichen Stationen des „Wegs des Liederlichen“ und Motiven aus dem Leben Christi gibt. Nach dieser Interpretation zeigt Hogarth – hinter der Folie eines profanen, zeitgenössischen Moralstücks gut verborgen – zuerst die „Kreuzaufrichtung“ (Bild 1), dann eine „Geißelung“ (Bild 2), gefolgt von einer „Fußwaschung“ bei einem recht obszönen „Abendmahl“ (Bild 3). Es schließen sich die „Auferstehung“, ein „Noli me tangere“ (nach Holbeins Bild in Hampton Court) sowie das Feilschen um die Kleider Christi an (Bild 4). Zwischenzeitlich treffen wir auf eine florentinische „Vermählung der Maria“ (Bild 5), das heißt auf eine Szene, die im Normalfall der Geburt des Gottessohns vorausgeht. Es folgen die „Verklärung Christi“ (Bild 6; hier als Ersatz für die normalerweise dargestellte „Himmelfahrt“, weil Raffaels Gemälde, das Hogarth sich zum Vorbild nahm, in jener Zeit in aller Munde war<sup>2</sup>) sowie die „Letzte Rast“ oder die Kerkerhaft des Herrn – mit beiläufigen Verweisen auf Christi Höllenfahrt und den versuchten heiligen Antonius (Bild 7). Schließlich rundet die „Beweinung“ (Szene 8) das Bildgeschehen ab. Die Frage, die sich stellte, war: Warum hat Hogarth für sein „Wüstlingsleben“ darstellerische Schemata genutzt, die sonst nur in der religiösen Kunst Verwendung finden? Die Antwort darauf ist nicht leicht zu finden.

### Die bewußte Profanierung hoher Kunst

Zunächst fällt auf, daß „hohe“ christliche Motive in „A Rake's Progress“ verunglimpft werden, weil Hogarth Schemata der religiösen Kunst zur Darstellung von Alltagsthemen nutzt – von Themen, die die zeitgenössische Kritik als einer hohen Kunst unwürdig, ja als „vulgär“ empfand.<sup>3</sup> Ich verweise nur auf jene weltlichen Vergnügungen wie Tanz und Faustkampf,<sup>4</sup> Glücksspiel, Hurerei und Sauferei, die Hogarth in den Bildern groß herausstellt und die wohl eher einer Welt des Lasters und profaner Sinnenfreuden als dem tugendhaften, religiösen Leben Jesu Christi

zuzuordnen sind.<sup>5</sup> Daneben zeigt der Künstler trostlose Szenen im Gefängnis und im Irrenhaus. Und nicht nur das: Sogar die Reihenfolge der „Passion“ gerät in der profanen Variante völlig durcheinander. Üblicherweise läuft das Leben Christi anders als bei Hogarth ab. Typische Stationen der Passion, wie wir sie oft in religiösen Bilderzyklen finden, sind: „Der Einzug in Jerusalem“, „Die Fußwaschung“, „Das Abendmahl“, „Christi Gebet am Ölberg“, „Der Verrat des Judas“, „Die Gefangennahme Christi“, „Die Verleugnung Petri“, „Christus vor Pilatus“, „Christus vor Herodes“, „Die Geißelung“ und „Dornenkrönung“, „Die Kreuztragung“, „Die Kreuzigung“, „Die Kreuzabnahme“, „Die Grablegung“, „Die Erscheinung des Auferstandenen vor den Frauen am Grab“ sowie „Christi Höllenfahrt“.<sup>6</sup> Doch konnten in der Kunst auch andere Begebenheiten – zum Teil sogar aus dem Marienleben – den Leidensweg des Herrn begleiten.<sup>7</sup> All die genannten Szenen (sowohl formal als auch vom Inhalt her) zu einem „Wüstlingsleben“ umzudeuten – und zwar *sinnvoll* und in der genannten Reihenfolge –, das dürfte schwierig sein und kaum gelingen. Hogarth hat dies anscheinend gar nicht erst versucht. Beachtlich ist die Anzahl der Passions-Motive dennoch, die er in den acht Szenen seiner „Wüstlings“-Folge unterbringen konnte. Tat er dies lediglich zu seinem eigenen Vergnügen, aus Spaß am „Spiel“ mit altbewährten Bildmotiven?

#### Der Bildwitz als ein Qualitätsmerkmal der Kunst, doch auch als harmlos-spaßiges Vergnügen

Die Entlehnung von Motiven aus Gemälden alter Meister galt in England – verstanden als bewußter Bildwitz („wit“), wie ihn zum Beispiel Joshua Reynolds praktizierte – als Qualitätsmerkmal der Kunst.<sup>8</sup> Vor allem das aufstrebende, reiche Bürgertum schätzte solche Anspielungen im Bild, weil sich durch ihre Kenntnis nach außen hin ein hoher Bildungsgrad dokumentieren ließ.<sup>9</sup> Inwiefern auch das altbekannte, als geistreich empfundene Wechselspiel zwischen „claritas“ und „obscuritas“, an dem schon die Emblematiker ihre Freude hatten,<sup>10</sup> oder auch die bereits damals weitverbreitete Vorliebe für Bilderrätsel<sup>11</sup> sowie die englische „Cross-reading“-Technik<sup>12</sup> einen Einfluß auf Hogarths Entlehnungsmethode gehabt hat, mag dahingestellt bleiben. Beim „Cross-reading“ handelt es sich um

„ein englisches Unterhaltungsspiel, das sich darin vergnügt, Journal und Zeitung auf ihren versteckten Witz zu befragen; zu diesem Zweck zerlegt man einzelne Nachrichten in lose Bestandteile und mischt diese dann so, daß sich frappierende Korrespondenzen, kuriose Disproportionen, reiner Nonsens oder einfache Lacheffekte ergeben. Anders umschrieben: das Auge des Lesers verliert den diktierten Lesefaden, läßt ihn abreißen, hüpf quer über die Druckseite weg – das eben meint Cross-reading – und stellt durch Versetzungen der bezeichneten Art solche spaßhaften und merkwürdigen Verbindungen zwi-

schen auseinanderliegenden, möglichst kontrastierenden Mitteilungen her; kombinatorische Übungen, Scherze scheint's, ohne tiefere Bedeutung".<sup>13</sup>

Das beschriebene Verfahren ähnelt durchaus der Methode, die Hogarth in seiner „Rake“-Serie praktiziert: nämlich Motive der christlichen Ikonographie in einem unchristlichen, weltlichen Kontext collage-artig zusammenzustückeln. Fast scheint es so, als würde hier das Leben Christi, wie es die Bibel schildert, zum bloßen Spielball für den Künstler, um für den wissenden (und nicht sehr religiös empfindenden) Betrachter einen profanen Bildwitz zu erzeugen. Der Künstler selber schrieb in seiner Schrift „Analysis of Beauty“ (1753): „Es ist eine angenehme Beschäftigung für den Geist, die schwierigsten Aufgaben zu lösen. Allegorien und Rätsel, eigentlich nur Spielereien, vergnügen uns doch [...]“. <sup>14</sup> Das heißt: Eine gewisse Lust am Spiel mit altbekannten Bildmotiven kann Hogarth wohl nicht abgesprochen werden.

#### Die ökonomische Nutzung von bildlichen Stereotypen

Wäre es auch möglich, daß unser Künstler lediglich zu faul (oder gar unfähig) gewesen ist, sich neue Bildmotive auszudenken, weshalb er (wie so viele andere Kollegen) auf den vorhandenen Motivschatz „hoher Kunst“ zurückgriff – so etwa auf geschickt im Bild plazierte Gruppen von Personen sowie auf vorbildliche Standmotive, Arm- und Kopfhaltungen, die er in seinen Werken dann zu neuen Einheiten verschmolz?<sup>15</sup> Białostocki macht für diese oft geübte Praxis nicht nur ästhetische, sondern vor allem auch praktisch-„ökonomische“ Gründe verantwortlich:

„Das zwar nie formulierte, aber spontan angewandte Prinzip der ‚ikonographischen Ökonomie‘ verlangte das Ausnutzen der bestehenden bildlichen Stereotypen, die den neu zu schaffenden Bildern am nächsten standen und sich am besten zum Ausnutzen eigneten. Bis zur Mitte des 18. [...] Jahrhunderts stützte sich die europäische Kultur auf eine allgemeine und tiefe Achtung für die Tradition“.<sup>16</sup>

Vielleicht ist Hogarth wirklich diesem ökonomischen Prinzip des „borrowing“ gefolgt. In einem solchen Falle wäre sein Bewußtsein für die Religion nicht allzu ausgeprägt, denn Christi Leidensweg, den er sich da zum „Vorbild“ für „A Rake's Progress“ erkor, hat mit dem Lebensweg des liederlichen Wüstlings nicht das mindeste gemein. Unter rein praktischen Aspekten hätte Hogarth sich einer „Passion“ bedient, um sich für die Stationen seines „Wegs des Liederlichen“ die passende – formale – Anregung zu holen. Doch müßte man dem Künstler dann nicht Blindheit gegenüber den sakralen Themen, ja ganz bewußte Blasphemie vorwerfen?

Manch ein Betrachter wird ihm diesen Vorwurf machen. Dennoch vermute ich, daß Hogarth etwas anderes im Sinn gehabt hat. Wenn es ihm nur darum

gegangen wäre, vorbildliche Meisterwerke für die eigne Bildgestaltung auszuschlachten, um (wertfrei) passende Gesichtsausdrücke oder Körperhaltungen zu übernehmen, hätte er sich dann derart viel Mühe geben müssen, gezielt *Passions-Motive* für den „Weg des Liederlichen“ auszuwählen? Auch mythologische Motive der klassischen Antike, Historien Gemälde mit weltlicher Thematik, ja selbst barocke Schlachtenbilder hätten ihm genügend Material für Übernahmen bieten können, um (mit den unterschiedlichsten Versatzstücken) die eigenen Gemälde oder Stiche vielfigurig zu gestalten. Ergo: Dem Künstler ging es augenscheinlich nicht darum, aus Bildern anerkannter Meister die ihm gerade passenden Motive zu entlehnen und diese dann eklektisch in ein Werk von seiner Hand zu integrieren, das von der Form (weniger vom Inhalt) her mit der benutzten Vorlage vergleichbar wäre. Im Gegenteil: Gezielt sucht Hogarth alte Schemata, die inhaltlich mit *seiner* Bilderwelt, die sich modernen Alltagsthemen (den „modern moral subjects“) widmet, gar nicht in Übereinstimmung zu bringen sind. Ja, die gewählten Vorbilder scheinen vom Sujet her immer das direkte Gegenteil von *dem* zu sein, was *er* im Bilde darstellt.

Die Frage, die sich nunmehr stellt, ist also die: Was hat der Künstler eigentlich bezweckt, wenn er die alten christlichen Motive in überaus profane Sinnzusammenhänge stellt? Hat er der Religion an sich den Rücken kehren wollen?

#### Die freigeistliche Abkehr von der Offenbarungsreligion

Fest steht, daß die bewußte Abkehr von der etablierten Offenbarungsreligion, die sich auf Bibelwunder, auf Visionen von Propheten und auf das Wort der Kirchenväter stützt, in jenen Tagen bei Deisten, zu denen wohl auch Hogarth zählte, weitverbreitet war. Die englischen Deisten oder Freidenker beriefen sich nur auf „natürliche“ Gesetze der Vernunft und auf moralische Prinzipien. Was sonst noch in der Bibel stand, war nicht mehr relevant.<sup>17</sup> John Toland (1669-1722) glaubte nur noch an die Offenbarung, wenn sie nicht gegen die Vernunft verstieß, das heißt, nichts Mysteriöses, Unvernünftiges enthielt und rational einsichtig war. Die christlichen Mysterien verglich er mit heidnischen Riten, ja mit den Orgien des Bacchus, wofür er von orthodoxer Seite gescholten wurde.<sup>18</sup> Matthew Tindals „Christianity as Old as the Creation“ (1730) plädiert für eine natürliche Religion, die sich an sittlich-moralischen Grundsätzen und am Wohle des Menschen orientiert. Eine Offenbarungsreligion, die sich auf Weissagungen, vermeintliche Autoritäten, unverständliche Lehrgeheimnisse und abergläubische Zeremonien stützt, sei ein Schwindelsystem des Glaubens, das Theologen der Welt untergeschoben haben. Warum sonst hätte sich Gott nur einer Minderheit auf Erden offenbart? Warum spreche er oft eine unverständliche Sprache, die über Priester vermittelt werden muß, anstatt sich direkt an die Seele des einzelnen zu wenden? Die wahre Offenbarung sei nur in der Natur selbst und in der Vernunft des Menschen zu finden.<sup>19</sup> Thomas Woolston (1669-1731) bezeichnet in

seinen „Six Discourses on the Miracles of Our Saviour“ (1727-1729) die seltsamen Wunder des Neuen Testaments – die Krankenheilungen und Totenerweckungen, die Dämonenaustreibung oder die Verwandlung von Wasser in Wein – lediglich als Allegorien und Gleichnisse, ja als bewußte Betrügereien, nicht aber als wahre Begebenheiten, weshalb man sie lächerlich machen dürfe. Die Story von der Auferstehung Christi sei der größte Schwindel überhaupt.<sup>20</sup> Bereits in seinem Essay „Über die Abschaffung des Christentums“ (1708) schrieb Jonathan Swift – satirisch übertreibend –, daß das Christentum in England „seit einiger Zeit mit allgemeiner Zustimmung völlig beiseitegelegt worden“ sei, „da es mit unserer heutigen Ausrichtung auf Reichtum und Macht ganz und gar unvereinbar ist“. In jedem Kaffeehaus und in jeder Schenke würden „Gotteslästerungen ganz offen und millionenfach ausgesprochen“. Daher betrachte er „die Masse oder Gesamtheit unseres englischen Volkes als ebensolche Freidenker, das heißt, als ebenso hemmungslose Ungläubige wie die Herren vom höchsten Rang“.<sup>21</sup> War Hogarth auch einer dieser Hemmungslos-Ungläubigen?

Der „Höllengeheiß-Club“: ein Ort des Spiels mit Satanskult und Blasphemie

Manch ein Freigeist übertrieb die Abkehr von der offiziellen Religion: 1721 machten drei „Höllengeheiß-Clubs“ in London von sich reden. In verschiedenen Häusern der Metropole veranstalteten Frauen und Männer der besseren Gesellschaft dämonische Feste und Orgien, bei denen die Namen der Patriarchen, Propheten und Märtyrer, die Doktrin von der Heiligen Dreifaltigkeit und die Mysterien des Christentums verspottet wurden.<sup>22</sup> Nahm auch Hogarth an solchen Veranstaltungen teil? Belegt scheint zu sein, daß er Kontakte zu den unmoralischen Aristokraten um den Prinzen von Wales unterhielt. Diese gehörten später – in den 1750er Jahren – fast alle der Medmenham-Bruderschaft an, einem betont lasterhaften, von Sir Francis Dashwood gegründeten „Höllengeheiß-Club“, der in einem ehemaligen Zisterzienserkloster sein Unwesen trieb. Dort feierten die selbsternannten „Mönche“ und „Nonnen“ vor parodistisch-erotischen Bildern und Statuen schwarze Messen und heidnische Fruchtbarkeitsriten. Eine der Hauptbelustigungen war offenbar die Verspottung der überkommenen religiösen Zeremonien.<sup>23</sup> Daß man dabei besonders die katholischen Rituale aufs Korn nahm, ist durch ein zeitgenössisches Dokument gut belegt: „Riten wurden in Medmenham Abbey gefeiert“, schrieb John Wilkes im September 1762 an Lord Temple,

„die jedem Anstand ins Gesicht schlugen und darauf berechnet waren, durch eine Nachahmung der Zeremonien und Mysterien der römisch-katholischen Kirche nicht nur diese Kirche, sondern die Religion an und für sich verächtlich zu machen [...] Sir Francis Dashwood selbst pflegte als Hoherpriester aufzutreten, im Gewand eines Franziskaners der alten Zeit und in einem Kommunionkelch Libationen zu seinen und seiner Genossen Ehren darzubringen“.<sup>24</sup>

Schon in den 1730er Jahren hat Hogarth für lasterhafte Aristokraten hin und wieder frivole Motive gemalt, so für den Duke of Montagu die erotischen Bilder „Before“ und „After“ (1730/31; J. Paul Getty Museum, Malibu; Stichversion: 1736), die an zeitgenössische französische „scènes galantes“ anknüpfen, jedoch das „Vorher“ und „Nachher“ beim Geschlechtsakt dem Betrachter realistischer als die Franzosen präsentieren (allerdings ohne den Akt selbst zu zeigen).<sup>25</sup> Jahre später porträtierte er den andachtsvoll knienden Sir Francis Dashwood als eine Art lusternen Franz von Assisi: Dieser himmelt, statt zu beten, eine kleine nackte Venus an.<sup>26</sup> Ich erinnere auch an zwei parodistische Saufgelage, die Hogarth dargestellt hat: die „Midnight Modern Conversation“ (Stichversion 1733), die wohl auf ein traditionelles „Abendmahl“ anspielt,<sup>27</sup> und „Charity in the Cellar“ (um 1739 oder 1750er Jahre; Privatbesitz), ein Bild, auf dem zu sehen ist, wie trunkene Mitglieder der „Gesellschaft der Dilettanti“ – anstatt die christliche Tugend der Nächstenliebe zu pflegen – in einem Weinkeller mit obszönen Gesten eine Caritas-Skulptur imitieren.<sup>28</sup>

Vor diesem Hintergrund wäre es durchaus verständlich, wenn Hogarth als Rationalist, der von klein auf die Härten des Londoner Großstadtlebens hautnah zu spüren bekam, sich aber auch in blasphemischen Clubs zu belustigen wußte – ganz im Geiste der deistischen Tendenzen der Zeit – in seinen Bildern den irrationalen biblischen Wunderglauben attackiert, sich in der „Rake“-Serie über die angebliche Verklärung und Auferstehung Christi lustig macht, ja die gesamte, für ihn überflüssige Passion in gotteslästerlicher Weise zu einer aktuellen, weltlichen Begebenheit verkehrt, die das in seinen Augen wahre – lasterhafte – Großstadtleben widerspiegelt: den „Weg des Liederlichen“.

Mag sein, daß Hogarth so gedacht hat. Dennoch vermute ich, daß es nicht nur seine Neigung zum Deismus und seine Mitgliedschaft in „Höllengeclubs“ oder ähnlich blasphemischen Bünden war, die ihn beeinflusst haben und ihn darin bestärkten, das Christentum in seinen Bildern zu verhöhnen; vielmehr scheint es, als hätte Hogarth mit der Profanierung religiöser Kunst – und hier vor allem: etablierter religiöser Hochkunst! – auch noch etwas anderes bezweckt.

#### Hogarth's ständige Nutzung von Hochkunschemata für profane Bildwelten

Zunächst einmal sei konstatiert, daß Hogarth ziemlich oft den reichen Schatz der christlichen Motive für seine Bilder ausgeplündert hat: So wies schon Ronald Paulson nach, daß das erste Blatt der „Harlot“-Serie (1732),<sup>29</sup> auf dem ein unschuldiges Landmädchen von einer Kupplerin taxiert wird, dem ikonographischen Schema einer „Heimsuchung“ ähnelt,<sup>30</sup> während das dritte Blatt der gleichen Folge,<sup>31</sup> das zeigt, wie das zur Hure avancierte Mädchen in ihrer Kammer von Ordnungshütern überrascht wird, sich auf die Tradition einer „Verkündigung“ beruft.<sup>32</sup> Paulson und Busch erkannten weiter, daß die fünfte Szene der Folge „Marriage A-la-Mode“ (Gemälde 1744; Nachstich 1745<sup>33</sup>), in der der Graf von



seinem Nebenbuhler beim nächtlichen Duell im Schlafgemach des Etablissements erstochen wird, auf eine „Grablegung“ oder „Kreuzabnahme“ anspielt, wobei der Sterbende die Pose eines toten Christus imitiert, der vom Kreuz genommen und beerdigt wird.<sup>34</sup>

Etliche andere Werke des Künstlers nehmen besonders die italienische Sakralkunst aufs Korn. Bei dem frühen Stich „Royalty, Episcopacy, and Law“ (1724),<sup>35</sup> auf dem die „Hauptbewohner des Mondes“ auf Podesten thronen, handelt es sich offenbar um eine Parodie des Hauptmotivs aus Raffaels berühmter „Disputa“ (circa 1510; Vatikan, Stanza della Segnatura), wie Peter Wagner aufgefallen ist:<sup>36</sup> Gottvater, Maria, Christus und Johannes, die bei Raffael in himmlischen Gefilden vor einer Aureole thronen, hat Hogarth hier zu sonderbaren „Mischwesen“ degradiert, die für die „Stützen der Gesellschaft“ – König, Bischof, Richter – stehen. Gruppiert sind sie um eine Pumpe, die wie ein Kirchturm aussieht. Doch statt des Heiligen Geistes, der von Gott gesandt wird, schüttet diese Pumpe nur noch Geld aus.<sup>37</sup> Hogarths Radierung „Cunicularii, Or The Wise Men of Godliman in Consultation“ (1726),<sup>38</sup> die die Betrügerin Mary Toft bei der Geburt von Kaninchen zeigt, parodiert, wie Dennis Todd herausfand, eine traditionelle „Anbetung der Könige“.<sup>39</sup> Selbst die Gesten jener Hirten, die in Rembrandts „Anbetung der Hirten“ (1646; London, National Gallery)<sup>40</sup> im Lichtkreis vor dem Christuskinde knien oder stehen, sind – so meine ich – verwandt mit den Gebärden der Doktoren „A“ und „C“, die Zeugen der „Geburt“ in dieser frühen Hogarth’schen Radierung sind.

Leonardos berühmtes „Abendmahl“<sup>41</sup> scheint der Ausgangspunkt für eine ganze Reihe von Hogarth’schen Kompositionen gewesen zu sein, so für „Columbus breaking the Egg“ (1752), „An Election Entertainment“ (1754/55) und „The Cockpit“ (1759).<sup>42</sup> Abendmahlsdarstellungen standen womöglich auch Pate für „The Committee“ aus der Serie der zwölf großen „Hudibras“-Illustrationen (1726),<sup>43</sup> für „A Harlot’s Progress“, Plate 6 (1732)<sup>44</sup> und – wie bereits erwähnt – für „A Midnight Modern Conversation“ (1733).<sup>45</sup> Blatt 6 aus Hogarths „Harlot“-Folge mit seinen zwölf „Aposteln“ könnte aber ebenso auf eine „Himmelfahrt Mariae“ oder auf die „Ausschüttung des Heiligen Geistes“ anspielen, wie auch Bild 5 der gleichen Serie in allgemeiner Form auf den Marientod verweist.<sup>46</sup>

Bild 9 der „Twelve Large Illustrations for Samuel Butler’s ‚Hudibras‘“<sup>47</sup> dürfte wohl das „Martyrium des hl. Judas Thaddäus“ aus Lucas Cranachs „Martern der Apostel“ (um 1512) aufs Korn nehmen.<sup>48</sup> „Gin Lane“ und „Beer Street“ (1751)<sup>49</sup> konzipierte Hogarth offenbar als Seitenflügel einer „Jüngsten-Gerichts“-Darstellung, daß heißt als „Hölle“ und als „Paradies“, wie Werner Busch vermutet. Das Hauptmotiv ließ Hogarth dabei weg, weil im 18. Jahrhundert weltliche Gerichte mit ihren harten Strafen das himmlische Gericht ersetzt zu haben schienen.<sup>50</sup> Busch hat ferner aufgezeigt, daß Hogarth mit dem höchst brutalen dritten Blatt seiner „Four Stages of Cruelty“ (1751),<sup>51</sup> auf dem Tom Nero festgenommen wird, nachdem er seine Freundin mit dem Messer tötete, einer „Gefangennahme Christi“ folgt, wie sie vor allem in den Niederlanden zur Darstellung



kam.<sup>52</sup> Und auch „The Second Stage of Cruelty“ (1751)<sup>53</sup> – ein Bild, in dem der negative Held sein Pferd zu Tode prügelt – verweist auf ein in Holland recht bekanntes biblisches Motiv: auf Pieter Lastmanns oder Rembrandts „Der Prophet Bileam und die Eselin“ von 1622 beziehungsweise 1626.<sup>54</sup> Selbst beim Krawall in „Tom King’s Coffee House“ in „Morning“ (1738) aus der Serie „The Four Times of the Day“<sup>55</sup> scheint Hogarth mit dem „Judas-Kuß“, der in der Eingangstür zu sehen ist, auf die „Gefangennahme Christi“ anzuspielen.

Dies werden sicher nicht die letzten, von aufmerksamen Kunsthistorikern entdeckten Vorbilder gewesen sein, an die sich Hogarth hielt, als er „moderne Lebensbilder“ stach. Vieles harrt noch einer näheren Erforschung.<sup>56</sup> Jedenfalls kann es kein Zufall sein, daß Hogarth in seinen Bildern laufend Motive aus der traditionellen Ikonographie aufgreift und sie heimlich, aber respektlos in profane Sinnzusammenhänge stellt.

### Hogarths kritische Haltung zur Nachahmung

Der Künstler selbst hat sich zu seinem „borrowing“-Verfahren nie geäußert. Doch geht aus Hogarths Manuskript „Apology for Painters“ (circa 1761) und anderen Notizen klar hervor, daß er mit jenen Malern auf dem Kriegsfuß stand, die ständig alte Meisterwerke imitierten. Hierzu muß man wissen, daß das Kopieren alter Meister damals gängige Praxis war und an den Kunstschulen Europas, etwa an den Akademien zu Rom und Paris, fleißig geübt wurde. Schließlich sollte sich der angehende Maler eine vorzügliche, am Ideal hoher Kunst orientierte Manier aneignen, um ein vollkommenes Kunstwerk zu schaffen. So zeichnete man denn auch weniger nach der mit Mängeln behafteten Natur, sondern überwiegend nach vorbildlichen Meisterwerken, lagen in diesen die Zufälligkeiten der Natur doch schon verbessert vor. Die Nachahmung galt als gelungen, wenn renommierte Vorbilder ausgewählt wurden, die dem eigenen Bild nahtlos angepaßt werden konnten, und wenn die verwendeten Vorlagen dabei nicht sklavisch, sondern frei interpretierend übernommen, sprich: virtuos gehandhabt wurden. Die massenhafte Verbreitung von Reproduktionstichen nach berühmten Gemälden förderte zusätzlich den Nachahmungseifer.<sup>57</sup> Der Bildnismaler und Kunsttheoretiker Jonathan Richardson schrieb 1725:

„[...] es wäre gewiß hart, wenn ein Mann, der einen guten Gedanken hatte, für diesen ein Patent auf ewig haben würde. Der Maler, der eine Andeutung übernimmt, Figuren oder Figurengruppen eines anderen Künstlers seinem Werke einverleibt und mit eigenen Ideen kombiniert, um eine gute Komposition zu erzielen, wird auf diese Weise einen solchen Ruf erwerben, daß er nicht zu fürchten braucht, daß sein Ruf gefährdet sei durch den Anteil, den diejenigen daran haben, denen er verpflichtet ist“.<sup>58</sup>

In „The World“, einer bei adligen Kunstkennern beliebten Wochenschrift, hieß es am 27. Juni 1754: „Weder in der Malerei noch im Verhalten läßt sich ein hoher Grad an Vortrefflichkeit erzielen, wenn man nicht zuvor in der Schule der Nachahmung länger Disziplin geübt hat. Den Rang eines wertvollen Originals wird man niemals erreichen können, wenn man sich nicht zunächst bescheiden als Kopist betätigt“.<sup>59</sup> Noch Joshua Reynolds, der spätere Direktor der Londoner Kunstakademie, war „überzeugt, dass nur aus Nachahmung Mannigfaltigkeit, ja sogar Originalität der Erfindung entspringt. Ich gehe weiter; sogar Genie [...] ist das Kind der Nachahmung.“ So würde „der Künstler, der in sich die Vorzüge der verschiedenen grossen Meister vereinigt, der Vollkommenheit näher kommen, als irgend einer seiner Meister“.<sup>60</sup>

Hogarth hat dafür gar kein Verständnis. In seinem ersten Entwurf zu einer Autobiographie, wie er sich in den „Rejected Passages“ zur „Analysis of Beauty“ findet, meint er zur gängigen Nachahmungspraxis: „Ich lernte nach der gewöhnlichen Methode durch Übung mit leidlicher Genauigkeit kopieren. Doch es war mir klar, daß diese Art zu studieren sehr viele Nachteile hat, da die Vorlagen oft mangelhaft sind, und selbst wenn die Gemälde oder Stiche, die man kopieren will, von den besten Meistern stammen, so ist das ja doch nicht mehr, als Wasser aus einem Gefäß in das andere schütten“.<sup>61</sup> In seinem Manuskript „Apology for Painters“ heißt es sogar: „Nachahmung der Manier der besten Meister verhindert bei einem Schüler Originalität; das Leben steht vor dir, bringe dem Auge bei, es zu sehen und seine Vollkommenheiten zu imitieren“.<sup>62</sup> Was für Hogarth zählt, ist also das reale Leben; nur dieses hat der Künstler darzustellen. Die Imitation der alten Meister hindert junge Maler nur daran, den eignen, individuellen künstlerischen Weg zu finden.

Gegen Ende seines Lebens, in seinen autobiographischen Notizen von 1763, relativiert Hogarth allerdings diese Ansicht. Die Notizen enthalten auch einen Hinweis darauf, daß seine Zeitgenossen einige der „borrowings“ erkannt und sie für Blasphemie gehalten haben. Es heißt dort rückblickend:

„Ich wurde so vermessen, daß ich die Natur mehr bewunderte als Gemälde, und ich gestehe, daß ich mitunter der Göttlichkeit sogar eines Raffael, eines Correggio und eines Michelangelo widersprach. Ich gestehe, mir sogar eingebildet zu haben, daß die Schönheiten des Lebens so weit über die äußersten Bemühungen der Nachbildung zu setzen seien, daß, wenn ich für mich Vergleiche anstellte, ich mir nicht helfen konnte, blasphemische Äußerungen von mir zu geben, so daß ich jetzt die Verurteilung befürchte“.<sup>63</sup>

### Hogarth's fotografisches Bildgedächtnis

Die gleichen Aufzeichnungen belegen, daß Hogarth für sich eine Art mnemotechnisches Verfahren nutzte, das ihn befähigte, sich Dinge wörtlich zu merken und bei Bedarf in Erinnerung zu rufen: „I therefore endeavoured a habit of retaining what ever I saw in such a manner as by the repeating in my mind the parts of which objects were composed I could by degrees put them down with my pencil so that when I was about my Pleasure or amusement I was at the same [time] upon my studies.“ Und er betont: „The most striking incidents that presented themselves to my view ever made the strongest impressions on my memory in their whole for Subjects and in there [sic] parts for Execution.“ „Whether they were comical or tragical.“ „Which Ideas occasionally were to be call'd to mind when and [sic] composition was required“.<sup>64</sup> Das heißt: Hogarth dürfte nicht nur eine Vielzahl von zeitgenössischen Geschehnissen in seinem Gedächtnis abrufbereit gespeichert gehabt haben, sondern sicher auch eine stattliche Anzahl von bildlichen Motiven, die er dann vor seinem geistigen Auge wieder auftauchen ließ, wenn die Komposition eines neuen Bildes anstand.

Wie vertraut er mit den Werken anderer Künstler war, zeigt er in der ersten, vierten und sechsten Szene seiner „Marriage A-la-Mode“-Serie (Gemälde 1743-45; Stichversion 1745),<sup>65</sup> denn dort hängt jeweils eine ganze Kollektion von „alten Meistern“ an der Wand. Bereits Lichtenberg bemerkte, „daß Hogarth in den Wandverzierungen auf diesen Blättern sich teils über die heiligen Mordgeschichten und subtilen Obszönitäten der Italiener, teils über die friedlichern Cochonnerien der Niederländer lustig macht“.<sup>66</sup> Die Eingangsszene mit dem Ehevertrag zeugt vom „grausamen“ Kunstgeschmack Lord Squanderfields. Lichtenberg war der erste, der die Bilder im Bild dort näher beschrieb (wobei er, nebenbei bemerkt, eine überdurchschnittliche Kenntnis von hoher Kunst offenbarte):

„An den Wänden umher hängen Gemälde, die [...] alle auf grauenvolle Schilderungen zeitlichen Unheils hinauslaufen. Krieg, Mord, Marter, Überschwemmung, Pestilenz [...], und das alles in einem Verlobungszimmer. [...] Man sehe nur einmal hin. Gerade über dem Haupte des Bräutigams wird der heil. Laurentius auf sein Brautbrett, den *Brat-Rost*, geschleppt. [...] Gegenüber warnen Kain und Abel Herrn Silbermund vor Bruder-Mord. Über dem heil. Laurentius deutet die Geschichte des bethlehemitischen Septembrisers Herodes auf Kinder-Mord, und diesem gegenüber die des Feuerdiebes Prometheus, an dessen Leber der Geier nagt, auf Gewissens-Angst. An der andern Wand liegt ein ungeheurer Goliath mit dem Rumpf an der östlichen und dem rechten Bein an der westlichen Seite eines Hügels, an dessen Abhang nun sogleich der Felsen-Block seines Kopfs herabrollen wird. Unter diesem rollt so eben auch ein Kopf, der Kopf Holofernis, in den Arbeitsbeutel seiner getreuen Judith, und neben diesem empfängt der arme St. Sebastian die Pfeile in die Brust“.<sup>67</sup>

Die Gemälde deuten an, daß eine Zwangsehe, wie sie hier ausgehandelt wird, nur schiefgehen kann und mit dem Tod der Beteiligten (durch Mord, Hinrichtung oder die eigene Hand) enden wird. Die Bilder, die in der vierten Szene (dem Gästempfang bei der Morgentoilette der Gräfin) die Wände zieren, bieten dagegen Erotik pur – und zwar in allen Schattierungen: Wir sehen dort Michelangelos „Ganymed“, von Jupiter in Adlergestalt (und in homoerotischer Absicht) entführt, in einer gemalten Version (nicht in der sonst üblichen Stichfassung nach Michelangelos Zeichnung).<sup>68</sup> Weiter erblicken wir Correggios nackte, verzückte „Io“, wie sie von Jupiter in Gestalt eines grauen Nebels umarmt wird.<sup>69</sup> Daneben ein Inzestmotiv: Caravaggios Darstellung der Töchter des Lot, die ihren Vater betrunken machen, damit dieser mit ihnen schläft und so für den Fortbestand der menschlichen Rasse sorgen kann.<sup>70</sup> Die Bilder verweisen hier (wie einige weitere Bilddetails) auf den bevorstehenden Ehebruch der Lady Squander. Die sechste und letzte Szene der Folge – das Bürgerzimmer, in dem die Gräfin Selbstmord verübt (weil sie sowohl ihren Liebhaber als auch den Ehemann verloren hat) – schmückt keine „hohe“ Kunst mehr (wie vorher die Räume des Adels). Drei Beispiele des „niedrigen“, niederländischen Bauerngenres sind hier in schmucklosen Rahmen (oder ganz rahmenlos) zu sehen: ein urinierender Mann, ein üppiges „Stilleben“ (das sich bei näherer Betrachtung als Abfallecke eines Kühlraums entpuppt) und ein Betrunkener, der an der glühenden Nase seines Nachbarn ein Pfeifchen entzündet (oder diesem eine Warze ausbrennen will). Die drei Bilder verweisen auf den schlechten Kunstgeschmack des Mittelstands.<sup>71</sup>

Hogarth's ironisches Spiel mit Bildern im Bild macht schlagend deutlich, daß er nicht nur einzelne Kunstwerke anderer Meister bis ins Detail kannte, sondern auch mit den Gattungsunterschieden der Malerei bestens vertraut war. Bei einem solchen Kenntnisstand ist es kein Wunder, daß Hogarth es ebensogut verstand, sich traditionelle Bildschemata zum Vorbild für eigene Kompositionen zu nehmen. Und offenbar war er sich stets im klaren darüber, was er genau tat. Ob er ein klassisch-italienisches Gemälde oder ein holländisches Bild aus seinem Gedächtnis abrief und (als ironisches Beiwerk oder als Grundlage) für die eigene Komposition nutzte – jedes Mal dürfte er dies mit einer bestimmten Absicht verbunden haben; das zeigten die eben genannten Beispiele. Natürlich griff er auch für die Anspielungen in seiner „Rake“-Serie auf die vielen ikonographischen Schemata in seinem Kopf zurück. Was aber war der Grund für die vielen „borrowings“ in seinem Œuvre?

#### Hogarth's Entlehnungen als Weg, die Genrekunst zu adeln

Busch<sup>72</sup> glaubt, daß unser Künstler sich gezwungen sah, den von ihm bildlich dargestellten Alltagsthemen nur deshalb alte, akademisch anerkannte Schemata zu unterlegen, weil seine „Genrekunst“ – von „Kennern“ oder „Kritikern“ sonst meist verpönt – dadurch quasi „geadelt“ wird. Die „modern moral subjects“, die

Hogarth malt und sticht, sind in der Mitte angesiedelt zwischen der „vulgären“ Genrekunst, wie sie die Niederländer pflegten, und der „sublimen“ Kunst mit ihren religiös-historischen Sujets.<sup>73</sup> Klar ist: Die alten, „hohen“ Themen sind für Hogarth im modernen England „out of date“.<sup>74</sup> Mit Hilfe unterlegter Schemata jedoch läßt sich ein „Kenner“, der im Normalfall für sublimen „alte Meister“ schwärmt, womöglich doch für eine sonst als „niedrig“ eingestufte Kunst erwärmen. Dies um so mehr, als die Entdeckung alter künstlerischer Vorbilder in einem Werk der aktuellen Kunst das Selbstbewußtsein und die gesellschaftliche Position des „Kenners“ stärkt.<sup>75</sup> Gleichzeitig parodiert der Künstler mit der „borrowing“-Methode die von den alten Meistern dargestellten „Stories“, indem er die profane Wirklichkeit in seinen Bildern in einer Zeichensprache wiedergibt, wie sie sonst nur für Hochkunstthemen angewendet wird.<sup>76</sup> Das heißt (laut Busch): Für Hogarth bleibt die Formentradition – das Künstlerische an der Kunst – auch weiter vorbildlich; allein die angestaubten Inhalte sind zu verwerfen und durch „moderne Lebensbilder“ zu ersetzen, die etwa die Korruptheit der Gesellschaft widerspiegeln, doch auch an die Moral der lasterhaften Zeitgenossen appellieren. Den unvergänglichen, tradierten Schemata der religiösen Kunst wird gleichsam neues Leben eingehaucht.

Wenn Hogarth aber seine Kunst durch „borrowings“ aufwerten wollte, wieso hat er dann dies dem Bildbetrachter nicht deutlicher vermitteln können? *Zu* viele der Entlehnungen sind ja bis heute unentdeckt geblieben. Und *nicht* entdeckte „borrowings“ sind sicher kaum dazu geeignet, die Genrekunst in Kenneraugen aufzuwerten. Zudem warf schon die zeitgenössische Kritik dem Künstler vor, daß seine Formensprache nicht „sublim“ genug sei, um akademisch-klassizistische Doktrinen zu erfüllen. So war zum Beispiel nicht zu übersehen, daß Hogarth sich *zu* oft an Rembrandt oder andere, bei Kennern streng verpönte Niederländer hielt – nicht nur im Genrebild, auch bei Versuchen in der „hohen Kunst“.<sup>77</sup> Sein Ziel, die Genrekunst, die er vertrat, zu „adeln“, hätte der Künstler dann verfehlt. Auch Hogarths negative Haltung gegenüber Nachahmern, wie wir sie eben diskutierten, scheint nicht dafür zu sprechen, daß unser Künstler sich des Formenrepertoires der alten Meister nur deshalb oft und gern bediente, um seiner Genrekunst einen für Kenneraugen noblen Anstrich zu verpassen. Ergo: Die Aufwertung der „modern moral subjects“ war offensichtlich nicht (zumindest nicht primär) sein Anliegen. Was war es dann?

#### „Kumulierte Mehrsinnigkeit“ und „Kontrastkopplung“

Bei der Analyse von Kunstwerken, die in jüngerer Zeit per se stets als mehrdeutig erachtet werden, erwarten postmoderne Theorien wie der Dekonstruktivismus<sup>78</sup> vom Betrachter ein „endless displacement of meaning“. Es gilt nicht mehr, einen eindeutigen, angeblich vom Künstler selbst intendierten Gesamtsinn in einem Bilde zu suchen, wie es die Kunstgeschichte bislang praktizierte; die neuen Lehren

fordern vom Interpreten eine „polyfokale Einstellung“, die es erlaube, bei der (durchaus subjektiven) Interpretation „verschiedene Lesarten zu koppeln, zu verschmelzen oder zu kontrastieren“. <sup>79</sup> Werner Hofmann betont, daß nicht nur in den Köpfen moderner Poststrukturalisten, sondern in jedem Künstler offenbar eine Art „Doppelleben“ stecke, das von Einfluß auf seine Formensprache sei: „Doppelleben – das besagt, daß Forminhalte und Sachverhalte mehrere Aussageebenen in sich vereinigen können, folglich für mehrere Deutungsmuster zur Verfügung stehen.“ Solche Überlegungen seien keineswegs neu (und nicht erst eine Erfindung der aktuellen, vom Poststrukturalismus beeinflussten Kunstwissenschaft <sup>80</sup>): Die „Koexistenz verschiedener formaler oder inhaltlicher Aussageebenen“ lasse sich erstmals bei jenen englischen Malern des 18. Jahrhunderts nachweisen, „in deren Köpfen Raum war für Alternativen und dialektische Spannungen“: bei Reynolds, Hogarth und Benjamin West. Hofmann versucht, die Komplexität der Werke dieser Künstler mit zwei Begriffen zu umschreiben: „kumulierte Mehrsinnigkeit und Kontrastkopplung. Einmal ist Mehrsinnigkeit in ein und demselben Formverband untergebracht, das andere Mal auf zwei gegensätzliche Formpositionen (= Höhenlagen) verteilt“. <sup>81</sup> So habe Hogarth sein Gemälde „Paul before Felix“ in Anlehnung an Raffaels „Predigt des Paulus“ gemalt, gleichzeitig aber eine parodistische Variante in der lächerlichen Manier von Rembrandt als Stich herausgebracht. <sup>82</sup> Dadurch würden „die beiden einander ausschließenden Formhöhen des Italieners und des Niederländers wechselseitig relativiert“. <sup>83</sup> Durch kumulative Mehrsinnigkeit zeichneten sich vor allem Hogarths moralische Kupferstichfolgen mit ihren negativen Helden aus, denn hier würden den Gescheiterten „religiöse Pathosformeln“ <sup>84</sup> unterlegt. So erinnere die Festnahme des Mörders Tom Nero in den „Four Stages of Cruelty“ an eine Gefangennahme Christi oder führe Tom Rakewell im Irrenhaus

„ein erbärmliches Doppelleben, dessen andere Komponente sich von der Beweining Christi ableitet. Die Mehrsinnigkeit verläuft gegensinnig, also in zwei Richtungen. Einmal können wir sie als Spott am religiösen Zeichenrepertoire ansehen, dem Hogarth Verfügbarkeit bescheinigt, zum andern dürfen wir die gescheiterten, kriminellen Existenzen in die Nähe der Passion Christi versetzen. Diese Rückgriffe auf vertraute Pathosformeln nimmt ein Künstler vor, der es beklagt, daß die Engländer von ihrer Religion zur Bildlosigkeit verurteilt werden. Deshalb fehle der Kunst die Verwurzelung in einer ‚religious necessity‘. Vielleicht ist das einer der Gründe, warum Hogarth in seine profanen Sittenschilderungen religiöse Pathosformeln einschmuggelt“. <sup>85</sup>

Zu einer Kontrastkopplung kommt es in Hogarths Serie „Industry and Idleness“ (1747), <sup>86</sup> wenn dort der Lebenslauf des faulen Lehrlings, der am Galgen endet, parallel zu dem des fleißigen Lehrlings verläuft, der am Ende zum Lord Mayor avanciert. Die zwei Verhaltensmuster, die einander ausschließen, erinnern Hofmann an protestantische Lehr- und Merkbilder des 16. Jahrhunderts mit ihrer Kontrastkopplung von „Gesetz und Gnade“.

Fazit: Die „kumulierte Mehrsinnigkeit“ und die „Kontrastkopplung“ sind durchaus Kennzeichen von Hogarths Kunst. Zumindest bieten seine Werke dem heutigen Betrachter genügend Möglichkeiten für eine „polyfokale Einstellung“ bei der Analyse der Bilder. Doch die Frage, *warum* der Künstler seine Bilder derart vielschichtig gestaltet, ist mit den angeführten Beispielen immer noch nicht eindeutig geklärt.

#### Die Bedeutungsinversion als negative Säkularisierung

Da die entlehnten biblischen Motive nicht zu profanen Alltagsthemen passen und Hogarth die sakralen Inhalte in seiner Bilderwelt fast stets ins Gegenteil verkehrt, wird durch das „borrowing“-Konzept das hohe Ideal der religiösen Kunst entweiht. Dies kann kein Zufall sein.<sup>87</sup> Was Hogarth hier betreibt, ist zweifelsohne eine Säkularisierung, und eine negative obendrein.<sup>88</sup> Versteht man unter „Säkularisierung“ nicht nur eine bloße Geisteswandlung, sondern einen historischen Vorgang mit belegbaren Veränderungen,<sup>89</sup> dann reicht es für eine solche Säkularisierung laut Busch nicht aus, ein biblisches Motiv in einem nicht-biblischen Zusammenhang lediglich zu zitieren, „sondern erst die Auseinandersetzung mit dem durch das Zitat angesprochenen Sinnbereich und seine ostentative Verwandlung im neuen Sinnzusammenhang, die letztliche Ersetzung des Zitates also bei vorläufiger Beibehaltung der formalen Struktur macht den eigentlichen Säkularisierungsvorgang aus“.<sup>90</sup> Bei Hogarths Profanierungen von christlichen Motiven scheint mir die absichtliche Inversion<sup>91</sup> der religiösen Inhalte sogar im Vordergrund zu stehen. Um eine „positive Säkularisierung“, bei der das christliche Gedankengut ohne Sinnverlust um eine weltliche Komponente bereichert wird, handelt es sich bei ihm augenscheinlich nicht. Eine solche positive Säkularisierung liegt laut Busch dann vor, wenn ein Künstler wie Benjamin West in seinem Gemälde „Death of General Wolfe“ (1770) „das ikonographische Schema der Beweining Christi für den Tod des Feldherrn auf dem Schlachtfeld benutzt“, wodurch aus dem Opfertod für die Menschheit der Heldentod fürs Vaterland wird,<sup>92</sup> oder wenn – wie in Alfred Hitchcocks Film „Topaz“ (1968) – „ein gefoltertes proamerikanisches Spionenpaar im Typus einer spätmittelalterlichen Pietà“ in Erscheinung tritt.<sup>93</sup> Die von kubanischen Revoluzzern qualvoll Gefolterten erhalten so die Aura des vom Kreuz Genommenen; das Seelenheil (wie das Mitleid des amerikanischen Zuschauers) ist den zwei Filmopfern gewiß. Vergleichbare Profanierungstendenzen finden sich – bezogen auf die gesamte Passion – jüngst auch in der zeitgenössischen Fotografie: So inszenierten Bettina Rheims und Serge Bramly die Heilsgeschichte neu, indem sie Schauspieler, Models und unbekannte Darsteller Episoden aus dem Leben Jesu nachstellen ließen. Es entstanden 85 bunte Großfotos, die kunsthistorische Vorbilder imitieren wollen, jedoch eher an die moderne Werbeästhetik erinnern. Die Passion wird nach Mallorca, in verlassene Garagen, Fabrikhallen und leere Krankenhäuser verlegt. Und



Jesus kann auch eine Frau oder ein Schwarzer sein. Erklärtes Ziel der Fotografen war es, die traditionelle Heilsgeschichte „in die Bildsprache der Gegenwart zu übersetzen und in das 21. Jahrhundert herüberzuretten“.<sup>94</sup>

Ganz anders die negative Säkularisierung: Sie läßt – wie in Luis Buñuels Film „Viridiana“ (1961) – während eines orgiastischen Arme-Leute-Gelages die Bettler zu einem Erinnerungsfoto in Form von Leonardos „Abendmahl“ zusammen-treten<sup>95</sup> oder – wie bei Hogarth – die Beweinung im Irrenhaus stattfinden; das heißt, „sie zweifelt an der weiteren Validität der christlichen Lehre“, ersetzt sie durch bürgerliche Moral oder „gibt sich mit bloßer Parodie des Christlichen zufrieden“.<sup>96</sup> Mehr noch: In Hogarths Bildern scheint das Daseinsrecht des Religiösen gänzlich zu zerbrechen, denn bei ihm werden „Worte, Bilder, Vorgänge aus dem sakralen Sprachbereich“ in einen „völlig unangemessenen Kontext gestellt“, ja „die heilsgeschichtlichen Züge in einen neuen, ihrer ursprünglichen Bindung entgegengerichteten Bildzusammenhang versetzt“: „Das Dogma wird bankerott erklärt mit Worten [oder ikonographischen Schemata; B. K.], die einst den Glauben bezeugten; die säkularisierte Sprache bewahrt, was die Gesinnung verlor und das Bekenntnis verneint [...]“.<sup>97</sup>

Man könnte daher auch meinen, Hogarths Verfahren sei eine Art von Bildersturm mit künstlerischen Mitteln. Tatsächlich sieht Ronald Paulson Hogarth in der Nachfolge jener radikalen protestantischen Bilderstürmer, die verhaßte Götzenbilder nicht nur niederrissen und zerstörten, sondern diese auch in einem Akt der Säkularisierung zu profanen Alltagsgegenständen degradierten.<sup>98</sup> Nur wenige Heiligenfiguren und Glasfenster blieben vom Vandalismus zur Zeit des englischen Bürgerkrieges verschont.<sup>99</sup> Puritanische Fanatiker hatten sich nicht geschämt, die aus den Chören der Kirchen entfernten Altarsteine als Straßenbelag oder als Spülsteine zu verwenden. Gelegentlich wurde sogar ein Altartriptychon als Schweinetrog benutzt – ein bewußt entweihender, profanierender Gebrauch ursprünglich sakraler Gegenstände!<sup>100</sup> Ähnliche Profanierungstendenzen sieht Paulson in einigen Hogarth-Bildern, so in der „Sleeping Congregation“ (Ölskizze 1728; Stichversion 1736):<sup>101</sup> In der dort dargestellten Kirche spricht ein Prediger derart monoton, so daß fast alle Zuhörer eingeschlafen sind. Von Spiritualität kann in diesem Gotteshaus keine Rede sein: Religiöse Bilder und Glasmalereien sucht man vergebens. Die Chorwand ziert nur noch das königlich-englische Wappen, dessen Motto jedoch das Wort „Dieu“ vermissen läßt. Das umgedrehte Trinitätsdreieck sei eher ein Freimaurerzeichen; und anstatt wie in früheren Zeiten eine Marienstatue zu verehren, schielt der unter den Zuhörern einzig Wachgebliebene – ausgerechnet ein Kirchenmann – auf den entblößten Busen eines Mädchens, das von der Ehe träumt (wie ihr Gebetbuch bezeugt, das an der Stelle „Of Matrimony“ aufgeschlagen ist). Überhaupt gebe es in Hogarths Œuvre etliche Bilder im Bild, die eine religiöse Thematik aufweisen, doch in denen Gott oder die göttliche Gnade so gut wie nie vorkäme, ja gezielt ausgeschlossen werde.<sup>102</sup> Beweist dies endgültig, daß unser Künstler ein durch und durch gottloser Mensch gewesen ist? Zählte für ihn nur das lasterhaft-profane Leben?<sup>103</sup> Und

machte es ihm deshalb Spaß, althergebrachte religiöse Wertvorstellungen in einem Bild zu persiflieren? Oder gibt es auch noch andere Erklärungen für den entweihenden Gebrauch der überlieferten Motive?

Fest steht, daß unser Künstler die religiösen Vorbilder dadurch zu degradieren versucht, daß er in seinen Bildern die christliche Thematik gänzlich ausschließt, allerdings die bekannten religiösen Schemata gleichsam als leere Hülsen beibehält und die alten Formen dann mit neuen, zeitgenössischen, weltlichen Inhalten füllt. Warum aber gibt er sich so viel Mühe, für jedes seiner Bilder spezielle christliche Motive zu finden, um diese – offenbar mit boshafem Vergnügen – zu profanieren? Geschieht dies nur, damit er (als glühender Ikonoklast) möglichst viele alte „Götzen“ (in Gestalt sublimer „alter Meister“) demontieren kann, um dann – alternativ zu jenen religiösen, allzu „abgedroschenen“ Sujets – in eigenen Gemälden oder Stichen dem Bildbetrachter krasse Alltagsszenen zu servieren, die (als „moderne“, für ihn einzig wahre Themen) auf das sittenlose Leben seiner Zeit verweisen (das darstellungswürdiger zu sein scheint als die nicht mehr zeitgemäße religiöse Welt der alten Meister)? Und: Warum bereitete die Säkularisierung Hogarths solche Freude? Ist bei der Demontage religiöser Kunst und ihrer Ideale eine der Triebfedern vielleicht sogar der sprichwörtliche schwarze britische Humor?

#### „Very British“: Satire, Parodie, burlesker Witz und schwarzer Humor

Die bisherigen Deutungen von Hogarths Entlehnungspraxis stellten einen Aspekt zu wenig heraus: den der beißenden Satire und Ironie, mit der in Hogarths Bildern die Laster und Torheiten der Mitmenschen gegeißelt werden. Es handelt sich dabei um ein typisch englisches Phänomen, das – an die antike Tradition eines Horaz oder Juvenal anknüpfend<sup>104</sup> – im 18. Jahrhundert in der Prosasatire eines Jonathan Swift und der Verssatire eines Alexander Pope eine Entsprechung fand.<sup>105</sup> Typisch für die englische Satire ist dabei eine durchgehend aggressive Haltung gegenüber einer bestimmten Person oder einer gesellschaftliche Gruppe, deren (für den Satiriker) negative Seiten entlarvt, übertrieben herausgestellt und einseitig herabgewürdigt werden. Der Satiriker „konzentriert sich auf das, was er an Verrücktem, Verkehrtem, Perversem, Suspektem möglichst unter einer respektablen Oberfläche ausfindig gemacht hat und nun für alle sichtbar in greller Beleuchtung ausbreiten möchte“.<sup>106</sup> Objektiv, harmlos und ausgewogen kann die Satire unter diesen Bedingungen nicht sein: „Die Bloßstellung des vom Satiriker attackierten Zustands oder die moralische Vernichtung des Gegners erfolgen bewußt polemisch-einseitig und mit strategischem Kalkül“.<sup>107</sup>

Des öfteren wurde in den Satiren des 18. Jahrhunderts der Herrschaftsanspruch des vermeintlich Hohen und Idealen dadurch zunichte gemacht, daß der Satiriker das Hohe ins Niedrige oder gar ins Obszöne kehrte.<sup>108</sup> So wird der Abstieg des Sublimen ins Lächerlich-Niedrige in Alexander Popes „Peri Bathous,

or, *The Art of Sinking in Poetry*“ (1727) durchgängig thematisiert.<sup>109</sup> Und in Popes „*Dunciad*“ (1728) geht die Erniedrigung des Erhabenen so weit, daß die Akteure einen Pinkelwettbewerb durchführen und anschließend ihre „hohen heroischen Spiele“ im Schlamm und im Hundekot fortsetzen.<sup>110</sup> Erinnert dies alles nicht stark an extreme Formen der ikonoklastischen Profanierung?

Sieht man von den Porträts und einigen gescheiterten Versuchen in der hohen Kunst einmal ab, so entpuppt sich Hogarths Bildwelt sehr oft als satirisch im typisch englischen Sinne, wobei das Mittel der Parodie besonders häufig zum Einsatz kommt. Erkennbar ist dies schon allein daran, daß unser Künstler mit bewußter Ironie den hohen Stil berühmter Vorbilder imitiert, gleichzeitig aber die traditionelle Thematik – wie beschrieben – durch neue, zeitgenössische, gar nicht so hehre Inhalte ersetzt, die er in alte Formen gießt. Das heißt: Sein „borrowing“-Verfahren ist Parodie und Blasphemie zugleich. Albrecht Schöne schreibt:

„Unerläßlich bleibt für parodistische Gestaltung, daß ihre Vorlage bekannt ist – und zwar über jene formalen oder inhaltlichen Züge hinaus, die in den parodierenden oder travestierenden Text [oder auch für die Anspielungen im Bilde; B. K.] übernommen werden. Denn im Dienste humoristischer, satirischer, polemischer Absichten lebt sie aus der Spannung zwischen heterogenen Stilbereichen, die miteinander gegeben werden müssen und deren Höhenunterschied die Wirkungsenergien der Parodie erzeugt. Durch eine neue, unangemessene Form des alten Inhalts (Travestie) oder einen neuen, unangemessenen Inhalt der alten Form (Parodie) wird in durchaus unterschiedlichem Schärfegrad die Vorlage entstellt.

[...] Parodie als Säkularisierungsform zielt auf Profanierung des religiösen Modells und erscheint in ihrer radikalen Ausprägung als Instrument antichristlicher Polemik [...], in ihrer harmlosen scherzhaften Form als ein Mittel, sich gleichsam Luft zu schaffen gegenüber dem Totalitätsanspruch des Religiösen“.<sup>111</sup>

Verschafft sich auch Hogarth mit seinem Ikonoklasmus gegenüber dem „Totalitätsanspruch des Religiösen“ Luft? Wohl nicht so sehr im Sinne des Religiösen an sich, denn im vom Deismus geprägten England gebärdete sich die offizielle Kirche weniger „totalitär“ als auf dem Kontinent. *Sie* brauchte Hogarth daher weniger zu parodieren, obwohl er einer allzu laxen anglikanischen Geistlichkeit gelegentlich Seitenhiebe verpaßte.<sup>112</sup> Es ist daher vorrangig die religiöse *Kunst* (und vor allem die des katholischen Kontinents), die Hogarth parodistisch profaniert. Daneben gibt es bei ihm eine Unmenge von weiteren ironischen Verweisen, die allesamt bedeutungsschwanger sind: vom Wortspiel über kleinste Utensilien, die er im Bild plaziert, über Gebärden, die für bestimmte „Leidenschaften“ stehen, bis hin zu zeitgenössischen Personen, die er im Bild auftreten läßt und die dem Bildbetrachter – zeitbedingt – gewisse Botschaften vermitteln.

Lichtenberg geht auf all diese Verweise ausführlich ein. Als seelenverwandte Natur<sup>113</sup> war er wohl der erste, der Hogarths zum Teil sarkastische Parodien

durchschaute und sie mit Worten umschrieb. Jedenfalls versucht Photorin in seinen Kommentaren immer wieder, die Doppeldeutigkeit und Ironie der bildlichen Darstellung durch eine passende, analoge Wortwahl zu imitieren.<sup>114</sup> Natürlich spielt die Säkularisierung unter den verbalen Mitteln bei seinen Erklärungen eine große Rolle. Schon Wehrli hat aufgezeigt, daß Lichtenbergs Texte (ähnlich wie Hogarths Bilder) gespickt sind „mit Anspielungen auf biblische Zitate und Ereignisse“. Und er nennt auch ein Hauptcharakteristikum von Lichtenbergs Hogarth-Erklärungen: „die Verwendung und gleichzeitige Verfremdung eines biblisch-christlichen Sprachschatzes zur Erläuterung einer bürgerlich aufgeklärten Moral“.<sup>115</sup> Bei seiner Beschreibung der fünften Szene des „Wegs der Buhlerin“ deutet Lichtenberg – in Anspielung auf den Sündenfall – sogar an, daß die Bibel mit ihren angestaubten Inhalten im verweltlichten Aufklärungszeitalter nicht mehr zur ständigen Lektüre der Leute gehört (so daß womöglich gerade deswegen Stellen aus ihr als ironische Versatzstücke mit bloßem Unterhaltungswert in profanen Texten zitiert werden konnten): „Denn seit einem gewissen Vorfall im Paradies, wovon man in einem alten klassischen Buche, das nicht viel mehr gelesen wird, umständliche Nachricht findet, ist der Mensch so sehr auf die *linke* Seite seiner Natur geworfen worden, daß es jetzt ein eigenes Studium ist, die *rechte* wieder zu gewinnen“.<sup>116</sup>

Auch Hogarth befand sich offensichtlich zu sehr auf der „linken“ (liederlichen) Seite des profanen Lebens,<sup>117</sup> die ihn in seinen Bildern zu blasphemischen Seitenhieben auf den Motivschatz der christlichen Ikonographie animierte. Da diese Seitenhiebe überwiegend ironisch geführt wurden, ja der höhnische „Witz“ bis hin zum Sarkasmus<sup>118</sup> dabei meist nicht zu kurz kommt, darf man wohl von der Annahme ausgehen, daß der Künstler seine „borrowings“ mit einer gehörigen Portion schwarzen Humors würzte.<sup>119</sup> Oder wie wäre es sonst zu erklären, daß er in „Cunicularii“ Mary Tofts Kaninchengeburt mit der Geburt Christi in Verbindung bringt,<sup>120</sup> in „Cruelty in Perfection“ den Frauenmörder Tom Nero wie Jesus gefangennehmen läßt<sup>121</sup> und in der sechsten Szene des „Wegs des Liederlichen“ den Christus der „Transfiguration“ gleichsam in Rauch auflöst?<sup>122</sup> Der blasphemisch-makabre Witz entwickelt sich im Spannungsfeld zwischen den traditionellen, ernsten Motiven der religiösen Kunst, die Hogarth in seinen Genrebildern und -stichen (als „comic history-painter“<sup>123</sup>) parodistisch zitiert, und den ganz und gar nicht dazu passenden neuen Bildinhalten mit ihren teils horriden, teils komischen, teils tragikomischen, gelegentlich auch burlesken (Alltags-)Motiven. Die typisch englische Tradition des schwarzen Humors, die sich nicht scheut, selbst die letzten Tabus zu brechen, und die die elementarsten christlichen Glaubensgrundsätze hämisch-ironisch bespöttelt, ja slapstickartig säkularisiert, wirkt bis heute fort: Man denke an den Film „Life of Brian“, den die englische Komikertruppe Monty Python 1979 gedreht hat. Dieser Film nimmt ganz gezielt die wichtigsten Begebenheiten des Lebens Christi, wie sie die Bibel überliefert, mit viel Klamauf aufs Korn. Auf die Spitze getrieben wird die Entchristlichung in der Schlußszene, denn dort pfeifen die Gekreuzigten quasi

aufs Leben und singen angesichts des nahenden Endes den Song „Always look on the bright side of life“.<sup>124</sup> Die blasphemischen Seitenhiebe auf das Leben Jesu (und die direkten Anspielungen auf die religiöse Kunst) in diesem Film sind wohl nur vor dem Hintergrund der modernen, total säkularisierten Massengesellschaft zu verstehen, der nichts mehr heilig ist und in der verballhornte, zentrale biblische Motive für eine mehr oder weniger burlesk-absurde Situationskomik erhalten müssen, von der gläubige Christen nur peinlich berührt sein können. Und eine solche, völlig verweltlichte Gesellschaft, wie wir sie Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts in Europa vorfinden, die sich erdreistet, derartiges zu produzieren, kündigte sich schon in Hogarths Tagen mit den damals verbreiteten deistisch-satirischen Tendenzen an.

Doch war es nicht nur die für Deisten überflüssige, traditionelle Religion mit ihrer Bilderwelt, die der Freigeist Hogarth in profanen Bildern parodiert. Bei ihm kommt noch ein weiterer, für ihn als Künstler existentieller Aspekt hinzu: sein lebenslanger Kampf gegen geldgierige Bilderhändler und verblendete „Kunstkenner“, die nur für alte, italienische Meister (und seit Mitte des Jahrhunderts auch vermehrt für den sonst eher verpönten Rembrandt<sup>125</sup>) schwärmten. Richten sich die „borrowings“ in Hogarths Œuvre – aus Werken von Raffael, Michelangelo, Correggio oder Rembrandt, etwa auch (oder gar primär) an die Adresse jener „Kenner“? Sind *sie* das eigentliche Ziel (und Opfer) seiner Bildsatiren?

#### Der Kenner als der eigentliche Adressat der „borrowings“

Auffällig ist, daß die Anzahl der „borrowings“, die man bis heute in Hogarths Œuvre entdeckt hat, nicht allzu groß ist. Das heißt: Der Künstler hat es offenbar recht gut verstanden, die Übernahmen von anderen Meistern in seinen Bildern vor den Augen des Betrachters zu verbergen. Warum diese Verschleierungstaktik? Damit die blasphemischen Säkularisierungen nicht gleich von jedem erkannt werden und der Künstler eine gewisse Ruhe vor kirchlicher Anfeindung hatte? Oder gibt es für sein Verfahren noch einen anderen möglichen Grund?

Meiner Ansicht nach könnte Hogarth die „geborgten“ Bildmotive in seinen Werken vorsätzlich verborgen haben, damit ein überraschter Bildbetrachter gelegentlich auf die versteckte Sinnschicht stoßen sollte. Allein der „Kenner“, nicht aber der „normale“ Rezipient (für den nur die primäre Sinnschicht, der simple Sachsinn also, zählt) kann ja – wenn überhaupt – die sekundären, motivgeschichtlich relevanten Botschaften entschlüsseln. Falls das Versteckspiel mit der Tradition tatsächlich so geplant war, ist klar, an wen sich Hogarths sekundäre (und oftmals gut kaschierte) Botschaft wendet: Sie zielte dann auf das in Hogarths Augen völlig falsche Kunstverständnis jener selbsternannten „Connoisseurs“, die einen klassizistisch-spätbarocken Kunstgeschmack bestimmten und die nur für sublimale Werke „alter Meister“ schwärmten, nicht aber für die Genrekunst von Hogarths Hand.

Es ist vor allem wohl die Massenproduktion an religiöser Kunst gewesen, die Hogarth gar nicht schmeckte, war sie es doch, die – aus dem Ausland importiert – Adelspaläste und (wenig später) auch die Stuben reicher Bürger füllte. Dagegen wurde Hogarth bei den Zeitgenossen die eigenen Gemälde nur recht selten los. (Es sei denn, er verzichtete aufs Honorar oder bot ein Werk als Lotteriegewinn im Losverfahren an.<sup>126</sup>) Der Bilderhandel seinerzeit forcierte den Verkauf von „alten Meistern“, bot man auf gängigen Auktionen doch überwiegend religiöse Bilder aus der Renaissancezeit oder „Italiener“ aus dem 17. Jahrhundert an.<sup>127</sup> So ist es denn auch nicht verwunderlich, daß Hogarth 1737 – zwei Jahre nach der „Wüstlings“-Folge – seinem Ärger über diesen Umstand öffentlich Luft machte: In einem Leserbrief an eine Tageszeitung mokierte er sich über die „Schiffsladungen *Toter Christusse, heiliger Familien und Madonnen*“, die von profitgierigen Bilderhändlern importiert würden und ganz England überschwemmen.<sup>128</sup> Die Produkte der zeitgenössischen englischen Maler dagegen fänden bei den Sammlern kaum Beachtung. Offenbar hat sich noch Jahre später an der monierten Praxis nichts geändert, denn auf der Radierung „The Battle of the Pictures“ (1745) fechten Hogarths „modern moral subjects“ immer noch einen ungleichen (und fast aussichtslosen) Kampf gegen die Übermacht der importierten „alten Meister“, darunter Unmengen an „Heiligen Andreassen“, „Schindungen des Marys“ und „Europen auf dem Stier“.<sup>129</sup> Verständlich, daß sich Hogarth gegen die einseitigen Gepflogenheiten des heimischen Bilderhandels nicht nur einmal, sondern öfter mit dem Pinsel und dem Grabstichel zu wehren suchte.<sup>130</sup> Das Resultat seines Aufbegehrens wären die vielen „borrowings“, die demnach als sarkastische Profanierungen und Parodien des reichen Motivschatzes importierter „alter Meister“ zu deuten sind.

So dürfte Hogarths Nachahmungs-Konzept in erster Linie dazu dienen, die von seiner Warte aus falschen Ansichten jener „Connoisseurs“ auf künstlerischem Wege zu entlarven. Wenn Hogarth religiöse Bildmotive, die jeder Kenner auf den importierten Bildern damals schätzte – so beispielsweise die „Passion“ –, durch eine unmoralische Thematik für Eingeweihte (und nur für diese!) sichtbar säkularisiert, ja regelrecht erniedrigt, verdeutlicht er den „Connoisseurs“, was die sublimen Schemata im aktuellen England wert sind: Sie dienen lediglich dazu, für höchst vulgäre, lasterhafte Szenen, die der moderne Künstler malt und die den wahren Zeitgeist widerspiegeln, ein schwaches kompositorisches Grundgerüst zu liefern. Die direkte Konfrontation von „hohen“ Vorbildern mit einer „niedrigen“ Thematik in jedem der acht „Wüstlings“-Bilder (wie in so vielen seiner Werke) dient Hogarth als satirisches Kampfmittel, um die „Kenner“ und ihren Kunstbegriff bloßzustellen.

Das Lächerlichmachen des Kennertums:  
Der Zweck von Hogarths „Anti-Ikonographie“

Der Künstler unterwirft sozusagen die Vorlieben der „Connoisseurs“ der „Probe des Lächerlichen“ – dem seinerzeit in England gängigen „test of ridicule“, den schon Shaftesbury in seinem „Letter concerning Enthusiasm“ (1708) und noch Hogarths Freund Allan Ramsay in seinem „Essay on Ridicule“ (1753) als Probestein der Wahrheit empfahl: Die beliebte Methode wurde vor allem dann angewendet, wenn es galt, falsche Ansichten, auf die sich Autoritäten beriefen, mit Hohn und Spott zu begegnen und dadurch ins Lächerliche zu ziehen. Hielt eine Vorstellung diesem Test nicht stand, dann war sie innerlich hohl, nicht akzeptabel und zu verwerfen. Erst wenn ein Glaubenssatz aus dieser Prüfung größtenteils unbeschadet hervorging, konnte man weiterhin auf ihn bauen.<sup>131</sup>

Ergo: Die „Anti-Ikonographie“ – wie ich die „borrowing“-Methode definieren möchte – ist Hogarths künstlerische „Waffe“, um die verhaßten „Kenner“ und ihr verstaubtes, nicht mehr aktuelles Kunstkonzept mit Geist und Witz (und mit deistisch-radikaler Blasphemie) zu attackieren. Die frechen Anspielungen auf wohlbekannte religiöse Bildmotive persiflieren also ganz gezielt die von den „Akademikern“ sonst propagierten Regeln hoher Kunst. Vermutlich war der Zweck der „borrowings“, mit parodierten Hochkunsstschemata den „Kenner“ zu schockieren und ihn zur Überprüfung seines Selbstverständnisses zu zwingen.<sup>132</sup> Mit den Entlehnungen hätte der Künstler obendrein belegt, daß die von „Kennern“ so geschätzten alten Schemata zwar hohl und nicht mehr zeitgemäß, doch – als satirisch-amüsantes Beiwerk – für aktuelle Inhalte verwertbar sind. Wohl nur ein schwacher Trost für einen eingefleischten „Connoisseur“, der unerschütterlich an alten Kunstdoktrinen klebt.

Und sollte tatsächlich keiner der selbsternannten Kunstkenner Hogarths Entlehnungen erkannt haben, so bliebe dem Künstler wenigstens das Gefühl der eigenen Überlegenheit über den mangelnden Sachverstand der verhaßten „Connoisseurs“, die nun wegen ihrer Unfähigkeit, die Vorbilder zu erkennen, die Blamierten waren. Mit seinen „borrowings“ hätte Hogarth dann demonstriert, daß er als Künstler *über* dem falschen zeitgenössischen Kunstgeschmack steht.

Die „borrowings“ in „A Rake’s Progress“, um die es in meinem zweiteiligen Essay vorrangig ging, standen nur beispielhaft für das von Hogarth auch andernorts gepflegte Verfahren der „Anti-Ikonographie“.<sup>133</sup> Die künftige Forschung sollte verstärkt nach versteckten Entlehnungen auch in anderen Hogarth-Werken suchen. Eine derartige Suche dürfte sich nämlich lohnen, hilft sie doch, das seinerzeit wohl einmalige negative „borrowing“-Konzept eines „Künstlerrebellen“ zu verstehen, der versuchte, sich mit künstlerischen Mitteln (vor allem: der parodistischen Bildsatire) gegen die damals herrschenden Gesetze des Kunstmarktes zu wehren.



## Eine Empfehlung fürs 21. Jahrhundert

Vergleichbaren Reaktionen gegen vermeintliche „Kunstpäpste“ begegnet man noch in der Kunstszene des 20. Jahrhunderts viel zu selten.<sup>134</sup> Kritisch denkenden jungen Künstlern des 21. Jahrhunderts sei empfohlen, sich erneut an Hogarth zu erinnern und sich sein satirisches „borrowing“-Konzept (in aktualisierter Form) zum Vorbild zu nehmen. Vielleicht ließen sich mit seiner Methode die sich so selbstherrlich gebärdenden Kunstmärkte der westlichen Welt mit ihren modernen „Ikonen“ aufweichen und wirkungsvoll auf den Arm nehmen. Eine lachende, kunstinteressierte Mehrheit hätten die kritischen Künstler sicher auf ihrer Seite, wenn sie vermeintliche „Meisterwerke“ des 20. Jahrhunderts – schwache abstrakte Gemälde, Objekte, Installationen oder Aktionen – der „Probe des Lächerlichen“ unterzögen und sie als Scharlatanerie entlarvten.<sup>135</sup> Und eine Prise Humor täte dem sich leider immer noch viel zu ernst nehmenden Ausstellungsbetrieb generell ganz gut. Doch die finanzielle Unabhängigkeit der jungen Künstler wäre eine Grundvoraussetzung dafür. – Jammerschade, daß das Geld humorloser, moderner Galeristen (wie das der früheren Mäzene) zu sehr lockt ...

- 1 Vgl. *Lichtenberg-Jahrbuch 1998* (1999), 204-242. Lichtenbergs Erläuterungen zur *Rake*-Serie (in Form der „Ausführlichen Erklärung“ oder als kürzere „Kalender-Erklärung“) sind vollständig wiederabgedruckt in SB 3, 821-910 (vgl. hierzu auch die Anmerkungen im gesonderten Kommentarband) und bei Wolfgang Promies (Hrsg.): *Lichtenbergs Hogarth. Die Kalender-Erklärungen von Georg Christoph Lichtenberg mit den Nachstichen von Ernst Ludwig Riepenhausen zu den Kupferstich-Tafeln von William Hogarth*. München; Wien 1999, 31-63 (und Anmerkungen hierzu: 279-285).
- 2 Daß es neben den Lobpreisungen à la Vasari im 18. Jahrhundert auch einige kritische Stimmen gab, die in Raffaels *Transfiguration* akademische Regeln, etwa die Einheit von Raum und Zeit verletzt sahen, mag ein zusätzlicher Anlaß für Hogarth gewesen sein, gerade eine Persiflage auf dieses Bild (und nicht auf eine Himmelfahrtsdarstellung) in seinen *Rake*-Zyklus aufzunehmen. Ergänzend zu dem im letzten Jahrbuch erwähnten Kritiker sei hier noch Shaftesbury angeführt, der 1712 den Berg Tabor in Raffaels Gemälde mit einem Maulwurfshügel und einer Marktschreierbühne verglich: „The mountain is a mole-hill, at most a mountebank's stage.“ Vgl. Shaftesburys Anmerkung zum Text des sechsten Kapitels seines unveröffentlichten Fragments *Plastics. An Epistulary Excursion on the Original Progress and Power of Designatory Art*. In: Anthony Ashley Cooper (Third Earl of Shaftesbury): *Second Characters or the Language of Forms*. Hrsg. v. Benjamin Rand. Cambridge 1914, 118; zitiert bei Irene Haberland: *Jonathan Richardson (1666-1745). Die Begründung der Kunstkenner-schaft*. Münster; Hamburg 1991, 140.
- 3 So warf etwa Jean Baptiste DuBos in seinen *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) den niederländischen Malern vor, „daß sie niedrige Leidenschaften und eine unedle Natur gemalet haben. Die Scene ihrer Gemälde ist ein Kramladen, eine Wachtstube, eine Bauernküche; ihre Helden sind schlechte Kerls. Wann solche holländische Maler haben historische Gemälde malen wollen, so haben sie Werke her-

- vorgebracht, welche in Absicht auf Licht und Schatten vortrefflich, im übrigen aber lächerlich sind. Die Kleidungen ihrer Figuren sind ungereimt, und der Ausdruck niedrig und komisch. Sie malen den Ulisses ohne List, die Susanna ohne Schamhaftigkeit, und den Scipio ohne einen einzigen Zug, der etwas edles und tapferes anzeigt; ihr Pinsel benimmt allen berühmten Köpfen ihren bekannten Charakter“ (*Des Abts Du Bos Anmerkungen von der Beschaffenheit des Genies einiger Dichter und Maler*. In: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*. 2. Aufl. Leipzig 1762. Bd. 3, erstes Stück, 22-23). Ähnlich kritisierte Gerard de Lairese in seinem *Groot Schilderboek* (1707), das 1738 als *Art of Painting* auf englisch erschien, die niedrige, gemeine holländische Kunst, die sich nicht scheute, in Historienbildern vulgäre Typen und Motive zu verwenden, und es wagte, Bettler, Fiedler und Tabakraucher, häßliche, urinierende Kinder oder Kneipen- und Bordellszenen darzustellen. Vgl. Arno Dolders: *Some remarks on Lairese's „Groot schilderboek“*. In: *Simiolus* 15 (1985), 210. 215; Georg Kauffmann: *Studien zum Großen Malerbuch des Gérard de Lairese*. In: *Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 3 (1955-57), 153-196; Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993, 317 ff. Schon von Zeitgenossen wurden Hogarths Werke, die sogenannten „modern moral subjects“ oder „comic history paintings“, mit der „niedrigen“ holländischen Manier in Verbindung gebracht. Der *Universal Spectator* etwa stellte Hogarth am 16. März 1734 auf eine Stufe mit den „Dutch grotesque painters“. Und Horace Walpole schrieb über Hogarths Standort in der Kunst: „His place is between the Italians, whom we may consider as epic poets and tragedians, and the Flemish painters, who are as writers of farce and editors of burlesque nature.“ Und er ergänzt in einer Anmerkung: „When they [die Niederländer] attempt humour, it is by making a drunkard vomit, they fake evacuations for jokes, and when they make us sick, think they make us laugh. A boor hugging a frightful frow is a frequent incident even in the works of Teniers. If there were painters in the Alps, I suppose they would exhibit Mars and Venus with a conjunction of swelled throats.“ (Horace Walpole: *Anecdotes of Painting in England, with some Account of the principal Artists, and incidental Notes on other Arts. Collected by the late Mr. George Vertue, And now digested and published from his original MSS. By Mr. Horace Walpole. To which is added The History of The Modern Taste in Gardening*. IV. Strawberry-Hill 1771, 69.) Vgl. zu den Kritikpunkten auch Jürgen Döring: *Kritik an Hogarth im 18. Jahrhundert*. In: Ulrich Joost/Gerd Unverfehrt (Hrsg.): *Hogarth und die Nachwelt. Von Lichtenberg bis Hrdlicka*. Ausst.-Kat. Kunstsammlung der Universität Göttingen im Auditorium, 13. November – 18. Dezember 1988, 23-31. Kein Zweifel: *A Rake's Progress* gehörte seinerzeit zur offiziell verpönten Genrekunst.
- 4 Verkörpert durch den Tanzlehrer und durch den Meister in der „Pugilistik“ in Bild 2. Vgl. SB 3, 835. 838-839.
- 5 Solche „sinnlichen Spektakel“ wurden von den Puritanern abgelehnt, hielten die „Vergnügungen“ doch Gläubige von einem frommen Leben ab, das voller Fleiß und voll Bescheidenheit zu führen war. Vgl. John Marlowe: *The Puritan Tradition in English Life*. London 1956; Christopher Hill: *Society and Puritanism in Pre-Revolutionary England*. London 1964; Geoffrey F. Nuttall: *The Puritan Spirit. Essays and Addresses*. London 1967; John S. Coolidge: *The Pauline Renaissance: Puritanism and the Bible*. Oxford 1970; Patrick Collinson: *English Puritanism*. London 1983; ders.: *Godly People. Essays on English Protestantism and Puritanism*. Rio Grande 1983; ders.: *The Birthpangs of Protestant England. Religious and Cultural Change in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. New York 1988; Lawrence A. Saseck (Hrsg.): *Images of English Puritanism. A Collection of Contemporary Sources, 1589-1646*. Baton Rouge

1989; Christopher Durston/Jacqueline Eales (Hrsg.): *The Culture of English Puritanism, 1560–1700*. Basingstoke 1996; John Spurr: *English Puritanism, 1603–1689*. Basingstoke 1998. Im 17. Jahrhundert tauchen solche Szenen allerdings im holländischen Bauerngenre regelmäßig auf. Vgl. Konrad Renger: *Adriaen Brouwer und das niederländische Bauerngenre: 1600-1660*. Ausst.-Kat. Alte Pinakothek München 1986.

- 6 Vgl. Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann: *Christliche Ikonographie in Stichworten*. 2. Aufl. Leipzig 1980, 276-277. Zur Bildtradition ausführlich: Stephanie Brown: *Religious Painting. Christ's Passion and Crucifixion*. Oxford 1979; Helga Möbius: *Passion und Auferstehung in Kultur und Kunst des Mittelalters*. Berlin; Wien 1979; James H. Marrow: *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*. Kortrijk 1979; Gertrud Schiller: *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. 2: *Die Passion Jesu Christi*. Gütersloh 1983; Walter Haug/Burghart Wachinger (Hrsg.): *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*. Tübingen 1993; Anne Derbes: *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*. Cambridge 1996; A. A. MacDonald/H. N. B. Ridderbos (Hrsg.): *The Broken Body: Passion Devotion in Late-Medieval Culture*. Groningen 1998. Zu den druckgraphischen Versionen des Themas, besonders bei Martin Schongauer, Albrecht Dürer und Rembrandt: Walter L. Strauss: *The Passion of Christ in the Printed Image: Random Thoughts about its Meaning and Standardization*. In: William W. Clark/Colin Eisler/William S. Heckscher/Barbara G. Lane (Hrsg.): *Tribute to Lotte Brand Philip, Art Historian and Detective*. New York 1985, 193-204. Zu einer möglichen frühen ironischen Variante: Marianna D. Birnbaum: *A Mock Calvary in 1514? The Dózsa-Passion*. In: György Endre Szönyi (Hrsg.): *European Iconography East and West: Selected Papers of the Szeged International Conference June 9-12, 1993*. Leiden 1995, 91-108.
- 7 Dürers *Kleine Holzschnittpassion* (erschienen 1511) zeigt folgende Begebenheiten: *Christus in der Rast* [= Titelbild], *Adam und Eva im Paradies*, *Die Vertreibung aus dem Paradies*, *Die Verkündigung*, *Die Geburt Christi*, *Der Einzug Christi in Jerusalem*, *Die Vertreibung der Händler aus dem Tempel*, *Der Abschied Christi von seiner Mutter*, *Das Abendmahl*, *Die Fußwaschung*, *Christus am Ölberg*, *Die Gefangennahme Christi*, *Christus vor Hannas*, *Christus vor Kaiphas*, *Die Verspottung Christi*, *Christus vor Pilatus*, *Christus vor Herodes*, *Die Geißelung Christi*, *Die Dornenkrönung Christi*, *Ecce homo*, *Die Handwaschung Pilati*, *Die Kreuztragung*, *Die heilige Veronika zwischen Petrus und Paulus*, *Die Kreuzannagelung*, *Christus am Kreuz*, *Die Höllenfahrt*, *Die Kreuzabnahme*, *Die Beweinung*, *Die Grablegung*, *Die Auferstehung*, *Christus erscheint seiner Mutter*, *Christus als Gärtner*, *Christus und seine Jünger in Emmaus*, *Der ungläubige Thomas*, *Die Himmelfahrt Christi*, *Die Ausgießung des Heiligen Geistes* und *Das Jüngste Gericht*. Vgl. Karl-Adolf Knappe: *Dürer. Das graphische Werk*. Wien; München 1964, Nr. 254-290.
- 8 Vgl. Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip: Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*. Hildesheim; New York 1977, 30 ff. Als besonders „witzige“ Beispiele aus Reynolds' Œuvre seien hier nur genannt: seine frühe *Parody of the School of Athens* (1751; National Gallery of Ireland, Dublin), in der er britische Kunstkenner vor gotischem Ambiente statt antike Philosophen vor Raffaels Renaissancearchitektur posieren läßt (vgl. Ellis K. Waterhouse: *Three Decades of British Art, 1740 to 1770*. Philadelphia 1965, 27-30; *Zwei Jahrhunderte englische Malerei. Britische Kunst und Europa 1680 bis 1880*. Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, 21. November 1979 bis 27. Januar 1980, 234, Nr. 118; Nicolas Penny [Hrsg.]: *Reynolds*.

- Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts. London 1986, 20-21 und Abb. 4; Renate Prochno: *Joshua Reynolds*. Weinheim 1990, 44 und Abb. 151), sowie sein Porträt des *Master Crewe as Henry VIII* (1776; Privatsammlung), das einen kleinen Jungen in der Pose und im Kostüm von Hans Holbeins *Heinrich VIII.* (1536/37) zeigt (vgl. *Zwei Jahrhunderte englische Malerei*, 242, Nr. 124 und Farbabb. auf S. [2]; Penny, 269, Nr. 97 [Farbabb. S. 128]; Prochno, 43-44 und Abb. 2 und 7). Allerdings gab es auch kritische Stimmen, die Reynolds unverblümt „plagiarism“ vorwarfen. So ist etwa Nathaniel Hones Gemälde *The Conjuror* (1775), auf dem ein Zauberer altmeisterliche Motive aus Reproduktionsstichen in moderne Bolder verwandelt, als bewußte Parodie auf Reynolds' Entlehnungsmethode zu verstehen. Vgl. Penny, 343, Nr. 173; John Newman: *Reynolds and Hone. 'The Conjuror' Unmasked*. Ebd., 344-354. Horace Walpole sah sich daher genötigt, Reynolds' Zitatkunst zu verteidigen: „When a single posture is imitated from an historic picture and applied to a portrait in a different dress and with new attributes, this is not plagiarism, but quotation; and a quotation from a great author, with a novel application of the sense, has always been allowed to be an instance of parts and taste; and may have more merit than the original. [...] Is not there humour and satire in Sir Joshua's reducing Holbein's swaggering and colossal haughtiness of Henry VIII. to the boyish jollity of Master Crewe?“ Vgl. Horace Walpole: *Anecdotes of Painting in England, with some Account of the Principal Artists, and Incidental Notes on other Arts*. A new edition, revised, with additional notes by Ralph Wornum. 3 Bde. London 1862. Bd. 1, xvii, Anm. 2; zitiert nach Prochno, 42. Zum Begriff des „wit“, mit dem im 18. Jahrhundert weniger der komisch-platte Witz gemeint ist, sondern eher, wie Busch treffend erläutert, „die originelle Anspielung, die überraschende Pointe, ein erhellendes Aha-Erlebnis bei Erkennen einer unvorhergesehenen Beziehung zwischen Dingen und Begriffen“: Werner Busch: *Das sentimentalische Bild* (wie in Anm. 3), 404 ff. Vgl. zur Tradition des Begriffs auch Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip*, 41 ff.; Ernest B. Gilman: *The Curious Perspective. Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*. New Haven; London 1978, 67 ff.; Melvyn New: *Sterne, Warburton, and the Burden of Exuberant Wit*. In: *Eighteenth-Century Studies* 15 (1981/82), 245-274; Prochno, 45 ff. Über Lichtenbergs Haltung zum Witz informieren Wolfram Mauser: *Hogarth und Lichtenberg. Zur Frage der Verrechenbarkeit von Bild und Wort im 18. Jahrhundert*. In: Emilio Bonfatti (Hrsg.): *Il gesto, il bello, il sublime: arte e letteratura in Germania tra '700 e '800*. Rom 1997, 16 ff.; Hans-Georg von Arburg: *Kunst-Wissenschaft um 1800. Studien zu Georg Christoph Lichtenbergs Hogarth-Kommentaren*. Göttingen 1998, 21 ff. 221 ff. 318 ff.; Jutta Pivecka: *Malen, Schreiben, Drucken. Zum Verhältnis von Autorschaft und Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert aus Sicht der Geschlechterforschung. Studien zu William Hogarth (1697-1764) und Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799)*. Königstein/Ts. 1999 (= *Frankfurter Feministische Texte – Literatur und Philosophie* 3), 216 ff.
- 9 Vgl. Edgar Wind: *Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts*. In: *Vorträge der Bibliothek Warburg* 9 (1930/31), 192. 222; Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip* (wie in Anm. 8), 36-37; Prochno (wie in Anm. 8), 48. Wir kommen später noch einmal darauf zurück.
- 10 Vgl. Albrecht Schöne: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. 2. Aufl. München 1968, 38-39; Ronald Paulson: *Emblem and Expression. Meaning in English Art of the Eighteenth Century*. Cambridge/Mass. 1975, 48-57.
- 11 Vgl. Eva-Maria Schenck: *Das Bilderrätsel*. Hildesheim; New York 1973 (über England besonders 49 ff.).
- 12 Vgl. Karl Riha: *Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik*. Stuttgart 1971.

- 13 Ebd., 7; zitiert auch bei Klaus Siebenhaar: *Lichtenbergs Schaubühne. Imaginarium und Kleines Welttheater*. Opladen 1994, 155-156.
- 14 Zitiert nach William Hogarth: *Analyse der Schönheit*. Aus dem Englischen von Jörg Heininger. Dresden; Basel o. J. [1995], 61. Im Originalwortlaut: „It is a pleasing labour of the mind to solve the most difficult problems; allegories and riddles, trifling as they are, afford the mind amusement [...]“ (William Hogarth: *The Analysis of Beauty with the Rejected Passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes*. Ed. Joseph Burke. Oxford 1955, 42; William Hogarth: *The Analysis of Beauty*. Edited with an Introduction and Notes by Ronald Paulson. New Haven; London 1997, 33). Vgl. auch Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip* (wie in Anm. 8), 48-49. Die Vorliebe für Rätsel scheint übrigens auch Lichtenberg geteilt zu haben. Vgl. B 407; K S. 838; J 510. 599. 884. 993.
- 15 Die Methode hätte sogar Tradition, unterstützte doch seit der Renaissance manch ein „moderner“ Maler die eigene künstlerische Kreativität durch „selektives Ausborgen“ gut gelungener Motive aus Bildern großer Meister. Vgl. Rudolf Wittkower: *Imitation, Eclecticism, and Genius*. In: Earl R. Wasserman (Hrsg.): *Aspects of the Eighteenth Century*. Baltimore 1965, 154; Klaus Irle: *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*. Münster; New York; München; Berlin 1997.
- 16 Jan Białostocki: „Alt“ und „neu“ in der Kunstgeschichte. In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 20 (1975), 10. Vgl. auch die vielen Beispiele bei Irle: *Der Ruhm der Bienen* (wie in Anm. 15).
- 17 Vgl. zum englischen Deismus: Gotthart Victor Lechler: *Geschichte des englischen Deismus*. Tübingen 1841 [Reprint, ed. Günter Gawlick: Hildesheim 1965]; Ernst Troeltsch: *Der Deismus* [1898]. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 4. Tübingen 1924, 429-487; John M[ackinnon] Robertson: *The Rise and Fall of the Deistic Movement*. In: ders.: *The Dynamics of Religion*, 2. Aufl. London 1926, 61-170; John Orr: *English Deism: Its Roots and its Fruits*. Grand Rapids/Michigan 1934; Roland N. Stromberg: *Religious Liberalism in Eighteenth-Century England*. Oxford 1954, 52-87; Frank E. Manuel: *The Eighteenth Century Confronts the Gods*. Cambridge/Mass. 1959, 55-81; E[dward] Graham Waring (Hrsg.): *Deism and Natural Religion. A Source Book*. New York 1967; Peter Gay (Hrsg.): *Deism. An Anthology*. Princeton, London 1968; E[dgar] Royston Pike: *Slayers of Superstition. A Popular Account of Some of the Leading Personalities of the Deist Movement*. Port Washington 1970; John Leland: *A View of the Principal Deistical Writers*. 3 Bde. New York; London 1978; Robert E. Sullivan: *John Toland and the Deist Controversy. A Study in Adaptations*. Cambridge/Mass. 1982; J. A. Leo Lemay (Hrsg.): *Deism, Masonry, and the Enlightenment*. Newark/Delaware 1987 [mit Literatur]; Peter Byrne: *Natural Religion and the Nature of Religion. The Legacy of Deism*. London 1989; William Stephens: *An Account of the Growth of Deism in England* [1696]. Introduction by James E. Force. Los Angeles 1990; Roger D. Lund (Hrsg.): *The Margins of Orthodoxy. Heterodox Writing and Cultural Response 1660-1750*. Cambridge 1995; James A. Herrick: *The Radical Rhetoric of the English Deists. The Discourse of Skepticism, 1680-1750*. Columbia/South Carolina 1997. Über Hogarth als Deist: Ronald Paulson: *Hogarth, Volume 1: The ‚Modern Moral Subject‘ 1697-1732*. New Brunswick 1991 und Cambridge 1992, 253. 288-292. 293 ff.; ders.: *Hogarth, Volume 2: High Art and Low 1732-1750*. New Brunswick; Cambridge 1992, 87 ff. 103. 112; ders.: *The Beautiful, Novel, and Strange. Aesthetics and Heterodoxy*. Baltimore; London 1996, x-xii. 6-22. 27-47. 99-100. 199-201.
- 18 John Toland: *Christianity not Mysterious: Or, A Treatise Shewing, that there is nothing*



- in the Gospel contrary to Reason, nor above it: and that no Christian Doctrine can be properly call'd a Mystery.* Faksimile-Neudruck der Ausgabe London 1696, herausgegeben und eingeleitet von Günter Gawlick. Stuttgart-Bad Cannstatt 1964. Vgl. über Toland auch Lechler: *Geschichte des englischen Deismus* (wie in Anm. 17), 180-210.
- 19 Vgl. Matthew Tindal: *Christianity as Old as the Creation.* Faksimile-Neudruck der Ausgabe London 1730, herausgegeben und eingeleitet von Günter Gawlick. Stuttgart-Bad Cannstatt 1967. Über den Autor auch Lechler: *Geschichte des englischen Deismus* (wie in Anm. 17), 326-342. Bereits Anthony Collins hatte in seinem *Discourse of Free-Thinking* (London 1713), die Menschen aufgefordert, frei zu denken, um zur Einsicht in religiöse Wahrheiten zu kommen, und sich nicht auf die Priester zu verlassen, die ganz unterschiedliche Meinungen über das Wesen Gottes und die Auslegung der heiligen Schriften verträten. Vgl. Lechler: *Geschichte des englischen Deismus* (wie in Anm. 17), 217-239.
- 20 Vgl. Thomas Woolston: *Six Discourses on the Miracles of Our Saviour and Defences of his Discourses.* New York 1979. Vgl. auch Lechler: *Geschichte des englischen Deismus* (wie in Anm. 17), 294-311. Über den von seinen Gegnern für verrückt erklärten Autor: William H. Trapnell: *Thomas Woolston. Madman and Deist?* Bristol 1994. Paulson nimmt an, daß Hogarth von Woolstons Thesen beeinflusst wurde. Vgl. Paulson: *Hogarth, Volume 1: The „Modern Moral Subject“* (wie in Anm. 17), 288 ff.; ders.: *Hogarth, Volume 2: High Art and Low* (wie in Anm. 17), 87 ff.; ders.: *The Beautiful, Novel, and Strange* (wie in Anm. 17), 11 ff. Ein Porträt von Woolston hängt an der Wand des Judenzimmers in *A Harlot's Progress*. Plate 2 (1732). Vgl. SB 3, 757; Ronald Paulson: *Hogarth's Graphic Works*, Third, Revised Edition. London 1989, Nr. 122; David Dabydeen: *Hogarth, Walpole and Commercial Britain.* London 1987, 102 ff.
- 21 Jonathan Swift: *Gedanken und Essays.* Eingeleitet und übertragen von Walter Freisburger. Dessau; Leipzig 1940, 66. 68. 76-77. Vgl. Jonathan Swift: *An Argument To Prove, That the Abolishing of Christianity in England, May, as Things now Stand, be Attended with some Inconveniencies, and perhaps, not produce those many good Effects proposed thereby.* In: Jonathan Swift: *Bickerstaff Papers and Pamphlets on the Church.* Hrsg. v. Herbert Davis. Oxford 1966, 26-39.
- 22 Vgl. Peter Wagner: *Eros Revived. Erotica of the Enlightenment in England and America.* London 1988, 48-49. Im April 1721 versuchten behördliche Stellen gegen die „scandalous clubs and societies of young persons“ vorzugehen, die in London der Blasphemie frönten, doch hatten die Ordnungshüter keinen großen Erfolg: Die Clubs blieben unentdeckt. Vgl. M. Dorothy George: *London Life in the Eighteenth Century.* Harmondsworth 1976, 44.
- 23 Vgl. zu Dashwoods „Höllengeheuer-Club“ und Hogarths mutmaßlicher Mitgliedschaft: Ronald Fuller: *Hell-Fire Francis. An Account of Francis Dashwood, Baron Le Despenser, and the Hell-Fire Club.* London 1939; Donald McCormick: *The Hell-Fire Club.* London 1958; Daniel Pratt Mannix: *The Hell-Fire Club.* London 1970 [Neuauf. 1978]; Ronald Paulson: *Hogarth: His Life, Art, and Times.* 2 Bde. New Haven; London 1971. Bd. 2, 256 ff.; ders.: *Hogarth, Volume 3: Art and Politics, 1750-1764.* New Brunswick und Cambridge 1993, 272-276; Wagner: *Eros Revived* (wie in Anm. 22), 49. 54-58. Solche Klubs wie in „Medmenham“, schreibt Peter Quennell, „waren der Ausdruck der Erhebung gegen die christliche Ethik, des Wunsches der Menschen nach der Erforschung der in Dunkelheit liegenden rätselhaften Wege in ihrem Inneren, von der sie sowohl konventionelle Moral als auch die Regeln gesunden Menschenverstandes zurückhielten. Ausschweifung ist ein häufig, wenn auch selten erfolgreich, angewandtes Mittel, um zu versuchen, neue Entdeckungen auf geistigem und seelischem Gebiet zu machen. Mystizismus und Orgien sind oftmals schwer auseinanderzuhalten.“

Während es jedoch falsch wäre, dem übertriebenen Mummenschanz, den die Mönche und Nonnen von Medmenham aufführten, einen feierlichen Wert beizumessen, können wir nicht umhin, sie als die frivolen Erben eines altertümlichen und ernsthaften Kultes anzusprechen. Es steht außer Zweifel, daß sie den Teufel beschworen, wobei sie auch einem Gerücht zufolge einmal glaubten, Erfolg gehabt zu haben. [...] Über der Eingangspforte war der berühmte Wahlspruch ‚Fay ce que voudras‘ [nach Rabelais] angebracht. [...] Dann wandern wir durch die Haine, Alleen und gewundenen Wege, wobei wir auf zahlreiche phallische Embleme und architektonische Schlüpfrigkeiten stoßen und an Bänken und Statuen mit befremdenden Inschriften, zweideutigen Obeliskten und einladenden Grotten vorbeikommen. Rätselhafte Mystik aber umgibt uns im Hause selbst. Die Mitglieder, erfahren wir, trugen alle weiße Kleidung, während der Prior, Sir Francis, sich durch eine rote, mit Kaninfell geschmückte Kappe von den anderen unterschied. Bei den meisten, wenn nicht gar bei allen Versammlungen waren Frauen zugegen. In der Kapelle, zu der kein Fremder Zutritt hatte, wurden Zeremonien abgehalten, die denjenigen der ‚Schwarzen Messe‘ ähnelten, zumindest in ihren extravaganten und weniger furchteinflößenden Einzelheiten. [...] Die vollständige Liste der Mitglieder und Gäste des Klubs ist mitsamt den Protokollen verloren gegangen. Jedenfalls gehörte zu seinem engeren Kreis, an dessen Spitze Dashwood stand, Lord Sandwich, ein ebenso roher, skrupelloser und unzugänglicher Patron, wie sein Freund sanft und duldsam war. Ferner Bubb Dodington, ein komischer, aber kultivierter Parvenu, dann [Thomas] Potter – der ehemalige Liebling und die Zielscheibe der Launen des Thronfolgers Friedrich, Prinz von Wales – Potters Schützling [John] Wilkes (der jedoch erst 1759 als vollgültiges Mitglied eintrat) und schließlich drei Verseschmiede von einigem Können, Charles Churchill, Paul Whitehead und Robert Lloyd. Churchill, der beste in diesem Trio und zu diesem Zeitpunkt und später Wilkes engster Freund, war außerdem, wie wir vermerken wollen, ein Pfarrer der Anglikanischen Kirche. Bei dem Ritual der ‚Schwarzen Messe‘ hat er wahrscheinlich als ‚mauvais prêtre‘ – als der gefallene Priester – fungiert, wodurch traditionsgemäß der ganzen Zeremonie erst ihre wahre Bedeutung verliehen wurde.“ (Peter Quennell: *Bedeutende Engländer des 18. Jahrhunderts*. Berlin 1947, 208-210).

24 Zitiert bei Max von Boehn: *England im achtzehnten Jahrhundert*. Berlin 1920, 541.

25 In der ersten Szene (von der es in gemalter Fassung zwei Versionen gibt) wird ganz ungeschminkt gezeigt, wie ein jugendlicher Wüstling (in der Stichversion: ein geiler Mann) ein anscheinend sprödes Mädchen arg bedrängt. Die zweite Szene präsentiert die Konfusion des Paares nach dem sexuellen Akt. In der Stichversion verdeutlichen die Aktionen des kleinen Cupido auf den Bildern im Bild den Zustand des „Vorher“ und „Nachher“: In *Before* entzündet Cupido einen Feuerwerkskörper; in *After* weist er auf die abgebrannte Rakete. Vgl. Ronald Paulson: *Hogarth's Graphic Works* (wie in Anm. 20), Nr. 141-142; Peter Wagner: *Eroticism in Graphic Art: The Case of William Hogarth*. In: Patricia B. Craddock/Carla H. Hay (Hrsg.): *Studies in Eighteenth-Century Culture* 21 (1991), 60-66; ders.: *Erotische Diskurse in der Graphik William Hogarths*. In: Gerd Stratmann/Manfred Buschmeier (Hrsg.): *Neue Lesarten, neue Wirklichkeiten. Zur Wiederentdeckung des 18. Jahrhunderts durch die Anglistik*. Trier 1992, 77-78; ders.: *Eighteenth-Century Sexual „Mentalités“ in William Hogarth's Graphic Art*. In: Jürgen Klein (Hrsg.): *State, Science and Modernization in England from the Renaissance to the Modern Times. Herborn Symposium 1990*. Hildesheim; Zürich; New York 1994 [*Alstediana* 1], 203-210.

26 Gemeint ist Hogarths undatiertes Gemälde *Sir Francis Dashwood at his Devotions*. Vgl. hierzu Lawrence Gowing: *William Hogarth*. Ausst.-Kat. The Tate Gallery, London, 2. Dezember 1971 – 16. Februar 1972, 50, Nr. 125; Richard Wendorf: *Hogarth's*



- Dilemma*. In: ders.: *The Elements of Life. Biography and Portrait Painting in Stuart and Georgian London*. Oxford 1990, 179-180; Paulson: *Hogarth, Volume 3: Art and Politics* (wie in Anm. 23), 270-276; John Brewer: *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*. New York 1997, 263-264.
- 27 Vgl. SB 3, 689-702; Ronald Paulson: *Hogarth's Graphic Works* (wie in Anm. 20), Nr. 128; Jack Lindsay: *Hogarth: His Art and His World*. London 1977, 76-77; Gerhard Neumann: „Rede, damit ich dich sehe.“ *Das neuzeitliche Ich und der physiognomische Blick*. In: Ulrich Fülleborn/Manfred Engel (Hrsg.): *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium*. München 1988, 72 ff.; Frédéric Ogée: *L'onction extrême: une lecture de „A Midnight Modern Conversation“ (1733) de William Hogarth*. In: *Études Anglaises* 45 (1992), 56-65; Hans-Georg von Arburg: *Lichtenbergs Moral? Eine Revision sozialgeschichtlicher Interpretation in methodologischer Absicht. Am Beispiel von Lichtenbergs Kommentar zu Hogarths „A Midnight Modern Conversation“*. In: *Lichtenberg-Jahrbuch 1998 (1999)*, 180. 182.
- 28 Üblicherweise verweist die „Caritas romana“, die als junge Frau einem alten, bedürftigen Manne die Brust gibt, auf eines der christlichen Werke der Barmherzigkeit, wie sie Mt 25, 34-40 beschreibt. In Hogarths Version wurden die Brüste der Caritas durch zwei Weinflaschen vor Sir Hoby's Oberkörper ersetzt, aus denen sich zwei Zechkumpane „ernähren“. Und zwischen den Beinen der Hauptfigur ergießt sich ein Strahl Wein in eine Schüssel, so daß man den Eindruck hat, Sir Hoby müsse urinieren – eine obszön-ironische Anspielung auf eine Temperantia, die traditionell als Zeichen der Mäßigung Wein aus einer Kanne in eine mit Wasser gefüllte Schale gießt. Vgl. zu Hogarths Bild: R. B. Beckett: *A Hogarth „Drinking Scene“*. In: *Burlington Magazine* 97 (1955), 20; Gowing (wie in Anm. 26), 38, Nr. 87; Berthold Hinz/Hartmut Krug et al.: *William Hogarth 1697-1764. Das vollständige graphische Werk*. 2. Aufl. Gießen 1986, 122, Nr. 80; Ronald Paulson: *Hogarth, Volume 3: Art and Politics* (wie in Anm. 23), 271 und Abb. 67.
- 29 Vgl. SB 3, 732-748; Ronald Paulson: *Hogarth's Graphic Works* (wie in Anm. 20), Nr. 121.
- 30 Das unschuldige Landmädels „Mary Hackabout“ übernahm dabei die Rolle der Maria, die Kupplerin „Mother Needham“ die der Elisabeth. Vgl. Ronald Paulson: *Hogarth: His Life, Art, and Times* (wie in Anm. 23). Bd. 1, 270; ders.: *Hogarth, Volume 1: The „Modern Moral Subject“* (wie in Anm. 17), 273; Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip* (wie in Anm. 8), 8; Guido Boulboulle: *Über die Schwierigkeit, ein Bürger zu werden. William Hogarths „Lebenslauf einer Hure“*. In: *kritische berichte* 7 (1979), 56.
- 31 Vgl. SB 3, 757-774; Paulson: *Hogarth's Graphic Works* (wie in Anm. 20), Nr. 123.
- 32 Die Kammer, in der der Engel Gabriel der heiligen Jungfrau die Geburt des Sohns verkündet (vgl. Lukas 1, 26-38), wird hier zum Dirnenzimmer degradiert. Als Vorbild für Hogarth kommen vor allem niederländische Verkündigungsdarstellungen des 15. Jahrhunderts in Frage. Vgl. Ronald Paulson: *Hogarth: His Life, Art, and Times* (wie in Anm. 23). Bd. 1, Abb. 102; Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip* (wie in Anm. 8), 8.
- 33 Zum Gemälde: R. B. Beckett: *Hogarth*. London 1949, Nr. 146; Gabriele Baldini/Gabriele Mandel: *L'opera completa di Hogarth pittore*. Mailand 1967, Nr. 155 E und Tafel XLII. Zum Stich: SB 3, 963-974; Paulson: *Hogarth's Graphic Works* (wie in Anm. 20), Nr. 162.
- 34 Vgl. Paulson: *Hogarth: His Life, Art, and Times* (wie in Anm. 23). Bd. 1, 486; ders.: *The Art of Hogarth*. London 1975, 38-40; ders.: *Hogarth, Volume 2: High Art and*

- Low (wie in Anm. 17), 223 und 424, Anm. 33; Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip* (wie in Anm. 8), 9-10; Robert L. S. Cowley: *Marriage A-la-Mode: a review of Hogarth's narrative art*. Manchester 1983, 136-140. Busch wies nach, daß Hogarth sich hier offenbar an eine ganz konkrete Vorlage hielt: an Rembrandts Petersburger *Kreuzabnahme* (1634; Eremitage), die sich damals noch in der Sammlung Walpole befand. Vgl. ausführlich Werner Busch: *Hogarth's ‚Marriage A-la-Mode‘. Zur Dialektik von Detailgenauigkeit und Vieldeutigkeit*. In: Martina Dillmann/Claude Keisch (Hrsg.): *‚Marriage A-la-Mode‘ – Hogarth und seine deutschen Bewunderer*. Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, 18. Dezember 1998 – 28. Februar 1999. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main, 25. März – 20. Juni 1999, 80-81.
- 35 Vgl. Paulson: *Hogarth's Graphic Works* (wie in Anm. 20), Nr. 56 [44].
- 36 Vgl. Peter Wagner: *Ronald Paulson, ed., ‚Hogarth's Graphic Works‘, Third Revised Edition, London: The Print Room, 1989* [Buchbesprechung]. In: *Eighteenth-Century Studies* 26 (1993), 500; ders.: *Satirical Functions of the Bible in Hogarth's Graphic Art*. In: *Études Anglaises* 46 (1993), 144. Zu Raffaels Wandbild: Oskar Fischel: *Raphael*. Berlin 1962, Abb. 87; James Beck: *Raphael: The Stanza della Segnatura*. New York 1993, Farbabb. S. 59.
- 37 Schon Hogarths Blatt *The Lottery* (1721; Paulson: *Hogarth's Graphic Works* [wie in Anm. 20], Nr. 53 [11]) hielt sich an jene weltberühmten Fresken, die Raffael für die Stanza della Segnatura des Vatikan gemalt hat: Die Gesamtkomposition spielt auf die *Disputa* an; die Motive der unteren Bildhälfte sind der *Schule von Athen*, weitere Einzelheiten dem *Parnaß* entlehnt. Vgl. Fischel (wie in Anm. 36), Abb. 97. 99. 109; Beck (wie in Anm. 36), Farbabb. S. 49. 62 und 79.
- 38 Vgl. Paulson: *Hogarth's Graphic Works* (wie in Anm. 20), Nr. 106 [107].
- 39 Vgl. Dennis Todd: *Three Characters in Hogarth's ‚Cunicularii‘ – and Some Implications*. In: *Eighteenth-Century Studies* 16 (1982/83), 42-43; ders.: *Imagining Monsters. Miscreations of the Self in Eighteenth-Century England*. Chicago 1995, besonders 88-101.
- 40 Vgl. Jacqueline und Maurice Guillaud: *Rembrandt. Das Bild des Menschen*. Stuttgart 1986, Abb. 635; Gary Schwartz: *Rembrandt. Sein Gesamtwerk in Farbe*. Erlangen 1991, Abb. 263.
- 41 1495-98; Santa Maria delle Grazie, Mailand. Vgl. Ludwig H. Heydenreich: *Leonardo: The Last Supper*. London 1974.
- 42 Vgl. Antal: *Hogarth und seine Stellung in der europäischen Kunst*. Dresden 1966, 164; Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip* (wie in Anm. 8), 37-38. Zu den genannten drei Hogarth-Werken: Paulson: *Hogarth's Graphic Works* (wie in Anm. 20), Nr. 194. 198 und 206.
- 43 Vgl. Paulson: *Hogarth's Graphic Works* (wie in Anm. 20), Nr. 91 [82]. Zum Abendmahl als Vorbild: Werner Busch: *Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerksdesign – Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert*. In: Herbert Beck/Peter C. Bol/Eva Maek-Gérard (Hrsg.): *Ideal und Wirklichkeit in der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*. Berlin 1984, 185, Anm. 18. Vgl. den Kupferstich von Marcantonio Raimondi nach Raffael, abgebildet in Heinrich Wölfflin: *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*. 9. Aufl. Basel; Stuttgart 1968, 45.
- 44 Vgl. SB 3, 805-818; Paulson: *Hogarth's Graphic Works* (wie in Anm. 20), Nr. 126; Lindsay: *Hogarth, His Art and His World* (wie in Anm. 27), 61-62.
- 45 Vgl. oben, Anm. 27, und hier besonders Ogée: *L'onction extrême: une lecture de ‚A Midnight Modern Conversation‘*, 63-64.

- 46 Vgl. Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip* (wie in Anm. 8), 8.
- 47 Gemeint ist *Hudibras Catechized* (1726). Vgl. Paulson: *Hogarth's Graphic Works* (wie in Anm. 20), Nr. 90 [81].
- 48 Vgl. Johannes Jahn: *Lucas Cranach d. Ä.: Das gesamte graphische Werk*. München 1972, Abb. S. 274.
- 49 Vgl. Paulson: *Hogarth's Graphic Works* (wie in Anm. 20), Nr. 185-186; Berthold Hinz: *William Hogarth: Beer Street and Gin Lane. Lehrtafeln zur britischen Volkswohlfahrt*. Frankfurt/M. 1984.
- 50 Zu näheren Details: Werner Busch: *Das sentimentalische Bild* (wie in Anm. 3), 281-284. 288-293.
- 51 Betitelt: *Cruelty in Perfection*. Vgl. Paulson: *Hogarth's Graphic Works* (wie in Anm. 20), Nr. 189.
- 52 Die Szene nimmt laut Busch Bezug auf einen Typus der Gefangennahme, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden verbreitet war (vgl. Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip* [wie in Anm. 8], 11-12 und Abb. 14 und 15). Meiner Ansicht nach könnte auch ein Einfluß von van Dycks *Gefangennahme Christi* vorliegen, von der es gleich drei Versionen gibt. Vgl. das Gemälde im Prado, Madrid (ca. 1620; Emil Schaeffer: *Van Dyck. Des Meisters Gemälde in 537 Abbildungen*. Stuttgart; Leipzig 1909 [= *Klassiker der Kunst*], Abb. S. 37; Christopher Brown/Hans Vlieghe: *Van Dyck 1599-1641*. Ausst.-Kat. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 15. Mai – 15. August 1999. Royal Academy of Arts, London, 11. September – 10. Dezember 1999, 144, Fig. 1) oder die veränderte Wiederholung aus der Sammlung Lord Methuen in Corsham Court (ca. 1620; Bristol Museum and Art Gallery; vgl. Schaeffer, Abb. S. 38; Gervase Jackson-Stops [Hrsg.]: *The Treasure Houses of Britain. Five Hundred Years of Private Patronage and Art Collecting*. National Gallery of Art, Washington 1985. New Haven; London 1986, Nr. 264 und Abb. S. 339; Brown/Vlieghe: *Van Dyck 1599-1641*, 144-147, Nr. 24). Das Bild in Bristol wurde 1747 von Paul Methuen erworben, so daß es Hogarth gekannt haben dürfte. Die dritte, skizzenhaftere Version, die aus der Sammlung Frederick Cook in Richmond stammt, befindet sich heute im Minneapolis Institute of Art (abgebildet bei Schaeffer, 39; Brown/Vlieghe: *Van Dyck 1599-1641*, 146, Fig. 3). Man vergleiche aber auch Matthias Stomers *Gefangennahme Christi* (Homan Potterton: *Dutch Seventeenth and Eighteenth Century Paintings in the National Gallery of Ireland*. Dublin 1986, Nr. 425 und Abb. 155-156).
- 53 Vgl. Paulson: *Hogarth's Graphic Works* (wie in Anm. 20), Nr. 188.
- 54 Vgl. Num 22, 21 ff.; Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip* (wie in Anm. 8), 12-13 und Abb. 17; Hermann Bauer: *Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. München 1979, Abb. S. 159 und 160; Christian Tümpel: *Rembrandt. Mythos und Methode*. Mit Beiträgen von Astrid Tümpel. Königstein/Ts. 1986, Abb. S. 21; Schwartz: *Rembrandt. Sein Gesamtwerk in Farbe* (wie in Anm. 40), Abb. 8 und Abb. 21.
- 55 Vgl. SB 3, 703-710; Paulson: *Hogarth's Graphic Works* (wie in Anm. 20), Nr. 146.
- 56 So dürfte Hogarths Historiengemälde *Paul before Felix* (1748; Lincoln's Inn, London; Farbabb. in Neil McWilliam: *Hogarth*. London 1993, 117) nicht nur an Raffaels Karton der *Blendung des Elymas* (heute Victoria and Albert Museum, London) anknüpfen, wie man bisher glaubte, sondern – zusammen mit der Eigenparodie *Paul before Felix Burlesqued* (1751) – auch auf Fra Angelicos Fresko *Die Predigt des heiligen Stephanus und der Disput vor dem Hohen Rat* (1447-50; Cappella Niccolina, Vatikan) anspielen. Man vergleiche die jeweils mit dem Zeigefinger nach oben weisende Rechte des vor dem Hohen Rat sprechenden Stephanus und des vor Felix auftretenden Paulus in Hogarths Ölbildversion sowie das Motiv der aufzählenden Handbewegung des vor

- der Tür auf der Straße predigenden Stephanus und des auf dem Hocker stehenden Paulus in Hogarths *Paul before Felix Burlesqued*. Zu Fra Angelicos Fresko: Elsa Morante/Umberto Baldini: *L'opera completa dell'Angelico*. Mailand 1970, Nr. 113 B; John Pope-Hennessy: *Fra Angelico*. Florenz 1983, Abb. S. 61. Am Rande sei nur noch erwähnt, daß Hogarth nicht nur die *christliche* Ikonographie, sondern auch die Tradition *mythologischer* Motive des öfteren aufs Korn genommen hat: so in *Strolling Actresses Dressing in a Barn* (1738; vgl. SB 3, 669-688; Paulson: *Hogarth's Graphic Works* [wie in Anm. 20], Nr. 150 [156]; Stanley Meltzoff: *Rhetoric, Semiotics, and Linguistics Look at the 'Strolling Actresses' of Hogarth*. In: *New Literary History* 9 [1977/78], 561-579) und in der Serie *The Four Times of the Day* (um 1736/37; vgl. Beckett [wie in Anm. 33], Nr. 89-92; Baldini/Mandel [wie in Anm. 33], Nr. 87 A-D; Nachstiche 1738; vgl. SB 3, 703-726; Paulson: *Hogarth's Graphic Works* [wie in Anm. 20], Nr. 146-149), wo recht „gewöhnliche“ Menschen in die Rollen paganer Gottheiten schlüpfen. Vgl. ausführlich Sean Shesgreen: *Hogarth and the Times-of-the-Day-Tradition*. Ithaca; London 1983, besonders 108 ff.; Paulson: *Hogarth, Volume 2: High Art and Low* (wie in Anm. 17), 127-151.
- 57 Vgl. zur italienischen Tradition der Nachahmungstheorie („imitazione d'altrui“), die unter anderem auf der antiken Rhetoriklehre basiert, und zu den historischen Rahmenbedingungen dieser Theorie: Klaus Irle: *Der Ruhm der Bienen* (wie in Anm. 15). Zur Nutzung der Druckgraphik zu Nachahmungszwecken: ebd., 156 ff. Vgl. für den englischen Kunstraum ergänzend Werner Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip* (wie in Anm. 8), besonders Kap. 2: „Zum Imitatio-Begriff und verwandten Termini in der Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts in ihrer Bedeutung für die englische Kunst des 18. Jahrhunderts“, 14-81.
- 58 Jonathan Richardson: *An Essay on the Theory of Painting*. 2. Aufl. London 1725, 86-87.
- 59 *The World*. By Adam Fitz-Adam [= Edward Moore]. 6 Bde. London 1755-1757. Bd. 3, 71.
- 60 Sechster Diskurs vom 10. Dezember 1774; zitiert nach Eduard Leisching (Hrsg.): *Zur Aesthetik und Technik der bildenden Künste. Akademische Reden von Sir Joshua Reynolds*. Leipzig 1893, 82, 90. Vgl. Robert R. Wark (Hrsg.): *Sir Joshua Reynolds: Discourses on Art*. New Haven; London 1997, 96. 103.
- 61 Zitiert nach M. Leitner (Hrsg.): *William Hogarths Aufzeichnungen. Seine Abhandlung ‚Analyse der Schönheit‘ ergänzt durch Briefe und autographische Erinnerungen*. Berlin 1914, 6. Dieser Wortlaut orientiert sich an der Paraphrasierung der Hogarth'schen Aufzeichnungen in John Ireland: *A Supplement to Hogarth Illustrated*. London 1797/98. Wörtlich schreibt der Künstler in den „Rejected Passages“ (das heißt in den verworfenen, nicht für die endgültige Ausgabe genutzten Passagen) zu seinem Buch *Analysis of Beauty* (1753): „[...] as I was copying in the usual way and had learnt by practice to do it with tolerable exactnes, which is the first thing necessary to be obtaind, it occur'd to me that there were many disadv[an]tages attended going on so well continually copying Prints and Pictures altho they should be those of the best masters nay in even drawing after the life itself at academys. For as the Eye is often taken off the originall to draw a bit at a time, it is possible to know no more of the original when the drawing is finish'd than before it was begun. Thus it is common with the hackney writers to know no more of what they have been copying than if they had not wrote a line, unless they have paid attention to it with that design [...] more reasons [...] why I should not continue copying objects but rather read the Language of them and if possible find a grammar to it [...]“ (William Hogarth: *The Analysis of Beauty*. Ed. Burke [wie in Anm. 14], 184. 185).

- 62 Übersetzt nach dem Originalwortlaut des Manuskripts im British Museum (Add. MS. 27993, f. 9, Zeilen 404-406), wo es heißt: „imitation of the best masters manner [durchgestrichenes, unleserliches Wort] prevent originality in a student. the life stands before you teach one Eye to see and imitate its perfections.“ Vgl. die unvollständige Wiedergabe bei Michael Kitson: *Hogarth's „Apology for Painters“*. In: *The Volume of the Walpole Society* 41 (1966-68), 95. In der privaten Kunstakademie, die Hogarth 1735 in der St. Martin's Lane eröffnete, stand daher auch das Zeichnen nach dem Leben, nicht das Kopieren großer Vorbilder, im Vordergrund. Vgl. Nikolaus Pevsner: *Die Geschichte der Kunstakademien*. München 1986, 128; Paulson: *Hogarth: His Life, Art, and Times* (wie in Anm. 23), Bd. 1, 369 ff., Bd. 2, 138 ff.; ders.: *Hogarth. Volume 2: High Art and Low* (wie in Anm. 17), 74-76. Zu den Londoner Kunstschulen am ausführlichsten: Ilaria Bignamini: *Art Institutions in London, 1689-1768. A Study of Clubs and Academies*. 1. *The Virtuosi of St. Luke, 1689-1743*. 2. *The Rose and Crown Club, c. 1704-45*. 3. *The Academy in Great Queen Street, 1711-20*. 4. *The First St. Martin's Lane Academy, 1720-24*. 5. *The Second St. Martin's Lane Academy, 1735-68*. 6. *Institutions and the Artist's Profession*. In: *The Volume of the Walpole Society* 54 (1988), 19-148.
- 63 Zitiert nach Jürgen Döring: *Kritik an Hogarth im 18. Jahrhundert* (wie in Anm. 3), 24. Vgl. den Originalwortlaut in William Hogarth: *The Analysis of Beauty*. Ed. Joseph Burke (wie in Anm. 14), 209.
- 64 William Hogarth: *The Analysis of Beauty*. Ed. Burke (wie in Anm. 14), 206. Über Hogarths mnemotechnisches Gedächtnis: ebd., xxxvii-xli; Jerome Mazzaro: *The Arts of Memory and William Hogarth's Line of Beauty*. In: *Essays in Literature* 20 (1993), 213-230; Giovanni Perini: *Hogarth's visual mnemotechnics. Notes on abstraction as an 'aide-mémoire' for figurative painters*. In: Wessel Reinink/Jeroen Stumpel (Hrsg.): *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIX<sup>th</sup> International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7- September*. Dordrecht 1999, 837-846.
- 65 Zu den Gemälden *The Marriage Settlement* („Der Ehevertrag“), *The Toilette* („Die Toilettenszene“) und *The Lady's Death* („Der Tod der Gräfin“): Judy Egerton, *Hogarth's ‚Marriage A-la-Mode‘*. Ausst.-Kat. National Gallery, London, 15. Oktober 1997-18. Januar 1998, 14-19. 34-39. 50-55; dies.: *Zu William Hogarths Zyklus ‚Marriage A-la-Mode‘*, In: Martina Dillmann/Claude Keisch (Hrsg.): *‚Marriage A-la-Mode‘ – Hogarth und seine deutschen Bewunderer*. Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, 18. Dezember 1998 – 28. Februar 1999. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main, 25. März-20. Juni 1999, 27-31. 36-39. 43-46. Zu den Stichen: SB 3, 913-925. 946-963. 974-988; Paulson: *Hogarth's Graphic Works* (wie in Anm. 20), Nr. 158 [228]. 161 [231]. 163 [233]; Cowley (wie in Anm. 34), 25-55. 101-121. 147-177.
- 66 SB 3, 987-988.
- 67 SB 3, 923. Die Forschung des 20. Jahrhunderts hat die direkten Vorbilder, die Hogarth vor Augen standen, näher identifiziert: so Eustache Le Sueurs *Heiligen Laurentius* (Paris, Saint-Germain-en-Auxerrois); zwei Werke Tizians für Santo Spirito in Isola: *Kain tötet Abel* und *David und Goliath* (1542-1544; heute Venedig, Santa Maria della Salute); Tizians *Tityos und der Geier* (1549; Madrid, Prado; früher als Prometheus gedeutet); Guido Renis *Judith mit dem Haupt des Holofernes* (Hampton Court), die über einen Nachstich von Charles Dupuis (1685-1742) verbreitet wurde; Domenichinos *Heilige Agnes* (Pinacoteca, Bologna); sowie Le Sueurs *Heiligen Sebastian* (oder auch Tizians Prototyp aus dem Polyptychon der Auferstehung, 1520-1522; Brescia, Santi Nazario e Celso). Vgl. ausführlich Martin Davies: *National Gallery Catalogues: The British School*. 2nd Edition. London 1959, 49-50; Paulson: *The Art of Hogarth*



- (wie in Anm. 34), 32-38; Cowley (wie in Anm. 34), 42-50; Paulson: *Hogarth, Volume 2: High Art and Low* (wie in Anm. 17), 219-222; Judy Egerton: *Hogarth's ‚Marriage A-la-Mode‘* (wie in Anm. 65), 18-19; dies.: *Zu William Hogarths Zyklus ‚Marriage A-la-Mode‘* (wie in Anm. 65), 30-31; Werner Busch: *Hogarths ‚Marriage A-la-Mode‘* (wie in Anm. 34), 77-78. 79.
- 68 Michelangelos nach 1532 entstandene Originalzeichnung des Ganymed befindet sich heute in der Royal Library in Windsor. Vgl. Linda Murray: *Michelangelo. Sein Leben – sein Werk – seine Zeit*. Stuttgart 1985, Abb. S. 190. Nach ihr wurden zahlreiche Stiche angefertigt. Vgl. Cowley (wie in Anm. 34), 114-115, Abb. 30 a-d.
- 69 Jupiter umarmt Io wohl nicht in Bärengestalt, wie Judy Egerton schreibt (*Hogarth's ‚Marriage A-la-Mode‘* [wie in Anm. 65], 38; *Zu William Hogarths Zyklus ‚Marriage A-la-Mode‘* [wie in Anm. 65], 38). Vgl. Correggios um 1530 gemaltes Bild im Kunsthistorischen Museum, Wien. Hierzu Georg Gronau: *Correggio. Des Meisters Gemälde in 196 Abbildungen*. Stuttgart; Leipzig 1907 [= *Klassiker der Kunst*], XXXVIII und Abb. S. 134; Cecil Gould: *The Paintings of Correggio*. London 1976, 130. 133. 275-276 und Abb. 183-185A.
- 70 Zu sämtlichen Bildern in Szene 4: SB 3, 961-962; Davies: *National Gallery Catalogues: The British School* (wie in Anm. 67), 54; Cowley (wie in Anm. 34), 114-118; Judy Egerton: *Hogarth's ‚Marriage A-la-Mode‘* (wie in Anm. 65), 37-38; dies.: *Zu William Hogarths Zyklus ‚Marriage A-la-Mode‘* (wie in Anm. 65), 38.
- 71 Zu den Bildern der sechsten Szene: SB 3, 986-987; Cowley (wie in Anm. 34), 161-164; Judy Egerton, *Hogarth's ‚Marriage A-la-Mode‘* (wie in Anm. 65), 44; dies.: *Zu William Hogarths Zyklus ‚Marriage A-la-Mode‘* (wie in Anm. 65), 53. Vgl. zu weiteren Bildern im Bild, etwa in der fünften Szene der Folge *Marriage A-la-Mode* oder in der zweiten Szene der *Harlot*-Serie, auch von Arburg (wie in Anm. 8), 190-192. 290-291. 305 Anm. 13. 363 Anm. 74. 365-366, der darauf aufmerksam macht, daß Lichtenberg solche Bilder im Bild niemals unkommentiert läßt. Rudolf Wehrli betont, daß von Lichtenberg dabei „vor allem die Darstellungen biblischer Themen sehr breit behandelt werden“. Vgl. Rudolf Wehrli: *G. C. Lichtenbergs ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche. Versuch einer Interpretation des Interpreten*. Bonn 1980, 165-166.
- 72 Vgl. Werner Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip* (wie in Anm. 8), besonders 52 ff.; ders.: *Die englische Kunst des 18. Jahrhunderts*. In: ders. (Hrsg.): *Funkkolleg Kunst. Studienbegleitbrief 11*. Weinheim; Basel 1985, 78-83; ders.: *Das sentimentale Bild* (wie in Anm. 3), 242 ff.
- 73 Schon Horace Walpole stufte Hogarth ähnlich ein. Vgl. das Zitat in Anm. 3 oben.
- 74 Selbst ereifert Hogarth sich in seinen Manuskripten einmal über die „langweiligen Wiederholungen von abgenutzten und abgedroschenen Geschichten, die teilweise aus der Bibel und teilweise aus den alten lächerlichen Märchen der Heidengötter genommen wurden“ (Leitner [wie in Anm. 61], 15, nach Ireland [wie in Anm. 61], 32-33). Vgl. den Originalwortlaut in William Hogarth: *The Analysis of Beauty*. Ed. Joseph Burke (wie in Anm. 14), 195.
- 75 Der „Connoisseur“ kann schließlich stolz auf die eigene Leistung sein, das Vorbild ausgemacht zu haben. Alexander Gerard tendierte sogar zu der Ansicht, daß man durch das Vergnügen und die Schwierigkeiten bei der Suche nach dem Ursprungswerk das Imitat noch mehr zu schätzen weiß als das entdeckte, eigentliche Vorbild. Vgl. Alexander Gerard: *An Essay on Taste*. London 1759, 49-50. 56; Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip* (wie in Anm. 8), 44-46. Zur Tradition solcher Vorstellungen auch John Shearman: *Only Connect ... : Art and the Spectator in the Italian Renaissance*. Washington; Princeton 1992, besonders 227 ff.; Irle: *Der Ruhm der Bie-*

- nen (wie in Anm. 15), besonders 101-102. Zur Ansicht des 16. Jahrhunderts, daß das Vertraute, Einfache und Klare in der Dichtkunst wenig beeindruckend sei, jedoch eine gewisse Anstrengung beim Verarbeiten von Informationen das Denken des Lesers stimmiere, ja daß das Nachvollziehen der Kompliziertheit eines Kunstwerks, das eine Fülle von bildlichen Redefiguren, versteckten antiken Zitaten, Raffinessen, Eklektizismen und unüblichen Wendungen aufweist, Bewunderung und eine besondere Art von Vergnügen auslöse: John Shearman: *Manierismus. Das Künstliche in der Kunst*. Aus dem Englischen von Matthias Fienbork. Frankfurt/M. 1988, 185-189. Könnte auch Hogarth noch unter dem Einfluß solcher Vorstellungen stehen?
- 76 Auch Wehrli meint, daß Hogarth eine Graphik schafft, die „mit Hilfe ikonographischer Versatzstücke aus christlicher und mythologischer Tradition die Auseinandersetzung mit den Vertretern des hohen Stils in der Malerei aufnimmt“ (Wehrli [wie in Anm. 71], 88). Vgl. Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip* (wie in Anm. 8), 65.
- 77 Daß Hogarth von Zeitgenossen in die Nähe der damals so verschmähten „Dutch grotesque painters“ gestellt wurde, erwähnten wir schon in Anm. 3. Vgl. zum Thema auch Ronald Paulson: *Hogarth: His Life, Art, and Times* (wie in Anm. 23). Bd. 2, 130 ff.; Werner Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip* (wie in Anm. 8), besonders Kapitel 3: „Hogarth und Rembrandt“, 82 ff. (zur damaligen Rembrandt-Kritik etwa 112 ff., 119 ff.).
- 78 Vgl. etwa Christopher Norris: *Deconstruction: Theory and Practice*. London; New York 1982; Peter Engelmann (Hrsg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart 1990.
- 79 Vgl., auch im folgenden, Werner Hofmann: *Doppelleben – Doppelsinn. Anmerkungen zur „Kunst um 1800“ und davor*. In: Andreas Beyer/Vittorio Lampugnani/Gunter Schweikhart (Hrsg.): *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*. Alfter 1993, 305-322, besonders 306-309. Vgl. zur Anwendung poststrukturalistischer Interpretationsverfahren auf Hogarths Kunst vor allem die Publikationen des Anglisten Hans-Peter Wagner, etwa Peter Wagner: *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution*. London 1995. Zu weiteren Titeln: *Lichtenberg-Jahrbuch 1998* (1999), 353, Anm. 4 und 6. Zur Sachlage auch kurz Busch: *Hogarths ‚Marriage A-la-Mode‘* (wie in Anm. 34), 74-75.
- 80 Hofmann macht darauf aufmerksam, daß von (post)modernen Dekonstruktivisten leicht übersehen wird, daß bereits deutsche Kunsthistoriker des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, etwa Alois Riegl und Aby Warburg, aber auch Künstlertheoretiker wie Marcel Duchamp sich im Sinne dekonstruktivistischer Theorien geäußert haben. Vgl. Hofmann: *Doppelleben – Doppelsinn* (wie in Anm. 79), 305-306 und 313, Anm. 6.
- 81 Vgl. Hofmann: *Doppelleben – Doppelsinn* (wie in Anm. 79), 306.
- 82 Vgl. zu Hogarths ernst gemeintem Gemälde: Clovis Whitfield: *William Hogarth’s ‚Paul before Felix‘ at Lincoln’s Inn*. In: *Burlington Magazine* 113 (1971), 210-214; Ronald Paulson, *‚Paul before Felix‘ Reconsidered*. In: *Burlington Magazine* 114 (1972), 233-237; Clovis Whitfield: *Hogarth’s ‚Paul before Felix‘*. In: *Burlington Magazine* 114 (1972), 480; Paulson: *The Art of Hogarth* (wie in Anm. 34), 50-53; Alexander Gourlay: *Hogarth, Rubens, and the „Justice-Picture“ Tradition*. In: *Eighteenth-Century Life* 14 (1990), 35-46; Paulson: *Hogarth, Volume 2: High Art and Low* (wie in Anm. 17), 342-352. Zu Raffaels Karton (früher Hampton Court, heute Victoria and Albert Museum, London): John Shearman: *Raphael’s Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*. London 1972, Tafel I und Abb. 39 ff. sowie Fig. 25; John White: *The Raphael*



*Cartoons*. Victoria and Albert Museum, London 1972, Abb. 7 und 39. Zu Hogarths Eigenparodie „Paul before Felix Burlesqued“: Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip* (wie in Anm. 8), 90-95 (mit ausführlichen Hinweisen auf die Anleihen aus Rembrandts *Œuvre*); Paulson, *Hogarth's Graphic Works* (wie in Anm. 20), Nr. 191; Werner Hofmann: *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*. München 1995, 31. 34. Für Hofmann verweist Hogarths Burleskversion des eigenen Historienbildes auf eine „gespaltene Persönlichkeit“ des Künstlers.

83 Hofmann: *Doppelleben – Doppelsinn* (wie in Anm. 79), 307.

84 Der Begriff „Pathosformel“ geht auf den Vater der ikonologischen Forschung, den Kunsthistoriker Aby Warburg zurück. Das griechische Wort „páthos“ steht für Gemütszustand oder Affekt; „Pathosformel“ meint ein Vokabular leidenschaftlicher und expressiver Gesten, das die Renaissancekünstler antiken Vorbildern abschauten und für ihre Kunst nutzten. Warburg konnte aufzeigen, „daß solche Typen wie der triumphierende Held, der Zustand äußerster seelischer Erregung, die ekstatische *Nymphe*, tatsächlich in der ‚Körperretorik‘ und in den ‚Superlativen der Grammatik der Gestik‘ der mythologischen Repräsentationen aus der spätklassischen Antike vorkamen, und daß sie von dort aus auf unzählige Fälle und in unendlichen Variationen und Umwandlungen auf die eindrucksvollen Posen übertragen wurden, die in der Kunst der Renaissance Anwendung fanden. Gegen Ende seines Lebens versuchte Warburg diese bedeutungstragenden Formen, diese Träger psychologischer Bedeutung in einen (nie abgeschlossenen) Atlas der *Pathosformeln* aufzunehmen, den er nach der Mutter der neun Musen, der Gottheit des Gedächtnisses, *Mnemosyne* [...] nannte“ (William S. Heckscher: *Die Genesis der Ikonologie*. In: Ekkehard Kaemmerling [Hrsg.]: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme* [= *Bildende Kunst als Zeichensystem*. Bd. 1]. Köln 1979, 121-122). Hofmann führt als „Beispiel für die Auf- und Abtiege einer Pathosformel“ Warburgs „Nymphe“ mit ihren vielfältigen Ahnen und Nachkommen an: „Von der Kopfgängerei: Judith, Salome, Mänade, über die Nymphe – Fruchtspenderin, Fortuna, Herbsthore, zur Wasserkrugspenderin, Rachel am Brunnen, die Feuerlöcherin beim Brand des Borgo ...‘ Die Reihe führt zur Golfspielerin und einer schlanken Dame, die für die HAPAG werbend in die Ferne blickt: ‚Das Reisefräulein auf dem Reklamezettel ist eine heruntergekommene Nymphe.‘“ Vgl. Hofmann: *Doppelleben – Doppelsinn* (wie in Anm. 79), 306; Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt/M. 1981, 381. 400. Zu den Pathosformeln auch Fritz Saxl: *Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst*. In: *Bericht über den XII. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Hamburg vom 12. – 16. April 1931*. Jena 1932, 13-25; wiederabgedruckt in: Dieter Wuttke (Hrsg.): *Aby M. Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Baden-Baden 1979.

85 Hofmann: *Doppelleben – Doppelsinn* (wie in Anm. 79), 307. Hogarth selbst schrieb in seinem Manuskript „Apology for Painters“ (1761): „Unter den anderen Gründen, die das Bestehen der Malerei und Bildhauerei bei uns erschweren, können wir unsere Religion anführen, die überall nur schmucklose Einfachheit anwenden will, sie verlangt keine, nein, sie verbietet sogar für den Gottesdienst Bildwerke oder Gemälde, die die Bewunderung [‚enthusiasm‘] erregen könnten. Bilder betrachtet man hier als Möbelstücke; Europa ist schon überladen mit solchen Werken aus anderen Zeitaltern.“ Deutsch zitiert bei Leitner (wie in Anm. 61), 43, nach der englischen Paraphrasierung in John Ireland: *A Supplement to Hogarth Illustrated* (wie in Anm. 61), 77. Der am Ende verstümmelte Originalwortlaut ist zitiert bei Kitson (wie in Anm. 62), 89. Doch dürfte es eher fraglich sein, daß die Bilderfeindlichkeit der Religion in England dafür verantwortlich gewesen ist, daß Hogarth christliche Sujets in weltliche Bilder einschmuggelt, denn in einem solchen Falle müßte der Künstler ein Verehrer der alten

- Pathosformeln gewesen sein. Dies war er aber keineswegs, wie die bereits erwähnte Manuskriptnotiz belegt, in der er sich abfällig über „die ewigen Verschönerungen und langweiligen Wiederholungen von abgenutzten und abgedroschenen Geschichten“ äußert, „die teilweise aus der Bibel und teilweise aus den alten lächerlichen Märchen [„stories“] der Heidengötter genommen wurden.“ Vgl. oben, Anm. 74.
- 86 Vgl. SB 3, 993-1060; Paulson: *Hogarth's Graphic Works* (wie in Anm. 20), Nr. 168-179; Ronald Paulson: *The Simplicity of Hogarth's 'Industry and Idleness'*. In: *Journal of English Literary History* 41 (1974), 291-320; Sean Shesgreen: *Hogarth's 'Industry and Idleness' a Reading*. In: *Eighteenth-Century Studies* 9 (1976), 569-598; Peter Wagner: *Hogarth's 'Industry and Idleness': Subversive Lessons on Conduct*. In: Jacques Carré (Hrsg.): *The Crisis of Courtesy: Studies in the Conduct-Book in Britain, 1600-1900*. Leiden; New York; Köln 1994, 51-62; Barry Wind: *Hogarth's 'Industry and Idleness' Reconsidered*. In: *Print Quarterly* 14 (1997), 235-251.
- 87 Selbst Busch räumt ein, daß Hogarths Vorgehensweise „ausgeprägt gotteslästerlich“ gewesen sein könnte, verweist aber im Anschluß an seine Besprechung der achten „Wüstlings“-Szene auch auf die Möglichkeit, die *Rake*-Serie „christlich zu retten“: „Die Vorstellung von der Welt als Irrenhaus ist auch dem 18. Jahrhundert geläufig – und sind nicht Schächer ausgezogen, um Christus 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, der auf das Heil angewiesen ist? Und könnte Hogarth in dieser verkehrten Welt nicht auch gerade mit den beiden lüsternen Besucherinnen auf die Perversion eines der Werke der Barmherzigkeit hinweisen, auf das Werk, Kranke und Elende zu besuchen? Damit hielte er der Gesellschaft den Spiegel vor, sähe sie das Heiligste in den Dreck ziehen, sähe den Irren als den eigentlichen Heiligen, den Normalen als den eigentlich Entarteten. Es ist durchaus möglich, daß Hogarth dies gemeint hat.“ (Werner Busch: *Die englische Kunst des 18. Jahrhunderts* [wie in Anm. 72], 80-82; vgl. ders.: *Lektüreprobleme bei Hogarth. Zur Mehrdeutigkeit realistischer Kunst*. In: Joachim Möller [Hrsg.]: *Hogarth in Context. Ten Essays and a Bibliography*. Marburg 1996, 30, 32.) Doch unser Künstler greift nicht nur die Schemata der christlichen Sakralkunst auf; des öfteren hält er sich – wie schon in Anm. 56 erwähnt – auch an antike, mythologische Motive, um diese dann im eignen Werk zu persiflieren. Daher vermute ich, daß Hogarth mit den Bildzitate etwas anderes bezweckt, wie weiter unten näher auszuführen ist.
- 88 Vgl. Werner Busch: *Säkularisation als formbildende Kraft. Ein Interpretationsansatz für Comics aus der Vorgeschichte ihres Zeichenrepertoires*. In: Jutta Wermke (Hrsg.): *Kerygma in Comic-Form*. München 1979, 123-150.
- 89 Vgl. zum Phänomen und Begriff der „Säkularisierung“: James Hastings Nichols: *History of Christianity, 1650-1950. Secularization of the West*. New York 1956; Hermann Lübke: *Säkularisierung. Geschichte eines ideenpolitischen Begriffs*. Freiburg; München 1965 (2. Aufl. 1975); Eric L. Mascall: *The Secularisation of Christianity: An Analysis and a Critique*. London 1965; Friedrich Gogarten: *Verhängnis und Hoffnung der Neuzeit. Die Säkularisierung als theologisches Problem*. München; Hamburg 1966; Hans Blumenberg: *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt/M. 1966 (2. Aufl. 1973; erneuerte Ausgabe 1988); Arnoldus E. Loen: *Secularization. Science without God?* London 1967; Bernard Eugene Meland: *The Secularization of Modern Cultures*. New York 1966; Albrecht Schöne: *Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrerssöhne*. 2. Aufl. Göttingen 1968; David Martin: *The Religious and the Secular. Studies in Secularization*. London 1969; Kees W. Bolle: *Secularization as a Problem for the History of Religions*. In: *Comparative Studies in*

- Society and History* 12 (1970), 242-259; James F. Childress/David B. Harned (Hrsg.): *Secularization and the Protestant Prospect*. Philadelphia 1970; Anton Grabner-Haider: *Säkularisierung und Entmythologisierung in sprachtheoretischer Sicht*. In: *Zeitschrift für katholische Theologie* 95 (1973), 423-442; Gerhard Sauder: *Empfindsamkeit*. Bd. 1: *Voraussetzungen und Elemente*. Stuttgart 1974, 58-64; Heinrich Lutz: *Normen und gesellschaftlicher Wandel zwischen Renaissance und Revolution – Differenzierung und Säkularisierung*. In: *Saeculum* 26 (1975), 166-180; Owen Chadwick: *The Secularization of the European Mind in the Nineteenth Century*. Cambridge 1977; Margaret Hurley: *Saints' Legends and Romance Again: Secularization of Structure and Motif*. In: *Genre: Forms of Discourse and Culture* 8 (1975), 60-73; Anton Rauscher (Hrsg.): *Säkularisierung und Säkularisation vor 1800*. München 1976; Josef Vohn: *Sittliche Erkenntnis zwischen Rationalität und Glauben. Ein Aspekt der Säkularisierung im Licht der Theologie Friedrich Gogartens*. Paderborn 1977; Richard K. Fenn: *Toward a Theory of Secularization*. Storrs/Connecticut 1978; Ulrich Ruh: *Säkularisierung als Interpretationskategorie. Zur Bedeutung des christlichen Erbes in der modernen Geistesgeschichte*. Freiburg 1980; Heinz-Horst Schrey (Hrsg.): *Säkularisierung*. Darmstadt 1981 [= *Wege der Forschung*; Bd. 424]; Alan D. Gilbert: *The Making of Post-Christian Britain: A History of the Secularization of Modern Society*. London 1980; N. J. Demerath III.: *Rational Paradigms, A-Rational Religion, and the Debate over Secularization*. In: *Journal for the Scientific Study of Religion* 34 (1995), 105-112; Giacomo Marramao: *Die Säkularisierung der westlichen Welt*. Frankfurt/M. 1996; Hartmut Lehmann (Hrsg.): *Säkularisierung, Dechristianisierung, Rechristianisierung im neuzeitlichen Europa. Bilanz und Perspektiven der Forschung*. Göttingen 1997; Karel Dobbelaere: *Towards an Integrated Perspective of the Processes Related to the Descriptive Concept of Secularization*. In: *Sociology of Religion* 60 (1999), 229-247. Zum Problem der Säkularisierung in der Kunst: Klaus Lankheit: *Nibelungen-Illustrationen der Romantik. Zur Säkularisierung christlicher Bildformen im 19. Jahrhundert*. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 7 (1953), 95-112; Renate Liebenwein-Krämer: *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*. 2 Bde. Frankfurt/M. 1977 [Diss. 1974]; Konrad Hoffmann: *Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire*. In: *Spätmittelalter und frühe Neuzeit. Tübinger Beiträge zur Geschichtsforschung*. Bd. 2: *Kontinuität und Umbruch*. Stuttgart 1978, 189-210; Craig Harbison: *Lucas van Leyden, the Magdalen and the Problem of Secularization in Early Sixteenth Century Art*. In: *Oud Holland* 98 (1984), 117-129; Peter Strasser: *Die unvollendete Säkularisierung der Kunst*. In: Beat Wyss (Hrsg.). *Die Zukunft der Moderne*. Berlin 1995 [= *Kursbuch* 122], 79-91.
- 90 Busch: *Säkularisation als formbildende Kraft* (wie in Anm. 88), 125.
- 91 Meines Wissens war es Aby Warburg, der mit den Begriffen „Inversion“ und „Ambivalenz“ als erster das Phänomen einer Verpflanzung tradierter Formen in entgegengesetzte Bedeutungszusammenhänge zu umschreiben versuchte. Vgl. Werner Hofmann/Georg Syamken/Martin Warnke: *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*. Frankfurt/M. 1980, 34. 96. 107, Anm. 20. 158. 184-185, Anm. 86; Gombrich: *Aby Warburg* (wie in Anm. 84), 334 ff.; Fritz Saxl: *Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst* (wie in Anm. 84), 21.
- 92 Busch: *Säkularisation als formbildende Kraft* (wie in Anm. 88), 127. Vgl. zur Übernahme des Pietà-Typus und zu weiteren Adaptionen aus der Passionsikonographie in Wests Gemälde ausführlich Busch: *Das sentimentalische Bild* (wie in Anm. 3), 58-63.
- 93 Vgl. Busch: *Säkularisation als formbildende Kraft* (wie in Anm. 88), 127 und Abb. 15. Der Film entstand nach dem Roman *Topaz* von Leon Uris (London 1968). Vgl. zum

Film die Kritiken von Richard Mallett (*Punch* 257 [1969], 793), Elaine Rothschild (*Films in Review* 21 [Februar 1970], 119), Richard Corliss (*Film Quarterly* 23 [Spring 1970], 41) sowie Roger Daniels (*Journal of American History* 75 [Dezember 1988], 1048). Über den Regisseur, der auch in manchen Szenen anderer Filme, so in seinem Frühwerk *The Lodger* (1926), bewußt auf die christliche Ikonographie anspielt: Raymond Durnat: *The Strange Case of Alfred Hitchcock*. London 1974; Robert A. Harris/Michael S. Lasky: *The Films of Alfred Hitchcock*. Secaucus 1976; Hans Jürgen Wulff: *All about Alfred. Hitchcock-Bibliographie*. Münster 1983; Patrick Humphries: *The Films of Alfred Hitchcock*. London 1986; Donald Spoto: *The Art of Alfred Hitchcock. Fifty Years of his Films*. Revised and updated edition. London 1992; David Sterritt: *The Films of Alfred Hitchcock*. Cambridge, New York 1993; Jane E. Sloan: *Alfred Hitchcock. A Guide to References and Resources*. New York, Oxford 1993; dies.: *Alfred Hitchcock. A Filmography and Bibliography*. Berkeley, Los Angeles, London 1995; David Boyd (Hrsg.): *Perspectives on Alfred Hitchcock*. New York, London 1995; Richard Allen/S. Ishii-Gonzalès (Hrsg.): *Alfred Hitchcock. Centenary Essays*. London 1999. Erwähnt sei an dieser Stelle auch, daß Pier Paolo Pasolini in seinen Filmen ebenfalls christliche Motive verwendet hat – angeblich im Sinne einer „Re-Mythisierung“, verstanden als (positive?) Aktualisierung des Mythos. Vgl. Busch: *Säkularisation als formbildende Kraft* (wie in Anm. 88), 146 Anm. 32; Werner Jehle: *Film-Bilder an der Überlieferung gemessen. Pier Paolo Pasolinis Bezug zur christlichen Ikonographie*. In: *Kunst-Nachrichten* 12, Heft 5 (Juli 1976), 135-138, 140. Vgl. auch Pier Paolo Pasolini: *An Epical-Religious View of the World*. In: *Film Quarterly* 18 (Summer 1965), 31 ff.; Kostas Myrsiades: *Classical and Christian Myth in the Cinema of Pasolini*. In: *College Literature* 5 (1978), 213 ff.; Claude Imberty: *Le thème de la crucifixion dans ‚Ragazzi di vita‘ e ‚Una vita violenta‘*. In: *Revue des Études Italiennes* 27 (1981), 186 ff.; Christoph Klimke (Hrsg.): *Kraft der Vergangenheit. Zu Motiven der Filme von Pier Paolo Pasolini*. Frankfurt/M. 1988; Naomi Greene: *Pier Paolo Pasolini. Cinema as Heresy*. Princeton 1990; Giuliana Bruno: *Heresies: The Body of Pasolini's Semiotics*. In: *Cinema Journal* 30 (Spring 1991), 29 ff.; Michael Hanisch (Red.): *Pier Paolo Pasolini. Dokumente zur Rezeption seiner Filme in der deutschsprachigen Filmkritik 1963-85*. Berlin 1994; Thomas Blume: *Pier-Paolo-Pasolini-Bibliographie. 1963-1994*. Essen 1994.

- 94 Inwieweit dies gelungen ist, möge der Betrachter entscheiden. Von evangelischer Seite war zu hören, daß die Künstler die „passende Bibel zur Jahrtausendwende“ geschaffen hätten. In Frankreich bezichtigte man sie der Blasphemie. Vgl. die Ausstellung *I.N.R.I. – Photographien von Bettina Rheims und Serge Bramly*. Deutsches Historisches Museum Berlin, 28. November 1999 bis 29. Februar 2000, und das Buch zur Ausstellung: Bettina Rheims und Serge Bramly: *I.N.R.I.* München 1998. Vierzehn Kalenderblätter mit neunzehn Motiven erschienen, kommentiert von Christoph Stölzl, auch in Form eines *I.N.R.I.* betitelten Kalenders für das Jahr 2000.
- 95 Busch: *Säkularisation als formbildende Kraft* (wie in Anm. 88), 128; Heydenreich (wie in Anm. 41), 101, Abb. 62 (mit einem Szenefoto zu Buñuels „Beggars' Banquet scene“); David Yasha: *¿Buñuel! Auge des Jahrhunderts*. Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bomm, 4. Februar – 24. April 1994, 203-205. 333. 350. 352. 355-356. 441-447; Vicente Sánchez-Biosca: *Viridiana. Luis Buñuel. Estudio crítico*. Barcelona 1999. Ausgerechnet ein Blinder nimmt in der Szene die zentrale Stelle Christi ein. Als besonders schamlos empfand man, daß während des „Abendmahls“ eine Frau ihren Rock hebt und vor den Bettlern ihren Intimbereich entblößt. Zu allem Überdruß wird das „Abendmahl“ im Film von einer reichlich abgespielten, kratzigen Aufnahme von Händels *Messias* musikalisch untermalt, und einer

der Bettler wirft während der Orgie dem alten Zequil eine Sahneschüssel ins Gesicht und ruft dabei aus „Was haben sie denn mit euch angestellt, Don Zequil? Ihr seht aus wie ein Ecce Homo!“ Die blasphemische Tendenz des Films löste in Spanien und Italien – besonders in kirchlichen Kreisen – einen Skandal aus, obwohl das Werk in Cannes die „Goldene Palme“ und in Paris den großen Preis für schwarzen Humor verliehen bekam. Selbst der *Spiegel* vom 31. Mai 1961 monierte, daß die Jury in Cannes „ein kraß antikatholisches Lichtspiel prämiert“ habe (*Der Spiegel*. Nr. 23, 1961, 70-72). Vgl. auch die Kritiken von Georg Ramseger (*Die Welt*, 20. Mai 1961), David Stewart Hull (*Film Quarterly* 15 [Winter 1961/62], 55), Elaine Rothschild (*Films in Review* 13 [Februar 1962], 110), Martin Schlappner (*Neue Zürcher Zeitung*, 5. Februar 1962), Richard Mallett (*Punch* 242 [1962], 622) Michel Mesnil (*Esprit* 30 [1962], 1011) Claude Tarare (*Temps modernes* 17 [Juni 1962], 1846) sowie Guido Fink (*Paragone* 13 [Oktober 1962]). Zur katholischen Reaktion: *Blackfriars* 43 (Juni 1962), 252. Über den Regisseur: Raymond Durnat: *Luis Buñuel*. Berkeley, Los Angeles, London 1977; Joan Mellen (Hrsg.): *The World of Luis Buñuel*. New York 1978; Peter W. Jansen (Mitarb.): *Luis Buñuel*. München 1980; Raymond Lefèvre: *Luis Buñuel*. Paris 1984; Pino Bertelli: *Buñuel. L'arma dello scandalo. L'anarchia nel cinema di Luis Buñuel*. Turin 1985; Marie-Claude Taranger: *Luis Buñuel. Le jeu et la loi*. Saint-Denis 1990. Vgl. zum Thema „Säkularisierung im Film“ auch Amos Vogel: *Film as a Subversive Art*. New York 1974, besonders das Kapitel „The Attack on God: Blasphemy and Anti-Clericalism“, 283-294. Wenn es zu blasphemisch wurde, rief manch ein Film sogar noch in den achtziger Jahren in Deutschland die religiösen Sittenwächter auf den Plan: 1983 erhob die Münchner Staatsanwaltschaft gegen Herbert Achternbuschs filmische Wiederauferstehungs-Groteske *Das Gespenst* (1982) Anklage wegen Gotteslästerung, weil in dem Film die Hauptfigur als linkischer, zeitgenössischer Messias agiert und obendrein gekreuzigt wird. Vgl. Roland Seim/Josef Spiegel: „Ab 18“ – zensiert, diskutiert, unterschlagen. Beispiele aus der Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. „Der dritte Grad.“ 3., verbesserte Auflage. Münster 1995, 63-64. Das Münchner Verfahren gegen Achternbusch wurde zwar letztlich eingestellt, doch ist der Film in Österreich bis heute verboten. Zum Film erschien auch das Buch: Herbert Achternbusch: *Das Gespenst*. 2. Auflage. Frankfurt/M. 1983. Vgl. über den eigenwilligen Autor, Künstler und Filmemacher: Wolfgang Jacobsen (Mitarb.): *Herbert Achternbusch*. München 1984; Joe Hetzl: *Anarchie und Staatsfeindschaft im Werk Herbert Achternbuschs und ihre sozialgeschichtlichen Ursprünge*. Magisterarbeit. Universität Regensburg 1990; Herbert Achternbusch: *Was ich denke*. München 1995; Herbert Achternbusch: *Ich bin ein Schaf. Memoiren*. München 1996.

96 Vgl. Busch: *Säkularisation als formbildende Kraft* (wie in Anm. 88), 127.

97 Hogarths Verfahren ähnelt somit der „überdauernden Temporalstruktur“, dem letzten (und krassesten) von fünf Säkularisierungstypen, die Albrecht Schöne nach ihrem steigenden Profanierungsgrad unterschieden hat. Die vier anderen Möglichkeiten der Säkularisierung sind: 1. die „postfigurale Gestaltung“, bei der ein profaner Held mit einem großen biblischen Vorbild – etwa dem Christus aus der Passion – gleichgesetzt wird; 2. die „Wiederholung einer exemplarischen Begebenheit“, bei der nicht einzelne Figuren nachgestaltet werden, sondern ein Strukturprinzip aus dem christlichen Bereich – etwa das biblische Gleichnis vom Verlorenen Sohn – als „gleichsam archetypische Begebenheit [...] zweckfrei und absichtslos“ übernommen wird, „ohne Rücksicht auf die Umstände, in denen sie sich neu verwirklicht – und doch mit einer Form- und Bedeutungskraft, die sich [...] bis zum zentralen, strukturbestimmenden Gestaltungsprinzip erheben kann“; 3. die kunstvolle, indirekte „didaktische Verweisung“, bei der Personen und Ereignisse durch ein maßstabsetzendes Aufzeigen von Ähnlichkeiten mit



biblischen Berichten „kraft einer typologischen Entsprechung auf das Bedeutungsvollste, Wichtigste und Gültigste“ verweisen, „was es gibt“, und daraus ihren eigentlichen Sinn und ihr Gewicht empfangen; und 4. die „weltliche Kontrafaktur“, bei der das christliche Vokabular aus seinem angestammten Platz – durchaus im Sinne der ursprünglichen Bedeutung – gänzlich herausgenommen, in einen andern, weltlichen Zusammenhang gestellt und dort erprobt und angewendet wird. Vgl. Schöne: *Säkularisation als sprachbildende Kraft* (wie in Anm. 89), 64. 82. 84. 116. 137. 147. 228. 232. 236. 258; zitiert bei Wehrli (wie in Anm. 71), 160-164. Die Übertragung dieser, eigentlich nur für die Profanierungstendenzen der deutschen Dichtung des Protestantismus entwickelten fünf Kategorien – und besonders des fünften, krassesten Säkularisierungstyps – auf die englische Kunst und Literatur des 18. Jahrhunderts erscheint legitim, zumal ironische Anspielungen auf christliches Gedankengut in den überaus weltlichen Schriften eines Jonathan Swift, Henry Fielding oder Tobias Smollett gar keine Seltenheit sind. Ich erinnere an Swifts Satire *A Tale of a Tub* (1704), die die puritanischen Prediger verspottet (weil mit „tub“ [= Tonne] nicht nur die Kanzel, sondern auch ein Schwitzfaß zur Behandlung der Syphilis gemeint ist) und obendrein (im 4. Abschnitt) die katholische Transsubstantiationslehre aufs Korn nimmt, wenn Peter (der Vertreter des Katholizismus) seinen erstaunten Brüdern beim Abendmahl Brot als Hammelfleisch aufschwätzt. Swifts *Discourse concerning the Mechanical Operation of the Spirit* (ebenfalls 1704) spricht sogar vom Orgasmus enthusiastischer Visionäre beim Predigen. Vgl. A. C. Guthkelch/D. Nichol Smith (Hrsg.): *Jonathan Swift: A Tale of a Tub, To which is added The Battle of the Books and the Mechanical Operation of the Spirit*. 2. Aufl. Oxford 1958. Zu Fieldings profanen Anspielungen auf Joseph und Potiphar (1. Mose 39, 7 ff.) und auf den barmherzigen Samariter (Lukas 10, 30 ff.) in *Joseph Andrews* (1742; Buch I, Kapitel 5 and 12): Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip* (wie in Anm. 8), 266-267, Anm. 126. Noch in Tobias Smolletts „The Expedition of Humphrey Clinker“ (1771) wird ein bekanntes christliches Motiv in einen höchst vulgär-erotischen Zusammenhang gestellt: Lismahago, einer der Gäste auf Sir Thomas Bulfords Landgut, wird durch ein Feuer aus dem Schlaf gerissen und kann den Flammen nur entkommen, weil er, allein mit Hemd und Schlafmütze bekleidet, sich über eine lange Leiter auf den Hof des Gutsgebäudes rettet. Im Lichterschein der Fackeln gewahren die herbeigeeilten Zeugen des Geschehens sein blankes Hinterteil als „very picturesque appearance“. Sir Thomas, der wohl nicht sehr religiös empfindet, amüsiert sich köstlich über diese Szene, die ihn an eine „schöne Kreuzabnahme“ von Salvator Rosa oder Rembrandt denken läßt. Vgl. Tobias Smollett: *The Expedition of Humphrey Clinker* [1771]. In: *Works*. Vol. XII. New York 1902, 184 ff.; Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip* (wie in Anm. 8), 67; R[obert] E[theridge] Moore: *Hogarth's Literary Relationships*. Minnesota 1948, 186. Sogar in Alexander Popes *Dunciad* (1728; erweitert 1742) findet sich zu Beginn von „Book III“ eine gemäßigte Parodie auf eine „Pietà“. Vgl. Teona Tone Gneiting: *Pictorial Imagery and Satiric Inversion in Pope's 'Dunciad'*. In: *Eighteenth-Century Studies* 8 (1974/75), 427-428. Weitere Beispiele nennt Paul J. Korshin: *Typologies in England, 1650-1820*. Princeton 1982, besonders Chapter 8: „Typology and Satire“, 269-327. Erinnert sei auch daran, daß die britische Bühne seinerzeit vor Gottlosigkeit und „profanen Entweihungen“ nur so strotzte (vgl. W[illiam] E[dward] H[artpole] Lecky: *Geschichte Englands im achtzehnten Jahrhundert*. 4 Bde. Leipzig; Heidelberg 1879-1883. Bd. 1, 586 ff.). Wen wundert es da noch, wenn sich Hogarths französischer Freund Rouquet über die „blasphemous expressions“ im englischen Schrifttum mokierte. Vgl. Jean André Rouquet: *The Present State of the Arts in England*. London 1755, 78.

- 98 Paulson schreibt zur englischen Bilderstürmerei: „Most characteristic of the English Calvinists [...] was the grinding down of the image followed by the remaking of the image, either by recasting the pulverized materials or by other modifications, into a different, a specifically more *abject* thing. [...] the English iconoclastic act reduced the image to a substance that could not by any stretch of the imagination be worshipped. The idol was transformed downward into a secular object (sometimes as far as mere rubble or dust), a vulgar, commonplace equivalent. But the original memory was not quite lost.“ Vgl. Ronald Paulson: *English Iconoclasm in the Eighteenth Century*. In: James A. W. Heffernan (Hrsg.): *Space, Time, Image, Sign. Essays on Literature and the Visual Arts*. New York 1987, 41-56 [Zitat: 45]. Vgl. auch ders.: *Breaking and Remaking. Aesthetic Practice in England, 1700-1820*. New Brunswick; London 1989, besonders 149-192. Paulson knüpft dabei unter anderem an Ann Kibbeys Untersuchungen zum puritanischen Ikonoklasmus an. Vgl. Ann Kibbey: *The Interpretation of Material Shapes in Puritanism. A Study of Rhetoric, Prejudice, and Violence*. Cambridge 1986. Vgl. zur puritanischen Haltung auch Joseph Crouch: *Puritanism and Art*. London; New York 1910; Robert J. Acheson: *Radical Puritans in England, 1550-1660*. London 1990.
- 99 Vgl. zum puritanischen Zerstörungswerk: John Phillips: *The Reformation of Images. Destruction of Art in England, 1535-1660*. Berkeley, Los Angeles, London 1973, besonders 184-198.
- 100 Vgl. zu diesem und weiteren Beispielen: Kibbey (wie in Anm. 98), 42-64. Paulson meint dazu: „We might say there was [...] a secular or commonsense irony, in the practice of iconoclasts turning a triptych into a pig trough or priestly vestments into seat cushions, turning a chapel into a buttery or dining room or an icon into a child's doll or melting down an icon into plates to eat from or coins of the realm. The main aim was to take away all of the old mystification or to replace significance with utility, to bring down the abstract or spiritual to the commonplace and particular.“ Paulson: *English Iconoclasm in the Eighteenth Century* (wie in Anm. 98), 45.
- 101 Vgl. zur Stichversion: Paulson: *Hogarth's Graphic Works* (wie in Anm. 20), Nr. 140; ders.: *English Iconoclasm in the Eighteenth Century* (wie in Anm. 98), 41-56; ders.: *Breaking and Remaking* (wie in Anm. 98), 149-156; ders.: *Hogarth, Volume 2: High Art and Low* (wie in Anm. 17), 97-103; Hans-Peter Wagner: *Repressive Diskurse in der Graphik William Hogarths*. In: Reiner Marx/Gerhard Stebner (Hrsg.): *Ich und der Andere. Aspekte menschlicher Beziehungen*. St. Ingbert 1996, 418-422; Bernd Krysmanski, *Lust in Hogarth's 'Sleeping Congregation' – Or, How to Waste Time in Post-Puritan England*. In: *Art History* 21 (1998), 393-408. Ein Vergleich der Ölskizze mit der Stichversion findet sich bei Merrill C. Rueppel: *Hogarth's Satirical Humanism: The Sleeping Congregation*. In: *Bulletin of The Minneapolis Institute of Arts* 48 (1959), 3-6.
- 102 Paulson schreibt: „Whenever he represents (in one of his interiors) an old master painting with a religious subject, he either chooses one in which the deity does not appear or he omits the deity. In *Harlot 2*, in the painting of Uzzah being struck down by an angry Jehovah, he replaces Jehovah with a human priest who stabs Uzzah in the Back; in the *Martyrdom of St. Agnes* in the first plate of *Marriage à la Mode* he copies the Domenichino original closely except for the omission of the deity in the upper quarter of the canvas. Domenichino's God has been eliminated to conform to the mores of Lord Squanderfield, owner of the picture, who does not envisage a heavenly reward following martyrdom – or, alternatively, who sees himself as having replaced the deity in the painting. With one exception, God or any form of divine providence is totally excluded from Hogarth's contemporary scenes in which these pictures are hung.“ Vgl. Paulson: *English Iconoclasm in the Eighteenth Century* (wie in Anm. 98), 46-47.



- 103 Während der mehrtägigen Tour durch die Grafschaft Kent, die Hogarth mit einigen Zechkumpanen im Jahre 1732 unternahm, soll er seinen Darm an einer Kirchentür entleert haben, was ein bezeichnendes Licht auf sein Verhältnis zur Kirche wirft und sicher nicht für ein ausgeprägt religiöses Empfinden spricht. Vgl. zu diesem Fauxpas: Paulson: *Hogarth, Volume 1: The „Modern Moral Subject“* (wie in Anm. 17), 322-323. Zur Tour ausführlich: Charles Mitchell (Hrsg.): *Hogarth's Peregrination*. Oxford 1952.
- 104 Die Bezüge zu Horaz und Juvenal sind für Hogarths Œuvre in jüngerer Zeit von David Bindman herausgestellt worden. Vgl. David Bindman: *Hogarth and his Times: Serious Comedy*. Ausst.-Kat. British Museum, London, 26. September 1997 – 4. Januar 1998, 33-40.
- 105 Vgl. Johann N. Schmidt: *Satire. Swift und Pope*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1977. Über Pope auch Ronald Paulson: *Satire, and Poetry, and Pope*. In: Leland H. Carlson/Ronald Paulson: *English Satire. Papers Read at a Clark Library Seminar, January 15, 1972*. Los Angeles 1972, 55-106.
- 106 Astrid Swift (Hrsg.): *Die englische Satire*. Heidelberg 1974, 19-20. 28. Vgl. zur zeitgenössischen Satire auch Hugh Walker: *English Satire and Satirists*. London; Toronto 1925; Ronald Paulson: *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England*. New Haven; London 1967; ders. (Hrsg.): *Satire. Modern Essays in Criticism*. Englewood Cliffs/N.J. 1972; J. D. Browning (Hrsg.): *Satire in the Eighteenth Century*. New York 1983; David Nokes: *Raillery and Rage. A Study of Eighteenth-Century Satire*. Brighton 1987; Howard D. Weinbrot: *Eighteenth-Century Satire. Essays on Text and Context from Dryden to Peter Pindar*. Cambridge 1988; Peter Heaney (Hrsg.): *An Anthology of Eighteenth-Century Satire. Grub Street*. Lewiston/N.Y. 1995.
- 107 Schmidt (wie in Anm. 105), 16.
- 108 Ebd., 41 ff. 47 ff.
- 109 Ebd., 42. Vgl. John Wilson Croker/Whitwell Elwin/William John Courthope (Hrsg.): *The Works of Alexander Pope*. Bd. 10. New York 1967, 344-409. Ironisch heißt es dort: „Whenever you start a Metaphor, you must be sure to *run it down* [...]“.
- 110 Schmidt (wie in Anm. 105), 48. Vgl. James Sutherland (Hrsg.): *The Dunciad. Alexander Pope*. 3. Aufl. London 1963 [= *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*. Bd. 5].
- 111 Schöne (wie in Anm. 89), 269-270; zitiert nach Wehrli (wie in Anm. 71), 172.
- 112 Des öfteren gewahren wir in Hogarths Bildern Pfarrer, die sich unsittlich verhalten, sich etwa einer Hure nähern, so auf dem Karussell in seinem *South Sea Scheme* (c. 1721) und links in seiner letzten *Harlot*-Szene (1732). Vgl. Paulson: *Hogarth's Graphic Works* (wie in Anm. 20), Nr. 43 [10] und 126; Dabydeen: *Hogarth, Walpole and Commercial Britain* (wie in Anm. 20), 24, 28, 30-31; Wagner: *Eighteenth-Century Sexual „Mentalités“ in William Hogarth's Graphic Art* (wie in Anm. 25), 215. Doch auch den religiösen Fanatismus hat er angeprangert, so auf dem Blatt *Credulity, Superstition, and Fanaticism – A Medley* (1762). Vgl. Paulson: *Hogarth's Graphic Works* (wie in Anm. 20), Nr. 210 a; Wolfgang Promies: *Georg Christoph Lichtenberg: Leichtgläubigkeit, Aberglauben und Fanatismus. Eine gemischte Gesellschaft. Mit der Unterschrift aus 1. Joh. IV. cap., v. 13 von W. Hogarth*. In: *Lichtenberg-Jahrbuch 1991 (1992)*, 7-28; Bernd W. Krysmanski: *Hogarth's ‚Enthusiasm Delineated‘. Nachahmung als Kritik am Kennertum*. 2 Bde. Hildesheim, Zürich, New York 1996. Bd. 1, besonders 187-218.
- 113 Das, was Lichtenberg mit Hogarth gemeinsam hat, ist bei Rudolf Wehrli aufgelistet: das „Interesse am Physiognomischen und die Fähigkeit zur genauen Beobachtung, die Einsicht, dass Geld und Sexualität zu den wesentlichen Triebfedern menschlichen

- Handelns gehören, die Verbreitung einer bürgerlichen Moral und Ideologie, die Möglichkeit im Kleinen das Charakteristische, im Besonderen das Allgemeine erscheinen zu lassen.“ Vgl. Wehrli (wie in Anm. 71), 89.
- 114 Zu diesem Aspekt von Lichtenbergs Hogarth-Erklärungen am ausführlichsten: Wehrli (wie in Anm. 71), besonders 89-104, 158-175; von Arburg (wie in Anm. 8), besonders 213 ff., 271, 273 ff., 317 ff., 348 ff.
- 115 Wehrli (wie in Anm. 71), 166. So leitet sich im Kommentar zu Hogarths *Punschgesellschaft* Lichtenbergs Frage: „sind wir nicht allzumal arme Sünder?“ (SB 3, 700) von einem Paulus-Zitat aus dem Römerbrief 3, 23 ab oder verwendet Lichtenberg in seiner Beschreibung der dritten Szene der *Harlot*-Serie mit seiner Bemerkung zum willigen Geist und zum schwachen Fleisch (SB 3, 764) fast wörtlich ein Zitat aus Matthäus 26, 41. In den Erklärungen zur *Rake*-Serie treten solche Anspielungen auf Bibelzitate besonders gehäuft auf. So werden die drei Schraubzwingen im Wappen der ersten Szene oder das irre Trio auf der Treppe der achten Szene in Anspielung auf 1. Korinther 13 „auf *Glauben*, *Liebe*, und *Hoffnung* gedeutet“ (SB 3, 833 und 905). Und in der Beschreibung der sechsten Szene der gleichen Folge werden die „Flügel der Morgenröte“ aus Psalm 139, 9 in einen ganz anderen als den ursprünglichen Sinnzusammenhang gestellt (SB 3, 884). Vgl. zu diesen und zahlreichen weiteren Beispielen: Wehrli (wie in Anm. 71), 166-170.
- 116 SB 3, 788. Vgl. Wehrli (wie in Anm. 71), 167-168.
- 117 John Thomas Smith, dessen Vater Hogarth gut kannte, stellt Hogarth in puncto Moral kein sehr schmeichelhaftes Zeugnis aus: „For great as Hogarth was in his display of every variety of character, I should never think of exhibiting a portfolio of his prints to the youthful inquirer; nor can I agree that the man who was so accustomed to visit, so fond of delineating, and who gave up so much of his time to the vices of the most abandoned classes, was in truth a ‚moral teacher of mankind‘. My father knew Hogarth well, and I have often heard him declare, that he revelled in the company of the drunken and profligate: Churchill, Wilkes, Hayman, &c., were among his constant companions.“ Vgl. J. T. Smith: *Nollekens and his times*. Gekürzte Ausgabe von G. W. Stonier. London 1949, 131. Die drei letztgenannten waren für ihr ausschweifendes Leben bekannt. Vgl. auch oben, Anm. 23. Tatsächlich scheint Hogarth nicht nur fleißig dem Alkohol zugesprochen, sondern auch Bordelle besucht zu haben, so etwa mit seinem zügellosen Künstlerfreund Francis Hayman. Vgl. Paulson: *Hogarth, Volume 2: High Art and Low* (wie in Anm. 17), 66. Über Hayman ausführlich: Brian Allen: *Francis Hayman*. New Haven; London 1987.
- 118 Für Paul Schmid hat Hogarths Lachen „fast immer etwas Galliges, Hämisches“. Vgl. Paul Schmid: *William Hogarth als Maler der Aufklärung und Begründer des englischen Kunstgeschmacks*. In: *Neuphilologische Monatsschrift* 1 (1930), 350-351. Und auch Nikolaus Pevsner ist aufgefallen, daß der Künstler in seinen moralischen Stichfolgen ein boshaftes Vergnügen daran hat, andere Menschen bloßzustellen. Vgl. Nikolaus Pevsner: *Das Englische in der englischen Kunst*. München 1974, 34. Goethe war sogar der Ansicht, daß man zur Betrachtung von Hogarths Werken keine Kunstkennntnis, „sondern allein bösen Willen und Verachtung der Mannheit mitbringen“ müsse (*Tag- und Jahreshefte für 1795*; zitiert bei Wehrli [wie in Anm. 71], 77).
- 119 Der Begriff „schwarzer Humor“ wurde für eine bestimmte Literatur- (oder auch Film-)Gattung kennzeichnend, die die Absurditäten und Schattenseiten des modernen menschlichen Lebens, das Grausame, Makabre und Grotteske, vor allem aber auch gesellschaftlich tabuisierte Themen in den Vordergrund rückt, ironisiert und in humoriger, teils auch in unsinniger oder paradoxer Art verharmlost. Zwar kam der Terminus so recht erst in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts auf (nachdem der

Surrealist André Breton 1940 eine *Anthologie de L'humour noir* veröffentlicht hatte), doch lassen sich auch schon im 17. und 18. Jahrhundert ähnliche Tendenzen nachweisen, so in der „Jacobean Tragedy“, in Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* (1726) oder in Voltaires *Candide* (1759). Die Anwendung des Begriffs auf Hogarths Kunst (oder bestimmte ihrer Merkmale) ist daher legitim. Zum Thema „schwarzer Humor“: Nicholas Brooke: *Horrid Laughter in Jacobean Tragedy*. London 1979; Michael Hellenthal: *Schwarzer Humor. Theorie und Definition*. Essen 1989; Alan R. Pratt (Hrsg.): *Black Humor. Critical Essays*. New York 1993; Stefano Brugnolo: *La tradizione dell'umorismo nero*. Rom 1994.

120 Vgl. die Literaturhinweise in Anm. 39.

121 Vgl. Anm. 52.

122 Vgl. *Lichtenberg-Jahrbuch 1998* (1999), 226. 227 und die dortigen Abbildungen 12 und 13.

123 Im Vorwort seines *Joseph Andrews* (1742) grenzt Henry Fielding Hogarth von den Karikaturisten mit ihren Übertreibungen ab und rechnet seine Bilder zu den „Works of a Comic History-Painter“, die das Leben so abbilden, wie es ist. Solch ein Künstler würde die Menschen bildlich charakterisieren (und nicht karikieren). Vgl. Henry Fielding: *The History of the Adventures of Joseph Andrews And of his friend Mr. Abraham Adams*. Edited with an Introduction by Douglas Brooks-Davies. Oxford 1980 [= *The World's Classics*], 5-6. Hierzu auch Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip* (wie in Anm. 8), 161 ff.; ders.: *Das sentimentalische Bild* (wie in Anm. 3), 245-246; Cowley (wie in Anm. 34), 17-24; Jürgen Döring: *Eine Kunstgeschichte der frühen englischen Karikatur*. Hannover; Hildesheim 1991 [= *Schriften zur Karikatur und kritischen Grafik*. Hrsg. von Herwig Guratzsch. Wilhelm-Busch-Museum Hannover. Bd. 1], 125-130; David Mannings: *The Visual Arts*. In: Boris Ford (Hrsg.): *The Cambridge Cultural History of Britain*. Bd. 5: *Eighteenth-Century Britain*. Cambridge 1992, 115-119. Zum Karikaturbegriff des 18. Jahrhunderts auch von Arburg (wie in Anm. 8), 64 ff.

124 Die letzten Verse des Songs (vor dem lang andauernden Endrefrain) lauten: „Life's a piece of shit, / When you look at it. / Life's a laugh, and death's a joke. It's true. / You'll see it's all a show. / Keep 'em laughing as you go. / Just remember that the last laugh is on you.“ Vgl. *Monty Python examines 'The Life of Brian'*. *A Conversation with Monty Python*. Conducted by Dave Herman. Schallplattenaufnahme. Burbank/Calif. 1979. Zum Film auch die Artikel von Tom Rogers (*Films in Review* 31 [Januar 1980], 56), Keith Waterhouse (*Punch* 285, Nr. 7454 [5. Oktober 1983], 22) und Frank Keating (*Punch* 286, Nr. 7475 [7. März 1984], 20). Über die englische Komikertruppe: Robert Hewison: *Monty Python. The Case against Irreverence, Scurrility, Profanity, Vilification, and Licentious Abuse*. New York 1981. George C. Perry: *Life of Python*. Boston 1983; Douglas L. McCall: *Monty Python. A Chronological Listing of the Troupe's Creative Output, and Articles and Reviews about them, 1969-1989*. Jefferson/N.C. 1991; Robert Ross: *Monty Python Encyclopedia*. London 1997; Kim „Howard“ Johnson: *The First 28 Years of Monty Python*. New York 1999.

125 Vgl. Ellen G. D'Oench, *A Madness to Have His Prints. Rembrandt and Georgian Taste, 1720-1800*. In: Christopher White/David Alexander/Ellen D'Oench (Hrsg.): *Rembrandt in Eighteenth Century England*, Ausst.-Kat. Yale Center for British Art. New Haven 1983, 63-97.

126 In den Jahren 1735-37 schmückte er das Treppenhaus des St.-Bartholomew's-Hospitals kostenlos mit zwei Historienbildern aus, um einen italienischen Konkurrenten nicht zum Zuge kommen zu lassen. Vgl. Paulson: *Hogarth: His Life, Art, and Times* (wie in Anm. 23), Bd. 1, 253 ff. 378-380. 382-386; ders.: *Hogarth, Volume 2: High Art*

- and Low* (wie in Anm. 17), 77 ff.; Busch: *Das sentimentalische Bild* (wie in Anm. 3), 30. 32. 34-35. Die Gemälde der *Marriage A-la-Mode*-Serie konnte er nur zu einem vergleichsweise beschämenden Honorar veräußern. Vgl. Paulson: *Hogarth: His Life, Art, and Times* (wie in Anm. 23), Bd. 2, 122-126; ders.: *Hogarth, Volume 3: Art and Politics* (wie in Anm. 23), 47-51; Cowley (wie in Anm. 34), 12. Sein letztes Historienbild, die *Sigismunda* (1759), wurde vom Auftraggeber nicht akzeptiert und von der Kritik nicht mit Lob bedacht. Vgl. Paulson: *Hogarth: His Life, Art, and Times* (wie in Anm. 23), Bd. 2, 270 ff. 324 ff.; ders.: *Hogarth, Volume 3: Art and Politics* (wie in Anm. 23), 223-235. 321 ff.; Charles H. Hinnant: *Dryden and Hogarth's 'Sigismunda'*. In: *Eighteenth-Century Studies* 6 (1972/73), 462-474. Zum Vertrieb seiner Drucke auf Subskriptionsbasis: Döring: *Eine Kunstgeschichte der frühen englischen Karikatur* (wie in Anm. 123), 47-65; Tobias Burg: *Kunst zwischen Markt und Moral – Hogarth als Unternehmer*. In: *Von Wüstlingen und anderen Zeitgenossen. Graphik von William Hogarth*. Ausstellung vom 9. November 1995 bis 2. Februar 1996 im Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Dresden 1995, 38-45.
- 127 Zum englischen Auktionswesen: Rouquet: *The Present State of the Arts in England* (wie in Anm. 97), 121-126; John Pye: *Patronage of British Art. An Historical Sketch*. London 1845, 66 ff.; George Redford: *Art Sales: A History of Sales of Pictures and other Works of Art*. Bd. 1. London 1888, 23 ff.; Iain Pears: *The Discovery of Painting. The Growth of Interest in the Arts in England, 1680-1768*. New Haven; London 1988, 57 ff.; Cynthia Wall: *The English Auction: Narratives of Dismantlings*. In: *Eighteenth-Century Studies* 31 (Fall 1997), 1-25.
- 128 Hogarths anonym, mit „Britophil“ unterzeichneter Leserbrief an die *St. James Evening Post* erschien am 9. Juni 1737. Er ist wiederabgedruckt in Ronald Paulson: *Hogarth: His Life, Art, and Times* (wie in Anm. 23). Bd. 2, 491-493. Vgl. zu diesem Leserbrief auch Edgar Wind: *Kunst und Anarchie. Die Reith Lectures 1960. Durchgesehene Ausgabe mit den Zusätzen von 1968 und späteren Ergänzungen*. Frankfurt/M. 1979, 38-39; Johannes Dobai: *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der der Romantik in England*. Bd. 2: 1750 – 1790. Bern 1975, 669-672.
- 129 Vgl. zu näheren Details: Paulson: *Hogarth's Graphic Works* (wie in Anm. 20), Nr. 157; ders.: *Hogarth, Volume 2: High Art and Low* (wie in Anm. 17), 231 ff.; Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip* (wie in Anm. 8), 53-54; ders.: *Das sentimentalische Bild* (wie in Anm. 3), 250-253; Ilaria Bignamini: *William Hogarth: From 'The Battle of the Pictures' to 'Industry and Idleness'*. In: *William Hogarth: Nationalism, Mass Media and the Artist*. Ausst.-Kat. Vancouver Art Gallery, 29. November 1980 – 4. Januar 1981, 11-13; Robert L. S. Cowley: *A Glimpse of a Destroyed Painting from Hogarth's 'A Harlot's Progress'*. In: *Notes and Queries* 229 [N.F. 31] (September 1984), 394-396; Michael Godby: *'The Battle of the Pictures': A Historical Instance of Conflict between Different Definitions of Art*. In: *De Arte* [University of South Africa] 43 (April 1991), 40-57; Ronald Paulson: *Hogarth's Self-Representations*. In: Robert Folkenflik (Hrsg.): *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation*. Stanford 1993, 211-213; Jenny Uglow: *Hogarth: A Life and a World*. London 1997, 392-394.
- 130 So etwa auch in seinem unveröffentlichten Stich *Enthusiasm Delineated* (1761), der nur noch in zwei überkommenen Probedrucken existiert. Vgl. Paulson: *Hogarth's Graphic Works* (wie in Anm. 20), Nr. 210 [209]. Auf diesem Blatt entpuppt sich der Methodistenprediger als eine Art Auktionator und Bilderhändler, denn er hantiert mit zwei Marionetten, die Werke von Rubens und Raffael imitieren. An der Kanzel hängen Reservepuppen, die auf die Kunst Dürers, Rembrandts und Michelangelos anspielen. Daß die fanatische Gemeinde in einem quasi eucharistischen Akt Christus-

puppen verspeist, die der Hauptfigur aus Rembrandts berühmten *Hundertguldenblatt* ähneln, ist wohl nur so zu verstehen, daß hier Kunstbesessene gemeint sind, die sich – blind vor Begeisterung – die traditionelle Kunst regelrecht einverleiben. Vgl. ausführlich Bernd W. Krysmanski: *Hogarth's 'Enthusiasm Delineated'* (wie in Anm. 112).

- 131 Vgl. Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury: *A Letter concerning Enthusiasm*. In: ders.: *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*. Bd. 1. London 1711, 1-55; Shaftesbury: *Ein Brief über den Enthusiasmus – Die Moralisten*. Ins Deutsche übertragen und eingeleitet von Max Frischeisen-Köhler. Leipzig 1909; Ernst Cassirer: *Shaftesbury und die Renaissance des Platonismus in England*. In: *Vorträge der Bibliothek Warburg* 9 (1930/31), 136; Alfred Owen Aldridge: *Shaftesbury and the Deist Manifesto*. In: *Transactions of the American Philosophical Society*, n. s. 41, part 2. Philadelphia 1951, 297-385; Allan Ramsay: *Essay on Ridicule*. London 1753; Bernd Krysmanski: *Hagarty, not Hogarth? The true defender of English 'wit and humour'*. In: Frédéric Ogée (Hrsg.): *The Dumb show: Image and society in the works of William Hogarth*. Oxford 1997 [= *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 357], 154-155. Vgl. zur damals weitverbreiteten Methode des Lächerlichmachens auch John W. Draper: *The Theory of the Comic in Eighteenth-Century England*. In: *Journal of English and Germanic Philology* 37 (1938), 207-223 (besonders 213-215 und 218-220); John Redwood: *Reason, Ridicule and Religion. The Age of Enlightenment in England, 1660-1750*. Cambridge/Mass. 1976; Raymond A. Anselment: *„Betwixt Jest and Earnest“*. *Marprelate, Milton, Marvell, Swift and the Decorum of Religious Ridicule*. Toronto 1979; Patrick Dandrey: *Molière, ou, L'esthétique du ridicule*. Paris 1992.
- 132 Bereits Edgar Wind schien eine Ahnung von Hogarths Verfahren gehabt zu haben, als er beiläufig in einer Fußnote die folgende Bemerkung schrieb: „Hogarth [...] frequently quoted Italian masters either for didactic purposes or in order to shock the sensibilities of connoisseurs by an unexpected pictorial allusion.“ (Edgar Wind: *The Lion filled with Lilies: A Reminiscence of Leonardo in Hogarth*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 6 [1943], 223, Anm. 1.) Daß Hogarth mit den „Connoisseurs“ ständig im Clinch lag und nur diese – nicht aber, wie man auch annehmen könnte, die alten Meister selbst – attackieren wollte, geht aus einer Bemerkung hervor, die er gegenüber Mrs. Piozzi geäußert hat: „[...] die Kenner und ich liegen im Krieg, und die denken, weil ich sie hasse, dass ich Tizian hasse, und meinetwegen.“ (Zitiert nach Jarno Jessen [= Anna Michaelson]: *William Hogarth*. Berlin o. J., 3; vgl. Hester Lynch Piozzi: *Anecdotes of the Late Samuel Johnson, L.L.D., during the last twenty Years of his Life*. London 1786, 137, Paulson: *Hogarth, Volume 3: Art and Politics* [wie in Anm. 23], 263.) Vielleicht hat Hogarth ja gehofft, die „Kenner“ durch den „Schock“, den ein entdecktes „borrowing“ auslöst, zu einer Haltung zu bekehren, die auch „moderne“ englische Maler und Stecher zu ihrem Recht – das heißt, zur wohlverdienten Anerkennung ihrer Werke – kommen läßt.
- 133 Ausführlicher diskutiert wird die von Hogarth offenbar laufend praktizierte „Antikonographie“ in Kapitel 4.8 des ersten Bandes meiner Studie über *Hogarth's 'Enthusiasm Delineated'* (wie in Anm. 112).
- 134 Künstler wie David Hockney (1963) oder Alfred Hrdlicka (1970/71) schufen bereits *Rake*-Zyklen, doch ohne versteckte „borrowings“ (sieht man von dem Leonardo-Porträt in Hrdlickas Adaption der zweiten *Rake*-Szene einmal ab, von der schon im *Lichtenberg-Jahrbuch* 1998 (1999) im ersten Teil meines Essays in Anm. 30 auf Seite 235 die Rede war). Scheinen bei Hockney autobiographische Züge durch, so ging es Hrdlicka mit seinem *Rake*-Zyklus mehr um das psychologische Moment, nämlich vor



allem darum, die ganze Lebensgeschichte des Rake „aus der Sicht des Verrücktgewordenen zurückzudrehen“. Vgl. Johann Heinrich Müller: *A Rake's Progress – der Weg einer Bildfolge. Hogarth – Hockney – Hrdlicka*. In: *Nachbilder: Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst*. Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover, 10. Juni – 29. Juli 1979, 101-105. Jörg Immendorffs Bühnenbilder zu Strawinskys *The Rake's Progress* knüpfen zwar formal an das Vorbild Hogarth an, doch scheint sich der Künstler der Hogarth'schen „borrowings“ nicht bewußt gewesen zu sein. Vgl. *Immendorff: The Rake's Progress*. Ausst.-Kat. Barbican Art Gallery, Barbican Centre, London, 1. Juni – 27. August 1995; *The Rake's Progress – Salzburg 1996*. Salzburger Festspiele 1996. Festival Press Salzburg. Zürich, New York 1996. Weitere Beispiele für die Orientierung von Künstlern des 20. Jahrhunderts an Hogarths Bildern finden sich im Katalog von Robin Simon und Christopher Woodward: *A Rake's Progress: From Hogarth to Hockney*. Sir John Soane's Museum, London, 26. März – 31. August 1997.

- 135 Interessanterweise ist es vor allem ein Satiriker, der in jüngerer Zeit die Kunst des 20. Jahrhunderts als Humbug und „monströse Fopperei“ zu entlarven trachtet: Ephraim Kishon mit seinen Büchern *Picasso war kein Scharlatan. Randbemerkungen zur modernen Kunst* (München; Wien 1986) und *Picassos süße Rache. Neue Streifzüge durch die moderne Kunst* (München 1995). Obwohl der Autor selbst Metallbildhauerei und Kunstgeschichte studiert hat (also durchaus weiß, wovon er redet), erntet er für seine Abrechnung mit der abstrakten Malerei, dem „Tachismus“, der modernen Objektkunst oder den „Ready-mades“ von Insidern vorwiegend Unverständnis. Beifall erhält er nur vom „gemeinen Bürger“, wie die vielen Zuschriften belegen, die Kishon in *Picassos süße Rache* zitiert.