



# 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)**

---

*Monika Schmitz-Emans*

Der Weg des Liederlichen in die Literatur:  
Überlegungen zur Bedeutung Hogarths und Lichtenbergs  
für Tiecks „William Lovell“

In seinem auf die eigenen Erinnerungen Tiecks abgestützten Bericht über das Leben des Dichters erwähnt Rudolf Köpke anlässlich der Göttinger Studienzeit (1792-94) auch dessen – freilich eher marginale – persönliche Bekanntschaft mit Lichtenberg. Selbst wenn dabei viel an zudem nachträglicher Interpretation im Spiel ist – als sachlichen Kern scheint man festhalten zu dürfen, daß es zu einem Gespräch über die Kupferstiche Hogarths kam. Daß Lichtenbergs Hogarth-Kommentare den Anstoß dazu gaben, ist zu vermuten.

„Lichtenberg’s beißender Spott und sein dennoch leichter und gefälliger Umgangston waren für ihn [=Tieck] sehr anziehend. Sie machten ihn kühn genug, offen heraus zu sagen, wie wenig er von Hogarth und dessen Charakterbildern halte, deren Erklärungen Lichtenberg schon seit längerer Zeit alljährlich in dem ‚Göttingenschen Taschenkalender‘ zu geben pflegte. Für Tieck’s eben erwachenden Kunstsinn waren diese Bilder abstoßend und grauhaft. Lichtenberg mochte auf die kühne Kritik des jungen Studenten nicht viel geben; er begnügte sich mit der Gegenbemerkung, daß er die Sache anders ansehe“.<sup>1</sup>

Ein möglicher Grund dafür, daß Tieck die Hogarthschen Stiche nebst Kommentaren mit besonderer Aufmerksamkeit betrachtet haben mag, sei im folgenden erörtert: Er könnte dort Anregungen für ein eigenes Projekt gesucht und gefunden haben, nämlich für seinen frühen Briefroman „William Lovell“, entstanden zwischen 1792 und 1796. Übrigens fiel Tiecks Urteil über Hogarth keineswegs so vernichtend aus, wie Köpkes Bericht suggeriert. In seinen kunstkritischen Bemerkungen über „Die Kupferstiche nach der Shakspeare-Galerie in London“ von 1793, gefaßt in fiktive „Briefe an einen Freund“, spricht Tieck vom „große[n] Talent Hogarth’s, in äußeren Verzerrungen den inneren Charakter der Person darzustellen“.<sup>2</sup> Die Meinungen der Zeitgenossen über Hogarths Kunst waren insgesamt geteilt, schwankten zwischen emphatischem Lob des Charakterzeichners und heftiger Ablehnung des angeblichen „Karikaturisten“, einer Ablehnung sei es aus ästhetischen, sei es aus moralischen Motiven.<sup>3</sup> Lichtenberg begründete mit den Hogarth-Kommentaren seinen literarischen Ruhm, wengleich auch hier die Meinungen der literarischen Öffentlichkeit geteilt waren.

Die Freude einer großen Leserschaft an Lichtenbergs frühen wie späteren Hogarth-Kommentaren<sup>4</sup> war wohl stets auch eine Freude am jeweiligen spektakulären Stoff. Hogarth stellte in mehreren seiner Bilderfolgen moralische Sujets dar. Dabei bildet die bürgerliche Ideologie mit ihren Glücksverheißungen für den Tüchtigen und Guten, ihren Unglücksprophezeiungen für den Untüchtigen und Bösen, mit ihrem Glauben an eine prästabilisierte Harmonie zwischen Tugend und Erfolg, Laster und Mißerfolg, zwar einerseits den Rahmen, in welchem auch Hogarths fiktive Geschichten spielen. Doch macht dieser es sich andererseits nicht so leicht, den Weg ins Unglück eindeutig als unausweichliche Strafe für moralisches Versagen darzustellen und seinen negativen Helden damit die Alleinverantwortung für ihr trauriges Ende aufzubürden, sondern er gibt vielmehr verschlüsselte oder gar vereinzelte offene Hinweise auf eine Mitschuld der Gesellschaft am Unglück der Lasterhaften, ein Zusammenwirken verschiedener Faktoren bei der jeweils dargestellten Geschichte eines Erfolges oder eines Scheiterns. Der stoffimmanente Reiz des vorzugsweise bösen Endes, sprich: der Anteil des Spektakulär-Schauerlichen am Erfolg von Hogarths Bildergeschichten, sei nicht verschwiegen. Bloße Tugend als Sujet ist langweilig und wird erst in der Kontrastierung mit dem Laster interessant; vom Niedergang des Lasterhaften geht eine Faszination aus, auf die auch andere künstlerische und darstellerische Gattungen setzen. Da die „Ausführlichen Erklärungen“ Lichtenbergs erst ab 1794 in regelmäßiger Folge erschienen, dürften sie auf die Konzeption von Tiecks „Lovell“ keinen erheblichen Einfluß mehr genommen haben. Anders verhält es sich natürlich mit den Kalender-Artikeln, wobei übrigens die Tatsache, daß als Bildbeigaben im Taschenkalender nur Bilddetails zu sehen waren, nämlich Köpfe und Physiognomien, nicht aber die gesamten Kompositionen Hogarths, geschweige denn ganze Bilderfolgen, keineswegs besagt, daß Tieck die Hogarthschen Graphiken selbst nicht hätte kennen können. Im Gegenteil: Lichtenberg selbst hatte von seiner Englandreise 1774/75 die späterhin kommentierten Werke mit nach Göttingen gebracht, wo sie inzwischen in den Besitz der Universitätsbibliothek übergegangen waren. Wenn Tieck sich tatsächlich gesprächsweise gegenüber Lichtenberg zum Thema Hogarth geäußert hat – und dies noch dazu sehr kritisch –, so wird er wohl kaum auf der Basis so rudimentärer Hogarth-Kenntnisse geurteilt haben, wie sie der Taschenkalender vermittelte. Gerade in seiner Göttinger Zeit widmete sich Tieck kunsthistorischen Gegenständen besonders intensiv; gemeinsam mit dem Freund Wilhelm Heinrich Wackenroder besuchte er Vorlesungen Johann Dominik Fiorillos über Malerei und Kunstgeschichte. Übrigens hat er sich später sieben Bände der „Ausführlichen Erklärungen“ selbst angeschafft.<sup>5</sup>

1792 geplant, 1793 begonnen, erschien der „Lovell“-Roman erstmals 1795/96. Er gilt als erstes bedeutendes literarisches Werk Tiecks, als ein Werk freilich auch, zu dem sich sein Autor vielerlei Anregungen bei anderen Schriftstellern geholt hat.<sup>6</sup> Zu nennen wäre vor allem Rétif de la Bretonnes „Le Paysan Perversi“, den Tieck wohl eben zu der Zeit las, da der „Lovell“ konzipiert wurde, also eben

in seiner Göttinger Zeit. Daß er Rétifs Roman wichtige Anregungen verdanke, gestand Tieck im Vorbericht zur zweiten Lieferung des „Lovell“ durchaus ein. Auch andere gerade damals gelesene Briefromane haben zweifellos den Boden für den gleichfalls als Briefroman angelegten „Lovell“ bereitet, so die „Gefährlichen Liebschaften“ des Choderlos de Laclos und Goethes „Werther“; der von Tieck ausdrücklich geschätzte erotische Charakter von Heineses „Ardinghello“ dürfte ebenfalls auf die Thematik des „Lovell“ abgefärbt haben.<sup>7</sup> Als Anregung für Tiecks Roman kommt auch Richardsons „Clarissa“ in Betracht.<sup>8</sup> Doch nicht nur die Romanlektüren Tiecks in der Göttinger Zeit bilden den Kontext, innerhalb dessen der „Lovell“, dieses literarische Erzeugnis eines Viellesers, entsteht, sondern auch Tiecks philologisch-poetologisch motivierte Beschäftigung mit Shakespeare und seinen Kommentatoren, die ihn als Leser gleichsam nach England versetzt, oder besser: in ein Roman-England, ein Produkt ästhetisch-literarischer Vermittlungen, ein imaginäres Konstrukt, aus dem er seinen Briefroman-Helden dann kommen läßt. Der „Lovell“ selbst trägt, wie schon sein Vorgänger „Abdallah“ (1795), ein Shakespeare-Zitat als Motto, in diesem Fall ein Diktum Timons von Athen. William Lovell ist also ein Abkömmling und Erbe mancherlei literarischer Vorbilder, seine Lebensgeschichte die Kopie entsprechender Muster. In welchem Maße sich Tieck in inhaltlich-stofflicher, thematischer und struktureller Hinsicht an zeitgenössischen Vorbildern orientierte, ist mit hinreichender Deutlichkeit herausgestellt worden.<sup>9</sup> Tieck schrieb übrigens offenbar in den Augen seiner Leser so „englisch“, daß man über die eigentliche nationale Herkunft des Romanverfassers Fehltritte fällt; ein Kritiker nannte den Briefroman in der „Allgemeinen Litteratur-Zeitung“ die „Übersetzung eines mittelmäßigen englischen Originals“. Daß Tiecks Frühwerk im Hinblick auf Fabel, Personal, Thematik und Gesamtarrangement diverse Vorbilder regelrecht imitiert, besagt nun erstens nichts gegen die Leistung des Verfassers. Gerade heute, da manchem Literaturkritiker „Autorschaft“ (im Sinne individueller Urhebererschaft eines empirischen Schriftsteller-„Subjekts“ an „seinem“ Werk) als eine zumindest verdächtige Kategorie erscheint und mancher die einst so geschätzte dichterische „Originalität“ zumindest nicht mehr für einen verbindlichen Maßstab literarischen Wertes, vielleicht stattdessen sogar für ein völlig illusionäres Konzept hält, wird man über einen zu weiten Teilen aus Vorgänger-Büchern zusammengebastelten Text nicht automatisch ein abwertendes Urteil fällen. Entsteht nicht jeder literarische Text auf einer Grundlage von Vorgängertexten, die unterhalb des neuen Textes lesbar bleiben wie bei einem Palimpsest? Aber nicht nur der diskursgeschichtliche Wandel innerhalb der Literaturkritik spricht dagegen, die Abhängigkeit des „Lovell“ von anderen Texten einfach als poetische Schwäche abzutun. Denn sie korrespondiert seinem zentralen Thema – der Bedingtheit, ja tiefen Abhängigkeit und Un-Selbständigkeit des Menschen; Struktur und thematisches Anliegen des Romans entsprechen sich also. Niemandem ist es in Tiecks Welt gegeben, die Funktion des autonomen „Subjekts“ zu übernehmen und die Wirklichkeit durch sein Handeln souverän zu gestalten, und zumal der Held ist

bloße Spielfigur, klischee-, ja regelrecht zitathaft. William Lovells Handeln ist geprägt von geborgten Maximen, sein Denken von Formeln und Phrasen, die man ihm eingetrichtert oder die er sich angelesen hat. Sein falscher Freund Rosa schreibt früh an den böartigen Andrea Cosimo: „Nichts ist dem Menschen so natürlich, als Nachahmungssucht. Lovell ward in einigen Monaten eine bloße Kopie nach mir“ (WL 396).<sup>10</sup> Als Kopien literarischer Muster treten jedoch auch andere Figuren des Romans auf. Die verdorbene Komtesse Blainville verwandelt sich freiwillig in eine Romanfigur, um den unerfahrenen und schwärmerischen Lovell zu umgarnen, was ihr deshalb so gut gelingt, weil sie keinen eigenen Charakter hat – sie ist ein biegsamer Stoff für jede mögliche Form (vgl. WL 287). Andere agieren unfreiwillig als Figuren literarischer Szenarien, so etwa die von Lovell verführte Emilie, die nicht ahnt, daß sie einem Rollenspieler verfällt und daß ihr weiteres Leben klischeehaft wie in einem Trivialroman ablaufen wird. Anlässlich ihres Untergangs kommt das Motiv des Lebens nach literarischem Muster ausdrücklich zur Sprache. Als William Emilie verlassen hat, vergleicht er sich und sein Opfer mit literarischen Gestalten, die nicht selbständig agieren, sondern als Bestandteile eines fixierten – und noch dazu schlechten – Szenarios; er habe, vorgeblich liebend, eine Rolle geübt, und Emilie habe sich auf das Spiel eingelassen (vgl. WL 568). Die Tatsache, daß solches Nach-Erleben von Roman- oder Dramenszenarien bei Tieck stets etwas Verfängliches hat, daß die solcherart wie literarische Vorbilder agierenden Personen entweder als boshaft-täuschend oder als charakterschwach gezeichnet sind, bedeutet nun keineswegs, daß für Tieck diesem „falschen“ Leben ein „echtes“ gegenüberstünde. Als früher Vertreter eines romantischen Nihilismus nimmt gerade Tieck hinter den Kulissen und Szenarien der Welt nichts „Echteres“, keine „authentischere“ Wirklichkeit wahr. Alle Menschen sind generell dazu verurteilt, Rollen zu spielen, Handlungsmuster nachzuahmen, da ihnen eine wahre Identität und ein wirkliches Leben nicht zu kommen kann. Was immer zum Objekt äußerer oder innerer Erfahrung wird, muß als ein scheinhaftes Gebilde ohne Substanz gelten.<sup>11</sup> In einer solchen Welt ist ein Charakter – oder besser: ein Nicht-Charakter – wie Lovell zur Hauptfigur prädestiniert; in seiner scheinhaften Existenzform spiegelt sich die *conditio humana*: Leben und Wirklichkeit, die „Natur“ nicht ausgenommen, sind Abziehbilder, entworfen im Ausgang von artifiziellen Modellen. Dieser Befund wird in der romantischen Literatur vielfach reflektiert, wobei auch das „Ich“ vom Verdacht, bloße Erfindung zu sein, nicht verschont bleibt. Die literarisch-künstlerische Einbildungskraft erscheint dabei zunehmend mehr als maßgebliche Instanz, wo es um den künstlichen Entwurf von „Wirklichkeiten“ geht, und damit ist der Weg für ihre endgültige Emanzipation von jeglichem „Nachahmungs“-Postulat bereitet. Allerdings ist die Diagnose von der Künstlichkeit des Ichs und seiner Welt insgesamt insofern zutiefst ambivalent, als damit die Grenze zwischen Sein und Schein aufgehoben wird. Was bleibt zu tun, wenn Scheinhaftes nicht mehr auf Wahres hin transparent gemacht werden kann, weil letzteres als Fiktion zu betrachten ist? Tieck geht es darum, die Substanzlosigkeit des Ichs und der

Wirklichkeit bewußt zu machen. Lovells Erlebnishorizont ist deutlich durch vorgängige künstlerisch-literarische Erfahrungen strukturiert; er nimmt etwa auch Natur bloß wahr, insoweit er sie als Gegenstand der Malerei und der Literatur kennt. Verräterischerweise stellt Lovell sich die eigene Person als Romanfigur oder als Gestalt eines Trauerspiels vor (WL 621, WL 632). Sein Antagonist Eduard Burton charakterisiert Lovells Geist als *laterna magica*, welche allzu abhängig von der „künstlichen“ Bildwelt sei, die man ihr vorhalte (WL 407). Wie relativ jedoch auch und gerade Eduard Burtons Deutung der Wirklichkeit ist, in welchem Maße auch er Spielfigur in einem fremden Szenario bleibt, zeigt sich mittelbar spätestens am Schluß des Romans, wenn der einst so nüchterne Burton Lovell erschießt wie eine Marionette, die, in ein Szenario hineingeraten, nun nicht anders kann. Auch und gerade die Differenzierung zwischen echtem und falschem Erleben erweist sich als ein literarischer Topos, der sich selbst ad absurdum führt. Mehr als ein Zitat, eine Kunstfigur, „wie sie im Buche steht“, kann in Tiecks Welt niemand sein.

Es dürfte Tiecks Absichten entsprechen, daß der Roman seinen Zitatcharakter mit den Romangestalten teilt; schreibend kopierte der junge Autor Vorgängertexte, so wie sein Protagonist (er-)lebend literarische Muster kopiert. Nicht nur das Personal übrigens ist Zitat, sondern auch die Orte, an denen die Romanhandlung spielt; zitathaft sind die Ereignisse, die Requisiten, die Kulissen. Tieck sollte also nicht einfach als ein jugendlicher Plagiator betrachtet werden, der sich zusammenborgt, weil er selbst nicht „erfinden“ kann oder will, entwirft er doch eine Romanwelt aus literarischen Versatzstücken, weil er die Wirklichkeit selbst als ein Sammelsurium aus Versatzstücken interpretiert – die äußere, vor allem aber auch die innere Wirklichkeit des Ichs, dem eine authentische Existenz als autonomes Subjekt abgesprochen wird.<sup>12</sup> Nicht allein, wenn die empirischen Entstehungsbedingungen des Romans rekonstruiert werden sollen, lohnt sich also die Frage nach Anregungen Tiecks – nach Vorgänger-Texten, die er seinem „Lovell“ als Fundament unterlegt hat –, sondern auch anlässlich der Frage nach den zentralen poetischen Intentionen des Textes. Die Beziehungen Tiecks zu Hogarth und Lichtenberg seien im folgenden erörtert unter den drei Aspekten Inhalt, Thematik und Struktur. Vorab sei noch daran erinnert, daß Hogarth die Kunst des „Zitats“ ebenso kultiviert hat wie Tieck. Seine Bildkompositionen sind zumal von der jüngeren Kunstgeschichtsschreibungen im Hinblick auf ihre ikonologischen Verwandtschaften mit anderen Werken analysiert worden.<sup>13</sup> Mit trivialem Plagiat haben seine kunstvollen Bildzitate nichts zu tun. Durch die Verwendung der Arrangements von Heiligenbildern für den Weg der Buhlerin und des Liederlichen etwa gibt er den eigenen Bildern eine zusätzliche Bedeutungsdimension, stellt sie in einen – oft parodistischen – Spannungsbezug zu den Vorgängern. Schon die Zyklentitel „The Rake’s Progress“ und „The Harlot’s Progress“ sind übrigens parodistische Zitate nach John Bunyans „The Pilgrim’s Progress“.

## 1. Hogarth – Lichtenberg – Tieck: Inhaltliche Analogien

Analogien zwischen dem „Lovell“ und Hogarths Sujets (nicht nur zu den Bild-Zyklen, zu diesen aber insbesondere) bestehen zunächst und offenkundig auf stofflicher Ebene. Dies besagt natürlich nichts über eine direkte Abhängigkeit, da es sich ja im Fall des Romans um keinen neuen oder besonders ausgefallenen Stoff handelt; der Schwärmer am Abgrund, die Welt als Ort der Versuchung und Korruption, England als Schauplatz, ein junger Landadliger als Protagonist – all dies kommt auch in anderen Werken vor und weist keine eindeutige Spur. Vielmehr schöpft Tieck hier gleichsam aus einem Fundus von geläufigen Versatzstücken romanhafter Geschichten; eine ganze Reihe dieser Stücke aber konnte er bei Hogarth – und in der Folge davon bei Lichtenberg – katalogartig aufgereiht finden wie auf dem Bilderbogen eines Moritatensängers. Von den Hogarth-Kommentaren Lichtenbergs, die in den 80er Jahren bereits im Göttinger Taschenkalender erschienen waren, seien im folgenden nur diejenigen betrachtet, die gleichsam als denkbare Illustrationen zu Tiecks „Lovell“ in Frage kommen.<sup>14</sup>

(1) 1784: „Das Leben einer Liederlichen (A Harlot's Progress – später: Der Weg der Buhlerin)“: Auf sechs einzeln nicht spezifischer betitelten Platten stellt Hogarth das Schicksal einer Frau dar, die, als junges und unerfahrenes Landmädchen von einer Kupplerin verführt, zunächst zur Geliebten eines reichen Mannes, dann zur Straßendirne wird, im Arbeitshaus landet und zuletzt an Syphilis stirbt, von falschen Freundinnen und anderen zweifelhaften Gestalten betrauert. Tiecks „Lovell“ schildert in Nebenhandlungssträngen ganz analog den allmählichen Niedergang mehrerer Frauengestalten, wobei moralischer und äußerer Verfall stets parallel verlaufen und einander wechselseitig spiegeln. Einem gängigen Vorstellungsmuster folgend, bedingt ersterer den letzteren: moralisches Versagen führt zum Unglück, wobei für Tieck wie für Hogarth die Schuld nicht allein bei den Frauen liegt, sondern auch unverschuldete Lebensumstände als Ursachen ihres Scheiterns reflektiert werden. Stufenweise nach unten wie Hogarths „Liederliche“ bewegt sich vor allem die Komtesse Blainville; anfangs befindet sie sich als moralisch schon korrumpiertes Luxusgeschöpf auf der zweiten Entwicklungsstufe von Hogarths Heldin, schließlich ist sie physisch und sozial so herunterkommen, daß man sie kaum wiedererkennt. Als Verführungsoffer erscheinen Emilie und Rosaline (wobei das Schicksal letzterer überdies an das der weiblichen Figur in Hogarths Doppel-Szene „Before – After“ erinnert, wo eine Frau zunächst verführt und dann fortgestoßen wird). Als „Buhlerin“ par excellence ist die Nebenfigur Bianca in die Haupthandlung verflochten; nach einem lockeren Lebenswandel schließlich an Schwindsucht erkrankend, verliert sie auch die einstigen vorgeblichen Freunde (WL 606, WL 641). Die als Binnenerzählung in den Roman eingeflochtene Geschichte des Mädchens, das Rosa unter dem falschen Namen „Ferdinand“ begleitet, sich von einem naiven Wesen zu einer sinnlichen und genußsüchtigen Person wandelt und schließlich völlig verkommt, entspricht ebenfalls in wesentlichen Zügen einem „Weg der Liederlichen“ (WL 644 – WL 647).

(2) 1784: „Herumstreichende Comödiantinnen, die sich in einer Scheune ankleiden (Strolling Actresses dressing in a Barn)“: Auf seiner Graphik stellt Hogarth eine Gesellschaft von – nach Lichtenbergs Vermutung ausschließlich weiblichen – Schauspielern dar, welche halb kostümiert sind, halb ihre Ärmlichkeit zur Schau tragen. Die Diskrepanz zwischen jenen Rollen, auf welche die erkennbaren Kostüme und Requisiten verweisen, und der Gesamtverfassung der Truppe ist eklatant und liefert den Anlaß zu manch grotesk-komischem Effekt; dargestellt wird gleichsam eine doppelbödigte Wirklichkeit. Eine Beziehung zum „Lovell“ besteht nicht über einzelne Gestalten (einmal abgesehen davon, daß auf Hogarths Stich wie auch im „Lovell“ eine als Mann verkleidete Frau auftaucht), sondern über das Theatermotiv insgesamt, das als allegorische Reflexion über die Wirklichkeit schlechthin zu deuten ist. (Dazu unten mehr.) Tiecks Welt präsentiert sich wie die Hogarths als eine Welt der Rollenspieler, welche in einer Verfassung gezeigt werden, da dieser Spielcharakter der menschlichen Existenz drastisch offenbar wird, ohne daß zwischen Rolle und wahrer Identität unterschieden werden könnte. Lichtenberg nennt die Figuren stets ausschließlich bei ihren Rollennamen – mit gespielter Selbstverständlichkeit.

(3) 1785: „Hogarths Leben des Liederlichen, mit Zeichnungen der vorzüglichsten Köpfe erläutert (The Rake's Progress – Der Weg des Liederlichen)“: Auf acht jeweils besonders betitelten Platten präsentiert Hogarth die Geschichte eines jungen Mannes, der als reicher Erbe zunächst ein verführtes Mädchen sitzenläßt, um dann verschwenderisch und ausschweifend zu leben. Er heiratet eine häßliche, reiche Alte, verspielt sein Vermögen, landet im Armen- und schließlich im Tollhaus. Was ein „Rake“ ist, erläutert Lichtenberg in den einleitenden Bemerkungen zum Kommentar der ersten Platte des entsprechenden Zyklus (SB 3, 821)<sup>15</sup>: ein Rake ist nicht eindeutig böse, aber er neigt zu einer ruinösen und korrumpierenden Lebensweise. „Die Geschichte des Herrn William Lovell“ (so der Titel der einzelnen Bücher des Lovell-Romans) könnte mit gutem Recht ebenfalls „The Rake's Progress“ heißen. Reduziert auf den Haupthandlungsstrang, schildert der Roman das Schicksal eines jungen Mannes aus wohlhabendem Hause, der aus Mangel an Charakter unter zerstörerische Einflüsse gerät. Seine Sinnlichkeit läßt ihn immer neue Liebesabenteuer suchen, er verkehrt in zweifelhafter Gesellschaft, weiß nicht zu wirtschaften und verschleudert sein Vermögen. Wir lernen ihn in einzelnen Etappen seiner Geschichte als Verführer, als Spieler, als Verzweifelten am Rand des Wahnsinns kennen. Andere Stationen – und hier drängt sich die Erinnerung an den „Idle“ aus Hogarths Zyklus über „Industry and Idleness“ auf – zeigen Tiecks Antihelden gar auf der untersten Stufe gesellschaftlicher Existenz: als Mitglied einer Räuberbande. Anders als „Idle“, der hingerichtet wird, findet Lovell seinen Tod bei einem Duell. Dafür besteht eine Parallele zum „Rake“ Hogarths, der im Irrenhaus endet: Lovell hat, dem Bericht seines Duellgegners zufolge, zuletzt ebenfalls den Verstand verloren (WL 697). Hogarths wie Tiecks „Rake“ demonstrieren dem Leser die betrüblichen Folgen eines Zusammenwirkens von Charakterschwäche und Verführung; beide tragen an ihrem



schlimmen Schicksal Schuld, ohne allein verantwortlich zu sein; vielmehr erscheinen sie wie Spielbälle von Kräften, die sie selbst nicht durchschauen.<sup>16</sup>

Zweifellos ist der verführbare Held ein zeitspezifischer Typus; in seiner Geschichte reflektieren sich Fragen und Themen, die jene Epoche am Ende oder schon jenseits der Aufklärung bewegten. Die Charakterschwäche eines Protagonisten verweist auf die grundlegendere Frage, was denn überhaupt ein „Charakter“ sei, worauf seine „Identität“ beruhe und wie diese sich äußern könne. Verknüpft damit sind die problematische Frage nach Schuldfähigkeit und Verantwortung sowie die Ahnung einer komplexen Vielfalt von Ursachen für menschliches Unglück. Wo zwischen Charakter und Schicksal keine eindeutige Beziehung besteht (etwa kausal im Sinne der offenkundigen Bestrafung von Schuld), wird die Welt undurchschaubar, rätselhaft. In dem Maße, als die Möglichkeit einer tiefgreifenden, in diesem Fall zerstörerischen Einwirkung der Außenwelt auf die Innenwelt des Individuums konzidiert wird, erscheint der Einzelne als Handlungssubjekt zwar entlastet (er ist eines Teils seiner Schuldfähigkeit beraubt), aber eben auch entmächtig: Er kann nicht als der alleinige Herr seines Tuns gelten – und seit der Romantik wird er sukzessiv weiter seines Status als „Subjekt“ im qualifizierten Sinn beraubt. Ein anderes Problem, das sich zumindest unterschwellig vor allem dort ergibt, wo das Thema „Charakter“ mit dem des „Theaters“ verknüpft wird, resultiert daraus, daß man „Charaktere“ spielen kann, das vorgeblich Authentische und Ursprüngliche des menschlichen Ichs also bevorzugter Gegenstand der täuschenden Vorspiegelung ist. (Hinter der künstlerischen Darstellung von „Charakteren“ verbirgt sich übrigens nicht zuletzt ein gravierendes Problem der einzelnen Künste, zumal der Schauspielkunst: Je täuschender sie „Charaktere“ fingieren, desto substanzloser wird das, was da „charakteristisch“ heißen darf.) Hogarth und Tieck beziehen mit der Darstellung ihres jeweiligen „Rake“ implizit Stellung zum verfänglichen Thema „Charakter und Identität“, und zwar offenbar im Bewußtsein der Tatsache, daß dieses zugleich eine ethische und eine ästhetische Dimension besitzt. „Identitäten“ verflüchtigen sich hier wie dort, indem ihre Entlehntheit und Künstlichkeit demonstriert wird. Daß Hogarths Rake sich auf den einzelnen Platten nicht übermäßig ähnlich sieht, daß sein Gesicht, wie Lichtenberg sagt, „leer“ und mithin „charakterlos“ erscheint, ist wohl kaum ein Zufall; es erscheint bedenkenswert vor allem angesichts der sonstigen Spezialisierung des Künstlers Hogarth auf „Charakter“-Porträts. Lichtenberg hat dieser Gesichtslosigkeit Rechnung getragen.<sup>17</sup> Analog dazu besitzt Tiecks Lovell als Briefschreiber kein klar konturiertes Charakterprofil; seine Meinungen und Haltungen sind äußerst unbeständig, auch seine (in diesem Fall geistige) „Physiognomie“ bleibt „leer“. Wo nun – wie bei Tieck offenkundig, bei Hogarth immerhin andeutungsweise – die Substanzlosigkeit von Charakteren ästhetisch reflektiert wird, da erscheint es nicht als Notbehelf aus künstlerischer Schwäche, sondern als naheliegendes Stilmittel, wenn das Personal einer Bildfolge oder eines Romans aus erkennbar geborgten Typen zusammengesetzt ist. Die Darstellung – bei Tieck ist dies wiederum sehr deutlich, bei

Hogarth aber gleichfalls nachweisbar – bekommt eine Art doppelten Boden: Vordergründig werden individuelle Charaktere präsentiert, doch gerade die Betrachtung der Figuren unter dem Aspekt des Charakteristischen, Individuellen und Subjektiven läßt erkennen, daß sie dem damit gesetzten Authentizitätsmaßstab nicht genügen. Tieck entscheidet sich nicht nur wie Hogarth für ein Kabinett von Typen, er schöpft auch aus demselben Fundus. So etwa mit dem „Geizigen“: Wie diverse Indizien auf der 1. Platte des Hogarthschen „Rake“ erkennen lassen und Lichtenberg auch kommentierend hervorhebt, war der Vater des jungen Erben geizig und geldgierig, was für die Geschichte selbst insofern signifikant ist, als diese „Erb“-Schuld eine der maßgeblichen Voraussetzungen für das Schicksal des Rake darstellt: Eine Charakterschwäche des Vaters rächt sich, wenngleich auf verschlungenen Wegen, spät am Sohn, und Trivialstes wird zur Masche in dem Netz, in das sich der Held irreversibel verstrickt. Dieser hervorstechende Zug des Geizes charakterisiert im „Lovell“ zwar nicht den Vater des Helden, wohl aber den Vater seines Freundes Eduard Burton (der einst auch Freund des Vaters war), den „alten Burton“. Und wiederum trägt dessen Habgier mittelbar dazu bei, daß Lovell und andere ein böses Ende nehmen. Für das Motiv der unglücklichen Geldheirat, das in die komplexe Handlung des „Lovell“ ebenfalls eingeflochten wird, finden sich bei Hogarth gleich verschiedene Anregungen, eine davon im „Rake“. Wie die verführte Unschuld gehört die häßliche, aber reiche Braut ins Spielpuppen-Theater Tiecks und Hogarths.

Vor allem die Geschichte des „Rake“ als Geschichte des sukzessiv entmachteten, weil ahnungslos in unüberschaubar komplexe Zusammenhänge verstrickten Subjekts geht in ihrer Bedeutung über platte Moralistik und Didaxe hinaus; und sie läßt sich nur als Geschichte eines Typus, nicht als die eines Individuums, erzählen. Der handlungs- und charakterschwache Held Hogarths deutet voraus auf eine Zeit, die den theoretischen und praktischen Optimismus der Aufklärung hinter sich lassen und sich mit der prinzipiellen Frage nach der Rolle des „Subjekts“ in der Geschichte auf neue, beklemmende Weise konfrontiert sehen wird. Aber er weist zugleich auch schon voraus auf jenen Substanzverlust des Ichs, jene Entmachtung des Subjekts, welche die Literatur des 20. Jahrhunderts thematisieren wird.

(4) 1786: „Hogarths Heyrath nach der Mode, mit 33 der interessantesten Köpfe von Hr. Riepenhausen erläutert (Marriage-à-la-Mode / Die Heirat nach der Mode)“: Hogarths sechs Platten schildern eine ausschließlich aus ökonomischen Interessen geschlossene Ehe, die Verschwendungssucht der Eheleute, den Gatten als Liebhaber eines jungen Mädchens, die Gattin in Liebeshändeln, den Tod des Gatten bei einem Duell mit dem Liebhaber und den Selbstmord der Witwe. Mehrere dieser Handlungsversatzstücke finden sich auch im „Lovell“ wieder. Eine scheiternde, weil aus falschen Motiven – aus Egoismus, Geldgier und Geltungsdrang – geschlossene Ehe führen bei Tieck der Graf Melun und die Comtesse Blainville. Der Graf, den seine Ehe schließlich ins Grab bringt, schildert brieflich den Niedergang seines Hauses, in dem „alles durcheinandergeworfen“ sei,

eine „Schar von Zugvögeln“ sich auf Kosten des Hausherrn amüsiere, das Vermögen „auf die unsinnigste Art verschwendet“ werde, so daß ein Alter in Armut bevorstehe. Die Comtesse habe „ihren erklärten Liebhaber“, so der Graf, der also sogar um seine Entehrung weiß (WL 342); erinnert sei hier an jene Szenen aus Hogarths „Heirat“, bei der die Ehefrau von Verehrern umgeben ist und das von einem Jungen gemachte Zeichen des Gehörnten auf die folgende Ehebruchszene vorausdeutet. Vordergründig drückt sich in Hogarths Bild eine Kritik an gesellschaftlichen Zuständen aus, und diese wurde von den Zeitgenossen auch als solche erfaßt; dahinter steckt aber die tiefgreifende Ahnung, daß soziale Mechanismen den Einzelnen gewaltsam absorbieren und zur Spielfigur degradieren. Nachdem der verhängnisvolle Ehekontrakt einmal geschlossen ist, spult sich das Schicksal des Paares ab wie ein aufgezogenes mechanisches Uhrwerk. Tieck konstruiert seine Geschichten analog.

(5) 1786: „Hogarths Mitternachts-Club, gemeinlich die Punsch-Gesellschaft genannt, mit den Köpfen aller elf Mitglieder von Hr. Riepenhausen erläutert (A Midnight Modern Conversation / Eine gesellschaftliche Mitternachts-Unterhaltung im neuesten Geschmack oder Die Punschgesellschaft)“: Die Szene zeigt eine nächtliche Runde betrunkenen Herren, die buchstäblich aus ihren Rollen fallen – eine groteske Demaskierung, bei der allerdings nirgends ein wahrer Charakter zum Vorschein kommt. Nicht daß der Alkohol wie selbstverständlich auch zu Lovells Begleitern auf dem Weg in den Abgrund gehört (vgl. WL 612), ist im Hinblick auf Verwandtschaften zwischen Hogarths Welt und der des „Lovell“ entscheidend, sondern die auch mit dieser Szenerie berührte Thematik des „Charakters“ und der „Identität“. Über den komischen Effekt hinaus, demonstriert Hogarth drastisch einen radikalen Substanzverlust verschiedener „Charaktere“, die, wie sich nach der Demontage zeigt, letztlich nur über ihr zunächst intaktes äußeres Erscheinungsbild und ihre äußere gesellschaftliche Rolle eine Kontur besaßen. Der sogenannte Charakter, erzeugt vom äußeren Habitus, von Kleidern und Perücken, ist selbst nur Kleid, nur Überwurf. Gezeigt werden Existenzen, die in mehr als einer Hinsicht „in Auflösung“ begriffen sind, mehr als nur die äußere Balance verlieren. Unterhalb der Kostümierungen des Menschen ist dieser form- und konturlos – und eben diese mittelbar ausgedrückte Diagnose korrespondiert Tiecks Generalthema. Von der Komik, die Hogarths Schilderung der Betrunkenen auszeichnet, hat Tiecks Roman gar nichts an sich; was ihn mit der „Punschgesellschaft“ gleichwohl verbindet, ist die entlarvende Grundtendenz, verbunden mit der rigorosen Infragestellung von Identität – die Darstellung einer Gesellschaft von Personen, die gemeinhin Rollen spielen, ohne mit diesen identisch oder auch nur irreversibel verknüpft zu sein. Der Betrachter sieht nur Zeichen, hinter denen sich keine Wahrheit verbirgt; „Persönlichkeit“ und „Individualität“ sind vorgespiegelte Signifikate.

(6) 1787: „Leichtgläubigkeit, Aberglauben und Fanatismus. Eine gemischte Gesellschaft (Credulity, Superstition and Fanaticism“, in einer Vorstufe: *Enthusiasm delineated*; zu Lichtenbergs Lebzeiten nicht in die „Ausführlichen Erklä-

rungen“ aufgenommen): Hogarths Satire gilt den Methodisten; seine Kirchenszene spielt auf diverse Spielarten des Aberglaubens und der Wundergläubigkeit an. Damit liefert der Stich eine Variation zum Thema Illusion, Betrug und Selbsttäuschung. Im „Lovell“ zieht sich das Thema Aberglaube wie ein roter Faden durch die Romanhandlung, freilich mit ganz anderer Akzentuierung als bei Hogarth. Während letzterer einen sektiererischen Fehlglauben karikiert und damit implizit noch eine aufklärerische Position bezieht, unterhöhlt der „Lovell“ tendenziell jeden Boden, von dem aus „falsche“ Weltanschauungen zu kritisieren wären.<sup>18</sup> Einen prototypischen Abergläubischen allerdings zeichnet Tieck ganz ähnlich wie Hogarth seine grotesken Figuren: den Deutschen Balder mit seiner Gespensterfurcht. Dieser überläßt sich seinen überspannten Phantasien, vermag zwischen Wahrnehmung und Imagination nicht mehr zu unterscheiden und gerät in einen Zustand heilloser Zerrüttung. Zwischen Hogarth und Tieck liegt der Abstand einer Generation: Für den Älteren ist der Aberglaube nur das depravierte Gegenstück eines mit der Vernunft zu vereinbarenden wahren Glaubens, für den Jüngeren die Konsequenz aus der fundamentalen Desorientierung über „Wahrheit“ und „Wirklichkeit“. Doch beide nehmen schon einen Standpunkt jenseits des aufklärerischen Optimismus ein, geleitet von der Intention, das Scheitern der Ratio in Bild und Szene zu bannen. Die andere Seite wird sichtbar, jene Welt, wo aus dem Schlaf der Vernunft das Monströse geboren wird – jene Nachtseite der Dinge, welche die Romantik aus verschiedenen Perspektiven erkunden wird. Während sich Hogarth über die Monster der Unvernunft noch lustig machen kann, gerinnt das Lachen über den Abergläubischen bei Tieck zur erschrockenen Grimasse. *Daß* er das Widervernünftige überhaupt noch als monströs wahrnimmt, macht immerhin sein aufklärerisches Erbe aus.

(7) 1791: „Finis (Tailpiece, or the Bathos“; zu Lichtenbergs Lebzeiten nicht in die „Ausführlichen Erklärungen“ aufgenommen): Die kurz vor Hogarths Tod entstandene Radierung von 1764 sollte als Schlußstück einer Gesamtausgabe der Stiche Hogarths dienen; anspielend auf Dürers „Melancolie“ und Salvator Rosas „Democritus“, zeigt sie verschiedenste allegorische Attribute der Vergänglichkeit, gruppiert um einen nackten geflügelten Alten, der seinen letzten Hauch tut. Diese Allegorie der Vergänglichkeit entspricht dem Lebensgefühl des späteren Lovell sowie dem Gesamttenor des Romans.<sup>19</sup> Die Art, wie Tieck mit seinem Romanpersonal aufräumt, einen nach dem anderen abtreten läßt, korrespondiert dem Geist des „Tailpiece“; die Ruhe, in welcher die Überlebenden, jene Gegenfiguren zu Lovell, noch eine Zeitlang ihr weiteres Dasein führen, ist die eines verlassenen Schlachtfeldes, einer geräumten Bühne, auf der die Zeichen des Todes zurückgeblieben sind. Wie sich in Hogarths „Tailpiece“, das nach dem Willen des Künstlers das Ende seines Werkganzen markieren sollte, die allegorischen Attribute der Vergänglichkeit additiv versammelt finden, so auch in einer Szene am Ende des Lovell, da dieser anlässlich des Todes der Dirne Bianca die Allgegenwart des Todes aus dessen vereinzelt, dabei aber höchst ausdrucksvollen Zeichen herausliest – ein Tableau der Endlichkeit (WL 692f.). Derlei Tableaus sind

Hogarth's Spezialität. Allegorien der Zeit und der Vergänglichkeit, Antizipationen des Endes, finden sich in seinen „Progress“-Serien in beträchtlicher Zahl; all die Uhren und sonstigen Zeitmesser, all die zerbrechlichen und zerbrochenen Requisiten sind ein *memento mori*.

(8) 1792: „Die Folgen der Emsigkeit und des Müßiggangs (Industry and Idleness / Fleiß und Faulheit)“: Geschildert wird auf 12 Blättern die Doppelgeschichte eines Faulen (Idle), der zum Lasterhaften absinkt, Verbrechen begeht und zuletzt gehenkt wird, sowie einen Fleißigen (Goodchild), der zu Wohlstand und Ansehen kommt und es bis zum Lord mayor von London bringt.<sup>20</sup> Eine Parallele zum Lovell besteht hier vor allem durch die Kontrastierung zweier Lebenswege, von denen einer über die Schuld ins Verhängnis führt, während der andere eine so positive Wendung nimmt, wie es in einem von Grund auf nihilistischen Szenario wie dem Tieckschen überhaupt möglich ist. Während Lovell, stufenweise zum Verbrecher abgesunken, zuletzt von einem Feind erschossen wird, nachdem er Geld, Ehre und soziale Bindungen verlor, landet sein Widerpart Mortimer im Ehehafen und gründet eine Familie. Als Kontrastmodell zu Lovells Weg erscheint der seine schon insofern, als Mortimer Lovells ehemalige, schnöde von ihm verlassene Freundin Amalie geheiratet hat. Ein anderer „Goodchild“ ist Eduard Burton, der gleichfalls eine Familie gründet (WL 614); wo freilich Hogarth in moralisierender Absicht und plakativ-didaktisch den Weg des Guten als musterhaft schildert, erscheinen Tiecks bürgerliche Familienväter im Licht der Ironie. Alles Leben ist nur Theater, sei es Schicksalsdrama, sei es Rührstück.

Diverse weitere Details in der Tieckschen Konzeption seiner Romanfiguren erscheinen wie Anspielungen auf die von Hogarth dargestellte Gesellschaft. Advokaten beispielsweise stiften – als Personifikationen der Rechtsverdreherei und Geldgier – nur Unheil. Wie bei Hogarth das Unglück der Eheleute à la Mode mit einem Kontrakt beginnt, so erweist sich bei Tieck der Advokat Jackson als williger Helfershelfer, ja Anstifter zum Unheil. Über die ständesatirische Intention hinaus ist eine solche Zeichnung des Advokatentypus Indiz für moralische Unordnung, für die tiefe Korruption einer Gesellschaft, die sich auf trügerische Vorspiegelungen verläßt. Den verdorbenen Mitgliedern der höheren Stände wird im „Lovell“ ein naiver, aber unschuldiger und moralisch integrier Bediensteter als Kontrastfigur gegenübergestellt: Der alte Willy, dessen treuherzige Briefe in Tiecks Roman die Gegenstimme zu denen Lovells bilden, erinnert an jenen alten Diener in Hogarth's „Heirat“, der angesichts des schändlichen Lebenswandels seiner Herrschaft die Fassung verliert, und den Lichtenberg mit viel Sympathie kommentiert.<sup>21</sup> Bei den sozial Tieferstehenden mag noch moralische Integrität zu finden sein, aber was bleibt angesichts der falschen Theatralik der Welt dem Unschuldigen anderes übrig, als hilflos die Hände über dem Kopf zusammenschlagen? Selbst einzelne Körperzeichen haben bei Hogarth und Tieck analoge Funktionen für die Charakteristik ihrer jeweiligen Träger. Die vorübergehend aus der Handlung verschwundene Comtesse Blainville wird nach ihrem Wiederauftauchen als einäugig und pockennarbig beschrieben. Sie sieht aus wie die

Ehefrau des Rake (vgl. WL 575); ihre Erscheinung deutet auf moralische Fehlsichtigkeit und Verdorbenheit (gleichsam auf Pockennarben im Seelischen), aber dies ist kein individuelles, sondern ein klischeehaft-typisches Detail.

## 2. Thematische Analogien: Die Welt als Theater

Über die einzelnen stofflichen und motivlichen Parallelen hinaus liegt eine wesentliche Verwandtschaft darin, daß Hogarths Welt wie die Tiecksche zutiefst theatralisch ist. Hogarth orientierte sich bei der Konzeption seiner Bildfolgen an der Bühnenkunst, mit der er sich als Maler vielfach auseinandergesetzt hat.<sup>22</sup> Er wollte mit seinen Bildgeschichten etwas „Dramatisches“ schaffen,<sup>23</sup> und diverse Stiche werden von ihm nicht zufällig als „Szenen“ bezeichnet.<sup>24</sup> Der Betrachter blickt in der Tat wie auf eine Guckkastenbühne, auf der alles in signifikanter Weise arrangiert wurde.<sup>25</sup> Manch „sprechende“ Requisiten liegen herum; hier wird, wie Lichtenberg einmal anmerkt, nichts „umsonst“ in die Komposition aufgenommen. Die Hintergründe sind dargestellt wie Kulissen; die Wirklichkeit erscheint schon dadurch als ein großes Theater, bei dem nicht mehr auszumachen ist, ob es eine Wirklichkeit „dahinter“ überhaupt gibt. Lichtenberg kommentiert denn auch die Hogarthsche Welt nicht wie ein Stück „Natur“, sondern wie ein Stück „arrangierte Natur“, eine künstlerische Inszenierung. Wie wenig solche „Theatralik“ der Szenerie nur eine äußerliche Zutat ist, wie sehr sie vielmehr die künstlerische Aussage im Grundsätzlichen prägt, zeigt ein Blick auf das literarische Pendant zu Hogarths Szenenfolgen, auf den „Lovell“: Das Theater wird auch hier zum Modell der Welt, die Theatermetapher gewinnt eine ontologische und erkenntnistheoretische Dimension. Tieck arrangiert dramatische Tableaus wie Hogarth, läßt seine Personen agieren wie Schauspieler, macht das Briefpapier zur „Bühne“. Über das alte Gleichnis von der Welt als Schauspiel artikuliert sich ein spezifisch romantischer Nihilismus.<sup>26</sup> Darum spielt die Theatermetaphorik im „Lovell“ eine konstitutive Rolle, und dies nicht nur dort, wo der überspannte Protagonist selbst zu Wort kommt.<sup>27</sup> Mehr als bloße Überspannung, sondern ein ernstzunehmender Hinweis auf die offene Grenze zwischen Erfahrung und literarischer Imagination, ist etwa Balders Geständnis, nicht mehr zu wissen, was wirklich „wirklich“ sei: Mit dem Einbruch des Chimärischen in die Wahrnehmungswelt wird diese selbst chimärisch – und mit ihr das Ich, das hinsichtlich seiner selbst auch nicht mehr sagen kann, wo die Täuschungen beginnen und wo sie enden (vgl. WL 351). Niemand weiß, wo das Spiel aufhört und die Wirklichkeit beginnt – ein wichtiges Indiz dafür, daß zwischen Sein und Schein, Wahrheit und Täuschung keine kategoriale Differenz besteht. Die Welt als Bühne und Kulisse: Hogarths Konzept wird aufgegriffen und vertieft. Als eigentliches Motiv für das Bedürfnis Lovells (und anderer), sich die Dinge nach literarischem Muster auszulegen, eine metaphorische Ordnung auf die Wirklichkeit zu projizieren, enthüllt sich die Abwesenheit einer absoluten und verbindlichen Realität. Zumal das Schicksal Lovells vollzieht sich auf eine Weise, welche die Abgrenzung

zwischen Wirklichkeit und Literatur aufgehoben erscheinen läßt. Es überrascht nicht, wenn der Intrigant Rosa Lovell an Shakespeare als den Kronzeugen für die Befangenheit der Menschen in Schein und Trug verweist (vgl. WL 383). „Die Wesen *sind*, weil wir sie *dachten*“ (WL 354): Lovells an Rosa adressierter Vers macht aufmerksam auf die Analogie zwischen literarischer Imagination und dem Erfahrungsprozeß, wie er ihn versteht. Diese erkenntnistheoretische und zugleich im Kantischen Sinn transzendente Thematik mag als geheimes Zentrum des Romans betrachtet werden. Einerseits verweisen dabei die Figuren selbst immer wieder auf die Beschränktheit des menschlichen Geistes (vgl. etwa Balder, WL 388), andererseits zeigt sich dessen Kraft, sich die Dinge gemäß seinen eigenen Ideen und Vorstellungen zurechtzulegen und dadurch eine – wenn auch derivative, instabile und unzuverlässige – Wirklichkeit zu schaffen, mit einer Deutlichkeit, die ihrerseits schon wieder Beunruhigung erzeugt. Inbegriff und Gleichnis all der Formen, welche das menschliche Subjekt auf die Dinge projiziert, sind die Formen und Gestaltungsprinzipien der Künste, insbesondere der Literatur. In einem Brief Lovells an den „Relativisten“ Rosa zeichnet sich diese Einsicht schon ab, freilich mit negativer Akzentuierung, denn Lovell selbst ist uneingestanden noch dem Ideal einer absoluten Ordnung der Dinge und des Denkens verpflichtet, ist noch zu unreif, um sich mit der Kontingenz des Wirklichen abzufinden (vgl. WL 467). Denn kontingent und wesenlos wird zugleich das Ich selbst, ein Produkt beliebiger Auslegungen, eine Spielfigur. So hat Lovell allen Anlaß, dringlich nach dem „Ich“ zu fragen – ist dieses doch ebenso fiktional wie die Welt, in der es lebt, sind dessen Empfindungen doch ebenso künstlich.<sup>28</sup> Die Welt als ein schlechtes Schauspiel voller Klischees, hinter dem „nichts“ steckt: Die Gesamtkonstruktion der Geschichte bestätigt dieses Modell. Wenn das Theaterspiel aus ist, fängt keineswegs das „wahre“ Leben an; die Akteure, ihrer Rollen entblößt, treten keineswegs in eine wahre Identität ein, sondern fallen in sich zusammen wie Marionetten, deren Drähte gekappt wurden, wie leere Hülsen ohne Kern. Zu den eindrücklichsten Bildern welche Lovell für diese Diagnose findet, gehört das des verlassenem Theaters und des Akteurs, der gleichwohl in seiner Rolle befangen bleibt. Nicht nur Lovell, sondern auch andere Figuren Tiecks bezeugen die Faszination, welche vom Bild des geendigten Schauspiels ausgeht.<sup>29</sup> Übrig bleiben nur Requisiten, tote Zeichen, Allegorien der Vergänglichkeit. Hogarths Komödiantinnen, soviel „Laune“ Lichtenberg auch zu Recht an ihnen entdeckt, stellen auch ein Theater kurz vor seinem Ende dar: Da ist der Erlaß, der dem Wanderensemble die Existenzgrundlage rauben wird, da ist der Hinweis auf eine baldige letzte Vorführung, da sind die brennenden Kerzen und die Pfeife, welche – wie Lichtenberg betont – dabei sind, die Scheune bald zu entflammen. Auch dieses Welt-Theater ist also auf dramatische Weise mit dem Nichts konfrontiert.

Der Lovell-Roman schildert also absichtsvoll und aus verschiedenen Perspektiven eine zutiefst nichtige Wirklichkeit: An seinem Ende wird keine „Wahrheit“, keine wahre „Identität“ sichtbar, sondern nur eine verlassene Szenerie. Zu den gleichsam fallengelassenen Requisiten gehört der tote Lovell selbst. Nirgends

findet bei Tieck eine Ent-Larvung im eigentlichen Sinn statt: Hinter den abgenommenen Masken stecken jeweils nur neue, die Drahtzieher sind Romanbösewichte, die „aufgedeckten“ Intrigen Theatercoups oder Romanplots.<sup>30</sup> Einige Jahre später werden die heute so bekannten, damals wenig erfolgreichen „Nachtwachen von Bonaventura“ das Modell aufgreifen, noch plakativer vielleicht als der „Lovell“: Jenseits der vordergründigen Kulissen gibt es stets nur weitere Kulissen, jenseits der vordergründigen Rollenspiele nur weitere Rollenmuster zu entdecken. Masken verbergen nur Masken, Kostüme nur Kostüme, Inszenierungen nur Inszenierungen; es gibt keine letzte und verbindliche Wirklichkeit, auch keine des menschlichen Innern. Die Deutung der Welt als ein Theater, von jeher kritisch zu verstehen (nämlich als Warnung vor Illusionen), läuft in der Romantik schließlich auf ein buchstäblich vernichtendes Urteil hinaus. Der Weg dafür wurde jedoch schon durch die Aufklärung mit ihrem grundsätzlich entlarvenden und illusionsfeindlichen Gestus bereitet; der „Lovell“ wie die „Nachtwachen“ werden jeweils noch genährt durch aufklärerische Motive – nur, daß im Zuge solcher Entlarvung nichts übrig bleibt, was als „Wahrheit“ da entdeckt und freigelegt werden könnte. Tiecks Interesse für Hogarth dürfte nicht zuletzt durch die Thematik des Welt-Theaters motiviert gewesen sein, durch jene höchst kulissenhafte Wirklichkeit des Engländers, bei dem mannigfache Typen wie auf einer Welt-Bühne agieren. Hogarth, der gern Schauspieler und ihren Wirkungskreis darstellte,<sup>31</sup> bleibt Theatermaler auch dort, wo er die restliche soziale Welt schildert. Die Welt als Theater – das Modell ist insofern ambivalent, als Wirklichkeit hier unter dem Aspekt ihrer Künstlichkeit, aber auch ihrer Falschheit und Substanzlosigkeit erscheint. Dies vor allem dürfte ein Grund dafür gewesen sein, daß Hogarths Werk bei den Zeitgenossen auch auf massive Kritik stieß: als genuiner Aufklärer hielt er der Gesellschaft einen Spiegel vor, in dem sie sich erkannte als das, was sie war: ein Sammelsurium von Masken und Larven.

### 3. Strukturelle Analogien zwischen Hogarths Bildfolgen, Lichtenbergs Plattenkommentaren und Tiecks „Lovell“

Daß Tieck sich für die Gattung des Briefromans entscheidet, ist nicht nur äußerliche Konzession an den Geschmack des zeitgenössischen Publikums; es bietet ihm darüber hinaus die Möglichkeit, seiner Romanfabel eine Form zu geben, welche der Thematik korrespondiert. Zusammen mit der Scheinhaftigkeit alles „Wirklichen“ wird hier die Unbeständigkeit aller Verhältnisse reflektiert, welche eben nicht auf irgendeiner verbindlichen und stabilen Ordnung der Dinge beruhen, sich vielmehr momentan und letztlich grundlos ergeben, wechselnd von Szene zu Szene. Gerade der Briefroman läßt Zeit nicht als Kontinuum erscheinen, sondern tendiert zur Segmentierung des Zeitverlaufs in gegeneinander abgegrenzte Intervalle. Diese Tendenz zur diskontinuierlichen Darstellung wird von Tieck ausgenutzt. Zumal Lovells Leben steht im Zeichen des Wandels, der Diskontinuitäten, der Sprünge zwischen einem Brief und dem nächsten; der



„Sprung“ ist dabei nicht allein ein äußeres Strukturmerkmal, sondern zugleich eine Metapher zersprungener und zerbrochener Lebensganzheit. Abrupte Brüche durchziehen die Handlung; manchmal werden sie ausdrücklich als solche hervorgehoben (vgl. etwa WL 292, WL 389). Manchmal verschwinden Personen zwischen dem einen und dem anderen Brief, so etwa Balder (WL 389). Ebenso plötzlich tauchen andere auf. Schrecklich schnell kann sich alles ändern: Da ist der Spieler Lovell plötzlich ruiniert – da hat er ebenso plötzlich durch das Falschspiel einen Ausweg aus der Misere gefunden – da tritt er plötzlich als Räubergeselle auf – da hat er sich ebenso plötzlich wieder aus solcher Gesellschaft entfernt. Hin- und hergeworfen, hat er keinen festen Ort – und dies nicht allein im geographischen Sinn, sondern auch im übertragenen. Den anderen Figuren ergeht es nicht besser. Im Zeichen schnellen Wandels steht vor allem die Geschichte um die arme Rosaline (jene Verwandte der ebenso unglücklichen Molly Hackabout); hier folgen die Ereignisse mehrfach Schlag auf Schlag, und jeder Brief spiegelt eine neuartige Situation.<sup>32</sup> Schnell geht es dann auch mit einem weiteren weiblichen Opfer Lovells: mit Emilie Burton: Hier liegen zwischen Annäherung, Verführung und Katastrophe nur wenige Briefe (WL 547ff.). Neben dem Briefroman bietet natürlich auch das Drama subtile Möglichkeiten zu diskontinuierlicher Darstellung, zur Kontrastierung von Szenen, zur Zeitraffung, zum Ortswechsel; nicht umsonst forderte die klassizistische Dramenpoetik kompensatorisch eine Einheit des Orts, der Zeit und der Handlung. Das Drama hat gegen dieses Regelwerk immer wieder opponiert, nicht nur, aber vor allem das volkstümliche und das experimentell-innovative: Es zeigte primär den Wandel, nicht die Einheit. „Verwandlung“: Diese skandierende Regieanweisung könnte vielfach zwischen Tiecks einzelnen Briefen stehen, zumal da zwischen den Schreiborten oft große Distanzen liegen.<sup>33</sup> Zwischen dem einen Brief und dem nächsten fällt jeweils gleichsam ein Vorhang wie zwischen den einzelnen Akten eines Schauspiels. Eine ebensolche szenisch-sprunghafte Struktur kennzeichnet nun auch die Bilderfolgen Hogarths; man könnte von einem Zeitraffereffekt sprechen. Lichtenberg hat dies deutlich gesehen und auf den Ausschnittcharakter der einzelnen Szenen hingewiesen, mit hin auf das „Überspringen“ jener Stadien, welche zwischen den dargestellten Momenten liegen. Hogarths Bilder wirken auf ihn isoliert. Der „Weg der Buhlerin“ wird in den „Ausführlichen Erklärungen“ entsprechend kommentiert:

„Es ist nicht das ganze Leben was Hogarth hier gibt, sondern nur jedesmal eine einzige Szene aus jeder Periode desselben, die sich durch *auffallende* Abstufung von der vorhergehenden unterscheidet. Mit reiner, selbst sanfter Unschuld seiner Heldin fängt er an, und endigt mit dem tiefsten Verderben“  
(SB 3, 732f.).

Harte Schnitte bestimmen also die Darstellung, was einerseits angenehme Überraschungseffekte beim Betrachter erzeugen mag, dessen Phantasie andererseits aber auch erheblich fordert, insofern er sich selbst jenen Zusammenhang zurechtlegen muß, den ihm der Graphiker gerade nicht zeigt. In seinem Kommentar

zu „Fleiß und Faulheit“ kommt Lichtenberg auf das Abrupte der Darstellung als auf ein künstlerisches Problem Hogarths zu sprechen und wählt dabei das Schauspiel als Vergleichsbild. Gestalterische Schwierigkeiten habe Hogarth mit den „Übergängen“ gehabt, habe manchmal mit einem neuen Szenen-Bild einfach den Vorhang zu einem neuen Akt seines „Schauspiels“ aufgezogen, ohne sich allzu sehr um den Zusammenhang der Handlung zu kümmern.

„Hogarth hat, nach einem gewiß sehr überlegten Plane, der Lebensgeschichte eines jeden seiner Helden *sechs* Blätter zugeordnet. Weniger konnten es ihrer nicht wohl sein, wenn leichte und natürliche Übergänge erhalten werden sollten. Da fand es sich denn bei der Ausführung, daß das, was nun einmal nötig war, seinem Genie nicht immer behagte. Er erfüllte zwar bei solchen Gelegenheiten seine Pflicht treu und redlich, war aber auch herzlich froh, wenn er sie erfüllt hatte, und eilte nun den Szenen zu, wo diese Erfüllung zugleich Bedürfnis für seinen Geist war. Sein Werk wird also immer reichhaltiger, jemebr sich die Geschichte ausbreitet (...). Bei einem *geschriebenen* Roman, wo gewöhnlich weder der Blätter-, noch selbst der Kapitelwechsel von sonderlicher Bedeutung für das Stück selbst ist, würde man so etwas kaum bemerkt, vielweniger *Nachlässigkeit* genannt haben. Aber bei dem *in Kupfer gestochenen* verhält sich alles ganz anders. Wer da ein Blatt umschlägt, glaubt einen Vorhang aufzuziehen, der vor dem nächst folgenden hing. Das neue Blatt läßt wie ein neuer Aktus des Schauspiels, und von dem gleichen Format erwartet man gleiche Fülle in der Darstellung. Bei *gedruckten* Werken merkt man es bei weitem nicht so leicht, wenn der Herr Verfasser, um ein Kapitelchen voll zu kriegen, zwei Drittel davon mit leerem Papier ausstopft. – Bei einer künftigen Theorie der hogarthischen Romane, die, so viel ich weiß, noch nicht entwickelt ist, wird vielleicht ausgemacht, daß es nötig wäre, manche Übergänge von einem Folio-Blatt zum andern durch Duodez-Blättchen in Vignetten-Form zu machen, und wenn denn doch nun einmal in menschlichen Kunstwerken dieser Art leere Räume nicht zu vermeiden sind, sind sie wenigstens so klein zu nehmen, als möglich. / Um indessen nicht ungerecht zu sein, muß man bedenken, daß der Tadel, von dem hier die Rede ist, doch nur dieses *vierte* Blatt hauptsächlich trifft, das *fünfte* und *sechste* schon sehr viel weniger (...)“ (SB 3, 1027f.).

Wird Hogarth hier eine eher widerwillige Pflichterfüllung angesichts der „Übergänge“, also der Verbindung aller einzelnen Bestandteile der Geschichte zu einem Ganzen, unterstellt, so mag man sich an die Probleme erinnern, welche die Romanerzähler Jean Pauls, diese Nachfahren des an seiner Lebens-Geschichte scheiternden Tristram Shandy, vorgeblich mit der Ausbreitung des „rein“ Historischen an ihren Geschichten zu haben pflegen. Bei Jean Paul jedoch ist jene Diskontinuität in der Ausbreitung der Fabel schon absichtsvolles Stilmittel, wo sie Lichtenberg an Hogarth noch als Schwäche der Komposition wahrnimmt. Es darf vermutet werden, daß Tieck, hierin Jean Paul nahestehend, Hogarths

Zeitraffungen, seine abbreviatorische Art der Schilderung von Abläufen, als Vorbild für ein künstlerisches Gestaltungsprinzip wahrnahm und sich selbst daran orientierte. Wenn Lichtenberg an Hogarths Bildfolgen die „Übergänge“ vermißt, so wäre sogar zu fragen, ob sich sein Kommentar demgegenüber überhaupt als kompensatorisch versteht, ob er es darauf anlegt, dort Kontinuitäten zu schaffen, wo die Bilder sprunghaft aufeinander folgen. Was dem Kommentator die prinzipielle Möglichkeit zur Schaffung solcher Übergänge böte, wäre die Kunstform der Erzählung. Erzählungen stehen ja, einer treffenden Bemerkung Robert Musils zufolge, vorzugsweise im Zeichen des „als, ehe [und] nachdem“, bringen also die Dinge, um die es jeweils geht, buchstäblich auf die (chronologische und kausale) Reihe.<sup>34</sup> Doch Lichtenbergs Bild-Kommentare orientieren sich selbst weniger am Modell der Erzählung als an dem der additiven Bild- und Szenenfolge.

Betrachtet man die Kupferstiche Hogarths, Lichtenbergs Kommentare dazu sowie – hypothetisch – den Tieckschen „Lovell“ als einen Gesamtkomplex, so ist vor allem zu konstatieren, daß hier an einer Grenze experimentiert wird: an der zwischen der Welt der Bilder und dem Reich der Texte. Dies erscheint umso signifikanter, als gerade diese Grenze nicht lange zuvor schärfer gezogen worden war denn je, nämlich durch Lessings „Laokoon“, in dem der Verfasser der geläufigen Charakterisierung der Poesie als einer redenden Malerei, der Malerei als einer stummen Poesie entgegengetreten war.<sup>35</sup> Lessings Kritik zielte auf die konventionelle Mißdeutung des Horazischen „Ut pictura Poesis“, und er argumentierte mit den unterschiedlichen Formen der bildnerischen „Nachahmung“ einerseits, der poetischen andererseits, akzentuierte, in moderner Terminologie gesprochen, den Unterschied zwischen den „Medien“ Bild und Text. Für eine Einschätzung des „Hogarth“-Projektes interessant erscheint vor allem Lessings differenzierende Charakteristik von Dichtung (sowie Musik und Tanz) als sukzessive, von Malerei (sowie Bildhauerei und Graphik) als koexistente Ausdrucksformen. Der Maler sei an den Augenblick gebunden, vermöge stets nur einen bestimmten Moment einer Handlung, eines Ereignisses darzustellen.<sup>36</sup> Der Dichter hingegen stelle Sukzessives dar, sei also keineswegs an den Augenblick gebunden, und eine bloß schildernde Dichtung, welche gleichsam Bildbeschreibungen im Medium des Wortes zu geben versuche, verfehle ihren eigentlichen Charakter. Mit seiner Forderung, zwischen dem jeweils darstellenden Medium mit seinen spezifischen „Zeichen“ und den dargestellten Sujets müsse ein „bequemes Verhältnis“ – eine Analogiebeziehung – bestehen, verweist Lessing den Maler an die Darstellung räumlicher Sujets, den Dichter an die Darstellung von „Handlungen“; dem Gemälde gehe jene zeitliche Dimension ab, welche für den poetischen Text konstitutiv sei. Aus Lessings Charakteristik der von den einzelnen Künsten jeweils darzustellenden Sujets geht hervor, daß er die Wirklichkeit selbst als Kontinuum begreift; das Kausalitätsgesetz verbindet jeweils einen Moment mit dem nächsten, und der poetische Text kann und soll diese Kontinuität auch zum Ausdruck bringen. Der Maler, gebunden an Augenblicke, kann dies nicht; er muß aus dem Kontinuum der Ereignisse Segmente herauslösen.<sup>37</sup> Dichtung präsentiert

– da ihre Zeichen sich in der Zeit erstrecken – aus Lessings Sicht eine stetige Wirklichkeit. Die bildende Kunst dagegen spaltet dieses stetige Ganze auf in Einzelmomente, in welche der Betrachter erst wieder einen Zusammenhang „hineinlesen“ mag, insofern er von dem jeweils dargestellten Augenblick auf frühere oder spätere schließt, das tatsächlich Dargestellte also als Zeichen für nicht oder nur andeutungsweise Dargestelltes nimmt. Von hier aus ist es nur ein Schritt zu der pointierteren These, Dichtung erfasse und interpretiere die Wirklichkeit unter dem Aspekt ihrer Kontinuität, die bildende Kunst dagegen unter dem ihrer Unstetigkeit. In äußerer Kontinuität drückt sich innerer Zusammenhang aus: Sie ist sinnlich-anschauliche Umsetzung von Kausalitätsbeziehungen. Folgt man Lessings Argumentationsgang, so hat jedenfalls die Dichtung eine unmittelbarere und selbstverständlichere Affinität zum Kausalitätsgesetz als die Malerei, welche Kausalverhältnisse (die sich zeitlich entfalten müssen) allenfalls andeutend ins Spiel bringen kann. Fragt man nach den Konsequenzen der Lessingschen Medienästhetik für die Kunstgattung der Bilder-Folge, so ist zunächst zu konzedieren, daß diese vom Lessingschen Standpunkt aus eine verdächtige Zwittergattung sein muß, da sie es ja nicht bei der Darstellung eines Momentes beläßt, sondern mehrere Momente einer aus der Gesamtheit der Darstellungen zu erschließenden Geschichte (einer „Handlung“) darstellt. Da seine „Zeichen“ ja räumlich-simultan bleiben und sich selbst nicht in der Zeit erstrecken, kann der Gestalter einer Bilderfolge Zeit und „Geschichte“ nicht als Kontinuum erfassen. Stattdessen legt er gleichsam Schnitte durch dieses Kontinuum, segmentiert es, um an den Schnittstellen jeweils einen Moment um seiner Darstellung willen einzufangen. Indem Hogarth etwa die einzelnen Stationen der Lebensgeschichte eines „Liederlichen“, einer „Buhlerin“, eines „Fleißigen“ oder „Faulen“ schildert, zerlegt er deren (fiktive) Lebensgeschichten in Abschnitte und bannt die jeweiligen Schnittstellen ins Bild. Daß er dabei ganz im Sinne Lessings, sei es bewußt, sei es unbewußt, besonders „fruchtbare“ Augenblicke zu wählen bemüht ist, also solche, von denen her möglichst viel an nicht positiv Dargestelltem konjunktural erschließbar wird, ändert nichts an der prinzipiellen Diskontinuität, mit der sich seine Geschichten präsentieren. Hogarths Welt ist zerschnitten, zerrissen, aber nicht nur, weil sie in Bildern geschildert wird. Mindestens ebenso entscheidend ist, daß er seine Szenen so konzipiert, daß sich zwischen der jeweils einen und der nächsten Schnittstelle gravierende Veränderungen ergeben. Hogarth stellt mittelbar durchaus die Zeit dar, eine Zeit nämlich, die in der Regel zerstörerisch wirkt (auf die Harlot, den Rake und den Idle; eine Ausnahme bildet der Fleißige). Indem er dabei den Prozeß der Zerstörung nicht linear-kontinuierlich, sondern in Sprüngen darstellt, steigert er den Effekt seiner Darstellung, unterstreicht er seine Interpretation von Zeit als Verfallszeit.

Wie nun geht Lichtenberg mit den unstetigen Bildfolgen um, die Hogarth als Momente allenfalls denkbarer Geschichten konzipiert? Ausgehend von Lessings Theorem, der Dichter stelle hauptsächlich Handlungen in zusammenhängender zeitlicher Erstreckung dar (ein Theorem, daß zwar primär auf den Dramatiker

gemünzt ist, aber auch den Epiker, den Prosaisten betrifft, insofern Lessing ja mit der Natur der „Zeichen“ argumentiert, welche hier wie dort die Worte sind), müßte die sprachlich-literarische Bildinterpretation darauf abzielen, nun jene virtuellen Geschichten in etwas jeweils Zusammenhängendes, jene Unstetigkeit der Bilder in die Stetigkeit des Textes zu transformieren. In bescheidenem Maße geschieht dies zweifellos auch, und zwar einfach schon dadurch, daß kommentiert wird. Es kommt innerhalb der einzelnen Platten-Kommentare zu mancherlei expliziten Rückverweisen auf Vorangegangenes, in anderen Fällen auch zu antizipatorischen Andeutungen von Späterem;<sup>38</sup> dem sprachlich verfaßten Text stehen hier einfach ganz andere Möglichkeiten zu Gebote als dem Bild, das nur durch Zeichen andeuten mag, wo jener ausdrücklich werden kann. Mit einzelnen Rückverweisen und Antizipationen hat es aber bei Lichtenberg auch fast schon sein Bewenden. Betrachtet man die Kommentare allein, so fällt auf, in welchem Maß auch Lichtenberg das Bedürfnis nach segmentierender Strukturierung hat; er betont die Schnitte, welche Hogarth durch seine Handlungsfolgen legt, indem er seinen Texten eine analoge Struktur gibt, ihn gleichfalls in Segmente zerschneidet, Platte für Platte vorgehend. Wenn er gelegentlich das „Dramatische“ an Hogarths Bildfolgen in den Blick rückt, so nicht im Lessingschen Sinne, demzufolge das Drama zusammenhängende „Handlungen“ darstellt, sondern unter Anspielung auf die (von Lessing übergangenen) Segmentierung auch des Dramas in einzelne Szenen, zwischen denen jeweils „Verwandlungen“ liegen. Auf das so verstandene Szenisch-„Dramatische“ an Hogarth machen schon die kurzen Kommentare im Taschenkalender aufmerksam. Der Akzent liegt auf dem Momentanen, dem Hier und Jetzt. Der Kommentar zu Platte 2 des Harlot-Zyklus beginnt mit dem Satz: „Hier liegt das Mädchen schon im Abgrund“;<sup>39</sup> der zur 3.: „Noch tiefer gefallen“;<sup>40</sup> der zur 4.: „Es geht immer elender“;<sup>41</sup> der zur 5.: „Hier stirbt sie endlich“;<sup>42</sup> der zur 6.: „Hier liegt sie im Sarg“.<sup>43</sup> Der Lakonismus des Kommentars unterstreicht den Effekt einer Konzentration aufs Momentane vielleicht noch. Analog gestaltet ist der Kalender-Kommentar zum „Rake“, wo deutliche Zeitraffungen stattfinden.<sup>44</sup> Auch die „Ausführlichen Erklärungen“ sind dem Prinzip der deutlichen Schnitte verpflichtet, zeigen Verwandlungen von „Akt“ zu „Akt“, deuten jeweils auf Einzel-Bilder wie ein Moritatensänger. Zwar verspricht etwa der Kommentar zur fünften Platte von „Fleiss und Faulheit“ einmal die Herstellung eines nicht-sichtbaren Zusammenhangs: „Die Geschichte hängt so zusammen“ (SB 3, 1032). Aber dies betrifft nur die Nachlieferung eines Stücks von der Geschichte des „Faulhans“, ohne das dieses fünfte Bild gar nicht verständlich würde. Ansonsten stehen auch die Bildkommentare zu diesem Zyklus im Zeichen des isolierten Ausschnitts, der zur Momentaufnahme erstarrten Handlung. Vor allem die Anfänge der Kommentare zu den einzelnen Platten betonen das Abrupte des Szenenwechsels, die plötzliche Versetzung des Betrachters in eine neue Situation.<sup>45</sup> Gern akzentuiert Lichtenberg den von Hogarth intendierten Sprung zwischen der vorangegangenen und der jeweils gegenwärtigen Situation, wie er beispielsweise aus vergleichbaren, aber zugleich kontrastiven Details ablesbar wird:

„Man vergleiche uns Himmels willen, diese Figur mit dem *Schnitzbild* auf dem ersten Blatt. Wie geschwind nicht aus Füßen Füßchen werden können, auf Londonschem *Glatt-Eise*“ (Zweite Platte der Buhlerin, SB 3, 749).  
„Welche Veränderung! Auch hier wird Tee getrunken, aber wie?“ (SB 3, 759)

Gerade wo einzelne Motive und Requisiten auf mehreren Bildern wiederkehren, können sie also zur Kontrastwirkung beitragen, da sie zum Vergleich provozieren. Kein Wunder, daß Lichtenberg für solche Details besonders viel übrig hat. Die dem literarischen Medium inhärente Tendenz, Einzelnes und Disparates durch das Arrangement zu einer Geschichte „zusammenzulesen“, wird durch solchen Kommentierungsstil jedenfalls insgesamt eher konterkariert. Durch sein betontes „Hier“ und „Jetzt“ versetzt der Kommentator seinen Leser immer wieder in eine neue „Gegenwart“, statt ihn Zeit und „Geschichte“ als Kontinuum wahrnehmen zu lassen. Entsprechendes tut auch der Briefroman, wobei die jeweilige „Gegenwart“ nicht eigentlich die der berichteten Ereignisse, sondern der Moment der Schreibsituation ist. Tieck zerschneidet den Lauf der Zeit und damit die Geschichte Lovells selbst ebenfalls in Einzelsegmente, was auch durch die den Briefen vorangestellten wechselnden Ortsangaben indiziert wird. Das literarisch-künstlerische Strukturprinzip des isolierten Einzelmoments aber hat Modellcharakter für die ästhetische Deutung von Wirklichkeit; es verweist auf eine fundamentale Störung im Zusammenhang der Dinge. Was als bei unreflektierter Betrachtung als „Zusammenhang“ wahrgenommen werden mag, ist für Tieck nur Oberfläche; jegliche Ordnung der Dinge ist nur scheinhaft, Produkt der Selbsttäuschung von Wesen, die in der Wirklichkeit ebenso vergeblich nach Sinn und Zusammenhang suchen wie sie jenseits der Masken und Kostüme wahre „Charaktere“ postulieren.

Aber noch ein Blick zurück zu Lichtenberg. Betrafen die bisherigen Überlegungen nur die zeitliche Diskontinuität der von Hogarth gestochenen und von Lichtenberg kommentierten Wirklichkeit, so ist eine Zusatzbemerkung zum Thema Diskontinuität in der räumlich-simultanen Dimension durchaus angebracht, zumal sich gerade unter dieser Perspektive dezidierte Kritiken einiger Zeitgenossen nicht gegen Hogarth, sondern gegen Lichtenberg selbst richteten. Der Vorwurf lautete genau, daß Lichtenberg die zu kommentierenden Bilder Hogarths als solche sogar noch um ihren inneren Zusammenhang bringe, wobei die fraglichen Kritiker jeweils das Einzelbild und seinen Kommentar, nicht die aus Einzelbildern bestehende Bild-Folge im Auge hatten. Nicht ausführlich erörtert, aber immerhin erwähnt sei hier das Problem, welches sich mit den Kalenderartikeln und den sie begleitenden Illustrationen stellte: Letztere bedeuteten ja, da sie aus bloßen Bild-details bestanden, eine radikale Zersplitterung der Hogarthschen Kompositionen selbst. Für die technische Notwendigkeit, in dem ausgesprochen kleinformatischen Kalender bloße Bilddetails abzudrucken, ist Lichtenberg nur begrenzt zur Verantwortung zu ziehen. Daß er eine solche Zerlegung der Hogarth-Szenen in Details immerhin für legitim hielt, spricht allerdings für sich. Man könnte auf die

Idee kommen, daß der Umgang des Nachstechers mit den Stichen Hogarths sich prägend auf Lichtenbergs Kommentierungsstil ausgewirkt habe. Denn wie im Taschenkalender nur Bilddetails, Bildsegmente präsentiert werden, so zeigt auch der Kommentator Lichtenberg an Hogarth jetzt und später vorwiegend Details. Und dies hat man ihm als Schwäche, ja als ästhetisches Versagen, vorgeworfen: Er sei kommentierend stets zu sehr am Einzelnen hängengeblieben, um das jeweilige Bild-Ganze erfassen und dessen Geist gerecht werden zu können.<sup>46</sup> Es entsprach dem perspektivischen Vorurteil einer auf Harmonisierungen und harmonische Ganzheiten abzielenden „klassischen“ Ästhetik gegenüber allem Disparaten und Diskontinuierlichen, wenn Lichtenbergs Affinität zum Einzelnen als unpoetisch kritisiert wurde. Man hätte umgekehrt auch die Akzentuierung des Details, der Einzelfigur, des Wirklichkeitssegments als Ausdruck eines spezifischen Stilwillens interpretieren können, doch dazu hätte es eines Wirklichkeitsbegriffs bedurft, der die Vorstellung einer selbst disparaten und unstetigen Wirklichkeit zuließ. Was hieran den „Klassikern“ aufs höchste widerstrebte, ist für Romantiker wie Tieck und Jean Paul denkbar, ja naheliegend: Welt zu erfahren als Sammelsurium aus Bruchstücken, die zusammengelesen werden mögen, doch niemals endgültig, niemals auf dem Fundament einer verbindlichen Weltordnung und niemals so, daß die Bruchstellen gänzlich unsichtbar würden. In der romantischen Ästhetik, etwa bei Novalis, aber auch bei Jean Paul, gewinnen das Fragment, das Bruchstück, die Ruine programmatische Bedeutung. Die Demarkationslinie zwischen denen, die Lichtenbergs „zersetzende“ Manier kritisierten und jenen, die sie zu schätzen wußten, entspricht nicht nur der zwischen klassischer und romantischer Ästhetik, sondern zugleich der zwischen „symbolischer“ und „allegorischer“ Kunst als der Ausdrucksformen unterschiedlicher Weltmodelle. Ob diejenigen, die Lichtenberg auf der Basis einer klassischen Ästhetik der „Ganzheiten“ kritisierten, recht hatten, Hogarths Bilder selbst als solche „Ganzheiten“ zu sehen, um sie gleichsam als Zeugen gegen ihren Kommentator aufrufen zu können, ist mehr als fraglich; Hogarth ist Allegoriker, und seine Bildkompositionen bestehen auf sehr durchsichtiger Weise aus angehäuften Details. Lichtenberg selbst hat Hogarths Tendenz zum Disparaten auch innerhalb des Einzelbildes wahrgenommen, und dies gar nicht immer unkritisch. Der Kalenderkommentar zur zweiten „Rake“-Platte moniert die Schwäche der Komposition, wünscht sich also mehr Zusammenhang:

„Hier ist jeder Kopf ein Porträt. Die künstlerische Composition scheint fast über der Wahrheit des Ganzen vergessen; die Figuren stehen nebeneinander wie in einer Sammlung, fast ohne Verbindung, auch ist das Licht schlecht vertheilt, oder vielmehr es hat alles einerley Licht, allein der Ausdruck geht über alles“.<sup>47</sup>

Tieck folgt ganz analog dem Prinzip der harten Brüche, etwa auch, indem er seine Personen mehrfach in isolierten, aber ausdrucksvollen „Porträts“ vorstellt.<sup>48</sup> Offenkundiger noch als bei Hogarth wird hier Strukturelles zur Metapher für

Existentielles. Der „Lovell“-Roman, hierin zugleich Muster- und Extremfall frühromantischer Literatur, schildert Welt als etwas, das in Einzelteile zerfällt, und zwar unter synchroner wie unter diachroner Perspektive. Um eine so wahrgenommene Wirklichkeit in einen Text umsetzen zu können, bedurfte es der orientierenden Muster. Hogarth lieferte ein solches Muster; Lichtenberg dürfte dazu beigetragen haben, es als solches ins Bewußtsein zu rücken.

Weder ein göttlicher noch ein souveräner menschlicher Wille führt in Tiecks Welt Regie, sondern der Zufall, die Beliebigkeit. Worauf es Tieck ankommt, ist das Unbegreifliche in den Ritzen des allenfalls scheinbar Zusammenhängenden. Antizipiert wird mit der Geschichte Lovells das moderne Thema der Kontingenz, wobei als eine wichtige Manifestation der Kontingenz der Zufall zu gelten hat. Dieser ist Inbegriff des Unbegreiflichen, Unplanbaren, Unbeherrschbaren, und er läßt sich wirkungsvoll darstellen gerade im Kontrast zur absichtsvoll-berechnenden Intrige, die im Lovell-Roman ja stets nur partiell gelingt und letztendlich scheitert. Zwar spielt die Idee eines undurchsichtigen Schicksals im Lovell auf thematischer Ebene noch eine Rolle, doch was sich hier als Schicksal maskiert ist – nimmt man die nihilistische Grundtendenz des Romans ernst – die blanke Beliebigkeit, der schnöde Zufall. Wo dieser über die Geschichte zu herrschen beginnt, dort hält zugleich der Un-Sinn Einzug.<sup>49</sup> Es mag sein, daß diese negative Geschichtskonzeption des jungen Tieck durch seine Auseinandersetzung mit Hogarth und Lichtenbergs Hogarth-Kommentaren an Prägnanz gewonnen hat.

Mit dem Zufall als Motor der Geschichte hat sich übrigens schon Lichtenberg beschäftigt – und zwar unter dem Aspekt der Fehldeutung kontingenter Ereignisse als absichtsvoll, als motiviert.<sup>50</sup> Er betrachtet den Zufall als kreatives Prinzip, wirksam in Kunst und Geschichte; solch eher positive Akzentuierung hindert ihn aber nicht daran, die Entmündigung des Menschen als des vermeintlichen Subjekts von Geschichte wahrzunehmen, welche die Kehrseite der Herrschaft des Zufalls ist.<sup>51</sup> Die in diesem Zusammenhang ausprobierte Formel „es denkt“ wirkt eigentümlich modern und weist voraus auf die Fragwürdigkeit des Subjekts, wie sie sich im 20. Jahrhundert in literarischen und philosophischen Kontexten reflektiert. Zwischen der Ratlosigkeit des handelnden Menschen gegenüber dem Zufall und der Zersplitterung von Geschichte im Zeichen der Kontingenz besteht eine Korrespondenz.<sup>52</sup> Einer Welt ohne Sinn und Zusammenhang entspricht als Darstellungsform wohl am ehesten die allegorische, und hier dürfte der Grund für die Inklinaton sowohl Hogarths als auch Tiecks zur Allegorie zu suchen sein. Walter Benjamin hat bekanntlich die Allegorie als Ausdrucksform eines spezifischen Geschichtskonzepts rehabilitiert. In der Ruine, dem Bruchstück sieht Benjamin die prägnanteste Chiffre einer Geschichte, die nicht mehr als Heilsgeschichte interpretiert werden kann, einer historischen Zeit, die als Zerfallszeit interpretiert wird.<sup>53</sup> Die Zerstückelung der Welt zur Ruine und der Orientierungsverlust des Menschen in einer als labyrinthisch und undurchschaubar erfahrenen Welt sind das nicht nur künstlerische Erbe des Barocks für die Romantik und die Moderne. Gerade Hogarths Kompositionen, die eine Welt verein-



zelte Dinge zeigen, welche als Bruchstücke verlorener Zusammenhänge betrachtet werden mögen, könnten als Scharniere zwischen der barocken Kunst und der Romantik betrachtet werden. Alle Requisiten und Kulissen, ja die dargestellten Personen selbst sind vereinzelt allegorische Zeichen und deuten auf eine entsprechende Verfassung der Welt insgesamt hin. Ein Brief Lovells an Rosa, der das 5. Buch des Romans (1795) einleitet, kann nicht nur als konzentrierter Ausdruck des romanimmanenten Weltkonzepts gelesen werden; er käme auch als Bildunterschrift zur den allegorischen Kompositionen Hogarths in Frage (1794 war Lichtenbergs ausführliche Erklärung der „Strolling actresses“ erschienen):

„Wenn man sich noch einige Zeit nach dem geendigten Schauspiele verweilt, dann der Vorhang wieder in die Höhe geht, und einzelne Stücke von Dekorationen an den kahlen Wänden hängen, Waffen und Rüstungen zerstreut auf dem Boden liegen, die emsigen Aufseher die Lichter auslöschen und sammeln, hin und wieder ein schlechter Schauspieler noch mit tragischem Schritte auf und nieder geht, und seine Rolle nicht vergessen kann: so, Rosa, in diesem armseligen Lichte erscheint mir jetzt das Leben. Die Menschen sind mir nichts als schlechte Komödianten, Tugendhelden oder witzige Köpfe, Liebhaber oder zärtliche Väter, nachdem es ihre Rolle mit sich bringt, die sie so schlecht, wie es nur immer eine wandernde Truppe tun kann, zu Ende spielen. Auch ich bin unter dem Haufen einer der Mitspieler, und so wie ich die andern verachte, werde ich wieder von ihnen verachtet“ (WL 451).

Lichtenbergs Hogarth-Kommentare mögen als Scharnier zwischen der Theater-, der Requisitenwelt Hogarths und den Imaginationen Tiecks fungiert haben. In jedem Fall war eine Figur wie die des Lovell, eine Wirklichkeitskonzeption wie die des Tieckschen Frühwerks wohl kaum anders darstellbar als im Rekurs auf eine vorgefundene Welt künstlerischer Artefakte. Ging es darum, die Welt als unwiderruflich künstlich und kulissenhaft, das Ich als ebenso künstliche Maske, als allenfalls theatralischer Charakter, darzustellen, ohne dabei vorzugeben, eine wahre Wirklichkeit zu enthüllen, so mußte der Klischee- und Zitatcharakter all jener Bausteine offenkundig sein, aus denen die Welt des Romans zusammengesetzt war. Wo immer Wirklichkeit als substanzlos entlarvt werden soll, dort stellt sich ja nicht zuletzt die dringliche Frage nach Möglichkeiten der ästhetischen Vermittlung dieser Einsicht: Um welcher Wahrheit willen sollte die Scheinhaftigkeit der Dinge noch bloßgestellt werden; welche Bilder, welche Texte könnten Bilder und Texte schlechthin als Medien der Fiktion von Pseudo-Wirklichkeiten erkennbar werden lassen? Ent-Larvung würde ja eigentlich voraussetzen, daß sich als Ergebnis des literarischen Erkenntnisprozesses etwas zuvor nicht Gesehenes zeigt; aber was sollte dies sein, wenn nicht wieder Maske, Larve, Fiktion und Kunst? Die bei Hogarth und Tieck zu beobachtende Konzeption von Meta-Bildern, respektive von Meta-Romanen aus Bild und Text-Zitaten gibt auf die genannten Fragen eine, vielleicht die einzig mögliche Antwort: Es kann nicht (mehr) darum gehen, Authentisches sichtbar werden zu lassen, sondern nur noch darum, eine

Einsicht in die Vermitteltheit, die Künstlichkeit kollektiver und individueller Welt-Entwürfe zu vermitteln. Literarischer Text und künstlerisches Bild fungieren hier als Modelle, an denen im Kleinen sichtbar wird, was im Großen immer schon geschieht, und darum verweisen Texte und Bilder ostentativ auf ihre Artificialität, auf das, woraus sie gemacht sind und was niemals unvermittelte Natur, sondern immer schon Kunst ist. In diesem Sinn hat Lichtenberg Hogarth interpretiert, und im selben Sinn dürfte Tieck die Hogarthsche Welt verwertet haben.

- 1 L. Tieck: *Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen von Rudolf Köpke. Erster Theil* Leipzig 1855, 148.
- 2 L. Tieck: *Kritische Schriften*. Leipzig 1848. Neudruck: Berlin/New York 1974, 1. 11.
- 3 Zu ästhetischen Vorbehalten der Zeitgenossen gegenüber Hogarth vgl. A. Beise: ‚Wenn man auch nicht lichtenbergisieren kann noch will ...‘ *Goethes Gegenentwurf zu Lichtenbergs Manier, Bilder zu erklären*. In: *Lichtenberg-Jahrbuch* 1993, 56-77.
- 4 Die kurzen Hogarth-Kommentare erschienen im *Göttinger Taschenkalender* ab 1784; die selbständig publizierten „Ausführlichen Erklärungen“ ab 1794 bis zu Lichtenbergs Tod und posthum im Verlagshaus Dieterich.
- 5 In dem Katalog des Tieckschen Nachlasses, der 1849 zur Versteigerung kam, findet sich als Versteigerungstück aufgeführt: „Lichtenberg: Erklärung der Hogarthschen Kupferstiche. 7 Vols. 8vo. Göttingen 1794-1801“ (S. 33). Ferner auch die neunbändige Ausgabe der Lichtenbergschen Schriften von L. C. Lichtenberg und Fr. Kries. (*Catalogue de la bibliothèque célèbre de M. Ludwig Tieck qui sera vendue a Berlin le 10. Décembre 1849 et jours suivants par MM. A. Asher & Comp. Unveränderter Nachdruck d. Ausg. v. 1849: Wiesbaden 1970, 33.*)
- 6 Vgl. R. Paulin: *Ludwig Tieck. Eine literarische Biographie*. München 1988 (im folgenden: *Biographie*), 33.
- 7 Vgl. Paulin: *Biographie*, 33.
- 8 Die Figur des Lovelace hat manche Gemeinsamkeit mit Lovell; die Romane spielen in gleichartigen Milieus und sind als Briefromane nicht zuletzt analog strukturiert, von der Namensähnlichkeit der beiden männlichen Protagonisten ganz zu schweigen.
- 9 Vgl. dazu Paulin, der den *Lovell* gleichwohl insgesamt als ein Werk von „bemerkenswerter Originalität“ charakterisiert; klischeehaft freilich ist der *Lovell* sowohl hinsichtlich seines Personals als auch der Intrigen (*Biographie*, 55f.). Die Einbettung des *Lovell* in einen komplexen literarhistorischen Kontext betont etwa auch Manfred Schlosser in seinem Nachwort zu einer *Lovell*-Ausgabe (Darmstadt 1961, dort 329).
- 10 Die Sigle WL verweist hier und im folgenden auf folgende Ausgabe: L. Tieck: *William Lovell*. In: M. Thalmann (Hrsg.): *Ludwig Tieck: Frühe Erzählungen und Romane = Werke in vier Bänden*. Darmstadt 1980. Bd. 1.
- 11 Vgl. dazu D. Arendt: *Der ‚poetische Nihilismus‘ in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*. Tübingen 2, 1972, 330-384.
- 12 Im Ansatz erhebt schon Paulin diesen Befund, indem er Lovell als „enfant du siècle“ charakterisiert (*Biographie*, 56).
- 13 Vgl. insbesondere: W. Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*. Hildesheim/New York 1977. Busch charakterisiert und belegt hier Hogarths spezifische „Borrowing-Methode“ (52 ff.). Vgl. auch: F. Antal: *Hogarth und seine Stellung in der europäischen Kunst*. Dresden 1966.

- 14 In Klammern jeweils der englische Originaltitel und gegebenenfalls der spätere abweichende Titel der *Ausführlichen Erklärungen*.
- 15 Aus Lichtenbergs Werken wird, sofern nicht anders vermerkt, nach der Promiesschen Ausgabe der Schriften und Briefe zitiert (SB).
- 16 Lichtenbergs Bildkommentar betont den „vermischten Charakter“ des Rake: „unbesonnen“ nennt er anlässlich der ersten Platte den von einem „alten schlaun Spitzbuben“ beschwätzten Helden, kommentiert allerdings den Versuch des Rake, seine verlassene Geliebte mit Geld abzufinden, so: „Das leere Gesicht und die Gleichgültigkeit womit der Held das Geld hinreicht läßt wenig Gutes von seinem Herzen hoffen“. Zitate aus den Kalenderartikeln hier und im folgenden nach der Ausgabe von O. Weber: *Georg Christoph Lichtenberg. Kalenderaufsätze zu Hogarth*. Darmstadt 1974, 31.
- 17 Vgl. SB 3, 824. Rudolf Wehrli hat als „erstaunlich“ bezeichnet, „wie wenig er [Lichtenberg] oft über ein Gesicht sagt [...]“, wie wenig Lichtenberg also physiognomisiert. Dies ist unter anderem mit der Tatsache zu erklären, daß es an so un-„charakteristischen“ Zügen wie denen Molly Hackabouts und Rakewells nichts zu physiognomisieren gibt. Vgl. R. Wehrli: *G. C. Lichtenbergs Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche. Versuch einer Interpretation des Interpreteten*. Bonn 1980, 107.
- 18 Vgl. WL 613: „Was nennen wir denn *Aberglauben*? Haben wir eine andre Weisheit? Eine ohne Aberglauben? Am Ende ist es eine Aberglaube, daß ich existiere; ein Satz, den ich so auf gut Glück annehme, weil es mir so vorkömmt?“
- 19 Vgl. WL 649: „Es neigt sich alles zum Ende, mein Leben kömmt mir vor, wie eine Tragödie, von der der fünfte Akt schon seinen Anfang genommen hat. Alle Personen treten nach und nach von der Bühne und ich bleibe allein übrig“.
- 20 Die *Ausführlichen Erklärungen* zu diesem Zyklus wurden nicht mehr fertiggestellt; Lichtenberg starb über der Arbeit.
- 21 Vgl. Lichtenbergs Bemerkungen über den Diener, der die Funktion des Haushofmeisters hat: „Die stumpfem Schuhe, der altmodische Rock und das stracke Haar, zeigen, daß der Mann nicht von dieser Welt, und am allerwenigsten von derjenigen ist, von welcher neun Zehnteile der englischen Bedienten solcher Häuser sind“ (SB 3, 930).
- 22 Vgl. dazu Fr. Antal (wie Anm. 13) 109 ff.: Hogarths Theaterdarstellungen.
- 23 Vgl. A. Beise: *Meine scandaleusen Exkursionen über den Hogarth*. *Lichtenbergs Erklärungen zu Hogarths moralischen Kupferstichen*. In: *Georg Christoph Lichtenberg 1742-1799. Wagnis der Aufklärung. Katalog zur Ausstellung Darmstadt und Göttingen 1992*. München/Wien 1992, 241: „In der Tat sind Hogarths ‚modern moral subjects‘, wie er seine neue Gattung der moralischen Bilderzyklen taufte, eine Art Mischgattung zwischen Malerei und Dichtung. ‚Mein Wunsch war, auf der Leinwand Bilder wiederzugeben, die den Aufführungen auf der Bühne gleichen [...]. Ich will noch bemerken, daß ich nur solche Szenen meinte, wo die Menschen selbst Schauspieler sind [...]. Mein Bild ist meine Bühne, und Männer und Frauen sind meine Schauspieler, die durch gewisse Gesten und Stellungen ein stummes Spiel vorführen““. (Übersetzt aus Hogarths Traktat: *The analysis of beauty*. Ed. by J. Burke. Oxford 1955, 209.)
- 24 Etwa in der Rake-Folge: *The Tavern Scene, Scene in a Gaming House, The Prison Scene, Scene in a Mad House*.
- 25 Manchmal werden mehrere Momente gleichzeitig darstellt, wie Lichtenberg anlässlich der Tötung Lord Squanderfields anmerkt; das Opfer ist schon hingefallen, der Degen noch nicht, was auf den Betrachter „unnatürlich“ wirkt (SB 3, 970).
- 26 Arendt widmet in seiner Monographie über den romantischen Nihilismus der Theatermetaphorik ein entsprechend umfangreiches Kapitel.
- 27 Theatermetaphern ziehen sich leitmotivisch durch den ganzen Roman. Lovell favori-

- siert sie besonders, vor allem, wenn es darum geht, die Erbärmlichkeit aller Dinge und Verhältnisse zu beklagen. Aber auch die übrigen Romanfiguren bedienen sich ihrer gern und oft. So der ebenfalls überspannt-schwärmerische Balder; bei ihm hat die Theatermetapher eindeutig abwertenden Sinn (vgl. WL 290f.): Die Welt ist „nur“ ein – schlechtes – Stück. Bestätigt sieht sich Balder durch seine Lektüre; nicht die eigene Erfahrung – aber gibt es so etwas wie „eigene Erfahrung“ überhaupt? –, sondern Shakespeares *Hamlet* entscheidet darüber, wie und als was die Welt wahrgenommen wird; hier findet Balder „sich“ wieder (WL 349).
- 28 Vgl. WL 468: „Wer ist das Wesen, das aus mir heraus spricht?“ Gegenüber Rosa schildert Lovell seine „Empfindung [...] wie eine poetische Fiktion“: WL 480.
- 29 Vgl. Eduard Burton an Lovell, WL 452: „[...] mir ist oft wie einem melancholischen Zuschauer zumute, der im Schauspiel mit Widerwillen den Schluß des Stückes herannahen sieht, wie sich alles verläuft, die Hauptpersonen auleiben, die muntern Scherze schon erstorben sind – endlich fällt der Vorhang, und unsre Freuden, unsre Teilnahme, unser Leben, alles, was wir hatten, ist dahin!“ – Der alte Lovell schreibt an seinen Sohn (WL 457f.): „Ich habe einen Blick hinab ins Tal des Todes getan, und nun taumeln alle Wesen dieser Welt nüchtern und leer meinen Augen vorüber. Alles sind nur Larven, die sich einander selbst nicht kennen, wo einer dem andern vorübergeht, und ihm ein hohles Wort gibt, das jener durch ein unverständliches Zeichen beantwortet. – Wie wüst ist mir seitdem, und wie alles durcheinander verworren! alles wie trübe und unkenntliche Schatten eines veralteten Gemäldes“.
- 30 Der Mann, der hinter allem steckte, der Lovells Lebensgeschichte wie ein schlechtes Schauspiel inszenierte, Andrea Cosimo alias Waterloo, ist selbst ein Akteur und – was noch wichtiger ist – jemand, der „Wirklichkeit“ und „Träume“ schon als Kind nicht auseinanderzuhalten weiß (vgl. WL 667). Die Begriffe, die er sich von sich selbst macht, hat er aus Büchern gewonnen (WL 668), seine Empfindungen gestaltet er als „eine Art von Kunstwerk“ (WL 669).
- 31 Vgl. Antal (wie Anm. 13) 110: „Hogarth war einer der ersten Maler – in England wahrscheinlich der erste überhaupt –, die Theaterszenen nicht nur in Kupferstichen (...), sondern in Gemälden wiedergaben“.
- 32 Schlag auf Schlag folgen in der Geschichte um Rosaline die Ankündigung des Verlobten (WL 438f.), der Kampf mit diesem Verlobten (WL 439f.), dessen Tod, die Eroberung Rosalines, die Abwendung von ihr sowie Rosalines Selbstmord: all dies bedarf wenig mehr als 10 Seiten.
- 33 Der *Lovell* ist übrigens nicht Tiecks einziges Werk, das sich in „Bilder“ gliedert (wobei „Bilder“ ja auch die Szenen eines Schauspiels heißen können): Strukturell verwandt ist etwa *Die Geschichte von den Haimonskindern in zwanzig altfränkischen Bildern*, die in zeitlicher Nachbarschaft entstand (1796).
- 34 R. Musil: *Werke*. Hg. v. A. Frisé. Reinbek 1, 1978, 650.
- 35 Tieck hat sich gerade in seinen Studienjahren mit der Thematik des *Laokoon* intensiv beschäftigt. Dies belegt ein erst 1985 veröffentlichter Aufsatz aus dieser Zeit: *Soll der Mahler seine Gegenstände lieber aus dem erzählenden oder dramatischen Dichter nehmen?* (1792) Publ.: A. Hölter: *Ein ungedruckter Aufsatz Ludwig Tiecks zur Beziehung von Literatur und bildender Kunst*. In: *Z.f.dt.Phil.* 104, 1985, 506-520.
- 36 Daher müsse er als Sujet einen besonders „fruchtbaren“ Augenblick wählen. Lessing erörtert anhand konkreter Beispiele, welcher Art dieser fruchtbare Augenblick sein solle.
- 37 Dabei entspricht es Lessings insgesamt harmonisierender Tendenz, wenn er über die auch der Malerei zu Gebote stehenden Möglichkeiten nachdenkt, zeitliche Kontinuitäten darzustellen. Sie könne, so heißt es über die Malerei, „Handlungen nachahmen,

aber nur andeutungsweise durch Körper“. Der in einem bestimmten Moment dargestellte Körper kann dann - das ist das Entscheidende - als *Zeichen* für ein vorangegangenes oder folgendes Zeitintervall genommen werden, etwa indem an ihm ein mutmaßlich vorangegangener oder ein mutmaßlich folgender Schmerz abgelesen wird - abgelesen im Sinne von interpretativ über Zeichen erschlossen, nicht im Sinne unmittelbarer Anschauung! Zeitlichkeit ist für die „momentanen“ Künste eine semiologische Kategorie.

- 38 Dies gilt schon für die Kalender-Artikel, mehr aber noch für die *Ausführlichen Erklärungen*, die ja wegen ihrer Ausführlichkeit auch in diesem Punkt gründlicher sein können.
- 39 Weber (wie Anm. 16) 15.
- 40 Ebd., 17.
- 41 Ebd., 19.
- 42 Ebd.
- 43 Ebd., 21.
- 44 So anlässlich der vierten Platte: „Auf den beyden ersten Blättern stieg der Held; auf dem dritten schwebte er, und nun auf diesem vierten fängts an herunter zu gehen“. In: Weber (wie Anm. 16) 39. – Oder anlässlich der sechsten: „Nun ists geschehen“ (S. 44).
- 45 SB 3, 757: „Molly fällt – fällt! Immer schneller! Dieses ist erst die dritte Station ihrer Reise von den sechsen, die unser Künstler darstellt, und zwei Drittel der Tour sind schon gemacht“. – Das Prinzip Diskontinuität drückt sich wohl auch im Vergleich von Mollys Lebenslauf mit „drei Stufen (!) von *Gärung*“ aus (SB 3, 774). Ähnlich klingen die Bemerkungen zum Liederlichen: „Hier erscheint unser Held in seiner Sommerhöhe, in größtem Glanze. Höher kommt er nicht. Es ist das *vierte* Blatt, auf dem wir ihn erblicken, und zugleich tritt er in das *vierte* Zeichen seiner Bahn“ (SB 3, 860).
- 46 Vgl. Beise (wie Anm. 3) 68.
- 47 Weber (wie Anm. 16) 33.
- 48 Dies gilt etwa für die in den Roman hineinmontierten Aufzeichnungen, in denen sich Andrea Cosimo alias Waterloo zu erkennen gibt (WL 666ff.).
- 49 Vgl. dazu: D. Wellbery: *Die Äußerlichkeit der Schrift*. In: H. U. Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.): *Schrift*. München 1993, 344 f.
- 50 „Was mir an der Art, Geschichte zu behandeln, nicht gefällt, ist, daß man in allen Handlungen Absichten sieht, und alle Vorfälle aus Absichten herleitet. Das ist aber wahrlich ganz falsch. Die größten Begebenheiten ereignen sich ohne alle Absicht; der Zufall macht Fehler gut, und erweitert das klügst angelegte Unternehmen. Die großen Begebenheiten in der Welt werden nicht gemacht, sondern finden sich“ (SB 2, 429, K 170) Vgl. auch SB 1, 268, D 232, sowie SB 1, 351, E 44.
- 51 „(...) Es scheint, als wenn allen Entdeckungen eine Art von Zufall zum Grunde läge, selbst denen, die man durch Anstrengung gemacht zu haben glaubt. Das bereits Erfundene in die beste Ordnung zu bringen, allein die Haupt-Erfindungs-Sprünge scheinen so wenig das Werk der Willkür zu sein als die Bewegung des Herzens. – Eben so kömmt es mir vor, als wenn die Verbesserung, die man den Staaten geben kann durch rasonierende Vernunft, bloß leichte Veränderungen wären; wir machen neue Species, aber Genera können wir nicht schaffen, das muß der Zufall tun. (...) / Hieher gehört was ich an einem andern Ort gesagt habe, daß man nicht sagen sollte: ich denke, sondern *es denkt* so wie man sagt: *es blitzt*“ (2, 501; L 806.) Vgl. auch L 866; 2, 514.
- 52 Dazu Wellbery (wie Anm. 49) 345.
- 53 Vgl. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt <sup>2</sup>1982, 164. 156. – Benjamin stellt einen ausdrücklichen Zusammenhang zur romantischen Literatur her; er nennt u. a. Jean Paul und Novalis als Zeugen. Vgl. *Trauerspiel*, 165.