

ÜBER DIE SCHWIERIGKEIT, EIN BÜRGER ZU WERDEN.

William Hogarths ‚Lebenslauf einer Hure‘.

Die Forderung, die Illusionen über seinen Zustand aufzugeben, ist die Forderung, einen Zustand aufzugeben, der der Illusion bedarf.

Karl Marx

Mit dem ‚Lebenslauf einer Hure‘ (A Harlot's Progress, 1732) beginnt Hogarth seine Folge von Zyklen, in denen er zeitgenössische Themen in Form von moralischen Bildererzählungen darstellt. Fünf dieser Zyklen behandeln Lebensläufe, mit einer Ausnahme sind es gescheiterte Lebensläufe.¹ Hogarth hat den Zyklen einen hohen Anspruch zugemessen – nicht nur als moralische Belehrungen. Als ‚modern moral subjects‘ stellen sie ein neues, von ihm erfundenes Genre dar, dessen Rang dem der Historienmalerei ebenbürtig ist, ja diese sogar übertrifft, weil es die herkömmlichen biblischen und mythologischen Themen durch gleichwertige Darstellungen aus dem Alltagsleben ersetzt. Aus diesem hohen Anspruch läßt sich schließen, daß Hogarth mehr bezweckt als eine aktuelle Erneuerung der überholten Historienmalerei. Auf diesen Aspekt konzentriert sich meine Interpretation. Ich will zeigen, daß mit den neuen Moralvorstellungen des englischen Bürgertums sich auch ein Zweifel herausbildet an der individuellen Möglichkeit, sich gesellschaftlich zu behaupten. Dem trägt Hogarth mit seinen Zyklen Rechnung, und wie er diesen Zweifel aufnimmt und selbst voranzutreiben versucht, bestimmt das Interesse meiner Untersuchung. Ich stütze mich in meinen Darlegungen vor allem auf die Schriften von Frederick Antal², Ronald Paulson³ und Werner Busch⁴, deren Ergebnisse ich unter dieser eher kulturgeschichtlichen Problemstellung neu zusammenfassen will. Dabei kommt es mir darauf an, aus der Interpretation des Zyklus selbst, aus der Art, wie Hogarth seine moralische Argumentation entfaltet und wie er ikonographische Zitate einsetzt, die kulturgeschichtliche Problemstellung herzuleiten.

Die Geschichte, die Hogarth dem Lebenslauf der Hure zugrundelegt, ist rasch erzählt: Mary Hackabout, ein einfaches Mädchen vom Lande, kommt nach London und fällt in die Hände einer Kupplerin (Abb. 1), wird zunächst die Mätresse eines reichen Juden, den sie betrügt (Abb. 2), dann eine gewöhnliche Prostituierte, die als Diebin verhaftet wird (Abb. 3), kommt ins Gefängnis (Abb. 4), stirbt schließlich an einer Geschlechtskrankheit (Abb. 5) und endet als willkommener Anlaß für eine Trauerfeier (Abb. 6). Ebenso rasch läßt sich offenbar auch die Moral dieser Geschichte benennen: sie soll, schreibt Antal, auf die tödlichen Gefahren aufmerksam machen, die einer Frau bei unmoralischem Lebenswandel drohen.⁵

Daß der Zyklus einen derart klaren moralischen Zweck verfolgt, ist vor allem von Paulson bestritten worden⁶. Er erklärt den Handlungsablauf der Geschichte aus der in dem ersten Blatt geschilderten leichtgläubigen Bereitschaft Marys, auf die trüge-



Abbildung 1

rischen Versprechungen der Kupplerin zu hören. Alle folgenden Szenen schildern die fatalen Konsequenzen, die sich daraus ergeben. Nach seiner Auffassung ersetzt Hogarth das übliche Schema von Schule und Strafe durch das neue Schema von Handlung und Konsequenz: jede Handlung hat Folgen und die Handlungen, die dem gesunden Menschenverstand widersprechen, tödliche Folgen. Hogarth stellt demnach einen unmoralischen Lebenswandel dar, und zeigt zugleich, wie aus unbedachtem Handeln unter den herrschenden gesellschaftlichen Bedingungen ein umoralischer Lebenswandel notwendig folgt. Mary Hackabout ist sowohl ein Opfer der Gesellschaft, mit der sie sich einläßt, als auch ein Opfer ihrer närrischen Leichtgläubigkeit.

Nach Paulson bezieht sich die moralische Problemstellung offensichtlich auf die Schwierigkeit, persönliche Integrität gegenüber den gesellschaftlichen Verhaltenszwängen zu bewahren. Mary gelangt nie zu ihrer eigenen Persönlichkeit, weil ihr Verhalten ständig von den Konsequenzen, die sie erleidet, und von den Personen, die sie ausnutzen, bestimmt wird. Da sie von Beginn an als ein Opfer gezeigt wird, stellt sich die Frage, ob ihr Schicksal – gleichgültig, wieviel Schuld sie selbst daran



Abbildung 2

trägt — nicht lediglich ein Vorwand ist, eine speziell auf den Betrachter bezogene Thematik zu entwickeln. Diese wird deutlich, wenn man eine bezeichnende Inkonsequenz berücksichtigt: die Belehrbarkeit, die Hogarth dem Betrachter zutraut, verweigert er seiner Heldin. Während der Betrachter, wie Hogarth anzunehmen scheint, bereits durch die im Bild imaginierten tödlichen Konsequenzen zur Einsicht gelangen kann, kann Mary nicht einmal aus ihren realen Erfahrungen lernen. Es mag sein, daß Hogarth diese Inkonsequenz hinnimmt, um der geläufigen Ansicht zu genügen, daß die Darstellung des Guten kaum so anziehend wirkt wie die Darstellung des Schrecklichen abschreckend. Für seinen Freund Henry Fielding, der diese Ansicht vertritt⁷, ist Hogarths eigentliches Interesse, das moralische Problembewußtsein des Betrachters zu schärfen. Unter diesem Aspekt löst sich die genannte Inkonsequenz auf: wenn der Handlungsablauf vorrangig auf den Betrachter hin entworfen ist, kann die innere Stimmigkeit des Lebensweges von Mary Hackabout dahinter zurücktreten. Damit wird es verständlich, daß er, wie John Nichols bemerkt, die Übergänge von der einen zur nächsten Szene oft zu plötzlich vollführt und etwa zwischen dem ersten und dem zweiten Blatt ein auffälliger Kontrast entsteht. Auf dem ersten



Abbildung 3

erblicken wir „ein unschuldiges Landmädchen, in dem nächsten sehen wir sie zu einer gerissenen Kurtisane verwandelt, einer vollendeten Meisterin in allen Künsten der Intrige.“⁸ Der abrupte Wechsel unterstreicht, wie rasch gesellschaftliche Verlockungen einen Menschen verändern können und aus einem unschuldigen Landmädchen eine Hure machen.

Fielding skizziert prägnant Hogarths Methode, das moralische Problembewußtsein zu steigern: „In seinen vortrefflichen Werken“, schreibt er auch im Hinblick auf den ‚Lebenslauf einer Hure‘, „sieht man den trügerischen Schauplatz mit der ganzen Kraft des Komischen dargestellt, und wirft man den Blick auf das nächste Bild, erblickt man die schreckliche und tödliche Konsequenz.“⁹ Fieldings Beschreibung des Hogarth’schen Verfahrens macht deutlich, daß das Schema von Handlung und ihren Folgen nicht, wie Paulson meint, als individuelle Problematik der Heldin, sondern als eindringliche Warnung für den Betrachter zu interpretieren ist. Die Unbelehrbarkeit der Heldin ermöglicht erst die Belehrbarkeit des Betrachters. Weil sie der trügerischen Sphäre der Gesellschaft bis zu ihrem bitteren Ende verhaftet bleibt, enthüllt sich ihm deren trügerischer Schein und vermag er ihn zu durchschauen.



Abbildung 4

Hogarth demonstriert an dem gescheiterten Lebenslauf, daß moralische Einsicht nur dann zu gewinnen ist, wenn man sich von der Gesellschaft distanziert. Obwohl Hogarth in keinem Blatt seines Zyklus das Auseinanderfallen von öffentlicher und privater Sphäre in der bürgerlichen Gesellschaft thematisiert, geht dies als konstitutive Bedingung in seine moralische Problemstellung ein. Wie Marys Lebensweg schlagend belegt, verdichtet sich gesellschaftliche Erfahrung nicht zu individueller Einsicht und kann tugendhaftes Verhalten in der öffentlichen Sphäre der Gesellschaft selbst nicht erworben werden. Die hier herrschenden Verkehrsformen widersprechen den tugendhaften Verhaltensweisen, die der Bürger in seinem privaten Bereich ausbildet. Hogarths Zyklus läßt sich somit als eine moralische Kritik an den herrschenden Verkehrsformen lesen. Dabei kann man davon ausgehen, daß der Bezugsrahmen dieser Kritik sich an den neuen bürgerlichen Moralvorstellungen orientiert, obwohl diese im Alltagsleben selbst noch nicht zur verbindlichen Norm geworden sind. In der Öffentlichkeit wird der Bürger mit Verhaltensweisen konfrontiert, die anderen Gesetzen als denen seiner privaten Moral gehorchen. Aus diesem Grund wird die Gesellschaft für ihn zu einem Ort der ständigen Bedrohung. Um sich



Abbildung 5

als Bürger außerhalb seiner Privatsphäre behaupten zu können, ist es, wie der Zyklus zeigt, lebensnotwendig, die gefährlichen Verhaltensweisen mit ihren falschen Versprechungen durchschauen zu können. Dazu trägt Hogarth mit seiner moralischen Bilderzählung bei.

Löst man sich von der Vorstellung, daß Hogarth in seinem Zyklus ausschließlich eine eindeutige moralische Aussage illustrieren will, und interpretiert stattdessen den ‚Lebenslauf einer Hure‘ als Darstellung einer sozialen Problematik in Form einer moralischen Bilderzählung, lassen sich auch die ikonographischen Zitate und die satirischen Anspielungen als Mittel verstehen, den Widerspruch von trügerischem Schein und Realität zu präzisieren. Wie Hogarth diese Mittel einsetzt, möchte ich in einer ausführlichen Interpretation dreier Blätter zeigen.

Das Eingangsblatt schildert Mary Hackabouts Ankunft in London. Sie ist mit einem Planwagen aus Yorkshire eingetroffen. Ihr hat sich eine ältere Frau genähert, in der Hogarths Zeitgenossen unschwer eine stadtbekannte Kupplerin, Mother Needham, wiedererkennen konnten. Schräg hinter Mother Needham ist der damals gleichfalls stadtbekannt Colonel Charteris mit seinem Diener porträtiert. Er war mehrfach



Abbildung 6

angeklagt, sich neue Dienstmädchen in sein Haus vermitteln zu lassen, um sie dort ungehindert verführen und notfalls vergewaltigen zu können. Vor solchem Schicksal soll Mary durch den Landpfarrer bewahrt werden, der sich jedoch nur seinem Empfehlungsschreiben an den Bischof von London widmet und nicht merkt, welches Porzellan hier zerschlagen wird. Hogarth entwirft eine scheinbar alltägliche Szene, wie sie sich damals jeder Zeit abspielen konnte. Es war üblich, daß arme Landmädchen, die das Geld für eine Kutsche nicht aufbringen konnten, die Planwagen benutzten, mit denen die Waren transportiert wurden. Diese Wagen fuhren zu bestimmten Plätzen, den Innenhöfen von Gaststätten, und dort versammelten sich die Interessenten, die ein Dienstmädchen suchten, aber auch solche Figuren wie Mother Needham und Colonel Charteris. Bereits im ‚Spectator‘ von 1711 beschreibt Steele eine ganz ähnliche Situation.¹⁰

Worin besteht nun das Trügerische dieser zunächst banalen Genreszene? In den Verstellungen von Mother Needham und Colonel Charteris, die das unbedarfte Landmädchen wie eine Gans, der man den Hals umdreht, behandeln? In dieser Hinsicht wäre das Bild kaum mehr als die sentimentale Erweiterung eines Genrebildes, und

es wäre zweifellos überinterpretiert, daraus eine moralische Kritik an falschen gesellschaftlichen Verhaltensweisen herauszulesen. Aber charakteristisch für Hogarths Methode ist es, daß er die scheinbar alltägliche Geschichte von dem naiven und unbeschützten Landmädchen, das gemeinen Schurken in die Hände fällt, in ein ikonographisches Schema einfügt, das diese Alltäglichkeit aufsprengt. Erstmals hat Paulson darauf hingewiesen, daß die Gruppierung von Mother Needham und Mary dem Schema der Heimsuchungsdarstellungen folgt, und nach ihm hat Werner Busch Rembrandts Heimsuchungsbild von 1640 als mögliche Quelle für Hogarths Bild benannt.¹¹ Von einer Heimsuchung kann allerdings im Sinne eines Wortspiels gesprochen werden, wie ja auch im Englischen ‚visitation‘ sowohl die biblische Heimsuchung wie Besichtigung im Sinne von Inspektion bedeuten kann. Wahrscheinlich spielt Hogarth auch mit dem inhaltlichen Sinn der bildlichen Szene, mit der schicksalhaften, auf die Zukunft vorausweisenden Begegnung von Maria und Elisabeth, um auf den späteren Lebensweg von Mary hinzuweisen. Doch hinter der Komik, die er mit dieser Anspielung erzeugt, enthüllt sich zugleich eine Warnung an den Betrachter. Mother Needhams Verstellungskunst ist nicht nur erfolgreich, weil sie Marys Unkenntnis ihrer Person ausnutzt, sondern weil sie sich einer Pose bedient, die Mary mißdeuten muß. An dieser Stelle sei noch einmal auf Steeles frühere Beschreibung einer ähnlichen Szene hingewiesen. Steele schildert, wie er in einem Innenhof, wo er Waren, die er außerhalb bestellt hat, abholen will, zwei Stimmen hört, eine junge und eine alte, die die Fragen und Antworten des Katechismus repetieren. Als er nachsieht, wer sich dort so nützlich beschäftigt, erblickt er „die gerissenste Kuppelrin in der Stadt, die ein sehr schönes Landmädchen examiniert, das in dem gleichen Planwagen mit meinen Sachen angekommen war. . .“¹² Hier wie bei Hogarth besteht die Kunst der Verstellung darin, sich in der Pose einer frommen Dame bewegen zu können. Mit der Übernahme des ikonographischen Schemas der Heimsuchung entlarvt Hogarth solche Posen als trügerische Verhaltensweisen, weil sie über die Person, die sie benutzen, nichts aussagen.

Mit dem ikonographischen Zitat verfolgt Hogarth einen weiteren Zweck. Er bestreitet, daß die traditionellen Darstellungsformen der Historienmalerei dazu taugen, als moralischer Bezugspunkt für die Reflektion und Ausbildung des persönlichen Auftretens in der Gesellschaft zu fungieren. Die in ihnen formulierten Muster öffentlichen Verhaltens widersprechen den zeitgenössischen Bedingungen. Unter diesem Aspekt hat Werner Busch Hogarths Methode interpretiert. Er sieht in ihr ein spezielles Verfahren, mit dem Hogarth jedes der alten Themen auf das befragt, wofür es steht, um es durch eine neue Darstellung zu ersetzen.¹³ Busch stützt seine Interpretation durch den Hinweis auf die Radierung ‚Der Bilderkrieg‘ (The Battle of the Pictures, 1744/5, Abb. 7), in der Hogarth die geordneten Schlachtreihen von immergleichen Historienbildern zeigt, die seine neuen Darstellungen attackieren. Dabei greift die Wiedergabe einer büßenden Magdalena Blatt 3 des ‚Lebenslaufes einer Hure‘ an, in dem die von keiner Reue geplagte Mary Hackabout selbstvergessen mit einer gestohlenen Uhr spielt, während im Hintergrund die Polizei den Raum betritt (Abb. 3). Busch schreibt dazu: „Die büßende Magdalena (...) steht für Buße, Buße in Hogarths Augen ist staatlich verordnet und hat im Normalfall mit Reue nur we-

The Beaver hereof is Entitled (if he thinks proper, to be a Bidder for M^r. Hogarth's Pictures, which are to be Sold on the 1st Day of this Month.



Abbildung 7

ning zu tun, seine Harlot hat wegen ihres Gewerbes ins Arbeitshaus zu wandern.“¹⁴ Das in dem Historienbild vorgeführte ideale Verhalten einer Hure stimmt mit der Realität nicht überein und suggeriert eine falsche Erwartung über das wirkliche Verhalten von Huren.

Buschs Annahme, Hogarth überführe die veralteten moralischen Kategorien der Historienmalerie in die bürgerlichen Moralkategorien des ‚modern moral subjects‘, reicht als Erklärung nicht aus. Der moralische Sinn der biblischen Heimsuchung wird kaum aktuell gedeutet oder vom Standpunkt bürgerlicher Moral parodiert. Das ikonographische Zitat kann höchstens als Travestie in der Hinsicht gedeutet werden, daß der ursprüngliche christliche Gehalt dieser Szene jedes Sinnes entleert wird, Hogarth deutet es nicht inhaltlich aus, sondern nutzt es formal, was ihm überhaupt ermöglicht, die aus ihm entlehnte Pose als bloß äußerliches Verhalten abzutun. Die

zweite Funktion besteht darin, dem Betrachter zu verdeutlichen, daß er diese Pose selbst nicht als Bezugsrahmen für das Verständnis der geschilderten Szene begreifen soll. Eben durch die Verwendung eines Schemas, das in keinem inhaltlichen Bezug zu dem Dargestellten steht, wird dessen Verbindlichkeit und Vorbildhaftigkeit zerstört. Der ursprüngliche Sinn wird durch eine witzige Deutung einer schicksalhaften Begegnung abgelöst, die den Betrachter dazu bringen soll, nach seinem gesunden Menschenverstand und nicht nach Äußerlichkeiten zu urteilen. Hogarths moralische Kritik erschöpft sich nicht in der Entlarvung trügerischen Verhaltens. Bereits das erste Blatt enthält einen Hinweis, unter welcher Voraussetzung sich der Bürger in der Gesellschaft behaupten kann. Er ist in dem Kontrast enthalten, der sich zwischen Marys Naivität und Mother Needhams Verstellungskunst zeigt. Während diese ihr Verhalten danach ausrichtet, wie sie am besten ihre eigenen Ziele verwirklichen kann, bleibt Mary einer Pose verhaftet, in der kein begründetes Eigeninteresse zum Ausdruck kommt. Mary wird ein Opfer, weil sie Mother Needhams Absichten nur vage Hoffnungen und kein durch ihr Eigeninteresse bestimmtes und kontrolliertes Verhalten entgegensetzen kann.

In dem zweiten Blatt der Folge (Abb. 2) erscheint Mary zwar in einer Pose, die sie ausschließlich zu ihrem eigenen Nutzen einnimmt, aber der Vorteil den sie erringt, bleibt von kurzer Dauer, wie der Fortgang der Handlung lehrt. Mary ist offensichtlich nicht in der Lage, ihre Verhalten entsprechend ihrem Eigennutz zu steuern. Es bleibt situationsbezogen und bringt ihr nur einen kurzfristigen Erfolg. Hogarth unterstreicht in dieser Szene, daß Mary eben nicht aus einem inneren Interesse handelt, sondern immer noch gesellschaftlichen Illusionen aufsitzt, die sie ihre reale Lage nicht erkennen lassen. Sie übernimmt Mother Needhams Verstellungskunst, doch begreift sie nicht die dahinter verborgene eigensüchtige Zielsetzung. Somit ahmt sie bloß ein äußerliches Verhalten nach, das sich nicht mit ihrer Persönlichkeit deckt. Um dies hervorzuheben, leitet Hogarth ihre Pose aus der traditionellen Floradarstellung ab. Vorbild könnte ein Bild von Jan Massys von 1561 sein (Abb. 8), das sich in der Hamburger Kunsthalle befindet, oder aber eine Miniatur von Joseph Werner aus dem Jahre 1666, heute im Bremer Kunstmuseum (Abb. 9). Ob Hogarth speziell diese beiden Bilder gekannt hat oder ob er von einem weiteren angeregt wurde, das den hier entwickelten Typus aufgegriffen hat, muß dahingestellt bleiben. Doch scheint mir die Verwandtschaft zu nahe, als daß es sich um eine bloß zufällige Übereinstimmung handelt. Die Zweideutigkeit der Flora, Blumengöttin und Göttin der Prostitution zu sein, macht es in besonderer Weise wahrscheinlich, daß Hogarth auf diesen Typus zurückgreift, um Marys Situation zu veranschaulichen. Sie adaptiert die ideale Pose der Verführerin, aber sie vermag diese Rolle nicht überzeugend zu spielen. So wird die raffinierte Geste der Flora von Massys zum simplen Fingerschnippen, ein Zeichen für den Freund, sich auf die Socken zu machen. Das elegante Übereinanderschlagen der Beine in Werners Darstellung dient nur noch dazu, den Tisch umzustoßen. Der große gestische Aufwand, mit dem sie ihren Mäzen täuscht, täuscht zugleich sie selbst.

Das ikonographische Zitat entlarvt hier wie in dem ersten Blatt eine trügerische Verhaltensweise. Aber indem Hogarth die ideale Grazie der Flora banalisiert, geht er

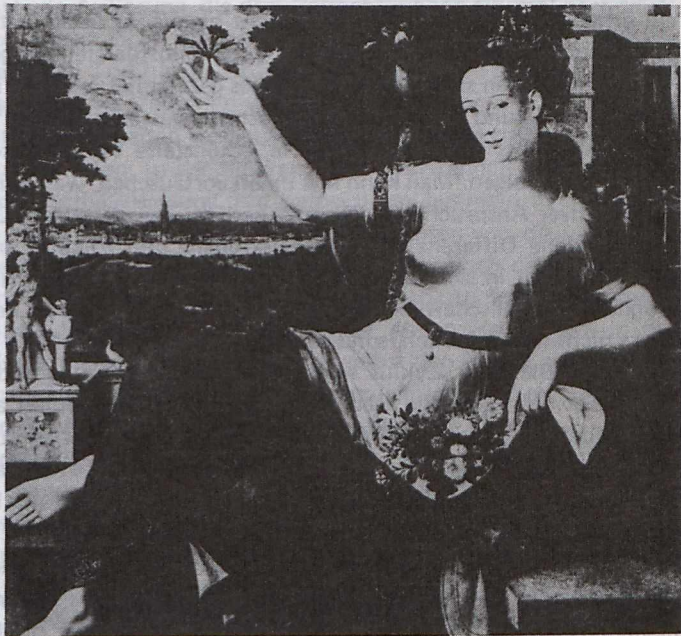


Abbildung 8 (oben)

Abbildung 9 (rechts)



ein erhebliches Stück über diese Absicht hinaus. Er attackiert die höfische Verhaltenskultur, die in solchen Posen zu ihrer Selbstdarstellung gelangt. Die höfischen Verhaltensformen sind, wie Norbert Elias gezeigt hat, mehr in Rücksicht auf die Etikette als aufgrund eines inneren Selbstzwanges ausgebildet.¹⁵ Sie sagen über den Menschen nichts aus, sind affektierte, erkünstelte Verhaltensformen, die keiner inneren Moral folgen. Man kann mit ihnen vortäuschen, was man nicht ist, und ihr repräsentativer Anspruch ist deshalb lächerlich. Zwischen einer Göttin und einer Hure besteht keine Differenz. Aus der Diskrepanz von Etikette und Wirklichkeit folgt, daß der Bürger in sich selbst die Verhaltensnormen entwickeln muß, die es ihm ermöglichen, gesellschaftlich zu bestehen. Mary, die sich an der Etikette orientiert, wirkt nicht nur lächerlich, sondern fällt ihr auch zum Opfer.

Das letzte Blatt des Zyklus schildert Marys Aufbahrung und die dazu arrangierte Totenfeier (Abb. 6). Wie Mary die Flora kopiert, so kopiert auch diese Totenfeier die Aufbahrung einer Person von Rang und hier wie dort wird der gesetzte Anspruch verfehlt. Hogarth benutzt die Accessoires gehobener Totenfeiern, um dies zu veranschaulichen. Insbesondere das Wappen an der Wand und die Kleidung des Knaben illustrieren den überhöhten Aufwand, der hier betrieben wird. Selbstverständlich ist das Wappen als Zeichen einer Standesperson fehl am Platze, auch wenn es allzudeutlich auf Marys einstigen Stand anspielt: in seinen drei Feldern sind jeweils zwei ineinandergesteckte Faßzapfen wiedergegeben. Ebenso ist die Kleidung des Knaben als chief-mourner (Chef des Leichenzuges), wie Lichtenberg kommentiert, „in mehr als einer Rücksicht Spott. Kinder werden nie dazugenommen, sondern es muß immer ein Mann von einem gewissen Exterieur sein, der einem leidenden Herzen keine Schande macht.“¹⁶ Die Totenfeier wird zum lächerlichen Abklatsch von dem, was sie nachahmen will. Der Knabe, Marys Sohn, wickelt völlig unberührt von dem Ereignis seinen Kreisel auf, und da er der Hauptleidtragende ist, spiegelt sich in seinem Verhalten auch das aller übrigen Teilnehmer. Der äußerliche Schein, der gewahrt werden soll, schafft die Voraussetzung dafür, das sich jeder nach seiner augenblicklichen Laune verhält. Es scheint, daß Hogarth in diesem Blatt das Dekor-Verständnis der klassischen Historienmalerei satirisch in sein Gegenteil verkehrt. Dieses hebt darauf ab, auch in den Bilddetails alles zu vermeiden, was die Idealität der Darstellung und damit die Einheit des Bildes gefährdet. Hogarth gewinnt seiner Szene den entgegengesetzten Effekt ab: in dem gewählten Dekor können die Figuren ihren besonderen Vergnügungen nachgehen und stellen damit erst die Einheit des Ganzen her. Die Einheit von Person und Umgebung bleibt wie in der Historienmalerei gewahrt und wird dennoch ad absurdum geführt. Da in dem klassischen Dekor-Verständnis die gesellschaftliche Form der Affektregulierung am Hofe ihren Selbstausdruck erreicht¹⁷, karikiert Hogarth auch diese Form des Verhaltens als bloße Vorspiegelung eines äußerlichen Scheins. Er zeigt, wie durch den Dekor ein affektives Verhalten produziert wird, das durch seine Umgebung keine Kontrolle erfährt.

Aber das letzte Blatt kann auch als Schlüssel zum Verständnis des gesamten Zyklus interpretiert werden. Dem Zyklus liegt, wie eingangs gesagt, das Schema von Handlung und ihren Folgen zugrunde. Überträgt man dieses Schema auf das letzte Blatt,

so gewinnt es eine Art von Auflösung, die dem Betrachter noch einmal nachdrücklich die Gefahren vor Augen führt, die ihm in der Gesellschaft drohen. Nicht nur bleibt Mary auch über ihren Tod hinaus Opfer eines trügerischen gesellschaftlichen Gehabes, sondern dieses falsche Verhalten wird nunmehr als von den Teilnehmern der Totenfeier akzeptiertes Verhalten gezeigt, das sich ihrer bemächtigt und dem sie sich widerstandslos unterwerfen. In der Mischung von Trunkenheit und sexuellem Vergnügen, von eitler Selbstbespiegelung und wehleidigem Jammern führt Hogarth dem Betrachter eine ganze Palette affektiver Verhaltensweisen vor, die von keiner Verstellungskunst mehr verborgen werden können und nur noch der ungezügelte Ausdruck triebhaften Verhaltens sind. Der Wahn, gesellschaftlichen Erfolg durch Einlassen auf äußerliche Verhaltensanforderungen zu finden, schlägt um in den Wahn, mit den gesellschaftlichen Verhaltensformen selbst den Erfolg gewonnen zu haben. Die Teilnehmer der Totenfeier führen anschaulich vor, daß sie keinem inneren Zwange mehr, geschweige denn einem äußeren gehorchen können.

„Es ist,“ schreibt Hogarth in seiner ‚Analysis of Beauty‘, „eine dem Verstande angenehme Tätigkeit, die schwierigsten Probleme zu lösen; Allegorien und Rätsel, so unbedeutend sie auch sind, gewähren ein geistiges Vergnügen: und mit welcher Lust folgt er dem gut geknüpften Faden eines Theaterstückes oder eines Romans, die in dem Maße zunimmt, wie die Verwicklungen sich verdichten und die in sehr großer Zufriedenheit endet, wenn die Verwicklung eindeutig aufgelöst wird.“¹⁸ Hogarth, der seinen Zyklus als Stück konzipiert und in der Ankündigung sich als Autor und nicht als Maler bezeichnet, hat mit dem letzten Blatt diesem Prinzip entsprochen. Bis in die kompositionelle Anordnung der Figuren hinein hat er es so angelegt, daß der Betrachter nicht Marys Tod, sondern das Verhalten der Feiernden als letzte Konsequenz ihres Lebenslaufes deuten muß. Der Halbkreis der Figuren, der sich zu ihm hin öffnet, rückt zwar den Sarg in den Mittelpunkt seiner Aufmerksamkeit, aber dessen Umwandlung in einen Schanztisch macht ihm sofort deutlich, daß er im Unterschied zu dem herkömmlichen Motiv des ‚memento mori‘ nicht im Leben des Todes, sondern im Angesicht des Todes der Lebenden gedenken soll. In ihrem Verhalten findet der Zyklus seinen eigentlichen Schluß. Wie Mary vom Tode so sind sie von ihren Launen überwältigt, unfähig, aus Marys Schicksal zu lernen. Während sie den Betrachter gleichsam in ihr Treiben mit einzubeziehen versuchen, enthüllt sich ihm dessen ganze Lächerlichkeit, tritt ihr Verhalten nunmehr nackt und in aller Eindeutigkeit zu tage. Die Feiernden können nur noch sich selbst gegenseitig betrügen, bestehlen, ausnutzen, der Betrachter kann ihnen nicht mehr zum Opfer fallen. An die Stelle einer eindeutigen moralischen Aussage rückt die viel weitergehende Erkenntnis, das Verhalten nicht an Maßstäben zu orientieren, die in solcher Verblendung enden.

Der Zyklus, so läßt sich folgern, ist so angelegt, daß der Betrachter dazu angehalten wird, sorgsam, ja sogar mißtrauisch jedes Blatt auf die in ihm enthaltene trügerische Situation zu prüfen. Kein Verhalten, kein Detail darf er für bare Münze nehmen. Und indem er dieses Mißtrauen Blatt für Blatt schärft, wird ihm am Schluß dessen Berechtigung mit aller Nachdrücklichkeit verdeutlicht: hier sieht er dann auf den ersten Blick, was gespielt wird. Zugespitzt formuliert: der Zwang, dem sich der Be-

trachter unterwerfen muß, um den inneren Zusammenhang von trügerischem Verhalten und schrecklicher Folge zu erkennen, wird in dem Augenblick gerechtfertigt, da das Verhalten der Figuren in dem Zyklus zwanglos wird.

Hogarth verlangt einen Betrachter, der sein Verhalten von seinem Privatinteresse und nicht mehr von einem äußerlichen Rang diktieren läßt. Die sich daraus ergebende Notwendigkeit, sich als autonomes Subjekt der Gesellschaft gegenüberzustellen, bestimmt sowohl die innere Konsequenz der Handlung als auch die Erzählstruktur, die ihr zugrunde liegt. In ihr wird diese Gegenüberstellung moralisch und als Ausdruck der Vernunft legitimiert. Die zahllosen Anspielungen, die Lichtenberg Schritt für Schritt in seinem Kommentar aufdeckt, und die von der neueren Forschung erkannten ikonographischen Zitate schaffen nicht nur dem Betrachter ein geistiges Vergnügen, das seine Lust an der Betrachtung steigert. In ihnen schlägt sich auch der Anspruch eines rationalen Sehens nieder, das zwischen Dargestelltem und Gemeintem zu unterscheiden versteht. Die mißtrauische Beobachtung, die den Betrachter erst zum Verständnis des Zyklus führt, hat auch zum Resultat, eine kontrollierte Sinnlichkeit, die sich nicht mehr affektiv und emotional auf das Bild einläßt. Mit dem genauen Hinsehen kritisiert der Betrachter seine spontane Wahrnehmung.

Es sind uns keine Berichte überliefert, ob Hogarths Zeitgenossen über die tagespolitischen Anspielungen hinaus auch die ironische Verwendung der ikonographischen Zitate gesehen haben, aber sie waren, wie Busch schreibt, in der Lage, ikonographische Beziehungen zu erkennen.¹⁹ Immerhin hat Hogarth selbst in dem Subskriptionsblatt für seinen Zyklus — ‚Knaben, die Natur anguckend‘ (Boys Peeping at Nature, 1730/1) — seine Sehweise bildlich veranschaulicht und zugleich kritisch gegen die akademische Tradition der Historienmalerei abgesetzt. Das Blatt (Abb. 10) zeigt eine mit Rock, Tuch und Halsband bekleidete Natura-Statue, der ein Satyr unter den Rock gucken will, woran ihn ein Putto zu hindern versucht. Ein weiterer Putto sitzt vor einer Staffelei und malt die Natura ab, ein dritter kehrt ihr den Rücken und zeichnet sie aus der Erinnerung. Während die beiden zeichnenden Putti entsprechend der akademischen Kunsttheorie verfahren, nämlich durch Nachahmung und Einbildungskraft zu einer idealen Darstellung zu finden, verhält sich der Satyr wie Hogarth selbst: er will das erkennen, was in der akademischen Kunst verborgen bleibt. Er will nicht die schöne Form wiedergeben, sondern das, was sich hinter ihr versteckt. Er will nicht durch äußere Drapierung die Natura der Gegenwart anpassen, sondern durch ihre Enthüllung die Gegenwart enthüllen. Auf diesen Anspruch verweisen auch die beigefügten lateinischen Zitate, die den gebildeten Betrachter darauf hinweisen, daß es sich nicht den herrschenden Konventionen fügen darf, um die Natur, was zugleich Gesellschaft meint, erkennen zu können. Nach Antal dienen die Zyklen dazu, „die neuen bürgerlichen Anschauungen in ihrer reinsten Form zum Ausdruck zu bringen und zu erhalten.“ Sie entstammen, wie er weiter schreibt, „dem spezifischen Milieu einer hochentwickelten Bourgeoisie, die sich selbst einen neuen Verhaltenskodex schmiedete.“²⁰ Diese Deutung bedarf der Revision. Obwohl Antal zutreffend den bürgerlichen Charakter der Zyklen festhält, verfehlt er ihre Problematik, wenn er sie lediglich als genuine Rechtfertigungen bürgerlicher Moralprinzipien beschreibt. Zwar bezieht sich Hogarth auf die bürgerliche Moral und legi-



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

Rec^d
 of
 half a Guinea being y^e first Payment
 for Six Prints of a Harlot's Progress
 which I Promise to Deliver when Finish'd
 on Receiving one half Guinea more
 W. Hogarth

Abbildung 10

timiert den bürgerlichen Verhaltenskodex, aber in dem ‚Lebenslauf einer Hure‘ wie in den anderen Lebensläufen weist er auf die Schwierigkeit hin, diesen Verhaltenskodex individuell zur verbindlichen Maxime des Handelns zu erheben. Ihm geht es darum, den Widerspruch von individuellem und gesellschaftlichem Verhalten aufzudecken und die Konsequenzen zu zeigen, die sich aus diesem Widerspruch für den einzelnen ergeben. Hogarths Problem ist nicht die bürgerliche Moral, die er fraglos akzeptiert, sondern die widersprüchliche Herausbildung der bürgerlichen Gesellschaft, in der neue Verhaltensformen sich gegen alte durchsetzen müssen.²¹

Anmerkungen

- 1 Die weiteren Lebenslaufzyklen sind: *A Rake's Progress*, 1735; *Marriage a la Mode*, 1745; *Industry and Idleness*, 1747; *Four Stages of Cruelty*, 1750/1
- 2 Frederick Antal, *Hogarth und seine Stellung in der europäischen Kunst*, Dresden 1966
- 3 Ronald Paulson, *Hogarth's Graphic Works*, 2 Bde, New Haven und London, 1965; ders.: *Hogarth: His Life, Art, and Times*, 2 Bde, New Haven und London 1971
- 4 Werner Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim-New York 1977
- 5 Antal, a.a.O., S. 19
- 6 vgl. hierzu und zum Folgenden Paulson, *Graphic Works*, Bd. 1, a.a.O., S. 39ff.; und ders., *Hogarth* Bd. 1, a.a.O., S. 238ff.
- 7 Bei Fielding heißt es: „Wir werden viel besser und leichter durch das belehrt, was wir meiden sollen, als durch das Erstrebenswerte. Wir sind eher geneigt, das Widerwärtige zu verabscheuen und zu hassen, als das Lobenswerte zu bewundern. Aus diesem Grund halte ich den genialen Mr. Hogarth für einen der nützlichsten Satiriker, die es je gegeben hat.“ Zit. nach Antal, a.a.O., S. 18
- 8 *Anecdotes of William Hogarth*, London 1833, Nachdruck London 1970, S. 125f.
- 9 zit. nach Paulson, *Graphic Works* Bd. 1, a.a.O., S. 41
- 10 vgl. Paulson, *Hogarth* Bd. 1, a.a.O., S. 239f.
- 11 Paulson, *Hogarth* Bd. 1, a.a.O., S. 270; Busch, a.a.O., S. 8. Paulson (ebda., S. 271ff.) sieht darüberhinaus in dem Bild eine Anspielung auf das Schema ‚Herkules am Scheideweg‘, wobei Mother Needham den Part des Lasters, der Landpfarrer den der Tugend übernimmt, die hier unterliegt. Paulsons Auffassung, Mary befinde sich in einer Entscheidungssituation, scheint mir überzogen. Ich kann auch nicht seiner von Busch geteilten Ansicht folgen, daß der gesamte Zyklus auf ein Marienleben Bezug nimmt: Bl. 3 die Verkündigung, Bl. 5 Mariä Tod und Bl. 6 ihre Aufbahrung variiert (ebda., S. 270f.).
- 12 zit. nach Paulson, *Hogarth* Bd. 1, a.a.O., S. 240
- 13 Busch, a.a.O., S. 60
- 14 ebda., S. 61
- 15 Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation*, 2 Bde, Frankfurt/M., 4. Aufl. 1977; zu dem hier beschriebenen Problem insbesondere Bd. 1, S. 186; vgl. auch ders., *Die höfische Gesellschaft*, Neuwied und Berlin 1969. — Busch hat bereits beide Untersuchungen von Elias herangezogen, um die Physiognomie-Auffassung Hogarths zu präzisieren (Busch, a.a.O., S. 177ff.).
- 16 G.Chr. Lichtenberg, *Gesammelte Werke* 2, hrsg. und eingel. von Wilhelm Grenzmann, Frankfurt/M. 1949, S. 980
- 17 vgl. Busch, a.a.O., S. 178
- 18 W. Hogarth, *The Analysis of Beauty, with the rejected Passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes*, edited with an introduction by Joseph Burke, Oxford 1955, *Analysis*, Chapt. V, S. 42
- 19 Busch, a.a.O., S. 65ff.
- 20 Antal, a.a.O., S. 117
- 21 Zu untersuchen bleibt, wie Hogarth das bürgerliche Verhalten vom plebejischen abgrenzt. Diese Problematik tritt in den letzten beiden Lebenslaufzyklen in den Vordergrund.