

Stephan Packard

„welche zu lesen wir uns vielleicht mehr befließigen sollten“
Zur Ästhetik des Sagbaren und Unsagbaren
in Lichtenbergs Hogarth-Kommentaren

Georg Christoph Lichtenbergs umfangreiche Kommentare zu William Hogarths Bilderfolgen bieten nicht nur ein unvermindert aktuelles Lesevergnügen, das auf eine erhebliche kontemporäre Resonanz zurückverweist.¹ Ihre Lektüre kann wesentlich dazu beitragen, die kulturelle und mediale Stelle zu rekonstruieren, die diese Kupferstiche im ausgehenden 18. Jahrhundert markieren. Wenn Hogarths Bilder unter anderem auch immer wieder darauf befragt werden, ob sich in ihrer Innovation eine frühe Form des modernen Comics findet², so geschieht dies insbesondere, weil hier mit Bildern in Folge erzählt wird. Der Blick auf die Konstellationen zwischen diesen Bildern und ihrer späteren Kommentierung erlaubt es in der Tat, deren spezifisch modernen Züge zu erfassen. Es stellt sich heraus, daß diese Spezifika tatsächlich auch typische Merkmale aktueller Comics betreffen, daß sie aber gerade in dieser Hinsicht über die augenscheinliche Kombination von Sequenz und Narrativität sowie von Bild und Schrift hinausgehen. Hogarths Bilder markieren noch ganz andere mediale Dispositive, die für Comics entscheidend sind. Sie können uns daher an diese Eigenschaften in Comics erinnern und dazu beitragen, ihre historischen Bedingungen zu begreifen.

Lichtenbergs Kommentar ist dafür in doppelter Hinsicht aufschlußreich: Denn zum einen skizziert er eine Lesehaltung des ausgehenden 18. Jahrhunderts gegenüber Hogarths zwei Generationen zuvor entstandenen Bildern. Zum anderen aber demonstriert er durch die Weise seines Bezugs auf das Material die moderne Neupositionierung des Bilds gegen-

¹ Vgl. Hans-Georg von Arburg. *Kunst-Wissenschaft um 1800. Studien zu Georg Christoph Lichtenbergs Hogarth-Kommentaren*. Göttingen: Wallstein 1998, S. 19ff.

² Vgl. etwa Scott McCloud. *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: Kitchen Sink 1993, S. 16f. Maurice Horn. "Comics of the World. A Short History". *The World Encyclopedia of Comics*. 2. Aufl. Broomall: Chelsea House 1999, S. 11-42, hier S. 11. Ders. "Hogarth, William". Ebd., S. 390. David Carrier. *The Aesthetics of Comics*. Pennsylvania: State UP 2000, S. 48 u. 55.

über seiner sprachlichen Beschreibung als seiner notwendigen, aber unabschließbaren semiotischen Fortsetzung: Moderne Bilder stehen stets vor der ihnen eingeschriebenen Option eines solchen Kommentars, der zum Ende der Aufklärung mehr zu sein beginnt als ihre Erläuterung. Im Folgenden gilt es daher, die Beziehung zwischen Hogarths Bildern und Lichtenbergs Worten darauf zu untersuchen, inwiefern sie eine ästhetische, mediale und soziale Formation des Comics beschreiben, die mehr ist als nur das Erzählen mit Bildern in Folge, und die Schrift und Bild in weiterreichendem Sinne kombiniert als durch die gemeinsame Plazierung auf der Leinwand.

Die Regel der Ausnahme

Mit den beiden berühmtesten Bilderfolgen *A Harlot's Progress* (in Öl und Kupferstich) und *A Rake's Progress* (Stich) hat Hogarth 1735 einen Typ markiert, der bezeichnenderweise prägend wurde, obwohl oder gerade weil er nicht schulbildend im engeren Sinne war. Diese Prägung des Allgemeinen durch eine Ausnahme konstituiert ein modernes Verständnis von Kunst, wonach dem Kunstwerk allgemein eine ästhetische Ausnahmestellung zukommt, und betrifft sehr unterschiedliche Felder.

Sie beginnt mit der juristischen Kontrolle der entstandenen Medien, durch die der sogenannte ‚Hogarth's Act‘, der ‚Engraving Copyright Act‘ aus dem vorausgegangenen Jahr, wesentlich zur Einführung moderner Begriffe des Copyrights und damit des subjektorientierten Urheberrechts beitrug. Eine Basis war 1709 mit dem ‚Statute of Anne‘ geschaffen worden, das jedoch auf sprachliche, schriftliche Drucksachen fokussiert war, und das diese vor allem als Informationsquelle und nicht als ästhetische Leistung in den Blick nahm: Dem vollen Titel nach war das Gesetz ein ‚Act for the Encouragement of Learning‘, nicht ein Schutz künstlerischer Produkte. Als Reaktion auf den technischen Fortschritt, der um 1700 eine zweite Buchdruckrevolution durch massive Verbilligung und Vereinfachung der Textreproduktion antrieb, führte der ‚Statute of Anne‘ jedoch bereits die „Copy“ als ein Vorrecht ein, nämlich als die „sole Liberty of Printing and Reprinting“.³

³ Vgl. "The Copyright Act 1709". *Wikisource*. URL: http://en.wikisource.org/wiki/Statute_of_Anne, 31.12.2006 (zit. 1.3.2011). David Bainbridge. *Intellectual Property*. 6. Aufl. Harlow: Longman 2006, S. 30f.

Indem das Parlament mit dem ‚Engraving Copyright Act‘ 1734 dagegen auf Werke zielte, die als Stiche und nicht als bewegliche Lettern, also insbesondere als Bilder statt als Schrift reproduzierbar wurden und sich prototypisch vor allem über Hogarths Arbeiten definierten, vollzog es einen Paradigmenwechsel, der eine Differenz zwischen Handwerk und originaler Kunst einführte: Nur letztere genoß zunächst den besonderen Schutz als ein Eigentum über Kopien. Als der maximal achtundzwanzig-jährige Schutz des Rechts der Urheber, Nachdrucke zu kontrollieren, in den nächsten Jahrzehnten sukzessive auf alle Stcharbeiten ausgeweitet wurde, ging dies mit einer Übertragung der Vorstellung vom künstlerisch original handelnden Subjekt auf weite Bereiche einer bildenden Kunst einher.⁴ So wurden Material und Technik der Bildproduktion stärker an einen allgemeinen Kunstbegriff gebunden, als es zeitgleich für das Handwerkszeug von Schrift und Letternpresse der Fall war: Die Ausnahmeleistung von nach Hogarths Vorbild originärer Schöpfung wurde der bildenden Gestaltung als emphatischer Kunst, nicht aber allen Disziplinen des vorausgegangenen Kanons der Künste und insbesondere nicht allen Texten, sondern nur solchen mit Ausnahmecharakter zugeschrieben.

Es zeichnet sich hier die für die Moderne bis heute anhaltende asymmetrische Orientierung ab, die Bilder als Kunst und Schrift als potentielle Kunst betrachtet, während sie in beiden Hinsichten den emphatischen Kunstbegriff mit Originalität und Kreativität verbindet; die diese exzeptionelle Kunst aber gerade dort konzipiert, wo sie sie in der Vervielfältigung auch bildender Kunst im Druck nach dem Vorbild der Schriftpresse als ein verbiefbares Eigentum verteidigen muß und kann. Die Regel lautet: Bilder als Kunst und kunstvolle Texte sind gemeinsam Kunst, insofern sie eine Ausnahme gegenüber der Norm der vervielfältigten Texte ausmachen. Diese Spannung markiert einen ästhetisch exaltierten und dabei gerade auf kommerzielle Massenproduktion bezogenen Ort in der Medienlandschaft, der sich in den folgenden hundert Jahren zwar durchaus verändert, der aber dennoch eine gewisse Kontinuität bis zu der Stelle aufweist, an welcher sich die Comic Strips des ausgehenden 19. Jahrhunderts zwischen massenhafter proprietärer Vervielfältigung und

Hector L. MacQueen/Charlotte Waelde/Graeme T. Laurie. *Contemporary Intellectual Property: Law and Policy*. Oxford: UP 2007, S. 34ff.

⁴ Vgl. Mark Rose: „Technology and Copyright in 1735: The Engraver’s Act“. *The Information Society* 21.1, S. 63-66.

gespanntem Verhältnis von Bild und Schrift niedergelassen haben. Damit soll nicht für eine falsche Teleologie oder Evolution, sondern vielmehr für eine weitgehende mediale Gleichzeitigkeit plädiert werden, die ‚modern‘ heißen kann. An der so beschriebenen Stelle findet sich zugleich eine besondere Orientierung auf exzeptionelle Ästhetik: War Hogarths Arbeit zunächst jene schöpferisch wertvolle Ausnahme, die eine Veränderung der Rechtsprechung inspirierte, wurde daraus ein Rechtsbegriff der inspirierten Arbeit überhaupt, für den kein einzelnes Werk Hogarths Bildern ganz vergleichbar, sondern vielmehr ganz wie Hogarths Bilder unvergleichlich einzigartig sein mußte.

Aber die Prägung neuer Konzepte in Hogarths Drucken betrifft ebenso Form und Inhalt. Hier stehen die dramatische und die humoristische Gestaltung der Kompositionen als Gesellschaftssatire im Vordergrund. Diese beiden Aspekte treten in der zeitgenössischen Wahrnehmung von Hogarths Bilderfolgen in ein kompliziertes Verhältnis zum Genre der Karikatur. Gerade dieses Moment beschreibt Maurice Horn in der *World Encyclopedia of Comics* als einen Keim der späteren Comictadition unter dem Begriff des ‚Cartoons‘:

William Hogarth is the first artist to whom the term ‘cartoonist’ can be legitimately applied. He was the first artist to draw humorous scenes without recourse to caricature or physical deformities. The backgrounds and details were sufficient to bring out the humor of his compositions; Hogarth’s effects were primarily dramatic (and not graphic) and his drawings can be acknowledged as the first direct forerunners of the comic strip.⁵

Diese Einschätzung ist problematisch und trifft damit akkurat eine weitere Spannung, unter der Hogarths Bilder stehen. Inwiefern sind die Personendarstellungen humoristisch und comicähnlich, wenn die Bilder zugleich nicht karikieren sollen? Gängige Comickdarstellungen überzeichnen bekanntlich sehr wohl, sie deformieren gerade körperliche Proportionen. Dabei müssen sie andererseits nicht humoristisch sein.

Es ist nun gerade die Entkoppelung von Humor und Deformation, die Hogarths Bilder auszeichnet. Denn eine Deformation als Häßlichkeit

⁵ Horn. „Hogarth“ (wie Anm. 2), S. 390.

wurde in seinen Bildern zeitgenössisch sehr wohl wahrgenommen⁶ und bestimmt auch noch Lichtenbergs Perspektive:

Hogarth war kein Schönheits-Maler, auch ist er in seinem ganzen Leben, so viel ich weiß, nur von zwei Personen dafür gehalten worden, davon war eine *er selbst*, und die andere seine *selige Frau*.⁷

Daß Schönheit von Hogarth gar nicht erst erwartet werden soll, wird damit klar. Daß dies den Wert seiner Bilder zwar nicht schmälert, aber dennoch vor dem Horizont eines damit verfehlten Anspruchs auf Schönheit zu sehen ist, klärt freilich der spöttische Zusatz. Diese Ambivalenz trifft Hogarths Stiche wohl genauer als Goethes Ablehnung der aggressiven satirischen Deformation, für die er Lichtenberg als geistreichen Anwalt anerkennt, dessen Plädoyer die Sache jedoch nicht besser mache:

[D]ie Bequemlichkeit, zu Betrachtung und Bewunderung seiner Werke weder Kunstkenntniß noch höheren Sinnes zu bedürfen, sondern allein bösen Willen und Verachtung der Menschheit mitbringen zu können, erleichterte die Verbreitung ganz besonders, vorzüglich aber daß Hogarths Witz auch Lichtenbergs Witzleien den Weg gebahnt hatte.⁸

Und Lavater nennt Hogarth in der Tat einen Karikaturisten.⁹ Lichtenberg nimmt nun bestimmte Arbeiten Hogarths gegen diese Bezeichnung in Schutz:

⁶ Vgl. John Czaplicka, John. „Zur Herausbildung satirischer Methoden bei Hogarth“. „*Nervöse Auffangsorgane des inneren und äußeren Lebens*“: *Karikaturen*. Hg. Klaus Herding und Günter Otto. Gießen: Anabas 1980, S. 31-57.

⁷ Georg Christoph Lichtenberg. „Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche“ (1794-1799). 5 Lieferungen. *Schriften und Briefe*. Bd. 3. Hg. Wolfgang Promies. München: Hanser 1972, S. 657-1060, hier S. 733.

⁸ Johann Wolfgang von Goethe. „1795“. *Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*. Bd. 31. Stuttgart, Tübingen: Cotta 1830, S. 42-63, hier S. 57. Vgl. Arnd Beise. „Wenn man sich nicht selbst lichtenbergisieren kann noch will...“. Goethes Gegenentwurf zu Lichtenbergs Manier, Bilder zu erklären“. *Lichtenberg-Jahrbuch* (1993), S. 56-77. Arburg, *Kunst-Wissenschaft* (wie Anm. 1), S. 19.

⁹ Vgl. Wolfgang Promies. Kommentar zur Ausführlichen Erklärung. Lichtenberg: *Schriften und Briefe* (wie Anm. 7), S. 318-443, hier S. 321. Helmut von Arz. „Das physiognomische Mißverständnis. Lichtenberg und Lavater sehen Ho-

Alles dieses ist ohne Übertreibung ausgeführt, und hierin liegt ein Hauptgrund der Dauer von Hogarths Werken, und vielleicht von allen Werken der Kunst, die dauern. Eigentliche Karikaturen verdanken ihr kurzes Leben gemeinlich irgend einem Parteieifer, oder wenn ihnen je ein längeres zu Teil wird, der Geschmacklosigkeit. Mit *ersterem*, der ihr Schutzpatron war, sind auch viele Hogarthische wahre Karikaturen hingestorben, und die wenigen, die noch übrig sind, leben bloß noch unter der kümmerlichen Obhut der *letztern*.¹⁰

Aber auch die dauerhaften Werke Hogarths jenseits der Karikatur, die Stichserien und einige einzelne Stiche (hier war es die *Midnight Modern Conversation* von 1732) sind deshalb noch nicht so schön, wie ihr Anspruch es verlangt: „Was darin nicht gefällt, ist, daß es [...; ein Mädchen im ersten Bild des *Rake's Progress*, S.P.] überhaupt schöner sein könnte und sollte; allein die *Zeichnung* der Schönheit“, so Lichtenberg in Anspielung auf Hogarths *Analysis of Beauty*, „war nicht die Sache *des Zergliederers* derselben“.¹¹

Kunst ohne Schönheit, aber mit Wert; ein Anspruch auf Dauer ohne einen Anspruch auf Wohlgefallen, der doch andererseits juridisch das schützenswerte Recht eines künstlerischen Originals in seinen Kopien verteidigen darf. Das macht in Lichtenbergs Entwurf die besondere Ästhetik und die mediengeschichtliche Position von Hogarths Personendarstellungen formal und inhaltlich aus: Sie sind häßlich wie Karikaturen, aber selbst keine Karikaturen. Sie sind humoristisch wie Karikaturen, aber nicht wegen ihrer Häßlichkeit, sondern durch ihre dramatische Komposition. Genauer: Formal sind sie Karikaturen, die sich Lichtenbergs Blick thematisch jedoch nicht als solche präsentieren. Sie richten sich an einen Betrachter, der diese Deformation anderswo als Karikatur, hier aber als Charakterzeichnung; anderswo die Karikatur als humoristisch, hier aber den Humor als szenisch sieht. Was ist nun der besondere Wert und Anspruch dieser anderen Häßlichkeit und dieses anderen Humors nach Lichtenberg?

garth“. *Die Tücke des Objekts*. Hans Brög und Achim Eschbach. Aachen: Rader 1987, S. 142-172.

¹⁰ Lichtenberg. „Ausführliche Erklärung“ (wie Anm. 7), S. 690.

¹¹ Ebd., S. 824.

zu lesen befeißigen

Den Wert der Häßlichkeit hat Lichtenberg bereits fast dreißig Jahre früher in einer der ersten Sudelbuchnotizen wie folgt festgehalten:

Die Gesichter der Menschen sind oft bis zum Ekelhaften häßlich. Warum dieses? Vermutlich könnte die nötige Verschiedenheit der Gemüts-Arten nicht erhalten werden ohne eine solche Einrichtung; man kann dieses als eine Seelen-Charakteristik ansehen, welche zu lesen wir uns vielleicht mehr befeißigen sollten. Um einigen Grund in dieser schweren und weitläufigen Wissenschaft zu legen müßte man, bei verschiednen Nationen, die größten Männer, die Gefängnisse und die Tollhäuser durchsehen, denn diese Fächer sind so zu reden die 3 Hauptfarben, durch deren Mischung gemeinglich die übrigen entstehen.¹²

Als lesbar und lesenswert werden hier also die Gesichter der Menschen beschrieben. Daß sie gelesen werden können, verbürgt ihre Häßlichkeit: Diesen Gedanken gilt es in seiner ganzen Widerständigkeit ernst zu nehmen. Wenn das Aussehen der Menschen durch Häßlichkeit lesbar wird, ist es auch die Häßlichkeit, die Hogarths Bilder für Lichtenbergs eigene Lektüre öffnet: Sie markiert die Weise, in der sich die Bilder ihrem Kommentar als ihrer lesenden Deutung darbieten.

Die Möglichkeit dieser Lektüre besteht in einer ‚Seelen-Charakteristik‘. Insofern sie die Seele betrifft, kann hier ein Begriff des Charakters als Gemütsart zwar durchaus schon angenommen werden. Insofern handelt es sich zunächst zwar auch um einen gewissen Anschluß an die zeitgenössische Mode der Physiognomik, die jedoch – gerade bei Goethe und Lavater – mit Häßlichkeit ganz anders verfährt als Lichtenberg, der in dieser Hinsicht das einfache Vertrauen der Physiognomen auf Transparenz scharf zurückweist:

Bist du Elender, denn der Richter von Gottes Werken? Sage mir erst, warum der Tugendhafte so oft sein ganzes Leben in einem siechen Körper jammert, oder ist immerwährendes Kränkeln vielleicht erträglicher als gesunde Häßlichkeit? Willst du entscheiden,

¹² Georg Christoph Lichtenberg. *Sudelbücher* (1765ff.). *Schriften und Briefe* (wie Anm. 7). Bd. 1, A4.

ob nicht ein verzerter Körper, so gut als ein kränklicher, (und was ist Krankheit als innere Verzerrung?) mit unter die Leiden gehört, denen der Gerechte hier, der bloßen Vernunft unerklärlich, ausgesetzt ist?¹³

Die Häßlichkeit ergibt also nicht etwa dadurch eine ‚Seelen-Charakteristik‘, daß sie die Seele des Dargestellten als häßlich charakterisierte. Vielmehr ist die Lesbarkeit der Menschen generell mit einer ebenso generellen Häßlichkeit der Gesichter verbunden, die sich nicht immer, wohl aber gerade in Momenten der Kunst zeigt. Dieser differenziertere Begriff der ‚Charakteristik‘ ist durch den menschlichen oder moralischen ‚Charakter‘ allein nicht einzuholen; die Verwendung des Begriffs bei Lichtenberg ist weitaus vielfältiger¹⁴ und greift gerade hier noch auf eine andere zeitgenössische Diskussion aus, die in bezeichnender Weise die Verabschiedung einer empfindsamen Semiotik in der beginnenden Subjektphilosophie gerade am ‚Charakter‘ als einem Typ von Zeichen verhandelt. Es lohnt sich, Lichtenbergs Einlassung über die Häßlichkeit als ‚Seelen-Charakteristik‘ neben Kants Einschränkung des ‚Charakters‘ als eines Sinn nur reproduzierenden, konventionellen Zeichens zu legen. So beschreibt Kant fast zeitgleich mit Lichtenbergs *Erklärungen* in Abschnitt 38 der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* das ‚Bezeichnungsvermögen‘ der Menschen wie folgt:

Gestalten der Dinge (Anschauungen), so fern sie nur zu Mitteln der Vorstellung durch Begriffe dienen, sind Symbole, und das Erkenntniß durch dieselbe heißt symbolisch oder figürlich (*speciosa*). – Charaktere sind noch nicht Symbole: denn sie können auch bloß mittelbare (indirecte) Zeichen sein, die an sich nichts bedeuten, sondern nur durch Beigesellung auf Anschauungen und durch diese auf Begriffe führen; daher das symbolische Erkenntniß nicht der intuitiven, sondern der discursiven entgegengesetzt werden muß, in welcher letzteren das Zeichen (Charakter) den Begriff nur als Wächter (*custos*) begleitet, um ihn gelegentlich zu

¹³ Georg Christoph Lichtenberg. „Über Physiognomik“ (1777). *Schriften und Briefe* (wie Anm. 7). Bd. 3, S. 272.

¹⁴ Vgl. Rudolf Hildebrand. „Charakter in der Sprache des vorigen Jahrhunderts, auch ein Beitrag zur inneren Geschichte unserer Literatur“. *Zeitschrift für den deutschen Unterricht* 6 (1892), S. 457-469. Gert Mattenklott. „Lichtenberg als Charakterologe“. *Photoin* 11/12 (1987), S. 39-49. Ralf Kauther. „Lichtenberg und Kant“. *Lichtenberg-Jahrbuch* (1992), S. 223-232.

reproduciren. Das symbolische Erkenntniß ist also nicht der intuitiven (durch sinnliche Anschauung), sondern der intellectuellen (durch Begriffe) entgegengesetzt.¹⁵

Der Begriff des ‚Symbols‘ wird hier für eine höhere Art des Bezeichnens reserviert, die durchaus anschaulich sein darf, ja muß, wie schon in der *Kritik der Urteilkraft* näher ausgeführt¹⁶; ihr steht eine diskursive und intellektuelle Weise des Bezeichnens gegenüber, für die sich die Verwendung des Worts ‚Charakter‘ nicht zuletzt an der kontemporären Bedeutung des englischen ‚character‘ in der dortigen semiotischen und empfindsamen Literatur orientiert: Als typisierbares Zeichen, vergleichbar einem Buchstaben. Ein Charakter in diesem Sinne schließt zwar sinnliche Anschaulichkeit nicht aus, funktioniert jedoch nicht durch sinnliche Ähnlichkeit, sondern durch jene Sinnelemente, die durch wiederholte Setzung, durch begrifflich wiedererkannte Formen verstanden werden. Dieses Verständnis geht nun durchaus nicht in „dem Individuellen und Interessanten“ als „Signatur der Gegenwartskunst“ um 1800 auf, das tatsächlich für die Bestimmung der Karikatur in Absetzung zum Ideal entscheidend ist, wie es Hans-Georg von Arburg dargestellt hat.¹⁷ In jenem Sinne sind zwar sicher Lichtenbergs *Erklärungen* als Charakteristik des Künstlers Hogarth zu verstehen. Für die häßlich lesbaren Charakteristiken der Seelen jedoch, die auf seinen Blättern erscheinen und bei aller Häßlichkeit gerade keine Karikaturen sind, unterliegt jenes individuell unverwechselbare Ganze einer bestimmten Person der anderen, diskursiv wiederholten, intellektuell abgezogenen Charakteristik, die bereits in einem ähnlichen Sinne wie der – deshalb dann abgewertete – Charakter im Deutschen Idealismus nicht den besonderen Menschen, sondern den charakteristischen extremen Moment an ihm wie an anderen festhält: So können diese Momente die ‚Farben‘ werden, die zu einer Art Malerei zu verwenden sind, und die nach Nationen und darin nach extremen Lebenslagen differenziert werden – nach den ‚Fächern‘ Größe, Verbrechen und Wahnsinn.

¹⁵ Immanuel Kant. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1796f.). Hg. Wolfgang Becker. Stuttgart: Reclam 1983, § 38.

¹⁶ Immanuel Kant. *Kritik der Urteilkraft* (1790). Hg. Karl Vorländer. Hamburg: Meiner 1959, § 59.

¹⁷ Arburg. *Kunst-Wissenschaft* (wie Anm. 1), hier S. 70 und passim S. 70ff., 197ff.

Die Bestimmung dieser Zeichenverwendung als Malerei mit Farben ist Rivale der anderen Beschreibung als Schriftäquivalent, das willkürlich gesetzte Charakter- wie Buchstabenfolgen lesbar macht. Die doppelte Deutung des Charakterbegriffs, die sich in Lichtenbergs *Sudelbüchern* sowie in seinen *Erklärungen* fortsetzt, hält diese Rivalität zwischen dem anschaulich einzigartigen und der diskursiven Wiederholbarkeit aufrecht und vermittelt diese regelmäßig durch eine singuläre, ästhetisch fruchtbare Wahrnehmung – eine Spielart des ‚prägnanten Augenblicks‘, wie er prominent bei Lessing und Goethe diskutiert wird (vgl. unten) –, mit der diese Verfahren bei aller Häßlichkeit auf eine moderne Ästhetik der Ausnahme verwiesen werden. Für Entdeckung und Präparation dieser Wahrnehmungen bedarf es eines originär wirkenden Genies, das Hogarth für Lichtenberg in die Nähe dramatischer Künstler rückt:

Was für ein Werk ließe sich nicht über Shakespear, Hogarth und Garrick schreiben. Es ist etwas Ähnliches in ihrem Genie, anschauende Kenntnis des Menschen in allen Ständen, anderen durch Worte, den Grabstichel, und Gebärden verständlich gemacht.¹⁸

Genau in dieser Weise kann die lesbare Häßlichkeit statt als Zustand als Aufruf gewertet werden, wir sollten uns sie ‚zu lesen befeißigen‘: Es bedarf der gezielten Arbeit, diese Lesbarkeit herzustellen. Im Gegensatz zu einer kontemporären Physiognomik, die bei Lavater und großteils auch noch bei Goethe in den Gesichtern wie in natürlichen Zeichen lesen will, ist Lichtenbergs Vorstellung von der lesbaren Häßlichkeit in mehrfacher Weise auf deren Produktion aufmerksam: Auf Wahrnehmung und Wiedergabe durch genuine und geniale Originalität, aber ebenso sehr auf eine kritisierbare Zuordnung von stabilen, über den Augenblick hinausgehenden häßlichen Formen durch gesellschaftliche Vorgänge, die diese Zuordnung erst herstellen. So fährt die schon anzitierte Invektive gegen die Deutung des häßlichen und des kranken Gesichts als Symptome einer minderwertigen Seele wie folgt fort:

Ich will nur etwa weniges für den Neger sagen, dessen Profil man recht zum Ideal von Dummheit und Hartnäckigkeit [...] ausgestochen hat. [...] Vergeht sich irgend einer einmal auch gegen den guten Herrn, so bedenke man, was bei uns, im Licht der wahren Re-

¹⁸ Lichtenberg. *Sudelbücher* (wie Anm. 12), F 37.

ligion, Vorurteil, Auferziehung und Aufhetzung nicht vermocht hat; bloß die Wörtgen es ist und es bedeutet; dort gilts die Wörter Freiheit und geschunden werden.¹⁹

So ist mit der Deutbarkeit der physischen Deformation stets die Versuchung einer Unterwerfung der Freiheit unter eine Zeichengläubigkeit verbunden, die Anthropologie und Soziologie verschränkt und die ‚nötige Verschiedenheit der Gemüts-Arten‘ über die ‚Fächer‘ von Größe, Verbrechen oder Krankheit in eine politische Sortierung des menschlichen Materials übergehen läßt. Über die Ausstellung dieser Versuchung erhält die humoristische und dramatische Gestaltung der Personen in Hogarths Stichfolgen für Lichtenberg eine gesellschaftliche und politische Relevanz, die satirisch in verformten Bildern ist, ohne Karikatur zu sein.

Unter diesen beiden Perspektiven kann Lichtenbergs Rekonstruktion der medialen Position von Hogarths Bilderfolgen Aufschluß über einen medialen Ort in der Moderne geben, der in der Tradition des Comics aufgenommen wird: Zum einen ist an seinen Lektüren im Einzelnen der Lokalisierung moderner Ästhetik als einer Ausnahmeerscheinung an den Grenzen des Lesens und der Malerei als Grenzen des Sagbaren und des Sichtbaren nachzugehen, die Häßlichkeit durch Lesbarkeit als positives Verfahren in einen ästhetischen Wert verwandelt. Zum anderen gilt es, an den Erklärungen der Bilder das Dreieck aus Humor, Drama und Gesellschaftskritik genauer zu zeichnen, das mit der Häßlichkeit unter Umgehung der Karikatur Praktiken der deformierenden Körperdarstellung entwickelt, die auch den ‚Cartoon‘ im gegenwärtigen Comic noch bestimmen.

Zergliederung des Sagbaren und des Sichtbaren

Nochmals: „[D]ie *Zeichnung* der Schönheit, war nicht die Sache *des Zergliederers* derselben.“²⁰ Der Verweis zielt auf Hogarths Monographie, die *Analysis of Beauty*, die etwa zwanzig Jahre nach den berühmtesten Stichfolgen veröffentlicht wurde. Ins Zentrum ihrer Auseinandersetzung mit einer aufklärerischen Ästhetik stellt Hogarth die Idee einer ‚Line of Beau-

¹⁹ Lichtenberg. „Physiognomik“ (wie Anm. 13), S. 274.

²⁰ Lichtenberg. „Ausführliche Erklärung“ (wie Anm. 7), S. 824.

ty‘, die in starkem Kontrast zur Mode zeitlose Schönheit bedeuten soll, sowie sechs Prinzipien, nach denen mit streng bezeichneten Folgeverhältnissen in notwendiger oder hinreichender Weise Schönheit erreicht werde.²¹ Der konsequenten Logik dieser Schrift wäre im Detail zu folgen, um ihre verschiedenen Implikationen für die Stichfolgen zu eruieren – aber Lichtenberg tut in seinen *Erklärungen* nichts dergleichen.

Für ihn bleibt die analytische Arbeit Hogarths eine Referenz für ironische Verweise wie den zitierten, die freilich keineswegs als Abwertung der philosophisch-ästhetischen Schrift, wohl aber als Absetzung von ihrer Perspektive im Blick auf die Stiche verstanden sein will. Wer hier Schönheit erwartet, irrt; die Sache der *Analysis* ist nicht Sache der Erklärungen dieser Zeichnung. Deren ästhetische Position zielt nicht unmittelbar auf Wohlgefallen, sondern auf häßliche Lesbarkeit; nicht auf Einsicht in Ideen, sondern auf Witz. Wie dieser Witz sich generischen humoristischen Genres entzieht, läuft gerade parallel zur Entfernung der physischen Deformation von der Karikatur.

Die zitierte Bemerkung betrifft das erste Bild der Reihe *A Rake's Progress* (Abb. 1). Die dritte Lieferung der *Erklärungen* von 1796 ist ganz diesen acht Bildern gewidmet. Die Auseinandersetzung mit einer solchen Sequenz war bereits in der zweiten Lieferung mit *A Harlot's Progress* ausprobiert worden, nachdem die erste Lieferung zwei einzelne Bilder und den loserem Zyklus der *Four Times of the Day* behandelt hatte. Mit der dritten Lieferung ändern sich einige der Konventionen der Erklärungen: Sie werden insgesamt kürzer, und sie geben der moralischen Interpretation immer größeren Raum. In der ‚Vorerinnerung‘ verteidigt Lichtenberg sich eingangs wie folgt:

Ich habe hier, zwar nicht oft, aber doch öfter als vorher, in einem ernsthaften Tone geredet, ohne dadurch, wie ich glaube, gegen eine der Regeln zu verstoßen, die ich mir selbst vorgeschrieben habe. „Hogarths launigem Spotte gegenüber nie ernsthafte Moral predigen zu wollen.“ Es war dieses vielmehr die natürliche Folge aus der Beobachtung einer andern, wodurch ich hauptsächlich meine Erläuterungen dieser Blätter von den bisherigen zu unterscheiden gesucht habe: nämlich „wo möglich mich bei diesen Erklärungen in einem Ton auszudrücken, den, nach einer gewissen Voraussetzung, Hogarth würde gewählt haben, wenn er seine Sa-

²¹ William Hogarth. *The Analysis of Beauty. Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*. London: J. Reeves 1753.

tyren nicht gemalt, sondern geschrieben hätte.“ Wo ich ernsthaft rede, hat auch Hogarth ernsthaft gezeichnet, und oft in hohem Grade, wenigstens war es seine Absicht.²²



Abb. 1. Hogarth: *A Rake's Progress I*. (1735). Nicht Sache der Schönheit.

Was unter dieser moralischen Ernsthaftigkeit mit Häßlichkeit und Humor geschieht, wird in einem zweiten Schritt genauer zu überlegen sein. Zunächst interessieren aus formaler und stilistischer Perspektive an dieser Etablierung des dann verbindlichen Tonfalls der weiteren *Erklärungen* drei andere Aspekte: Erstens, Lichtenbergs Erläuterungen nehmen dezidiert einen anderen Blickpunkt ein als die verschiedenen vorausgegangenen. Zweitens, wenn sie dabei ernsthafter reden als jene, so deshalb, weil sie reden, wie Hogarth zeichnet oder hat zeichnen wollen; weil sie also ihre sprachliche Erläuterung dem Bild in einer neuen Weise gleichstellen. Und drittens: Die Erläuterung folgt Regeln, die allerdings ihrerseits, wie

²² Lichtenberg. „Ausführliche Erklärung“ (wie Anm. 7), S. 820.

die schon zitierten Abgrenzungen und zahlreiche weitere belegen, nicht den Regeln der analytischen Ästhetik folgen, die Hogarth selbst anzugeben gewußt hätte.

Auf diesem ersten Bild wird der Protagonist dreifach orientiert: Die Szene enthält Embleme der standesgemäß ausgestellten Trauer um den verstorbenen Vater; sie zeigt in der Mitte vor allem die Übernahme des beträchtlichen Erbes durch den Sohn, dem ein teurer Gehrock angemessen wird; und am rechten Rand präsentiert sie jenes Mädchen, das, schwanger und von der Mutter begleitet, vom ‚Rake‘ verleugnet wird. Lichtenberg beginnt seine Erläuterung darüber, wie der Held und das Mädchen in ihre Lagen gekommen sind, mit den Worten: „Die Geschichte ist diese:“²³ Es wird also erzählt. Aber das nun nicht etwa durch einen Blick voraus auf die nächsten Bilder der Folge, wie es die aus gängigen Comicdefinitionen übernommene Vorstellung vom Erzählen durch Bilder in Serie nahelegen würde. Vielmehr unterteilt Lichtenberg das Bild in jene drei großen Momente und dann weiter in einzelne Szenenteile, und es ist diese zusammenhängende progressive Lektüre des Bilds über seine Glieder, in deren Zuge er die mangelnde Schönheit der doch verführten oder verführerischen jungen Frau zwar beklagen, aber als unwesentlich hintanstellen kann. Denn auf die Komposition des Bildes ist die dargestellte Frau nicht dadurch bezogen, daß sie etwa so schön wäre, daß man die Vorgeschichte glauben wollte, sondern durch ihren Affekt.

„Der Affekt des Mädchens ist gut ausgedrückt.“²⁴ Sie ist leider nicht schön; aber:

Sie weint im eigentlichen Sinne des Wortes, wo der tiefste Schmerz und der höchste Grad inneren Leidens in einzelnen Zähren eine kurze Erleichterung mehr sucht als findet. Ihr Gesicht ist nicht kindisch verzogen, sondern erschlafft, entstellt, wie durch den Anfall einer tödlichen Krankheit. – O! in diesem gekränkten Herzen geht sicherlich vieles vor. – Der Schurke der! –²⁵

Auch wenn Lichtenberg also den Verweis auf die *Analysis* abweist, zergliedert er sehr wohl in mehrfacher Hinsicht. Er teilt das Bild in Szenen-

²³ Ebd., S. 824.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

fragmente auf, die aufeinander durch den Blick bezogen werden, der vom Affekt bestimmt und regiert wird: Der Stich bietet dies gerade an der Blicklinie vom Nichtsnutz auf die Mutter gegenüber der fortgedrehten Tochter an. Lichtenberg trennt weiterhin ganz im Sinne seiner Physiognomiekritik die angenommene, hier nicht gezeigte dauernde Schönheit der jungen Frau von ihrer augenblicklichen Gemütsbewegung. Diese ist nicht etwa einzigartig, nicht uneinholbar individuell und subjektiv, sondern entspricht als diskursiv-intellektueller Charakter einer Regel: *So* ist das *eigentliche* Weinen, bei dem es sich – stets – so und so verhält. Insofern ist da keine Rede von einer modernen Karikatur, wenn darunter im Sinne des späten 18. Jahrhunderts die Überzeichnung individueller Züge verstanden werden soll. Die durchaus wahrgenommene Deformation des Gesichts wird verteidigt: durch den affektiven Einbezug in die Abfolge der Bildteile unter dem Regiment der Blickführung; darüber hinaus aber auch, indem diese Verformung nicht etwa kindisch, sondern so wie bei einer Krankheit sein soll; und schließlich dadurch, daß das wesentliche, was Lichtenberg sieht und seinen Lesern zu sehen empfiehlt, hier nicht als sichtbar geschildert wird. Die Tränen sind nur wenige, trügerisch gegenüber der Fülle des Schmerzes, fast dessen – Erleichterung verheißendes – Gegenteil. Das Gesicht könnte man versehentlich als kindlich lesen; es ist aber stattdessen so ähnlich wie etwas anderes, das ganz so aussieht, nämlich wie bei einer Krankheit. Und diese Krankheit steht für etwas, das der Frau nicht unmittelbar anzusehen sein soll, sondern ‚tief‘ und ‚innen‘ diagnostiziert wird, als sichere Mutmaßung eher denn als klare Lektüre: ‚im Herzen‘ geht ‚sicherlich vieles vor‘. Was schon im Bild kaum gesehen werden konnte, geht damit auch in der Übersetzung in die Sprache ins Unsagbare über. Daß aber überhaupt die Auseinandersetzung damit möglich war, gelang durch eine kleine Lücke zwischen dem Sichtbaren und dem Sagbaren bei dieser Übersetzung, die, indem sie so spricht, wie Hogarth gesprochen hätte, mehr sieht, als dieser gezeichnet hat.

Damit ist diese Lektüre nun in der Tat ganz nahe an jenem Verfahren, das im Comic ‚Cartoon‘ heißen wird. Aber nicht einfach, wie Maurice Horn vorgeschlagen hat, weil hier Humor ohne physische Deformation betrieben würde. Lichtenberg sieht im Gegenteil sehr wohl eine Deformation. Diese ist aber nicht komisch, und sie ist weder einer allgemeinen Schönheit noch einer richtigen Wiedergabe des anzusehenden Gesichts verpflichtet, sondern vielmehr einer treffenden Wiedergabe des unsicht-

baren Teils eines momentanen Affekts. Damit steht dieser ‚Cartoon‘ nicht strikt in der Tradition der Karikatur, wohl aber im selben Genre wie jener Cartoon, dem sein großer Theoretiker McCloud die vereinfachte, weder realistische noch schöne, aber involvierende Funktion zuschreibt, daß in ihm „our constant awareness of self flows *outward*“, und daß „there’s a lot more to *cartoons* than meets the eye“.²⁶ Die affektive Verformung zergliedert das Bild, indem das, was zu sehen ist, nicht im Sichtbaren anlangt; und dieses innere, das nach außen fließen soll, jenseits des Sichtbaren gesagt wird. Das Sichtbare, das Gesehene, das Gesagte sind drei der so getrennten Glieder. Bei Lichtenberg wird aber auch deutlich, was McCloud ohnehin voraussetzt, wenn er weiterhin zeichnet und schreibt: Daß die gesuchte Interpretation auch im Sagbaren nicht aufgeht, sondern schnell ins Unsagbare hinübergeht, in dem nur noch das „O!“ über die Szene bleibt.

Wohlgemerkt ist der Inhalt nicht etwa deshalb unsagbar, weil es dafür keine Wörter gäbe. Die Unsagbarkeit ist nicht weniger inszeniert als die Verformung des Gesichts, das doch auch hätte schöner gezeichnet werden können und sollen. (Lichtenberg verweist in einer Fußnote auf einen Bericht, wonach das in diesem Bild in einer früheren Fassung der Fall gewesen sei; ebd.) Die Unsagbarkeit ist eine Entscheidung und eher der euphemistischen Ironie verwandt, mit der der Interpret wenige Zeilen zuvor geschrieben hat: „Das arme [Mägdchen] haben die *Studien* unseres Wildfangs ins Verderben gestürzt.“²⁷ – und also nicht gesagt hat, was geschehen ist. Und ebensowenig leiht das Bild irgendeiner unsinnlichen Idee seine sinnliche Anschauung: Was die junge Frau fühlt, ist sinnlich; nur der Schluß vom Bild auf ihren inneren Zustand ist es nicht. Insofern haben wir es auch hier nicht mit einem Symbol, sondern einem Charakter in Kants Sinne zu tun.

Jacques Rancière hat für diese Figuration von Sprache und Bild die treffenden heuristischen Begriffe formuliert. Er charakterisiert das ästhetische Regime der Kunst, das hier dominant wird, durch die langfristige

²⁶ Scott McCloud. *Understanding Comics* (wie Anm. 2), S. 39 u. 45. Vgl. dazu Stephan Packard: „Was ist ein Cartoon? Psychosemiotische Überlegungen im Anschluß an Scott McCloud“. *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Hg. Stephan Ditschke/Katerina Kroucheva/Daniel Stein. Bielefeld, S. 29-51.

²⁷ Lichtenberg. „Ausführliche Erklärung“ (wie Anm. 7), S. 824; Hervorhebung G.C.L.

moderne Auseinandersetzung, ja Zergliederung des Sagbaren und des Sichtbaren, bei der nicht etwa das Bild dem Sichtbaren und die Sprache dem Sagbaren zugehörig ist, sondern durch beide ein Riß geht, der in Bild und in Sprache das Gesehene von dem dazu Gesagten trennt. Das Gesagte kann so einen interpretierenden Mehrwert versprechen, der das Gesehene jedoch nicht einholt und die Rede über das Bild daher unabgeschlossen macht. Ein Regime ist für Rancière eine Zergliederung oder Aufteilung der Sinnlichkeit, parallel zum Dispositiv der Diskursanalyse²⁸; anders als die Epistemen Foucaults betreffen die Regime jedoch nicht Formationen non-formalen Wissens, wie jene der Sprachwissenschaft, der Biologie oder der Ökonomie, sondern solche der Ethik, Ästhetik und Politik. Sie zeichnen sich durch eine größere Kompatibilität aus als die Epistemen; nicht Brüche zwischen unvereinbaren Formationen, sondern unterschiedliche Konfigurationen derselben stehen im Vordergrund, wie auch bei Foucault in der Literatur und Kunst, abseits des Wissensdiskurses, Überblendungen und Übergänge denkbar werden.²⁹ Insofern entspricht das ästhetische Regime der *Kunst* – im Singular – nur ungenau der Episteme der Moderne; es steht nicht an Textgrenzen, sondern innerhalb von Texten und Bildern dem klassischen, repräsentativen Regime der *Künste* – im Plural ihres vollständigen Kanons – gegenüber. Diese Gegenüberstellung dreht sich vor allem um die Achse eines verlorenen gemeinsamen Maßstabes für die Interpretation, so daß dieser im Einzelfall wie für eine regulär erwartete Ausnahme erst hervorgebracht werden muß:

Ainsi la perte de la commune mesure entre les moyens des arts ne veut pas dire que désormais chacun reste chez soi, es se donnant sa mesure propre. Cela veut bien plutôt dire que toute commune mesure est désormais une production singulière et que cette production est possible seulement au prix d'affronter, dans sa radicalité, le sans-mesure du mélange.³⁰

So bedeutet der Verlust des gemeinsamen Maßstabs zwischen den Mitteln der Künste also nicht, daß von nun an jeder zu Hause bleibt und sich seinen eigenen Maßstab sucht. Es bedeutet

²⁸ Vgl. Giorgio Agamben. *Che cos' è un dispositivo?* Rom: Nottotempo 2006.

²⁹ Vgl. Michel Foucault. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard 1966, bes. Kap. 3.

³⁰ Jacques Rancière. "La phrase, l'image, l'histoire". *Le destin des images*. Paris: La Fabrique 2003, S. 41-78, hier S. 52.

vielmehr, daß jeder gemeinsame Maßstab von nun an eine einzelne Produktion ist und daß diese Produktion nur möglich ist, wenn man sich mit der Maßlosigkeit der Vermischung in all ihrer Radikalität auseinandersetzt.³¹

Der Begriff dieser Produktion beschreibt nun genau, wie die Deformation gegenüber einer schönen, repräsentativ regulären oder auch nur realitätsnahen Darstellung ein Gemachtes ist, das wiederum dazu aufruft, sich das Bild erst zu machen. Einerseits kann dazu auf Hogarths Genie, dem Shakespeares und Garricks vergleichbar, beim Finden und Darstellen des Moments nicht verzichtet werden. Andererseits gilt es, einen bestimmten Fleiß – eine Produktionswilligkeit und Absichtlichkeit – in die Lektüre zu legen, damit das Bild an der dadurch beschriebenen Stelle, der sprachlichen Kommentierung gegenüber, zu seiner bestimmten Geltung kommt. Das eben heißt es, sich die Häßlichkeit dieser Bilder zu lesen zu befeißigen.

Was in Lichtenbergs Neudeutung der sechzig Jahre alten Stiche Hogarths verhandelt wird, läßt sich durch eine Gegenüberstellung des emphatischen Begriffs von der einen Kunst in diesem ästhetischen Regime mit der Vielfalt der Künste des repräsentativen Regimes fassen: Die eine Kunst gehorcht keiner Repräsentationsvorschrift, und sie ist nicht nur eine einzige über die verschiedenen Bereiche des Bildes, der Rede und sofort hinweg, sondern sie erreicht dies, indem sie jedesmal einzigartig ist. Die vielen Künste des Kanons sind nach Regeln der Repräsentation in Auslegung und Ekphrasis normiert beschreibbar; die je neu zu produzierende Einheit der Kunst ist dagegen unsagbar auslegebedürftig. Wo der Kanon verschiedene Gattungen sauber trennte, ist die Kunst dem modernen Sinne nach eins und damit jederzeit zum Anspruch auf eine Ästhetik bereit, auch wo sie nicht schön, sondern in ihrer Häßlichkeit lesbar, gleichwohl nie abschließend gelesen ist.

So nehmen Hogarths Bilder in Lichtenbergs Rekonstruktion nicht nur Abstand von einer analytischen Ästhetik, sondern ebenso von weiterreichenden Traditionen einer entscheidbaren Auslegung. Diesen Traditionen ist Lichtenberg durchaus verpflichtet, und über viele Seiten hinweg lesen sich seine Erklärungen ganz wie verbindliche Interpretationen im

³¹ Jacques Rancière. „Der Satz, das Bild, die Geschichte“. *Politik der Bilder*. Übs. Maria Muhle. Berlin: Diaphanes 2005, S. 43-82, hier S. 53.

Sinne dieser – frühneuzeitlichen, der „Kunst“ des Verstehens in der romantisch konzipierten Hermeneutik vorausgehenden³² – Identifizierungen und Allegoresen.³³ Diese werden jedoch sofort einem Zweifel unterzogen, der sie am Ende zurücklassen wird als unabschließbar fortgesetzte Semiosen, oder aber als plötzliche Aposiopesen – „O!“ – in Inszenierungen des Unsagbaren.



Abb. 2. Hogarth: *Strolling Actresses Dressing in a Barn* (1738).

Zu lange über eine Nebensache geredet.

Wie diese Zweifel zu Lichtenbergs Vergnügen über die alten Methoden der Bildauslegung hereinbrechen, ist an seiner allerersten *Erklärung* 1794 präzise zu verfolgen. Sie ist einem einzelnen Stich Hogarths gewidmet,

³² Vgl. Friedrich Schleiermacher. „Allgemeine Hermeneutik“ (1809f.). Hg. Wolfgang Virmond. *Internationaler Schleiermacher-Kongress 1984*. Hg. Kurt-Victor Selge. Bd. 1. Berlin: de Gruyter 1985, S. 1269-1310.

³³ Vgl. dazu Frederick Burwick. „The Hermeneutics of Lichtenberg’s Interpretation of Hogarth”. *Lessing Yearbook* 19 (1987), S. 167-191. Arburg: *Kunst-Wissenschaft* (wie Anm. 1), S. 232ff.

den *Strolling Actresses Dressing in a Barn* (Abb. 2). Lichtenberg zieht zunächst aus dem Titel Aufschluß über den Inhalt der Darstellung und fordert von dem Bild, es möge seiner Beschriftung gerecht werden:

Das Stück trägt die Aufschrift: Komödiantinnen, die sich in einer Scheune ankleiden. Also bloß Komödiantinnen, keine Komödianten. Wie konnte, hat man gefragt, Hogarth so etwas hinschreiben, da doch offenbar Mannspersonen mit darunter sind?³⁴

Und er verspricht, auf diese offenbar berechtigte Frage gebe es eine Antwort, die auch zu finden sei:

Daß Hogarth mit dieser Aufschrift etwas gemeint hat, ist bei einem solchen Manne gar keine Frage. Was er aber damit gemeint haben mag, soll und muß untersucht werden [...].³⁵

Indessen bricht er die verschiedenen Überlegungen dazu, bevor sie eine gültige Antwort erreichen, wieder ab:

Ehe wir indessen ein Wort hierüber verlieren, müssen wir natürlich die Leutchen erst näher kennenlernen.³⁶

Der Wechsel in den neuen Tonfall, der die Hogarth-Erklärungen fast durchwegs begleitet, koloriert das vorausgegangene Versprechen im nachhinein als ironisch.

Lichtenberg folgt nun einer zweiseitigen Strategie: Indem er die ‚Leutchen‘ einzeln vorstellt, zergliedert er auch dieses Bild, und behandelt jede einzelne von zehn Personen ganz nach den Regeln traditioneller Interpretation im repräsentativen Regime, wonach sie eine bestimmte mythische Allegorie als Rolle sowie eine bestimmte durch Anzeichen indizierte Lebenssituation der Schauspieler zu sehen und zu wissen geben. Aber zugleich spielt er den Titel gegen eine andere schriftliche Erklärung aus, die in dem Bild zu finden ist: Auf einem Werbezettel auf einem Faß in dem Bild findet sich der Hinweis, daß die Truppe zum letzten Mal auftrete, weil, wie Lichtenberg zum historischen Kontext erläutert, die Verordnung gegen Wanderschauspieler von 1737 es in Zu-

³⁴ Lichtenberg. „Ausführliche Erklärung“ (wie Anm. 7), S. 670.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd.

kunft verbieten wird. Soweit wäre das ganz traditionelle Auslegung: Der Schriftzug erklärt das Geschehen und der Historiker erklärt beides. Aber das Bild entzieht sich dieser Auslegung ebenso wie die Schauspieler, und zwar gerade durch die Geschlechterverwirrung und durch eine ausgenutzte Lücke in der Übersetzung aus dem Englischen, durch die die Geschlechterzuordnung in der Sprache ebenso konfus wird, wie sie es im Bild schon ist:

Sagte die Akte, wie etwa im Deutschen, bloß *against strolling actors* (gegen herumstreichende Komödianten) so dürfen sie nur sagen: wir streichen zwar, aber wir sind Komödiantinnen; so wären sie einstweilen so sicher in ihren Scheunen, als auf ihren Londonschen Theatern. So aber heißt es *against strolling players*, und gegen dieses Wort käme selbst eine Bande Hermaphroditen nicht auf. Aber wer weiß was sie dennoch tun.³⁷

Lichtenberg denkt daran, daß es im Englischen die ‚actress‘ und den ‚actor‘, nicht aber eine ‚playeress‘ gibt; was die Bedeutung der Verordnung aber nur im Scherze betrifft. Man weiß nicht, was die Schauspieler tun – und weiß am Ende auch nicht, was das Bild tut, obwohl man in beiden Fällen viel weiß und viel zu sagen hat. Denn so endet denn auch der große Bogen um die Frage nach dem Geschlecht der dargestellten Personen nach dem Gang durch die verschiedenen Szenenteile unerfüllt und umso befriedigender:

So wären denn nun alle Personen, Frauenzimmer, bis auf Zeus und die Teufel, und so Hogarths Aufschrift so gut als gerechtfertigt. [...] Dieses wäre der Knoten gelöst. Zerhauen ist er auch hier viel leichter. Komödiantinnen, die sich ankleiden. Recht gut, könnte man nur sagen, alle die hier im Ankleiden begriffen sind, sind auch bloß Komödiantinnen. So ließe am Ende die ganze Aufschrift auf etwas sehr Gemeines hinaus. [...] – O, ich habe zu lange über eine Nebensache geredet.³⁸

Eine Nebensache, die das Zentrum der ganzen Angelegenheit wäre, wenn die Erklärungen auf ein abschließendes Erklären gerichtet wären. Viel eher aber zielen sie darauf, die eigentlich potentiell endlose Rede über das Bild eine Zeitlang zu zelebrieren, die Frage als Ausgangspunkt

³⁷ Ebd., S. 671.

³⁸ Ebd., S. 682.

für eine Heuristik zu nehmen, deren Wert in den Funden unterwegs und nicht in der Antwort liegt, bei der sie womöglich ankommt.

Deformation von Humor, Drama und Gesellschaft

Es erübrigt sich schon fast, darauf hinzuweisen, wie Lessings für die Comicforschung immer wieder zitierter *Laokoon* die beschriebene moderne Konstellation von Bild und Sprache auf die Möglichkeit des Erzählens bezieht. Er reflektiert hier – etwa in der zeitlichen Mitte zwischen Hogarths Stichen und Lichtenbergs Lektüren – nicht zuletzt die Häßlichkeit von dargestellten Personen, insbesondere die drohende Häßlichkeit im schmerzverzerrten Gesicht des Laokoon in der gleichnamigen Figurengruppe.³⁹ Diese werde gemildert, indem ein etwas späterer, aber prägnanter Augenblick dargestellt wurde, in dem der Leidende nur mehr seufzt, nicht schreit. Lessings Erklärung dieses Vorgangs führt ihn auf eine Scheidung von Poesie und Malerei entlang den Grenzen der Sprache und des Bildes. Weil demnach ein erzählendes Bild aus vielen Bildern bestehen müßte, ist darin verschiedentlich der Entwurf der erst später eingelösten Form des Comics gesehen worden. Aber auch hier gibt nicht allein die Sequenz der Bilder den Ausschlag, sondern ebenso sehr die Suche nach dem prägnanten Moment als Ziel der szenischen Auswahl.⁴⁰ Von ihr kann dann sowohl die Aufnahme des Bildes in die Sequenz als auch die damit nicht abgeschlossene endlose potentielle Auswortung der Bilder ausgehen.

Lessing entwirft den Comic freilich bestenfalls implizit; er entwirft jedoch explizit eine „höchste Gattung der Poesie“, die die eingezogenen Grenzen zwischen erzählender Sprache und malendem Bild überschreitet: „Das ist aber die dramatische.“⁴¹ Sie verbindet malerische und erzäh-

³⁹ Gottfried Ephraim Lessing, „Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“ (1766). In: *Werke und Briefe* 5.2, Hg. Wilfried Barner u.a., Frankfurt a. Main: Deutscher Klassiker Verlag 1990, S. 11-322, hier Kap. 2.

⁴⁰ Vgl. Fritz Breithaupt, „Das Indiz. Lessings und Goethes ‚Laokoon‘-Texte und die Narrativität der Bilder“. *Ästhetik des Comic*. Hg. Michael Hein et al. Berlin: Erich Schmidt 2002, S. 37-49.

⁴¹ Gottfried Ephraim Lessing, Brief an Nicolai, 26. Mai 1769. *Werke und Briefe* 11.1. Hg. Helmuth Kiesel u.a. Frankfurt a. Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 608-611, hier S. 609f. Vgl. Stephan Packard, „Zwischen Physiognomik und Zeichenlehre. Lessings Affektsemiologie am Eingang der Hamburgischen Dra-

lende Aspekte und operiert so an jener Grenze zwischen dem Sagbaren und dem Sichtbaren, an der in einer modernen Ästhetik Sinn produziert wird. Eine direkte Engführung mit gängigen Definitionen des Comics als Bilder in Folge oder als Bilder mit Sprechblasen könnte glauben machen, sie täte das insofern, als sie mehrere Bilder nacheinander zeigen und diese Bilder mit gesprochener Sprache verbinden kann. Beides ist nicht unerheblich, es trifft aber nicht den Kern der Überschreitung von Malerei und Erzählung im poetischen Drama. Dieser ist vielmehr in einer erzählenden Malerei selbst zu suchen, in Gestik und Mimik.

Entscheidend ist dafür Lessings Neukonzeption des ‚prägnanten Moments‘ oder ‚fruchtbaren Augenblicks‘⁴², aus dem das Bild sich in einen zeitlichen Ablauf entfalten kann. Diese Konzeption erlaubt es einerseits, Laokoon im Leid darzustellen, ohne ihn häßlich werden zu lassen. Im Drama aber wäre eine vorübergehende häßliche Mimik unter dem Blick des geeigneten Publikums zu verteidigen – und so ist sie es auch für Hogarths Bilder, wie Lichtenberg sie sieht. Denn die Auswahl der einzelnen, überzeichneten Momente ist es gerade, die das Genie in der Produktion dieser Bilder ausmacht – und dieses Genie stellt Hogarth in die Reihe der Dramatiker, rückt ihn nahe an Shakespeare und Garrick heran. So schreibt Lichtenberg bereits in den vorausgegangenen Hogarth-Erläuterungen im *Göttinger Taschen Calender* (1787):

Was den Erklärer dieser Blätter hier vorzüglich aufmerksam gemacht hat, ist das weiche, gestreckte Haar des armen Sünders hinter die Ohren gestrichen. O! er hat diesen so oft gesehen, bey Köpfen die der Kühlung von innen bedurften, daß dieser Zug einer von denen war, die ihn zuerst auf Hogarths Shakespearisch-triebmäßige Beobachtung aufmerksam gemacht haben.⁴³

Die einzelne Beobachtung trifft den Trieb, und sie ist nicht Sache des Naturwissenschaftlers oder auch nur des Politikers, sondern des dramati-

maturgie“. *Geistiger Handelsverkehr. Komparatistische Aspekte der Goethezeit*. Hg. Anne Bohnenkamp und Matias Martínez. Göttingen: Wallstein 2008, S. 335-356.

⁴² Vgl. dazu auch Norbert Christian Wolf. „Fruchtbarer Augenblick“ – ‚prägnanter Moment‘: Zur medien-spezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe)“. *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik*. Hg. Peter-André Alt u.a. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 373-404.

⁴³ Nach Promies: Kommentar (wie Anm. 9), S. 321.

schen Künstlers. Diese Vorstellung, die bei Lichtenberg häufig wiederkehrt, hält freilich die beschriebene Distanz zu einer Physiognomie im Sinne Lavaters: Nicht die unveränderliche Form eines Gesichts, sondern der momentane Zug, eingebettet in eine gestische und eine kausale Kette, öffnet sich dem fleißigen Lesen. Dessen Fleiß betreibt eine doppelte Produktionsarbeit, die einerseits die Auffindung und Darstellung des Moments, andererseits die Lektüreleistung betrifft: Einerseits Hogarth, der zeichnet, wie Shakespeare beobachtet, andererseits Lichtenberg, der redet, wie Hogarth zeichnet. Hogarths berühmte Darstellung von Garricks Schauspielkunst in einem besonders überzeichneten, sowohl physisch disproportionalen als auch unperspektivisch raumgreifenden Bild scheint ihm recht zu geben (Abb. 3).



Abb. 3. Hogarth: *David Garrick as Richard III* (ca. 1745). Kirby am Horizont.

So zeigen Hogarths Bilder wirkliche Cartoons: dramatisch gestische, ausgreifende Personen, und mit dramatischer Lizenz häßliche Menschen. Lessings Ansprüchen an Schönheit, die dies für statische Bilder gerade ausschließen, wird Hogarth damit freilich nicht gerecht – wie Lichtenberg ihn sieht. Ganz anders Maurice Horn: Er sieht ja in Hogarths Bildern eine Kunst “without recourse to caricature or physical deformities”, bei denen “backgrounds and details were sufficient to bring out the hu-

mor of his compositions; Hogarth's effects were primarily dramatic (and not graphic)"⁴⁴. Klarer könnte der produktive Moment der Bildlektüre nicht gezeigt werden als in der Differenz dieser beiden Blicke auf dieselben Bilder, auf denen der eine häßliche Gesichter als dramatisches Verfahren, der andere formgültige Gesichter im Vordergrund und eine humoristische Dramatik im Hintergrund sieht.

Diese Differenz findet in der komischen Gestaltung zusammen, die beide übereinstimmend in Hogarths Bildern finden und die beide nicht an deformierten Gesichtern erkennen. Es ist die Komik des Satirikers, des Gesellschaftskritikers und des Moralisten Hogarth. Darin ist sie zwar der Intention vieler komischer Karikaturen ähnlich. Aber für die dramatische Inszenierung gilt nicht weniger als für die Physiognomie des gezeichneten Personals, daß der Witz eben keine bloße Witzelei ist, sondern humoristische Satire und ernsthafte moralische Kritik zusammenfallen. Schien die Komik für Lichtenberg aus den häßlichen Gesichtern ausgetrieben, so kehrt ihr Geist in Hogarths Dramatik gerade im Moment der Kritik wieder.

Zu Beginn der dritten Lieferung hatte Lichtenberg beobachtet, daß seine Rede zunehmend moralischer und ernsthafter geworden sei. Er hat dies damit gerechtfertigt, daß er zwar einerseits nicht moralischer als Hogarth, aber andererseits ganz so schreiben wolle, wie dieser gezeichnet hat. Den Umschlagpunkt zwischen diesen beiden Zielen hat Lichtenberg in der zweiten Lieferung beobachtet und beschrieben. Sie befaßt sich mit der Serie *A Harlot's Progress* (1735), die in vieler Hinsicht ein weibliches Gegenstück zum *Rake's Progress* stellt und von Lichtenberg entsprechend als ‚Leben einer Liederlichen‘ verstanden wurde.⁴⁵ In der Auseinandersetzung mit dieser Bilderfolge entdeckt Lichtenberg nun mehr moralischen Ernst, als er es zunächst von Hogarths Stichen erwartet und in der erste Lieferung dargestellt hatte. Es lohnt sich, seine Erklärung dazu ausführlich zu zitieren:

Diejenigen unter unsern Lesern, die ihre Begriffe von Hogarth nach einem gewissen Ruf, oder nach unsrer ersten Lieferung, formiert haben, werden sich vielleicht bei dieser zweiten etwas betrogen fühlen. Dieses ist nicht ganz *unsere* Schuld. Das Leben einer Buhlerin und einer *Londonschen* obendrein, von Hogarth

⁴⁴ Horn. „Hogarth“ (wie Anm. 2), S. 390.

⁴⁵ Vgl. Promies. Kommentar (wie Anm. 9), S. 351.

dargestellt, verspricht allerdings sehr viel launigen Mutwillen. Wir dachten selbst so – ehemals. Es findet sich aber anders, und wir glauben mit Zuversicht behaupten zu können, daß unter allen seinen Werken von Wert, diese sechs Blätter gerade diejenigen sind, die die kleinste Quantität von eigentlich sogenannter *lachen-machender* Materie enthalten. Die Ursache fällt in die Augen; der Hauptgegenstand verträgt sich damit nicht. Denn die Geschichte eines unschuldigen Mädchens, der Tochter armer aber rechtschaffener Eltern, die in London ihr Glück sucht, und aus Unerfahrenheit in das tiefste Verderben stürzt, ist wahrlich kein Gegenstand zum *Lachen*.⁴⁶

Aber Hogarths Stiche werden ihren Witz so leicht nicht los; der moralische Ernst kommt hinzu, er verdrängt den Witz nicht. Das bürdet Lichtenbergs Lektüren eine Ambivalenz auf, die er nicht zu lösen weiß:

Allein was er fürchtet, ist, daß er dieses Gefühl von Mitleid mit dem Hauptgegenstand, das ihn eigentlich nie verließ, bei der Beschreibung von Nebendingen, wo es nicht hätte herrschen sollen und dürfen, mehr gewaltsam erstickt, als ruhig abgelegt, und, anstatt ungewungen zu lächeln, sich durch Kitzelung seiner selbst zu einer sehr unnatürlichen Lustigkeit gereizt hat.⁴⁷

So machen es Cartoons nicht leicht, ungewungen zu lächeln – und nur weil Comics bekanntlich nicht immer komisch sind, ist der Abgrund einer aufgesetzten Kitzelei angesichts ihrer Nähe zu Karikaturen und Witz nicht immer gleichermaßen leicht zu ignorieren.

In Nebendingen nach Lichtenberg, in der dramatischen Szene nach Horn: Wie der Ernst den Witz nicht verdrängt, sondern nur ergänzt, so bleibt letzterer auch als mögliche Lesart den ernsthaft häßlichen Gesichtern und überhaupt den Deformationen der Cartoons erhalten. Die Gesellschaftskritik dieser modernen Ästhetik macht sich nie ganz von der Versuchung los, über die bedauerten Unglücklichen zu lachen. Unter den medialen Besonderheiten, die an Lichtenbergs Hogarth-Lektüren für Comics zu lernen sind, ist das sicher die beunruhigendste: Daß die Cartoonisierung den karikierenden Spott über die Dargestellten nicht verdeckt, sondern nur mit ernsthaften und kritisch engagierten Verfahren überlagert. Denn eine rein formale Unterscheidung zwischen Cartoon

⁴⁶ Lichtenberg. „Ausführliche Erklärung“ (wie Anm. 7), S. 729..

⁴⁷ Ebd.

und Karikatur diesseits der produktiven Lektüre gibt es offenbar nicht. Ole Frahm ist dieser Ambivalenz unter dem Gesichtspunkt des Cartoons als einer Maske ausführlich nachgegangen.⁴⁸ In zahlreichen Auseinandersetzungen über stereotype, rassistische und andere generisch herabwürdigende Darstellungen in Comics, die zugleich dem Genre nach als Cartoonzeichnungen akzeptiert werden, setzt sich diese Unruhe fort.⁴⁹ Sie zeigen die volle politische Situierung dieses problematischen ästhetischen Orts.

Und die Sequenz?

Unter Lichtenbergs Blickwinkel zergliedern Hogarths Bilder die Sinnlichkeit in unerschöpfliche Bilder und schöpferische Lektüre. Sie wiederholen in einzelnen Kunstwerken die Unterscheidung zwischen den verschiedenen Gattungen, die das kontemporäre Copyright als Resonanzraum der kulturellen Konstruktion von Medien für Bild und Schrift im Druck beschreibt. Sie zergliedern die Häßlichkeit ihrer Darstellungen in die Form einer Karikatur und die Funktion einer Seelen-Charakteristik, und nehmen damit von der Tradition jenes humoristischen Genres ebenso Abstand wie von der Mode der Physiognomie im ausgehenden 18. Jahrhundert. Und sie inszenieren eine dramatische Form, die die überzeichnete Gestik und Mimik der Figuren nicht weniger betrifft als die Requisiten und Hintergründe. Dieselbe mediale Aufteilung stellt diese Bilder an ihren politischen Ort, an dem beißende Kritik als Satire mit einem moralischen Ernst stattfindet, der sich des Humors zu bedienen weiß, ohne sich des Unbehagens ganz zu entledigen, den er sich damit einhandelt. Und die produktive Lektüre partialisiert jedes Bild noch vor der Kombination zu Zyklen und Serien, indem sie die einzelnen szenischen Figuren je eigens versteht und dann über die affektive Blickführung zusammen liest.

Diese Überlegungen haben sich gezielt auf jene Aspekte konzentriert, in denen die mediale Verfaßtheit von Hogarths Drucken in Lichtenbergs

⁴⁸ Vgl. Ole Frahm. *Genealogie des Holocaust. Art Spiegelmans MAUS – A Survivor's Tale*. München: Fink 2006, hier bes. Kap. 1.

⁴⁹ Vgl. insbesondere die Beiträge von Cuccolini, Frahm, Schleicher und Enzenbach in Ralf Palandt (Hg.). *Rechtsextremismus, Rassismus und Antisemitismus in Comics*. Berlin: Archiv der Jugendkulturen 2011.

Lektüre auch für den Comic einschlägige Charakteristika sichtbar macht, die über die allfällige Zusammenfassung von mehreren Bildern zu einer Sequenz hinausgehen. Daß diese Sequenz sehr wohl eine ebenso große Rolle spielt, ist unbestritten. Sie soll aber die Betrachtung der Kunstform nicht verkürzen. Ob sie aus systematischen oder historischen Gründen hier mehr als zufällig mit anderen typischen Bestimmungen des Comics zusammenfällt, ist eine offene Frage: Dafür könnte sowohl die Tendenz zur Erzählung sprechen – die aber nicht alle Comics betreffen muß; als auch die Tendenz zur Diskursivität in den vereinfachten Charakter-Zeichen – die aber auch andere Verwendungen des Cartoons einschließen müßte.

Entscheidend ist zunächst, daß die sequenzbildenden Verfahren der Erzählung in mehreren Bildern nicht die Summe aller wesentlichen Kunstgriffe ziehen, die Hogarths Drucke und die jüngere Tradition der Comics im engeren Sinne ausmachen. Wie lyrische Prosa, szenische Dialoge, rhetorische Argumente und viele andere Strategien im sprachlichen und schriftlichen Erzählen mit narrativen Momenten konkurrieren, diese teils konterkarieren und teils ergänzen, so lohnt es sich auch in der modernen Konfiguration des Sagbaren und des Sichtbaren in Comics, für solche paranarrativen Elemente aufmerksam zu bleiben. Gerade im historischen Abgleich mit parallelen Konstellationen je kontemporären Erzählens in Wort und Schrift bietet eine solche Perspektive ein vielversprechendes Instrument für weitere Lektüren.