

Die Bilderschlacht

EVA KERNBAUER

In February 1745, William Hogarth published an admission ticket for an auction of his paintings entitled «The Battle of the Pictures», vividly illustrating his own view of the contested English art market. The article looks at a range of discourses adapted in this print, from the «Querelle des Anciens et des Modernes» to the critique of «Connoisseurship», and especially at Hogarth's unique use of iconoclasm aimed at carving out a place for modern English art.

Im Februar 1745 publizierte William Hogarth ein Einladungsbillet zu einer selbst organisierten Auktion seiner Gemälde. Der Erhalt des Billets war Personen vorbehalten, die sich während einer einmonatigen Vorfrist interessiert zeigten an den zum Verkauf stehenden Exponaten. [1] Die meisten dieser Gemälde waren dem breiten Publikum bekannt. Es handelte sich fast durchwegs um Ölfassungen seiner erfolgreichen Stichserien, etwa *Rake's Progress* und *Harlot's Progress* (die gerade in einer zweiten Auflage publiziert wurde), *The Four Times of the Day*, *Strolling Actresses in a Barn* und die eben entstandene Serie *Marriage A-la-mode*, deren Druckfassung gerade in Produktion war.

Hogarth hatte das Motiv einer *Battle of the Pictures* entworfen, und mit Blick auf seine kampflustige Haltung als Unternehmer-Künstler darf angenommen werden, dass dies seiner Wahrnehmung der Situation des englischen Kunstmarkts entsprach. Nicht nur das Billet, sondern auch die Auktion waren als Waffen in einem Kampf der Bilder eingesetzt, in dem es um zentrale Fragen des Status bildender Kunst, insbesondere zeitgenössischer englischer Kunst ging. Die Nähe zum ikonoklastischen Bilderstreit um das «wahre Bild» war dabei gezielt gewählt und entsprach der Intensität, mit der Hogarth die Frage nach «wahrer Kunst» zu verhandeln gedachte.

Doch welche Positionen kämpften eigentlich gegeneinander? Unter den Kontrahenten in der *Battle of the Pictures* sind klar zwei Seiten auszumachen: Vor einem Haus im linken Bildhintergrund hat ein Heer ungerahmter Leinwandbilder in Dreierreihe Stellung bezogen. Nur jeweils die vordersten Gemälde sind sichtbar; es handelt sich um generische Darstellungen der Kreuzigung des heiligen Andreas, der Schändung des Marsyas und des Raubs der Europa. Die dahinter sich schier unendlich fortsetzende Reihe von frischer Staffeleiware ist mit dem Kürzel «Dto» für «ditto» bezeichnet, was nicht nur ihre hohe Zahl, sondern auch ihre Gleichförmigkeit belegt, handelt es sich doch offensichtlich um endlose Kopien der selben Motive. Dieses übermächtige Heer kämpft unter dem Banner des Auktionshammers: An der Dachspitze des Hauses am Bildrand sitzt ein Wetterhahn, dessen Windrichtungsanzeigen das Wort «P U F S», also «puffs» ergeben – eine gängige Bezeichnung für Windbeuteleien ebenso wie für die aufbauschenden Werbemaßnahmen fragwürdiger Unternehmen.

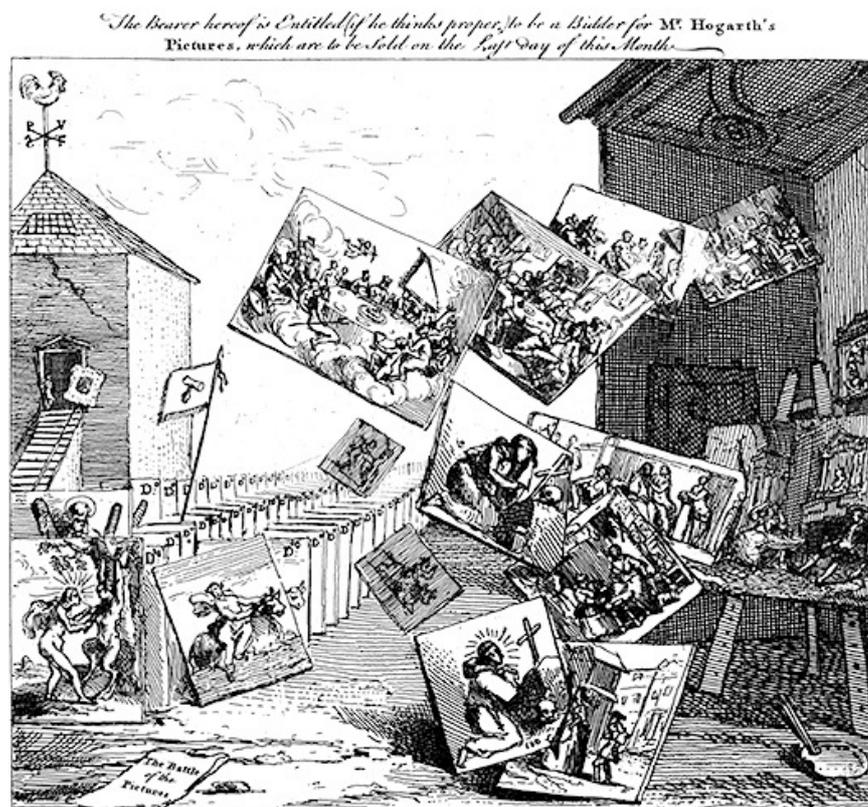


Abb: 1 >

Der Hahn (engl. «cock») verweist recht deutlich auf den Auktionator Christopher Cock, der gerade in seinen ersten Tätigkeitsjahren für manche fragliche Zuschreibungen und dementsprechend windige Geschäfte bekannt war. [2]

Nicht nur ist dieses Heer von Massenware zweifellos in der Überzahl, es geht auch recht aggressiv vor. Der rechte Bildvordergrund zeigt Hogarths Atelier als offene Versatzarchitektur, mit Staffelei und Palette. Zwei Gemälde hängen noch ungestört an der Wand, doch die Gegner sind bereits eingedrungen. Ein «heiliger Franz» versetzt *Morning* (aus *The Four Times of the Day*) einen gezielten Stich, eine «büßende Magdalena» attackiert die *Harlot* in der Szene ihrer Verhaftung. Ein neues Bild aus der Serie *Marriage A-la-mode* wird gar noch auf der Staffelei von einer «Aldobrandinischen Hochzeit» angegriffen. Offensichtlich sind diese Zweikampfpaaire nicht zufällig gewählt, sondern stellen Kommentare zur künstlerischen Auseinandersetzung um zentrale moralische Fragen dar (hier: Religion, Prostitution und Ehe). In einer zweiten, oberen Reihe wird die Schlacht weitergeführt, wobei hier Hogarths Bilder (darunter die Bordellszene aus *Rake's Progress* im Kampf gegen ein «Göttermahl») erfolgreicher ihren Platz verteidigen.

Auf der einen Seite steht also massenhaft angefertigte Importware, auf der anderen Seite englische Eigenproduktion; auf der einen kämpfen korrumpierende Mythendarstellungen und katholische Götzenbilder, auf der anderen Hogarths «Modern Moral Subjects», also Bilder von hohem erzieherischen und moralischem Wert; auf der einen Seite droht die Abhängigkeit von Zwischenhändlern, auf der anderen ist künstlerische Selbstorganisation möglich.

Indem Hogarth ein Subskriptionsticket – wie bereits im Fall von *Boys Peeping at Nature* und später von *Characters & Caricaturas* und *Time Smoking a Picture* – zur Darlegung seiner kunstpolitischen Ansichten nutzte, baute er die Funktion des Mediums zur Illustration eines bildlichen Arguments aus. Die *Battle of the Pictures* war eine Adaption von Jonathan Swifts *Battle of the Books* (1704), und dass Hogarth dafür die Druckgrafik nutzte, stellte nicht nur einen gelungenen Medientransfer dar. In der Radierung konnte Hogarth einmal mehr als Meister belehrender wie unterhaltsamer Kunst auftreten und sich zugleich in die ikonographische Tradition häretisch-reformatorischer Bildkritik «von unten» stellen.

Auch die Entscheidung, Bilder selbst (anstelle zweier Kontrahenten) kämpfen zu lassen, folgte Swifts *Battle of the Books*, in der die *Querelle des Anciens et des Modernes* ebenfalls nicht als Kampf der Autoren, sondern der Manuskripte ausgefochten worden war. Das Motiv der Bilderschlacht war nicht nur originell, sondern auch notwendig, da die Darstellung einer personalisierten Form der Auseinandersetzung mangels eines identifizierbaren Widersachers gar nicht möglich gewesen wäre. Hogarths Gegner waren die Kunstsammler und die Kunsthändler, der Massenimport kontinentaler Bildwerke nach England, [3] der Geschmack der Zeit und andere schier übermächtige Umstände. Ernstzunehmende Befürworter dieser Situation gab es nicht – im Gegenteil. Seit Generationen beklagten sich englische Autoren über das Fehlen einer heimischen Kunsttradition, insbesondere auf dem Gebiet der Historienmalerei:

«I have often wondred [...] that we have never produced an *Historical Painter*, Native of our own *Soyl*; [...] we never had, as yet, any of Note, that was an *English Man*, that pretended to *History-Painting*», [4] hatte William Aglionby bereits 1685 in einem dreiteiligen Traktat zur Malkunst geschrieben, und folgte selbst mit einer Darstellung, die sich hauptsächlich auf die italienische Kunst beschränkte. Aglionbys Bemühen galt überhaupt erst der Aufbereitung der Kennerschaft für die englische Oberschicht, «to make *Painting Familiar and Easie* to the *Nobility and Gentry* of this Nation, and to enter them so far in the *Knowledge and Acquaintance* of the *Italian Painters*, that they may converse with their Works, and understand the different *Characters*».

[5]

Auch eine Generation später galt Jonathan Richardsons Versuch zur Popularisierung der Kennerschaft in *Two Discourses* (1719) zwar der Förderung bildender Kunst, nicht aber unbedingt der Förderung englischer Künstler. Richardson war zwar selbst Porträtmaler, sein Status als *gentleman* verdankte sich jedoch zumindest ebenso sehr seiner wertvollen Sammlung von Handzeichnungen wie seiner Berufswahl. Nicht nur erachtete er den Import kontinentaler Kunstwerke nach England als notwendig, er forderte sogar Einfuhrererleichterungen, denn eine eigene «*English School of Painting*» sei noch in weiter Ferne: «a thing as yet unheard of, and whose very Name (to our Dishonour) has at present an Uncouth Sound». [6] Aus Richardsons Traktat gehen deutlich die wichtigsten englischen Vorbehalte gegen Kennerschaft hervor: Zentral waren die Einwände der Luxuskritik (der er mit dem Argument begegnete, dass Kunstsammeln keine Geldverschwendung, sondern eine Wertanlage sei [7]) und die protestantische Ablehnung religiöser und mythischer Motive als Götzen- und Heidenbilder – im ikonoklastischen Streit der Bilder eine ungemein wirksame Waffe.

Hogarth nutzte diese Vorbehalte weidlich zur Ausarbeitung seiner eigenen Position. In einer Auseinandersetzung um bildende Kunst gleich zur Schlacht zu greifen, schien ein durchaus probates Mittel in einem Jahrhundert, in dem England und Frankreich sich fast ohne Unterbrechungen in einem Krieg globalen Ausmaßes befanden, an den das übrige Europa in wechselnden Allianzen gebunden war. Bei allem Chauvinismus aber bildete die kontinentale Kunst doch das Maß, an dem auch Hogarth seine Arbeiten gemessen haben wollte, und in diesem Punkt kam die Adaptierung der *Querelle des Anciens et des Modernes* gerade recht. Die oben geschilderten Zweikampfpaare sollten zeigen, dass seine «modern moral subjects» die alte kontinentale Kunst in moralischer wie auch in künstlerischer Hinsicht überträfen. Nachdem es sich bei der *Battle of the Pictures* um einen zweckgebundenen Druck in Verbindung mit der Ankündigung einer Auktion handelte, konnten seine Empfänger mit gutem Recht annehmen, dass Hogarth seine eigene Position kommentierte. Und tatsächlich ging es im Wettstreit der Bilder um dieselbe Käuferschaft. Zwar war Hogarth im Medium der Druckgrafik erfolgreich, doch er erreichte den exklusiveren Markt der Kunstsammler nicht. Seine Gemälde blieben unverkauft, und er selbst wurde – nicht zuletzt mangels einer englischen Akademie, die ihm diesen Titel hätte verleihen können – nicht als Historienmaler wahrgenommen.

Für seine Kritik an Kunsthändlern und Kunstsammlern konnte Hogarth aus dem reichen Fundus der aktuellen französischen und englischen Connoisseurkritik schöpfen, und er war bereit, diese als selbsterwählter Fürsprecher der englischen Künstlerschaft ganz in seinem Sinne einzusetzen. Eine seiner frühesten kunstpolitischen Schriften war ein mit «Britophil» unterzeichneter Aufsatz, in dem er gegen «Picture-Jobbers» wettete, gegen Kunsthändler, die, anstatt die britische Künstlerschaft zu fördern, «dismal Dark Subjects» importierten und ihren arglosen Kunden aufschwatzten. Der englische Sammler, «tho' naturally a Judge of what is beautiful» verlasse sich so nicht auf seine eigenen Augen, sondern falle der Mode wertloser, alter Bilder anheim. [8] Das Alter der von den Händlern favorisierten Bilder stellte «Britophil» als das Ergebnis eines absichtlich herbeigeführten Verschleierungsprozesses dar, der die Malerei einem kleinen Kreis Eingeweihter vorbehalten sollte.

Dilettierende wie professionelle Kennerschaft waren in England selbst zur Mitte des 18. Jahrhunderts noch höchst umstrittene Konzepte, und so war es Hogarth möglich, seine ikonoklastische Kulturkritik gegen einen eben erst in England angekommenen Kunstbegriff zu wenden und den englischen Stolz auf die eigene Unkultiviertheit zu bedienen. Gegenüber den beiden bisherigen Polen von ignoranter Bilderlosigkeit auf der einen und der Gefahr der Verehrung von Götzenbildern auf der anderen Seite bot er einen dritten Weg an: seine *Modern Moral Subjects* führten das Ideal einer Kunst vor, die behauptete, authentisch sowohl in ihrer Machart als auch in ihrer Motivwahl zu sein, die unterschiedlichsten gesellschaftlichen Schichten anzusprechen und zur moralischen Besserung wie zur künstlerischen und wirtschaftlichen Emanzipation Englands vom Kontinent beizutragen.

Das Motiv der gegenseitigen Kritik der Werke nahm später eine Pariser *Salon*-Kritik des amüsanten und in diesem Genre ungemein erfolgreichen Autors Daudet de Jossan auf. Ein fiktiver Augenzeugenbericht eines Aufsehers im Louvre schilderte darin die Ereignisse der Nacht des 25. August 1771, in der die Bilder zu sprechen begannen, sich um ihren Vorrang stritten und über die Hängung beklagten. [9] Auch hier stand die Bücherschlacht zu Pate, und auch hier ging es darum, Bildkritik zur Gesellschaftskritik zu nutzen, doch der Einsatz war ein ganz anderer: Selbst der Humor, den Hogarth bei der Darstellung kämpfender Leinwände zeigte, war als Waffe in einer kunstpolitischen Schlacht eingesetzt, die er in der Tradition des protestantischen Bildersturms zu fechten gedachte.

In Paris hingegen stand der Streit um «wahre Kunst» gar nicht erst zur Debatte – unterstrichen doch die Auseinandersetzungen der unterschiedlichen Schulen und Gattungen die Realität der künstlerischen Vielfalt im *Salon*. Statt dessen war hier Bildkritik als Gesellschaftskritik eingesetzt, und so bezeugten die Beschwerden einer Landschaftsdarstellung von Vernet über die Urteile eines «Milchmädchens» von Louthembourg («Ma foi, Messieurs, voici qui est admirable! Une petite paysanne nous critique & nous juge. Mais c'est ce moquer...») nicht kunstpolitische Differenzen, sondern aristokratische Standesdünkel.

Eva Kernbauer studierte Kunstgeschichte an der Universität Wien und der Freien Universität Berlin. Sie promovierte 2007 an der Universität Trier zur Konzeption des Kunstpublikums im 18. Jahrhundert. 2008-2010 war sie Assistentin für Kunstgeschichte der Moderne und der Gegenwart an der Universität Bern und verbrachte in dieser Zeit einen Forschungsaufenthalt bei eikones NFS Bildkritik. Danach erhielt sie ein Habilitationsstipendium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum Thema der Geschichtsdarstellung in der Gegenwartskunst («Geschichtsbilder der Gegenwart»). Seit 2012 ist sie Inhaberin der Professur für Kunstgeschichte an der Universität für angewandte Kunst Wien.

Fussnoten

Seite 28 / [1]

Zur Chronologie der Ankündigungen und einer Besprechung des Billets:
Ronald Paulson, Hogarth, Bd. II, High Art and Low, 1732-1750, New
Brunswick (NJ) 1992, S. 229-239.

Seite 29 / [2]

Ebd., S. 231-232.

Seite 30 / [3]

Zur Entwicklung des englischen Kunstmarkts vgl. Iain Pears, The
Discovery of Painting. The Growth of Interest in the Arts in England,
1680–1768, New Haven/London 1988.

Seite 30 / [4]

William Aglionby, *Painting Illustrated in three Diallogues, containing
some choice observations upon the art*, Hg. Theodore Besterman,
Portland 1972, Preface, n. p. *Painting Illustrated in three Diallogues*
enthielt ein Glossar der wichtigsten fremdsprachigen Fachtermini, in drei
Gesprächen wurden zahlreiche weitere Grundbegriffe der Malerei erklärt.
Den Grundstock des historischen Teils des Buches bildete eine explizit auf
Vasari gestützte Vitensammlung der bekanntesten italienischen Maler.
Vgl. dasselbe Fazit Richard Haydockes in seiner Übersetzung von
Lomazzos *Trattato dell'arte della pittura*: Richard Haydocke, *A tracte
containing the artes of curious paintings carvings and buildings*, Oxford,
1598, n. p.; oder der Befund des dritten Earl of Shaftesbury, in: Anthony
Ashley Cooper, *Third Earl of Shaftesbury, Complete Works/Sämtliche
Werke*, Hgg. Wolfram Benda (u. a.), Stuttgart/Bad Cannstatt,
1981–(2001), I, 5 (*A Letter Concerning the Art, or Sience of Design*), S. 44.

Seite 30 / [5]

Aglionby, *Painting Illustrated* (Anm. 4), Preface, n. p.

Seite 31 / [6]

Jonathan Richardson, *Essay on the Theory of Painting*, London, 1715;
Jonathan Richardson, *Two Discourses* (London 1725), London (u. a.),
1998, II, S. 51.

Seite 31 / [7]

Ebd., II, S. 47–48.

Seite 32 / [8]

Paulson, Hogarth (Anm. 1), II, S. 136-138. Das Motiv der Wertlosigkeit
alter Bilder führte Hogarth später in dem Subskriptionsticket zum

Verkauf seines Gemäldes Sigismunda aus, der Radierung Time Smoking a Picture (1761).

Seite 32 / [9]

[Daude de Jossan], Lettre de M. Raphael le jeune, élève des ecoles gratuites de dessin, neveu de feu M. Raphael peintre de l'Académie de Saint-Luc ..., s.l., 1771.

Abbildungen

Seite 29 / Abb. 1

William Hogarth, The Battle of the Pictures, 1745.