

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2005

Europäische Karikaturen im Vor- und Nachmärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Erika Brokmann (Detmold), Birgit Bublies-Godau (Bochum), Claude Conter (Luxembourg), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Martin Friedrich (Berlin), Bernd Füllner (Düsseldorf), Detlev Kopp (Bielefeld), Rainer Kolk (Bonn), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Christian Liedtke (Düsseldorf), Carsten Martin (Dortmund), Harro Müller (New York), Maria Pörmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2005
11. Jahrgang

Europäische Karikaturen im Vor- und Nachmärz

herausgegeben von

Hubertus Fischer und Florian Vaßen

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1 mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt. Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2006
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Tanja Weiß, www.ruebenberger-verlag.de
Druck: DIP Digital Print, Witten
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-566-8
www.aisthesis.de

Joachim Möller (Berlin)

Götterdämmerung

The Comic History of England (1847/48)

von Gilbert Abbott à Beckett und John Leech

Interessierte Laien mit einem Faible für britische Historiographie sind in der Regel erstaunt schon über Vielzahl und Disparität derjenigen Werke, die zur Kenntnis genommen werden müssen.¹ Erstaunen erregen dürfte dabei die Tatsache, daß Autoren umfänglicher Arbeiten über europäische Geschichte häufig *Literaten* von Profession waren – Sachverständige auf verwandtem Gebiet ohne die Autorität des Fachgelehrten, aber mit der Kompetenz eines Generalisten, dessen Ziel nicht Ausforschung wissenschaftlichen Neulandes war, sondern eher leserfreundliche Aufbereitung schon akzeptierten Wissens. Tobias Smolletts *Complete History of England* (1757-58), häufig zusammen mit David Humes *History of Great Britain* veröffentlicht, ist hier zu nennen wie auch *A Child's History of England* (erschienen 1851-53 in der Zeitschrift *Household Words*, 1852-54 in Buchform) von Charles Dickens.

Gemeinverständliche Präsentation wenig populärer, schwieriger Themen hat in England eine lange Tradition. Der periodische Essay in den *Moralischen Wochenschriften* vor allem des frühen 18. Jahrhunderts ist ein Beispiel hierfür. Denn schon in Zeitschriften wie *The Tatler* oder *The Spectator* vollzog sich die Annäherung diffiziler Problematiken an ein breites Publikum, das nach seinem Platz innerhalb einer sich ändernden Gesellschaft suchte und offen war für Belehrung auf unterschiedlichstem Gebiet. Zu vergleichbaren Neuerungen gehörte um Mitte des 19. Jahrhunderts die gebildete, humoristische Vorstellung ursprünglich sperriger Thematiken, die vorher abseits aktueller literarischer Moden wie der *illustrated novel* ein Schattendasein führten.² Als 1840, noch während des

¹ Eine nach wie vor informative Einführung in die Problematik der britischen Geschichtsschreibung bieten die Aufsätze „Historians: Writers on Ancient and Early Ecclesiastical History“ und „Historians, Biographers and Political Orators“ von A.W. Ward in *The Cambridge History of English Literature*. Hg. von A.W. Ward u. A.R. Waller (15 Bde. Cambridge, 1932. Bd. 12. S. 300-22 und Bd. 14. S. 50-137).

² Aus der heute praktisch unübersichtbaren Literatur zum Phänomen der *illustrated novel* sei vor allem John Harveys *Victorian Novelists and Their Illustrators* (London, 1970) genannt. Zum weiteren Problemkreis vgl. „English Literature Illustrated: Select Bibliography“. *Imagination on a Long Rein*. Ed. by Joachim Möller. Marburg, 1988. S. 188-91.

Erscheinens der frühen Dickens-Romane, *The Comic English Grammar* mit zahlreichen Illustrationen erschien, war dies nur der Beginn einer ganzen Reihe ähnlicher Unternehmungen. Autor war Percival Leigh, junger Mediziner und „a witty would-be journalist“³ – Frontispiz und 49 Illustrationen stammten von John Leech.⁴ Noch im gleichen Jahr folgte *The Comic Latin Grammar* als Ergebnis weiterer Kooperation zwischen beiden. Zum nächsten, in der Konzeption ähnlichen Band – *The Comic Blackstone* (1844), dem die *Commentaries on the Laws of England* (1765-69) von William Blackstone zugrunde lagen – lieferte Gilbert Abbott à Beckett den Text und George Cruikshank die optischen Beigaben. Einen erneuten Wechsel in Hinblick auf den bildlichen Teil gab es wieder bei den dann folgenden Bänden: *The Comic History of England*, erschienen 1847/48 in 20 Einzelbänden (in 19 monatlichen Lieferungen), und *The Comic History of Rome*, erschienen 1852 in zehn monatlichen Lieferungen, führte mit Gilbert Abbott à Beckett und John Leech erstmals diejenigen bei einem selbständigen Projekt zusammen, die in anderem Bereich schon seit Jahren kooperierten.

Als *The Comic History of England* erschien, waren beide keine Unbekannten mehr. Gilbert Abbott à Beckett (1811-56), von seiner Ausbildung her eigentlich Jurist, war zunächst Mitherausgeber der satirischen Zeitschrift *Figaro in London* (1831-39), zu deren Mitarbeitern auch der Karikaturist und frühe Dickens-Illustrator Robert Seymour und George Cruikshank, der produktivste Buchillustrator dieser Zeit, zählten. Daneben schrieb er z.B. in der *Times* und in der *Illustrated London News*, war Autor von zahlreichen Bühnenstücken⁵ und dramatisierte mehrere Texte von Charles Dickens. Wegen seiner Mitarbeit bei der Zeitschrift *Punch*, die von ihm 1841 mitbegründet wurde, hat er noch heute vor allem einen Platz in den Literaturgeschichten. Auch der sechs Jahre jüngere John Leech strebte anfangs ein anderes Tätigkeitsfeld an. Doch schon während seines Medizinstudiums zeigte sich seine zeichnerische Begabung, die bald zu einer anderen Lebensplanung führte. *Etchings and Sketchings*, ein 1835 veröffentlichter Band mit karikaturistischen Verzeichnungen des Großstadtlebens, war so etwas wie ein Wegweiser für künftige Publikationen – *Droll Doings*, *Funny Characters* und *Humorous Sketches* (jeweils 1837-38) sind Titel, die zuverlässig das Wesen dieser und anderer Arbeiten signalisieren. Als schließlich *Punch* erschien, gehörte Leech bald zu

³ Simon Houfe. *John Leech and the Victorian Scene*. Woodbridge, 1984. S. 21.

⁴ Zu Leechs Arbeiten vgl. ebd., „Bibliography of the Works of John Leech“. S. 245-59.

⁵ Seinem Biographen Thomas Olden zufolge hinterließ er zwischen 50 und 60 Werke; vgl. *Dictionary of National Biography*. Bd. 1. S. 31.

den Mitarbeitern, deren Beiträge den Charakter der Zeitschrift prägten. Seine humoristischen Illustrationen zu den seinerzeit populären *sporting novels* von Robert Smith Surtees schließlich waren Höhepunkt eines Gesamtwerkes, zu dessen Merkmalen stilistische Geschlossenheit zählt.

I

The Comic History of England stützt sich auf historische Fakten von der römischen Invasion unter Julius Cäsar bis zur Regentschaft von König Georg II., ergänzt durch Bemerkungen von allgemeinem Interesse.⁶ Ziel des Autors war es gemäß „Preface“, „to blend amusement with instruction, by serving up, in as palatable a shape as he could, the facts of English history“ – d.h. „to place facts in an amusing light“. Diesem Anspruch, der durch den Verzicht auf namentliche Erwähnung von Leech auch die zeittypische Unterordnung des bildenden Künstlers verdeutlicht, versuchten Autor und Illustrator in insgesamt acht Büchern sowie 20 ganzseitigen Stahlstichen und 200 Holzstichen – Vignetten zu Kapitelanfängen oder ‚eingestreut‘ in den laufenden Text – gerecht zu werden.

Eine Bestandsaufnahme wird zunächst die enge Verzahnung von Text und Bild verzeichnen müssen. Denn entgegen heute üblicher Praxis bereitet die Zuordnung der Bilder zu ihren Textpassagen keinerlei Schwierigkeiten. Das zeigt sich deutlich auch bei den Stahlstichen, deren Positionierung exakt gegenüber dem zugrunde liegenden Text dem ästhetischen Spiel zweifacher Rezeption, von *Kenntnisnahme* (des Textes) und *Wiedererkennen* (im Bild) Vorschub leistet. In Hinblick auf die 1066 bevorstehende Invasion Englands durch William the Conqueror etwa heißt es:

William accordingly called a public meeting of Normans, at which it was resolved unanimously, that England should be invaded as speedily as possible. A subscription was immediately entered into to defray the cost, and volunteers were admitted to join the expedition without the formality of a reference. Tag from Maine and Anjou, Rag from Poitou and Bretagne, with Bob-tail from Flanders, came rapidly pouring in; while the riff of the Rhine, and the raff of the Alps, formed altogether a mob of the most miscellaneous character. (I, 53)

⁶ Folgende Ausgabe wurde hier zugrunde gelegt: Gilbert Abbott à Beckett. *The Comic History of England*. With twenty coloured etchings, and two hundred woodcuts. By John Leech. 2 Vols. London: Bradbury, Agnew & Co., n.d.. Zahlen in runden Klammern nach Zitaten sind Band- und Seitenangaben und beziehen sich auf diese Ausgabe.



Abb. 1. John Leech: *William inspecting the Volunteers previous to the Invasion of England* (1847). Stahlstich.

Abbildung 1, „William inspecting the Volunteers previous to the Invasion of England“, ist Leechs bildliche Realisierung dieser Passage, die das soldatische Personal bei der bevorstehenden kriegerischen Unternehmung vorstellt. Die Textvorgaben sind eindeutig: Die Anwerbung von Freiwilligen erfolgt recht unkonventionell, die Freiwilligen selbst sind internationaler Pöbel⁷ – Situation und Personen werden damit in eindeutig negativer Weise umrissen. Mit der sich anschließenden Bemerkung, bei Kenntnis dieses Sachverhalts wären spätere Ansprüche auf eine direkte Abstammung von Soldaten dieses Invasionsheeres sicherlich weniger häufig geäußert worden, erfolgt zusätzliche Anbindung auch an neueste Zeit. Leechs Stahlstich, der unmittelbaren Kontakt zu diesen Textzeilen hält, greift diese Information auf und spezifiziert sie, sollen generelle Hinweise doch bei einer Transformation von Text in Bilder zu konkreten Figuren werden. Wie aber ist dieser auch durch angeblich

⁷ Zu den Wendungen „Tag-rag and Bob-tail“ bzw. „Riff Raff“ vgl. Eric Partridge. *A Dictionary of Slang and Unconventional English*. 5. Aufl. London, 1961. Bd. 1. S. 74 bzw. Bd. 2. S. 1329.

fachliche Inkompetenz definierte Bodensatz der Gesellschaft optisch darstellbar?

Im Zentrum der Bildkomposition, hoch zu Pferde und mit einer Keule ausgestattet, blickt William auf diejenigen herab, die jetzt als seine Soldaten die Eroberung Englands verwirklichen sollen. Daß es sich um den Normannenherzog selbst handelt, verdeutlicht das Schild rechts neben seinem Kopf, das für ein Gasthaus namens *The Duke's Head* wirbt und so etwas wie eine Doppelung des leibhaftigen Herzogs ist, dessen Geltung im handkolorierten Stahlstich durch dunkle Farbgebung zusätzlich betont wird. Der Hinweis „Good Stabling“ unterhalb des Schildes – Fingerzeig auf akzeptable Stalleinrichtungen – verbindet Gasthaus und die einzige berittene Figur erneut miteinander. Gasthaus, Pferdestall und aristokratische Führerfigur verschmelzen damit praktisch zu einer Einheit.

Der linke obere Teil der Darstellung thematisiert den geselligen Teil der Anwerbung. Ein Plakat am linken Bildrand umreißt den aus dem Kontext heraus schon bekannten Sachverhalt:

“W. Dux
Wanted
some fine
spirited young
Men
to go
Over
to
England”

Unterhalb des Plakats wird die Verpflichtung dreier „spirited young men“ gefeiert, die sich im Zustand fortgeschrittener Trunkenheit offenbar weiterhin dem Alkoholgenuß hingeben, während davor einige Ausrüstungsgegenstände wie Trommel, Schwert und Teile ihrer Rüstung von Hund und Kind bewacht werden. Auf der rechten Bildseite sind diejenigen versammelt, die als Gros von Williams Streitmacht den Akt der Eroberung vollziehen sollen – vor und hinter Williams Pferd jeweils kindliche Gestalten, kaum größer als ihr Schild und ihr Schwert; dazwischen ein kleinwüchsiger, waffenloser Neger. Und wieder rechts hiervon die Masse des Heeres, das schließlich in unmittelbarer Zukunft nach England übersetzen soll. Es handelt sich bei Williams Soldaten ganz offensichtlich um ein buntes Gemisch unterschiedlichster Professionen, wie sich etwa an den jeweiligen Berufsinsignien auf der Vorderseite der Schilde zeigt: Schere und Bügeleisen weisen die Figur rechts am unteren

Bildrand z.B. als Schneider aus; das kreuzähnliche Zeichen auf dem Schild links daneben belegt, daß sein Träger von Beruf eigentlich Pfandleiher ist; und unterschiedlich gestaltete Fahnen ordnen Williams Heer unterschiedlichen Herkunftsländern zu. Mit Hilfe visueller Zeichen entsteht so eine Aussage, die die eher allgemeinen Vorgaben des Textes in einer Massenszene konkretisiert.

Kurz darauf wird in vergleichbarem Zusammenhang – exakt gegenüber dem Stahlstich – der Dialog zwischen Text und Bild durch einen Holzstich fortgesetzt. Williams Heer, so erfährt der Leser, hat den Kontinent verlassen und ist in der Nähe von Hastings gelandet:

William, who was the last to step on shore, fell flat upon his hands and face, which was at first considered by the soldiers as an evil omen; but opening his palm, which was covered with mud, he gaily exclaimed, “Thus do I lay my hands upon this ground – and be assured that it is a pie you shall all have a finger in.” This speech, or words to the same effect, restored the confidence of the soldiers, and they marched to Hastings, where they waited the coming of the enemy. (I, 53f)



Abb. 2. John Leech: *The Landing of William the Conqueror* (1847). Holzstich.

Abbildung 2 ist Leechs Umsetzung dieser Passage. Links der Bug eines Schiffes, das gerade Soldaten anlandet, die am linken und rechten Bildrand Zeuge dessen sind, was zentral in der Bildkomposition zu sehen ist: die unelegante Bauchlandung Wilhelm des Eroberers, des künftigen Königs von England.

Zumal die weiteren *Stahlstiche* signalisieren, daß *Geschichte* vorrangig als Präsentation ranghoher Personen verstanden wird, die aber ihrer Größe beraubt sind – es ist Geschichte, die gewissermaßen durch ein umgedrehtes Teleskop betrachtet wird, das Monströses im Zuge allgemeiner Reduktion auf eher handliche Größe zurechtstutzt. So thematisiert etwa das Frontispiz „The Landing of Julius Caesar“; andere Stiche wieder zeigen „King John Signing Magna Charta“, „Henry VIIIth meeting Francis Ist“ oder „The Battle of the Boyne“, jene Schlacht 1690, in der das Heer des protestantischen Wilhelm III. das des katholischen Jakob II. schlug. Allen ist gemein, daß der Textcharakter spielerisch in das andere Medium übertragen wird, daß aber in Übereinstimmung mit der jeweiligen Textvorgabe sprechende Details hinzugefügt werden, welche die Information durch den Text gewissermaßen auf eine andere Ebene verschieben und verdinglichen. „The Landing of Julius Caesar“ z.B. stellt ein Schlachtgetümmel an der englischen Kanalküste dar, indem der Sieg der Römer dadurch sinnfällig gemacht wird, daß sich offenkundig hochdisziplinierte, wohlausgerüstete römische Truppen einer englischen *Soldateska* gegenübersehen, deren nichts Martialisches anhaftet. Und in „Henry VIIIth meeting Francis Ist“ wird der Text insofern spielerisch ergänzt, als im unteren Bildbereich eine Bulldogge und ein frasierter Pudel die beiden Protagonisten – den bullig wirkenden englischen König und den eher grazilen König von Frankreich – gewissermaßen doppeln und so die majestätische Würde herabstufen.

Daß es sich hierbei um ein grundsätzliches Gestaltungsprinzip bei Leech handelt, mögen zusätzlich Holz- und Stahlstich zum Kapitel „Charles the Second“ verdeutlichen. Das Kapitel beginnt mit einem Holzstich (Abb. 3), der den „Merry Monarch“ (II, 211) offenbar in Ausübung seiner Pflichten zeigt. Der Text unmittelbar darunter lautet:

Though we find Charles II. at the commencement of this chapter seated comfortably enough upon the English throne, the question “How came he there?” – when we remember the straits and the crookedness through which he passed – very naturally suggests itself. (II, 210)

Abgebildet ist eine Personengruppe, die miteinander kommuniziert: in der Mitte der König, lässig auf seinem Thron sitzend, ein Glas in der linken Hand, während er mit der rechten auf ein Buch zeigt, mit dem links daneben zwei weibliche Gestalten beschäftigt sind; am rechten oberen Bildrand vermutlich ein Bediensteter, während links unten ein Äffchen für zusätzliche Unterhaltung sorgt. Nimmt man noch an, bei

dem Buch handle es sich um ein musikalisches Werk, der Titel „Wein, Weib und Gesang“ wäre angemessen.



Abb. 3. John Leech: *Charles II.* (1848) Holzstich.

Damit ist ein Sachverhalt optisch umrissen, der etwas Typisches für die Periode der Restauration – die Zeit nach der Puritanerherrschaft – hat. Es gehört zu den Gemeinplätzen der Literatur- und Kunstwissenschaft, daß sich mit der Rückkehr von Karl II. aus dem französischen Exil 1660 das geistige Leben in England tiefgreifend änderte. König und Hofstaat importierten eine bis dahin unbekannte Geschmackskultur – französische Eleganz und Frivolität wurden zum Vorbild in einer Zeit, die sich nun stark abgrenzte gegenüber der Puritanerherrschaft. Leechs Stich greift diesen Befund insofern auf, als das Charakteristische, das Wiedererkennbare vorgestellt wird, ohne daß eine detaillierte Vorgabe von seiten des Textes bestand.

Die Frage „How came he there?“ leitet über zu einer kurzen historischen Retrospektive in Hinblick auf eine „anecdote connected with his escape from Worcester“ (II, 211). Dabei handelt es sich nach der verlorenen Schlacht bei Worcester um Karls gelungene Flucht vor den Puritanern, als er sich hoch in einer Eiche vor den anrückenden Häschern verbergen konnte. Der Text von Gilbert Abbott à Beckett führt aus:

He had no sooner settled on his perch, and made himself a kind of nest in the boughs, than some soldiers entered on the O.P. side, and looked everywhere – except in the right place – for the fugitive monarch. His legs, as usual, were visible enough, but the troopers possibly mistook them for a pair of stockings hanging up to dry, and they were not even struck by the shoes at the end, that should have awakened them to the value of the booty. The most infantine participators in the game of Hide and Seek, would not have been at fault under circumstances of a similar kind [...]. (II, 212)

Abbildung 4 ist Leechs Stahlstich, der auf dieser Textpassage fußt und wieder unmittelbar gegenüber positioniert ist, so daß *Lesen* und *Betrachten* fast synchron erfolgen können. Links, fast im Zentrum der Bildkomposition, befindet sich einer der Häscher, hinter ihm die mächtige Eiche, in deren Krone der „fugitive monarch“ Zuflucht gefunden hat, während jeweils zu beiden Seiten des Stammes die Landbevölkerung dargestellt ist, die als Hilfstruppen König Karls beim „game of Hide and Seek“ fungiert. Die bildliche Gestaltung dieser Anekdote, die deutlich mit dem vorhergehenden Holzstich kontrastiert und mehrfach in der Literatur aufgegriffen wurde⁸, entspricht bis ins Detail den genannten Darstellungsprinzipien. Denn dem Text zufolge liegt eine Drosselung ursprünglich erkennbarer Herrscherqualitäten vor, die nicht immer mit Hilfe *textimmanenter*, wohl aber *textkonformer* Details erreicht wird.

Damit schon zeichnet sich anhand dieser kurzen Texte und ihrer bildhaften Umsetzung dreierlei ab: Erstens handelt es sich bei der *Comic History of England* um eine Reduktion historischer Geschehensabläufe ins Anekdotenhafte, um eine Abfolge nicht immer verbürgter Begebenheiten, deren Pointen zuverlässig ins Bildliche übertragen werden; zweitens stehen die bildlichen Darstellungen stilistisch in einer langen Tradition, während drittens ihre Platzierung im Text eher zeitgenössische Usancen spiegelt.

II

Typisch für Leechs Stiche ist zum einen, daß sprechende Details sich zu einer Gesamtaussage zusammenfügen. So wurde die im Text hervorgehobene mangelnde Eignung der normannischen Soldaten im Bild durch Betonung ihrer ursprünglich kriegsfernen Professionen erreicht. Berufsinsignien, die aus ihrem natürlichen Umfeld herausgelöst wurden, rufen in ihrem neuen Kontext einen Eindruck hervor, der ihre Träger für die anstehende Aufgabe disqualifiziert.

⁸ Vgl. etwa William Harrison Ainsworths Roman *Boscobel; or, The Royal Oak*. London, 1872.

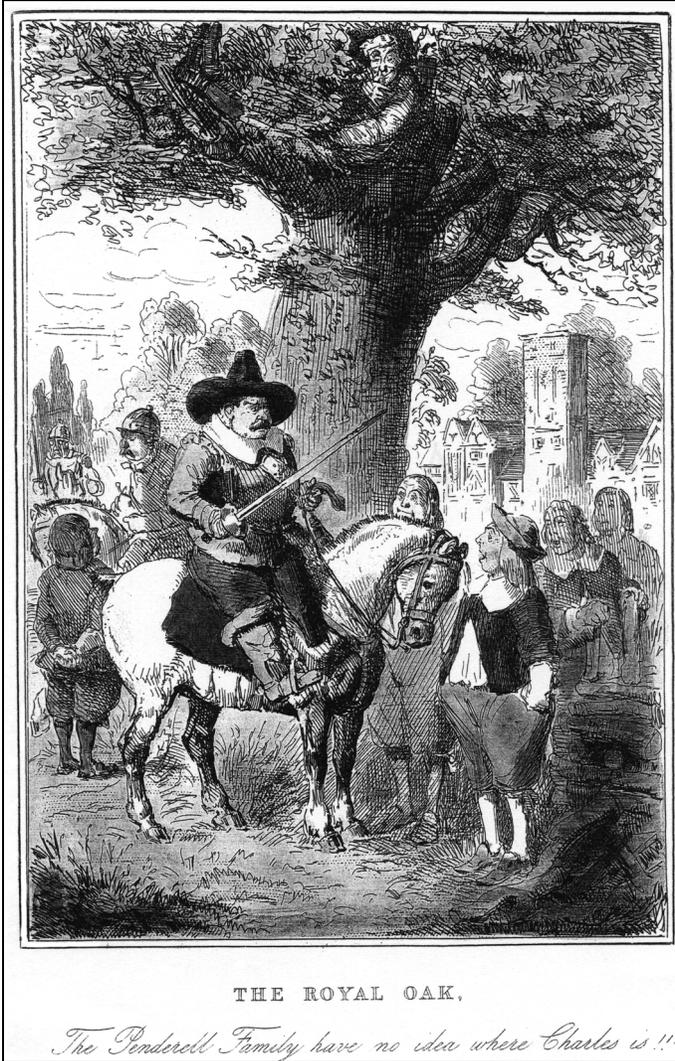


Abb. 4. John Leech: *The Royal Oak – The Penderell Family have no idea where Charles is !!!!* (1848). Stahlstich.

Kennzeichnung von Personen durch Berufsinsignien und damit Zuordnung zu einer spezifischen Profession ist ein Kunstgriff, der in der englischen Graphik eine lange Tradition hat und bis auf William Hogarth zurückgeht. Als Charles Lamb im frühen 19. Jahrhundert seinen Befund

formulierte, manche bildliche Darstellungen schaue man an, diejenigen von Hogarth aber müsse man *lesen*⁹, wies er auf einen Sachverhalt hin, der künftig zur argumentativen Grundausrüstung bei der Auseinandersetzung mit Hogarths Werk werden sollte. Denn sein graphisches Werk erschließt sich dem Betrachter im wesentlichen durch akribisches *Einsammeln* von Nuancen, weniger durch unmittelbares Erfassen einer Bildfindung. Darüber hinaus wurde die Konvention, eine Aussage durch Häufung von Details zu generieren, für seine späten Schüler traditionsstiftend: Der karikaturistische Stil von George Cruikshank oder Hablot Knight Browne („Phiz“) wäre ohne das prägende Vorbild William Hogarths kaum denkbar.¹⁰

Beer Street (Abb. 5), zusammen mit seinem thematischen Gegenstück *Gin Lane* eines von Hogarths bekanntesten Werken, weist beispielhaft diese Technik auf. Der 1751 erstmals veröffentlichte Stich stellt die Vorteile des Biergenusses im zeitgenössischen England dar, der dann in *Gin Lane* mit der verheerenden Wirkung des Konsums von Gin kontrastiert wird. Im Zentrum der Darstellung steht ein Wirtshaus, und die Stadtscenerie wird durch eine Vielzahl menschlicher Gestalten bevölkert, die im Ensemble den Eindruck von Zufriedenheit vermitteln. Links, am unteren Bildrand, etwa sitzen drei stattliche Männer und trinken Bier. Daß es sich nicht um Akteure von beliebiger Profession handelt, verrät ihre Ausrüstung, die sie spezifischen Berufen zuordnet.

Der beleibte, fröhliche Mann ganz unten links ist als Fleischer identifizierbar; die gleichfalls füllige Figur mit Bierkrug und Pfeife oberhalb rechts des Fleischers gibt sich durch die Zunge am Gürtel als Schmied zu erkennen; hiervon wieder rechts sitzt ein Pflasterer, erkennbar an seiner Ramme in der rechten Armbeuge; und vor ihm sitzt, eng an ihn geschmiegt, eine junge Frau, die durch Schlüssel und Marktkorb als Hausmädchen zu erkennen ist. Ihnen und allen anderen Figuren, die durch ähnliche Bedeutungsträger identifizierbar sind, geht es offenkundig aufgrund ihres Biergenusses vorzüglich. Aber eine Ausnahme gibt es doch: Das Haus dessen, dem durch eine Türklappe gerade ein Bier gereicht wird, wirkt stark verfallen. Es handelt sich um das Haus des Pfandleihers: „das Zeichen seines Geschäftes, drei blaue Kugeln in einem Kreuz,

⁹ „On the Genius and Character of Hogarth“; vgl. etwa *The Life, Letters, and Writings of Charles Lamb*. Ed. by Percy Fitzgerald. The Enfield Edition. 6 vols. London, n.d., IV. S. 287-313, bes. S. 288.

¹⁰ Zu dieser Problematik vgl. u.a. Michael Steig. *Dickens and Phiz*. Bloomington/ London, 1978. Bes. S. 12-3, 27-8, 48-9, 83-4.

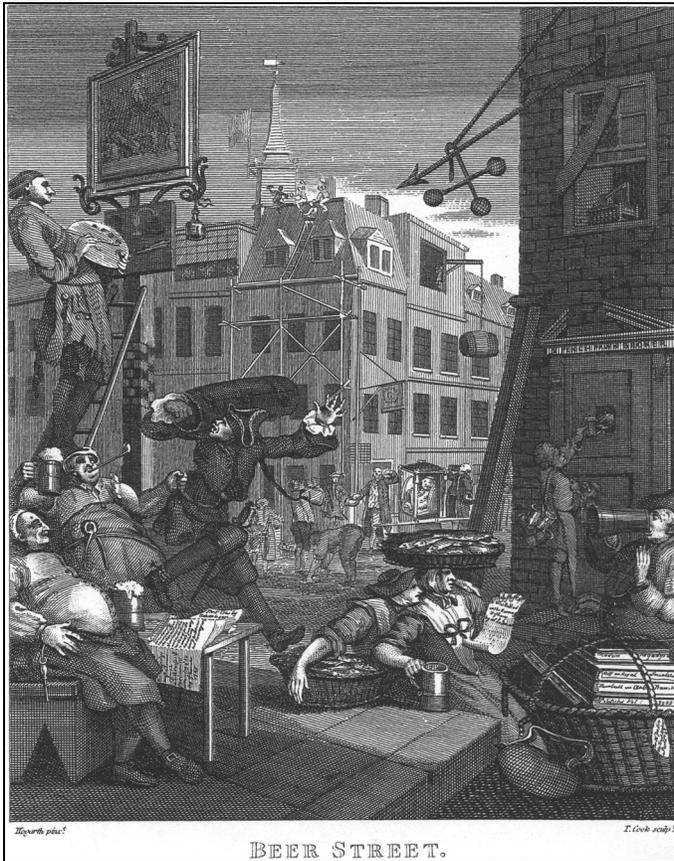


Abb. 5. William Hogarth: *Beer Street* (1751). Kupferstich.

ist bereits im Sinken begriffen¹¹, während der Bierwirt gegenüber sein Gebäude verschönern oder vergrößern läßt.

Der Sachverhalt bei der optischen Vermittlung von Information ist erheblich differenzierter als hier dargestellt und gilt darüber hinaus nicht nur für *Beer Street* und *Gin Lane*, sondern ist typisch für die gesamte Graphik Hogarths. Daß es sich bei der Genese einer Aussage durch Akkumulation von Details nicht um ein isoliertes, zeitlich begrenztes Phäno-

¹¹ *William Hogarth's Zeichnungen. Nach den Originalen in Stahl gestochen. Mit der vollständigen Erklärung derselben von G.E. Lichtenberg. Herausgegeben mit Ergänzung und Fortsetzung derselben [...] von Dr. Franz Kottenkamp. 2. Auflage, 2 Bde. Stuttgart, 1857, II. S. 439.*



Abb. 6. Hablot Knight Browne: *Our Pew at Church* (1847). Holzschnitt.

men handelt, verdeutlicht Abbildung 6. Es handelt sich um Hablot Knight Brownes Illustration „Our Pew at Church“ zu Charles Dickens’ Roman *David Copperfield*, der praktisch zeitgleich mit der *Comic History* veröffentlicht wurde. Die Illustration transponiert eine Textpassage in das andere Medium, indem Details der Handlung spielerisch verdinglicht werden. Sie erschließt sich nicht auf einen Blick, sondern fordert Zuwendung gegenüber dem Detail, fordert Sichtung der angebotenen Informationsfülle mit anschließender Integration der Teile zu einem Ganzen. So entspricht die fortschreitende *Umgarnung* einer weiblichen Hauptfigur dem Tun der Spinne am linken mittleren Bildrand, während das Bildnis der von einer Schlange in Versuchung geführten Eva rechts daneben eine Art zusätzlicher Kommentar zum nämlichen *sjet* ist. Ausgestaltung der

Kirche und Ausstattung der Personen dagegen stellen textkonforme Komplettierung der Vorgaben durch den Autor dar, wie sie bei der literarischen Illustration üblich ist.

III

Damit deutet sich an, daß John Leech sowie Hablot Knight Browne hier in der Tradition von Hogarth stehen. Die präzise Zuordnung der 200 Holzschnitte dagegen verweist auf eine eher zeitgenössische Konvention. Zumal bei den vorgestellten Holzschnitten – „The Landing of William the Conqueror“ und „Charles II.“ – hatte sich eine enge Verzahnung von Schrift und Bild gezeigt, die eine praktisch synchrone Rezeption durch den Leser ermöglicht, wie es bei *comic strips* und Karikaturen mit Sprechblasen üblich ist. Unmittelbare Kooperation von Text und Bild ist eine Innovation der Buchproduktion dieser Zeit, weil die jeweilige Technik des Hochdruckverfahrens diese Kombination ermöglichte. *Vanity Fair*, William Makepeace Thackerays zusammen mit der *Comic History* erschienener Roman von Aufstieg und Fall einer Karrieristin aus dem unteren Bürgertum, ist ein Beispiel hierfür. Denn neben Stahlstichen finden sich hier wie dort zahlreiche Holzschnitte, die gewissermaßen in den Text ‚hineingesetzt‘ wurden, was in neueren Textausgaben nicht durchgängig gewürdigt wird.¹² Das gilt etwa für eine Darstellung der Protagonistin Rebecca Sharp mit ihrem Verehrer Joseph Sedley in einem der ersten Kapitel (Abb. 7), die repräsentativ für andere Holzschnitte im Text ist.

Auch hier trifft zu, daß diese Illustration aus der – im wahrsten Sinne des Wortes – Berührung mit einer spezifischen Textpassage lebt, aus der Einheit des Bildes mit der kleinen Satzpartikel „Miss Rebecca Sharp and her stout companion“. Dem aufmerksamen Leser einer nichtillustrierten Ausgabe würde an dieser Stelle allenfalls auffallen, daß Rebecca entgegen den üblichen Gepflogenheiten des Erzählers sehr förmlich mit Vor- und Nachnamen vorgestellt wird. Die Nennung auch des Nachnamens beleuchtet jedoch erst das Zusammenspiel zwischen Schrift und Bild, ist doch die in den Text eingefügte Illustration eindeutig Gestaltwerdung

¹² Leider verzichten auch heutige, in England erschienene Ausgaben auf alle von Thackeray stammenden Illustrationen und dokumentieren damit mangelndes Verständnis in Hinblick auf die Zusammengehörigkeit von Schrift und Bild. Vergleichbares gilt auch für die im Programm des Deutschen Taschenbuch Verlages erschienene deutsche Übersetzung (München, 1975 u.ö.), die zwar die Illustrationen der Erstausgabe von 1848 berücksichtigt, sie aber nicht immer korrekt plaziert.

der Wörter „sharp“ und „stout“. Die Harmonie zwischen Graphik und Formulierung wiederum trägt zur Charakterisierung beider bei, wie es auch bei Leechs „Charles II.“ der Fall ist. Sie bringt geradezu den Nachweis der prominentesten Qualitäten des ungleichen Paares: Rebecca ist durchtrieben, Joseph ist fett – Rebeccas sprechender Nachname, im Sinne etwa von „scharfsinnig“, in Einklang mit ihrem maliziösen Gesichtsausdruck kontrastiert mit dem Abbild Josephs, das ihn nicht eben als scharfen Denker ausweist.



Abb. 7. William Makepeace Thackeray: Holzschnitt zu *Vanity Fair* (1847).

Die genannten Darstellungen von Leech und Thackeray sind sicher dekorativ.¹³ Darüber hinaus aber sind sie auch interpretativ, weil Schrift und Bild einander durchdringen, weil sie einzelne Textteile in ein ganzes Sinngebäude einbringen, das – durch die Illustration jetzt deutlich erkennbare – Querverbindungen und Vorausdeutungen kennt, das plötzlich und behutsam zugleich Handlungsmomente dehnt, ohne sie aufzuzwingen.

¹³ Zu Thackerays Illustrationen zu *Vanity Fair* vgl. etwa Teona Tone Gneiting, „The Pencils Role in *Vanity Fair*?“. *Huntington Library Quarterly* 39 (1976): S. 171-202 und Joachim Möller, „Buchschnuck oder Verständnishilfe: Text und Illustration in *Vanity Fair* am Beispiel des *husband-hunting*“. *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 13 (1980): S. 89-101.

IV

Auffälligstes Merkmal der *Comic History* aber ist zweifellos die konsequente Verzeichnung ihrer Protagonisten, die Reduktion historischer Figuren auf Zerrbilder ihrer selbst. Offenbar sind alle ranghohen Persönlichkeiten im gewählten Zeitraum betroffen, und ihr Schicksal ist durchaus unterschiedlich. Gemein ist ihnen nur der Mangel an den Werten, die sie doch in der Vorstellung des *common readers* eigentlich auszeichnete, wobei Text und Bild einander entsprechen. Wilhelm, der später den Beinamen *der Eroberer* tragen sollte, mutiert in der *Comic History* zum Tölpel, während sein Heer als Ansammlung menschlicher Unfähigkeit gezeichnet wird; Karl II. wird zum Bonvivant, der sich vorher nur durch eine Art Versteckspiel mit feindlicher Kriegsmacht auszeichnete. Diese Reihe könnte beliebig fortgesetzt werden.

Dabei trifft zu, daß Verzerrung weniger durch Überzeichnung persönlicher Eigenschaften in Text oder Bild entsteht, sondern eher durch Platzierung der jeweiligen Figur in einen bestimmten historischen Kontext, der jetzt allerdings in Widerspruch zum allgemein akzeptierten Geschichtsbild steht. Bei Wilhelm dem Eroberer und Karl II. wird die Aura von Entrücktheit und Erhabenheit durch Einpassung der Figuren in eine Situation aufgehoben, Komik durch die Differenz zwischen Anspruch und Realität erzeugt. Freud hat in Zusammenhang mit seinen Überlegungen zu Witz, Komik und Karikatur darauf hingewiesen¹⁴, daß gerade dieser Abgleich geeignet ist, Komik zu erzeugen. Wichtig sei hier „vor allem die Versetzung in Situationen, in denen man infolge der menschlichen Abhängigkeit von äußeren Verhältnissen [...] komisch wird, ohne Rücksicht auf die persönlichen Eigenschaften des Betroffenen, also die Ausnützung der Situationskomik.“¹⁵ Dabei sei es unerheblich, ob es sich um eine reale oder fingierte Situation handle.¹⁶

In der *Comic History* verdichtet sich solcherart erzeugte Komik zur Karikatur auf einen zeitlich entrückten, elitären Personenkreis. Hier trifft zu, daß komische Reduktion der jeweiligen Individuen – Götterdämmerung auf einer nebligen Insel – auf methodisch gleiche Art erreicht wurde. Denn die Karikatur, so Freud im nämlichen Zusammenhang, erreiche diese Reduktion, „indem sie aus dem Gesamtausdrucke des erhabenen

¹⁴ Sigmund Freud, „Der Witz und die Arten des Komischen“. *Studienausgabe*. 3. Aufl. Frankfurt, 1970. 3. Aufl., Bd. 4. S. 9-219.

¹⁵ Ebd., S. 186.

¹⁶ Vgl. ebd.

Objekts einen einzelnen an sich komischen Zug heraushebt“.¹⁷ Denn sie übertreibt und spitzt zu. Man mag hier einwenden, daß Freuds Definition wie andere seiner Bemerkungen zu Kunst und Literatur nicht mehr dem heutigen Standard entsprechen. Doch zumal in Hinblick auf die *Comic History* aber stimmt, daß die Bebilderung – die als *Illustration* den Textcharakter spiegelt und als *Karikatur* Spottbild ist auf die englische Geschichte – einseitige Konzentration bei der Gestaltung aufweist.

Damit entspricht sie den Erfordernissen, die nach allgemeinem Konsens an eine Karikatur – sei sie eher *strafend* oder eher *humoristisch* – zu stellen sind: „Sie strebt nicht die ästh. Erfassung einer Totalität an, sondern konzentriert sich in relativer Einseitigkeit auf ein wesentl. Merkmal eines aufzudeckenden Widerspruches, den sie kritisch und propagandistisch bearbeitet.“¹⁸ Ob man Leechs Beiträge zur *Comic History* als *Illustration* begreift, als Transponierung des Werkcharakters in das andere Medium mit Hilfe textkonformer Details, oder als *Karikatur*, als Bloßstellung gesellschaftlich bedingter Zustände durch lustvollen Aufweis ihrer Bedingungsfaktoren – deutlich bleibt in jedem Falle ihre stilistische Verpflichtung gegenüber der von Hogarth begründeten Konvention und auch den Usancen der zeitgenössischen Gestaltung von Schrift und Bild im Rahmen eines Gesamtkunstwerks. Eines Gesamtkunstwerks, das im Jahrhundert der in Europa gegründeten Zeitschriften mit vorwiegend satirisch-politischem Charakter wie *La Caricature* und *Le Charivari* in Frankreich, *Fliegende Blätter* und *Düsseldorfer Monatshefte* in Deutschland, *Figaro in London* und *Punch* in England, einen vergleichsweise konservativen Charakter hatte, da revolutionäre Potentiale nicht ausgeschöpft, sondern Defizite personalisiert wurden.

Hubertus Fischer hat in seinem Buch über die karikaturistische Karriere des Löschhütchens in gesamteuropäischem Kontext belegt, daß die „Karikaturisten des 18. und 19. Jahrhunderts [...] ein umfangreiches Zeichenrepertoire entwickelt“ haben.¹⁹ Für *The Comic History of England* von Gilbert Abbott à Beckett und John Leech gilt demgegenüber, daß popularisierte Geschichtsschreibung nicht in die Entwicklung neuer Konzeptionen mündete, sondern Traditionelles perpetuierte oder Aktuelles aufgriff.

¹⁷ Ebd., S. 187.

¹⁸ *Lexikon der Kunst*. 7 Bde. Leipzig, 1987-94, III, s.v. „Karikatur“. Vgl. hier auch die aktuelle Bibliographie zum Begriff der Karikatur.

¹⁹ Hubertus Fischer. *Wer löscht das Licht? Europäische Karikatur und Alltagswelt 1790-1990*. Stuttgart, 1994. S. 11.