

Ekaterini Kepetzis

Populär/Elitär?

Diversifizierte Vermarktungsstrategien in William Hogarths Druckgrafiken

Abstract: William Hogarth setzte im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts Maßstäbe nicht nur in Hinblick auf die Narrationen seiner aus der Alltagswelt des aufsteigenden Bürgertums und seiner neuen Werte entnommenen *Modern Moral Subjects*, sondern insbesondere durch die Initiierung eines innovativen Arsenals von Annoncierungs-, Verkaufs- und Distributionsstrategien für seine Grafiken. Diese auf einen freien Markt zielenden Popularisierungsmaßnahmen adressierten mittels unterschiedlicher Rezeptionsangebote diverse Publikä. Im Folgenden werden die Strategien aufgezeigt, mit denen Hogarth als selbstständig agierender Künstler-Unternehmer neuen Stils den Vertrieb seiner Grafiken in die eigene Hand nahm sowie zugleich seine anti-akademische Ästhetik öffentlich machte. Exemplarisch analysiert werden hierzu das von Hogarth geprägte Medium der Subskriptionsgrafiken, Raubkopien nach einem seiner Stiche sowie ein als Eintrittsbillet fungierender Druck.

As an agent of change, printing altered methods of data collection, storage and retrieval systems and communications networks used by learned communities throughout Europe. It warrants special attention as it had special effects.¹

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts, im Nachgang der *Glorious Revolution* und auf dem Weg, eine globalisierte Wirtschaftsmacht zu werden, hatte sich London zu einem metropolitan geprägten Raum entwickelt, der erstmals im Europa der Frühen Neuzeit eine Vielzahl von Teilöffentlichkeiten² und sogar Subkulturen³ auszuprägen vermochte. Wie

1 Eisenstein, Elizabeth L.: *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe* (Volumes I and II complete in one volume). Cambridge 1980, S. XVI. Vgl. McNeil, Peter / Steorn, Patrik: „The Medium of Print and the Rise of Fashion in the West“. In: *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 82, 2013, 3, S. 135–156, hier: S. 136.

2 Zur Pluralisierung des von Jürgen Habermas in *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (1962) geprägten frühneuzeitlichen Öffentlichkeitsbegriffs und der Kritik an diesem vgl. Schlägl, Rudolf: „Politik beobachten: Öffentlichkeit und Medien in der Frühen Neuzeit“. In: *Zeitschrift für Historische Forschung* 35, 2008, 4, S. 581–616. Vgl. auch die Ausführungen von Maria Männig in diesem Band, bes. S. 252 ff.

3 Jenner, Mark: „London“. In: Raymond, Joad (Hg.): *Cheap Print in Britain and Ireland to 1660* (= The Oxford History of Popular Print Culture, 1). Oxford 2011, S. 1–14. Zu Hogarths London vgl. Gatrell, Vic: *The First Bohemians: Life and Art in London's Golden Age*. London 2013, bes. S. 249–299. Besonders gut dokumentiert ist die Subkultur von performativ ausgelebtem Transvestismus in sog. Londoner Molly-

in einem Laboratorium lässt sich anhand der Umwälzungsprozesse in der britischen Hauptstadt daher in Produktions- und Vertriebsprozessen sowie Werbestrategien die Herausbildung einer diversifizierten Adressierung potenzieller Kund:innen beobachten, die in den folgenden Jahrzehnten und Jahrhunderten charakteristisch für westliche Konsumgesellschaften werden sollte.⁴

Dies gilt – nach Ende einer staatlichen Vorzensur auf alle Druckerzeugnisse im Jahre 1695 – auch für den Buch- und Grafikhandel. Aufgrund der Gleichzeitigkeit der höfisch-elitären Kultur, einer urbanen, merkantilistisch geprägten Meritokratie sowie der wachsenden Schicht potenziell interessierter Abnehmer:innen mit schwächeren Einkommen,⁵ bedienten Grafikhandlungen und Druckereien elitäre Kreise mit Angeboten im Luxussegment,⁶ erzielten jedoch häufig das Gros ihres Umsatzes durch sogenannte *Little Jobs* und *Cheap Prints*, etwa Bekanntmachungen, Werbeblätter, Predigten und Balladendrucke oder *Trade Cards*.⁷

Im Weiteren werden diese Prozesse ausgehend von einigen Blättern William Hogarths (1697–1764) exemplarisch beleuchtet. Die Diskussion von Arbeiten Hogarths im Kontext populärer Bildkulturen mag zunächst verwundern, gilt der Künstler doch als bedeutendster englischer Grafiker der Frühen Neuzeit sowie Nestor einer eigenständigen

Houses im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, vgl. zusammenfassend Kepetzis, Ekaterini: „William Hogarths ‚Taste in High Life‘: Normierungsprozesse und Repräsentationen von Männlichkeit im 18. Jahrhundert“. In: Hecht, Lisa / Ziegler, Hendrik (Hg.): *Queerness in der Kunst der Frühen Neuzeit?* Wien, Köln 2023, S. 285–311.

⁴ Zu den Strukturen des Londoner Druckwesens im 17. Jahrhundert und ihren Veränderungen vgl. Jones, Malcolm: *The Print in Early Modern England: An Historical Oversight* (= Studies in British Art). New Haven, London 2010, S. 1–14. Die in der Frühen Neuzeit gegebenen Möglichkeiten der Absatzgenerierung skizziert Griffiths, Antony: *The Print Before Photography: An Introduction to European Printmaking 1550–1820*. London 2018² (London 2016), S. 350–362.

⁵ Vgl. dazu Halasz, Alexandra: *The Marketplace of Print. Pamphlets and the Public Sphere in Early Modern England* (= Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture, 17). Cambridge 1997². Die Produktionsweisen, Distributionswege und Darstellungskonventionen innerhalb Europas beleuchten die Beiträge in Rospoher, Massimo / Salman, Jeroen / Salmi, Hannu (Hg.): *Crossing Borders, Crossing Cultures. Popular Print in Europe (1450–1900)*. Berlin, Boston 2019.

⁶ Hier sind insbesondere die bislang im Fokus der Forschung stehenden, von namhaften Künstlern erstellten prestigebringenden Stiche und illustrierten Bücher in kleinen Auflagen zu nennen. Zum Luxusdiskurs im 18. Jahrhundert vgl. Berry, Christopher J.: *The Idea of Luxury. A Conceptual and Historical Investigation* (= Ideas in Context, 30). Cambridge 1994; Berg, Maxine: *Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain*. Oxford 2007; Terjanian, Anoush Fraser: *Commerce and its Discontents in Eighteenth-Century French Political Thought*. Cambridge 2013, S. 26–56.

⁷ Watt, Tessa: *Cheap Print and Popular Piety, 1550–1640*. Cambridge 1994; Raymond, Joad: „The Origins of Popular Print Culture“. In: Ders. 2011 (wie Anm. 3), S. 1–14; Atkinson, David / Roud, Steve (Hg.): *Cheap Print and the People: European Perspectives on Popular Literature*. Newcastle upon Tyne 2019; Dies.: *Cheap Print and Street Literature of the Long Eighteenth Century*. Cambridge 2023. <https://doi.org/10.11647/OBP.0347> (03.10.2023); Griffiths 2018 (wie Anm. 4), S. 389–391; Raven, James: „Jobbing Printing in Late Early Modern London. Questions of Variety, Stability and Regularity“. In: Ferlier, Louisiane / Miyamoto, Benedicte (Hg.): *Forms, Formats and the Circulation of Knowledge: British Printscapes' Innovations, 1688–1832* (= Library of the Written Word, 83). Leiden, Boston 2020, S. 27–49.

englischen Kunst und Kunstdtheorie, ist als solcher gut erforscht und offenbar zweifelsfrei der ‚Hochkunst‘ zuzurechnen. Allenfalls seine Anfänge, so scheint es, lassen sich mit der Adressierung breiterer Schichten von Konsument:innen sowie der Produktion von Drucken in Verbindung bringen, die ein mittleres bis unteres Preissegment bedienten und gemeinhin als populär bezeichnet werden können: 1697 als Sohn eines verarmten Lateinlehrers und gescheiterten Kaffeehausbesitzers in London geboren, absolvierte Hogarth eine Ausbildung bei dem Goldschmied, Kupferstecher und Graveur Ellis Gamble und fertigte bis in die frühen 1720er Jahre primär kommerzielle Drucksachen wie *Shop Cards*, Eintrittskarten oder kleine Wappen. Entsprechend in einem zentralen Bereich frühneuzeitlicher populärer Bildkultur tätig, trat er als Entrepreneur auf und erprobte in den folgenden zwanzig Jahren verschiedene Strategien zur Gewinnoptimierung. Zwar studierte Hogarth auch an der privaten Kunstschule des Hofmalers Sir James Thornhill, dessen Tochter Jane er 1729 heimlich heiratete, jedoch gelang es ihm nicht, sich als Historienmaler zu etablieren. Stattdessen ist er trotz seiner den ‚höheren‘ Bildgattungen zuzurechnenden Arbeiten vor allem als Künstlergrafiker anzusprechen, der sich wiederholt in die kunsttheoretischen Diskurse der Zeit einschaltete und die akademischen Normen der kontinental geprägten Hochkunst kritisch hinterfragte. Dies geschah nicht erst mittels seiner 1753 veröffentlichten ästhetischen Schrift *The Analysis of Beauty*,⁸ sondern insbesondere durch die von ihm selbst als *Modern Moral Subjects* bezeichneten Themen. Dabei handelt es sich um ambitionierte, zwischen Historie und Genre positionierte Darstellungen, die ausgehend von einer in der eigenen Gegenwart und Lebenswelt situierten Handlung die aufklärerisch fundierte, moralisch-didaktische Unterweisung der Rezipierenden zum Ziel hatten.⁹ Mit *A Harlot's Progress*,¹⁰ seinem ersten, im Jahre 1731 publizierten Zyklus von sechs Bildern, wurde er berühmt und beeinflusste mit diesem und seinen weiteren Werken die englische wie internationale Grafikproduktion bis ins 19. Jahrhundert hinein. Die von ihm entwickelten Bild-Text-Hybride adaptierten dabei einerseits eine dediziert frühneuzeitliche und emblematisch strukturierte Bildrhetorik, repräsentierten andererseits tagesaktuelle, bürgerlich geprägte Sujets, die – abhängig von ihrer visuellen Bildung – den Betrachtenden unterschiedliche Rezeptionsangebote eröffneten. Dabei nutzte Hogarth ökonomische Taktiken der Popularisierung, Präsentation und Distribution, die im Weiteren im Mittelpunkt stehen werden.

⁸ William Hogarth: *The Analysis of Beauty with the Rejected Passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes*, hg. von Joseph Burke. Oxford 1955.

⁹ Zur Zielrichtung von Hogarths ‚neuer Kunst‘ und ihrer Verknüpfung mit den modernen (natur-)wissenschaftlichen Theorien der Zeit vgl. Ogée, Frédéric: „Aesthetics and Empiricism: the Ideological Context of Hogarth's Series of Pictures“. In: Ders. (Hg.): *The Dumb Show. Image and Society in the Works of William Hogarth* (= Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 357). Oxford 1997, S. 177–189, hier: S. 192–196.

¹⁰ Die den Stichen zugrunde liegenden Gemälde wurden bereits 1755 bei dem Brand von Fonthill Abbey, dem Landhaus William Beckfords, vernichtet; vgl. Paulson, Ronald: *Hogarth's Graphic Works*. New Haven, London 1989³ (1965), Kat. 121–126, S. 76–83, hier: S. 76–77. Hogarths Originalplatten wurden bis ins 19. Jahrhundert für Nachdrucke verwendet; vgl. ebd., S. 16–21.

Im Rahmen meiner dreigliedrigen Analyse werde ich die Strategien nachzeichnen, mittels derer der Künstler versuchte, sich selbst und seine Arbeiten in London bekannt(er) zu machen, als Künstler-Unternehmer neuen Stils Produktion und Distribution in die eigene Hand zu nehmen sowie seine anti-akademische Ästhetik zu präsentieren. Das bislang nicht als geschlossene Gruppe beleuchtete, hochkomplexe und von Hogarth entscheidend geprägte Medium der Subskriptionsgrafiken bildet den Ausgangspunkt meiner Untersuchungen.¹¹ Diese Quittungsblätter geben Auskunft über Bewerbung, Präsentation und Verbreitung von Hogarths Stichen sowie die von ihm adressierten Öffentlichkeiten. Zur Charakterisierung dieses Maßnahmenbündels wird der aus der Betriebswirtschaftslehre entlehnte Terminus der ‚Diversifizierung‘ adaptiert, da dieser stets auf eine konzertierte Vielzahl von Taktiken verweist.¹²

Die exemplarische Auseinandersetzung mit dem Blatt *The Laughing Audience*, in welchem Hogarth sein Publikum (re-)präsentiert, ermöglicht die Analyse dieses neuen Typs sowie die Verortung der mittels solcher Blätter annoncierten Stichserien in den Mechanismen marktorientierter Publizistik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in London. In meinem zweiten Beispiel wird die Untersuchung der Rezeption von Blatt 3 aus Hogarths Serie *A Rake's Progress* die Frage beantworten, inwieweit die vermeintlich ausschließlich der Hochkultur zuzurechnenden Werke des Grafikers als ‚populär‘ apostrophiert werden können und anhand welcher Kriterien diese Popularität etabliert werden kann. Die Untersuchung von Hogarths Eintrittsbillet *The Battle of the Pictures* beleuchtet abschließend die Struktur des englischen Kunsthändels jener Jahre, Hogarths Verständnis von Originalität und Autorschaft sowie die akademisch geprägte Ästhetik, gegen die er sich richtete.

¹¹ Leachs maschinengeschriebene Dissertation fokussiert, anders als der Titel suggeriert, nicht die Subskriptionsstiche allgemein, sondern lediglich Hogarths *The Battle of the Pictures* sowie *Time destroying a Painting* und geht nur kurSORisch auf die generelle Bedeutung solcher Bildfindungen als „artistic manifestos“ ein. Vgl. Leach, Frederick D.: *William Hogarth's Subscription-Tickets: A Vehicle for Eighteenth Century Satire on Contemporary Taste*. Phil. Diss. State University of Iowa 1955, S. 2.

¹² Darunter werden Verfahrensweisen verstanden, die Firmen einsetzen, um die Palette von Produkten oder Dienstleistungen zu erweitern, anzupassen und neue Märkte zu erschließen. Ziel dieses Clusters verschiedener Strategien – zu denen beispielsweise Marktforschung, Werbung, Anpassung des Angebots gehören können – ist es, Absatz und Gewinn zu erhöhen und/oder Verluste zu minimieren sowie das Risiko von Investitionen zu streuen. Die entsprechende Diskussion wurde angestoßen von Bartels, Gerhard: *Diversifizierung. Die gezielte Ausweitung des Leistungsprogramms der Unternehmung*. Stuttgart 1966. Alternativ wird von „Diversifikation“ gesprochen, die bspw. auch für Aktienportfolios empfohlen wird.

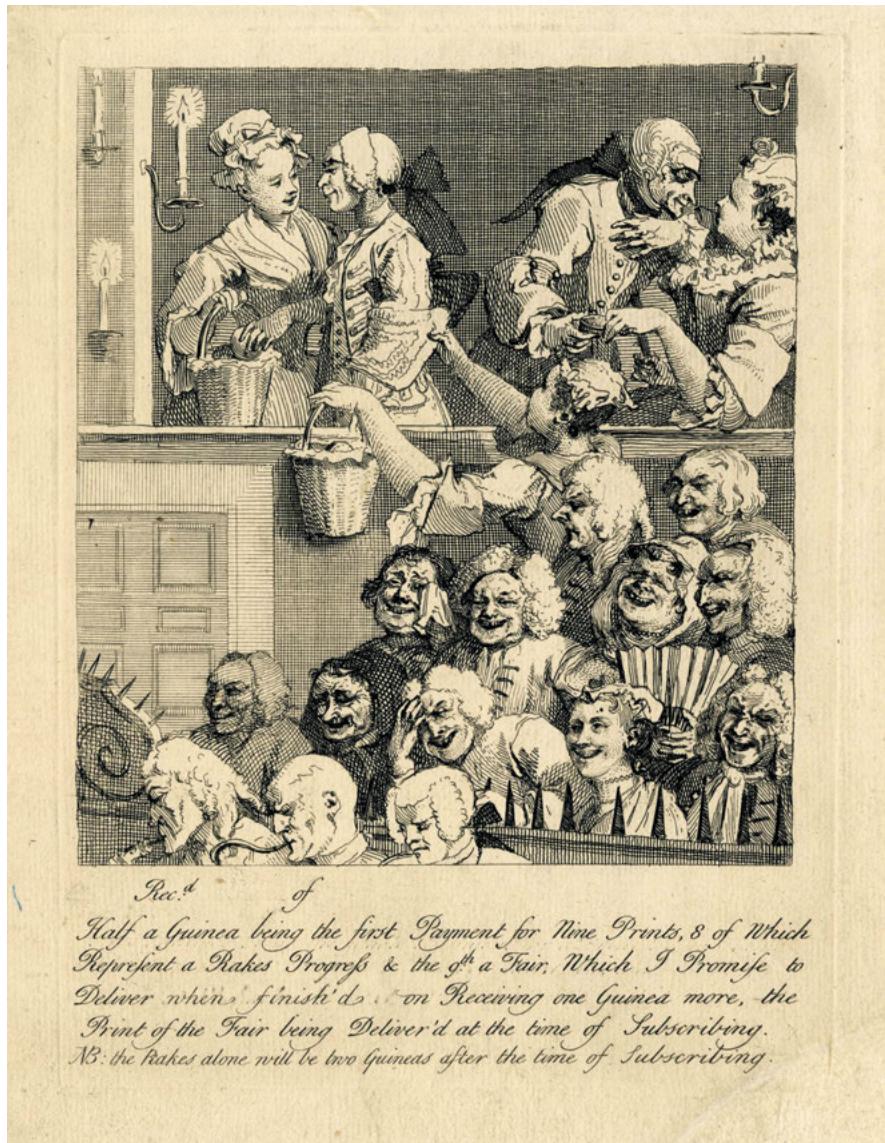
1 *The Laughing Audience – Subskription als neues Vermarktungsinstrument*

Der Ende 1733 publizierte Stich *The Laughing Audience* zeigt ausschnitthaft den Publikumsraum eines Theaters und demonstriert Hogarths Talent zu satirischen Charakterstudien sowie dem Inszenieren von Situationskomik (Abb. 1).¹³ Das Publikum wird durch eine halbhöhe hölzerne Trennwand von dem durch die Häupter dreier mürrischer Musiker angedeuteten Orchester im Vordergrund separiert. Die Damen und Herren im Parkett scheinen sich köstlich über das Bühnengeschehen zu amüsieren, das den Rezipierenden verborgen bleibt; lediglich ein in der obersten Reihe links erscheinender Mann wirkt verhärmmt und verzieht keine Miene – er wird gemeinhin als wenig beeindruckter Kritiker gedeutet.¹⁴ Im oberen Bildteil ist hinter einer weiteren Begrenzung eine Loge mit zwei elegant gekleideten Gentlemen gezeigt. Während der linke sich nicht für das Stück oder gar für den Kauf von Orangen interessiert, sondern offenbar auf ein Tête-à-Tête mit einer der reizvollen Verkäuferinnen der Früchte spekuliert, nutzt der rechte die Gunst der Stunde, um einer Dame, der er offenbar Schnupftabak angeboten hat, in den Ausschnitt zu starren.

Durch die räumliche Trennung der Repräsentierten und die unterschiedlichen Qualitäten ihrer Gewandungen wird, ebenso wie mittels ihres Verhaltens, ihre Zugehörigkeit zu jeweils verschiedenen gesellschaftlichen Ständen pointiert zum Ausdruck gebracht: Das spontane Lachen der Frauen und Männer im Parkett offenbart ein offensichtlich nicht durch Gedanken an Schicklichkeit eingeschränktes Vergnügen angesichts des Bühnengeschehens. Demgegenüber scheinen die abgebrühten ‚Kavaliere‘ der Oberschicht das Theater nur aufzusuchen, um amouröse Abenteuer zu finden. Das Blatt diente als Subskriptionsschein für Hogarths achtteilige Stichserie *A Rake's Progress* (1735). Dort kolliidiert in der Figur des Protagonisten Tom Rakewell und seinem Streben nach einer Überwindung von Standesgrenzen die Lebenswelt des zu Geld gekommen Bürgertums, dem er angehört, mit dem Habitus der feinen, ja überfeinerten, Gesellschaft, der er nacheifert. Das in Analogie zu den Funktionen eines Frontispizes als visuelle Einführung in die Bildwelt des *Rake* fungierende Blatt setzt diese Kluft zwischen Mittel- und Oberschicht prägnant in Szene. Wie häufig in Hogarths Arbeiten changieren dort die Gruppen zwischen (moralisch) ‚gut‘ oder ‚schlecht‘: Die Bürgerlichen im Parkett zeigen durch ihr ungezügeltes Vergnügen an der Darbietung, dass es ihnen an Dekorum und Contenance mangelt: Im Kontext des sich entwickelnden physiognomischen Denkens fungieren ihre

¹³ Die früheste ausgefertigte Subskription datiert laut Paulson auf den 12. Dezember 1733; vgl. Ders. 1989 (wie Anm. 10), Kat. 130, S. 86.

¹⁴ Ebd.



Rec'd of
Half a Guinea being the first Payment for Nine Prints, 8 of Which
Represent a Rakes Progress & the of^t a Fair, Which I Promise to
Deliver when finish'd on Receiving one Guinea more, the
Print of the Fair being Deliver'd at the time of Subscribing.
N.B. the Rakes alone will be two guineas after the time of Subscribing.

Abb. 1: William Hogarth: *The Laughing Audience*, 1733; Kupferstich/Radierung; 32 × 16,9 cm; London, The British Museum.

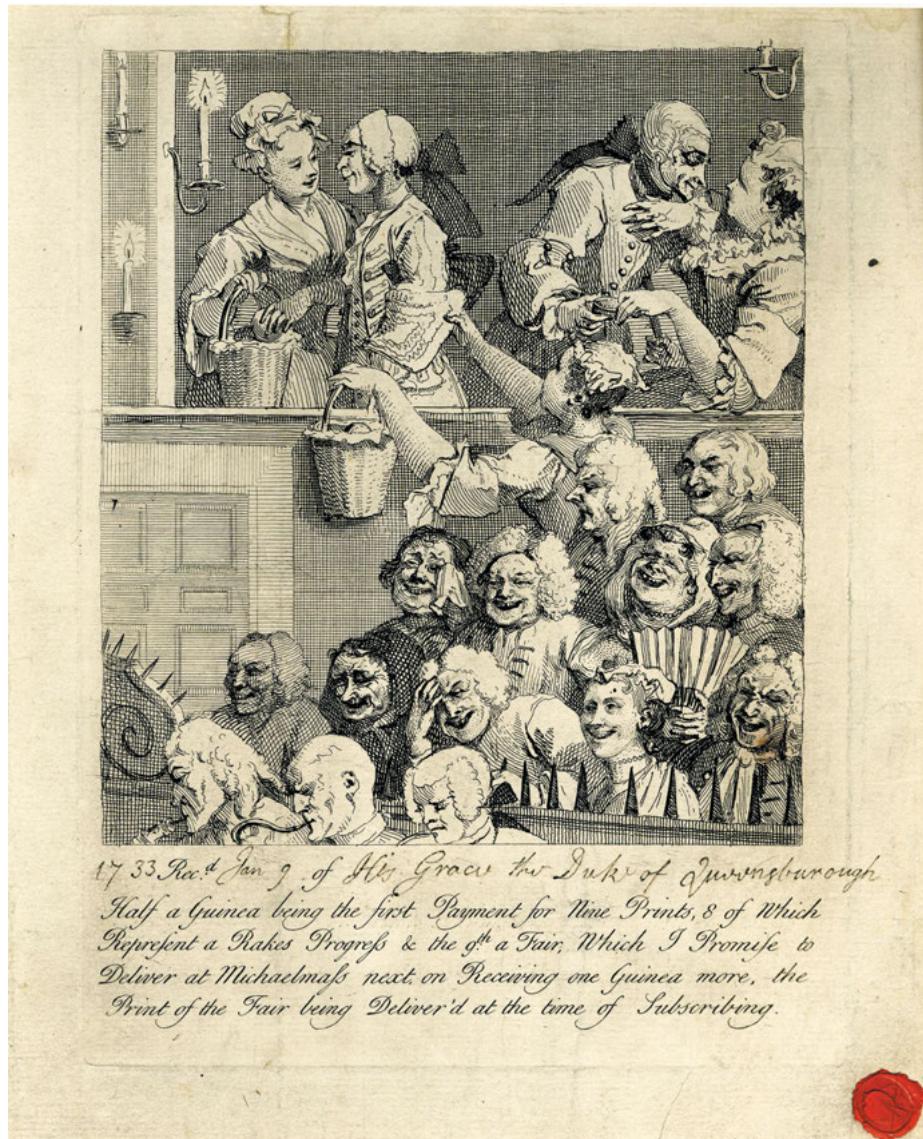


Abb. 2: William Hogarth: *The Laughing Audience*, 9. Januar [1734] (Subskriptionsbeleg für *A Rake's Progress*, ausgestellt für Charles Douglas, 3rd Duke of Queensberry); Kupferstich und Radierung; 23 × 17 cm; London, The British Museum.

vom Lachen entstellten Gesichter als Zeichen eines schlechten Charakters.¹⁵ Dem antwortet das zügellose und also moralisch verwerfliche Benehmen der Herren in der Loge; beides wichtige Themen in der mit diesem Blatt annoncierten Stichfolge um das Leben des Wüstlings. Zugleich ist in *The Laughing Audience* auch die Bandbreite möglicher Konsument:innen der Serie ins Bild gesetzt,¹⁶ die sich aber im Sinne einer – in die Gedankenwelt der Aufklärung zu verortenden – Mahnung *ex negativo* gerade nicht in den explizierten Weisen verhalten sollen. Die Grafik ist, wie Paulson treffend konstatierte, eine Antwort auf und Ergänzung zu Hogarths erstem Subskriptionsschein, *Boys Peeping at Nature*,¹⁷ die grafische Ankündigung von *A Harlot's Progress*, „at once a joke, a promise of salaciousness and a claim to seriousness“¹⁸. Hatte er dort die Stellung des Künstlers und dessen Position zwischen akademisch geprägter Ästhetik und Naturbeobachtung repräsentiert, nahm Hogarth hier nun potenzielle Publiko in den Blick. Im Weiteren seien am Beispiel der *Laughing Audience* der Charakter eines Subskriptionsblattes skizziert sowie dessen Funktionen im Rahmen des diversifizierenden Maßnahmenbündels in Hogarths Selbstvermarktungsstrategie erläutert.¹⁹

¹⁵ Vgl. Kepetzis, Ekaterini: „Hogarths Propagandablatt gegen Wilkes (1763) – Parteidrama und Bilderstreit im England des 18. Jahrhunderts“. In: Lehmann, Doris (Hg.): *Vom Streit zum Bild*. Heidelberg 2017, S. 115–143, hier: S. 125, 136. In England wurde eine entsprechende Diskussion u. a. angestoßen durch Hogarths Freund Henry Fielding und dessen Schrift *An Essay on the Knowledge of the Characters of Men* (1743). Die Vertrautheit des Künstlers mit entsprechenden Überlegungen unterstreicht schließlich die Publikation Clubbe, John: *Physiognomy. Being a sketch only of a larger work upon the same plan wherein the different tempers, passions, and manners of men, will be particularly considered [...]*. London 1763: Der William Hogarth zugeschriebene Entwurf des Clubbe'schen Frontispizes wurde von Luke Sullivan gestochen (24,7 × 18,9 cm); vgl. dazu und zu einer kritischen Diskussion der Autor-schaft https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1841-0809-233 (30.10.2023). Clubbes satirisches Werk, das vorgibt, den Charakter eines Menschen durch dessen Physiognomie und das Gewicht seines Kopfes bestimmen zu können, ist Hogarth gewidmet. Vgl. auch Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 242, S. 196, Abb. S. 438; Peltz, Lucy: *Facing the Text. Extra-Illustration, Print Culture, and Society in Britain 1769–1840*. San Marino, Calif., 2017, S. 84–85.

¹⁶ Vgl. Uglow, Jenny: *Hogarth. A Life and a World*. London 1997, S. 209.

¹⁷ Kupferstich; 15 × 12,2 cm; London, British Museum; vgl. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1857-0509-17 (03.10.2023). *Boys Peeping at Nature* wurde nicht nur als Quittungsblatt für *A Harlot's Progress* benutzt, sondern diente im Weiteren auch für *The Four Times of the Day* und *Strolling Actresses dressing in a Barn* (beide 1738) und schließlich – nach gründlicher Überarbeitung der Platte und Tilgung des vorwitzigen Satyretto, welcher der Natur unter den Rock schauen will – 1751 für die Stiche nach *Moses brought to Pharaoh's Daughter* und *St. Paul before Felix* als Kaufnachweis. Vgl. zu diesem Stich und dessen verschiedenen Zuständen Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 120, S. 75–76; Ders.: *Hogarth. The „Modern Moral Subjects“, 1697–1732* (= Hogarth, 1). New Brunswick, London 1991a, S. 274–285.

¹⁸ Uglow 1997 (wie Anm. 16), S. 240.

¹⁹ Von den weiteren Subskriptionsstichen seien nur genannt: *A chorus of singers* (für *Midnight Modern Conversation*, 1732), *Characters and Caricaturas* (für *Marriage A-la-mode*, 1743), *Columbus breaking the Egg* (für *Analysis of Beauty*, 1753), *Crowns, Mitres, Maces* (für die *Election-Series*, 1755) und *Time smoking a Picture* (für *Sigismonda*, 1761). Zur Subskription im englischen Verlagswesen vor 1731 vgl. Paulson 1991a (wie Anm. 17), S. 301–305.

Die unter den figurativen Teil der Grafik gesetzte Beischrift expliziert den Zweck seines zweiten Vorstoßes in den Bereich der *Modern Moral Subjects*:

Recd.: [freigelassen] of [freigelassen] / Half a Guinea being the first Payment for Nine Prints, 8 of Which Represent a Rakes Progress & the 9th: a Fair, Which I Promise to Deliver when finish'd on Receiving one Guinea more, the Print of the Fair being Deliver'd at the time of Subscribing. / NB. the Rakes alone will be two Guineas after the time of Subscribing.²⁰

Der neue Typus der Quittungsblätter demonstriert, dass Hogarth nicht nur ein virtuoser Künstler war, sondern ein ebenso innovativer und umtriebiger Geschäftsmann, der seine druckgrafischen Publikationen programmatisch durch ein Arsenal divergenter Epitexte²¹ flankierte, um eine weitestmögliche Ansprache von Kaufinteressent:innen zu erreichen: Vor Erscheinen regelmäßig in der Londoner Tagespresse angekündigt, konnten Bildserien und Einzelblätter in einem dort öffentlich gemachten Zeitraum in Hogarths Haus in Augenschein genommen werden.²² Auch in Hinblick auf *The Laughing Audience* kommunizierte Hogarth die Existenz von Angebot sowie Subskriptionsstich mittels wiederholter Annoncierung in der Londoner Tagespresse, zuerst im *London Journal* vom 9. Oktober 1733, in dem es hieß:

Mr. Hogarth being now engraving nine Copperplates from Pictures of his own Paintings, one of which represents the Humours of a Fair; the other eight, The Progress of a Rake; [offers] the Prints by Subscriptions on the following Terms: Each Subscription to be one Guinea and a half; half a Guinea to be paid at the Time of subscribing, for which a Receipt will be given on a new etched Print, describing a pleased audience at a Theatre; and the other Payment of one Guinea upon Delivery of all the Prints when finished, which will be with all convenient Speed, and the Time publickly [sic] advertised. The Fair, being already finished, will be delivered to the Subscribers on Sight of the Receipt, on the 1st Day of January next, if required. The whole Payment to be paid at the Time of Subscribing. Subscriptions will be taken in at Mr. Hogarth's the Golden Head in Leicester-Fields, where the Pictures are to be seen.²³

Zu einem um circa 25 Prozent günstigeren Preis angeboten, erfüllten die hierfür eigens radierten *subscription tickets* dabei seit *Boys Peeping at Nature* (1731) vielfältige Funktionen, die Hogarths Einnahmen im Sinne der Diversifizierung nicht nur maximierten, sondern – so darf vermutet werden – auch bis zu einem bestimmten Grad kalkulierbar

²⁰ Vgl. zu diesem Blatt die Informationen zum Digitalisat des British Museums unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1858-0417-557 (29.09.2023) sowie Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 130, S. 86.

²¹ Genette, Gérard: *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris 1982; Ders.: *Seuils*. Paris 1987.

²² Zu Entstehung und Etablierung von (Werbe-)Anzeigen in der Londoner Presse vgl. Walker, Robin B.: „Advertising in London Newspapers, 1650–1750“. In: *Business History* 15, 1973, 2, S. 112–130; Briggs, Peter M.: „News from the little World“: A Critical Glance at Eighteenth-Century British Advertising“. In: *Studies in Eighteenth-Century Culture* 23, 1994, S. 29–45.

²³ Zitiert nach Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 130, S. 86. Die Ankündigung wurde über Monate mehrfach identisch wieder abgedruckt, so z. B. am 22. Dezember 1733; vgl. Paulson, Roland: *Hogarth. High Art and Low, 1732–1750* (= Hogarth, 2). New Brunswick, London 1991b, S. 35–36.

machten. Die Stiche dienten potenziellen Käufer:innen als ‚Quittungen‘ für geleistete (An-)Zahlungen und, im weiteren Geschäftsablauf, als Belege für erhaltene Drucke. Zudem ermöglichte die Splittung des Kaufpreises, der bei einer Serie höher war als bei einem Einzelblatt, die Ansprache differenzierter Käuferschichten wie sie in *The Laughing Audience* thematisiert werden. Dies bemerkten schon Zeitgenossen, wie Hogarths Kollege George Vertue, der bezüglich *A Harlot's Progress* konstatierte:

The most remarkable Subject of painting that captivated the Minds of most People persons of all ranks & conditions from the greatest Quality to the meanest was the Story painted & designd by Mr. Hogarth of the Harlots Progress. & the prints engravd by him & publishd.²⁴

In Form bildimpliziter Visualisierungen prägte der Künstler mit den Subskriptionsgrafiken nicht zuletzt ein innovatives Instrument für die Propagierung seiner ästhetischen Programmatik in der englischen Öffentlichkeit. *The Laughing Audience* beispielsweise verdeutlicht nicht nur die erwähnte dialektische Gegenüberstellung unterschiedlicher gesellschaftlicher Stände und ihr jeweiliges Fehlverhalten, das in *A Rake's Progress* im Mittelpunkt steht. Darüber hinaus gibt das Blatt einen Kommentar zur theatralen Strukturierung der in distinkten Einzelbildern entfalteten Erzählung(en) Hogarths ab und fungiert dementsprechend als Rezeptionslenkung: Diese als Szenen eines Bühnenstücks zu lesen, entspricht dem zeitgenössischen Verständnis vieler Bildfindungen des Künstlers und ist zudem ein Vergleich, den er Jahrzehnte später in seiner *Analysis of Beauty* zog.²⁵ Hogarth selbst hob dort zudem das durch die Enträtselung komplexer Erzählungen generierte besondere Vergnügen der Betrachtenden hervor:

It is a pleasing labour of the mind to solve the most difficult problems; allegories and riddles, trifling as they are, afford the mind amusement: and with what delight does it follow the well-connected thread of a play, or novel, which ever increases as the plot thickens, and ends most pleased, when that is most distinctly unravelled?²⁶

Die hier skizzierte Funktion der Subskriptionsscheine als ästhetische Stellungnahmen werde ich im dritten Teil meiner Ausführungen mit der Analyse eines verwandten Artefakts, einem *bidder's ticket*, vertiefen.

Hogarths Beweggründe, den Vertrieb seiner Grafiken mittels Vorbestellungen voranzutreiben, sind ebenso wenig bezeugt wie seine Überlegungen zur konkreten Nutzung dieser Blätter. Jedoch erlaubt die materielle Überlieferung der Subskri-

²⁴ Vertue, George: „Vertue's Notebooks A. f. [British Museum Add. MS. 23,079]“. In: *The Volume of the Walpole Society* 22, 1933–1934 (= Vertue Note Books, III), S. 1–86, hier: S. 58 (Hervorhebung: EK).

²⁵ Vgl. zu Hogarths Bezügen zum zeitgenössischen Theater Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 19. Vgl. auch meine Ausführungen in „Das Indizienparadigma in William Hogarths ‚The Bagnio‘. – Versuch eines close readings“. In: Veits, Andreas / Wilde, Lukas R. A. / Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): *Einzelbild & Narrativität: Theorien, Zugänge, offene Fragen*. Köln 2020, S. 21–40, hier: S. 6–7. Dort auch weitere Literatur.

²⁶ Hogarth 1955 (wie Anm. 8), S. 24–25.

tionsstiche in verschiedenen Zuständen bereits eine ganze Reihe von Schlussfolgerungen. Wiewohl hier am Beispiel von *The Laughing Audience* skizziert, kann dies analog auf die Gruppe der *subscription tickets* insgesamt bezogen werden: Es haben sich Grafiken erhalten, welche durch den darunter gesetzten Textabschnitt zwar klar als Kaufbelege ausgewiesen sind, die jedoch – wie das hier reproduzierte Beispiel aus dem British Museum – in den für den Namen der jeweiligen Subskribent:innen und das Datum vorgesehene Stellen blank gelassen sind – ein Beleg dafür ist, dass ein Exemplar nicht in der avisierten Funktion genutzt wurde (Abb. 1). Daneben finden sich datierte und personell ausgefertigte Quittungsscheine, auf denen die Transaktion und die Echtheit der Ware durch Hogarths Wachssiegel und (meist) seine Unterschrift authentifiziert sind – so bei einem für Charles Douglas, 3rd Duke of Queensberry, am 9. Januar 1734 ausgefertigten Exemplar des British Museum (Abb. 2).²⁷

Die frühneuzeitlichen Wurzeln von Subskriptionen und der öffentlichen Bewerbung entsprechender Angebote sind bislang nicht mit Hogarths Strategien in Verbindung gebracht worden. Meines Erachtens ist dabei die Modifizierung älterer Finanzierungs- und Verkaufstaktiken der Buchproduktion anzunehmen: Subskription bot (und bietet) die Möglichkeit, durch Vorfinanzierung eines Teilbetrages und/oder durch die garantierte Abnahme eines oder mehrerer Exemplare besonders kostspielige Projekte zu realisieren.²⁸ Diese Publikationspraxis scheint im Laufe des 17. Jahrhunderts in England entwickelt worden zu sein und war offenbar so eng mit diesem Land verbunden, dass sich Voltaire während seines Aufenthaltes auf der Insel 1726 bis 1728 erstaunt zeigte und entsprechende Finanzierungspraktiken für die Veröffentlichung erst von *La Henriade*, dann der *Lettres sur les Anglais* nutzte.²⁹

Allerdings erfolgte in solchen Fällen eine Vorabzeichnung in Briefform und mittels eines Vermerks auf Listen, die dann häufig in die publizierten Bücher integriert wurden und als eine Art *who-is-who* der Abnehmer:innen eine weitere Werbemaßnahme bildeten. Offenbar erst in den 1720er Jahren fanden sich, zunächst im Rahmen größerer

²⁷ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1857-0509-20 (30.09.2023). Auf dem Stich findet sich die falsche Jahreszahl 1733. Paulson konstatierte, dass in diesem Beispiel Hogarths Signatur entfernt und durch ein eingefügtes Papier ersetzt worden sei; vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 130, S. 86. Die fortgeführte Subskription der annoncierten Serie verbürgt ein auf den 24. April 1735 datiertes und mit Hogarths Unterschrift sowie Siegel versehenes Exemplar im *Victoria & Albert Museum*. Es weist Thomas Grimstone als Subskribenten aus; vgl. <https://collections.vam.ac.uk/item/O158353/the-laughing-audience-print-hogarth-william/> (27.08.2023).

²⁸ Zu den Anfängen entsprechender Praktiken vgl. Clapp, Sarah L. C.: „The Beginnings of Subscription Publication in the Seventeenth Century“. In: *Modern Philology* 29, 1931, 2, S. 199–224; Dies.: „The Subscription Enterprises of John Ogilby and Richard Blome“. In: *Modern Philology* 30, 1933, 4, S. 365–379.

²⁹ In der Folge scheint dieses Veröffentlichungsmodell auch außerhalb Großbritanniens Verbreitung gefunden zu haben. Vgl. dazu die Ausführungen auf der entsprechenden Seite der *Voltaire Foundation for Enlightenment Studies* der Universität Oxford: <https://www.voltaire.ox.ac.uk/lettres-sur-les-anglais/> (01.10.2023). Vgl. auch Barber, Giles: „Some early English Editions of Voltaire“. In: *The British Library Journal* 4, 1978, 2, S. 99–111.

Buchprojekte, vereinzelte *subscription tickets* mit figurativ ausgestalteten Grafiken, die als Belege solcher Transaktionen fungierten. So entwarf der aus den Niederlanden stammende Grafiker Gerard van der Gucht (Vandergucht) 1724 einen Quittungsstich für die von Jacob Tonson besorgte, sechsbändige Quarto-Edition der *Works of Shakespeare*. Das Blatt zeigt eine von zwei Genien bekrönte Büste des Dichters über einer kreisförmigen Rollwerkkartusche mit den Informationen zur Subskription (Abb. 3).³⁰ Flankiert von zwei Säulen, welche die im Sinne einer *Revelatio* zur Seite geschlagene Draperie tragen, ruhen links attributartig eingesetzte Verweise auf die Tragödie und im rechten Vordergrund solche auf die Komödie.



Abb. 3: Gerard van der Gucht: *Subscription ticket for a quarto edition of Shakespeare*, 1724; Kupferstich; 10,9 × 14,2 cm; London, The British Museum.

³⁰ Quittiert wurde am 7. Januar 1724 für einen Mr. William; vgl. [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1977-U-1187-\(01.10.2023\)](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1977-U-1187-(01.10.2023)).

Im Jahre 1722 findet sich das früheste mir bekannte Beispiel eines unabhängig vom Buchdruck erstellten Tickets in der Londoner Grafikproduktion. Es handelt sich um ein von Elisha Kirkall gefertigtes, technisch anspruchsvolles und daher ansprechendes allegorisches Blatt (Abb. 4), das als Subskriptionsschein für eine nicht weiter spezifizierte Serie von *12 Prints in Claro-Oscuro* fungiert hat.³¹ Der Künstler kombinierte unterschiedliche Drucktechniken, um eine Optik zu erzielen, die eine Handzeichnung suggeriert. Die hier zum Ausdruck kommende technische Bandbreite korrespondiert gut mit der Tatsache, dass Kirkall für eine bestimmte Form der grafischen Ausführung warb, nicht für ein spezifisches, inhaltlich mit der Quittung in Verbindung zu bringendes Motiv. Konsequenterweise zierte ein höchst generisches Sujet seinen Stich: Zwei weibliche Allegorien der Malerei und Bildhauerkunst flankieren, ausgestattet mit ihren jeweiligen Insignien, eine querrechteckige Plakette mit den Informationen der Subskription. Darüber schweben zwei Genien mit Fackeln, während im Vordergrund vier weitere Putten erscheinen, deren Köpfe die Schriftplakette teilweise überschneiden, zwei davon offenbar im Begriff, selbst grafisch tätig zu sein.

Das Studium der Beispiele von van der Gucht und Kirkall fördert einen signifikanten Unterschied zu Hogarths Vorgehen zutage: Die Titel der jeweils annoncierten Publikationen beziehungsweise Stiche sowie die Quittungsteile sind zentral als Kartuschen platziert und damit so in die älteren *tickets* integriert, dass diese nach erfolgter Quittierung oder nach Ablauf der Subskriptionsfrist *nicht* durch einen Beschnitt des Druckes oder eine einfache Veränderung der Platte autonom rezipierbar waren.

Dieser entscheidende Schritt in der Geschichte der grafischen Subskription und Distribution scheint offenbar erst von Hogarth vollzogen worden zu sein und erschloss dem aus der Produktion von *Little Jobs* und *Cheap Prints* kommenden, gelernten Gravur, der zweifelsohne mit den in den 1720er Jahren neu aufkommenden Mechanismen der Bewerbung und Finanzierung vertraut war, einen weiteren Markt.³² Diesbezüglich kann die materielle Überlieferung von *The Laughing Audience* exemplarisch als Beleg dienen: Das Blatt ist nach Ende des Subskriptionszeitraums für *A Rake's Progress* am

³¹ Trotz der offenkundigen Schwächen des Grafikers in der Figurengestaltung gelang es ihm, mit dem Arzt, Naturwissenschaftler und Sammler Hans Sloane, der 1727 in direkter Nachfolge von Isaac Newton zum Präsidenten der Royal Society gewählt wurde, (mindestens) einen einflussreichen Subskribenten zu finden. Vgl. die Ausführungen unter https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Heal-59-98 (01.10.2023). Siehe zu Kirkall Hodnett, Edward: „Elisha Kirkall c. 1682–1742, Master of White Line Engraving in Relief and Illustrator of Croxall's Aesop“. In: *The Book Collector* 25, 1976, S. 195–209. Kirkall betätigte sich als eifriger Kopist und Plagiator Hogarth'scher Werke, insbesondere von *A Harlot's Progress*; vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), S. 77.

³² Ein Jahr nach Hogarths erstem Subskriptionsstich *Boys Peeping at Nature* veröffentlichte van der Gucht einen Quittungsstich mit einer Repräsentation nach dem *Herkules Farnese*, bei dem der Textteil nun ebenfalls komplett unter den figurativen Abschnitt des Blattes gesetzt ist, sodass eine weitere Verwendung des Bildes ohne größere Eingriffe denkbar würde; vgl. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1978-U-784 (01.10.2023).



Abb. 4: Elisha Kirkall: *Subscription ticket for 12 prints in chiaroscuro*, 1722; Kupferstich/Radierung/Holzschnitt auf ockerfarbenem Papier; 18,1 × 23,3 cm; London, The British Museum.

23. Juni 1735 erneut und diesmal unter Verzicht auf Beischriften gedruckt worden.³³ Ohne die Anbindung an die von ihr beworbene Stichserie wurde die Grafik damit zu einer eigenständigen, satirischen Repräsentation der Zustände in zeitgenössischen Theatern sowie des dort verkehrenden Publikums und zugleich zu einer Ausdrucksstudi. Hierzu wurde der Textteil auf der Platte getilgt,³⁴ sodass das nunmehr dekontextualisierte Motiv weitere Käuferschichten ansprechen konnte: Wie Paulson konstatierte, fungierte der Stich beispielsweise neben *A Chorus of Singers*³⁵, *Scholars at a Lecture*³⁶

33 Auch das Auslaufen der Subskriptionsfrist war im Vorfeld durch Annoncierung im *London Journal* am 17. Mai 1735 öffentlich kommuniziert worden; vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 130, S. 86.

34 Dabei haben sich links unterhalb des Bildes einige Spuren des Subskriptionstextes erhalten, die diesen Eingriff dokumentieren; vgl. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_S-2-18 (01.10.2023).

35 Kupferstich, 18,8 × 16 cm; London, BM. Das Blatt diente 1732 als Subskriptionsstich für *A Midnight Modern Conversation*; vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 127, S. 83–84. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1857-0509-19 (01.10.2023).

36 1736/37; Kupferstich; 22 × 18,5 cm; London, BM; vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 143, S. 100. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Cc-1-120 (01.10.2023).

und dem in Form eines satirischen Wappens gestalteten Druck *The Company of Undertakers*³⁷ als Teil der (neu zusammengestellten) Serie *Four Groups of Heads*. Über die Möglichkeit, diese – nun in der Tradition niederländischer *Tronjes* oder französischer *têtes d'expression*³⁸ stehenden und im Sinne Charles Le Bruns als Ausdrucksstudien zu lesenden – Stiche in Hogarths Haus zu erwerben, informierte am 12. März 1736/37 wiederum eine Anzeige im *London Journal*.³⁹

Das bisher Diskutierte situiert Hogarth im höheren Preissegment und erlaubt es noch nicht, seine Stiche ‚populär‘ zu nennen, obschon sich die hier nachgezeichneten Publikationsformen offenkundig dem Zusammenspiel von Angebot und Nachfrage verdanken. Jedoch finden sich bereits unmittelbar nach der Publikation von *The Laughing Audience*, ebenso wie der anderen hier erwähnten Grafiken, Kopien und Raubdrucke sowie Variationen von Raubdrucken.⁴⁰ Je mehr Zeit dabei zwischen der ersten Publikation von Hogarths Blatt zu den Nachdrucken und Raubkopien vergangen war, desto reduzierter sowie technisch einfacher und billiger wurden auch die Motivadaptionen – insbesondere nach dem Tod des Künstlers 1764.⁴¹ Spätestens diese Nachdrucke beweisen die Popularität von Hogarths Motivfindungen in der Öffentlichkeit. Mein zweites Fallbeispiel offenbart diese Tatsache ebenso wie die mit seinen eigentlich sehr erfolgreichen Marketingstrategien verbundenen Probleme.

37 1736/37; Kupferstich; 25,8 × 17,8 cm; London, BM; vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 144, S. 100–101. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0822-1542 (01.10.2023).

38 Vgl. zusammenfassend Jackall, Yuriko: *Jean-Baptiste Greuze et ses têtes d'expression. La fortune d'un genre*. Paris 2022.

39 Vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 130, S. 86. Ob es sich hier im Sinne Hogarths um „*Characters*“ und nicht doch um „*Caricaturas*“ (um das programmatische Subskriptionsblatt für *Marriage A-la-Mode* zu paraphrasieren) handelt, sei dahingestellt. Es wurden dabei je zwei vertikal übereinander arrangierte Stiche auf eine Platte gedruckt. Zur Strategie der Rekombination frühneuzeitlicher Druckgrafiken zu wechselnden Sets vgl. Griffiths 2018 (wie Anm. 4), S. 173. Es ist anzunehmen, dass die Blätter zudem auch einzeln als humoristische Grafiken vertrieben wurden.

40 Ob darunter in einzelnen Fällen, die auf Hogarth als Inventor verweisen, auch autorisierte Nachdrucke sein könnten, so beispielsweise ein Blatt aus der Sammlung George Cruikshanks, ist heute nicht mehr nachvollziehbar; vgl. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1978-U-3471 (01.10.2023): Um die Lage zu verkomplizieren, gibt es allerdings auch Raubkopien, die frech den Ursprung des Originals herausstellen, ohne eine Autorisierung zu besitzen, so Kirkalls Plagiate.

41 Darunter finden sich kolorierte Nachformungen und sogar Teile wie die von Ernst Ludwig Riepenhausen als Illustrationen für Georg Christoph Lichtenbergs *Göttinger Taschen Kalender* des Jahres 1789 erstellten Blätter mit Details einzelner Personengruppen; vgl. <https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=Hogarth&keyword=Lauding&keyword=Audience> (01.10.2023). Zu Kopien frühneuzeitlicher Grafik vgl. Griffiths 2018 (wie Anm. 4), S. 114–131. Hogarth hatte sich bereits seit dem 1723/24 publizierten Stich *Masquerades and Operas* mit Raubkopien herumschlagen müssen, die innerhalb weniger Tage nach seinen eigenen Grafiken auf dem Markt erschienen, und vergeblich versucht, dieser Praktiken durch Proteste und Appelle in der Tagespresse Herr zu werden; vgl. Kunzle, David: „*Plagiaries-by-Memory of the Rake's Progress and the Genesis of Hogarth's Second Picture Story*“. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 29, 1966, S. 311–348, hier: S. 311; Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 44, S. 47–49, hier: S. 47.

2 *The Tavern Scene / The Orgy – Popularität und das Ringen um geistiges Eigentum in A Rake's Progress, 3*

Im Jahre 1732, unmittelbar nach Fertigstellung von *A Harlot's Progress*, begann William Hogarth mit der Arbeit an seinem zweiten Zyklus von *Modern Moral Subjects*, dem bis zu einem gewissen Grad als Pendant⁴² zur *Dirne* aufzufassenden *Lebenslauf eines Wüstlings*, in welchem er wie erwähnt seine Sicht auf die moralischen Verfehlungen der englischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts in Szene setzte. Die Bildnarration zeigt den vermeintlichen Auf- und dann rasanten Abstieg sowie Fall des Bürgerlichen Tom Rakewell, der nach dem Tod seines geizigen Vaters in fehlgeleiteter Nachahmung aristokratischen Prunkes sein Erbe sowie im weiteren Verlauf das Geld aus der Heirat mit einer reichen Alten in lasterhaften Ausschweifungen verprasst. Dieser Lebensstil bringt den als mahnendes Beispiel für die Betrachtenden intendierten Protagonisten erst ins Schuldgefängnis, dann ins Irrenhaus und bewirkt schließlich seinen frühen Tod.⁴³

Ich werde meine weiteren Ausführungen exemplarisch auf der Rezeptions- und Distributionsgeschichte des dritten Blattes der Serie, der *Tavern Scene* beziehungsweise *Orgy*⁴⁴, aufbauen, daher zunächst eine knappe Zusammenfassung (Abb. 5): Zu sehen ist eine tumultartige Szene in einer von zahlreichen Personen, zumeist Frauen, zweifelhaften Ansehens bevölkerten, zwielichtigen Lokalität, der „infamous Rose Tavern, a brothel in Covent Garden's Drury Lane“.⁴⁵ Der Protagonist findet sich im linken Vordergrund. Er ist trunken, der trübe Blick schweift unfokussiert in die Ferne und die feinen Kleider des (vermeintlichen) Gentleman, die er sich in Blatt 1 des Zyklus' als erstes von seinem Erbe geleistet hatte, sind in Unordnung geraten. Die Tatsache, dass sein Degen lediglich durch den Gürtel gesteckt wurde, statt in der Scheide zu ruhen, die an diesem hängt, lässt vermuten, dass er kürzlich erst zum Einsatz gekommen ist. Vielleicht in einem Scharmütsel mit einem Nachtwächter, worauf der Stab und eine Laterne hindeuten, die vor ihm auf dem Boden liegen.⁴⁶ Rakewell fläßt sich breitbeinig⁴⁷ auf einem Stuhl und stützt den linken Fuß auf einen runden Tisch im Zentrum, an dem sich u. a. zwei Dirnen ein Spuckduell liefern. Ein Paar von Prostituierten scheint den Wüstling zärtlich zu umschmeicheln, tatsächlich aber reicht die

42 Vgl. Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 20; Uglov 1997 (wie Anm. 16), S. 239.

43 Zu *A Rake's Progress* vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 132–139, S. 89–98.

44 So der Titel in Scull, Christina: *The Soane Hogarts*. London 2015 (2007), S. 36–48.

45 Vgl. Joanna Tinworths Ausführungen zu *The Orgy* auf der Seite *Sir John Soane's Museum Collection Online*. <https://collections.soane.org/object-p42> (01.10.2023).

46 Vgl. Scull 2015 (wie Anm. 44), S. 36.

47 Bereits dieses breitbeinige Sitzen bedeutete im Verständnis der Zeit einen Verstoß gegen das Dekorum und verdeutlicht Rakewells Kontrollverlust über den eigenen Habitus. Hogarth sollte dieses diffamierende Motiv auch in späteren Arbeiten wiederholen, so 1763 in *John Wilkes, Esq.*; vgl. Kepetzis 2017 (wie Anm. 15), S. 125.

rechte gerade Rakewells Uhr an ihre verschmitzt lächelnde Komplizin weiter. Zwei Musiker in einer Raumecke sowie eine Balladensängerin und -verkäuferin im rechten Vordergrund illustrieren den herrschenden Lärm.



Abb. 5: William Hogarth: *The Orgy, A Rake's Progress*, Blatt 3, 25. Juni 1735; Kupferstich; 35,5 × 40,9 cm; London, The British Museum.

Durch die geöffnete Tür rechts betritt ein Mann den Raum; vielleicht der Wirt, der eine Kerze und ein Metalltablett bringt, auf dessen Rand der Name des Etablissements vermerkt ist und auf dem bald die sich im Vordergrund entkleidende Frau nackt posieren wird. An den Wänden hängen namentlich identifizierte Halbfigurenporträts römischer Kaiser wie Augustus, Titus, Vitellius oder Vespasian. Jedoch ist lediglich das Bildnis Neros, auf den die Harfe eines der Musiker verweist, der Entstellung durch Herausschneiden des Hauptes entgangen – hier werden sichtlich nur die übel Beleumdeten geschätzt. Hinter einem in intimer Umarmung gezeigten Paar im zentralen Mittelgrund steckt schließlich eine weitere Prostituierte eine Weltkarte

in Brand – in zeichenhafter Charakterisierung des verkommenen Szenarios und der düsteren Zukunft Tom Rakewells.

Die Ikonografie des verlorenen Sohns in der Schenke sowie der fröhlichen Gesellschaft niederländischer Kunst adaptierend, setzt mit dieser Episode der Serie der Abstieg des *Rake* ein; eine moralisierende Mahnung an die Betrachtenden – wie auch die zwanzig, in Gruppen zu je vier unter das Blatt gesetzten Verse aus der Feder von Hogarths Freund John Hoadly explizieren.⁴⁸

Der Künstler hatte offenbar um die Mitte des Jahres 1734, parallel zur Fertigstellung der acht, als Vorlage für die Grafiken bestimmten Gemälde⁴⁹, mit der Arbeit an den Kupferstichen begonnen. Das Set wurde seit Oktober 1733 in verschiedenen Londoner Zeitungen beworben und war mittels *The Laughing Audience* reservierbar. Spätestens im Frühjahr 1735 waren die Drucke vollendet, Hogarth aber hielt Publikation und Verkauf der Stiche trotz der ablaufenden und dann verlängerten Subskription zurück: Am 7. Februar des Jahres hatte er zusammen mit Künstlerkollegen, darunter Gerard van der Gucht, eine mit dem Kurztitel *The Case of Designers, Engravers, Etchers etc.* versehene Petition ins Parlament eingebracht, mit der ein Urheberrecht für Grafiker angestoßen werden sollte.⁵⁰ Die Auslieferung der Stichserie zu *A Rake's Progress* würde erst nach der bevorstehenden Paraphierung des Gesetzes erfolgen, das Grafikern einen vierzehn Jahre währenden Schutz eigener Inventionen sichern sollte.

Hogarths Motivation zu diesem Schritt geht wohl zurück auf seine Erfahrungen mit der Distribution der Kupfer zu *A Harlot's Progress* (1731–1732), die erstmals nur in seinem auch als Geschäft fungierenden Wohnhaus in Leicester Fields (heute Leicester Square) gekauft werden konnten: Von diesem Zeitpunkt an umging er spezialisierte Zwischenhändler, die ihm ein besonderer Dorn im Auge waren, und übernahm Produktion, Annoncierung, Auslieferung sowie Verkauf seiner Grafiken selbst. Dies garantierte ihm einen höheren Ertrag, die Kontrolle über seine Arbeit und erlaubte sicher auch die

⁴⁸ Vgl. Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 35.

⁴⁹ Die Gemälde befinden sich heute im Sir John Soane's Museum, London.

⁵⁰ *An Act for the encouragement of the arts of designing, engraving, and etching historical and other prints, by vesting the properties thereof in the inventors and engravers, during the time therein mentioned.* 1735, 8 Geo.II, c.13; vgl. <https://statutes.org.uk/site/the-statutes/eighteenth-century/1735-8-george-2-c-13-en-graving-copyright-act/> (27.08.2023). Zu Bedeutung und zeitgenössischem Umgang mit diesem Urheberrechtsschutz vgl. Alexander, Isabella / Martinez, Cristina S.: „The First Copyright Case under the 1735 Engravings Act: The Germination of Visual Copyright?“. In: Delamaire, Marie-Stéphanie / Slauter, Will (Hg.): *Circulation and Control. Artistic Culture and Intellectual Property in the Nineteenth Century*. Cambridge 2001, S. 39–76; Deazley, Ronan: „Commentary on the Engravers' Act (1735)“. In: Bently, Lionel A. F. / Kretschmer, Martin (Hg.): *Primary Sources on Copyright* (2008). https://www.copyrighthistory.org/cam/commentary/uk_1735/uk_1735_com_27200713219.html#_ednref7 (01.10.2023); Rose, Mark: „Technology and Copyright in 1735: The Engraver's Act“. In: *The Information Society* 21, 2005, 1, S. 63–66. Neben Hogarth hatten Joseph Goupy (1689–1769), George Vertue (1684–1756), John Pine (1690–1756), Gerrard van der Gucht (1696/97–1776), George Lambert (1699/1700–1765) und Isaac Ware (1704–1766) die Petition im Parlament eingebracht; vgl. Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 39.

erste Kalkulation einer Auflagenhöhe, noch bevor er mit dem Drucken begonnen hatte. Bis zum Ende der Subskription für den *Lebenslauf einer Dirne* im April 1732 hatte Hogarth für diese erste Serie über 1200 Pfund Sterling eingenommen – ein großer publizistischer und finanzieller Erfolg.⁵¹ Und dennoch musste er zur Kenntnis nehmen, dass binnen kürzester Zeit mindestens acht Raubkopien seiner Grafiken zu deutlich günstigeren Preisen und in schlechterer Qualität in den Handel kamen – hier profilierte sich offenbar besonders Elisha Kirkall.⁵²

Ein Kernargument in der Hogarth zugeschriebenen Petition des Jahres 1735 war, dass Kunsthändler, Grafikhandlungen und Druckbetriebe – „the rich of that very Trade“⁵³ – nicht nur eine hohe Kommission für den Vertrieb von Grafiken verlangten, sondern bei einem bestimmten zu erwartenden Absatz sogar selbst die ihnen anvertrauten Druckwerke kopieren ließen und damit die von ihren Urhebern verlangten Preise unterliefern:

The First Step they take, is to insist upon a most unreasonable Share of the Profits for Selling the Prints, near double what a Bookseller ever demands for publishing a Book. [...] This, I say, is the first Step, before they know whether the Print will take or no. If by the Demand for it, they find it likely to sell, Copies of it are immediately procured, and imposed upon the Incurious for the Originals, or at least are industriously dispatched to all Parts of the Country, where the Original is never suffer'd to appear. When the Artist returns to make Enquiry into the Number of his Prints, that are sold, and expects a Return suitable to his Labour and Expence; He is told, with an insolent and careless Air, ‚His Prints have been copied – ,The Copies sell as well as the Originals – Very few of his have gone off‘ and is presented with a large Remainder, which he is forced to take home with him.⁵⁴

Prägnant werden in dieser Passage die beiden zentralen Probleme benannt, welche die Motivation zum Erstreiten eines Copyrights darstellten: einerseits der durch das Verhalten und die Forderungen der Zwischenhändler zu konstatierte Verlust von Einnahmen, andererseits die mindere und also rufschädigende Qualität der in Umlauf gebrachten Kopien.⁵⁵ Obschon Hogarth über ein Haus verfügte, das die Einrichtung eines Schau- und Verkaufsraums erlaubte – ein Luxus, den, so heißt es in dem Dokument

⁵¹ Vgl. Paulson 1991a (wie Anm. 17), S. 301–314.

⁵² Kunzle bezeichnete ihn als „plagiarist-in-chief“; vgl. Kunzle 1966 (wie Anm. 41), S. 316. Vgl. auch Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 77.

⁵³ Anonym [William Hogarth]: *The Case of Designers, Engravers, Etchers, &c.*, London (1735), S. 1; vgl. Bently, Lionel A. F. / Kretschmer, Martin (Hg.) 2008 (wie Anm. 50). https://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRepresentation.php?id=representation_uk_1735a&show=pdf (01.10.2023).

⁵⁴ Anonym [Hogarth] 1735 (wie Anm. 53), S. 2. Zu Raubkopien im 18. Jahrhundert vgl. Darnton, Robert: „The Science of Piracy, a Crucial Ingredient in Eighteenth-Century Publishing“. In: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 12, 2003, S. 3–29.

⁵⁵ Zu Recht unterstrich Sandison „Over 200 years later those concerns are even more significant“, vgl. Sandison, Hamish R.: „Copyright Revision Act and Visual Artists“. In: *Hastings Communications and Entertainment Law Journal* 1, 1978, 2, S. 311–331, hier: S. 313.

ment, viele Grafiker nicht hatten, sodass sie den Kunsthändlern vollends ausgeliefert waren⁵⁶ – war auch er von den in der Petition benannten Folgen einer als skrupellos charakterisierten Geschäftemacherei betroffen.

Besonders signifikant im vorliegenden Zusammenhang ist die Anbindung einer Erstellung von Raubkopien und Nachstichen an den kommerziellen Erfolg der Originalstiche – „If by the Demand for it, they find it likely to sell“, erst dann wurde ein Stich plagiert. Mit anderen Worten stand schon für die Zeitgenoss:innen fest: Das Interesse einer hohen Zahl potenzieller Abnehmer:innen und damit die Popularität von Artefakten initiierte die Fertigung von Raubkopien.⁵⁷

Das auf Basis eines ersten Urheberrechts für Autor:innen, dem *Statute of Anne* (1710), formulierte neue Gesetz für Grafiker, der als *Hogarth Act* bekannt gewordene *Engravers' Copyright Act*,⁵⁸ wurde am 24. Juni 1735 rechtskräftig; am folgenden Tag – wie die unter sämtliche Blätter der Folge gesetzte Beischrift stolz verkündet: „Invented, Painted, Engrav'd, & Publish'd by W^m Hogarth June y^e 25. 1735. According to Act of Parliament“⁵⁹ – wurde die Stichserie *A Rake's Progress* an die Subskriptionskund:innen ausgeliefert; wenig später, am 3. Juli, war sie ohne Vorab-Zeichnung für den um 25 Prozent höheren Preis von zwei Guineen frei in seinem Haus zu kaufen.⁶⁰

Jedoch war Hogarths Versuch, (sein) geistiges Eigentum *ex lege* zu schützen – natürlich – nicht erfolgreich. Nicht nur wurde der Markt binnen kürzester Zeit von zahlreichen Kopien und Nachempfindungen der Szenen aus dem *Lebenslauf eines Wüstlings* geradezu überschwemmt, was die Popularität seiner Arbeit nachdrücklich unter-

⁵⁶ „Few of these Artists, in the present Condition of the Profession, have Houses conveniently situated for exposing their Prints to Sale; [...]“; vgl. Anonym [Hogarth] 1735 (wie Anm. 53), S. 2.

⁵⁷ In der Forschung sind zwar die Phänomene um die Publikation von *A Rake's Progress* und die folgenden Raubkopien gut aufgearbeitet (Kunzle 1966 [wie Anm. 41]; Paulson 1989 [wie Anm. 10] und 1991b [wie Anm. 23]), diese jedoch in Hinblick auf Popularisierungsprozesse nur ansatzweise beleuchtet.

⁵⁸ *An Act for the Encouragement of Learning, by vesting the Copies of Printed Books in the Authors or purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned.* <https://www.historyofinformation.com/detail.php?entryid=3389> (27.08.2023). Vgl. Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 35–42; Alexander / Martinez 2001 (wie Anm. 50), S. 41–46; Deazley, Ronan: *On the Origin of the Right to Copy: Charting the Movement of Copyright Law in Eighteenth Century Britain, 1695–1775*. Oxford 2004; Rose, Mark: „The Public Sphere and the Emergence of Copyright: Areopagitica, the Stationers' Company, and the Statute of Anne“. In: Deazley, Ronan / Kretschmer, Martin / Bently, Lionel (Hg.): *Privilege and Property: Essays on the History of Copyright*. Open Book Publishers 2010, S. 67–88. <https://doi.org/10.2307/j.ctt5vj9v> (01.10.2023). Zur Vorgeschichte des Urheberrechtsschutzes in der Frühen Neuzeit vgl. Witcombe, Christopher L. C. E.: *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilegio in Sixteenth Century Venice and Rome*. Leiden, Boston 2004.

⁵⁹ Vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 134, S. 93. Hogarth hatte hier zunächst den 24. Juni angegeben, dies aber, wie auch im hier reproduzierten Beispiel, dann korrigiert, da das Gesetz erst am 25. Juni, dem auf die Verabschiedung folgenden Tag, rechtskräftig wurde.

⁶⁰ Vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), S. 90.

streicht; dies bedeutete für den Künstler sicher empfindliche finanzielle Verluste und wirkte – durch die verminderte Qualität der Plagiate – wohl auch rufschädigend.⁶¹ Schlimmer noch war die Tatsache, dass einige dieser *rip-offs* sogar vor Hogarths eigenen Kupfern veröffentlicht wurden!

Wie es dazu hatte kommen können, schilderte der erzürnte Künstler selbst (von sich erst in der dritten Person Plural, dann Singular sprechend) am 3. Juni 1735 in der *London Evening Post*:

Several Printellers who have of late made their chief Gain by unjustly pyrating the Inventions and Designs of ingenious Artists, whereby they have robb'd them of the Benefit of their Labours, being now prohibited such scandalous Practices from the 24th Day of June next, by an Act of Parliament pass'd the last Session, intitled, An Act for the Encouragement of the Arts of Designing, Engraving, Etching, &c. have resolv'd notwithstanding to continue their injurious Proceedings at least till that Time, and have in a clandestine Manner procured mean and necessitous Persons to come to Mr William Hogarth's House, under Pretence of seeing his Rake's Progress, in order to pyrate the same, and publish base prints thereof before the Act commences, and even before Mr Hogarth himself can publish the true ones.⁶²

Mit anderen Worten: Hogarths Verkaufspraxis über Subskriptionen und die Präsentation der Werke zur Ansicht in seinem Haus hatte den Plagiatoren im wahrsten Sinne des Wortes Tür und Tor geöffnet. Es steht zu vermuten, dass in den Wochen vor Publikation der anscheinend fiebrig erwarteten Serie wiederholt Personen zu Hogarth gekommen waren, um die Gemälde und Stiche zu studieren, und diese im Anschluss an den Besuch so detailliert wie möglich skizziert und beschrieben haben. Die Raubkopien sind dann offenbar wie von der Hand eines Polizeizeichners als Synthese des Erfassten entstanden – was einige der Abweichungen erklärt; Kunzle hatte dieses Vorgehen treffend als „Plagiaries-by-Memory“ charakterisiert.⁶³ Im Falle des *Rake* bot das unmittelbar bevorstehende Gesetz zunächst also keinen Schutz vor potenziellen Kopisten, sondern war diesen im Gegenteil ein zusätzlicher Ansporn; zumal sie, auf Basis der Verkaufszahlen der *Harlot*, mit der hohen Popularität einer weiteren Hogarth-Serie rechnen konnten.⁶⁴

Unter den erfinderischen Verlegern, die diesen Coup zuwege brachten, waren einige der bekanntesten Londoner Druckereibesitzer: Henry Overton, Thomas und John Bowles sowie John King, eben diejenigen, die Hogarths innovative Verkaufspraktiken als Zwischenhändler ausgebootet und die er im Februar in der Petition ans Parla-

⁶¹ Vgl. zu Geschichte und Chronologie der Kopien Kunzle 1966 (wie Anm. 41); Paulson 1989 (wie Anm. 10), S. 90. Vgl. auch Hunter, David: „Copyright Protection for Engravings and Maps in Eighteenth-Century Britain“. In: *The Library* 9, 1987, 6, S. 128–147; Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 42–43; Rose 2005 (wie Anm. 50), S. 63–66.

⁶² Zitiert nach https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2010-7044-1 (27.08.2023). Vgl. Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 42–43.

⁶³ Kunzle 1966 (wie Anm. 41).

⁶⁴ Kunzle 1966 (wie Anm. 41).

ment – wiewohl ohne Namen zu nennen – unlauterer Geschäftspraktiken bezichtigt hatte.⁶⁵ Tatsächlich wurde – wohl zufällig – am selben Tag, an welchem Hogarths Stellungnahme veröffentlicht wurde, im *London Daily Advertiser* folgende Werbeannonce von den durch Kunzle als „gang of pirates“⁶⁶ titulierten Verlegern publiziert:

Now printing and in a few days will be published, the Progress of a Rake, exemplified in the Adventures of Ramble Gripe Esq.; Son and Heir of Sir Positive Gripe; curiously designed and engraved by some of the best Artists.⁶⁷

Zwei der Raubkopien aus der hier angezeigten Serie zu dem Aufenthalt von „Ramble Gripe“ im Bordell, also von Blatt 3 des Hogarth-Zyklus', seien im Weiteren kurz in Hinblick auf die Abweichungen vom Original charakterisiert (Abb. 6).⁶⁸ Das Szenario der Episode scheint auf den ersten Blick ähnlich, jedoch fällt die gröbere und punktuell unproportionale Gestaltung der Figuren unmittelbar ins Auge. Die Perspektive des Raumes ist nicht länger stimmig, im Vordergrund verdeutlicht eine Reihe von gleichförmig aufgereihten, zerbrochenen Gegenständen zeichenhaft die chaotischen Zustände. Des Weiteren fallen signifikante und teils sogar sinnentstellende Aberrationen zu Hogarths Stich ins Auge: Im Vordergrund sitzt eine Frau, die, statt eine Weinflasche am Flaschenhals zu packen, an einem Stück Holz zu schnitzen scheint – angesichts des Ambientes vielleicht eine phallische Anspielung. Sängerin und Musikanten haben die Plätze getauscht, letztere sind nun offenbar als Vater und Sohn zu denken, die Stripperin ist verschwunden und der Wirt scheint durch einen Schläger ersetzt, der in Richtung des Wüstlings blickt.⁶⁹

Die Dirne, die diesen um seine Uhr erleichtert, hat ihre Komplizin eingebüßt und sitzt nun auf dem Schoß ihres Opfers, das dadurch weniger Raum beansprucht; die liederliche Sitzposition von „Ramble Gripe“ ist durch ihre Röcke verdeckt. Dafür ist seine Perücke nach hinten gerutscht, im 18. Jahrhundert ein verbindliches Zeichen für den

⁶⁵ Vgl. Kunzle 1966 (wie Anm. 41), S. 316; Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 42; Ausst.-Kat. *Hogarth and his Times: Serious Comedy*. London, British Museum, 1997–1998, hg. von David Bindman. London 1997, Kat. 13b, S. 77. Die Londoner *Wellcome Collection* schreibt ihr Exemplar dieses Stiches dem zwischen 1712 und 1767 aktiven Grafiker Thomas Bowles II. zu; vgl. <https://wellcomecollection.org/works/uh5cr6y9> (03.10.2023).

⁶⁶ Kunzle 1966 (wie Anm. 41), S. 316.

⁶⁷ Zitiert nach Paulson 1989 (wie Anm. 10), S. 90; Ders. 1991b (wie Anm. 23), S. 43–44.

⁶⁸ Vgl. dazu Kunzle 1966 (wie Anm. 41), S. 326–332. In den hier geschilderten Vorgängen scheint ein sich verändernder, moderner Originalitätsbegriff durch, der unabhängig vom grafischen Medium und dem damit verknüpften Prozess der Vervielfältigung und also vermeintlichen Verlust der ‚Aura‘ des Einzelwerks entschieden für die *Inventio* des Grafikers eingefordert wird.

⁶⁹ Die letzten Verse in der ‚Strophe‘ rechts identifizieren den eintretenden „Bluff“ als Komplizen der diebischen Prostituierten: „Bluff waits the Signal at the Door, / That given, he enters, Storms and Swears / and drives the Plundered Culls down Stairs“. Mit diesem Hinweis auf den Fortgang der Szene entfaltet der Raubdruck eine vollkommen andere Narration als Hogarths Original.



Abb. 6: Anonym nach William Hogarth: *He Revels with Common Whores at a Tavern in Drury Lane*, 1735; Kupferstich; 26,8 × 32,8 cm; London, The British Museum.

Verlust von (Selbst-)Kontrolle und Ordnung.⁷⁰ Die namentlich gekennzeichneten Bilder an den Wänden zeigen nicht länger vandalisierte Halbfigurenporträts, sondern unverehrte Repräsentationen von Reiterstandbildern römischer Kaiser. Links hängen nun zwei Bildnisse nach Figuren aus John Gays *Beggars' Opera*, rechts das Porträt der verurteilten Mörderin Sarah Malcolm, eine weitere Hogarth-Kopie,⁷¹ und schließlich das von einer Prostituierten innig geküsste Bild des Henry Sacheverell, eines damals berüchtig-

⁷⁰ Zur sozialen Zeichenfunktion von Haar und Perücke im 18. Jahrhundert sowie ihrer künstlerischen Repräsentation vgl. Kepetzis 2023 (wie Anm. 3), S. 304.

⁷¹ Hier paraphrasiert der anonyme Stecher ein Porträt Hogarths, der die Verbrecherin 1733 vor ihrer Hinrichtung in ihrer Zelle besucht und skizziert hatte (das im Anschluss entstandene Gemälde befindet sich heute in den National Galleries of Scotland in Edinburgh; 48,8 × 38,7 cm, <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5033>; zum Kupferstich, 19,2 × 17,6 cm, vgl. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1841-0809-229 [beide besucht am 03.10.2023]). Es handelt sich um das erste, mit Anspruch auf Wiedererkennbarkeit erstellte Bildnis einer Kriminellen; vgl. Busch, Werner: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993, S. 119–121.



Abb. 7: Anonym nach William Hogarth: *He Revels with Common Whores at a Tavern in Drury Lane*, 1735; Kupferstich; 27,7 × 36,7 cm; London, The British Museum.

ten Hasspredigers. Im Zentrum der Ausstattung steht nicht mehr die in Brand gesetzte Welt(karte), sondern eine großformatige Repräsentation der *Famous Seven Wonders of the World* über dem Kamin; hier ist also der Sinn von Hogarths zeichenhafter Motivik nicht verstanden worden – oder es blieb bei der klandestinen Inaugenscheinnahme in Hogarths Haus keine Zeit, auch den Hintergrund der Originale genauer zu betrachten und zu beschreiben.

Eine Variante dieser Raubkopie erscheint zunächst als Close-up der Szene (Abb. 7).⁷² Die Betrachtenden sind näher an die Gesellschaft herangerückt, die Zimmerdecke ist nicht länger Teil der Darstellung, die Personen nehmen dadurch mehr Raum ein. Während die Gestaltung des Hintergrundes weitgehend der bereits besprochenen Version ent-

⁷² Das im British Museum aufbewahrte Exemplar ist beschädigt und stark beschnitten, die unter das Blatt gesetzten, erläuternden Verse fehlen; vgl. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Cc-2-109 (03.10.2023). Eine im Kunsthandel aufgetauchte Version ist zwar ebenfalls schlecht erhalten, zeugt aber davon, dass dieses Fehlen einen Zufall der Erhaltung darstellt und andere Drucke durchaus mit entsprechenden Beischriften ausgestattet waren; vgl. <https://www.raremapsandprints.co.uk/store/p668/Hogarth-Rakes-Progress-plagiarism-with-common-whores-at-a-tavern-in-Dury-Lane.html> (03.10.2023).



Published with the Consent of Mr. W. Hogarth, by Thos. Bakewell, Junr. in the Year of Our Lord, 1735.

*What wretched Fate succeeds his guilty joys,
That in such brutal Scenes his life employs?
View here the Treachery of S. Harlot's Smiles,
That in One Act Embraces and beguiles:*

*Beauterous as Syrens in external Show,
But more pernicious Monsters prove below:
Impurities to Sodom een unknown,
Are in their filthy Midnight Orynes done.*

*No gentle Cupids make the soft Desire,
But Wine & stagian Lust inspire,
Corruption lurks in their infectious Breath,
Their Words are Power, & their Touch is Death.*

Abb. 8: Thomas Bakewell nach William Hogarth: *Revelling with Harlots*, 1735; Kupferstich; 26,4 × 30,4 cm; London, The British Museum.

spricht, sind im Vordergrund eine Reihe von Abweichungen zu beobachten, die das Blatt punktuell dem Hogarth'schen Original näher zu bringen scheinen. Die Komplizin der diebischen Verführerin des *Rake* ist zurückgekehrt und wendet sich „Rambles“ Taschenuhr bereits in der linken Hand, feixend ihrer Partnerin zu. Die Perücke des erneut breitbeinig präsentierten Wüstlings ist noch weiter nach hinten gerutscht. Die Stripperin tritt wieder auf: Sie sitzt auf einem Stuhl neben der Schnitzenden, allerdings ist der Akt des Entkleidens durch ein Heben ihres Rocksaumes lediglich dezent angedeutet. Dass hier mehr passieren wird als das Richten eines herabgeglittenen Strumpfes ist kaum anzunehmen; auch weiß der durch die Tür eintretende Mann nicht, dass er Kerze und Metalltablett für eine (zweifelsohne aufreizende) Vorführung hätte mitbringen sollen, statt sich mit den Dirnen zu verschwören.

Durch die erwähnten Abweichungen von Hogarths Original verlieren die Darstellungen einiges vom Anspielungsreichtum und der narrativen Mehrdeutigkeit, die zu den wichtigsten Charakteristika seiner Grafiken gehören. Einige Motive büßen gar

ihren Sinn ein, so der in den Raum tretende Mann. In anderen Fällen finden sich hier neue, oder besser: andere Motive, welche die Raubkopien auf eine für die Kundschaft wahrscheinlich attraktive Weise in der Bildwelt Hogarths verankerten. Einige Beispiele: Die in der zweiten Raubkopie wieder hinzugetretene ‚Stripperin‘ ist eine visuelle Paraphrase der Dienerin, die sich im vierten Blatt aus dem *Lebenslauf einer Dirne* das Strumpfband richtet, während der im Vordergrund der Bordellszene abgelegte, spitz zulaufende Hut in den Blättern 3 und 5 jenes Zyklus‘ als Teil eines wohl nach Wunsch der Kunden durchzuerzierenden Rollenspiels erscheint und den spezifischen Charakter ihres Gewerbes charakterisiert. Des Weiteren dekoriert eine Repräsentation Sacheverells neben einem Bildnis Mackheaths aus der *Beggar's Opera* auch die Wände der Absteige, in der die *Harlot* in Blatt 3 ihrem Gewerbe nachgeht. Die Prostituierte schließlich, die im vorliegenden Stich das Bildnis des Hetzpredigers küsst als sei es eine byzantinische Ikone, rekurriert wiederum auf das Motiv der im Zwiegespräch mit dem eigenen Spiegelbild befindlichen Dirne aus Blatt 6, dem Begegnung der *Harlot*.

Durchaus clever griffen die anonymen Plagiator:innen also die in Form eines Indizienparadigmas strukturierten Bildnarrationen Hogarths auf, die über das Decodieren von Spuren das Verständnis des Gezeigten entwickeln. Dabei verknüpften sie ähnlich wie ihr Vorbild nicht nur die jeweiligen Raubstiche der Serie innerbildlich zu einer Erzählung, sondern zitierten auch weitere Grafiken Hogarths.⁷³ Die Frage, inwieweit tatsächlich von einer ubiquitären Kenntnis Hogarth'scher Inventionen ausgegangen werden darf, ist schwer zu beantworten. Waren diese selbst bereits ‚populär‘ geworden und Teil eines kollektiven Bildgedächtnisses im London der 1730er Jahre? Oder deutet die Vielzahl von Details aus verschiedenen Stichen Hogarths lediglich darauf hin, dass die infolge des unorthodoxen Kopiervorgangs entstandenen, motivischen Lücken durch ältere Beispiele von seiner Hand geschlossen wurden? Zweifellos jedoch kann konstatiert werden, dass die Qualität der technischen wie motivischen Umsetzung der erhaltenen Raubkopien so weit unterhalb der von Hogarth erstellten Originaldrucke liegt, dass diese nicht dasselbe Preisniveau ansetzen konnten und folglich ein anderes Publikum adressieren mussten.

Hogarths düstere Stimmung angesichts der Schwemme an qualitativ fragwürdigen Raubkopien wird in seiner, nur zwei Tage nach Erstpublikation des *Rake*, am 27. Juni 1735, in der *London Daily Post* veröffentlichten Stellungnahme und Ankündigung offenbar:

Certain Print-sellers in London, intending to not only injure Mr. Hogarth in his Property, but also to impose their base Imitations (of his *Rake's Progress*) on the Publick, which they, being oblig'd to do what they could carry away by Memory from the Sight of the Paintings, have executed most wretchedly both on Design and Drawing, as will be very obvious when they are expos'd; he,

⁷³ Vgl. dazu meinen Beitrag „Das Indizienparadigma in William Hogarths ‚The Bagnio‘. – Versuch eines *close readings*“ (wie Anm. 25).

in order to prevent such scandalous Practices, and that the Publick may be furnish'd with his real Designs, has permitted his Original Prints to be closely copied, and the said Copies will be published in a few Days, and sold at 2s. 6d. each Sett by T. Bakewell, Print and Mapseller, next Johnson's Court, Fleet-street, London.⁷⁴

Nicht bereit, dauerhaft potenzielle Kundschaft an die Plagiatoren seiner Arbeiten zu verlieren, instrumentalisierte Hogarth hier eine im Zusammenhang mit der *Harlot* erstmals eingesetzte Strategie, um gezielt weniger wohlhabende Kreise anzusprechen: Tatsächlich erschien schon Ende Juli 1735, kaum einen Monat nach Publikation der Originalgrafiken, die in dieser Annonce angekündigte erschwinglichere Version des Zyklus', gewissermaßen in Kommission. Sie figuriert als kleinformatigere und auf dünnerem Papier erstellte Druckserie, die der Londoner Grafiker Thomas Bakewell gegengleich kopiert hatte und für zwei Shilling, sechs Pence zum Verkauf anbot. Das dritte Blatt mit dem Wüstling im Bordell wird durch folgende, unter das Bild gesetzte Beischrift authentifiziert: „Published with ye consent of Mr. Wm. Hogarth by Tho. Bakewell according to Act of Parliament July 1735. / Plate 3“ (Abb. 8).

Motivisch sind die Blätter der neuen Serie identisch mit den Drucken Hogarths, dennoch handelt es sich nicht nur um verkleinerte Repliken des Vorbildes: So ist die Stichtechnik sichtlich größer, wenn auch besser als die der Plagiate. Darüber hinaus versah Bakewell seine Version mit nurmehr zwölf Versen, die in drei Strophen zu je vier Zeilen unter dem jeweiligen Bild erscheinen und eine emblematische Grundstruktur suggerieren.⁷⁵

Es ist jedoch der in Majuskeln zentral oberhalb des Bildes platzierte Kurztitel – in diesem Fall *Revelling with Harlots* –, der nahelegt, dass diese autorisierte Low-Budget-Version nicht nur in marktstrategischer, sondern auch in gestalterischer Hinsicht auf die unter dem Titel *He Revels with Common Whores at a Tavern in Drury Lane* veröffentlichten Raubkopien reagierte.

⁷⁴ Zitiert nach Paulson 1989 (wie Anm. 10), S. 90. Eine variierte Ankündigung war bereits in der Ausgabe der *London Evening Post* vom 17.–19. Juni erschienen, somit noch vor Auslieferung der Originalgrafiken des *Rake* an die Subskribenten oder dem Verkauf der Stiche in Hogarths Haus. Man kann daher mit Fug und Recht konstatieren, dass Hogarths sorgfältig auf das Datum des Inkrafttretens des Urheberrechts hin geplante Publikation von der Plagiatskampagne der Konkurrenz gründlich hintertrieben worden ist.

⁷⁵ Wahrscheinlich ist die Reduktion der Verszahl schlicht der Tatsache geschuldet, dass Bakewells Version um ein Viertel kleiner ist als Hogarths Blätter und weniger Text daher die Lesbarkeit gewährleistete.

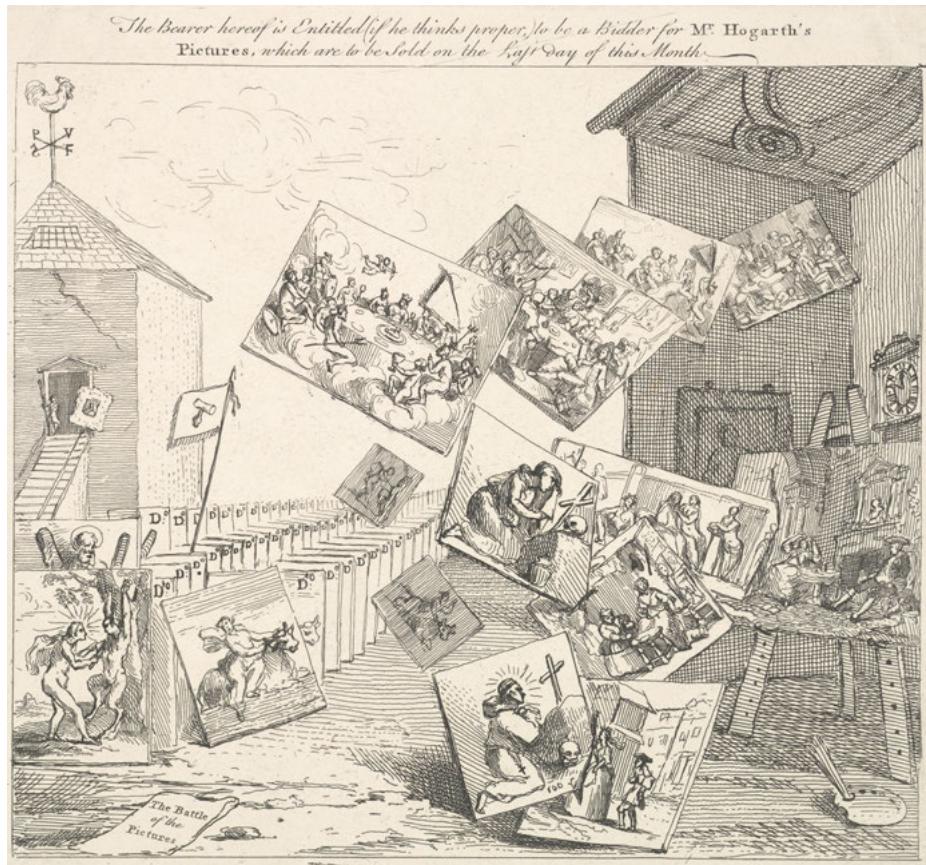


Abb. 9: William Hogarth: *The Battle of the Pictures*, 1745; Kupferstich; 20,8 × 21,2 cm; New York, Metropolitan Museum.

3 *The Battle of the Pictures* – Die Überlegenheit des Neuen als Postulat

Im Februar 1745 publizierte William Hogarth den programmatischen Kupferstich *The Battle of the Pictures*, der erstens in der Funktion eines *bidding's ticket*⁷⁶ Einlass zu einer selbst organisierten Auktion seiner Gemälde gewährte, zweitens den Interessierten

⁷⁶ Vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 157, S. 113. Die Erfindung und Verbreitung von Einlassmarken zu verschiedensten Veranstaltungsformaten – von Kunstauktionen über den Zutritt zu Jahrmärkten bis hin zu öffentlichen Hinrichtungen – beleuchtet Lloyd, Sarah: „Ticketing the British Eighteenth Century: A thing ... Never heard of before“. In: *Journal of Social History* 46, 2013, 4, S. 843–871.

einen Monat lang die Vorbesichtigung der zum Verkauf stehenden Exponate in Hogarths Haus erlaubte sowie ihnen am Auktionstag den Eintritt und die Abgabe eines Gebots ermöglichte und, drittens, eine visuelle Stellungnahme zum zeitgenössischen Kunsthandel präsentierte (Abb. 9).⁷⁷ Der Text oberhalb des Bildes informiert: „The Bearer hereof is Entitled (if he thinks proper,) to be a Bidder for Mr. Hogarth's Pictures, which are to be Sold on the Last day of this Month.“⁷⁸ Die Details zu Ablauf und Bedingungen von Vorbesichtigung und Versteigerung sowie die Notwendigkeit, im Vorfeld der Auktion das Bieter-Ticket zu erwerben, kommunizierte Hogarth den gesamten Februar hinweg täglich neu durch Annoncen in der Londoner Presse und sicherte damit die denkbar weiteste Streuung dieser Informationen in der Öffentlichkeit.⁷⁹

Auch hier zunächst eine knappe Beschreibung: Die Szene spielt unter freiem Himmel auf einem zentralen Hof. Dieser entfaltet sich zwischen einem zu dem kleinen Platz hin offenen Verschlag rechts, der durch Bilder, Staffelei sowie eine am Boden liegende Palette mit Pinseln als Atelier gekennzeichnet ist, und einem angeschnittenen kubischen Gebäude im linken Hintergrund. In der linken vorderen Bildecke liegt ein *Cartellino* mit dem Titel der Darstellung am Boden. Dahinter erstrecken sich drei lange, sich anscheinend ins Unendliche nach hinten fortsetzende Reihen ungerahmter Leinwandbilder. Zwar ist nur das jeweils vorderste Gemälde vollständig zu sehen, allerdings wird durch kleine, sichtbar bleibende Details und vor allem durch die abgekürzte, oben rechts angebrachte Bezeichnung „d[it]to“ verdeutlicht, dass es sich um offenbar rasch gemalte, nicht variierte und daher in gewisser Weise seriell produzierte Repräsentationen dreier Themen handelt: Zu erkennen sind links die *Kreuzigung des heiligen Andreas*, mittig die *Schindung des Marsyas*⁸⁰ und rechts der *Raub der Europa*, dementsprechend eine biblische und zwei profane Historien, die trotz ihres hohen Status in der Hierarchie der Bildgattungen hier als Massenware abqualifiziert werden. Dass diese unter dem Banner eines Auktionshammers stehen, welches an einer in der zweiten Bildreihe aufgepflanzten Lanze befestigt ist, etabliert ihre Beziehung zum Kunsthandel – und stellt diesen unmittelbar in Frage.

⁷⁷ Vgl. Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 229–239; Kernbauer, Eva: „Die Bilderschlacht“. In: *Rheinsprung. Zeitschrift für Bildkritik* 11, 2012, 4 (Sonderheft Streitbilder / Controversial Images), S. 29–33. <https://rheinsprung11.unibas.ch/archiv/ausgabe-04/thema/die-bilderschlacht/> (03.10.2023).

⁷⁸ Vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 157, S. 113–114.

⁷⁹ Vgl. Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 157, S. 113–114, hier: S. 114; Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 229–239.

⁸⁰ Wie das Bild insgesamt, thematisiert auch dieses Sujet eine Hierarchie der Künste, hier in der Musik, und den Antagonismus zwischen Hochkunst und volkstümlicher Kultur. Zum Wettkampf zwischen Apoll und Marsyas als Inszenierung divergenter Ästhetiken vgl. Marano, Katia: „Apoll und Marsyas. Ein Mythos als Exemplum des Zivilisationsprozesses“. In: Guthmüller, Bodo / Kühlmann, Werner (Hg.): *Renaissancekultur und antike Mythologie*. Tübingen 1999, S. 283–293. Paulson vermutet, dass sich Hogarth mit dem geschundenen Satyr in Verbindung bringt, der für seinen Griff nach der Krone der Künste gestraft wurde; vgl. Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 233–234. Allerdings ist dann zu fragen, warum er sich auf einem Bild der „Gegenseite“ porträtieren sollte.

Das ‚Heer‘ geistloser Serienware zieht im Zentrum gegen Hogarths dezidiert als Unikate gekennzeichnete Werke in den Kampf – es handelt sich um einige der am letzten Februarntag 1745 zur Auktion gebrachten Gemäldevorlagen seiner Stiche und gerade nicht um die grafischen Reproduktionen seiner Arbeiten, für die er berühmt geworden war. Hogarths Leinwandbilder scheinen den als Aggressoren auftretenden alten Meistern zunächst unterlegen.⁸¹ *Morning* (aus der Serie *The Four Times of the Day*, 1736) wird im Vordergrund rechts Opfer eines betenden Franziskus, eine *Reuige Magdalena* bohrt sich darüber in Bild 3 aus *A Harlot's Progress*, die Verhaftung der Dirne; das *Frühstück der Vermählten*, Gemälde 2 der zu diesem Zeitpunkt unveröffentlichten Serie *Marriage A-la-mode*, wird, noch auf der Staffelei stehend, von einer *Aldobrandinischen Hochzeit* angegangen. Damit obsiegen in den Auseinandersetzungen um Religion, Prostitution und Ehe, die in der irdischen Zone geführt werden, tradierte Historien über Hogarths zeitgenössische *Modern Moral Subjects*. In der darüberliegenden, ‚himmlischen‘ Sphäre beginnt sich das Blatt allerdings zu wenden: Zentral bohrt sich die von rechts aus dem Atelierraum vorstoßende und in meinem zweiten Teil explizierte *Bordellszene* aus *A Rake's Progress* in ein *Göttermahl*, dahinter beschädigt Hogarths *Midnight Modern Conversation* eine bacchantische Orgie.

Das Gebäude im linken Hintergrund ist durch die Standarte als Auktionshaus gekennzeichnet, die Scharen gleichgestaltiger Historien sind diesem räumlich zugeordnet. Der bekrönende Wetterhahn verweist auf Christopher Cock, einen in London auf den Vertrieb alter Meister spezialisierten Auktionator von zwielichtigem Ruf. Die Kürzel der vier Windrichtungsanzeigen ergeben, im Uhrzeigersinn gelesen, das Wort *puffs* und stellen Cocks fragwürdige Geschäftspraktiken als „Windbeuteleien“ zur Schau.⁸² Zwar suggeriert die schiere Zahl der angetretenen ‚alten Meister‘ deren Überlegenheit, jedoch zeugt der schlechte Zustand des Gebäudes davon, dass in Hogarths Augen solchen windigen Verkaufsstrategien auf Dauer kein Erfolg beschieden sein würde.

Der *Concetto* einer von den Werken beziehungsweise entsprechenden Personifikationen und nicht von den beteiligten Akteursinstanzen ausgefochtenen Schlacht um den Rang künstlerischer Erzeugnisse geht wohl zurück auf Jonathan Swifts Satire *The Battle of the Books* von 1704 sowie das dem Buch beigegebene, von anonymer Hand erstellte Frontispiz (Abb. 10).⁸³ Im unteren Bildteil einer im Text als *King's Library*⁸⁴

⁸¹ Vgl. Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 232.

⁸² Paulson 1989 (wie Anm. 10), Kat. 157, S. 113–114, hier: S. 114.

⁸³ Das Werk erschien 1704 als Teil der *Prolegomena* zu *A Tale of a Tub*; vgl. Swift, Jonathan: *A Tale of a Tub and Other Works*, hg. von Marcus Walsh. Cambridge 2010. Vgl. Kernbauer 2012 (wie Anm. 77), S. 30.

⁸⁴ Diese befand sich zur Zeit der Niederschrift im *St. James's Palace*, London. Vgl. McDayter, Mark: „The Haunting of St. James's Library: Librarians, Literature, and ‚The Battle of the Books‘“. In: *Source: Huntington Library Quarterly* 66, 2003, 1/2, S. 1–26.

identifizierten Bibliothek fechten lanzenbewehrte Ritter als Verkörperungen von klassischen und modernen Ideen sowie Autor:innen einen Kampf um deren Hierarchie aus.⁸⁵ Die Tatsache, dass die den Raum nach hinten begrenzenden, deckenhohen Regale größtenteils leer sind sowie das Herabstürzen und -fliegen weiterer Bände lässt darauf schließen, dass die widerstreitenden Bücher-Soldaten, die teilweise mit Publikationen bekrönt sind oder Bücher auf ihren Schilden führen, aus diesen Werken heraus Gestalt gewinnen.



Abb. 10: Frontispiz zu Johnathan Swift: *Recit fidele et exact de la Bataille des livres [The Battle of the Books]*, Den Haag: Henri Scheurleer, 1732.

Die hier ins Bild gesetzte *Battle of the Books* ist eine Fortführung und Erweiterung der *Querelle des Anciens et des Modernes*,⁸⁶ die letztlich noch in der *Battle of the Pictures*

⁸⁵ Am linken Bildrand ist angeschnitten ein hohes Sprossenfenster zu sehen, durch das Licht in den Raum dringt. In der rechten oberen Ecke findet sich hier eine Spinne samt Netz, in das eine Biene geraten ist. Die überdimensionierten Lebewesen verweisen auf eine im Text eingeschobene Allegorie von der Spinne und der Biene, welche die Modernen und die Vertreter des Alten versinnbildlichen; vgl. Hinnant, Charles H.: „The ‚Fable of the Spider and the Bee‘ and Swift’s Poetics of Inspiration“. In: *Colby Library Quarterly* 20, 1984, 3, S. 129–136.

⁸⁶ Zur Bedeutung dieses Antagonismus im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts vgl. Levine, Joseph M.: *The Battle of the Books. History and Literature in the Augustan Age*. Ithaca, London 1994; Gelber, Michael Werth: „John Dryden and the Battle of the Books“. In: *Huntington Library Quarterly* 63, 2000, 1/2,

ausgefochtenen wird. Hogarth adaptierte von Swift die Idee, dass die Werke, nicht ihre Verfasser:innen, um die Vormacht kämpfen, modernisierte diese jedoch, indem er keine anthropomorphen Verkörperungen mehr gegeneinander antreten ließ, sondern die Bilder selbst.⁸⁷ Während die auf den unterschiedlichen Ebenen der Repräsentation tobenden Auseinandersetzungen zu verschiedenen Ergebnissen führen, mag wie erwähnt der beschädigte Zustand des Auktionshauses den letztendlichen, in der Himmelszone und damit der Zukunft angedeuteten Sieg von Hogarths Werken, also der ‚Modernen‘, nahelegen.⁸⁸ Die Folgen des Streits, der bei Hogarth ebenfalls der Dialektik trudelter Normen sowie des Kanons auf der einen und einer neuartigen, da (vermeintlich) paradigmatischen Kunst auf der anderen Seite gilt, werden dabei unmittelbar in die Materialität von Farbschichten und Leinwänden der repräsentierten Werke eingeschrieben.⁸⁹

Obschon kein eigentlicher Subskriptionsstich, ist das Blatt mit dieser Gattung in Beziehung zu setzen, indem es den Betrachtenden, ähnlich wie auch das Frontispiz⁹⁰ eines Buches, in grafischer Form ‚Zutritt‘ gewährte. Diesen erlaubte das Blatt zum einen tatsächlich, nämlich in die Auktion von Hogarths Gemälden, bei der wie erwähnt fast durchweg die Vorlagen seiner prominenten Grafikserien zu erwerben waren: insgesamt neunzehn Gemälde, darunter diejenigen zu *Harlot's Progress* (deren druckgrafische Umsetzung war gerade in einer zweiten Auflage ediert), *Rake's Progress* sowie die

S. 139–156. Zur *Querelle* immer noch maßgeblich: Jauß, Hans Robert: „Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘“. In: Perrault, Charles: *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, hg. von Max Imdahl u. a. München 1964, S. 8–64.

⁸⁷ Nachdrücklich erlaubt dieses Blatt, Hogarth und die meisten seiner Arbeiten als Schwellenwerke zu kategorisieren, die zwar in die Moderne vorausweisen, tatsächlich aber tief in der frühneuzeitlichen Bildrhetorik verwurzelt sind und letztlich noch weiter in mittelalterliche Themen und Ikonografien zurückreichen, hier beispielsweise bis zu dem in Psychomachien ausgefochtenen Kampf zwischen den Verkörperungen von Tugenden und Lastern.

⁸⁸ Der für die „Alten“ votierende Swift ließ den Ausgang der Schlacht vermeintlich offen, indem er vorgab, das von ihm präsentierte Manuskript, in welchem diese Auseinandersetzung geschildert werde, sei stellenweise beschädigt und ihm fehle der Schluss. Er legte so die Entscheidung über das Ergebnis des Kampfes scheinbar in die Hände der Lesenden.

⁸⁹ Bindman konstatierte treffend, Hogarths *The Battle of the Pictures* sei „A witty reprise of the literary conflict between Ancients and Moderns, here shown as a battle of pictures rather than books“; vgl. Bindman 1997 (wie Anm. 65), S. 113. Dass Hogarth Swifts Arbeiten nicht nur kannte, sondern auch bewunderte, steht außer Frage: Die ovale Leinwand, die in dem ebenfalls 1745 entstandenen Gemälde *The Painter and his Pug* (Tate Gallery) als Bild im Bild sein Selbstporträt trägt, ruht, neben je einem Band der Werke Shakespeares und Miltons, eben auf einer Ausgabe der Schriften von Swift.

⁹⁰ Im Italienischen lautet der Terminus für Frontispiz „antiporta“, also sinngemäß „in einen Vorraum führende Tür“; vgl. Frattarolo, Renzo / Santoro, Marco: *Vocabolario biblio-tipografico*. Ravenna 1982, S. 16. Insofern illustriert schon der Begriff die Funktion des Vorblattes als „Portal zum Eintritt in die Fiktion“; vgl. Stanitzek, Georg: „Buch, Medium und Form – in paratexttheoretischer Perspektive“. In: Rautenberg, Ursula (Hg.): *Buchwissenschaft in Deutschland. Bd. 1: Theorie und Forschung*. Berlin, New York 2010, S. 157–200, hier: S. 167.

kürzlich vollendete Gemäldefolge *Marriage A-la-mode*. Letztere bewarb durch ihre bloße Präsenz auf dem Ticket die noch nicht publizierte Kupferstichserie. Zum anderen wurde – wie bei den besprochenen Quittungsblättern – Zugang in einem metaphorischen Sinne gegeben: Charakterisierte Hogarth in *Boys Peeping at Nature* seine Auffassung eines zeitgenössischen Künstlers und gab er in *The Laughing Audience* einen Kommentar ab zu dem weit gefächerten Publikum, das seine Arbeiten ansprechen sollten, sowie zu dem moralisierenden Impetus seiner Serie(n), so beleuchtete *The Battle of the Pictures* den herrschenden Kunstgeschmack insbesondere der Oberschicht, der einen in seinen Augen höchst zweifelhaften Kunsthandel beförderte. Bindman stellte in diesem Zusammenhang zu Recht fest:

The elaborate system of advanced bids [in der geplanten Verauktionierung seiner Gemälde, Anm. EK] was in itself a criticism of the doubtful practices of auctioning Old Master paintings, and an attempt to find a way of marketing modern paintings, claiming his own paintings to be contemporary equivalents of earlier types [...] The ranks of the Old Master paintings on the left suggest the mass production of dubious Old Masters for ignorant Connoisseurs and the essential speciousness of the market presided over by auctioneers such as Christopher Cock and dealers such as Robert Bragge.⁹¹

Hogarth visualisierte seine harsche Kritik an zeitgenössischen Kunst- und Grafikhändlern sowie Druckereibetrieben, die er bereits in seiner den Erlass eines Urheberrechtschutzes initierenden Petition ebenso wie in den Zeitungsartikeln, die diesen Prozess flankierten, in aller Schärfe formuliert hatte. Dass er seine Ressentiments gegen die Bevorzugung alter Meister und der Derivate ihrer Werke – sowie pauschal kontinentaler Kunst – 1745 in bildlicher Form vorlegte, entspricht seinem lebenslangen Vorgehen. Dass er sich diesen von der Konkurrenz hergestellten Werken intellektuell und künstlerisch überlegen fühlte, entspricht dem aus seinen Texten wie seinen Bildern abzuleitenden Selbstverständnis als originaler und origineller Künstlergrafiker.

4 Fazit

Mit seinen Narrationen setzte Hogarth die Friktionen, welche mit der Evolution neuer Werte des zur herrschenden Klasse aufsteigenden Bürgertums verbunden waren, weit stärker als bisher erkannt, nicht nur mittels der Adaption populärer Themen und Motive ins Bild,⁹² sondern insbesondere durch die Nutzung oder sogar Initiierung

⁹¹ Vgl. Bindman 1997 (wie Anm. 65), S. 113.

⁹² Unter dem Aspekt der Popularisierung betrachtet, erscheinen die Bildzitate und die narrative Montage populärer Sujets und Ereignisse – bspw. aus Flugblättern, Zeitungsartikeln, Pamphletistik, Traktatistik, Bühnenkultur, Bildsatiren und Parodien – nicht länger als primär ikonografisch interessante und isoliert nebeneinanderstehende Kuriosa, sondern übergreifend als zentrale Strategie des Künstlers, seine Argumente in zeitgenössischen Diskursen zu verorten und den eigenen Marktwert zu

eines innovativen Arsenals von Annoncierungs-, Verkaufs- und Distributionsstrategien. Diese entstanden im Zusammenhang mit der Etablierung unterschiedlicher Vertrieb- und Popularisierungsmaßnahmen eines freien Marktes, die potenzielle Kund:innen aktivieren sollten.

Die Existenz verschieden bepreister Varianten und insbesondere die Verbreitung von Raubkopien, sogar von Variationen dieser Kopien, und die – trotz der geringeren ästhetischen wie materiellen Qualität – relativ hohe Zahl erhaltener Beispiele zeugt nachdrücklich von der Popularität seiner Bildfindungen.⁹³ Für sein Marketing nutzte der Maler tradierte Bildmuster, Ausdrucksstudien und Ikonografien (so die des verlorenen Sohnes), um seine Gesellschaftssatiren in etablierte Kontexte einzubetten und zu gewährleisten, dass seine thematisch, strukturell und narrativ neuartigen Arbeiten für die Adressat:innen lesbar blieben. Immer wieder reagierte Hogarth dabei zudem auf den Markt und veränderte sein Angebot entsprechend: Bereits die meisten Raubkopien zu *Harlot's Progress* – beispielsweise das von Elisha Kirkall gefertigte Set⁹⁴ – waren mit prägnanten ‚Episodentiteln‘ sowie mit textlichen Erläuterungen erschienen, vielleicht zur besseren Verständlichkeit, vielleicht auch als Ausgangspunkt gemeinschaftlichen Verlesens/Paraphrasierens der Texte in einer Gruppe Rezipierender, also einer „geselligen Rezeption“⁹⁵. Dies wiederum könnte den Maler seinerseits zu einer Anpassung an die auf diese Weise offenbar gewordenen Bedürfnisse des Marktes provoziert haben: Vier Jahre später versah er schon die originalen Stiche des *Rake* mit Erklärungen unterhalb der Bildteile; in der autorisierten günstigeren Version Thomas Bakewells sind

steigern. Hierzu bereite ich im Augenblick eine größere Studie vor. Dort wird auch thematisiert, inwieweit die von Hogarth entwickelten Diversifizierungsstrategien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von den Zeitgenoss:innen als absatzsteigernde Verkaufs- und Popularisierungstaktiken erkannt, adaptiert und diskutiert wurden.

⁹³ Zur Schätzung der Verlustzahlen ‚unterhalb‘ von Hochkunst- und Sammlergrafik vgl. Griffiths 2018 (wie Anm. 4), S. 196–202.

⁹⁴ Vgl. zu Kirkalls durchaus ansprechenden, als braungrüne Schabstiche erstellten und gegengleichen Drucken in nur wenig kleinerem Format. https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=Kirkall&keywork=Hogarth&view=grid&sort=object_name_asc&page=1 (06.10.2023). Als Erläuterung sind, den zentral unter das Bildfeld gesetzten Titel flankierend, links sieben und rechts sechs Verse beigegeben. Dass Kirkall unter den Text links vermerkt: „W^m Hogarth inv. et pinx.“ und rechts „E. Kirkall fec.“, suggeriert eine autorisierte Kopie – und dürfte Hogarth noch mehr geärgert haben. Jedenfalls erlaubte dieser, wahrscheinlich in Reaktion auf die zirkulierenden Plagiate, eine autorisierte Serie von Nachdrucken durch den Grafiker Giles King, die im April 1732 sowohl als Einzelstiche als auch in Form eines Paars dreier, gemeinsam auf ein Blatt gedruckter Bilder mit ornamentaler Rahmung erschienen sind; vgl. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1848-0708-19-21 (06.10.2023). Vgl. zu den Raubdrucken und Editionen der Serie Paulson 1991b (wie Anm. 23), S. 77.

⁹⁵ Adam, Wolfgang: „Theorien des Flugblatts und der Flugschrift“. In: Leonhard, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner / Schwarze, Dietrich / Straßner, Erich (Hg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen* (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 15.1, mitbegr. von Gerold Ungeheuer, hg. von Hugo Steger). 2 Bde., Bd. 1. Berlin, New York 1999, S. 132–142, hier: S. 135. Vgl. dazu den Beitrag von Maria Männig in diesem Band.

dann auch die griffigen Kurztitel oberhalb der jeweiligen Szene hinzugereten, die sämtliche Nachformungen aufweisen.⁹⁶ Darüber hinaus adressierte er unterschiedlich strukturierte Erwartungen und finanzielle Möglichkeiten potenziell am Kauf seiner Arbeiten interessierter Teilöffentlichkeiten durch Varianzen in Bildsprache, Materialität (Papier, Drucktechnik), Format oder in Hinsicht auf künstlerische Qualitäten/Ästhetik⁹⁷. Damit sicherte sich Hogarth zweifelsohne Anteil an einem weiteren Segment des Marktes.

Die mit *The Battle of the Pictures* abschließend in den Blick genommene Form komplexer Bildallegorien entspricht seinem oben erwähnten Vergnügen an verrätselten Repräsentationen und setzte zweifelsohne einen hohen Grad an Bildkenntnis und -verständnis voraus, die ‚Popularität‘, gar einen Appell an einfachere Schichten, dezi diert auszuschließen scheinen. Dies ist insofern logisch, als der Maler für die bevorstehende Auktion – trotz seiner im Eintritts-Ticket bildimplizit verhandelten und offensiv vorgetragenen Parteinahme für zeitgenössische, seiner eigenen Zeit entnommene Themen des alltäglichen Lebens – eine zahlungskräftige Käuferschaft anlocken wollte, die die entsprechenden Mittel für seine durchaus kostspieligen Gemälde besaß. Vor diesem Hintergrund sind auch solche ikonografisch komplexen und ästhetisch programmati schen Blätter exakt auf das von Hogarth avisierte Publikum zugeschnitten.

Er instrumentalisierte interessanterweise jedoch auch in diesem Fall eben jene Werbekampagnen, die er im Zusammenhang mit der Selbstvermarktung seiner Stich folgen und somit gerade für weniger potente Kund:innen entwickelt hatte: das in allen drei Beispielen analysierte System von wiederholten oder variierten Ankündigungen in einschlägigen Londoner Zeitungen, die Werbung und Vorfinanzierung mittels Subskription, der Verkauf der annoncierten Blätter wie auch der Serien (hier wurde zugleich die anstehende Publikation der Stiche zur *Heirat nach der Mode* pub

⁹⁶ In seinen folgenden Serien wurden diese Epitexte variiert: In der *Marriage-A-la-mode* erscheinen sie in Form zentral unter den Stich gesetzter Titel, jedoch ohne erläuternde Verse. In der zwölfteiligen Serie *Industry and Idleness* (1747; Paulson 1989 [wie Anm. 10], Kat. 168–179, S. 129–139) finden sich oberhalb des Bildes jeweils Blatt- und Serientitel, darunter zwei Kartuschen mit moralisierenden Bildversen. In seinen *Autobiographical Notes* konstatierte Hogarth, die letztgenannte Serie – in kleinerem Format sowie auf einfacherem Papier gedruckt und an vielen Verkaufsstellen zu finden – war „calculated for the use & Instruction of youth w[h]erein everything necessary to be known was to be as intelligible as possible“; vgl. Hogarth 1955 (wie Anm. 8), S. 225.

⁹⁷ So entspricht die virtuos verschnörkelte Schrift in der *Marriage-A-la-mode* der Verortung des Zyklus in der Ästhetik des Rokoko und der damit einhergehenden Beaufragung französischer Stecher durch den Künstler (Paulson 1989 [wie Anm. 10], Kat. 158–163, S. 114–124, hier: S. 114) oder – im Gegen teil – die Verwendung größerer Linien, die an Holzschnitte erinnern, für *BeerStreet/Gin Lane*, 1751 (Paulson 1989 [wie Anm. 10], Kat. 185 und 186, S. 145–148, hier: S. 145) der avisierter politischen Ziel richtung des Bildpaars.

Ich möchte mich für fruchtbare Diskussionen und redaktionelle Unterstützung bei den Teilnehmenden der Landauer Tagung ebenso bedanken wie bei Dr. Christian Lechelt, Dipl.-Bibl. Denise Digréll, Maria del Carmen Dixon und Julia Hurtig. Besonderer Dank gilt meiner unermüdlichen Mitstreiterin Dr. Maria Männig.

lik) und – in vielen Fällen – die Möglichkeit einer Neuedition der (ehemaligen) Quittungsstiche oder des *bidder's ticket* in veränderten Publikationszusammenhängen.

Damit etablierte Hogarth seit 1730 im Rahmen des Londoner Grafikwesens ein Maßnahmenbündel aufeinander abgestimmter, eben diversifizierter Strategien, die teils bis heute in Vermarktungs- und Popularisierungskampagnen zu finden sind.

Quellenverzeichnis

- An Act for the Encouragement of Learning, by vesting the Copies of Printed Books in the Authors or purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned.* <https://www.historyofinformation.com/detail.php?entryid=3389> (27.08.2023).
- An Act for the encouragement of the arts of designing, engraving, and etching historical and other prints, by vesting the properties thereof in the inventors and engravers, during the time therein mentioned.* 1735, 8 Geo.II, c.13. <https://statutes.org.uk/site/the-statutes/eighteenth-century/1735-8-george-2-c-13-engraving-copyright-act/> (27.08.2023).
- Anonym [William Hogarth]: The Case of Designers, Engravers, Etchers, &c., London o. J. (1735). In: Bently, Lionel A. F. / Kretschmer, Martin (Hg.): *Primary Sources on Copyright. 2008.* https://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRepresentation.php?id=representation_uk_1735a&show=pdf (01.10.2023).
- Clubbe, John: Physiognomy. Being a sketch only of a larger work upon the same plan wherein the different tempers, passions, and manners of men, will be particularly considered [...]. London 1763.
- Hogarth, William: *The Analysis of Beauty with the Rejected Passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes* (1753), hg. von Joseph Burke. Oxford 1955.
- Swift, Jonathan: *A Tale of a Tub and Other Works* (1704), hg. von Marcus Walsh. Cambridge 2010.
- Vertue, George: „Vertue's Notebooks A. f. [British Museum Add. MS. 23,079]“. In: *The Volume of the Walpole Society* 22, 1933–1934 (= Vertue Note Books, III), S. 1–86.

Bibliografie

- Adam, Wolfgang: „Theorien des Flugblatts und der Flugschrift“. In: Leonhard, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner / Schwarze, Dietrich / Straßner, Erich (Hg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen* (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 15.1, mitbegr. von Gerold Ungeheuer, hg. von Hugo Steger). 2 Bde., Bd. 1. Berlin, New York 1999, S. 132–142.
- Alexander, Isabella / Martinez, Cristina S.: „The First Copyright Case under the 1735 Engravings Act: The Germination of Visual Copyright?“. In: Delamaire, Marie-Stéphanie / Sauter, Will (Hg.): *Circulation and Control. Artistic Culture and Intellectual Property in the Nineteenth Century.* Cambridge 2001, S. 39–76.
- Atkinson, David / Roud, Steve (Hg.): *Cheap Print and Street Literature of the Long Eighteenth Century.* Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2023. <https://doi.org/10.11647/OPB.0347> (03.10.2023).
- Atkinson, David / Roud, Steve (Hg.): *Cheap Print and the People: European Perspectives on Popular Literature.* Newcastle upon Tyne 2019.
- Ausst.-Kat. *Hogarth and his Times: Serious Comedy.* London, British Museum, 1997–1998, hg. von David Bindman. London 1997
- Barber, Giles: „Some early English Editions of Voltaire“. In: *The British Library Journal* 4, 1978, 2, S. 99–111.

- Bartels, Gerhard: *Diversifizierung. Die gezielte Ausweitung des Leistungsprogramms der Unternehmung.* Stuttgart 1966.
- Berg, Maxine: *Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain.* Oxford 2007.
- Berry, Christopher J.: *The Idea of Luxury. A Conceptual and Historical Investigation* (= Ideas in Context, 30). Cambridge 1994.
- Briggs, Peter M.: „News from the little World“: A Critical Glance at Eighteenth-Century British Advertising“. In: *Studies in Eighteenth-Century Culture* 23, 1994, S. 29–45.
- Busch, Werner: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne.* München 1993.
- Clapp, Sarah L. C.: „The Subscription Enterprises of John Ogilby and Richard Blome“. In: *Modern Philology* 30, 1933, 4, S. 365–379.
- Clapp, Sarah L. C.: „The Beginnings of Subscription Publication in the Seventeenth Century“. In: *Modern Philology* 29, 1931, 2, S. 199–224.
- Darnton, Robert: „The Science of Piracy, a Crucial Ingredient in Eighteenth-Century Publishing“. In: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 12, 2003, S. 3–29.
- Deazley, Ronan: „Commentary on the Engravers' Act (1735)“. In: Bently, Lionel A. F. / Kretschmer, Martin (Hg.): *Primary Sources on Copyright.* 2008. https://www.copyrighthistory.org/cam/commentary/uk_1735/uk_1735_com_27200713219.html#_ednref7 (01.10.2023).
- Deazley, Ronan: *On the Origin of the Right to Copy: Charting the Movement of Copyright Law in Eighteenth-Century Britain, 1695–1775.* Oxford 2004.
- Edward Hodnett: „Elisha Kirkall c.1682–1742, Master of White Line Engraving in Relief and Illustrator of Croxall's Aesop“. In: *The Book Collector* 25, 1976, S. 195–209.
- Eisenstein, Elizabeth L.: *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe* (Volumes I and II complete in one volume). Cambridge 1980.
- Frattarolo, Renzo / Santoro, Marco: *Vocabolario biblio-tipografico.* Ravenna 1982.
- Frederick D. Leach: *William Hogarth's Subscription-Tickets: A Vehicle for Eighteenth Century Satire on Contemporary Taste.* Phil. Diss. masch. State University of Iowa 1955.
- Gatrell, Vic: *The First Bohemians: Life and Art in London's Golden Age.* London 2013.
- Gelber, Michael Werth: „John Dryden and the Battle of the Books“. In: *Huntington Library Quarterly* 63, 2000, 1/2, S. 139–156.
- Genette, Gérard: *Seuils.* Paris 1987.
- Genette, Gérard: *Palimpsestes. La Littérature au second degré.* Paris 1982.
- Griffiths, Antony: *The Print Before Photography: An Introduction to European Printmaking 1550–1820.* London 2018².
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft.* Neuwied 1962.
- Halasz, Alexandra: *The Marketplace of Print. Pamphlets and the Public Sphere in Early Modern England* (= Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture, 17). Cambridge 1997².
- Hinnant, Charles H.: „The ‚Fable of the Spider and the Bee‘ and Swift's Poetics of Inspiration“. In: *Colby Library Quarterly* 20, 1984, 3, S. 129–136.
- Hunter, David: „Copyright Protection for Engravings and Maps in eighteenth-century Britain“. In: *The Library* 9, 1987, 6, S. 128–147.
- Jackall, Yuriko: *Jean-Baptiste Greuze et ses têtes d'expression. La fortune d'un genre.* Paris 2022.
- Jauß, Hans Robert: „Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘“. In: Perrault, Charles: *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, hg. von Max Imdahl u. a. München 1964, S. 8–64.
- Jenner, Mark: „London“. In: Raymond, Joad (Hg.): *Cheap Print in Britain and Ireland to 1660* (= The Oxford History of Popular Print Culture, 1). Oxford 2011, S. 1–14.

- Jones, Malcolm: *The Print in Early Modern England: An Historical Oversight* (= Studies in British Art). New Haven / London 2010.
- Kepetzis, Ekaterini: „William Hogarths ‚Taste in High Life‘: Normierungsprozesse und Repräsentationen von Männlichkeit im 18. Jahrhundert“. In: Hecht, Lisa / Ziegler, Hendrik (Hg.): *Queerness in der Kunst der Frühen Neuzeit?* Wien, Köln 2023, S. 285–311.
- Kepetzis, Ekaterini: „Das Indizienparadigma in William Hogarths ‚The Bagnio‘. – Versuch eines close readings“. In: Veits, Andreas / Wilde, Lukas R.A. / Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): *Einzelbild & Narrativität: Theorien, Zugänge, offene Fragen*. Köln 2020, S. 21–40.
- Kepetzis, Ekaterini: „Hogarths Propagandablatt gegen Wilkes (1763) – Parteikampf und Bilderstreit im England des 18. Jahrhunderts“. In: Lehmann, Doris (Hg.): *Vom Streit zum Bild* (Tagung, Universität Bonn, 4.–5. Dezember 2015). Heidelberg 2017, S. 115–143.
- Kernbauer, Eva: „Die Bilderschlacht“. In: *Rheinsprung. Zeitschrift für Bildkritik* 11, 2012, 4 (Sonderheft: Streitbilder / Controversial Images), S. 29–33. <https://rheinsprung11.unibas.ch/archiv/ausgabe-04/thema/die-bilderschlacht/> (03.10.2023).
- Kunzle, David: „Plagiaries-by-Memory of the Rake’s Progress and the Genesis of Hogarth’s Second Picture Story“. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 29, 1966, S. 311–348.
- Levine, Joseph M.: *The Battle of the Books. History and Literature in the Augustan Age*. Ithaca, London 1994.
- Lloyd, Sarah: „Ticketing the British Eighteenth Century: ‚A thing ... Never heard of before‘“. In: *Journal of Social History* 46, 2013, 4, S. 843–871.
- Marano, Katia: „Apoll und Marsyas. Ein Mythos als Exemplum des Zivilisationsprozesses“. In: Guthmüller Bodo / Kühlmann, Werner (Hg.): *Renaissancekultur und antike Mythologie*. Tübingen 1999, S. 283–293.
- McDayter, Mark: „The Haunting of St. James’s Library: Librarians, Literature, and ‚The Battle of the Books‘“. In: *Source: Huntington Library Quarterly* 66, 2003, 1/2, S. 1–26.
- McNeil, Peter / Steorn, Patrik: „The Medium of Print and the Rise of Fashion in the West“. In: *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 82, 2013, 3, S. 135–156.
- Ogée, Frédéric: „Aesthetics and Empiricism: The Ideological Context of Hogarth’s Series of Pictures.“ In: Ders. (Hg.): *The Dumb Show. Image and Society in the Works of William Hogarth* (= Studies on Voltaire and the eighteenth Century, 357). Oxford 1997, S. 177–189.
- Paulson, Ronald: *Hogarth. The ‚Modern Moral Subjects‘, 1697–1732* (= Hogarth, Bd. 1). New Brunswick, London 1991a.
- Paulson, Roland: *Hogarth. High Art and Low, 1732–1750* (= Hogarth, Bd. 2). New Brunswick, London 1991b.
- Paulson, Ronald: *Hogarth’s Graphic Works*. New Haven, London 1989³ (1965).
- Peltz, Lucy: *Facing the Text. Extra-Illustration, Print Culture, and Society in Britain 1769–1840*. San Marino, Calif. 2017.
- Raven, James: „Jobbing Printing in Late Early Modern London. Questions of Variety, Stability and Regularity“. In: Ferlier, Louisiane / Miyamoto, Benedicte (Hg.): *Forms, Formats and the Circulation of Knowledge: British Printscape’s Innovations, 1688–1832* (= Library of the Written Word, 83). Leiden, Boston 2020, S. 27–49.
- Raymond, Joad: „The Origins of Popular Print Culture“. In: Ders. (Hg.): *Cheap Print in Britain and Ireland to 1660* (= The Oxford History of Popular Print Culture, 1). Oxford 2011, S. 1–14.
- Raymond, Joad (Hg.): *Cheap Print in Britain and Ireland to 1660* (= The Oxford History of Popular Print Culture, 1). Oxford 2011.
- Rose, Mark: „The Public Sphere and the Emergence of Copyright: Areopagitica, the Stationers’ Company, and the Statute of Anne“. In: Deazley, Ronan / Kretschmer, Martin / Bently, Lionel (Hg.): *Privilege and Property: Essays on the History of Copyright*, S. 67–88, Open Book Publishers, 2010. <https://doi.org/10.2307/j.ctt5vj9v> (01.10.2023).
- Rose, Mark: „Technology and Copyright in 1735: The Engraver’s Act“. In: *The Information Society* 21, 2005, 1, S. 63–66.

- Rospocher, Massimo / Salman, Jeroen / Salmi, Hannu (Hg.): *Crossing Borders, Crossing Cultures. Popular Print in Europe (1450–1900)*. Berlin, Boston 2019.
- Sandison, Hamish R.: „Copyright Revision Act and Visual Artists“. In: *Hastings Communications and Entertainment Law Journal* 1, 1978, 2, S. 311–331.
- Schlögl, Rudolf: „Politik Beobachten: Öffentlichkeit und Medien in der Frühen Neuzeit“. In: *Zeitschrift für Historische Forschung* 35, 2008, 4, S. 581–616.
- Scull, Christina: *The Soane Hogarths*. London 2015 (2007).
- Stanitzek, Georg: „Buch, Medium und Form – in paratexttheoretischer Perspektive“. In: Rautenberg, Ursula (Hg.): *Buchwissenschaft in Deutschland*. Bd. 1: *Theorie und Forschung*. Berlin, New York 2010, S. 157–200.
- Terjanian, Anoush Fraser: *Commerce and its Discontents in eighteenth-century French Political Thought*. Cambridge 2013.
- Tinworth, Joanna: „The Orgy“, *Sir John Soane's Museum Collection Online*. <https://collections.soane.org/object-p42> (01.10.2023).
- Uglow, Jenny: *Hogarth. A Life and a World*. London 1997.
- Voltaire Foundation for Enlightenment Studies, Oxford University: „Lettres sur les Anglais“. <https://www.voltaire.ox.ac.uk/lettres-sur-les-anglais/> (01.10.2023).
- Walker, Robin B.: „Advertising in London Newspapers, 1650–1750“. In: *Business History* 15, 1973, 2, S. 112–130.
- Watt, Tessa: *Cheap Print and Popular Piety, 1550–1640*. Cambridge 1994.
- Witcombe, Christopher L. C. E.: *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilegio in Sixteenth Century Venice and Rome*. Leiden, Boston 2004.

Abbildungsnachweis

Abb. 1–8 © The Trustees of the British Museum: CC BY-NC-SA 4.0.

Abb. 9 New York, Metropolitan Museum: (CC0).

Abb. 10 aus: Johnathan Swift: *Le Conte Du Tonneau: Contenant tout ce que les Arts, & les Sciences Ont de plus Sublime, Et de plus Mysterieux. Avec plusieurs autres Pièces très-curieuses; Traduit de l'Anglois*. 2 Bde. Bd. 2. Den Haag: Scheurleer, 1732, S. 56.

