

Hogarths Propagandablatt gegen Wilkes (1763) – Parteikampf und Bilderstreit im England des 18. Jahrhunderts

von Ekaterini Kepetzis

»THE TIMES must be confessed destitute of any *original* merit. [...] I am grieved to see the genius of *Hogarth*, which should take in all ages and countries, sink to a level with the miserable tribe of etchers, and now, in his rapid decline, entering into poor politics of the faction of the day, and descending to the low personal abuse, instead of instructing the world, as he could once do, by manly moral satire. Whence can proceed so surprising a change? Is it the forwardness of old age which is come upon him?«¹

Mit diesen Worten attackierte der britische Whig-Politiker, Parlamentarier und Pamphletist John Wilkes (1727–1797) den Nestor der englischen Kunst des 18. Jahrhunderts, William Hogarth (1697–1764). Die 17. Nummer von Wilkes' Zeitschrift *North Briton* ist eine Abrechnung mit dem Künstler und

dessen regierungsfreundlichem Stich *The Times. Plate I* (Abb. 1).² Wilkes wirft Hogarth Senilität, Neid, Eitelkeit, den Verrat von Freundschaften, Plagiat und proschottische Tendenzen vor, kritisiert seine angeblich im Alter nachlassenden Fertigkeiten und greift das von Hogarths Gegnern seit Langem vorgebrachte Argument einer angeblichen Unfähigkeit des Malers im Genre der Historie auf. Der Künstler war zwischen die Fronten eines Propagandakrieges geraten, der seit dem Thronantritt Georges III. in London tobte.

1. Die Vorgeschichte

Als George III. 1760 den Thron bestieg, stand England an der Seite Preußens im Siebenjährigen Krieg, der letzte Aufstand der abgesetzten schottischen Dynastie der Stuarts lag nur 15 Jahre zurück. Der Monarch

¹ Vgl. Wilkes 1764, S. 88–94, hier S. 90 (Hervorhebungen im Original). Vgl. Nobbe 1939; Hamilton 1972, S. 59; Paulson 1993, S. 383–388.

² Paulson 211/BM Satires 3970. Die Stiche werden nachfolgend mit der Nummer in Paulsons Werkkatalog sowie mit der auf dem Katalog von Stephens/George 1978 zurückgehenden Nummer zu Bildsatiren des British Museum (BM) gekennzeichnet.

träumte davon, unabhängig von den Parteiungen der *Whigs* und *Tories* als *Patriot King* zu herrschen,³ schaltete jedoch de facto die seit 1689 die Geschicke der englischen Politik bestimmenden *Whigs* aus der Regierung aus. Dementsprechend unpopulär war die Entscheidung des jungen Königs, seinen ehemaligen Erzieher und den angeblichen Liebhaber seiner Mutter, den Schotten und Tory John Stuart, 3rd Earl of Bute (1713–92), zunächst zum Minister und schließlich zum Regierungschef zu ernennen: »Though contemporaries were assaulted and maligned, none were as subject to as much hostility as was George's favorite [...]«. ⁴ Die Situation eskalierte, als 1762 der populäre Kriegsheld William Pitt d. Ä. (1708–1778) und der mächtige Richard Grenville (1712–79), 2nd Earl Temple, beide führende *Whigs*, aus dem Kabinett zurücktraten und die Presse dies als Einmischung des Monarchen in die Tagespolitik wertete.⁵ Der von Temple finanzierte *Monitor* machte Stimmung gegen Butes Administration und als dieser am 29. Mai 1762 mit einer eigenen Zeitung, *The Briton*, konterte, entbrannte in London der sog. *Pamphlet War*.⁶ Oppositionsblätter schossen wie Pilze aus dem Boden, allen voran der von Temple finanzierte und von John Wilkes anonym herausgegebene *North Briton*, dessen Name eine ironische Antwort auf das Organ des Schotten Bute war und der mit bis dato

unerhörter Aggressivität gegen die Regierungspolitik zu Felde zog.⁷

»By the early summer of 1762 the political nation was engaged in a full-scale press war which, though the conflict between the weeklies was not to outlast the Peace of Paris [10. Februar 1763], was of such ferocity that it was to continue until the end of the decade.«⁸

Wöchentlich traktierten sich die Blätter, zu denen im Juni noch der ebenfalls von Bute finanzierte *Auditor* stieß, mit Angriffen. Politik war im England des 18. Jahrhunderts keine Nebensache; obschon oligarchisch geprägt und – selbstverständlich – auf Männer beschränkt, erlaubte das englische Wahlrecht einer großen Zahl von Bürgern die Stimmabgabe. Die vor der von Habermas beschriebenen neuen Öffentlichkeit ausgetragene Debatte um die Politik Butes war Tagesgespräch in den *Gentlemen Clubs* und den *Coffee Houses*. Hier lagen die Druckschriften aus, die von London aus die Provinz und die Kolonien eroberten⁹ – bereits in den 1730er Jahren erreichte eine einzelne Ausgabe allein in London Dutzende von Lesern.¹⁰

3 Zum 1738 formulierten Konzept des Staatstheoretikers Henry Bolingbroke (1678–1751) und seinen Auswirkungen vgl. Atherton 1974, S. 141–146; Armitage 1997.

4 Brewer 1973, S. 8. Vgl. auch Atherton 1974, S. 208–227.

5 Brewer 1976.

6 Vgl. hierzu Thomas 1960, S. 86–98; Rea 1963.

7 Nobbe 1939; Black 1987.

8 Brewer 1973, S. 12.

9 Brewer 1997, S. 167–197.

10 So Hallett in Hinblick auf die Zeitschrift *The Craftsman*. Vgl. Hallett 1999, S. 133. Zur englischen Presselandschaft in den 1760er Jahren und zur Funktion von Bildsatiren und Karikaturen vgl. Rea 1963; Atherton 1974, S. 61–83; Donald 1996, S. 1–21; Klein 1996; Rauser 2001, S. 244–247.



1. William Hogarth, *The Times*. Plate I, 7. September 1762, Kupferstich, 24 x 30,2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (BM Satires 3970).

In den Wochen nach Butes Amtsantritt erschienen vierhundert gegen den neuen Premierminister gerichtete Blätter – »satiric prints enough to tapestry Westminsterhall«, so Horace Walpole in einem Brief an Henry Seymour Conway.¹¹ Lediglich vier unterstützten den Regierungschef und nur eines davon – *The Times I* – stammte von einem namhaften Künstler:¹²

¹¹ Walpole 1837, S. 164. Vgl. Donald 1996, S. 50.

¹² Vgl. George 1959, S. 121.

»Hogarth threw his bombshell, the third of the four Butite prints, on 7 September, 1762, and it duly exploded to his own damage. [...] a protest against warmongering and demagogy, against factious attacks on the negotiators of the peace.«¹³

Der 65jährige Hogarth hatte die englische Kunstszene seit den 1720er Jahren maßgeblich bestimmt. Mit seinen an niederlän-

¹³ George 1959, S. 128.

dischen Bildmustern orientierten und auf Traditionen der Emblematik fußenden *modern moral subjects* entwarf er eine innovative Kunstauffassung, die seines Erachtens der bürgerlich geprägten, protestantischen englischen Gesellschaft entsprach. Hogarths Moralsatiren waren – selbst wenn sie von tagespolitischen Ereignissen ausgingen wie die Serie *The Election* (1754–1758) – ins Allgemeingültige gewendet und dienten der Erziehung des Betrachters zum Staatsbürger. Diesen didaktischen, in den Maximen der Aufklärung wurzelnden Impetus formulierte er 1753 in seinem programmatischen Kunsttraktat *The Analysis of Beauty*.¹⁴

Ab 1759 als *Sergeant Painter of the King* mit einer jährlichen Pension bedacht, legte Hogarth mit *The Times* 1762 seinen ersten tagespolitischen Kommentar seit 40 Jahren vor.¹⁵ Damit hatte er in den Augen der Opposition gegen die für Satiren und Graphiken in England etablierten Konventionen einer weitgehend anonymisierten, entindividualisierten Stellungnahme verstoßen,¹⁶ sein überparteiliches »Olympian detachment«¹⁷ aufgegeben und in ein Wespennest gestochen.

Hogarths Kupferstich, dessen Detailreichtum hier nur ansatzweise skizziert werden kann, präsentiert den König und Bute als Retter der Nation. Dabei kennzeichnet er

die Gezeigten nicht durch porträtartige Züge, sondern durch visuelle Verweise auf ihre Ämter und einzelne Ereignisse.¹⁸ Im rechten Bildteil eines von Gebäuden umschlossenen Platzes steht ein Haus in Flammen. Im Bildzentrum müht sich ein Feuerwehrmann, diese zu löschen. Die mit »GR« – *Georgius Rex* – beschriftete Armbinde verweist auf seine Nähe zum König, doch sein mit *Union Office* bezeichneter und so der Regierung zugeordneter Löschwagen wird von allen Seiten behindert: Umjubelt von der Menge erscheint vor dem brennenden Haus ein Mann und facht mit einem Blasebalg die Flammen an, die rechts einen Globus in Brand gesteckt haben. Seine Stelzen spielen auf die Krücken an, die William Pitt aufgrund einer Gehbehinderung benutzen musste, der Mühlstein um seinen Hals erinnert an die königliche Pension des ehemaligen Premiers.¹⁹

Aus den Fenstern des *Temple Coffee-Houses* links gegenüber beschießen Earl Temple, unten, sowie Wilkes und sein Kollege Charles Churchill darüber, an Stelle der Flammen den Löschzug mit Wasser – sie alle sind gesichtslos und nur vermittels von Kontext und Beischriften zu identifizieren. Im Vordergrund links schiebt ein zahnloser Alter Ausgaben des gegen Bute polemisierenden *Monitor* und des *North Briton* in einer Schubkarre vor sich her – Zunder für die Flammen.²⁰ An ihm vorbei eilen sowohl

14 Siehe hierzu die immer noch klassische Studie von Antal 1952.

15 In seinen *Autobiographical notes* schreibt Hogarth, das Blatt ziele auf »peace and unanimity« und solle den politischen Fraktionen der Zeit entgegenwirken. Hogarth 1955, S. 221.

16 Bindman 1997, S. 33.

17 Atherton 1974, S. 49. Vgl. zu Hogarths überparteilicher Arbeit Bindman 1997, S. 44–45, 49–50.

18 Vgl. Paulson 1965, Bd. 1, No. 211, S. 249–252; ders. 1993, S. 368–386. Zu den möglichen Gründen von Hogarths Parteinahme vgl. Bindman 1997, S. 184.

19 Zu Pitts Repräsentation in der englischen Graphik vgl. Atherton 1974, S. 251–258, zu seiner Darstellung in Hogarths *Times*, I ebd. S. 257. Vgl. auch Paulson 1992, S. 347.

20 Vgl. George 1959, S. 128–129.

Schotten als auch Engländer mit Wassereimern dem Feuerwehrmann zu Hilfe – eine Aufforderung zu nationaler Einheit.

Hogarth's heterogenes Panoptikum interagierender Bildelemente folgt den von ihm etablierten Mustern der *modern moral subjects*. Hierfür griff er auf tradierte Bildformeln zurück – z. B. das Motiv des in Flammen stehenden Hauses als Symbol für den bedrohten Staat. Ein markantes Beispiel hierfür ist der anonyme Stich *John Bull's house sett in flames*. Obschon laut Beischrift am 2. September 1762, fünf Tage vor *The Times, Plate I* erschienen, ist es wahrscheinlich eine polemische Antwort auf das im Vorfeld offenbar bereits diskutierte, regierungsfreundliche Blatt Hogarth's.²¹ In den folgenden Wochen erschien über ein Dutzend graphischer Reaktionen auf Hogarth's Stich;²² eine Hetzkampagne, die in Wilkes' *North Briton No. 17* vom 25. September gipfelte. Auch dieser bemerkte sarkastisch die Ähnlichkeit zu älteren Motiven und unterstellte dem alternden Hogarth, ein Plagiat geschaffen zu haben:

»I have observed for some time his *setting sun*. He has long been very *dim*, and almost sworn of his beams. He seems so conscious of this, that he now glimmers with *borrowed light*. *John Bull's house in flames* has been hackney'd in fifty different prints; and if there is any merit in

the figure on stilts, and the mob prancing around, it is not to be attributed on *Hogarth* but to *Callot*.«²³

In Reaktion auf Hogarth veröffentlichte der Graphiker und spätere Mitbegründer der Royal Academy Paul Sandby am 23. September 1762 *The Butifyer. A Touch upon the Times, Plate I* (Abb. 2).²⁴ Titel und Details des Stiches verknüpfen den Namen Bute mit Sandbys langjährigen Angriffen auf Hogarth's Kunsttheorie:²⁵ Offenbar auf einem öffentlichen Brunnen sitzend, putzt Hogarth einen überdimensionierten Stiefel mit der Aufschrift »Line of Booty« und bespritzt dabei Pitt und Temple.²⁶ Diese identifiziert eine unter das Blatt gesetzte Beischrift. Damit persiflierte Sandby zugleich die *subscription tickets*, welche Hogarth seinen Serien häufig voranstellte. In einem Zuber unterhalb des Malers liegen Ausgaben der regierungsfreundlichen Wochenblätter *Auditor* und *Briton*, denen der in Gestalt eines Bären

21 24,6 x 30,1 cm, London, BM (BM Satires 3890). Hier geht die Gefahr von den angeblich absolutistischen Bestrebungen des Königs und seines ersten Ministers aus. Vgl. dazu Bindman 1997, S. 183.

22 Vgl. George 1959, S. 130; Kat. 32: »That Devil Wilkes«, in: Uglow 1997, S. 663–683, 765–767; Rauser 2001.

23 Wilkes 1764, S. 89 (Hervorhebungen im Original). Es ist unwahrscheinlich, dass Wilkes eine solche kunsthistorische Expertise an den Tag hätte legen können, so dass wohl von einem bewanderten Berater auszugehen ist.

24 Vgl. George 1959, S. 130; Döring 1991, S. 88, 214–16; Bindman 1997, S. 186. Zum Datum vgl. Paulson 1993, S. 382.

25 Sandby hatte bereits 1753 in seiner Bildsatire *Puggs Graces etched from his original daubing* (BM 3242) Hogarth's *Analysis of Beauty* mit dem Argument angegriffen, dieser könne nur das Hässliche, aber nicht das Schöne offenbaren. Hogarth's Selbstbildnis *The Painter and his Pug* (1745, London, Tate Gallery) persiflierend, zeigt Sandbys Darstellung den Maler mit dem Unterkörper eines Mopses an der Staffelei, vor ihm eine Reihe von Büchern.

26 Zur Denunzierung Butes mittels eines Stiefels vgl. George 1959, S. 122–123; Brewer 1973, S. 7.



2. Paul Sandby, *The Butifyer. A Touch upon The Times. Plate I*, September 1762, Kupferstich, 25 x 20,2 cm, London, BM (BM Satires 3971).

gezeigte Pamphletist und Weggefährte von Wilkes, Charles Churchill, zu Leibe rückt. Auf Hogarths Wassereimer ist das Wort »Pension« vermerkt: Als Antwort auf den Seitenhieb gegen Pitts Pension in *The Times*, wird nun der *Sergeant Painter* des Königs

als Günstling diffamiert; seine Bemühungen, den Regierungschef durch *The Times*, I »reinzuwaschen«, sind für die Opposition allenfalls eine Belästigung. Ein weiterer Schlag gegen Hogarth als angeblichen Parteigänger des Schotten Bute ist das Haus links,

das ein Schild als *Scotch CarPit Manufact.* ausweist – eine Verballhornung der traditionsreichen schottischen Teppiche. Sandby kontextualisiert und rechtfertigt sein Vorgehen mit dem unter die Darstellung gesetzten Bibelzitat »with what judgement ye judge ye shall be judged, Matt. Chap. 7. 2«. Die vollständige Passage – »Denn wie ihr richtet, so werdet ihr gerichtet werden, und nach dem Maß, mit dem ihr meßt [sic] und zuteilt, wird euch zugeteilt werden.«²⁷ – propagiert also das Heimzahlen mit gleicher Münze. Erreicht wird dies durch die Adaption von Bildmotiven und Argumentationsstrategien vorangegangener Stiche, wie auch Hogarths visuelle Replik auf Wilkes' Angriff im *North Briton* No. 17 verdeutlicht.

2. John Wilkes Esquire 1763,
drawn from the Life

In den folgenden Monaten setzte der *North Briton* seine wöchentlichen Angriffe gegen die Regierungspolitik Butes fort, bis dieser am 10. Februar 1763 mit dem Frieden von Paris Englands Ausstieg aus dem Siebenjährigen Krieg besiegelte und am 8. April 1763 zurücktrat. Doch Wilkes fand ein neues Ziel: In Missachtung der Übereinkunft »the king can do no wrong«, nach welcher für alle politischen Fehler allein die Minister verantwortlich seien,²⁸ attackierte er am 23. April in der berühmten No. 45 des *North Briton* eine Rede Georges III. vor dem Parlament:

»The king of England is only the first magistrate of this country; but is invested by law with the whole executive power. He is, however, responsible to his people for the due execution of royal functions, in the choice of ministers, etc. ...«²⁹

Kurz zuvor hatte er festgestellt:

»A despotic minister will always endeavour to dazzle the prince with high flown ideas of the prerogative and honour of the crown. I wish as much as any man in the kingdom to see the honour of the crown maintained in a manner truly becoming Royalty. I lament to see it sunk even to prostitution.«³⁰

Obschon es in England faktisch keine Zensur mehr gab, existierte die Möglichkeit nachträglicher Sanktionen: Auf der Basis eines allgemein gegen Autoren, Drucker und Verleger des *North Briton* gerichteten *general warrant*, das keine konkreten Namen aufführte, erfolgte eine Welle von Haus- und Geschäftsdurchsuchungen. Rund 50 Personen wurden verhaftet, darunter Wilkes, der als Hauptautor der anonym erscheinenden Zeitung galt. In seinem Haus fanden sich Druckfahnen des *North Briton*.³¹ Am 3. Mai als Verfasser eines *sedition libels*, einer »aufrührerischen Streit-

27 Vgl. Universität Innsbruck: Die Bibel in der Einheitsübersetzung; <http://www.uibk.ac.at/theol/lese-raum/bibel/mt7.html> (26.03.2017).

28 Dazu kritisch Brewer 1973, S. 26–28, 37.

29 Wilkes 1764, S. 261–268, hier: 268. Vgl. Hamilton 1972, S. 85.

30 Wilkes 1764, S. 266–267.

31 Die Beamten fanden auch den *Essay on Women*, eine für den »Privatgebrauch« vorgesehene obszöne Parodie auf Alexander Popes *Essay on Man*. Aufgrund dieses Textes verlor Wilkes einige Monate später sein Mandat und damit seine Immunität. Er entzog sich der Verhaftung zunächst durch



3. William Hogarth, *John Wilkes Esqr.*, 16. Mai 1763, Kupferstich, 34,2 x 22,2 cm, New York, *The Metropolitan Museum of Art* (BM Satires 4050).

schrift«, angeklagt,³² machte der Politiker, der einmal zum Bürgermeister von London aufsteigen sollte, vor Gericht erfolgreich seine parlamentarische Immunität geltend und stilisierte sich in einer flammenden Rede zu einem Exempel absolutistischer Willkür. Vor

die Flucht nach Frankreich. Vgl. dazu Hamilton 1972; Sainsbury 2006, S. 249–260.

32 Nach seiner Freilassung am 6. Mai vom *Court of Common Pleas* verklagte Wilkes seinerseits die beteiligten Beamten wegen illegaler Hausdurchsuchung.

dem Tower skandierten seine Anhänger, die *Wilkesites*, den Slogan »Wilkes and Liberty«,³³ der in den kommenden Jahren Londons Straßen beherrschte, der König nannte ihn nur noch »that devil Wilkes«. ³⁴ Der Fall Wilkes war zu einem Politikum ohne Präzedenz geworden.

Hogarth hatte die Ereignisse des Vorjahres nicht vergessen und zeichnete den selbsternannten Volkstribun während der Verhandlung. Am 16. Mai erschien *John Wilkes Esquire* in einer geschätzten Auflage von 4000 Exemplaren (Abb. 3).³⁵ Dem Betrachter zugewandt, sitzt der Politiker breitbeinig und leicht nach vorn gebeugt auf einem Chippendale-Stuhl, auf einem Tischchen mit Schreibgerät links die Ausgaben No. 17 und No. 45 des *North Briton*. Er trägt einen offenen Justaucorps über zugeknöpfter Weste und *Culottes*, Seidenstrümpfe und Schnalenschuhe runden seine Gewandung ab. Den mit einer Perücke bekrönten Kopf gewendet, richtet er seinen schielenden Blick nach rechts und zugleich auf den Betrachter, der so zum Mitwisser des »Verteidigers der Freiheit« wird.³⁶ Die Kappe der *LIBERTY* erinnert an einen Nachtopf, Wilkes' Perücke scheint in Teufelshörnern³⁷ auszulaufen und korrespondiert mit dem lüsternen Gesichtsausdruck des Demagogen, der in einer obs-

33 Rudé 1962.

34 John Wilkes: A friend to liberty? Unter: <http://www.parliament.uk/about/art-in-parliament/online-exhibitions/parliamentarians/wilkes/introduction/> (26.03.2017). Vgl. Postgate 1956.

35 Uglow 1997, S. 676.

36 Vgl. Paulson 1965, S. 256–257.

37 Zur Adaption von Teufelsikonographie in der englischen Bildsatire vgl. Bolte 1993, S. 81–88.

zönen Geste den Stab befinigert. Seine Haltung ist nachlässig, geradezu vulgär.

Wie Tikannen in seinem Buch *Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte* gezeigt hat, galt breitbeiniges Sitzen als unschicklich und würdelos – Hogarth selbst adaptierte das Motiv u. a. 1735 in der Wirtshausszene von *A Rake's Progress*.³⁸ Auch Wilkes' von Hogarth prominent gezeigter Augenfehler wurde in jener Zeit als Deformation aufgefasst.³⁹ Hässlich gemäß der Ästhetik und Physiognomik des 18. Jahrhunderts, bezeugen das entstehende Schielen und Wilkes' nachlässiger Habitus seine moralische Verworfenheit.

Im Sinne Hogarths ist dieser Stich eine überzeichnete Charakterstudie. Den Unterschied zwischen pointierten *Characters*, welche in der Physiognomie die Eigenschaften einer Person zum Vorschein bringen sollen, und verzerrenden *Caricaturas* hatte



4. William Hogarth, *Simon Lord Lovat*,
25. August 1746, Kupferstich, 36,5 x 24 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum (BM Satires 2801).

der Künstler bereits zwanzig Jahre zuvor in seinem Subskriptionsticket für die Serie *Marriage A la Mode* visualisiert.⁴⁰ In seinen *Autobiographical Notes* konstatierte Hogarth, der Wilkes-Stich sei »done as like as I could as to Feature at the same time some indication of his mind«. ⁴¹

Dass Wilkes hier überhaupt mit annähernd porträthaftern Zügen erscheint, ist meines Erachtens unmittelbar auf die u. a. von Hogarth

38 Im Falle von Wilkes muss die Beinhaltung als Ausdruck äußerster »Zwang- und Respektlosigkeit« gedeutet werden. Vgl. Tikkanen 1912, S. 61–65, hier S. 64. Pasquinelli notiert unter dem Stichwort »Gespreizte Beine«: »Nach den Vorstellungen des Mittelalters galt jede Übertreibung, jede Form des Ungleichgewichts oder der Abweichung von einer vorgegebenen Ordnung als symbolischer Verweis auf moralischen Verfall oder auf negative, verwerfliche Umstände.« Vgl. Pasquinelli 2007, S. 200. Diese Bewertung hält sich bis ins ausgehende 18. Jahrhundert hinein ungebrochen.

39 Entsprechend vermerkt Samuel Johnson in der sechsten Auflage seines *Dictionary* unter dem Lemma »Deformity« die Bedeutungen »ugliness«, »ridiculousness« sowie »irregularity, inordinateness«. Vgl. Johnson 1785, o.S. Dazu ausführlich West 1997, S. 72; Bindman 1997, S. 192. »There is a notable relationship in portraiture between the visibility of singularities, blemishes, and what eighteenth-century writers called »deformities«, and the class of the sitter«. Vgl. West 1997, S. 163.

40 *Characters and Caricaturas*, 1743, 25,8 x 20,3 cm, London, BM (Paulson 156 / BM Satires 2591).

41 Hogarth 1955, S. 221.

etablierten »satirical character studies«⁴² von Verbrechern zurückzuführen. Tatsächlich wurde der Stich als Pendant zu Hogarths *Simon Lord Lovat* von 1746 vermarktet (Abb. 4).⁴³ Aufgrund seiner Teilnahme am Aufstand des Prätendenten der Stuart-Linie 1745 wurde Lovat, den Hogarth kurz vor dessen Tod im Gefängnis hatte skizzieren dürfen, im Folgejahr als letzter Engländer mit dem Schwert hingerichtet.⁴⁴ Der Künstler präsentiert den schottischen Rebellen als feisten, selbstgerechten Demagogen in nachlässiger Pose und mit faltigen Strümpfen. Er scheint gerade einen Dialog mit dem Betrachter zu führen. Der Wilkes-Stich greift die kompositorische Disposition des Lovat-Blattes seitenverkehrt auf – selbst die Schraffur der Hintergründe ist gegengleich. Und die auf dem Tischchen rechts ruhenden *Memoirs* nebst Schreibfeder und Tintenfass finden im Wilkes-Blatt ihre Entsprechung in den beiden Ausgaben des *North Briton* links. Diese bilden also eine Analogie zu den berüchtigten Lebenserinnerungen des Landesverraters. Die in Hogarths Repräsentationen von Verbrechern und eben auch im Wilkes-Blatt auffallende Porträt- und Momenthaftigkeit hat für den schauernden Betrachter apotropäische Funktionen; Wilkes' Sache und Person werden auf diesem Wege kriminalisiert und zugleich seine Polemik gegen Hogarth dadurch entkräftet.

Ein weiterer wichtiger Punkt ist in diesem Zusammenhang die Interaktion von Bild und

Text.⁴⁵ Mit der im Lovat-Stich unter das Bild gesetzten und im Wilkes-Blatt aufgenommenen Behauptung »drawn from the life« reklamiert Hogarth den Status eines Augenzeugen, bekräftigt die angebliche Authentizität der Darstellungen trotz ihrer offenkundigen Überspitzung. Zudem konterkariert der momenthafte Charakter des Wilkes-Bildes explizit die Normen ambitionierter Porträtkunst, die Idealisierung und Überzeitlichkeit auf Kosten von Individualität inszenierte.

Ein (Herren-)Bildnis unterstrich in jenen Jahrzehnten durch die ästhetische Vermittlung kultureller Hegemonie den politischen Herrschaftsanspruch der Elite und ihre kollektive Teilhabe an der so ausgedrückten kulturellen Identität: »For a ruling class which depended more on culture than on force as a means of social control, appearances were a matter of inescapably political significance, no less in art than in life.«⁴⁶ Die Porträtierten treten dem Betrachter im Bild uniform gekleidet und mit leidenschaftslosem Gesichtsausdruck gegenüber; Blickkontakt wird vermieden. Vor allem Joshua Reynolds war ein Meister dieser pointierten und gewollten *Uniformity*.⁴⁷ So steht das imposante, ganzfigurige *Bildnis Augustus Keppels*, welchen Reynolds mit der Haltung des *Apoll von Belvedere* überblendete, am Anfang einer ganzen Filiation männlicher Standesporträts.⁴⁸ Die dabei aufgerufenen Konventionen

42 Atherton 1974, S. 49.

43 Paulson 1989 166; BM Satires 2801.

44 Fraser 2012.

45 Und damit die für Hogarth charakteristische, komplexe und »frequently subversive combination of realism, allegory, and symbolism«; vgl. Wagner 1997, S. 67.

46 Solkin 1986, S. 42.

47 Vgl. dazu West 1997, S. 169, 176.

48 Zu dem *Bildnis Augustus Keppels* (1752, Öl/Lw., 239 x 147 cm, National Maritime Museum, Green-

illustrierten und popularisierten Benimm-Bücher wie beispielsweise François Nivelons *The Rudiments of Genteel Behavior* (1737).⁴⁹ Die in den Bildnissen der *haute volée* zu Tage tretende »Ästhetik der Gleichförmigkeit«, bei welcher die Dargestellten möglichst ohne erkennbare Emotionen gezeigt werden sollten, betont ihre Zugehörigkeit zur Oberschicht vermittelt eines Verhaltenskodexes. Zu dieser sog. *politeness* des Gentleman in der Öffentlichkeit gehörten: Bescheidenheit, Ausgeglichenheit, Bildung, geschliffener sozialer Umgang und gepflegte Konversation.⁵⁰ Im Wilkes-Blatt findet eine Inversion dieser Konzepte statt:

»Hogarth gave the work a portrait-like quality while subverting normative aspects of contemporary portraiture. He diverged from the obligatory expressionless face of portrait conventions in his representation of Wilkes' leer, and he introduced ironic emblems in place of the usual symbols of status or virtue.«⁵¹

Obschon Hogarth in seinen Bildserien *A Rake's Progress* und *Marriage A la mode* eben diese als Zeichen oligarchischen Herr-

schaftsanspruchs fungierende *self-fashioned identity* hinterfragt und konterkariert hatte, rief der Maler in seiner Charakterstudie von Wilkes die Konventionen englischer Standesporträts des 18. Jahrhunderts auf, um sie sodann zu negieren. Dabei arbeitete er hier wie in vielen anderen Werken explizit mit binären Kontrasten. So bilden Individualität und Hässlichkeit, die den unteren Schichten zukämen, Gegenpole zur normierten Schönheit und Uniformität eines Standesporträts.⁵² Durch Evokation des idealtypischen *Gentleman* sprach er dem *Esquire* Wilkes diesen Status mit visuellen Mitteln ab, suchte ihn als Demagogen und selbstverliebten Wüstling zu demaskieren und nicht zuletzt den Angriff gegen sich und seine Kunst im *North Briton No. 17* zu desavouieren. Doch seine Rechnung sollte nicht aufgehen.

3. »Free from cock to wig«⁵³

Die Rezeption von Hogarths Stich

Im Folgenden wird die positive Umdeutung der *Inventio* von Hogarths Stich durch Wilkes' Anhänger illustriert – da in wenigen Wochen Dutzende von polemischen Stellungnahmen erschienen, können nur grundsätzliche Strategien visuellen Streits an einigen Beispielen demonstriert werden. Dabei zeigt sich ein dichtes Netz von Verweisen und Codierun-

wich) vgl. Mannings 2000, Kat. 1037, S. 287–288. Weitere Beispiele wären die Porträts von Lord Middleton, 1762, und Frederick Howard, 5th Earl of Carlisle, von 1769. Zur Technik einer »Überblendung« der Porträtierten mit Mustern antiker Skulptur vgl. Meyer 1995.

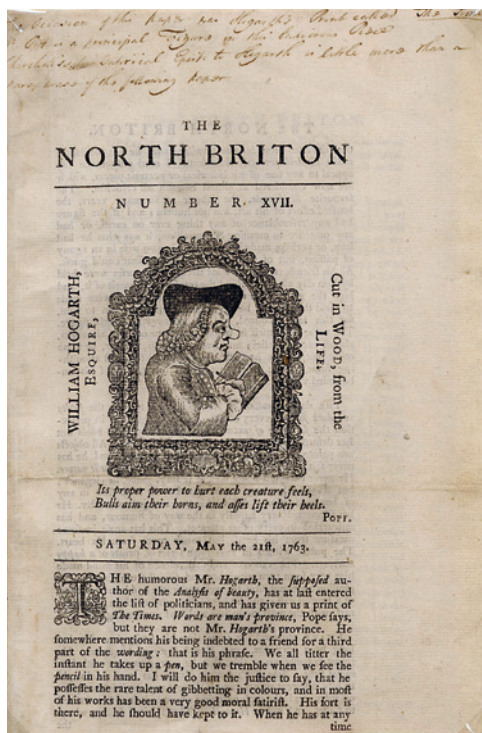
49 Nivelon 1737. Vgl. dazu Mannings 1975; Bryson 1998.

50 Carter 2001, S. 61. Zum Konzept der »politeness« in der englischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts vgl. die in der Bibliographie aufgeführten Arbeiten Kleins.

51 West 1999, S. 69.

52 Konsequenterweise stellte West »beauty/uniformity« gegen »ugliness/singularity«. Vgl. West 1997, S. 69.

53 Das angeblich von einem Zeitgenossen stammende Zitat wird in der Literatur nicht belegt, fasst die Ambivalenz der schillernden Persona Wilkes jedoch prägnant zusammen und unterstreicht nachdrücklich Wilkes' (self-fashioned) Image als freiheitsliebender *libertine*. Vgl. Cash 2006, S. 276; Sainsbury 2006, S. 113; Wilson 2014, S. 39.



5. *The North Briton* No. 17, mit Titelbild William Hogarth, Esquire, 21. Mai 1763, Holzschnitt, 25,5 x 16,7 cm, London, BM (BM Satires 4053).

gen, welches dem Betrachter immer neue Anknüpfungspunkte einer Interpretation des Gezeigten bietet.

Nur fünf Tage nach der Publikation des Hogarth-Blattes erschien als Antwort ein Nachdruck des *North Briton* No. 17 – auf dessen Frontseite prangte nun ein karikierendes Bildnis des Malers mit einer markanten Knollennase, angeblich »Cut in Wood, from the LIFE« (Abb. 5).⁵⁴ Auch die pointierte – und

54 Bindman 1997, S.188. Der Holzschnitt des zweiten Titelblatts (25,5 x 16,7 cm, London, BM 4053) ist eine Adaption von Hogarths Selbstbildnis in seinem

natürlich falsche – Bezeichnung Hogarths als »Esquire« links reagiert auf dessen Darstellung des Politikers.

Ein anonymen Künstler zeigt in *Tit for Tat or W(illia)m Hogarth Esq(uire) – Principal Pannel Painter to His Majesty* den Künstler in seinem Atelier (Abb. 6).⁵⁵ In Frauenkleidung und mit Narrenkappe auf dem Kopf an Wilkes' Abbild arbeitend, wird der etwas kleinwüchsig wirkende Maler von Bute wohlwollend beobachtet, unter seinem Stuhl sitzt ein Mops. Im Hintergrund rechts erscheint Hogarths *Sigismunda*,⁵⁶ eines der wenigen Historienbilder des Malers. Das Bild im Bild flankieren ein Vorhang und eine Säule, traditionelle Versatzstücke einer nobilitierenden Historie oder eines Standesporträts.

Dessen sublimem Charakter konnte Hogarths *Sigismunda*, nach Ansicht seines Angreifers, nicht gerecht werden. Wilkes hatte in der No. 17 gegen eben dieses Werk genüsslich polemisiert:

»When he has at any time deviated from *his own peculiar walk*, he has never failed to make himself perfectly ridiculous. I need only make my appeal to any one of his *historical or portrait pieces*, which are now considered as almost beneath all criticism. The favou-

Gemälde *The Gate of Calais* (1748, Öl/Lw., 78,8 x 94,5 cm, London, Tate Britain).

55 BM Satires 4054. Die porträtartige Darstellung ist abgeleitet von Hogarths Selbstbildnis *Hogarth Painting the Comic Muse* (45,1 x 42,5 cm, London, National Portrait Gallery).

56 *Sigismunda Mourning over the Heart of Guiscardo*, 1759, Öl/Lw., 100,4 x 126,5 cm, London, Tate Gallery.



6. Anonym, Tit for Tat or W.^M Hogarth Esq.^R. Principal Pannel Painter to his Majesty, 1763, Kupferstich, 34,4 x 22,6 cm, London, BM (BM Satires 4054).

rite *Sigismunda*, the labour of so many years, the boasted effort of his art, was not human. If the figure had a resemblance of any thing [sic] ever on earth, or had the least pretence to meaning or expression, it was what he had seen, or perhaps made, in real life, his own wife in an agony of passion; but of what passion, no connoisseur could guess.«⁵⁷

In *Tit for Tat* eröffnet die auffallende Anwesenheit Butes bei der Fertigung von Hogarths Bildsatire gegen Wilkes eine zweite interpretatorische Ebene des Stichs: Gemäß der u. a. in Joseph Addisons *Spectator* vertretenen populären Auffassung sollte Satire Laster im Allgemeinen bloßstellen und nicht Individuen angreifen – dies sei feige und eben weiblich.⁵⁸ Daher wurden namenlos publizierte Satiren und karikierende Darstellungen in England lange bevorzugt: Anonymität galt als Zeichen von Unabhängigkeit.⁵⁹ Hingegen wurde Hogarth – wie schon der Untertitel »Principal Pannel Painter to His Majesty« betont – Parteilichkeit unterstellt. Dementsprechend diene er hier nicht länger dem Gemeinwohl, sondern folge partikulären Interessen und stehe anscheinend sogar im Dienste der Regierung. Beides verdeutlicht der Stich in der Beifall heischenden Wen-

dung des Malers zu dem ehemaligen Premier, der an seinem Stuhl lehnt und lächelnd die Karikatur von Wilkes goutiert.

Einer Inversion wurden darüber hinaus auch einzelne Motive unterzogen, vor allem das von Hogarth negativ gemeinte Detail des mit einem *pileus* bekrönten Stabes. Dieser rekurriert auf die phrygische Mütze, fälschlich überliefert als Symbol der Sklavenbefreiung in Rom, welche – beispielsweise auf Münzbildern – zum Inbegriff (wehrhafter) Freiheit wurde und im 18. Jahrhundert sehr populär war:⁶⁰ So zierte die mit *pileus* ausgestattete Personifikation der Freiheit das Titelbild von Jean-Jacques Rousseaus Abhandlung *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes* (1755).⁶¹

Der entsprechend bekrönte Stab wurde unter Wilkes liberalen Parteigängern folgerichtig bald zu dessen Erkennungsmerkmal, so in George Bickhams d. J. (um 1706–1771)⁶²

57 Wilkes 1764, S. 88–89. Mit der Historie hatte sich Hogarth der höchsten Bildgattung zugewendet und war – so Wilkes – daran gescheitert, nachdem er die selbstaufgelegte Beschränkung auf das didaktische Genre überschritten hatte.

58 So unterstellen die Frauenkleider Hogarth mangelnde Männlichkeit, da er im Dienste der Obrigkeit ein kindisches Vergnügen an der Diffamierung von Wilkes entfaltet. Vgl. Bindman 1997, S. 33.

59 Rauser 2001, S. 246.

60 Beispielsweise findet sich die Freiheitskappe auf dem Revers einer nach den Iden des März geprägten Münze mit dem Profilbild des Cäsar-Mörders Marcus Junius Brutus Caepio (ca. 85–42) im Wiener Kunsthistorischen Museum. Vgl. Harden 1995. Zu dem Motiv auf Münzbildern vgl. Epstein 1989; Harden 1995; Liberty's Cap: The American Context, <http://rbcs.princeton.edu/capping-liberty/case/7> (26.03.2017). Auch Bernard de Montfaucon publizierte entsprechende Darstellungen, so in der im anglo-amerikanischen Raum stark rezipierten Übersetzung. Montfaucon 1721–1722, S. 9.

61 Der Text wurde verfasst in Beantwortung der 1754 von der Académie de Dijon formulierten Preisfrage »Quelle est la source de l'inégalité parmi les hommes, et si elle est autorisée par la loi naturelle?« für den *Prix de morale*. Rousseaus Text gewann nicht und erschien im Folgejahr in Amsterdam im Verlag von Marc Michel Rey.

62 Zu Bickham vgl. Döring 1991, S. 131–155.

7. George Bickham d. J.,
Portrait of John Wilkes looking
through a Prison Window,
Juni 1763, Kupferstich,
26 x 22,8 cm, London, BM
(BM Satires 4063).



Darstellung des Politikers im Gefängnis (Abb. 7). Der Betrachter blickt auf einen angeschnitten gezeigten Giebel, vor dem ein Putto die auf ein Schwert gesetzte Kappe vorzeigt. Offenkundig schützt er John Wilkes, dessen Gestalt hinter einem vergitterten Oval im Zentrum erscheint. Dieses ist solcherart in eine barocke Kartusche eingefasst, dass es als Fensteröffnung gedeutet werden muss. Darüber findet sich ein zweites Schwert, welches die Inschrift »Let Justice hold the Scale« als Attribut der Gerechtigkeit identifiziert. Da jedoch die Waagschalen der wie achtlos hingeworfenen Waage der *Justitia* entspre-

chend aus dem Lot geraten sind,⁶³ scheint der anonyme Illustrator zu bezweifeln, dass dem mutigen Kämpfen der Freiheit Gerechtigkeit widerfahren wird. Dafür spricht auch die über das Blatt gesetzte Beischrift: »A Wits a Feather, and a Chiefs a Rod / An hon-

63 Das Motiv könnte zurückgehen auf eine Darstellung der in Ketten gelegten, schlafenden *Justitia* in Barthel Behams Kupferstich *Der Welt Lauf*, 1525 (4,4 x 6,2 cm, New York, Metropolitan Mus. of Art): Die Waagschalen scheinen im linken Vordergrund achtlos zu Boden gesunken, im rechten Mittelgrund macht sich ein Wolf mit dem Schwert im Maul davon. Ich danke Cristina Fontcuberta i Farnadas herzlich für den Hinweis auf Behams Stich.

est Man's the Noble work of God / To front ye Title Page«.

Die Adaption des *pileus* blieb nicht auf Europa beschränkt, vor allem in Nordamerika ist das Motiv zu finden. Wilkes, der sich in den 1770er Jahren für die rebellierenden Kolonisten stark machte, war dort extrem populär.⁶⁴ Nach ihm wurde eine Provinz in North Carolina benannt, auf die Vorgänge von 1763 geht der vierte amerikanische Verfassungszusatz über die Illegalität nicht autorisierter Hausdurchsuchungen zurück. Im Januar 1775 zierte *Goddess America* mit entsprechenden Attributen nach einem Entwurf Pierre Eugène Du Simitière (1737–1784) das Titelblatt des ersten Bandes des *The Pennsylvania Magazine, or American Monthly Museum*.⁶⁵ Im Jahr der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung reichte wiederum Du Simitière für das Siegel der Vereinigten Staaten eine Zeichnung mit den Personifikationen von Libertas samt Stab und *pileus* und Gerechtigkeit ein.⁶⁶ Ebenso hält eine Indianerin, als

Personifikation der jungen Nation, in einer französischen Karte der Vereinigten Staaten den von der Freiheitskappe bekrönten Stab.⁶⁷ Vier Jahre später fungieren beide als Attribute der Freiheit auf einer Gedenkmedaille zur amerikanischen Unabhängigkeitserklärung, welche auf Veranlassung Benjamin Franklins ebenfalls in Frankreich geprägt worden war.⁶⁸ Schließlich werden Stab und *pileus* in einem 1792 von Samuel Jennings ausgeführten Gemälde zu Erkennungszeichen der Verkörperung der Vereinigten Staaten, welche die Emanzipation von Sklaven fördert.⁶⁹

Auch andere Details von Hogarths Stich wurden umgedeutet. Nur auf den ersten Blick ist die Tatsache überraschend, dass Wilkes' Parteigänger sogar die vermeintlich entlarvende Hässlichkeit ihres Idols anscheinend ungebrochen adaptierten. So wurde Hogarths Blatt zur Vorlage für Keramik,⁷⁰ die

Personifikation der Freiheit wurde schließlich auf dem Siegel von New Jersey übernommen.

64 Dazu Rauser 1998, S. 151, 167. Das Motiv erscheint besonders prominent auf einer 1768 in Boston gefertigten Silberschale (14 x 27,9 x 14,8 cm) von Paul Revere Jr., die an Auseinandersetzungen um die Besteuerung der amerikanischen Kolonien im Vorjahr erinnert: »One side, in a circle with a scroll and foliated frame topped by a Liberty cap flanked by flags is engraved: ›Magna/Charta and ›Bill of/Rights‹. Inside the circle is inscribed: ›No45./Wilkes & Liberty‹ over a torn page labelled ›Generall/Warrants‹.« Vgl. <http://www.mfa.org/collections/object/sons-of-liberty-bowl-39072> (26.03.2017); Hipkiss 1949; Korshak 1987, S. 54–55.

65 <http://rbsc.princeton.edu/capping-liberty/exhibition/item/2975> (26.03.2017).

66 Vgl. GreatSeal.com: Submissions of the first Great Seal Committee, <http://www.greatseal.com/committees/firstcomm/index.html> (26.03.2017). Die

67 Louis Denis, *Carte du théâtre de la guerre présente en Amérique*, 1779, 66,4 cm x 49,9 cm, New York Public Library. Vgl. Korshak 1987, S. 58; <http://digitalcollections.nysl.org/items/510d47df-f972-a3d9-e040-e00a18064a99> (26.03.2017).

68 Augustin Dupré: *Gedenkmedaille zur amerikanischen Unabhängigkeit von England*, 1783/1976; Korshak 1987, S. 62. Das Motiv fand auch Verwendung in der von Robert Scot entworfenen und zwischen 1793 und 1796 geprägten Münze *Liberty Cap large cent*. Vgl. http://www.coinfacts.com/large_cents/liberty_cap_large_cents/liberty_cap_large_cents.html (26.03.2017).

69 Samuel Jennings, *Liberty Displaying the Arts and Sciences, or The Genius of America Encouraging the Emancipation of the Blacks*, 1792, Öl/Lw., Library Company of Philadelphia. Vgl. http://www.librarycompany.org/artifacts/painters_jennings.htm (26.03.2017); Korshak 1987, S. 63.

70 Punch Bowl, Qing-Dynastie, um 1764–70, chinesisches Exportporzellan, in Emaille und Gold be-

Wilkes' Sache propagierte. Diese wurde in den zu seinem Beistand gegründeten Clubs in ganz England für Trinksprüche genutzt. Schielend und in nachlässiger Kleidung erscheint der Politiker auch in einer wohl in Derby seriell gefertigten Statuette. In seiner Rechten hält er die *Bill of Rights*, welche 1689 die Zuständigkeiten und Befugnisse des Parlaments gegenüber dem Monarchen regelte. Zu Füßen des Sockels reckt ein Putto bewundernd die Freiheitskappe empor.⁷¹ Den von Hogarth zur Desavouierung des Politikers instrumentalisierten binären Kontrast hässlich/schön, nutzten Wilkes' Anhänger also zu pointierten visuellen Stellungnahmen, die umso vernichtender für Hogarth waren, je näher sie seiner Bildfindung standen.

Divergierende ästhetische und gesellschaftspolitische Konzeptionen ermöglichten es den *Wilkites* also, Hogarths demaskierendes Porträt eines lüsternen und zynischen Demagogen gegen seinen Schöpfer zu richten. Mit Hogarth wurden zugleich Bute und die Regierung Georges III. attackiert, die man hinter *The Times*, I und wohl auch hinter *John Wilkes Esquire* vermutete. Die Parteigänger von Wilkes waren mittelständisch-bürgerlich geprägt und hatten entsprechend einiges mit den sog. *Dissentern* gemeinsam. Abseits der anglikanischen Hochkirche entwickelten diese im 18. Jahrhundert eine eigene Kultur mit abweichenden Werten und eigenen Bildungsinstitutionen, wobei sie sich vor allem

auf die aufstrebenden Industriestädte der Provinzen konzentrierten. Programmatisch wurden beispielsweise Söhne von Dissenterfamilien, denen die Aufnahme in Oxford oder Cambridge verweigert blieb, zum Studium in die Niederlande geschickt. So auch Wilkes, Sohn eines walisischen Schnapsbrenners, der in den 1740er Jahren an der Universität von Leiden studierte und neben Italienisch und Französisch auch Latein und Griechisch beherrschte.⁷² Nachdrücklich in Frage gestellt wurde in diesen Kreisen beispielsweise die tradierte Porträtkunst der High Art *à la* Reynolds mit ihrer emotionslosen *uniformity*. Bestritten wurden auch die Virulenz der *politeness* als Charaktereigenschaft des idealen *Gentlemans* und die angebliche Identität von äußerer und innerer Erscheinung.⁷³ Vielmehr galten die von Hogarth eingesetzten Bildmuster, die Wilkes den Status des Gentleman absprechen sollten, den *Wilkites* als Zeichen seiner patriotischen Unabhängigkeit und Integrität.

Die theoretischen Grundlagen dieser Konzeption, die um 1760 z. B. David Hume vertrat,⁷⁴ wurden seit Beginn des 18. Jahrhunderts u. a. in den Schriften Anthony Ashley-Coopers, 3. Earl of Shaftesbury, und vor allem in der von Joseph Addison und Richard Steele herausgegebenen Zeitschrift *The Spectator* prominent diskutiert. *Politeness* wurde in dieser alternativen Lesart als Deckmantel sozialer Zügellosigkeit sowie amoralischer

malt, 18 x 41 cm, London, BM. Vgl. Krahl/Harrison-Hall 1994, S. 38; Bindman 1997, S. 191; Korshak 1987, S. 57.

71 Datiert um 1765, Keramik, Derby Porcelain Factory, H. 31,4 cm, London, BM.

72 Vgl. dazu McCracken 1932.

73 Hier liege – so Rauser – auch das fundamentale Missverständnis Hogarths, das zu dem tragischen Scheitern seiner Bildsatire führte. Rauser 2001, S. 248–251. Vgl. auch Uglow 1997, S. 663–664.

74 Siehe dazu Carter 2001, S. 132.



8. Anonym, *The Grand Triumvirate or Champions of Liberty*, 1763,
Kupferstich, 23,3 x 31,9 cm, London, BM (BM Satires 4035).

Strategien von Bigotterie und Machiavellismus gedeutet;⁷⁵ geschliffene Kultiviertheit und emotionale Distanziertheit könnten Motive und Absichten einer Person verschleiern. So konstatierte Richard Steele am 6. März 1711 im *Spectator*: »The most polite Age is a danger of being the most vicious.«⁷⁶

Eben dieses Misstrauen gegenüber der polierten und nicht leicht zu deutenden »Oberfläche«, also dem Aussehen eines Men-

schen, ist das entscheidende Movens im anonymen Kupferstich *The Grand Triumvirate or Champions of Liberty* (Abb. 8).

Die Halbfigurenporträts von Wilkes, Bute und Hogarth erscheinen in Leserichtung eingeschrieben in drei, von Rocailles gerahmten Medaillons, denen im unteren Teil Textkartuschen angefügt sind. Wilkes und Hogarth wenden sich jeweils zum Bildzentrum. Alle drei Männer sind porträthast präsentiert, was ihre unmittelbare Wiedererkennbarkeit gewährleistet: Für Wilkes griff der Zeichner auf Hogarths Stich des Politikers zurück, dabei

⁷⁵ Clarke 1998, S. 26.

⁷⁶ *The Spectator*, No 6, 7. März 1711, Bd. 1, S. 28; zitiert nach Klein 1984–85, S. 198. Vgl. dazu Brewer 1995.

übersteigerte er dessen Schielen. Für die Darstellung des ehemaligen Premiers im Zentrum orientierte er sich an dem repräsentativen Ganzfigurenporträt Allan Ramsays,⁷⁷ in welchem Bute ganz im Habitus eines Monarchen gezeigt wird. Hogarth ist nach seinem in den Mittelgrund von *O The Roast Beef of Old England, &c.* integrierten Selbstbildnis gestaltet und im Akt des Zeichnens gezeigt.⁷⁸

Attribute klären die Sympathien des Zeichners: Dem schielenden Wilkes, der anklagend die gegen Hogarth gerichtete 17. Nummer seiner Zeitschrift vorzeigt, ist bekrönend der *pileus* beigegeben. Die Kappe ist mit »Liberty« beschriftet, ein Lorbeerkranz verweist auf den zu erwartenden Erfolg seiner Anliegen, ebenso eine um den Rahmen geschlungene und mit »Magna Charta« beschriftete Banderole. Dieser antwortet die im unteren Scheitel des Medaillons abgelegte 45. Nummer seines *North Briton*. Sechs unter dem Bildnis zusammengestellte Verse verdeutlichen das Dargestellte und identifizieren – in Form des Akrostichons »Wilkes« – den Gezeigten:

W.hat reward to him is due, /
 I.n the Cause of Freedom true. /
 L.oyal, honest, brave and wise, /
 K.naves and Scotchmen to chastise. /
 E.ternal Monuments of Fame, /
 S.hall commemorate his Name.⁷⁹

77 Allan Ramsay, *John Stuart, Earl of Bute*, 1758, 236,9 x 144,8 cm, London, National Portrait Gallery.

78 38,3 x 45,5 cm, London BM (Paulson 180 / BM Satires 3050).

79 Typographische Besonderheiten im Original.

Im Zentrum erscheint Bute. Die Tatsache, dass der ehemalige Premier dem männlichen Schönheitsideal der Zeit entsprach, nutzte der Karikaturist weidlich aus und deutet auf dessen hinter dem wohlgestalteten Äußeren vermeintlich versteckte Absichten. Oberhalb des jugendlich strahlenden Earl wächst eine Distel, eiserne Ketten illustrieren seine angeblich tyrannischen Pläne. Ein u. a. auf seine Steuerpolitik verweisender Zettel erläutert diese, ebenso die vier unter das Bild gesetzten Verse, deren Anfangsbuchstaben sich zu B.U.T.E. zusammenschließen.⁸⁰

Der zeichnende Hogarth wird von seinem Mops und zwei Grottesken scheinbar beobachtet, die linke Figur trägt eine Narrenkappe. Im Vordergrund liegt eine mit »Line of Beauty« beschriftete Palette, die gleichermaßen auf seine in der *Analysis of Beauty* schriftlich niedergelegte als auch in seinem *Selbstbildnis mit Mops* von 1745 bildimplizit ausgedrückte Ästhetik anspielt. Die unter sein Bildnis gesetzte, sechsversige Strophe entlarvt die tradierte und hier in den Porträts von Bute und Wilkes nachdrücklich gemachte Gegenüberstellung von hässlich und schön als irreführend.⁸¹

H.appy Artist! who for Gold, /
 O.ʀer his Heart a Veil can hold,
 G.ive an Angel Satan's Face, /
 A.nd the Fiend an Angel's Grace.
 R.ather than let the Bait slip by, /
 T.he K__h'es paint in blackest Dye /
 H.ad WILKES a better Place to try.

80 Da sein Name kürzer ist, werden die Verse weiter auseinander, im Falle Hogarths hingegen enger gesetzt.

81 Clarke 1998, S. 21.

Freimütigkeit und Offenheit zeigt in dieser Dreierkonstellation also einzig John Wilkes, der Hässliche. Sein Abweichen von idealisierender Glätte wird als Zeichen von Ehrlichkeit, Unabhängigkeit, Mut und Vertrauenswürdigkeit gedeutet und illustriert die Charaktereigenschaften eines *eigentlichen* englischen Gentleman.

Wilkes wie *Dissentern* gleichermaßen galt übertriebene *politeness*, die regelmäßig französischen Höflingen unterstellt wurde, als suspekt.⁸² Ebenso wurden die von Hogarth instrumentalisierte Physiognomik und die dort artikulierte Identität von äußerer Erscheinung und innerem Wesen zurückgewiesen. Schon John Locke postulierte die Unabhängigkeit persönlichen Verhaltens von der öffentlichen Rolle eines *homo politicus* und Addison stellte fest, das Äußere einer Person sage nichts über ihren Charakter aus.⁸³ Entsprechend gelassen reagierte auch Wilkes selbst auf Hogarths vermeintlich demaskierende Studie, die er einige Jahre später bezeichnete als »an excellent compound caricatura, or a caricatura of what nature had already caricatured«.⁸⁴

Festzuhalten bleibt demnach, dass die von Hogarth eingesetzten Bildmuster, die Wilkes den Status des Gentleman absprechen sollten, für die *Wilkes* Zeichen patriotischer Unabhängigkeit waren. Individualismus und freiheitliches Denken konnten somit auch als Ausdrucksformen

eines maskulinen und typisch englischen Freiheitsdrangs verstanden und in der Folge zur Basis des englischen politischen Systems stilisiert werden: »[...] Wilkes' libertinism was an asset not merely a liability in his assault on authoritarian government.«⁸⁵ Und so fand auch das breitbeinige Sitzen nur wenige Jahre später eine alternative Deutung als Signum für Tatkraft, Entschlossenheit und Energie wie Zoffannys *Bildnis König Georges III.* dokumentiert: ein tatkräftiger, militärisch gewandeter »Bürgerkönig«.⁸⁶ Das bekannteste Beispiel des 18. Jahrhunderts ist freilich Joseph Wright of Derbys *Porträt Sir Richard Arkwrights*. Der aus eigener Kraft zum schwerreichen Großindustriellen aufgestiegene Sohn eines Schneiders – »an icon of middle-class prosperity«⁸⁷ – präsentiert ungeniert seine feiste Leibesfülle, und seiner Erfindung, der wasserbetriebenen Spinnmaschine, gebührt eben der Platz, der auf offiziellen Königsporträts bisher den Herrschaftsinsignien zukam.

4. Epilog

Die Affäre um Wilkes verschob sich in der Presse sukzessive zu einer Diffamierungskampagne gegen Hogarth. Dem Nachdruck des *North Briton No. 17* folgte im Juni Charles Churchills *Epistle to Hogarth*, ein bissiges Charakterbild des Malers, mit wel-

82 Klein 1984–84, S. 203; Carter 2001, S. 1.

83 Donald 1996, S. 10.

84 So Wilkes, der offenbar wirklich hässlich war, in seinem retrospektiven Kommentar zu Charles Churchills *Epistle to Hogarth*; vgl. Wilkes 1769, S. 103. Vgl. Uglow 1997, S. 676.

85 Sainsbury 1998, S. 151. Zur Libertinage als politische Haltung vgl. auch Paulson 1983, S. 134–141; Bryson 1998, 243–275; Rauser 2001, S. 252.

86 Johan Zoffany, *George III*, 1771, 163,2 x 137,3 cm, Windsor Castle, Royal Collection.

87 West 1997, S. 178. Joseph Wright of Derby, *Sir Richard Arkwright*, 1789–90, 241,3 x 152,4 cm, Derby Museum and Art Gallery.

chem sich der Streit wieder ins Medium der Literatur zurückverlagerte. Unter dem Motto *Ut pictura poesis* setzt der zweiteilige Text ein mit einer Diskussion zwischen den Personifikationen von *Satire* und *Candour*. Die dabei konstatierte allgemeine Schlechtigkeit der Menschheit wird sodann am Exemplum William Hogarth ausgeführt:

»[...] Lurking, most ruffian-like, behind the Screen, / So placed all things to see, himself unseen, / Virtue, with due contempt, saw Hogarth stand, / The murderous pencil in his palsied hand. / What was the cause of Liberty to him, / Or what was honour? Let them sink or swim, / So he may gratify without control, / The mean resentments of his selfish soul; / Let freedom perish; if to freedom true, / In the same ruin Wilkes may perish too.«⁸⁸

Die Erwähnung der »palsied hand« des Malers stimmt den Leser ein auf das unmittelbar folgende literarische Porträt eines von Neid und Senilität ausgehöhlten Hogarth, dessen Körper den Verfall seiner Seele spiegelt:

»With all the symptoms of assur'd decay, / With age and sickness pinch'd, and worn away, / Pale quiv'ring lips, lank cheeks, and falt'ring tongue, / The Spirits out of tune, the Nerves unstrung, / Thy Body shrivell'd up, thy dim eyes funk / Within their sockets deep, thy

weak hams shrunk / The body's weight unable to sustain, / The stream of life scarce trembling thro' the vein, / More than half-kill'd by honest truths, which fell, / Thro' thy own fault, from men who wish'd thee well, / Can'st thou, e'en thus, thy thoughts to vengeance give, / And, dead to all things else, to Malice live?«⁸⁹

Churchill breitete die (vermeintlichen oder faktischen) physiognomischen Defekte und altersbedingten Beschwerden seines Kontrahenten gnadenlos aus – dieselbe Taktik einer Kontrastierung binärer Gegensätze, mit der im Grunde auch Hogarth operiert hatte.⁹⁰

Ein letztes Mal schlug Hogarth zurück. In seinem Kupferstich *The Bruiser*, für den er sein *Selbstbildnis mit Mops* umarbeitete, erscheint Churchill als Bär mit Vikarskragen auf einer hoch-ovalen Leinwand, die auf drei Büchern ruht (Abb. 9).⁹¹ In der linken Hand hält er eine Keule, deren Astansätze mit »LYE« sowie der Zahl dieser angeblichen »Lügen« beschriftet sind, in der Rechten einen Bierkrug, der auf offenbar ständige Trunkenheit verweisen soll. Links sitzt Hogarths Mops Trumpf, der auf Churchills aufgeschlagenes *Epistle to Hogarth* uriniert. Die beiden oberen Bücher dahinter sind mit dem Buchschnitt zum Betrachter gedreht, so dass dieser die darauf vermerkten Titel lesen kann und – wie in Hogarths komplexen visuellen Zeichensystemen üblich – weitere Informa-

88 Churchill 1763, S. 20. Vgl. Hamilton 1972, S. 90; Uglow 1997, S. 677–680.

89 Churchill 1763, S. 20–21.

90 Vgl. dazu Möller 1996, S. 145–146.

91 Paulson 215 / BM Satires 4084 (7. Zustand).



9. William Hogarth, *The Bruiser*, 1763, Kupferstich, 37,6 x 28,2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (BM Satires 4084, 7. Zustand).

tionen erhält. Der obere Band trägt den Titel *Great George Street*⁹² – *A list of the subscribers to the ›North Briton‹*, der untere *A new way to pay old Debts, A comedy by Massinger*. Letzteres bezieht sich vordergründig auf Philip Massingers gleichnamiges Drama von 1625, das David Garrick wieder popularisiert hatte. Es ist zugleich eine offenkundige Anspielung auf das siebte Blatt von Hogarths *A Rake's Progress*: Im Schuldengefängnis trifft Tom Rakewell auf einen Mitinsassen, der – obschon selbst bankrott – eine Abhandlung zur Überwindung der Staatsverschuldung verfasst.⁹³ Der informierte zeitgenössische Leser und Betrachter wusste sicher, dass John Wilkes notorisch pleite war und von seinen Anhängern immer wieder Sammelaktionen zur Begleichung seiner Schulden durchgeführt wurden. Vermittels solcher Seitenhiebe wird seine Sache von Hogarth in ein fragwürdiges Licht gerückt.

Auch der Titel des Blattes ironisiert die Ereignisse, indem er den angeblichen Schläger Churchill verspottet als »*Russian Hercules, Regaling // himself after having Kill'd the Monster Caricaturea that so sorely Gall'd his Virtuous friend of the Heaven born WILKES.*«⁹⁴ Im letzten Zustand der Platte

liegt schließlich vor der Palette ein satirisches Bild im Bild. Churchill und Wilkes erscheinen darin als Tanzbär und Affe, die Hogarth auspeitscht und an Ketten herumführt. Die Szene spielt vor einem Grabmal, das laut Inschrift William Pitt zugeordnet wird; vielleicht Hogarths Replik auf Churchills scheinheiligen Rat »on the verge of death, learn how to die.«⁹⁵ Doch erzielte auch dieser Stich nicht die gewünschte Wirkung; er zog vielmehr neue druckgraphische Kommentare nach sich, in denen Hogarth zunehmend als bössartiger alter Mann erscheint.

Hogarth veröffentlichte *The Times, Plate II* nicht mehr zu Lebzeiten, obwohl die fertige Platte – ein Sinnbild von Prosperität und Wohlstand des Staates in einer Allegorie des blühenden Gartens unter der Obhut von König und Regierung – in seinem Nachlass gefunden wurde. Sein letzter Stich, *The Bathos*,⁹⁶ intendiert als Schlussblatt einer Gesamtausgabe seiner Stiche, zeigt Chronos und die Welt in Trümmern, eine Überfülle von Vanitas- und Todessymbolen beherrscht die höchst pessimistische Darstellung (Abb. 10). Über der zerbrochenen Palette rechts liegt ein Exemplar von *The Times, Plate I*, zerrissen und bereits schwelend. Drei Monate nach Vollen- dung der Graphik ist Hogarth verstorben.

Die fast einjährige Auseinandersetzung um ein Blatt, welches als Propagandabild für die Friedenspolitik des Premierministers Bute gedacht gewesen war, veränderte die Kunstlandschaft in England nachhaltig. Die in der moralisierenden Literatur seit Beginn

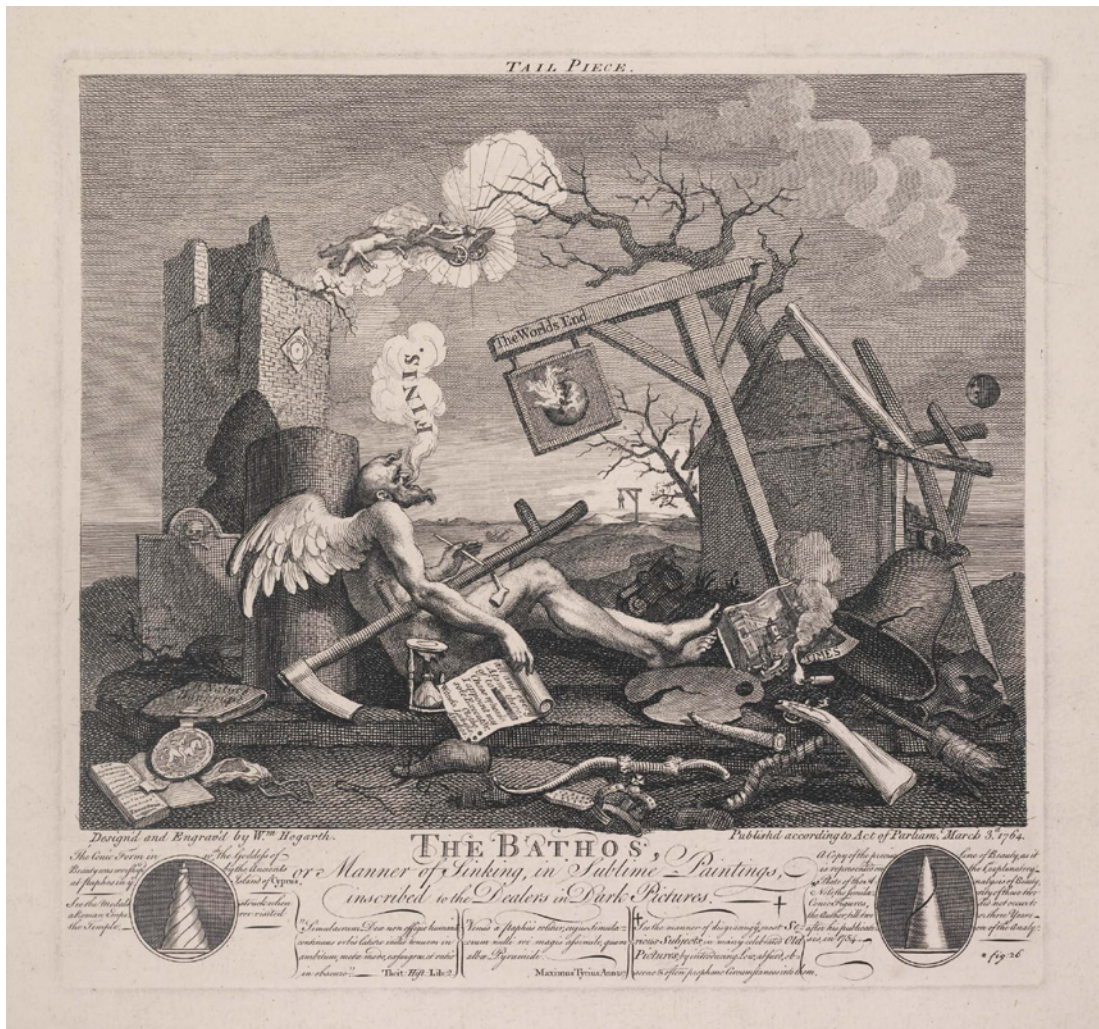
92 Dort befand sich Wilkes' damaliger Wohnsitz.

93 1735, 35,1 x 40,3 cm, London BM (Paulson 138 / BM Satires 2336).

94 Hogarth: *The Bruiser*, 1763, 37,4 x 27,8 cm, London BM (Paulson 215 / BM Satires 4084); vgl. Uglow 1997, S. 680–682. Ironischerweise hat der Künstler für diese seine letzte Antwort die originale Platte seines Selbstbildnisses von 1749 überarbeitet und damit sein eigenes Abbild durch das Churchills ersetzt – ein unter psychologischen Aspekten sicher kurioses Vorgehen. Vgl. Paulson 1993, S. 406–407; Uglow 1997, S. 682.

95 Churchill 1763, S. 21.

96 Paulson 216 / BM Satires 4106.



10. William Hogarth, Tailpiece or The Bathos, 1764, Kupferstich, 31,8 x 33,6 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (BM Satires 4106).

des 18. Jahrhunderts durchaus kritisch debatierte Analogie von Physiognomie und Charakter wurde auch in der Bildkunst aufgenommen und im Verlauf der hier skizzierten visuellen Auseinandersetzung schließlich sukzessive außer Kraft gesetzt. Die normative Ästhetik einer auf *Uniformity* und Idea-

lisierung zielenden Porträtkunst der High Art wich individualisierten Darstellungen und einer zunehmenden Fokussierung gerade auf die Charakterzüge, welche *nicht* der Konvention entsprachen. In der politischen Graphik trat die seit dem 16. Jahrhundert übliche, emblematisch-allegorische und ins

Allgemeingültige gewendete Moralsatire in den Hintergrund, welche Hogarth über Jahrzehnte hinweg so erfolgreich propagiert hatte.⁹⁷ An ihre Stelle rückte ein personalisierter und karikierender Darstellungsmodus, der jedoch – wie die hier vorgestellten Beispiele nachdrücklich zeigen – keineswegs weniger

komplex war und dem Betrachter umfangreiche Kenntnisse abfordert. Die öffentlich ausgetragene Affäre um Hogarth und Wilkes markiert einen signifikanten Übergang hin zu den modernen Karikaturen eines James Gillray, Thomas Rowlandson und schließlich Honoré Daumier.

⁹⁷ Dazu George 1959, S. 3–8. Ich danke Hans Ost, Christian Lechelt sowie Denise Digrell für ihre Hilfe.

Bibliographie

Antal 1952

Frederick Antal: The Moral Purpose of Hogarth's Art, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 15, 3/4 (1952), S. 169–197.

Armitage 1997

David Armitage: A Patriot for Whom? The Afterlives of Bolingbroke's Patriot King, in: *Journal of British Studies* 36, 4 (1997), S. 397–418.

Atherton 1974

Herbert M. Atherton: Political Prints in the Age of Hogarth. A Study of the Ideographic Representation of Politics, Oxford 1974.

Bindman 1997

David Bindman: Hogarth and his Times, London 1997.

Black 1987

Jeremy Black: The English Press in the Eighteenth Century, London 1987.

Bolte 1993

Ulrike Bolte: Deformität als Metapher. Ihre Bedeutung und Rezeption im England des 18. Jahrhunderts (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 187), Frankfurt am Main/Berlin/Bern u. a. 1993.

Brewer 1973

John Brewer: The Misfortunes of Lord Bute: A Case-Study in Eighteenth-Century Political Argument and Public Opinion, in: *The Historical Journal* 16, 1 (1973), S. 3–43.

Brewer 1976

John Brewer: Party Ideology and Popular Politics at the Accession of George III, Cambridge 1976.

Brewer 1983

John Brewer: The Number 45: A Wilkite Political Symbol, in: Stephan Baxter (Hg.), *England's Rise to Greatness, 1660–1763*, Berkeley 1983, S. 349–380.

Brewer 1995

John Brewer: ›The most polite age and the most vicious‹. Attitudes towards culture as a commodity, 1660–1800, in: Ann Bermingham / John Brewer (Hg.): *The Consumption of Culture, 1600–1800: Image, Object, Text*, London/New York 1995, S. 341–361.

Bryson 1998

Anna Bryson: *From Courtesy to Civility. Changing Codes of Conduct in Early Modern England* (= *Oxford Studies in Social History*), Oxford 1998.

Carter 2001

Philip Carter: *Men and the Emergence of Polite Society, Britain 1660–1800*, London 2001.

Cash 2001

Arthur H. Cash: *An Essay on Woman by John Wilkes and Thomas Potter. A Reconstruction of a Lost Book. With an Historical Essay on the Writing, Printing and Suppressing of this ›Blasphemous and Obscene‹ Work*, New York 2001.

Cash 2006

Arthur H. Cash: *John Wilkes: The Scandalous Father of Civil Liberty*, New Haven/London 2006.

Churchill 1763

Charles Churchill: *An epistle to William Hogarth*, London 1763.

Döring 1991

Jürgen Döring: *Eine Kunstgeschichte der frühen englischen Karikatur*, Hildesheim 1991.

Donald 1996

Diana Donald: *The Age of Caricature. Satirical Prints in the Reign of George III*, New Haven 1996.

Epstein 1989

James Epstein: *Understanding the Cap of Liberty: Symbolic Practice and social Conflict in early nineteenth-century England*, in: *Past and Present* 122, 1 (1989), S. 75–118.

Fraser 2012

Sarah Fraser: *The Last Highlander. Scotland's Most Notorious Clan Chief, Rebel and Double Agent*, London 2012.

Frey 2000

Siegfried Frey: *Die Macht des Bildes. Der Einfluss der nonverbalen Kommunikation auf Kultur und Politik*, Bern/Göttingen/Seattle 2000.

George 1959

M. Dorothy George: *English Political Caricature to 1792. A Study of Opinion and Propaganda*, Oxford 1959.

Hallett 1999

Mark Hallett: *The Spectacle of Difference: Graphic Satire in the Age of Hogarth*, New Haven/London 1999.

Hamilton 1972

Adrian Hamilton: *The Infamous Essay on Women or John Wilkes Seated between Vice and Virtue*, London 1972.

Harden 1995

J. David Harden: *Liberty caps and liberty trees*, in: *Past and Present* 146, 1 (1995), S. 66–102.

Hipkiss 1949

Edwin J. Hipkiss: *The Paul Revere Liberty Bowl*, in: *Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston*, 47, 268 (1949), S. 19–21.

Hogarth 1955

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

Johnson 1783

Samuel Johnson: *A Dictionary of the English language in which the words are deduced from their originals, and illustrated in their different significations by examples from the best writers: to which are prefixed, a history of the language, and an English grammar*, London 1785.

Klein 1984–85

Lawrence E. Klein: *The Third Earl of Shaftesbury and the Progress of Politeness*, in: *Eighteenth-Century Studies* 18, 2 (1984–1985), S. 186–214.

Klein 1994

Lawrence E. Klein: *›Politeness‹ as linguistic ideology in late seventeenth- and early eighteenth century England*, in: Dieter Stein / Ingrid Tieken-Boon van Ostade (Hg.): *Towards a Standard English, 1600–1800*, Berlin 1994, S. 31–50.

Klein 1996

Lawrence E. Klein: *Coffeehouse Civility, 1660–1714: An Aspect of Post-Courtly Culture in England*, in: *Huntington Library Quarterly* 59, 1 (1996), S. 30–52.

Klein 2002

Lawrence E. Klein: *Politeness and the Interpretation of the British Eighteenth Century*, in: *The Historical Journal* 45, 4 (2002), S. 869–898.

Klein 2004

Lawrence E. Klein: *Shaftesbury and the Culture of Politeness. Moral Discourse and Cultural Politics in Early Eighteenth-Century England*, Cambridge 2004.

Korshak 1987

Yvonne Korshak: *The Liberty Cap as a Revolutionary Symbol in America and France*, in: *Smithsonian Studies in American Art* 1, 2 (1987), S. 53–69.

Krahl/Harrison-Hall 1994

Regina Krahl / Jessica Harrison-Hall: *Ancient Chinese Trade Ceramics from the British Museum*, Taipei 1994.

Mannings 1975

David Mannings: *A Well-Mannered Portrait by Highmore*, in: *Connoisseur* 189, 760 (1975), S. 116–119.

McCracken 1932

George McCracken: *John Wilkes, Humanist*, in: *Philological Quarterly* 11 (1932), S. 109–134.

Meyer 1995

Arline Meyer: *Re-dressing Classical Statuary: The Eighteenth-Century ›Hand-in-Waistcoat‹ Portrait*, in: *The Art Bulletin* 77, 1 (1995), S. 45–63.

Montfaucon 1721–1722

Bernard de Montfaucon: *Antiquity explained, and represented in sculptures*, London 1721–1722.

Nivelon 1737

François Nivelon: *The Rudiments of Genteel Behavior*, London 1737 [mit Stichen von Hubert François Gravelot und Louis Philippe Boitard].

Nobbe 1939

George Nobbe: *The North Briton. A Study in Political Propaganda*, New York 1939.

Pasquinelli 2007

Barbara Pasquinelli: *Gespreizte Beine*, in: dies.: *Körpersprache. Gestik, Mimik, Ausdruck (= Bildlexikon der Kunst 15)*, Berlin 2007, S. 200–202.

Paulson 1965

Ronald Paulson: *Hogarth's Graphic Works*, 2 Bde., Bd. 1: *Introduction and Catalogue*; Bd. 2: *The Engravings*, New Haven/London 1965.

Paulson 1983

Ronald Paulson: *Representations of Revolution, 1789–1820*, New Haven/London 1983.

Paulson 1992

Ronald Paulson: *Politics and Aesthetics: Hogarth in 1759*, in: Guillard Sutherland (Hg.): *British Art, 1740–1820: Essays in Honor of Robert R. Work*, San Marino 1992, S. 25–55.

Paulson 1993

Ronald Paulson: *Hogarth*, 3 Bde., Bd. 3, *Art and politics, 1750–1764*, London 1993.

Postgate 1956

Raymond Postgate: *That Devil Wilkes*. Revised ed., London 1956 (1929).

Rausser 1998

Amelia Rausser: *Death or Liberty: British Political Prints and the Struggle for Symbols in the American Revolution*, in: *Oxford Art Journal* 21, 2 (1998), S. 151–171.

Rausser 2001

Amelia Rausser: *Embodied Liberty: Why Hogarth's Caricature of John Wilkes Backfired*, in: Bernadette Fort / Angela Rosenthal (Hg.): *The Other Hogarth. Aesthetics of Difference*, Princeton 2001, S. 240–257.

Rea 1963

Robert R. Rea: *The English Press in Politics 1760–1774*, Lincoln, Nebr., 1963.

Rudé 1962

George Rudé: *Wilkes and Liberty: A social study of 1763 to 1774*, Oxford 1962.

Sainsbury 1998

John Sainsbury: *Wilkes and Libertinism*, in: *Studies in Eighteenth-Century Culture* 26 (1998), S. 151–174.

Sainsbury 2006

John Sainsbury: *John Wilkes: The Lives of a Libertine*, New Haven/London 2006.

Solkin 1986

David H. Solkin: *Great Pictures or Great Men? Reynolds, Male Portraiture, and the Power of Art*, in: *Oxford Art Journal* 9, 2 (1986), S. 42–49.

Stephens/George 1978

Frederic George Stephens / Mary Dorothy George: *Catalogue of Political and Personal Satires in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, 11 Bde., Bd. 4, 1761–1770, London 1978.

Thomas 1960

Peter D. G. Thomas: *John Wilkes and the Freedom of the Press (1771)*, in: *Bulletin of the Institute of Historical Research* 33 (1960), S. 86–98.

Thomas 1996

Peter D. G. Thomas: *John Wilkes: A Friend to Liberty*, Oxford 1996.

Thomas 2002

Peter D. G. Thomas: *George III: King and Politicians, 1760–1770*, Manchester 2002.

Tikkanen 1912

J. J. Tikkanen: Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte, Helsingfors 1912.

Uglow 1997

Jenny Uglow: Hogarth. A Life and a World, London 1997.

Wagner 1997

Peter Wagner: The Discourse on Crime in Hogarth's Graphic Works, in: Frédéric Ogée (Hg.): The Dumb Show: Image and Society in the Works of William Hogarth, Oxford 1997, S. 65–79.

Walpole 1837

Horace Walpole: Correspondence of Horace Walpole with George Montagu ... hon. H.S. Conway [a. o.]. New edition in 3 vols, with numerous illustrative notes, now first added, Bd. 2: 1760–1769, London 1837.

West 1997

Shearer West: The de-formed Face of Democracy: Class, Comedy and Character in eighteenth-century British Portraiture, in: Jeremy Black (Hg.): Culture and Society in Britain, 1660–1800, Manchester 1997, S. 163–188.

West 1999

Shearer West: Wilkes's squint. Synecdochic physiognomy and political identity in eighteenth-century print culture, in: Eighteenth-Century Studies 33, 1 (1999), S. 65–84.

Wilkes 1764

[John Wilkes]: The North Briton. Revised and Corrected by the Author. Illustrated with explanatory Notes and a copious Index of Names and Characters in two Volumes, Bd. 1., Dublin 1764.

Wilkes 1769

John Wilkes: Notes on a few Passages of the Late Mr. Churchill's Works: No. I: Epistle to William Hogarth, in: Ders.: The North Briton. From No. 1 to No. 46, inclusive, with several useful and explanatory notes not printed in any former edition, to which is added a copious index to every name and article [...], London 1769, S. 103–104.

Wilson 2014

Kathleen Wilson: The Island Race: Englishness, Empire and Gender in the Eighteenth Century, London/New York ²2014 (2003).