

28. William Hogarth: Locken und andere schöne Verwicklungen (1753)

[...] *This single example might be sufficient to explain what I mean by the beauty of a composed intricacy of form; and how it may be said, with propriety, to lead the eye a kind of chase.*

But the hair of the head is another very obvious instance, which, being design'd chiefly as an ornament, proves more or less so, according to the form it naturally takes, or is put into by art. The most amiable in itself is the flowing curl; and the many waving and contrasted turns of naturally intermingling locks ravish the eye with the pleasure of the pursuit, especially when they are put in motion by a gentle breeze. The poet knows it, as well as the painter, and has described the wanton ringlets waving in the wind.

And yet to shew how excess ought to be avoided in intricacy, as well as in every other principle, the very same head of hair, wisp'd, and matted together, would make the most disagreeable figure; because the eye would be perplex'd, and at a fault, and unable to trace such a confused number of uncomposed and entangled lines; and yet notwithstanding this, the present fashion the ladies have gone into, of wearing a part of the hair of their heads braided together from behind, like intertwined serpents, arising thickest from the bottom, lessening as it is brought forward, and naturally conforming to the shape of the rest of the hair it is pin'd over, is extremely picturesque. Their thus interlacing the hair in distinct varied quantities as an artful way of preserving as much of intricacy, as is beautiful.

William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, hg., eingel. u. komm. v. Ronald Paulson, New Haven/London 1997, Kap. 5, S. 34 f.

[...] Dieses einfache Beispiel mag genügen, um das zu erklären, was ich unter *der Schönheit einer geordneten Verwicklung der Form* verstehe und weshalb man zu Recht sagen kann, das Auge auf eine *Art Verfolgung* zu schicken.

Das Haupthaar ist ein anderes, sehr augenfälliges Beispiel. Es dient hauptsächlich der Zierde und beweist das Gesagte mehr oder weniger durch seine natürliche oder ihm durch die Kunst gegebene Form. Das Liebreichste ist die fließende Locke. Die vielen wehenden und auf natürliche Weise durcheinanderfliegenden Locken entzücken das forschende Auge, besonders wenn sie

ein sanfter Wind erfaßt. Der Poet und der Maler kennen dieses Entzücken und beschreiben die reizendenden, vom Wind bewegten Löckchen.

Aber Übertreibung sollte man sowohl bei der Verwicklung als auch bei jedem anderen Grundsatz vermeiden. Dasselbe Haar, einem Besen gleich und verfilzt, würde höchst unerfreulich anzusehen sein. Denn das Auge würde verwirrt werden, fände keinen Anfang und kein Ende und wäre außerstande, solch einer ungeordneten Anzahl von verworrenen und verwickelten Linien nachzuspüren. Doch dessen ungeachtet ist die jetzige Mode der Damen dazu übergegangen, einen Teil ihrer Haare so zu tragen, daß es von hinten zusammengeflochten wird, gleich ineinander verschlungener Schlangen, die, unten am dicksten, oben immer dünner werdend, sich natürlich der Form der übrigen Haare anpassen. Und dies ist überaus malerisch. So zeigt die kunstvolle Art, das Haar in deutlich verschiedenen Größen miteinander zu verflechten, so viel Verwicklung, daß es schön ist.

William Hogarth, *Analyse der Schönheit*, übers. v. Jörg Heininger, Dresden/Basel 1995, S. 64 f.

Kommentar

Was für den englischen Maler und Grafiker William Hogarth (1697–1764) bei seiner Beschäftigung mit der Schönheit im Zentrum steht, wird schon auf dem Titelblatt der 1753 erschienenen *Analysis of Beauty* klar.¹ Die aus seinem *Selbstporträt mit Hund* von 1745 bekannte,² dort auf einer Palette platzierte „Linie der Schönheit und Anmut“ (*line of beauty and grace*) erscheint hier geradezu emblematisch in Form einer vertikal aufgerichteten Schlange (Abb. 16). Diese ist von einer transparenten Pyramide umschlossen, die auf einem niedrigen Sockel mit der Aufschrift *VARIETY* steht. Die wie ein seltenes Reptil präparierte und in einem Schaukasten präsentierte Schlangenlinie bildet den Dreh- und Angelpunkt auch der folgenden 17 Kapitel, in denen Hogarth seinen neuen Blick auf Formen und insbesondere Linien entwickelt.³

Hogarth's Überlegungen zur Schlangenlinie haben im *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584) des Mailänder Malers und Kunsttheoretikers Giovanni Paolo Lomazzo ein wichtiges Vorbild.⁴ In der Vorrede der *Analysis of Beauty* stellt Hogarth diesen Bezug zur manieristischen Kunsttheorie selbst dezidiert heraus. Ausführlich zitiert er darin die Definition der *figura serpentinata* („geschlängelte Figur“), die Lomazzo im ersten Buch seines Traktats

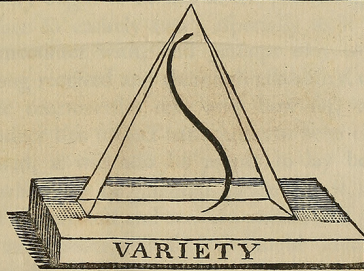
Autograph

THE
ANALYSIS
OF
BEAUTY.

Written with a view of fixing the fluctuating IDEAS of
TASTE.

BY WILLIAM HOGARTH.

*So vary'd he, and of his tortuous train
Curi'd many a wanton wreath, in sight of Eve,
To lure her eye.----- Milton.*



L O N D O N :

Printed by J. REEVES for the AUTHOR,
And Sold by him at his House in LEICESTER-FIELDS.

MDCCLIII.

Abb. 16
William Hogarth, *Analysis of Beauty*, London 1753, Titelblatt. Los Angeles,
Getty Research Institute

vorgelegt und über den eher unbekanntem Sieneser Maler Marco Pino noch auf keinen Geringeren als Michelangelo Buonarroti zurückgeführt hatte.⁵ Im Bild erlangt eine Figur laut Lomazzo dann „größte Anmut und Leichtigkeit“ (*maggior grazia e leggiadria*), wenn sie bewegt erscheint, und um eine solche Bewegtheit darzustellen, ist das folgende „Geheimnis der Malerei“ (*segreto de la pittura*) zu befolgen:⁶ „Der Maler muss diese pyramidale Form mit der geschlängelten Form, die die Verschlungenheit einer lebenden, kriechenden Schlange aufweist, begleiten, und dies entspricht genau der wogenden Flamme des Feuers.“⁷ Neben der Schlange führt Lomazzo an dieser Stelle also auch die Flamme und die bei Hogarth wiederkehrende Pyramide an, um sein Ideal einer in sich gedrehten und daher selbst im Stand wie bewegt erscheinenden Figur zu veranschaulichen.⁸

Viele Kunstliteraten hätten diese Regel aufgegriffen, so Hogarth im Anschluss an Lomazzo, ohne jedoch ihren wahren Sinn zu begreifen.⁹ Als Beispiele nennt er die französischen Maler und Kunstkritiker Charles-Alphonse Dufresnoy und Roger de Piles ebenso wie einige nicht näher bestimmte englische Autoren, die den beiden Franzosen blind gefolgt seien. Sie alle hätten, dies bringt Hogarth vor, bei der genaueren Bestimmung von Grazie im Verweis auf deren Unbegreiflichkeit – im *Je ne sais quoi*¹⁰ – Ausflucht gesucht.¹¹ Dieser Unbestimmtheit in der Weiterführung von Michelangelos Figurenideal und in der Auseinandersetzung mit der darin enthaltenen Vorstellung von Anmut will Hogarth mit seiner Schrift entgegenwirken, indem er die formalen Eigenheiten von Schönheit und Anmut aufzudecken versucht.¹² Dazu wendet er den Blick von der *figura serpentinata* zur geschlängelten Linie.¹³ In der Einleitung und ein zweites Mal in Kapitel 7 über die Linien rät er seinen Lesern, die zu untersuchenden Körper, Gegenstände oder auch Werke anderer Künstler linear zu erfassen und sie dazu als Hüllen oder „Schalen zu betrachten, die aus eng miteinander verknüpften Linien bestehen“.¹⁴

Diese Linien unterteilt Hogarth in vier Gruppen: 1) einfache Geraden oder Kreislinien, wie sie sich in geometrischen Körpern wie Würfeln und Kugeln fänden, 2) Kombinationen aus diesen beiden, wie sie Säulenkapitelle und Vasen bestimmten, 3) gewellte Linien, die z. B. in Blumen oder Ornamenten vorlägen und die bereits maßgeblich zur Steigerung der Schönheit beitragen, sowie 4) „Schlangenlinien“ (*serpentine lines*), die vor allem den menschlichen Körper prägten und ihm nicht nur Schönheit, sondern zugleich Anmut verliehen.¹⁵ Letztere seien auch deshalb den anderen Linienarten überlegen, weil sie „durch ihre zur gleichen Zeit nach verschiedenen Richtungen verlaufenden Wellen und Windungen das Auge auf eine angenehme Weise durch die Beständigkeit ihrer Vielfalt“ führten.¹⁶

Mit der Vielfalt und der in dieser Definition ebenfalls anklingenden Verwicklung des Auges löst die Schlangenlinie oder *line of grace* für sich bereits zwei der sechs Prinzipien ein, die Hogarth am Ende seiner Einleitung als wichtige Ingredienzien von Schönheit nennt und in den ersten sechs Kapiteln seiner Schrift genauer beleuchtet: Zweckmäßigkeit (*fitness*, Kapitel 1), Vielfalt (*variety*, Kapitel 2), Gleichförmigkeit (*uniformity*, Kapitel 3), Einfachheit (*simplicity*, Kapitel 4), Verwicklung (*intricacy*, Kapitel 5) und Größe (*quantity*, Kapitel 6).¹⁷ Nach der Darlegung der sechs Grundprinzipien geht Hogarth zunächst auf die bereits angesprochenen Linienarten (Kapitel 7) ein, um dann verschiedene Möglichkeiten ihrer Komposition (Kapitel 8 bis 10) aufzuzeigen sowie im Anschluss daran die Proportionen (Kapitel 11), Aspekte des Kolorits (Kapitel 12 bis 14) und schließlich das Gesicht, den (vor allem weiblichen) Körper und seine Bewegungen (Kapitel 15 bis 17) zu behandeln.¹⁸ Die so entwickelte „Linienlehre der Form“ (*lineal account of form*)¹⁹ wird durch zwei großformatige Tafeln ergänzt, die von den Lesern gesondert erworben und an unterschiedlichen Stellen in das Buch geheftet werden konnten. Sie enthalten verschiedene Beispiele für ideal ausgeprägte Schlangenlinien, die Hogarth an einer Vielzahl von Artefakten ebenso wie am menschlichen Körper und seinen Bewegungen aufspürt.²⁰

Die in Kapitel 7 beschriebene enge Bindung der Schlangenlinie an die Vielfalt und die Verwicklung – die wichtigsten der Grundprinzipien²¹ – wird auch auf dem Titelblatt deutlich. So erscheint der Schriftzug *VARIETY* auf dem Sockel der Pyramide wie die namentliche Benennung der darin enthaltenen Schlange. Oberhalb einer horizontalen Linie, die die Spitze der Pyramide beinahe berührt, fügte Hogarth zusätzlich ein Zitat aus John Miltons Gedicht *Paradise Lost* von 1667 ein: „So vary'd he, and of his tortuous train / Curl'd many a wanton wreath, in sight of Eve, / To lure her eye.“²² Dieser Passus beschreibt jenen Moment, in dem Satan in Gestalt einer Schlange vor Eva tritt und sie mit seinem gelockten Schweif zu betören sucht. Er verweist damit auf die auch für die *intricacy* zentrale Wirkung auf das Betrachterauge, wie sie zu Beginn des fünften Kapitels bestimmt wird:

„Verwicklung der Form will ich also als das Besondere der Linien bestimmen, welches sie ordnet, so *das Auge zu einer spielerischen Weise des Verfolgens führt*; und aus Freude, die wir dabei empfinden, geben wir diesem Besonderen den Namen der Schönheit. Wir können mit Recht sagen, daß die Ursache für die Idee der Grazie unmittelbarer diesem Prinzip innewohnt als den anderen fünf, ausgenommen der Vielfalt, die freilich dieses und all die anderen umfaßt.“²³

Neben dem Kontertanz als „einfaches Beispiel“ erachtet Hogarth das Haar in dem für diesen Kommentar ausgewählten Abschnitt als ein „anderes, sehr augenfälliges Beispiel“ für die „Schönheit einer geordneten Verwicklung der Form“.²⁴ Es erscheint ihm für eine solche Veranschaulichung aufgrund seiner „natürlichen“ ebenso wie aufgrund der „ihm durch die Kunst gegebenen Form“ besonders geeignet. Mit dieser Differenzierung von Natur und Kunst verweist Hogarth nicht nur auf die unterschiedlichen Arten, das Haar zu tragen – es entweder offen herabfallen zu lassen oder kunstvoll hochzustecken und zu frisieren –, die auch gegen Ende des Zitats eine Rolle spielen. Zugleich streicht er hier eine Besonderheit des Haares heraus, die es von anderen Körperteilen und Objekten unterscheidet und auf die er in Kapitel 15 zum Gesicht zurückkommt: Es gleicht von sich aus einer Linie und muss für die Analyse seiner Schönheit nicht erst in solche übersetzt werden.²⁵ Als natürliche Linie unterliegt das Haar, unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, in der Realität den gleichen Gestaltungsregeln wie sein künstlerisches Äquivalent, die Schlangenlinie.

Den größten Reiz für das Auge des Betrachters und damit den höchsten Grad der *intricacy* berge die „fließende Locke“, und dies umso mehr, wenn ein sanfter Windstoß die einzelnen Strähnen scheinbar ineinander verschlinge.²⁶ Hogarth beruft sich an dieser Stelle allgemein auf Dichter und Maler als Kronzeugen, ganz konkret dürfte er jedoch erneut einen Passus aus Miltons *Paradise Lost* vor Augen gehabt haben, nämlich die Beschreibung Evas im vierten Buch des Gedichts. Eva wird darin eine ähnlich betörende Haartracht wie ihrem schon genannten teuflischen Verführer zugesprochen.²⁷ Entscheidend für diese Art der Betrachterwirkung bzw. die so erzielte Verwicklung erscheint dabei die Vermeidung von jeglicher Form der Übertreibung. Zur Erläuterung dieses Grundsatzes verweist Hogarth auf einen unfrisierten und verwahrlosten, zotteligen Schopf,²⁸ hebt dieses Beispiel aber zugleich auf eine abstraktere Ebene, wenn er die durch einen solchen erzeugte Verwirrung des Auges aus den ihn bestimmenden Linien ableitet – der Betrachter sei schlicht nicht in der Lage, „solch einer ungeordneten Anzahl von verworrenen und verwickelten Linien nachzuspüren.“ Ein geordneter Haarschopf ergibt für Hogarth demgegenüber eine ideale Rahmung des Gesichts.²⁹

Neben dem offenen, vom Wind bewegten Haarschopf, für den primär literarische Vorbilder herangezogen werden, beruft sich Hogarth im Kapitel zur *intricacy* ebenso wie an anderen Stellen der *Analysis of Beauty* immer wieder auf aktuelle Haarmoden, um seine Thesen zu untermauern. Die bei den Damen seiner Zeit besonders beliebte Flechtfrisur, welche er am Ende des eingangs zitierten Abschnitts anspricht und die zwei ineinander verschlungenen Schlan-

gen gleiche, enthalte „so viel Verwicklung, daß es schön ist“. In Kapitel 6 zur *quantity* zieht Hogarth hingegen die seit Ludwig XIV. beliebte Allongeperücke heran, um ein Beispiel für das richtige Maß an Größe zu geben.³⁰ Sie verleihe dem Gesicht einen Ausdruck der Würde und der Klugheit; würde ihre Höhe aber verdoppelt, „geriete sie zur Posse“.³¹ Auch in der Zusammenfassung der sechs Grundprinzipien am Ende dieses Kapitels bezieht sich Hogarth auf aktuelle Kleider- und Frisiermoden.³² In Bezug auf die *intricacy*, der hier der größte Raum gewährt wird, heißt es etwa:

„Die Schönheit der Verwicklung liegt im Ersinnen gewundener Formen, solcher wie die der altberühmten Flügel am Kopf der Sphinx oder wie der neuere Haubenflügel, wenn er vorne herabhängt. Jeder Teil der Kleidung, der die Anwendung dieses Grundsatzes zuläßt, erhält dadurch ein Aussehen (,air‘ wie man es nennt), und obgleich es Fertigkeit und Geschmack erfordert, diese Windungen wohl auszuführen, so finden wir sie doch täglich mit Erfolg angebracht.“³³

In Anbetracht von Hogarths skizzierten Versuchen, seine „Linienlehre der Form“ an die Haar- und Kleidermoden seiner Zeit zurückzubinden bzw. die für ihn leitenden Kriterien von Schönheit von diesen herzuleiten, verwundert es nicht, dass aus der *Analysis of Beauty* umgekehrt auch Impulse für diese beiden Felder hervorgingen. Der in der King Street im Londoner Stadtteil Holborn ansässige Friseur William Barker griff in seinem *Treatise on the Principles of Hairdressing* von ca. 1780 etwa dezidiert auf Hogarths Schrift zurück, um die in seinen Augen durch französische Einflüsse bedingten „Missbildungen in der gegenwärtigen Haargestaltung“ (*Deformities of Modern Hair-dressing*) zu korrigieren.³⁴ Eine Dominanz der Schlangenlinie, d. h. des offen getragenen, gewellten Haares, könne Abhilfe schaffen und mehr Natürlichkeit erzielen.³⁵ Es ist dabei vor allem der hier kommentierte Passus zur *intricacy* der Locken, der für Barker eine Alternative zur gegenwärtigen Haarmode und damit zugleich einen Leitfaden für seine eigenen Kreationen bereithält.³⁶

Julia Saviello

Anmerkungen

- 1 Zu Hogarth und seinen vielfältigen Interessen und Betätigungsfeldern mit weiterführender Literatur: Ronald Paulson, *Hogarth*, 3 Bde., Cambridge 1991–1993; Mark Hallett, *Hogarth*, London 2000. Für eine allgemeine Verortung der *Analysis of Beauty* im ästhetischen Diskurs Englands im 18. Jahrhundert: Ronald Paulson, Introduction, in: William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, hg., eingel. u. komm. v. dems., New Haven/London 1997, S. xvii–lxiii; ders., *Hogarth* (wie oben), Bd. 3: *Art and Politics, 1750–1764*, 1993, S. 56–151; und darüber hinaus: Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 320–322; Michael Podro, *Depiction*, New Haven 1998, S. 109–145; Sabine Mainberger, *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900*, Berlin 2010, S. 27–41; dies., Linienemphase des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. William Hogarth (1697–1764), in: dies./Esther Ramharter (Hg.), *Linienwissen und Liniendenken*, Berlin/Boston 2017, S. 352 f., mit weiterer Literatur.
- 2 Das Selbstporträt in Öl auf Leinwand befindet sich heute in der Tate Britain in London. 1749 übertrug Hogarth sein Bildnis in einen Kupferstich. Zu beiden Werken und ihrer Bedeutung für die *Analysis of Beauty*: Peter Bexte, Die Schönheit der Analyse (Nachwort), in: William Hogarth, *Analyse der Schönheit*, übers. v. Jörg Heininger, Dresden/Basel 1995, S. 212–228, hier S. 213–220; Mark Hallett/Christine Riding, *Hogarth*, Ausst.-Kat., London 2006, Kat.-Nr. 4, S. 42–44.
- 3 Einen innovativen Zugang zu den Grundlagen der Schönheit hatte Hogarth seinen Lesern schon in einem Subskriptionsblatt mit dem Titel *Columbus Breaking the Egg* 1752 angekündigt. Die vollständige Inschrift unterhalb der Darstellung von Kolumbus' Beweis, wie ein Ei vertikal aufgerichtet werden könne, lautet: „Rec'd of five Shillings being the first Payment for a Short Tract in Quarto call'd the Analysis of Beauty; wherein Forms are consider'd in a new light, to which will be added two explanatory Prints Serious and Comical Engrav'd on large Copper Plates fit to frame for Furniture.“ Die Schlangenlinie erscheint auf diesem Blatt in Form zweier ineinander verschlungener Aale auf einem Suppenteller.
- 4 Hogarth bezieht sich dabei auf die englische Übersetzung von Richard Haydock: Giovanni Paolo Lomazzo, *A Tracte Containing the Artes of Curious Paintinge*, Oxford 1598.
- 5 Hogarth (wie Anm. 1), Vorrede, S. 2 f.; Giovanni Paolo Lomazzo, Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura [1584], in: ders., *Scritti sulle arti*, hg. v. Roberto Paolo Ciardi, 2 Bde., Florenz 1973–1975, Bd. 2, 1975, Buch I, Kap. 1, S. 29 f. Lomazzos Herleitung der *figura serpentinata* kann in zweifacher Hinsicht widersprochen werden: Schon die Behauptung, Michelangelo habe Pino ein solches Figurenideal übermittelt, kann durch Quellen nicht gestützt werden. Vgl. Emil Maurer, ‚Figura serpentinata‘. Studien zu einem manieristischen Figurenideal, in: ders., *Manierismus. ‚Figura serpentinata‘ und andere Figurenideale*, Zürich 2001, S. 21–79, bes. S. 22–24. Darüber hinaus hatte sich Leonardo bereits weitaus früher als Michelangelo mit dem räumlich gedrehten Kontrapost beschäftigt – sowohl in seinen Notizen zur Kunst als auch in seinen eigenen Werken. Vgl. David Summers, ‚Maniera‘ and Movement. The ‚Figura Serpentinata‘, in: *The Art Quarterly* 35, 1972, S. 265–301, hier S. 274–293; ders., *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, S. 85–87.
- 6 Lomazzo (wie Anm. 5), Buch I, Kap. 1, S. 29. Zu Lomazzo siehe auch den Kommentar in diesem Band.
- 7 Übers. Peter Gerlach, Zur zeichnerischen Simulation von Natur und natürlicher Lebendigkeit, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 34, 1989, S. 243–279, hier

- S. 248 f. Lomazzo (wie Anm. 5), Buch I, Kap. 1, S. 30: „[...] ha il pittore d'accompagnare questa forma piramidale con la forma serpentinata che rappresenta la tortuosità d'una serpe viva quando camina, che è la propria forma de la fiamma del foco che ondeggia.“ Zu Lomazzos Aussagen zur *figura serpentinata* allgemein: Gerlach (wie oben); ders., *Proportion, Körper, Leben. Quellen, Entwürfe und Kontroversen*, Köln 1990, S. 99–116.
- 8 Für die Nutzung der Pyramide als eine Art Vitrine für die Schlangenlinie scheint für Hogarth auch eine andere Stelle aus Lomazzos *Trattato dell'arte della pittura* vorbildlich gewesen zu sein. Vgl. Lomazzo (wie Anm. 5), Kap. 31, S. 90; Hogarth (wie Anm. 1), Vorrede, S. 10 f.
- 9 Ebd., S. 3.
- 10 Wörtlich: „Ich weiß nicht was“. Weitaus häufiger wird die Wendung aber als „ein gewisses Etwas“ übersetzt.
- 11 Hogarth (wie Anm. 1), S. 3 f. Zur Wendung des *je ne sais quoi* und ihren Vorläufern im lateinischen *nescio quid* sowie im italienischen *non so che*: Erich Haase, Zur Bedeutung des ‚je ne sais quoi‘ im 17. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 67, 1956, S. 47–68; Nicola Suthor, *Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit*, München 2004, S. 26 f.; Richard Scholar, *The Je-Ne-Sais-Quoi in Early Modern Europe: Encounters with a Certain Something*, Oxford 2005; Gudrun Rhein, *Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts*, Köln 2008, S. 301 f. Hogarth war mit diesem Konzept über die englische Übersetzung von Lambert Hermansz de Kates *Beau Ideal* (London 1732) bekannt, die er im Verlauf der Vorrede auch zitiert. Vgl. Hogarth (wie Anm. 1), S. 8–10. Zum Begriff der Anmut und seiner Unbestimmbarkeit: Klaus Krüger, *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, Göttingen 2016; Ulrike Schneider, Vom Wissen um ‚gratia‘. Strategien der Diskursivierung elusiven Wissens in der Frühen Neuzeit, in: dies./Anne Eusterschulte (Hg.), *Gratia. Mediale und diskursive Konzeptualisierungen ästhetischer Erfahrung in der Vormoderne*, Wiesbaden 2018, S. 89–105; sowie den Beitrag zu Benedetto Varchi im vorliegenden Band.
- 12 Demgegenüber wurde Hogarth von seinen Kritikern vorgeworfen, Lomazzo bzw. Michelangelo zu dicht gefolgt zu sein und keine neuen Erkenntnisse zur Bestimmung der Schönheit vorgebracht zu haben. Vgl. Bexte (wie Anm. 2), S. 218.
- 13 Er legitimiert diese Fokussierung etwa durch einen Verweis auf den Linienwettbewerb zwischen den antiken Malern Apelles und Protogenes, wie er in der *Naturalis historia* des Plinius beschrieben wird (XXXV, 81–83). Vgl. Hogarth (wie Anm. 1), Vorrede, S. 11 f. Hierzu: Hans van de Waal, The ‚linea summa tenuitatis‘ of Apelles. Pliny’s Phrase and its Interpreters, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 12, 1967, S. 5–32, bes. S. 22.
- 14 Übers. Hogarth (wie Anm. 2), Kap. 7, S. 75. Ders. (wie Anm. 1), S. 41: „It may be remember’d that in the introduction, the reader is desired to consider the surfaces of objects as so many shells of lines, closely connected [...].“ Vgl. auch ebd., Einleitung, S. 20–23. Zu Hogarths linearer Zergliederung: Gudrun Swoboda, Lavater sammelt Linien. Zu seinem Versuch einer universalen Klassifikation linearer Ausdruckscharaktere im Anschluss an Dürer und Hogarth, in: Benno Schubiger (Hg.), *Sammeln und Sammlungen im 18. Jahrhundert in der Schweiz. Collections et pratiques de la collection en Suisse au XVIII^e siècle*, Genf 2007, S. 315–339, bes. S. 333.
- 15 Hogarth (wie Anm. 1), Kap. 7, S. 41. Schon Albrecht Dürer berücksichtigte die „Schlangen Linie“ bei der Darlegung unterschiedlicher Linienarten in seiner *Unterweisung der Messung* (1525). Während er hier auf das unendliche Gestaltungspotential der geschlängelten Linie

- hinweist und sogar deren Eignung für die Darstellung fantastischer Wesen („wunderbarlich ding“) suggeriert, hebt er in seinen erst posthum veröffentlichten *Vier Büchern von menschlicher Proportion* (1528) zugleich deren Bedeutung für die Darstellung von Körpern hervor. Vgl. Albrecht Dürer, *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit*, hg. v. Alvin Jaeggli, Zürich 1966, fol. A2 r–v; ders., *Vier Bücher von menschlicher Proportion. Mit einem Katalog der Holzschnitte*, hg., komm. u. in heutiges Deutsch übertr. v. Berthold Hinz, Berlin 2011, fol. T2 v, T4 v und V2 v. Hogarth geht in der Vorrede kurz auf Dürer ein, verweist dabei aber nur allgemein auf dessen Proportionslehre, die er als unnatürlich ablehnt: Hogarth (wie Anm. 1), S. 5. Zur Schlangenlinie und ihrer Geschichte allgemein: Horst Bredekamp, Die Unüberschreitbarkeit der Schlangenlinie, in: Christian Schneegass (Hg.), *Minimal – concept. Zeichenhafte Sprache im Raum*, Amsterdam/Dresden 2001, S. 193–208; Raphael Rosenberg, Die Geschichte der ästhetischen Linientheorie, in: ders./Max Hollein (Hg.), *Turner – Hugo – Moreau. Entdeckung der Abstraktion*, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., München 2007, S. 19–32; Werner Hofmann, *Die Schönheit ist eine Linie. 13 Variationen über ein Thema*, München 2014.
- 16 Übers. Hogarth (wie Anm. 2), Kap. 7, S. 77. Ders. (wie Anm. 1), S. 42: „And that the serpentine line, by its waving and winding at the same time different ways, leads the eye in a pleasing manner along the continuity of its variety [...].“
- 17 Ebd., Einleitung, S. 23. Zur Gewichtung dieser Prinzipien innerhalb der *Analysis of Beauty*: Hallett (wie Anm. 1), S. 224 f.
- 18 Zu Hogarths Konzentration auf den Körper der Frau und seine Einkleidung: Paulson, *Introduction* (wie Anm. 1), S. xxv; Hallett (wie Anm. 1), S. 253.
- 19 Übers. Hogarth (wie Anm. 2), Kap. 15, S. 171. Ders. (wie Anm. 1), S. 94.
- 20 Vgl. Paulson, *Introduction* (wie Anm. 1), S. xvii. Hogarth stellt die Bedeutung der beiden Kupferstiche für sein Argument zu Beginn der Einleitung selbst heraus: Hogarth (wie Anm. 1), S. 17. Zu den Tafeln auch: Bexte (wie Anm. 2), S. 220–228; Hallett/Riding (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 6, S. 45 f.
- 21 Vgl. Hallett (wie Anm. 1), S. 244 f.
- 22 Milton, *Paradise Lost*, IX, 516–518. Für eine etwas vom Originalwortlaut abweichende deutsche Übersetzung dieser Passage: ders., *Das verlorene Paradies*, übers. u. hg. v. Hans Heinrich Meier, Stuttgart 2008, S. 268 f.: „So wand sich dieser durch und flocht aus seinem / Gewundenen Schweif gar manche bunte Schleife / Vor Evas Augen, um es herzubannen.“
- 23 Übers. Hogarth (wie Anm. 2), Kap. 5, S. 61. Ders. (wie Anm. 1), S. 33: „Intricacy in form, therefore, I shall define to be that peculiarity in the lines, which compose it, that *leads the eye a wanton kind of chace*, and from the pleasure that gives the mind, intitles it to the name of beautiful: and it may be justly said, that the cause of the idea of grace more immediately resides in this principle, than in the other five, except variety; which indeed includes this, and all the others.“ Für weitere Überlegungen zu Hogarths Konzept der *intricacy*: Paulson, *Art and Politics* (wie Anm. 1), S. 76–81.
- 24 Zur Bedeutung des Tanzes in Hogarths Schrift: Sabine Mainberger, Einfach (und) verwickelt. Zu Schillers ‚Linienästhetik‘. Mit einem Exkurs zum Tanz in Hogarths ‚Analysis of Beauty‘, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 79/2, 2005, S. 196–252, bes. S. 220–225. Zur Schönheit körperlicher Bewegung siehe außerdem den Kommentar zu Girard Thibault im vorliegenden Band.
- 25 Vgl. Hogarth (wie Anm. 1), S. 95: „The beard and hair of the head, fig. 98 [Tafel 1], being a set of loose lines naturally, and therefore disposable at the painter’s or sculptor’s pleasure, are

- remarkably composed in this head of nothing else but a varied play of serpentine lines, twisting together in a flame-like manner.“
- 26 Zu den erotischen Implikationen der Übertragung des Konzepts der Verwicklung auf das Haar: Hallett (wie Anm. 1), S. 250–253; Frédéric Ogée, *The Flesh of Theory: The Erotics of Hogarth's Lines*, in: Bernadette Fort/Angela Rosenthal (Hg.), *The Other Hogarth: Aesthetics of Difference*, Princeton 2001, S. 62–75, bes. S. 64.
- 27 Milton, *Paradise Lost*, IV, 304–311. Vgl. Hogarth (wie Anm. 1), S. 35, Anm. 46.
- 28 Nach Johannes Endres, Diderot, Hogarth, and the Aesthetics of Depilation, in: *Eighteenth-Century Studies* 38, 2004, S. 17–38, hier S. 21, ist das Schamhaar ebenfalls dieser Art von Übertreibung zuzurechnen.
- 29 Hogarth (wie Anm. 1), Kap. 15, S. 101. Hierzu siehe auch den Kommentar zu Alexander Cozens im vorliegenden Band.
- 30 Zur Allongeperücke: Jochen Luckhardt/Regine Marth (Hg.), *Lockenpracht und Herrschermacht. Perücken als Statussymbol und modisches Accessoire*, Ausst.-Kat. Braunschweig, Leipzig 2006.
- 31 Übers. Hogarth (wie Anm. 2), Kap. 6, S. 68. Ders. (wie Anm. 1), S. 37: „The full-bottom wig, like the lion's mane, hath something noble in it, and adds not only dignity, but sagacity to the countenance: but were it to be worn as large again, it would become a burlesque; or was an improper person to put it on, it would then too be ridiculous.“ Hogarths Einstellung gegenüber Perücken war ambivalent. In seinen gemalten Selbstporträts – dem schon genannten von 1745, aber auch in dem bereits um 1735 entstandenen, das im Yale Center for British Art aufbewahrt wird, – zeigte er sich mal mit, mal ohne einen solchen Haarerersatz, wobei die Unterzeichnungen in beiden Fällen von kurzfristigen Änderungen der Haartracht zeugen. Vgl. Hallett (wie Anm. 1), S. 135 f. und 160–164; ders./Riding (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 1, S. 38 f. und Kat.-Nr. 4, S. 42–44. Das im achten Kapitel der *Analysis of Beauty* kurz angesprochene und auf der ersten Tafel am rechten Bildrand dargestellte Kapitell aus Hüten und Perücken wirft ebenfalls ein ironisches Licht auf diese Haarmode. Vgl. Hogarth (wie Anm. 1), S. 46. Schon in einem später verworfenen Abschnitt der *Analysis of Beauty* setzt Hogarth es in Bezug mit der Säulenordnung (ebd., S. 131) – eine Verbindung, die schließlich in die Radierung *The Five Orders of Perriwigs* (1761) mündete. Zu dieser: Margaret K. Powell/Joseph Roach, *Big Hair*, in: *Eighteenth-Century Studies* 38, 2004, S. 79–99, bes. S. 85–87; Thomas Döring, Kat.-Nr. 2.28, in: Luckhardt/Marth (wie Anm. 30), S. 162. Auch in seinen Karikaturen setzte sich Hogarth kritisch mit der Perückenmode auseinander, so etwa in seinen Serien *A Rake's Progress* (1733–1735) und *Marriage A-la-Mode* (1742–1745). Zu diesen Werkzyklen: Paulson, *Hogarth* (wie Anm. 1), Bd. 2: *High Art and Low, 1732–1750*, 1991, S. 15–47, 203–245; Fort/Rosenthal (wie Anm. 26).
- 32 Hogarth (wie Anm. 1), Kap. 6, S. 38–40. Dass er dem Haar dabei eine besondere Bedeutung beigemessen hat, geht aus einer Notiz zur *Analysis of Beauty* hervor. Ebd., S. 129. Vgl. Gillian Perry, *Staging Gender and 'Hairy Signs': Representing Dorothy Jordan's Curls*, in: *Eighteenth-Century Studies* 38, 2004, S. 145–163, hier S. 150.
- 33 Übers. Hogarth (wie Anm. 2), Kap. 6, S. 73. Ders. (wie Anm. 1), S. 40: „The beauty of intricacy lies in contriving winding shapes, such as the antique lappets belonging to the head of the sphinx, or as the modern lappet when it is brought before. Every part of dress, that will admit of the application of this principle, has an air (as it is term'd) given to it thereby; and altho' it requires dexterity and a taste to execute these windings well, we find them daily practised with success.“

- 34 William Barker, *A Treatise on the Principles of Hair-Dressing*, London 1780, Titelblatt und S. 7, 11 und 24. Vgl. Powell/Roach (wie Anm. 31), S. 87 und 94.
- 35 Barker (wie Anm. 34), S. 41.
- 36 Ebd., S. 51 f.