

Miriam Volmert

## Fächer als gestische und bildnarrative Objekte im englischen 18. Jahrhundert

### I

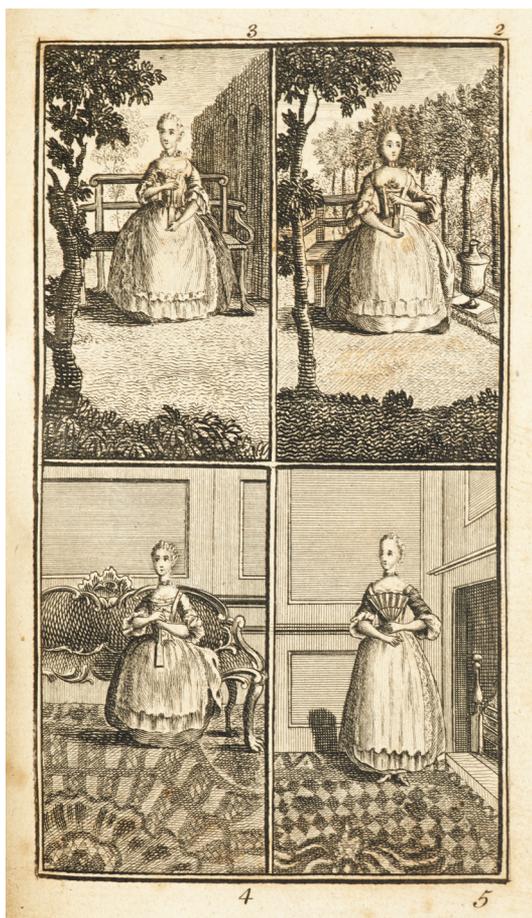
Im 18. Jahrhundert gehörte der Fächer zu den Objekten der englischen *consumer culture*, denen im Rahmen einer über den Körper verhandelten sozialen Selbstrepräsentation der *middle* und *upper classes* eine wachsende Bedeutung zukam.<sup>1</sup> In populären Etikettenbüchern wie Matthew Towles 1770 erschienenem *The Young Gentleman and Lady's Private Tutor*, die darauf ausgerichtet waren, gesellschaftliche Regeln der bürgerlichen *politeness* zu verhandeln, tritt der Faltfächer als ein zentrales Accessoire der weiblich codierten Mode in Erscheinung, dessen Verwendung es präzise zu regulieren gilt.<sup>2</sup> Während der Autor in anderen Kapiteln seines Buches teils im Wortlaut auf eine ältere Publikation zurückgreift, widmet er dem Fächer eigens ein neues Unterkapitel.<sup>3</sup> Von Illustrationen begleitet erläutert er die verschiedenen korrekten »Positions of the Fan«, die in sechs Varianten das Präsentieren eines Fächers

---

1 Siehe u. a. Susanne Scholz, *Objekte und Erzählungen. Subjektivität und kultureller Dinggebrauch im England des frühen 18. Jahrhunderts*, Königstein 2004, S. 143–163; Angela Rosenthal, *Unfolding Gender: Women and the ›Secret‹ Sign Language of Fans in Hogarth's Work*, in: Bernadette Fort und Angela Rosenthal (Hg.), *The Other Hogarth: Aesthetics of Difference*, Princeton, NJ 2001, S. 120–141, hier S. 131–132; Andrew Sofer, *The Stage Life of Props*, Ann Arbor, MI 2003, S. 117–166; Theresa Braunschneider, *The People that Things Make: Coquettes and Consumer Culture in Early Eighteenth-Century British Satire*, in: Shelley King und Yaël Schlick (Hg.), *Refiguring the Coquette. Essays on Culture and Coquetry*, Lewisburg, PA 2008, S. 39–61.

2 Matthew Towle, *The Young Gentleman and Lady's Private Tutor*, London 1770, S. 194–195.

3 Ebd. Im Wortlaut enge inhaltliche Bezüge bestehen zu dem Etikettenbuch, das François Nivelon unter dem Titel *The Rudiments of Genteel Behavior* 1737 herausgab. Bei Nivelon indes erscheinen Fächer zwar als Accessoire in den begleitenden großformatigen Illustrationen, in denen angemessene Körperhaltungen präsentiert werden; sie werden jedoch noch nicht explizit in einem gesonderten Unterkapitel angesprochen (siehe u. a. die Illustrationen zu den Kapiteln »The Courtsie« und »Walking«, in: François Nivelon, *The Rudiments of Genteel Behavior*, London 1737, Tf. 1, 3).



1. George Langley Smith, Positions of the Fan, Kupferstich, Illustration in: Matthew Towle, *The Young Gentleman and Lady's Private Tutor*, London 1770, o. S. (zwischen S. 194 und 195), London, The British Library, 8404.bb.23

im geöffneten wie im geschlossenen Zustand, in stehender wie auch in sitzender Haltung umfassen (Abb. 1). Die Anweisungen projizieren die Vorstellung, dass mit dem Fächer grazile und präzise einstellbare Positionen einzunehmen sind, bei denen er nahezu prothetisch mit dem Körper der Trägerin harmonieren kann. Es mag sich hier die Intention spiegeln, die gesellschaftliche Handhabung, den »genteel and proper Use« dieses Accessoires klarer und expliziter als einige Jahrzehnte zuvor zur normativen Anschauung zu bringen.<sup>4</sup>

Towles Fokus auf das Accessoire des Fächers und die mit ihm verbundenen Regeln seiner Präsentation korrelieren mit einer zu dieser Zeit zunehmenden Verbreitung und Popularisierung von Falträuchern, die in England in aristokratischen und bürgerlichen Kreisen sozusagen zur Grundausrüstung des weiblich codierten Körpers

<sup>4</sup> Towle 1770 (Anm. 2), S. 194.

zählen konnten.<sup>5</sup> Nachdem Faltfächer im 16. Jahrhundert aus Asien über Portugal nach Europa eingeführt worden waren, wurden sie seit dem 17. Jahrhundert auch in zunehmend großer Zahl in den städtischen Zentren Europas gefertigt.<sup>6</sup> In Robert Campbells 1747 erschienenem *London Tradesman*, einem Handbuch zu zeitgenössischen Berufsfeldern, findet die Fächermalerei denn auch als etablierter heimischer Berufszweig Eingang; die Tätigkeit des *fan painter* verlange indes, so der Autor, »no great Fancy«; es komme weniger auf die Bilderfindung als darauf an, eine »Glare of Colours« zu produzieren.<sup>7</sup> Dies mag darauf anspielen, dass sich bemalte Fächer um die Mitte des 18. Jahrhunderts durch einen visuellen Gestaltungsreichtum auswiesen.<sup>8</sup> Neben den seit dem 17. Jahrhundert in Europa auf Fächern verbreiteten Darstellungen, die Themen der zeitgenössischen großformatigen Historienmalerei aufnahmen, zeigten Fächer nun eine zunehmende Vielfalt an Sujets und Kompositionsweisen auf (Abb. 2–4). Neben klassischen mythologischen, pastoralen oder biblischen Sujets kamen etwa Bild- und Textmotive hinzu, die auf aktuelle politische Entwicklungen, wissenschaftliche Diskurse und temporäre soziale Ereignisse Bezug

- 
- 5 Die 1763 von Daniel Fenning publizierte Ausgabe des *Royal English Dictionary* führte unter dem Eintrag »Fan« denn auch keine älteren Fächertypen (wie etwa Fahnen- und Federfächer) mehr auf, sondern erläuterte ausschließlich den sich um diese Zeit in der Modekultur etablierten Typus des Faltfächers. Daniel Fenning, *The Royal English Dictionary: Or, a Treasury of the English Language*, 2. Aufl., London 1763, s. v. »Fan«, o. S.
  - 6 Zur Geschichte des Fächers vgl. einführend u. a. *Der Fächer. Kunstobjekt und Billetdoux*, hg. von Christl Kammerl, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, München 1989, S. 24–26; Jane Roberts, Prudence Sutcliffe und Susan Mayor (Hg.), *Unfolding Pictures: Fans in the Royal Collection*, London 2005, S. 9–15. Siehe zudem ausführlich Pierre-Henri Biger, *Sens et sujets de l'éventail européen de Louis XIV à Louis-Philippe*, phil. Diss. Université de Rennes 2015, URL: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01220297/document> [letzter Zugriff: 21.02.2022]; Georgina Letourmy, *La feuille d'éventail: expression de l'art et de la société urbaine, Paris 1670–1790*, phil. Diss. Université de Paris 2006, Mikrofiche, Lille 2008.
  - 7 Robert Campbell, *The London Tradesman. Being a Compendious View of All the Trades, Professions, Arts, both Liberal and Mechanic, now practised in the Cities of London and Westminster [...]*, London 1747, S. 211.
  - 8 Stäbe und Deckstäbe von Fächern wiederum waren oft aus kostbaren und nuanciert verarbeiteten Materialien wie Perlmutter, Schildpatt und Elfenbein gefertigt, aber auch günstigere Materialien wie Knochen oder Holz kamen zum Einsatz. Demgegenüber wurde das Fächerblatt oft aus Vellum gefertigt, andere Materialien waren u. a. Leder, Seide, Spitze und Papier. Vgl. zu Material und Fertigung von Fächerblättern u. a. Letourmy 2006 (Anm. 6), S. 41–57. Zu Deckstäben und Monturen von Fächern vgl. u. a. Mathilde Semal, *L'indispensable monture de l'éventail, véritable attribut social? La richesse des montures de la collection Preciosa (Musée Art & Histoire, Bruxelles)*, in: Miriam Volmert und Danijela Bucher (Hg.), *European Fans in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries. Images, Accessories, and Instruments of Gesture*, Berlin / Boston, MA 2020, S. 238–249.



2. Faltfächer, Großbritannien, 1780–1799, bemaltes Papier, Elfenbein,  
New York, The Metropolitan Museum of Art

nahmen und mitunter auch propagandistische oder satirische Botschaften trugen.<sup>9</sup> Nicht selten wurden auf einem Fächerblatt mehrere kleine Darstellungen in einzelnen Bildfeldern miteinander kombiniert und mit dekorativen Ornamenten akzentuiert. Die performative Handhabung des sukzessiven Aufklappens und Präsentierens der Fächerbilder fand in diesen segmentierten Gestaltungen einen ästhetischen Widerhall.

Neben den Fächerobjekten selbst geben diverse Bild- und Textquellen Aufschluss darüber, dass die Bedeutung von Faltfächern als vielseitig einsetzbare und gestisch kommunizierbare Bildkörper und damit auch die Frage ihrer visuellen wie körperlichen Wirkmacht im 18. Jahrhundert intensiv reflektiert und verhandelt wurden.<sup>10</sup> Fächer konnten als bildstiftende Bekleidungsaccessoires und Sammelobjekte gelten,

---

<sup>9</sup> Vgl. zur Bandbreite der Bildthemen auf Fächern im Überblick u. a. Biger 2015 (Anm. 6), S. 25–249; Letourmy 2006 (Anm. 6), S. 96–270; Marie Luise Barisch und Günter Barisch, *Fächer. Spiegelbilder ihrer Zeit*, München 2003; Roberts / Sutcliffe / Mayor 2005 (Anm. 6).

<sup>10</sup> Siehe u. a. Rosenthal 2001 (Anm. 1); Sofer 2003 (Anm. 1), S. 143–163; Braunschneider 2008 (Anm. 1); Letourmy 2006 (Anm. 6); Miriam Volmert, »A picture in her hand.« Erinnerungsbilder und Souvenirformen in Faltfächern des 18. Jahrhunderts, in: Bettina Gockel und Miriam Volmert (Hg.), *Wahrnehmen, Speichern, Erinnern. Memoriale Praktiken und Theorien in den Bildkünsten, 1650–1850*, Berlin 2018, S. 193–218.



3. Faltfächer mit Darstellung des Gartens von Chiswick House, Großbritannien, 1757, bemaltes Ziegenleder, durchbrochenes, geschnitztes, bemaltes und vergoldetes Elfenbein, Metall, Glas, New York, The Metropolitan Museum of Art

als identitätsstiftende Erinnerungsmedien wie auch als Träger des Modegeschmacks fungieren, und sie konnten dahingehend dazu dienen, künstlerische, gesellschaftliche und politische Diskurse zu kommunizieren. Die auf den Fächern angebrachten Variationen und entfaltbaren Reihungen von Bildern und Texten scheinen ihrerseits konzeptuell eng an die Funktion des gestischen Instrumentes gebunden und sind so neben der persönlichen Betrachtung in Nahaussicht immer auch auf die Kommunikation und Repräsentation im gesellschaftlichen Raum angelegt.<sup>11</sup> Das Tragen, das sukzessive Aufklappen und das partielle oder vollständige Verbergen eines solchen portablen Bildes kann so auch als Statement begriffen werden, das eine spezifische Verbindung der Trägerin zu kollektiv geteilten Inhalten vermittelt beziehungsweise performativ vorführt.<sup>12</sup>

---

11 Siehe im Überblick u. a. Biger 2015 (Anm. 6); Letourmy 2006 (Anm. 6); zu Fallstudien zu verschiedenen bildmedialen Funktionsweisen von Fächern siehe die Beiträge in Volmert / Bucher 2020 (Anm. 8).

12 Spezifische Fächertypen, etwa Maskenfächer oder Fächer mit verborgenen Funktionen und Accessoires (zum Beispiel mit Apparaturen, Uhrwerken, Puderdosen, Lorgnetten oder Spiegeln), spiegeln wiederum, dass sich das Spannungsfeld von Sehen und Verbergen auch auf anderen Ebenen mit dem Fächerobjekt selbst und seiner Handhabung verbinden konnte. Siehe zur codierten Rolle des Fächers



4. Unmontiertes Fächerblatt mit botanischen Darstellungen, England, 1792,  
Kupferstich auf Papier, London, Victoria and Albert Museum

Vor dem Hintergrund der in der englischen *consumer culture* des 18. Jahrhunderts komplexen Diskursivierung von Kleidung und Modeaccessoires als Requisiten der sozialen Repräsentation beschäftigt sich der vorliegende Beitrag mit der kulturellen Bedeutung von Faltfächern und ihrer künstlerischen Reflexion als Bildkörper und Körperbild. Es wird diskutiert, dass Faltfächer in zeitgenössischen satirischen und karikaturesken Text- und Bildquellen als eine gestisch-kommunikative Handlungsmacht inszeniert werden, die sowohl mit ihrer körperlich gesteuerten, nahezu prothetischen Ausdruckskraft wie auch ihrer visuellen Eigenständigkeit verbunden wird. Exemplarisch wird schließlich ein karikatureskes Gruppenbildnis von Joshua Reynolds als ein Beispiel sozialer Selbstrepräsentation analysiert, in dem die überzeichnete Inszenierung rollenspezifischer Attribute und Accessoires zur zentralen bildnarrativen Aufgabe gemacht wird. Dem Fächer kommt in dieser Bilderzählung, wie zu diskutieren sein wird, gerade aufgrund seines objektspezifischen medialen Status die Funktion eines komplexen Requisites zu, über das sozial codierte Prozesse der Bild- und Körperwahrnehmung in verdichteter, selbstreferenzieller Weise verhandelt werden können.

---

als komplexes Instrument des Sehens im englischen 18. Jahrhundert Rosenthal 2001 (Anm. 1). Zu verschiedenen Typen von derartigen ›Funktionsfächern‹ siehe zum Beispiel Barisch / Barisch 2003 (Anm. 9).

## II

In der literarischen, visuellen und materiellen Kultur des englischen 18. Jahrhunderts wurden Fächer vielfältig in ihrer gesellschaftlichen Rolle als genderspezifisch codierte Körperaccessoires und Instrumente der sozialen Kommunikation reflektiert. Literarische Quellen wie etwa Towles Etikettenbuch, aber auch diverse satirische und karikatureske Perspektiven auf die zeitgenössische Mode spiegeln eine im 18. Jahrhundert zunehmende Beschäftigung mit den optischen und haptischen Erscheinungsformen von Fächern, aber auch mit der nahezu prothetischen Ausdruckskraft dieser Körperaccessoires.<sup>13</sup> Dabei sollten, wie zuletzt Pierre Henri Biger dargelegt hat, historische Diskurse über den gestischen Gebrauch von Fächern indes nicht zu der populär verbreiteten Annahme führen, dass im 18. Jahrhundert eine Art ›Fächersprache‹ existiert habe – im Sinne von quasi fixierten Bewegungszeichen auf Basis eines feststehenden Katalogs an Empfindungsausdrücken, mit denen Fächerträgerinnen ihrem Gegenüber spezifische Botschaften übermittelt hätten.<sup>14</sup> Die kommunikative Funktion des Fächers kann dennoch untersucht werden mit dem Fokus auf seine Bedeutung als portabler Bildkörper, aber auch als aktivierbares gestisches Instrument der ihn tragenden Besitzerin; denn beides wird in diversen Kontexten spezifisch unter dem Aspekt der Kontrolle vs. der Autonomie seiner sprechenden Handlungsmacht reflektiert.<sup>15</sup> Der Fächer findet sich bei Towle als ein zentrales kommunikatives Instrument thematisiert, das als dienstbare, aber potenziell eben auch eigenmächtige Erweiterung des agierenden Körpers der sozialen Etikettierung bedarf. Das unterschwellig präsente Gegenbild zu derartig durchstrukturierten Fächerhaltungen, dasjenige eines allzu affektierten, körperstarken Einsatzes von Fächern, wird demgegenüber in nicht wenigen satirischen Schriften und Karikaturen gezeichnet.<sup>16</sup> Ein häufig zitiertes, frühes satirisches Beispiel ist eine sogenannte Annonce, die der Autor Joseph Addison 1711 in seinem moralischen Journal *Spectator* veröffentlichte.<sup>17</sup> In ihr wird eine militärisch anmutende ›Fächerakademie‹ beworben, in der, einem Waffengebrauch gleich,

---

<sup>13</sup> Siehe u. a. Rosenthal 2001 (Anm. 1); Sofer 2003 (Anm. 1); Braunschneider 2008 (Anm. 1), S. 50–53; Scholz 2004 (Anm. 1), S. 143–163; Volmert 2018 (Anm. 10), S. 204–208.

<sup>14</sup> Pierre-Henri Biger, *Vrais et faux langages de l'éventail*, in: Volmert / Bucher 2020 (Anm. 8), S. 23–39.

<sup>15</sup> Siehe hierzu etwa Rosenthal 2001 (Anm. 1); Sofer 2003 (Anm. 1).

<sup>16</sup> Siehe Rosenthal 2001 (Anm. 1); Sofer 2003 (Anm. 1); Braunschneider 2008 (Anm. 1); Volmert 2018 (Anm. 10); Biger 2015 (Anm. 6), S. 266–270; Letourmy 2006 (Anm. 6), S. 293–294.

<sup>17</sup> Joseph Addison, in: *The Spectator* (27. Juni 1711), Nr. 102, vgl. Henry G. Bohn (Hg.), *The Works of the Right Honourable Joseph Addison*, London 1873, Bd. 2, S. 428–431. Zur Rezeption von Addison vgl. Biger 2020 (Anm. 14). Siehe zudem mit Blick auf Addisons argumentative Struktur auch Scholz 2004 (Anm. 1), S. 143–163; Letourmy 2006 (Anm. 6), S. 293–294; Sofer 2003 (Anm. 1), S. 119–120, 157–163; Volmert 2018 (Anm. 10), S. 205–208.

in sechs Grundexerzitionen wichtige Haltungen des Fächers eingedrillt werden sollen: »Handle your Fans, Unfurl your Fans, Discharge your Fans, Ground your Fans, Recover your Fans, Flutter your Fans.«<sup>18</sup>

Vor allem zwei dieser sechs Schritte des Fächergebrauchs werden vom Autor ausführlicher als besonders ›zeitaufwendig‹ zu erlernende und besonders effektvolle Figurationen beschrieben – nämlich einerseits das sukzessive bildentfaltende Öffnen des Fächerblattes – »that pleases the spectator more than any other« – sowie andererseits das dynamische *fluttering* – das als »master piece of the whole exercise« die expressive Bewegung des geöffneten Fächers bezeichnet.<sup>19</sup> Hier deutet sich trotz oder gerade durch die satirische Perspektive die Auseinandersetzung mit dem Potenzial der bewegten, flüchtigen, auch fernwirksamen Bildlichkeit von Fächern an: Der Fächer ist bei Addison gendercodiert als »modish machine«, als »weapon« wie auch als »picture« inszeniert, der als prothetische Erweiterung des Körpers wie auch in seiner eigenen Bildlichkeit in dieser Suggestion eine subversive Kraft auf sein Gegenüber ausübt.<sup>20</sup> Diese ambivalente kommunikative Funktion des Fächers wird auch in anderen satirischen Texten und literarischen Darstellungen thematisiert; so etwa in John Gays 1714 verfasstem Gedicht *The Fan*, in dem der Fächer als mächtiges Instrument der Verführung auftritt, mit dem die Trägerin ihr Gegenüber in den Bann ziehen kann, dessen eigener auf dem bemalten Fächerblatt dargebotener Bildkraft sie sich aber auch nicht entziehen kann.<sup>21</sup>

Wie Andrew Sofer in seiner Studie *The Stage Life of Props* im Rahmen seiner Analyse zur Bedeutung des Fächers als Requisit im englischen Theater des 17. und frühen 18. Jahrhunderts deutlich gemacht hat, können diese und andere zeitgenössische Texte auf ihre satirische Reflexion eines kulturellen Verhandlungsbedarfs gelesen werden, der sich auf das subversive Potenzial der Handhabung weiblich codierter Attribute bezieht. Wenn es, wie Sofer diskutiert, um 1700 – in einer Zeit, in der weibliche Schauspielerinnen offiziell auf den öffentlichen Bühnen zugelassen wur-

---

18 »Women are armed with fans as men with swords, and sometimes do more execution with them. To the end, therefore, that ladies may be entire mistresses of the weapon which they bear, I have erected an Academy for the training up of young women in the Exercise of the Fan, according to the most fashionable airs and motions that are now practised at court. The ladies who carry fans under me are drawn up twice a day in my great hall, where they are instructed in the use of their arms, and exercised by the following words of command: *Handle your Fans, Unfurl your Fans, Discharge your Fans, Ground your Fans, Recover your Fans, Flutter your Fans* [...].« Addison 1711 (Anm. 17), S. 428. Hervorhebungen im Original.

19 Ebd., S. 429–430.

20 Ebd., S. 428–429.

21 John Gay, *The Fan* (1714), in: John Gay, *Poems on Several Occasions*, London 1753, Bd. 1, S. 27–59. Siehe hierzu Scholz 2004 (Anm. 1), S. 152; Sofer 2003 (Anm. 1), S. 119.

den –, in Theaterinszenierungen darum ging, genderspezifische Performativität über das Attribut des Fächers zu regulieren, avancierte der als Requisit performativ zum Einsatz gebrachte Fächer zu einem expressiven, nur bedingt kontrollierbaren Instrument, dessen Fluidität seiner Trägerin Handlungsmacht verlieh.<sup>22</sup>

Auch die Kunsthistorikerin Angela Rosenthal hat sich mit dem narrativen Potenzial des Fächers als »multivalent sign« beschäftigt, das sie im Kontext der im frühen englischen 18. Jahrhundert erstarkenden sozialpolitisch bedeutsamen Dingkultur mit einem exemplarischen Fokus auf William Hogarths Grafiken untersucht. In Hogarths satirisch-moralisierenden Bilderzählungen treten Fächer als typisiertes Accessoire der gehobenen weiblichen Gesellschaft, wie Rosenthal aufzeigt, nicht nur beiläufig in Erscheinung. Vielmehr erhalten sie durch die erzählte individuelle Handhabung der Protagonistinnen – die ihren Fächer etwa als Instrument für Akte des verborgenen Blickens und Beobachtens einsetzen – narrativ die doppelbödige Funktion, Eleganz als Affektiertheit und moralische Integrität als Scheinheiligkeit zu entlarven.<sup>23</sup> Der Fächer wird bei Hogarth als Attribut und Accessoire sozial etikettierter Weiblichkeit und damit als Zeichen des Anspruchs auf die Zugehörigkeit zu einer höheren sozialen Schicht eingeführt. Er wird aber zugleich, so könnte man resümieren, auf der erzählerischen Ebene in die Funktion eines Requisites überführt, das das Enthüllen gesellschaftlich zweifelhafter Handlungen voranbringt. Der Fächer als Requisit dient auf dieser Ebene der Offenlegung sozialer Konstrukte, die über etikettierende Attribute auf instabile Weise ausverhandelt werden.

Im Folgenden möchte ich an einem anderen Beispiel vertiefend aufzeigen, wie der Fächer gerade aufgrund seines objektspezifischen medialen Status in Bilderzählungen in affirmativer Weise als ein erzählerisch zentrales Requisit auftreten kann, wenn es darum geht, Praktiken der gesellschaftlichen Rollenzuschreibung zu verhandeln, die in diesem spezifischen Fall eng an Prozesse des Sehens von Kunst gebunden sind. Im Unterschied zu Hogarths bildsatirischen Erzählungen, die auf die Offenlegung gesellschaftlicher Typen ausgerichtet sind, richtet sich der Fokus auf eine Darstellung, die als karikatureskes Gruppenbildnis individueller Personen konzipiert ist. Es geht dabei um die vielfigurige Darstellung, die der englische Künstler Joshua Reynolds um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Rom von einer Gruppe britischer und irischer Connoisseurs anfertigte und deren Komposition sich im Bildaufbau humoristisch an Raffaels bekanntes Fresko der *Schule von Athen* anlehnt (Abb. 5). Als ein von einem der Karikierten in Auftrag gegebenes Werk, das an den gemeinsamen Italienaufenthalt des dargestellten Personenkreises erinnert, kann diese Darstellung als eine Form

---

<sup>22</sup> Sofer 2003 (Anm. 1), S. 117–166.

<sup>23</sup> Rosenthal 2001 (Anm. 1).

der selbstironischen Reflexion sozial geteilter Praktiken von Kennerschaft gelesen werden; die porträtierten Figuren treten dabei in kontrastreichen Rollenbildern auf. Die in dieser Karikatur in Szene gesetzten Mittel der karikaturesken Überzeichnung individueller Porträts verbinden sich mit einer vielschichtigen Inszenierung von einzelnen den Figuren zugeordneten Objekten. Als Accessoires und Instrumente der wissenschaftlichen und künstlerischen Praxis nehmen sie vor der zitierten Folie der Raffael'schen Komposition spezifische Funktionen narrativer Requisiten ein, mit denen gerade durch die Offenlegung von Schablonierungen des Connoisseurs zeitgenössische Diskurse um Kennerschaft in ironischer Weise verhandelt werden können. Die Figur eines Fächerträgers nimmt, wie ich hier argumentieren möchte, dabei eine selbstreferenzielle Position ein, in der objektspezifische Codierungen der Kommunikation von Bild und Körper der subversiven Kommentierung des Bildgeschehens dienen.

### III

Die sogenannte *Parodie auf die Schule von Athen* wurde von Reynolds, gemeinsam mit einigen kleineren Karikaturen, während seines Aufenthaltes in Rom 1751 angefertigt. Sie stellt eine Gruppe britischer und irischer Italienreisender dar, die sich zur selben Zeit in Rom befanden. In Auftrag gegeben wurde das Bild wohl von dem irischen Reisenden Joseph Henry of Straffan, der selbst im Bild mit dargestellt ist.<sup>24</sup> In einer übergreifenden parodierenden Italienreferenz zitiert die generelle Figurenverteilung die Komposition eines anderen Kunstwerks, das den Grand-Tour-Reisenden bestens bekannt war: Raffaels um 1511 geschaffenes Fresko der *Schule von Athen* in der vatikanischen *Stanza della Segnatura*, das als Teil eines komplexen Bildprogrammes der Darstellung der Philosophie gewidmet ist (Abb. 6). Im 18. Jahrhundert war das Renaissancewerk nicht zuletzt in der Reiseliteratur als eines der bedeutendsten Kunstwerke Roms kanonisiert.<sup>25</sup> Vor einer gewaltigen gotischen Architekturkulisse, die Raffaels zentralperspektivisch in die Tiefe führende Rundbögen ersetzt, überführt

---

<sup>24</sup> Zu der Auftraggeberschaft und der Identifikation der einzelnen Figuren im Bild siehe Cynthia O'Connor, *The Parody of the School of Athens. The Irish Connection*, in: *Bulletin of the Irish Georgian Society* 26 (1983), S. 4–22; *The Milltowns: A Family Reunion*, hg. von Sergio Benedetti, Ausst.-Kat. Dublin, National Gallery of Ireland, Dublin 1997, S. 51–65.

<sup>25</sup> Vgl. etwa Jonathan Richardson d. Ä. und Jonathan Richardson d. J., *An Account Of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, etc. with Remarks*, London 1722, S. 209–213; Edward Wright, *Some Observations Made in Travelling through France, Italy, &c. In the Years 1720, 1721, and 1722*, London 1730, Bd. 1, S. 262.

Reynolds das überzeitliche Gefüge der Philosophen Raffaels in die Versammlung eines zeitgenössischen Bekanntenkreises von Italienreisenden und Connoisseurs, die musizierend, diskutierend, eifrig schreibend und posierend in Szene gesetzt werden.

Edgar Wind hatte 1949 in einem kurzen Artikel darauf aufmerksam gemacht, dass Reynolds eine 1751 erschienene Ausgabe von Giovanni Pietro Bellori 1695 erstmals publizierter Beschreibung von Raffaels Fresken besaß.<sup>26</sup> Bellori hatte Raffaels *Schule von Athen* ausführlich als Repräsentation rein menschlicher Wissenschaften gedeutet. Namentlich hatte er zentrale Philosophen im Bild identifiziert, die die Komposition gliedern: Neben dem mittigen Paar von Platon und Aristoteles sah Bellori etwa links vorn den Philosophen und Mathematiker Pythagoras, rechts verortete er den Mathematiker Archimedes, in der Rückenfigur mit dem Globus ganz rechts sah er den Philosophen Zarathustra, und die mittige Figur auf den Stufen wies er als den griechischen Philosophen Diogenes aus.<sup>27</sup> Edgar Wind wies nach, dass Reynolds sich generell an Bellori Figureninterpretation der *Schule von Athen* orientierte.<sup>28</sup>

In ironischer Brechung rufen die Gesten und Objekte Raffaels *Schule von Athen* in Erinnerung. Das bei Raffael zentrale Figurenpaar etwa, das als Platon und Aristoteles gedeutet worden ist, findet bei Reynolds ein Echo in einem Duo gestikulierender Figuren (Abb. 5). Die Aristoteles zitierende Figur verweist angeregt auf die Seite eines geöffneten Buches. Ihr Gegenüber deutet wie Platon mit seiner Hand nach oben, doch hält es dabei ein Vergrößerungsglas empor, das offenbar zum Studium eines winzigen Objektes herangezogen wird. Mittig findet sich auf den Stufen liegend der Auftraggeber Joseph Henry in der Position des Raffael'schen Diogenes; metareferenziell spielt der Besitzer der Karikatur so auch die Rolle des der Gemeinschaft den Spiegel vorhaltenden Kynikers. Unter den Zuhörern des Duos um ›Platon‹ und ›Aristoteles‹ greift ein junger, elegant gekleideter Mann grazil in eine modische Schnupftabakdose, unten rechts ist eine Rückenfigur mit geöffnetem Faltfächer an die Stelle von Raffaels Philosophen mit dem Globus gerückt, und links daneben findet in Anlehnung an Raffael eine mathematische Zirkelvermessung statt, nun aber an einem von Hunden beschnüffelten Gebäckstück. Der Bezug zu Raffaels Bildwerk wird im kompositionellen Gefüge wie auf der Ebene einzelner Objekte in humoristischer Brechung vergegenwärtigt. Die Dargestellten werden durch den enthüllten Kontrast zu Raffaels Figuren als keineswegs überzeitliche Philosophen, sondern als eher auf kennerschaftliche Interessen und sinnliche Vergnügen ausgerichtete Personen vorgeführt.

---

<sup>26</sup> Edgar Wind, A Source for Reynolds' Parody of »The School of Athens«, in: *Harvard Library Bulletin* 3 (1949), Nr. 2, S. 294–297.

<sup>27</sup> Giovanni Pietro Bellori, *Descrizione delle Immagini Dipinte da Raffaello d'Urbino nel Palazzo Vaticano, e nella Farnesina alla Lungara [...]*, Rom 1751, S. 29–47.

<sup>28</sup> Wind 1949 (Anm. 26).



5. Joshua Reynolds, *Parodie auf Raffaels Schule von Athen*, 1751, Öl auf Leinwand, 97 × 135 cm, Dublin, National Gallery of Ireland Collection, Milltown Gift, 1902, NGI.734

Neben Joseph Henry konnten auch weitere der dargestellten Figuren unter anderem von Denys Sutton, Cynthia O'Connor und Sergio Benedetti durch den Abgleich mit den von Reynolds enthaltenen Namenslisten<sup>29</sup> und dem visuellen Vergleich mit zeitgenössischen Bildnissen namentlich den Bildfiguren von Reynolds' Gruppenkarikatur zugeordnet werden.<sup>30</sup> Links vorn ist in der Musizierendengruppe etwa James Caulfeild zu sehen, ein Landsmann Joseph Henrys, der wie dieser um 1750 gerade eine mehrjährige Grand Tour unternahm.<sup>31</sup> Links hinter ihm wurde die

---

<sup>29</sup> Diese Liste, in der Reynolds die Namen derjenigen notierte, die ihm für seine römische Karikatur Modell gesessen hatten, ist publiziert in Algernon Graves und William Vine Cronin (Hg.), *A History of the Works of Sir Joshua Reynolds, P.R.A.*, London 1899, Bd. 3, S. 1231.

<sup>30</sup> O'Connor 1983 (Anm. 24), S. 8–20; Ausst.-Kat. Dublin 1997 (Anm. 24), S. 51–65; Denys Sutton, *The Roman Caricatures of Reynolds*, in: *Country Life Annual* (1956), S. 113–116; David Mannings und Martin Postle, *Sir Joshua Reynolds. A Complete Catalogue of his Paintings*, New Haven, CT 2000, Bd. 1, S. 491–492, Kat.-Nr. 1962.

<sup>31</sup> Zu Caulfeilds Grand Tour siehe näher Cynthia O'Connor, *The Pleasing Hours. James Caulfeild, First Earl of Charlemont 1728–99. Traveller, Connoisseur and Patron of the Arts in Ireland*, Cork 1999.



6. Raffael, *Die Schule von Athen*, 1511–1512, Fresko, 500 × 770 cm,  
Rom, Stanza della Segnatura, Musei Vaticani

Figur des ›Platon‹ mit dem Vergrößerungsglas als Joseph Leeson identifiziert, ein irischer Kunstmäzen und Onkel von Joseph Henry. In der vorn am Tisch sitzenden Figur wurde Edward Murphy vermutet.<sup>32</sup> Murphy hatte die Funktion eines Tutors inne und begleitete, den sozialen Gepflogenheiten der aristokratischen Grand Tour entsprechend, als erzieherischer Aufseher den Reisenden Caulfeild nach Italien.<sup>33</sup>

Dass es sich bei Reynolds' Gruppenbildnis um eine von den Dargestellten gewollte, beauftragte Karikierung in der Tradition der italienischen *caricatura* handelt,<sup>34</sup> ist in

---

<sup>32</sup> Siehe u. a. O'Connor 1983 (Anm. 24), S. 8–20; Ausst.-Kat. Dublin 1997 (Anm. 24), S. 51–65; Sutton 1956 (Anm. 30).

<sup>33</sup> Vgl. O'Connor 1999 (Anm. 31).

<sup>34</sup> Unter diesem Typus von Karikaturen, der in Rom seit dem 16. Jahrhundert entwickelt worden war und u. a. mit Künstlern wie Annibale Carracci (1560–1609), Agostino Carracci (1557–1602), Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) sowie Carlo Marratta (1625–1713) assoziiert wurde, lassen sich skizzenhaft und informell angelegte karikatureske Porträtzeichnungen fassen; sie waren überwiegend dem privaten Amüsement eines kleinen, elitären, geschlossenen Kreises vorbehalten und wurden von den Porträtierten als kontrollierte Überschreitung des künstlerischen Regelkanons durchaus mit kennerschaftlichem Wohlwollen entgegengenommen. Im frühen 18. Jahrhundert entwickelte

der Forschung allgemein unbestritten.<sup>35</sup> Zu fragen bleibt dabei nach den narrativen Beziehungen von Bildelementen und Figuren zueinander und dahingehend nach der spezifischen Art des visuellen Humors und der sozialen Codierung von Objekten und Figuren.<sup>36</sup> Wenn hier in einem gewitzten, mit Bildtraditionen experimentieren-

---

Pier Leone Ghezzi diesen Typus weiter. Seine in großer Zahl gefertigten Karikaturzeichnungen der römischen Gesellschaft waren unter Grand-Tour-Reisenden nachgefragt; auch Joseph Henry, der Auftraggeber von Reynolds' *Parodie auf die Schule von Athen*, sowie weitere von Reynolds karierte Personen ließen sich von Ghezzi karikieren. Siehe u. a. Ausst.-Kat. Dublin 1997 (Anm. 24); O'Connor 1983 (Anm. 24). Druckgrafische Reproduktionen von zeitgenössischen wie auch älteren Karikaturzeichnungen, die unter Connoisseurs kursierten, spiegelten ihrerseits das gesteigerte Interesse an diesem karikaturesken Genre. Siehe zu dieser neuen Rezeption der Karikatur, die letztlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einer fortschreitenden Popularisierung und Kollektivierung und damit zu einer Veränderung des Genres führte, Ruben Rebmann, Pier Leone Ghezzi and the Crisis of the »Loaded Portrait« in the Eighteenth Century, in: Mona Körte u. a. (Hg.), *Inventing Faces: Rhetorics of Portraiture between Renaissance and Modernism*, Berlin 2013, S. 147–174. Zur Tradition der italienischen *caricatura* und ihrer Weiterentwicklung und Rezeption im 18. Jahrhundert vgl. auch Gerd Unverfehrt, *Karikatur – Zur Geschichte eines Begriffs*, in: *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, hg. von Gerhard Langemeyer u. a., Ausst.-Kat. Hannover, Wilhelm-Busch-Museum, Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Göttingen, Kunstsammlung der Universität und des Kunstvereins, München, Stadtmuseum, München 1984, S. 345–354, hier 345–348; Amelia Rauser, *Caricature Unmasked: Irony, Authenticity, and Individualism in Eighteenth-Century English Prints*, Newark, DE 2008, v. a. S. 15–55; Werner Busch, *Die englische Karikatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ansätze zu einer Entwicklungsgeschichte*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 40 (1977), S. 227–244, v. a. S. 233–235; Diana Donald, *The Age of Caricature. Satirical Prints in the Reign of George III*, London / New Haven, CT 1996; Deidre Lynch, *Economy of Character: Novels, Market Culture, and the Business of Inner Meaning*, Chicago, IL / London 1998, S. 56–60.

<sup>35</sup> Siehe u. a. Werner Busch: *Unklassische Italienreisen*, in: *Viaggio in Italia. Künstler auf Reisen 1770–1880. Werke aus der Sammlung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*, hg. von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, München 2010, S. 58–71; Mark Hallett, *Reynolds. Portraiture in Action*, New Haven, CT / London 2014, S. 80–81; Bruce Redford, »Frisch weht der Wind«: Reynolds und das parodistische Porträt, in: Horst Bredekamp u. a. (Hg.), *Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph*, Berlin 1998, S. 13–31, hier S. 20–23; O'Connor 1983 (Anm. 24), S. 18; Maeve O'Dwyer, *From Batoni's Brush to Canova's Chisel: Painted and Sculpted Portraiture at Rome, 1740–1830*, phil. Diss. University of Edinburgh 2016, URI: <http://hdl.handle.net/1842/23623>; Miriam Volmert, »... erudito nelle Antichità e in Letteratura.« Karikatureske Bildreflexionen der Grand Tour um 1750, in: Achatz von Müller u. a. (Hg.), *Keyßlers Welt. Europa auf Grand Tour*, Göttingen 2018, S. 205–228; Henry Keazor, *Raffaels Schule von Athen. Von der Philosophenschule zur Hall of Fame*, Berlin 2021, S. 126–151.

<sup>36</sup> Im Zentrum der meisten Beiträge stehen demgegenüber einerseits breitere Perspektiven auf die Rolle dieses und anderer Beispiele im Kontext der Entwicklung des Karikaturgenres im 18. Jahrhundert (zum Beispiel Busch 1977 [Anm. 34]; Rebmann 2013 [Anm. 34]) respektive im breiteren Kontext von Reynolds' künstlerischem Werk (Hallett 2014 [Anm. 35]) oder andererseits das Beziehungsgeflecht der Dargestellten, ihre Identifikation und ihr repräsentatives Selbstverständnis vor dem Hintergrund ihrer gemeinsamen Erfahrungen im Rahmen ihres Italienaufenthalts (O'Connor 1983

7. Charles Grignion nach  
William Hogarth,  
Schlussvignette, entworfen  
für den Katalog der Ausstel-  
lung der *Society of Artists*,  
1761, Kupferstich und  
Radierung, 21 × 31,3 cm,  
New York, The Metropolitan  
Museum of Art



den Spiel die Gruppe der vermeintlich engstirnigen Connoisseurs im Zitieren von Raffael identitätsstiftend als kennerschaftliche Gemeinschaft karikiert wird, ist das Zusammenwirken der einzelnen Figurenrollen und der vorgeführten Objekte als Requisiten von zentraler Bedeutung. Requisiten wie etwa das Vergrößerungsglas bekommen in der verdichteten Erzählung die Funktion, Prinzipien sozialer Praktiken zu generalisieren; zugleich werden diese wiederum gerade durch die karikaturreske Verschneidung von gegenläufigen Figurentypen ironisch mit der Suggestion eines höheren Prinzips relativiert.

Der durch das Figurenduo so zentralisierte Blick durch die Lupe etwa konnte zu der Zeit, wie beispielsweise eine bekannte Grafik von Hogarth zuspitzt, zunächst auf eine Form von Kennerschaft verweisen, die als pedantisch und kurzsichtig galt (Abb. 7). In dieser Darstellung, die als Schlussvignette im Katalog der ersten Ausstellung der *Society of Artists* in Spring Gardens 1761 erschien, markiert die Lupe des Gentleman-Affen, der einige als »Exoticks« bezeichnete und mit älteren Jahresdaten (1502 und 1600) versehene tote Pflanzen wässert, einen engstirnigen Fokus auf die bloßen Details von (nicht englischen beziehungsweise wohl vor allem italienischen)

[Anm. 24]; O'Dwyer 2016 [Anm. 35]; Ausst.-Kat. Dublin 1997 [Anm. 24]; Sutton 1956 [Anm. 30]). Zu einer Kontextualisierung der Karikatur Reynolds' im Rahmen einer Geschichte der künstlerischen und kulturellen Rezeption von Raffaels *Schule von Athen* siehe zuletzt Keazor 2021 (Anm. 35).

Kunstwerken, die unhinterfragt als Kanon gelten.<sup>37</sup> Solche satirischen Überzeichnungen konnten eine um diese Zeit von verschiedenen Künstlern kultivierte Kritik an einer antiquierten Kennerschaft wirkungsvoll verdichten.<sup>38</sup>

In Reynolds' Karikatur wiederum führt gerade der Kontrast zu den symbolischen Gesten des Raffael'schen Figurenduos von ›Platon‹ und ›Aristoteles‹ auf humorvolle Weise die Kurzsichtigkeit eines objektbezogenen Dialogs vor Augen. In der zentralen Gruppe des Philosophenduos werden durch den Einsatz von kennerschaftlichen Attributen zwei Prinzipien des reisenden Connoisseurs sezierend gegenübergestellt; das konzentrierte Schauen durch die Lupe wird so ironisch zu einer symbolischen Geste einer größeren kennerschaftlichen Weltanschauung gesteigert und durch die Gegenfigur zugleich relativiert. Das ostentativ hochgehaltene Vergrößerungsglas des einen, dessen winziges Studienobjekt den äußeren Bildbetrachtenden verborgen bleibt, wie auch das geöffnete, zum Gespräch herangezogene Buch des anderen werden aus einer durch die Entfernung der Figuren bereits abstrahierenden Perspektive als zwei wesentliche Instrumente und Herangehensweisen von Connoisseurship inszeniert. Dies erfolgt zugleich durch den Modus der individuellen Karikatur der beiden Personen im Duktus der selbstironischen Maskerade.<sup>39</sup>

Direkt unterhalb dieses Figurenpaares erscheint die auf den Stufen sitzende Figur Henrys in der halbkreisförmig verdichteten Struktur der Figurenanordnung, die sich von Raffaels breiterer horizontal gestaffelter Reihung unterscheidet, als Dreh- und Angelpunkt dieser Erzählung. Gegenüber den ihn umringenden Gruppen markiert seine Figur in verschiedener Hinsicht den Außenstehenden: Einerseits assoziiert der Bezug auf Raffaels Figur des antiken Philosophen Diogenes eine die Gesellschaft kritisch spiegelnde Position, die auf die Hinterfragung sozialer Normen angelegt ist; auf Henrys augenöffnende ›Außenseiterrolle‹ als Auftraggeber der Karikatur wird so angespielt. Andererseits setzt er sich von dem Ensemble der anderen Figuren durch eine unkontrolliert, weder affektiert noch pedantisch wirkende Jungenhaftigkeit ab.<sup>40</sup> Im Zusammenspiel mit den Gesten und Attitüden der anderen Figuren wie-

---

37 Siehe zum Beispiel Harry Mount, *The Monkey with the Magnifying Glass: Constructions of the Connoisseur in Eighteenth-Century Britain*, in: *Oxford Art Journal* 29 (2006), Nr. 2, S. 167–184, hier S. 171–174.

38 Siehe u. a. ebd. und Jason M. Kelly, *The Society of Dilettanti: Archaeology and Identity in the British Enlightenment*, New Haven, CT / London 2009, S. 25–27.

39 Siehe hier auch Volmert 2018 (Anm. 35), S. 218.

40 Das Buch, in das er, gänzlich nach innen gekehrt, vertieft zu sein scheint, wurde von O'Connor durch die schwach zu erkennenden Wörter »Larry Grog« mit dem Autor Lawrence Grogan of County Wexford in Verbindung gebracht, der vor allem durch seine um 1725 verfasste Ballade von Ally Croker bekannt war. Die in der Ballade erzählte Geschichte eines jungen, törichten Mannes mag ihrerseits auf burlesk-profane Weise das Bild der unerfahrenen Jugendhaftigkeit untermalen, das mit Henrys

derum, die Henry nach hinten und nach vorn rahmen, kann diese Unbedarftheit erzählerisch mit dem in der zeitgenössischen Reiseliteratur stilisierten Prototypen des jungen Reisenden korrelieren, dessen Geist es im angeleiteten Studium erst zu formen gilt.<sup>41</sup> Gegenüber dem oberhalb von Henry stehenden ›Philosophenpaar‹, das das Objektstudium und die Lektürereferenz als zwei grundlegende Prinzipien repräsentiert, mag die weiter unten an einem Büchertisch sitzende, schreibende Figur wiederum die angeleitete Umsetzung dieser Ideale verkörpern: Der Habitus und die praktische Tätigkeit dieser Figur verweisen auf das Stereotyp des gelehrten Tutors beziehungsweise *bear leader*, der den jungen Reisenden als Erzieherfigur begleitet und die faktische Organisation des Italienprogramms im Auge behalten sollte.<sup>42</sup>

---

Figur selbst zum Ausdruck gebracht wird. Cynthia O'Connor, Henry, Joseph, in: John Ingamells (Hg.), *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701–1800*, New Haven, CT / London 1997, S. 484.

- 41 Besonders wegweisend war in edukativer Hinsicht hier bereits Richard Lassels' 1670 erschienene *Voyage of Italy* gewesen, in der er sich in seinem Vorwort den verschiedenen »Profits of Travelling« und den damit verbundenen Aufgaben des Reisenden widmet. Richard Lassels, *The Voyage Of Italy, Or A Compleat Journey Through Italy, London 1670*, Bd. 1, Preface, o. S. Das Bild des unbedarften Reisenden wurde wiederum auch in anderen zeitgenössischen Karikaturen von Reynolds und Ghezzi bedient. Eine Übersicht über die verschiedenen von Ghezzi und Reynolds angefertigten Karikaturen von Grand-Tour-Reisenden im Umfeld Henrys und Leasons bieten u. a. Ausst.-Kat. Dublin 1997 (Anm. 24) und O'Connor 1983 (Anm. 24). Vor allem Henry ließ sich in mehreren Karikaturen in der Rolle des jungen Reisenden in Szene setzen, der von seiner Lektüre angeleitet wird. So zeigt eine Karikatur Ghezzi's ihn mit einem hoch vor der Brust gehaltenen aufgeschlagenen Buch und weit aufgerissenen Augen auf einer Erkundungstour durch eine unbestimmte Antikenlandschaft (Pier Leone Ghezzi, *Joseph Henry of Straffan, Co. Kildare, 1744–1751*, Feder in Braun über Spuren schwarzer Kreide auf Papier, 31,2 × 21,3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art). Eine der von Reynolds im Umfeld zur *Parodie auf die Schule von Athen* angefertigten kleineren Karikaturen, in denen einige Figurenkonstellationen der Parodie aufgegriffen werden, zeigt Henry (als Gegenbild zu miteinander konversierenden Figurenpaaren) ebenfalls mit großen Augen in ein Buch absorbiert, das eine Darstellung der *Cloaca Maxima* zeigt (Joshua Reynolds, *Lord Bruce, John Ward, Joseph Leeson Jr and Joseph Henry, 1751*, Öl auf Leinwand, 64 × 49,5 cm, Dublin, National Gallery of Ireland).
- 42 So hebt etwa Richard Lassels hervor, dass Eltern von jungen Grand-Tour-Reisenden mit »greatest care« daran gehen sollten, »providing their children (I speak to men of high condition) a good Governour, to travel with them, and have a care of their Persons, and breeding: that is, play the part of the Archangel Raphael to young Toby, and Lead them safe abroad, and bring them safe home [...].« Lassels 1670 (Anm. 41), o. S. Eine bekannte Karikatur Ghezzi's, die den Tutor James Hay porträtiert und ihn in buchstäblicher Anspielung auf seine Funktion als *bear leader* als gestrengen Begleiter eines kleinen, etwas unwillig erscheinenden Bären zeigt, greift diesen Topos auf. (Pier Leone Ghezzi, *Caricature of Dr James Hay as a bear leader, 1720er-Jahre*, Zeichnung, 36,3 × 24,3 cm, London, The British Museum). Indem diese Karikaturzeichnung von Arthur Pond in den späten 1730er-Jahren druckgrafisch reproduziert wurde, dürfte sie dem breiteren Kreis von britischen und irischen Connoisseurs im Umfeld Henrys bekannt gewesen sein. Zu Ponds Reproduktionen siehe u. a. Louise Lippincott, *Selling Art in Georgian London: The Rise of Arthur Pond*, New Haven, CT 1983, S. 131–134 und Rebmann 2013 (Anm. 34).

Mit diesen rahmenden ideellen Autoritäten, die sich auf die Formung des Reisenden in der Figur Henrys ausrichten, kontrastieren vorn auf der rechten und linken Seite zwei Gruppen, in denen mit den Handlungen des Musizierens und des Vermessens angewandte Facetten der Unterweisung und des Studiums präsentiert zu werden scheinen. Der Blick auf die mit Archimedes und seinen Schülern assoziierbare Figurengruppe rechts vorn etwa trifft auf das in der Imagination erwartete Motiv der mathematischen Zirkelvermessung. Indem indes die Rechentafel am Boden durch ein einem englischen Pie ähnelndes gefülltes Backwerk ersetzt wurde, das mit dem Zirkel berührt und zugleich von einem Hund beschnüffelt wird, erfährt diese intellektuelle Aktivität augenscheinlich eine ›Versinnlichung‹. Zugleich wiederum mag, ausgehend von Raffaels Thematisierung der Kreiszahl, durch den hier dargestellten Pie eine beiläufig-gewitzte lautmalerische Anspielung auf den griechischen Buchstaben ›Pi‹ erfolgen, der erst seit dem 17. Jahrhundert, unter anderem durch den englischen Mathematiker William Oughtred, und im frühen 18. Jahrhundert durch den der Royal Society angehörigen Mathematiker William Jones eingeführt worden war.<sup>43</sup> Die in der Figurengruppe mit der zeitgenössischen Wissenschaft verknüpfte Kreisberechnung von Archimedes, die bei Raffael auf die Symbiose von Kunst und Wissenschaft verweisen mag, kann bei Reynolds wiederum in der breiteren Bilderzählung, in der narrativen Relation zu der Tätigkeit der gegenüberliegenden Gruppe und des zentralen Duos, mit antiquarischen Vermessungen assoziiert werden, die im Umgang mit antiken Skulpturen und Bauwerken vorgenommen werden.<sup>44</sup>

Die verschiedenen Gruppierungen von Gelehrten, Grand-Touristen und Künstlern rufen durch die Strukturierung ihrer Interaktionen auf vielschichtige Weise und mit unterschiedlichen karikaturesken Referenzen die Positionen und Haltungen der Figuren Raffaels in Erinnerung. Die Einzelfiguren fallen dabei gerade durch den aufgerufenen Vergleich wiederum umso stärker mit ihren eigenen, sehr spezifischen Handlungen ins Auge. Figuren und Objekte erzeugen in diesem Spannungsfeld, das zwischen ihrer eigenen Inszenierung und der Referenz auf Raffaels Fresko entsteht, eine narrative Struktur, in der mit verschiedenen Rollenbeziehungen über die soziale Praxis von Grand Tour und Kennerschaft reflektiert wird. Das Netz der Figuren und der ihnen zugeordneten, als Requisiten eingesetzten Objekte trägt auf einer zweiten Ebene dazu bei, für die porträtierten Rezipienten der Karikatur die Projektion einer selbstbewussten und wissenden Gemeinschaft zu konstruieren: Diese zeichnet sich durch ihre – im Vergleich zu ihren Bildfiguren – weitsichtigere Kennerschaft aus,

---

<sup>43</sup> Vgl. zu der Deutung dieser ›Archimedes‹-Szene auch Volmert 2018 (Anm. 35), S. 220–221. Zur Geschichte des Pi vgl. Jörg Arndt und Christoph Haenel, *Pi – Unleashed*, Heidelberg 2001, S. 165–208.

<sup>44</sup> O'Connor 1983 (Anm. 24), S. 20.

die sich nicht auf Details, sondern auf ein aktiviertes und kreativ arbeitendes Bildgedächtnis Raffaels stützt; nur sie kann zugleich, so die Suggestion, in der Position sein, die Rollen des kurzsichtig schauenden Pedanten spielerisch anzunehmen und sie auf diese Weise als solche zu identifizieren.

#### IV

Die Gestalt eines Fächerträgers in einem dunklen venezianischen Mantel, die sich unten rechts im Bild, am Arm eines als der Maler Thomas Patch gedeuteten Mannes, in die Szene hineinbewegt, trägt auf metareferenzeller Ebene entscheidend zu dieser Erzählung bei (Abb. 8). Die Figur steht an der Stelle, wo in Raffaels Fresko eine Rückenfigur mit einem Globus in der Hand platziert ist, die im 17. und 18. Jahrhundert zumeist als Zarathustra identifiziert wurde.<sup>45</sup> Aller Wahrscheinlichkeit nach porträtiert diese Rückenfigur keine individuelle Person, sondern gehört zu einer Gruppe von stilisierten »idea figures«, die Reynolds neben den benannten individuellen Personen ebenfalls in das Bild integrierte.<sup>46</sup> In ihrer androgyn erscheinenden Gestalt mit dem lang über den Rücken fallenden blonden Haar und dem hoch gehaltenen Faldfächer mag sie zunächst, im Zusammenspiel mit den anderen Figuren, die vor allem mit Venedig konnotierte subversiv-sinnliche Gegenseite der sozialen *Rite de Passage* der Grand Tour verkörpern.<sup>47</sup> Auf einer Metaebene kann diese Figur, wie argumentiert werden soll, zugleich dazu dienen, die Prinzipien der spielerischen Maskerade und den damit verbundenen Diskurs des assoziativen Sehens und Erinnerns von Kunst zu verdichten.<sup>48</sup>

Während andere Accessoires im Bild in Gruppenkonstellationen oder als Objekt eines intensiven Einzelstudiums vorgeführt werden, scheint der hier präsentierte Fächer eine übergeordnete Zeigefunktion einzunehmen. So ist die bemalte Haupt-

---

<sup>45</sup> Siehe hierzu etwa die Reynolds bekannte Deutung bei Bellori. Bellori 1751 (Anm. 27), S. 40. Siehe ebenso Richardson / Richardson 1722 (Anm. 25), S. 211–212.

<sup>46</sup> Die Liste, in der Reynolds die Namen der porträtierten Figuren notiert hatte, nennt vier »idea figures«. Siehe Graves / Vine Cronin 1899 (Anm. 29), S. 1231. Zu Vorschlägen, welche Bildfiguren nicht namentlich zugeordnet werden können und auch aufgrund ihrer im Bild nicht näher identifizierbaren Erscheinung ggf. zu dieser Gruppe zählen (dazu zählt etwa auch die die Treppe heraufsteigende Rückenfigur) siehe die Schemata zur Figurenzuordnung bei O'Connor 1983 (Anm. 24), S. 22; Ausst.-Kat. Dublin 1997 (Anm. 24), S. 52.

<sup>47</sup> Vgl. Volmert 2018 (Anm. 35), S. 222. Siehe zu diesem Topos Venedigs in der Kunst und Reiseliteratur im Umfeld der Grand-Tour-Kultur u. a. die Studie von Bruce Redford, *Venice and the Grand Tour*, New Haven, CT / London 1996.

<sup>48</sup> Einige Überlegungen hierzu auch in meinem Artikel Volmert 2018 (Anm. 35), S. 223, 226–228.



8. Detail aus Abb. 5

seite des Fächers, die normalerweise einem Gegenüber gezeigt würde, gerade nicht zu den Bildfiguren, sondern zu den äußeren Bildbetrachter\*innen gedreht.<sup>49</sup> Die sozial hochcodierte Bedeutung des Fächers als sprechendes Accessoire wie auch als eigenständiges Bild, wie sie bereits von Addison satirisch reflektiert worden war,<sup>50</sup> wird hier übertragen für eine Reflexion der Bildrezeption genutzt und mit der Funktion der künstlerischen Selbstreferenzialität verbunden. Dabei konnten die zeitgenössischen Bildbetrachtenden, die mit der *Schule von Athen* und mit Belloris Figurendeutungen zu dieser vertraut waren, zudem gewahr werden, dass Reynolds in dieser Bildgruppe am seitlichen rechten Rand auch die Bildfigur ausgespart hat, die als Selbstbildnis Raffaels gedeutet wurde und die in der *Schule von Athen* aus dem Bild heraus die Betrachtenden anblickt.<sup>51</sup> Der zu den Bildbetrachtenden gewandte Fächer nimmt demgegenüber als narratives Requisit nicht nur in seiner Position

---

<sup>49</sup> Reynolds hat sich während seiner Italienreise, im nahen zeitlichen Umfeld seiner *Parodie auf die Schule von Athen*, wie zwei überlieferte Skizzen seines toskanischen Skizzenbuches zeigen (*Sketchbook, bound in vellum, of drawings of Old Masters, made at Florence and on the journey from Florence to Rome*, London, The British Museum, Inv.-Nr. 1859,0514.305, fol. 11r, 9r), auch mit der Darstellung von geöffneten Faltfächern beziehungsweise mit der körperlichen Haltung des Fächertragens auseinandergesetzt. Siehe Volmert 2018 (Anm. 35), S. 224–225. Zu den Skizzen, die sich an Darstellungen aus Cesare Vecellios Werk *De gli habitanti antichi, et moderni di diverse parti del mondo* (Venedig 1590) anlehnen, siehe generell Giovanna Perini Folesani, *Sir Joshua Reynolds in Italia (1750–1752). Passaggio in Toscana. Il taccuino 201 a 10 del British Museum*, Florenz 2012, S. 302–305.

<sup>50</sup> Zu Addison siehe oben.

<sup>51</sup> Siehe Bellori 1751 (Anm. 27), S. 40.

und Gerichtetheit, sondern auch in seiner Gestaltung eine selbstreferenzielle, sprechende Funktion ein, mit der eine Reflexion über die Schöpfung der Karikatur selbst assoziiert werden kann: Bei näherem Hinsehen sind auf dem bemalten Fächerblatt Figurengruppen auszumachen, die in einer für Fächer dieser Zeit typischen Form im halbrundförmigen Umlauf des gesamten Fächerblattes verteilt sind. Während die Komposition dieser figürlichen Darstellung im Einzelnen nicht näher erschlossen werden kann, ist zugleich festzustellen, dass ihre warmen Rottöne denjenigen der Karikatur selbst ähneln. Auch die auf dem Fächerbild angedeutete Gedrängtheit der Figuren erinnert an das größere Gefüge der in der Gruppenkarikatur präsentierten Personen. Das Prinzip, dass auf Fächerblättern im frühen 18. Jahrhundert häufig Darstellungen zu sehen waren, die klassischen Werken der Historienmalerei entlehnt waren, kehrt sich in Reynolds' Darstellung in der auf dem Fächerblatt selbst evozierten Referenz auf die *Parodie auf die Schule von Athen* um. Der Eindruck, dass über den Fächer farbig und strukturell eine Art *Mise en abyme* integriert wird, verstärkt sich auch aus umgekehrter Perspektive. So assoziiert die strukturelle Anordnung der Figuren in Reynolds' Karikatur wiederum die Form eines Fächerblattes, indem die Personen nicht, wie bei Raffael, in horizontalen Registern übereinander gruppiert sind, sondern in einem fächerblattartig geformten Rundbogen um den in der Mitte zu sehenden Tisch und die dahinter positionierte Figur Henrys gestaffelt sind.<sup>52</sup>

Diese ineinandergreifenden Strukturen lenken die Aufmerksamkeit auf gestalterische Prozesse des Zitierens, Kopierens und Neuverknüpfens und einer daran gebundenen assoziativ arbeitenden Bildrezeption, welche für die Konzeption des bemalten Fächerblattes (und für das mit vielen Fächerblättern der Zeit verbundene Wahrnehmungsspiel), aber auch für die Gestaltungsprinzipien der Karikatur selbst von Bedeutung sind. Das die Maskerade aufrufende Bild des Fächerträgers wirft so auch eine ergänzende Perspektive auf die Funktion und Wirkmacht der Karikatur. Als *Pars pro Toto* scheint der Fächer das assoziative Spiel zu verkörpern, das der Karikatur unterliegt – nämlich eine Bildreferenz zu besitzen, die erst aus der wissenden Distanz heraus erkennbar wird. An die Bildbetrachtenden adressiert, wird der Fächer zu einer evokativen Ausdrucksform, die die Prozesse der Wahrnehmung und des Erinnerns in selbstreflexiver Weise offenlegt. Auf übergeordneter Ebene wird so die Bedeutung der in wissender Distanz eingesetzten, kreativ arbeitenden Imagination noch einmal hervorgehoben. Durch die in den aufeinander referierenden Kompositionen der Karikatur einerseits und der Fächerblattdarstellung andererseits angelegte Interrelation der Figurenwelten werden die Bildbetrachtenden umso mehr dazu eingeladen, das Gefüge der versammelten Connoisseurs und die künstlerischen

---

<sup>52</sup> Siehe hierzu auch Volmert 2018 (Anm. 35), S. 226.

Bedingungen ihrer Bildgestaltung selbst zu reflektieren. Durch diese selbstreflexive Spiegelung macht dabei gerade das durch das Fächerblatt angeregte Assoziationspiel wiederum auf den assoziativen Prozess aufmerksam, der durch die Betrachtung von Reynolds' Komposition in Bezug auf Raffaels *Schule von Athen* ausgelöst wird.

Der Fächer als ein zentrales narratives Requisite, der das Attribut des Globus ersetzt, wird zu einem entscheidenden Handlungsträger, wenn es darum geht, kreative Formen von Kunstkennerchaft gegenüber dem Topos engstirniger Kurzsichtigkeit auszuspielen. Gegenüber dem im Bild mit den mittigen Figuren karikierten, akribischen Studieren von Objekten aus großer Nahsicht bedarf es der mit dem Fächer markierten wissenden und kreativen Distanz, um die Karikatur zu verstehen – und damit wiederum zu eben dem porträtierten Kreis zu gehören, der sich in dieser Karikatur ein Erinnerungsbildnis geschaffen hat.

Reynolds' Karikatur scheint programmatisch das im frühen 18. Jahrhundert reflektierte ästhetische Prinzip der Inkongruenz zu visualisieren, das von dem Philosophen Francis Hutcheson als zentrale Ursache für die Empfindung von Komik beschrieben wird. So hatte Francis Hutcheson in seinen 1725 erstmals erschienenen und 1750 erneut publizierten *Reflections upon Laughter*<sup>53</sup> den »contrast between ideas of grandeur, dignity, sanctity, perfection, and ideas of meanness, baseness, profanity« als wesentliche Ursache für das Empfinden von Komik theoretisiert. Lachen wird in seiner Sicht ausgelöst durch »the bringing together of images which have contrary additional ideas, as well as some resemblance in the principal idea«.<sup>54</sup> Er wandte sich damit explizit von der von Thomas Hobbes im *Leviathan* (1651) formulierten Vorstellung ab, dass Lachen generell mit einem Überlegenheitsgefühl zu erklären sei, das die lachende Person im Angesicht unterlegener Geschöpfe empfinde.<sup>55</sup> Dabei warnte er auch, dass bei einer bewussten Produktion solcher inkongruenter Formen auf die angemessene Gesellschaft achtzugeben sei; denn nur die richtige Rezipientenschaft sei durch »just discernment and reflection« in der Lage, die Ideen dann noch zu erkennen, die Ebenen zu trennen und »to separate what is great from what is not so«.<sup>56</sup>

Reynolds' Gruppenbildnis spielt durch die Spannung der Figuren mit der Option, dass die karikierten wie auch nicht im Bild befindliche Rezipienten sich durch das

---

53 Francis Hutcheson, *Reflections upon Laughter, and Remarks upon The Fable of the Bees*, Glasgow 1750. Die Essays waren zuerst 1725 im *Dublin Journal* publiziert worden.

54 Ebd., S. 19.

55 Thomas Hobbes, *Leviathan, Or The Matter, Forme and Power of a Common Wealth Ecclesiasticall and Civil*, London 1651, Teil 1, Kap. 6, S. 27. Über Theorien des Humors in der Frühen Neuzeit siehe übergreifend Michael Billig, *Laughter and Ridicule. Towards a Social Critique of Humour*, London 2005.

56 Hutcheson 1750 (Anm. 53), S. 35, 29.

Verstehen der Karikatur distinguieren – wenn sie sich als Betrachtende durch eine nicht kurzsichtige, sondern synthetisierende Kenntnis von Raffael auszeichnen. Der Fächer, im englischen 18. Jahrhundert vielfältig als nahezu prophetisches gestisches Instrument wie auch als Träger eigener Bildlichkeiten reflektiert, nimmt als Bildrequisit unter diesem Duktus der Inkongruenz in der Karikatur eine zentrale, die Ebenen bündelnde und spiegelnde Funktion ein. Während er in Referenz auf den Globus der Figur Zarathustras in buchstäblicher und symbolischer Verflachung das Prinzip zeitgebundener Ding- und Schwelten verkörpert, fungiert der Fächer als ein präsentierter Bildkörper zugleich auch als Erkenntnisträger, der sich auf die Ebene der Bildlichkeit der Karikatur selbst bezieht. In ironischer Analogie zum Globus als Erkenntnissymbol wird das bildstiftende Potenzial des zeitspezifischen Modeaccessoires ausgeschöpft, um hieraus ein Weltbildsymbol zu kreieren, das selbstreferenziell auf die spezifische Figurenwelt der Karikatur verweist.

### *Bildnachweis*

1 © The British Library Board, General Reference Collection DRT Digital Store 8404.bb.23; 2, 3, 7 New York, The Metropolitan Museum of Art; 4 © London, Victoria and Albert Museum; 5/8 Photo © National Gallery of Ireland; 6 bpk | Scala

Miriam Volmert, Fächer als gestische und bildnarrative Objekte im englischen 18. Jahrhundert, in: Requisiten. Die Inszenierung von Objekten auf der ›Bühne der Kunst‹, hg. von Joanna Olchawa und Julia Saviello, Merzhausen: ad picturam 2023, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1186.c16885>