

**Portraying the ridiculous and outré –
Karikaturen von weiblicher Hand
in Großbritannien (1750 - 1830)**

**Inauguraldissertation
zur Erlangung des Akademischen Grades
einer Doktorin der Philosophie
im Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften
der Goethe - Universität
zu Frankfurt am Main**

**Band 1 und 2
vorgelegt von
Gabriele Frickenschmidt
aus Itzehoe**

2018

1. Gutachter: Prof. Dr. Thomas Kirchner

2. Gutachter: Prof. Dr. Hendrik Ziegler

Datum der mündlichen Prüfung: 19.07. 2019

Inhaltsverzeichnis

1.	Die Karikatur als künstlerische Gattung für Amateure <i>und</i> Amateurinnen? Einleitung und Fragestellung	3
1.1	Geschichte der Gattung	14
1.2	Forschungsstand	20
1.3	Die „Gegenkunst“ – Karikatur vor dem Hintergrund der kunsttheoretischen Debatte des 18. Jahrhunderts	26
2.	„A talent for caricatura“ – Die Künstlerinnen	37
2.1	Zeichnerinnen des 18. Jahrhunderts – frühe Werke	41
2.1.1	Dorothy Boyle, Countess of Burlington – „the arts all o’erthrown“	41
2.1.2	Mary Darly: <i>A Book of Caricaturas</i>	50
2.1.2.1	Zeichenanleitungen	54
2.1.2.2	Mary Darlys Lehrkonzept	56
2.1.2.3	Das praktische Vorgehen	63
2.1.2.4	Quellen des <i>Book of Caricaturas</i> „modern“	70
2.1.2.5	Quellen des <i>Book of Caricaturas</i> „ancient“	83
2.1.2.6	Eine Bühne für den Spott: Alexander Stevens‘ Lehrstunden an Puppenköpfen	90
2.1.2.7	Maccaronis und Pferdenarren	95
2.1.3	Elizabeth Gulston und Anna Maria Dean – unehrenhafte Männlichkeit	98
2.1.4	Jane Ireland – William Hogarth als künstlerische Referenzfigur	105
2.2	Die Folgezeit – Späte Werke	112
2.2.1	Geschlechterbeziehungen	112
2.2.2	Männliche Eitelkeit	118
2.2.3	Von <i>Britannia</i> zu <i>John Bull</i>	126
2.2.4	Die Spielkartenfiguren: <i>Transformation Playing Cards</i>	131
2.2.5	Diana Beauclerc: Porträtkarikatur	136
2.2.6	Valentina Aynscombes <i>Ennui</i>	139
2.2.7	Der weibliche Blick auf männliche Domänen	142
2.3	Zusammenfassung	152

3. Frauen im Druckgewerbe	155
3.1 Sarah Sledge	156
3.2 Hannah Humphrey	162
3.3 Mary Ryland	165
3.4 Harriet Knight	165
4. Weibliche Positionierung im Strukturwandel der Öffentlichkeit	167
4.1 Irritationen der Separate Spheres	169
4.2 Weibliche Karikatur im Kontext der Transgression der Geschlechterrollen	174
5. Caricature, curiosity und wit	179
5.1 Die Gegenstände und Risiken des weiblichen „wit“	182
5.2 Die fördernde Wirkung des weiblichen „wit“	188
5.3 Deformity als Gegenstand weiblicher Neugier	194
5.3.1 Deformity als „ugliness“	196
5.3.2 Deformity als „ridiculousness“	197
5.3.3 Deformity als „dishonour“	198
6. Schlussbetrachtung	202
Bibliographie	212
Anhang: Abbildungen und Bildnachweis	233

„Let us wish modestly to share with men,
if not the force, the feather of the pen”¹

1. Die Karikatur als künstlerische Gattung für Amateure und Amateurrinnen?

Einleitung und Fragestellung

Das vorliegende Dissertationsprojekt setzt sich mit graphischen Arbeiten von weiblicher Hand im Großbritannien der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zu den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts auseinander. Das Interesse entstand aus einem persönlichen Forschungsschwerpunkt im Themenfeld der weiblichen Amateurkunst in diesem zeitlichen und geographischen Kontext. Für Frauen in Großbritannien, ähnlich wie für ihre Zeitgenossinnen auf dem europäischen Festland, engten die strikte Einbindung in familiäre und eheliche Reglements und der verwehrt Zugang zu akademischer Ausbildung die Möglichkeiten künstlerischer Tätigkeit ein. Allerdings ist die gewählte Zeitspanne der Jahrzehnte von 1750 - 1830 dadurch charakterisiert, dass männlich bzw. weiblich konnotierte Persönlichkeitsqualitäten neuen Zuweisungen und Entwürfen offen standen ². Diese Entwicklung gründete sich, gerade in Großbritannien, für die Wege des weiblichen Dilettantismus auf einen bereits 1979 bei Wolfgang Kemp konstatierten „generelle[n] Emanzipationsschub, ..., der den Frauen bessere Ausbildungsmöglichkeiten und einen größeren Wirkungsradius in der Öffentlichkeit“³ in Aussicht stellte. Die Entscheidung für den Fokus dieser Untersuchung auf Großbritannien wird im Folgenden weitere Begründungen erfahren.

Amateurkünstlerische Aktivitäten, die sich auch Frauen als Medium künstlerischen Ausdrucks boten, wurde allerdings nach der Mitte des 18. Jahrhunderts vielfach pejorativ bewertet. Charlotte Guichard stellt fest, dass der Amateur/die Amateurrin in Frankreich mit

¹ Mit diesen Versen endet ein Prolog, den der Schauspieler David Garrick dem mit großem Erfolg aufgeführten Bühnenstück *Percy* der Dichterin Hannah More (1745-1833) widmete. Diese Einführung der Tragödie in fünf Akten von 1777 thematisiert die weibliche Befähigung zur Dichtung. Die „feather of the pen“ kann, angesichts der vielfältigen weiblichen Begabungen, die im Prolog aufgeführt werden, hier auch für die Zeichenfeder oder die Radiernadel geltend gemacht werden. Dazu: Hannah More, *Percy, A Tragedy in Five Acts* (1777), Reprint Bristol 1911, S. 4 und 13f.

² Beiträge zur Position der „time of comparative freedom for women“ im 18. Jahrhundert in: Elizabeth Eger, Charlotte Grant u.a., *Writing and the Public Sphere 1770-1830*, Cambridge 2001, S. 1.

³ Dazu Wolfgang Kemp in seiner Entwicklungsgeschichte des Zeichenunterrichts der Laien, ders.: ...*einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870. Ein Handbuch*, Frankfurt 1979, S. 111.

zunehmender Präsenz als „une figure contestée“ beurteilt wurden im Kontext der, unter anderem von Denis Diderot ausgehenden, Dilettantismuskritik⁴. Der Autor verurteilt im Rahmen des intellektuellen Austausches der *Correspondance Littéraire* von 1767 die künstlerischen Laien ohne den Anspruch des schöpferischen Genies als „la maudite race que celle des amateurs“⁵.

Bezugnehmend auf die im deutschsprachigen Kulturraum sich ebenfalls in gattungsübergreifender Breite entwickelnde Amateurkunst entwarfen Friedrich Schiller und Johann Wolfgang von Goethe ein „Dilettantismus-Schema“, dessen kritische Positionierung in einen Aufsatz Goethes von 1799 einging mit dem Titel: „Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten“⁶.

Auch in Großbritannien richteten sich verspottende und verurteilende Blicke auf die Arbeit nicht akademisch ausgebildeter männlicher und vor allem weiblicher Künstler⁷. Doch waren Amateurinnen hier eingebunden in eine Tradition weiblicher Betätigung auf künstlerischen und naturwissenschaftlichen Feldern, die auf eine Förderung von männlicher Seite bereits im ausgehenden 17. Jahrhundert rekurrieren konnte. So ermutigten Persönlichkeiten großer öffentlicher Wertschätzung, wie John Evelyn und Samuel Pepys, ihre Ehefrauen Mary Evelyn (1635-1909) und Elizabeth Pepys (1640-1669) zu derartigen Aktivitäten⁸. Nachfolgenden Generationen von Frauen des Bürgertums war es durchaus erlaubt, dem Beispiel von Vertreterinnen der Aristokratie zu folgen, die im Verlauf des 18. Jahrhunderts diesen Vorbildern der jüngsten Vergangenheit nachstrebten.

Das Interesse der vorliegenden Arbeit gilt im Bezugsrahmen des geschilderten „Grenzgebiets“ der bildenden Künste nun einem gleichsam peripheren Bereich weiblicher Amateurkunst: der karikaturistischen Graphik von weiblicher Hand. Diese wählt vielfach männliche Zeitgenossen zum Bildgegenstand. Die Auseinandersetzung mit kritischer oder humorvoller Sicht auf spottprovozierendes männliches Verhalten kann in Großbritannien auf frühe kritische Texte zurückgreifen. Ein anonym veröffentlichter *Essay on the Defence of the*

⁴ Vgl. Charlotte Guichard, *Les Amateurs d'Art À Paris Au XVIIIe Siècle*, Champ Vallon 2008, S. 300ff.

⁵ Diderot in der Korrespondenz mit Friedrich Melchior Baron von Grimm zum Pariser Salon von 1767, dazu: Jean-Louis Jam (Hg.), *Les Divertissements Utiles des amateurs du XVIIIe siècle*, Clermont-Ferrand 2000, S. 35 sowie der Aufsatz von Lucette Perol, „Diderot et l'art: un amateur qui n'aimait pas les amateurs“, S. 39-58.

⁶ Johann Wolfgang von Goethe: „Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten“, in: *Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*. 44. Band: *Goethes nachgelassene Werke*. Cotta, Stuttgart und Tübingen 1833, S. 256–28. Vgl. dazu auch S. 207 dieser Arbeit.

⁷ Dazu eine Texpassage aus Jane Austens Roman *Pride and Prejudice*, in der Mr. Darcy, die männliche Hauptfigur, die vermeintliche Omnipräsenz weiblicher Amateurkunst, verurteilt, dazu Jane Austen, *Pride and Prejudice*, London 1813, München 1997, S. 40: „there is a meanness in all the arts which ladies sometimes condescend.“

⁸ Vgl. dazu Kim Sloans umfassender Überblick zur männlichen und weiblichen Amateurkunst in der Zeit von 1600 – 1800 in Großbritannien, dies.: ‚*A Noble Art*‘. *Amateur Artists and Drawing Masters c. 1600-1800*, London 2000, S. 41f.

Female Sex von 1696 wird der englischen Intellektuellen Judith Drake (tätig 1696-1707) in Zusammenarbeit mit weiteren Autorinnen, wie Mary Astell, Lady Mary Chudleigh und anderen, zugeschrieben⁹. In ihrem der „Royal Princess Anne of Denmark“ gewidmeten Aufsatz entwirft Judith Drake Typisierungen männlichen Fehlverhaltens, die sich in den im Folgenden zu betrachtenden Arbeiten der Amateurinnen wiederfinden. Nach deren Betrachtung wird Drakes Essay noch einmal Erwähnung finden¹⁰.

Die im Titel der Arbeit genannte Kennzeichnung des „ridiculous and outré“ ist entliehen aus den autobiographischen Aufzeichnungen Henry Angelos (1756-1835), eines Chronisten der oben genannten Untersuchungszeit. Angelo kommentiert in seinen *Reminiscences* von 1830 die Entwicklungen graphischer Satire als die einer bedeutenden Errungenschaft, die zum „Golden Age of Caricature“ in Großbritannien führte¹¹. Jenes „ridiculous and outré“ ist auch das Charakteristikum der zu betrachtenden Werke von weiblicher Hand. Die adjektivische Bedeutungsbestimmung weist hin auf die Thematisierung des Lächerlichen und das den gesellschaftlichen Konventionen Entgegenlaufenden, des Exzessiven und Maßlosen. „Outré“ kündigt Bildgegenstände des Übertriebenen, Grotesken an und legt die Zuordnung der Werke in den Gattungskontext der Karikatur nahe. Deren „Golden Age“ in Großbritannien wird in der Literatur vielfach mit der Regierungszeit des Monarchen George III. gleichgesetzt, der Spanne von 1760-1820¹². Jene Blütezeit der englischen Karikatur ist geprägt durch den Schaffenszeitraum wesentlicher Künstler, der „great names“, wie James Gillray (1756-1815), Isaac (1764-1811) und George (1792-1878) Cruikshank sowie Thomas Rowlandson (1756-1827), die sich in dieser Zeit profilierten, aber auch gekennzeichnet durch eine große Popularität der Gattung in der Rezeption und Produktion künstlerischer Amateure. Eine wesentliche Förderung erfuhr die öffentliche Aufmerksamkeit für das Genre durch die Printkultur in Großbritannien und deren Effekt auf die „commercialization of culture“. Gary Kelly kommentiert diese Entwicklung:

⁹ Vgl. dazu: Judith, Drake, Mary Astell u.a. (zugeschrieben), „An Essay on the Defence of the Female Sex“, London 1696, hier zitiert nach: Lawrence Klein, „Gender, Conversation and the Public Sphere“, in: Judith Still u. Michael Worton (Hgg.), *Textuality and Sexuality. Reading theories and practices*, Manchester 1993, S. 108, 114.

¹⁰ Vgl. dazu v.a. S. 185 und Abb. 250 dieser Arbeit.

¹¹ vgl. Henry Angelo, *Reminiscences, With Memories of his late Father and Friends*, Bd. I., London 1830, S. 392. Dazu auch S. 37 dieser Arbeit.

¹² Zu diesem Topos vor allem zwei wesentliche Veröffentlichungen zum Thema in Großbritannien: Diana Donald, *Age of Caricature, Satirical Prints in the Reign of George III*, New Haven/London 1996, S. 1 und S. 9: Donald leitet ihre Publikation mit einem historischen Kommentar ein, der die Hochzeit der Karikatur mit der Regierungszeit George III. in Verbindung setzt: 1760-1820, dazu auch: Vic Gatrell, *City of Laughter, Sex and Satire in Eighteenth-Century London*, London 2006, S. 9, Gatrell nimmt Bezug auf den Zeitraum von 1770 - 1830. Beide Vorschläge erfassen auch Kernzeiten der vorliegenden Untersuchung.

„A major form of cultural consumption was print. [...] The ‚rise of the reading public‘ much commented on at the time, was facilitated by increasing numbers of circulating libraries, publishers and booksellers, newspapers and magazines.“¹³

Die Arbeit schließt neben einer Betrachtung und Analyse graphischer Beiträge weiblicher Amateure auch die drucktechnische Weiterbearbeitung von Zeichnungen und deren Publikation durch Frauen ein, die einen beachtenswerten Anteil am Printhandel der zur Diskussion stehenden Zeit hatten.

Eine quantitative Einschätzung der Präsenz weiblicher Zeichner und Radierer bzw. Stecher in Großbritannien erlaubt das siebenbändige Katalogwerk einer Frau, Mary Dorothy George (1878-1971). George archivierte Werke von männlicher und weiblicher Hand unter dem Titel *Catalogue of Political and Personal Satires Preserved in the Department of Prints and Drawings of the British Museum*¹⁴ für die Jahre 1772 – 1827, publiziert von 1935 - 1954. Eine wesentliche Grundlage der Recherche dieser Arbeit ist der von der Autorin gelieferte „Index of Artists“, der sich jedem Band anschließt und – ebenso wie die erläuternden Texte zu jedem graphischen Werk - der Geschichte der britischen Satire vielfältige Hinweise liefert. Mary Dorothy George führte eine Katalogisierung von Frederick George Stephens weiter, der in den Jahren 1870 – 1883 Werke des Zeitraumes von 1320 – 1770 in vier Bänden kompiliert hatte, ebenfalls für die Graphische Sammlung des British Museum in London. Stephens legte allerdings keine Werk- und Künstlerindizes an¹⁵. Ein Durchzählen der Künstlernamen in Mary Dorothy Georges Bänden wird erschwert durch Mehrfachnennungen in den Jahreszeiträumen. Band VI der Spanne von 1783 – 1792, hier als Beispiel gewählt, überliefert unter ca. 120 Nennungen vier weibliche Zeichner¹⁶. Dieser weibliche Anteil erscheint sehr gering, doch ist er, ebenso wie die gesamte Zahl von zwölf weiblichen Künstlern in allen von George verfassten Bänden, vor dem Hintergrund der vielfach anonymen Bildproduktion und der lückenhaften Überlieferung der Arbeiten zu sehen. Der Vergleich mit den Angaben zur weiblichen Karikaturenproduktion in Frankreich und Deutschland lässt auf noch verschwindendere Anteile schließen, bis in unsere Gegenwart. Ein für die Geschichte der Karikatur in Deutschland „vom Mittelalter bis heute“ angelegtes Künstlerregister bei Gisold Lammel¹⁷ von 1995 führt unter ca. 540¹⁸ Künstlernamen des Zeitraumes nur 15 weibliche

¹³ Vgl. Gary Kelly, *Revolutionary Feminism*, London 1992, S. 6ff.

¹⁴ Dazu: Mary Dorothy George, *Catalogue of Political and Personal Satires Preserved in the Department of Prints and Drawings of the British Museum*, Bd. V bis Bd. XI, London 1935 -1954.

¹⁵ Eine quantitative Vorstellung gibt der Umfang von ca. 77000 Werken der satirischen Graphik der von beiden Autoren erfassten Zeit.

¹⁶ Dazu George, Bd. VI, 1938, Index 1071-1075.

¹⁷ Vgl. dazu Gisold Lammel, *Deutsche Karikaturen. Vom Mittelalter bis heute*, Stuttgart/Weimar 1995, S. 324-328.

Karikaturisten an. Alle Künstlerinnen wirkten im 20. Jahrhundert. Marie Marcks (1922-2014), die wohl bekannteste deutsche Karikaturistin der Gegenwart, wurde in einem Nachruf der *Süddeutschen Zeitung*, für die sie über 30 Jahre als Zeichnerin arbeitete, mit dem Kommentar „Beinahe allein unter Männern“ bedacht¹⁹.

„Où sont les femmes caricaturistes?“²⁰ fragt die Autorin Cécile Gladel in einem Beitrag von *RADIO-CANADA* in Quebec im Januar 2015 im Blick auf die weibliche Karikaturenproduktion in Kanada und den USA. Die kanadische Historikerin und Kolumnistin Mira Falardeau (geb. 1948), kommentiert in diesem Zusammenhang:

„Il semble, en fait, que ce soit une des formes d’art où la proportion des femmes par rapport à l’ensemble des artistes est particulièrement bas.“

Falardeau liefert in ihrer Publikation *Femmes et humour* (2014) eine Einschätzung:

„les femmes représente de 1% á 7% en moyenne des caricaturistes, des dessinateurs d’humour et des bédéistes.“²¹

Ungeachtet der vermeintlichen Randständigkeit des Themenfeldes ist es sinnvoll, die Ergebnisse weiblicher Graphik des „Golden Age of Caricature“ zur Diskussion zu stellen. Diese Arbeiten eröffnen, neben komparativen kunsthistorischen Bezügen der Amateurkunst und der akademischen Kunst, durch den Blick auf die zeitgenössische Wirklichkeit in ihren kreativen Kontexten gleichermaßen Schlüsse auf eine neuzeitliche Form der weiblichen Teilhabe am öffentlichen Geschehen der Zeit. Der gängige Verweis auf die Behinderungen künstlerischer Ausbildung für Frauen, der auch in dieser Arbeit nicht ausbleibt, entband viele Kritiker von einer intensiveren Auseinandersetzung und folglich, wie Bettina Baumgärtel in ihrer Publikation zu Leben und Werk Angelika Kauffmanns richtig feststellt, wurden

„allzuoft nur die offensichtlichen Behinderungen konstatiert, sodaß man für die von Künstlerinnen gefundenen informellen Wege der Verwirklichung wenig sensibel war.“²²

Die Suche nach derartigen Wegen der Verwirklichung stellt eine Herausforderung dar. Im aufklärerisch-bürgerlichen Diskurs der umfangreichen zeitgenössischen Erziehungsliteratur Großbritanniens für die weibliche Ausbildung und Vorbereitung auf gesellschaftliche Aufgaben wurde künstlerisches Schaffen grundsätzlich empfohlen als Mittel der moralischen

¹⁸ Die nur ungefähre Zahlenangabe ist begründet durch Lammels Aufnahme von einigen englischen Künstlern und solchen, die nur im Kontext der Bezugnahme auf ihr künstlerisches Oeuvre erwähnt wurden, das nicht in erster Linie mit der Gattung der Karikatur in Verbindung gebracht wird.

¹⁹ Dazu der Nachruf von Gerhard Matzig in der *Süddeutschen Zeitung* vom 8. Dezember 2014, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/zum-tod-von-marie-marcks-die-welt-ist-eine-karikatur-1.2257069>.

²⁰ Dazu der Internet-Beitrag: <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/703557/caricaturiste-femmes-monde-hommes>.

²¹ Ebd.

²² Dazu Bettina Baumgärtel, *Angelika Kauffmann (1741-1807). Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts*, Weinheim und Basel 1990, S. 56ff.

Vervollkommnung. Eine Fülle von „Educational Books“ oder „Conduct Books“, besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts²³, thematisieren aus konservativer wie aus progressiver Sicht Bildungsinhalte und –ziele für Frauen²⁴. Auch die Betätigung in den „Fine Arts“ wird dabei in Betracht genommen²⁵. Ebenso wie der Wissenserwerb aus der Literatur diente die künstlerische Praxis Frauen zur Ausbildung des „refinement“, der „accomplishments“ oder des „taste“. Die Förderung weiblicher Erziehung und Bildung hatte, wie Michèle Cohen in ihrer Studie *Fashioning Masculinity*²⁶ darlegt, durchaus auch die Verfeinerung männlicher Verhaltensformen im Blick. Eine fördernde Wirkung wurde weiblicher Sozialkompetenz vor allem auf dem Gebiet der gepflegten Konversation zugeschrieben: „women’s conversation could polish the gentleman out of rude nature.“²⁷

Die künstlerische Aktivität sollte sich allerdings in gattungsbezogenen Grenzen bewegen und ihre Ergebnisse nicht in der Öffentlichkeit präsentieren. James Boswell (1740-1795) referiert dazu in seiner Biographie Dr. Samuels Johnsons (1709-1784) dessen vielgeachtete Position, die unter anderem Johnsons Ausschluss weiblicher Künstler von der Porträtmalerei betont:

„He thought portrait-painting an improper employment for a woman. ‘Publick practice of any art, (he observed,) and staring in men’s faces, is very indelicate in a female.’“²⁸

Die künstlerische Tätigkeit von Frauen zielte vielmehr, wie es James Fordyce (1720-1796) in seinen sehr verbreiteten *Sermons for young Women* aus dem Jahr 1766 formuliert, auf die „chief ornaments of their sex“²⁹ – im konkreten Sinne – auf das Ornamentale oder das Dekorative. Konventionelle künstlerische Betätigungsfelder für die weibliche Kreativität sollten dem „Decorum“ im Sinne des antiken philosophischen Topos, dem Schicklichen und

²³ Janet Todd verweist auf fast 100 Werke zum Thema „female education“ in der Zeit zwischen 1760 und 1820 in ihrer Einführung zu zwei der bekanntesten Schriften, vgl., Janet Todd in: *Female Education of the Enlightenment*, Vol. 1. James Fordyce, *Sermons for Young Women*, 1766 und John Gregory, *A Father’s Legathy to his Daughters*, 1774, London 1996, S. xx.

²⁴ Konservative Positionen finden sich in den Schriften von John Fordyce, Hester Chapone und Hannah More, progressive Blickrichtungen bei Catherine Macaulay, Mary Astell, Mary Wollstonecraft und bei John Gregory.

²⁵ Vgl. John Burton, *Lectures on Female Education and Manners*, 3. Aufl., Dublin 1794, S. 80ff. u. 117f.

²⁶ Vgl. Michèle Cohen, *Fashioning Masculinity: national identity and language in the eighteenth century*, London/New York 1996, S. 29f.

²⁷ Cohen 1996, S. 110. Von konservativer wie von radikaler Position bezüglich weiblicher Rollentwürfe wurde das Ideal der „rational mother“ entworfen, dazu: Alice Browne, *The Eighteenth-Century Feminist Mind*, Brighton 1987, S. 157.

²⁸ Dazu James Boswell, *Life of Johnson*, 1799³, Nachdr. London/New York/Toronto 1969, S. 625, Eintrag für den 18. April 1775.

²⁹ James Fordyce, *Sermons to Young Women*, 2 Bde. (1766), Reprint Philadelphia/New York 1809, S. 3. Fordyce führt als weibliche „graces of the mind“ an: „modesty, meekness, prudence, piety, with all virtuous and charitable occupations, all beautiful and useful accomplishments“. Jane Austen nimmt in ihrem 1812 erschienen Roman *Stolz und Vorurteil*, ironisierend auf die Predigten von James Fordyce und ihre Rezeption Bezug, dazu Austen, 1997, S. 84.

Angemessenen“³⁰, dienen. Doch haftete diesen Feldern, bis in die jüngere Gegenwart, auch die pejorative Bewertung des Dekorativen als des „Oberflächlichen“, „Unnötigen“, „Kosmetischen“ an³¹. Räume für weibliche künstlerische Betätigung fanden sich im Blumenstillleben, in der botanischen Zeichnung, hier sei auf die Arbeiten Mary Delanys (1700-1788) verwiesen, die auf diesem Gebiet in einer von ihr selbst entwickelten Collagetechnik (Abb.1) höchste Perfektion erlangte. Amateurinnen brachten sich ein vor allem mit Entwürfen für den kunsthandwerklichen Bereich, für Gegenstände des Interieurs, so zum Beispiel in der Porzellanmalerei (Abb. 2)³². Bildthemen nahmen hier in der Regel Bezug auf weibliche Lebensbereiche oder wählten tradierte Elemente des Dekorativen in Szenen mit Amoretten und Putten. Wesentliche Übungsformen lieferte das Kopieren antiker Bildvorlagen (Abb. 3)³³.

Das Werk einer Amateurin dient hier als Beispiel: Jane Ireland (ihre künstlerische Aktivität wird vor allem für 1792-94 wahrgenommen)³⁴, eine Zeichnerin und Stecherin der Untersuchungszeit, arbeitete vor allem im Rekurs auf Vorlagen William Hogarths (1697-1764)³⁵. Irelands Radierung einer Büste Hesiods (Abb. 4), nach einer Zeichnung Hogarths, wurde als Frontispiz einer Ausgabe der Werke des griechischen Dichters von Thomas Cooke (1703-1756) im Jahr 1794 publiziert³⁶. Diese Arbeit der Amateurin entspricht den Erwartungen an graphische Lehrangebote und Ergebnisse weiblicher Graphik des 18. Jahrhunderts. In einer anderen Radierung desselben Erscheinungsjahres (Abb. 5) spürt Jane Ireland dann dem von Hogarth graphisch dargelegten Zerfall eines „characters“ in dessen „caricatura“ anhand eines männlichen Kopfes nach. In der dreistufigen Bildfolge setzt sich die Amateurin mit dem Sujet der „deformity“ auseinander.

³⁰ Vgl. dazu Jutta Held/ Norbert Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen - Problemfelder*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 94. In Bezugnahme auf die Malerei findet sich das rhetorische und poetische Konzept erstmalig bei Alberti (1436), später bei Leonardo, der das Dekoratum dann als „Angemessenheit von Gestik, Kleidung und Ort definiert, die der Historienmaler zu beachten habe“, dazu Michael Wiemers, *Der „Gentleman“ und die Kunst*, Hildesheim 1986, S. 347.

³¹ Ann Eden Gibson diskutiert das Dekorative als Domäne der weiblichen Kunst im Rückblick auf das 18. Jahrhundert bis zur künstlerischen Ausdrucksform der Abstrakten Malerei in der Mitte des 20. Jahrhunderts im Kontext der Kunstkritik von Clement Greenberg, dazu: Ann Eden Gibson, *Abstract Expressionism: Other Politics*, New Haven 1997, S. 36.

³² Dazu auch Vic Gatrell in seiner Publikation: *The First Bohemians, Life and Art in London's Golden Age*, London 2013, S.172. Gatrell verweist auf die künstlerischen Betätigungsfelder für Frauen: „Most women worked in the lesser arts anyway“. Hierzu gehören auch die zahlreichen zeichnerischen Entwürfe des Porzellandekors für die Firma Wedgwood.

³³ Eine Darstellung Paul Sandbys von 1765 lässt eine solche Betätigung vermuten.

³⁴ Jane Irelands Werke erscheinen in einem ausführlichen Katalog, vor allem in der Lewis Walpole Library, Digital Collection, Yale, auf deren Bestand hier zurückgegriffen wird.

³⁵ Näheres zu Irelands Werken folgt in dem ihr gewidmeten Kapitel 2.1.4.

³⁶ Dazu der digitale Katalog der Lewis Walpole Library: lwlpr22785.

Der Frage nach der Motivation amateurlünstlerischer Arbeit mit ganz neuen Bildthemen und Formvorgaben wird über eine Betrachtung kultur-, ideen- und sozialgeschichtlicher Phänomene des zeitgenössischen Alltags, vor allem in der britischen Metropole, nachgegangen.

Eine Darstellung des englischen Künstlers Edward Hull (tätig von 1820-1834) eröffnet in mehrfacher Hinsicht einen Zugang zum Gegenstand des vorliegenden Forschungsprojektes. Die Zeichnung Hulls (Abb. 6) aus dem Jahr 1827 ist in lithographischer Umsetzung heute in der Sammlung der Lewis Walpole Library in Farmington archiviert. Edward Hull zeigt eine Straßenszene, in der sich männliche und weibliche Passanten vor einer Geschäftszeile bewegen. Vor dem im Vordergrund dargestellten, titelgebenden „Artist’s Repository“, einer Graphikhandlung, hält ein Paar inne und nähert sich der überdimensionierten Darstellung eines grotesken Männerkopfes im Schaufenster des Geschäftes. Der breit geöffnete, mit spitzen Zahnreihen geränderte Mund dient als Einwurfschlitz, um Beiträge in eine „Editor’s Box“ aufzunehmen. Eine Überschrift der karikierenden Kopfdarstellung, „Contributions thankfully received“, lädt zur Eingabe von graphischen Arbeiten ein, die im Unternehmen, gemäß der Beschriftung der Markise des Schaufensters, „A Variety of Drawings within“, in großer Auswahl angeboten werden.

Der weibliche Teil des Paares kommt der Aufforderung nach und führt dem Schlitz mit der rechten Hand eine Zeichnung zu. Die andere Hand der Dame scheint den rechten Arm ihres Begleiters durch ihre Führung ebenfalls zur Annäherung an das Fenster des „Repository“ zu bewegen, denn auch ihr Partner hält eine Graphik, auf der eine männliche Figur zu erkennen ist, in der Hand. Die Körperwendung und Blickrichtung der Frau verstärken den Eindruck einer Ermutigung des noch in zögernder, nachdenklicher Haltung Begriffenen. Ein weiterer männlicher Passant, im Hintergrund der Straßenszene, ist zum Stehen gekommen und betrachtet eingehend ein Zeichenblatt in seinen Händen. Seine reflektierende Haltung vermittelt dem Betrachter in ähnlicher Weise den Augenblick vor der Preisgabe des eigenen Werkes. Es soll vermutlich ebenfalls an das „Artist’s Repository“ weitergeben und damit einer drucktechnischen Umsetzung zugeführt werden. Weitere Passanten, ein Mann und eine Frau, sind – büchertragend - als potentielle Kunden eines „bookshops“ oder einer „public library“ gekennzeichnet.

Edward Hull gibt in seiner Straßenszene zeitgenössisches bürgerliches Interesse an Angeboten der Wissenserweiterung, der Unterhaltung, vor allem aber auch der amateurlünstlerischen Aktivität im urbanen Umfeld, hier vermutlich der Hauptstadt London, wieder. Zum einen nimmt die Darstellung dabei das vielfach thematisierte Sujet des

städtischen „Printshops“ auf, dessen Attraktivität sich Karikaturisten seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts widmeten. Als Beispiel sei hier zunächst nur auf eine anonyme Arbeit mit dem Titel *Caricature Shop* aus dem Jahr 1801 verwiesen (Abb. 7)³⁷. Zum anderen lenkt der oben vorgestellte Druck jedoch, abweichend von anderen Graphiken des Themenbereichs, die die konzentrierte Aufmerksamkeit der Betrachter für die Schaufenster der Printshops zum Gegenstand haben, das Interesse auf die Nutzung des Handelszweiges für die druckgraphische Bearbeitung der eigenen künstlerischen Produktion. Von besonderer Relevanz ist der Umstand, dass Hulls Darstellung die weibliche Beteiligung an dieser Werkproduktion für die Graphikhandlung in den Fokus nimmt. Die groteske Figur des Einwurfschlitzes, die dem Benutzer ihre Zähne zeigt, legt nahe, dass die willkommenen graphischen Werke ein expressives Potential besitzen, das dem Gattungsbereich der Karikatur angehört. Die Möglichkeit des anonymen Zuführens eigener Zeichnungen mindert potentielle Ressentiments gegenüber deren Veröffentlichung. Diese Form der Weitergabe deutet auch auf die Popularität der künstlerischen Produktion und den Status der Schaffenden hin: es handelt sich hier um Amateure. Eine in der geöffneten Ladentür angelehnte Zeichenmappe bewirbt dazu gemäß ihrer Beschriftung, „Scrap for Albums by Edward Hull“, eigene graphische Produktionen des Künstlers³⁸, auch er zeichnete Karikaturen.

Hulls Werk gibt in dieser Weise gleichermaßen Auskunft über ein populäres Medium der Sammlung und Archivierung von Texten und Bildern in der Präsentationsform eines individuell zusammengestellten „scrapbooks“ zu einer Zeit, in der die Druckgraphik als künstlerische Gattung zunehmende Bedeutung erlangte³⁹. Karikaturistische Beiträge erschienen in tadelnder, verurteilender Ausrichtung einer satirischen Bewertung ebenso wie in der mitlachenden, sympathisierenden Betrachtung einer humoristischen Zeichnung⁴⁰. In

³⁷ Vgl. dazu Edward Tophams Druck: *A Macaroni Print Shop*, publiziert bei Matthew Darly im Jahr 1772, The British Museum Collection Online, BM Satires 4701, James Gillrays *Very Slippery-Weather* von 1808, The BM Collection Online, BM Satires 11100 oder Isaac Cruikshanks Werk *Dandy Pickpockets, diving – Scene near St. James's Palace* von 1818, The Museum of London, ID Nr. 91.165/2.

³⁸ „Scrap“, eigentlich „Fetzen“, hier im Sinne von kleinformatigen Einzelblättern oder Textausschnitten, Anzeigen etc.

³⁹ Diese Form der Archivierung von Texten und Werken der bildkünstlerischen Produktion fand nach historischen Vorläufern ein Initialwerk in James Grangers Geschichtsband *The Biographical History of England from Egbert the Great to the Revolution* von 1769, das Seiten für eigene Materialergänzungen offenließ. Vgl. zu der Gattung auch eine neuere Publikation von Lucy Peltz: *Facing the Text: Extra-Illustration, Print Culture, and Society in Britain, 1769-1840*, San Marino 2015.

⁴⁰ In der vorliegenden Arbeit wird im begrifflichen Bedeutungsgeflecht der „Karikatur“ vielfach auf Erläuterungen der „Ästhetischen Grundbegriffe“ zurückgegriffen, vgl. *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden (ÄGB)*, hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius u.a., Stuttgart/Weimar 2001-2005. Dazu der Beitrag von Helmut Arntzen, Satire, in: *ÄGB*, Bd. 5, Stuttgart 2005, S. 347f. Dazu auch S. 26f. dieser Arbeit.

Betracht gezogen soll allerdings auch eine, wie ich es nennen möchte, „dokumentierende“ Weise, die in einer Bestandsaufnahme des Regelwidrigen zu denken ist.

Von entscheidender Bedeutung ist das in der Darstellung thematisierte Missverhältnis. Dieses Missverhältnis wird angesprochen in einer frühen theoretischen Abhandlung zum Karikaturenzeichnen. So weist Francis Grose (1731-1791), in seinem im Jahr 1788 erstmals publizierten Anleitungsbuch, *Rules for Drawing Caricaturas: With an Essay on Comic Painting*, auf die Wiedergabe des „incompatible“ als Kernstück der Gelächter oder Spott evozierenden Graphik hin⁴¹. Groses Charakterisierung des „Missverhältnisses“ kann als Kriterium der im Folgenden zu untersuchenden Werke von Amateurinnen gelten:

„Let the employments and properties or qualities of all objects be incompatible; that is, let every person and thing represented, be employed in that office or business, for which by age, size, possession, construction, or other accident, they are totally unfit. And if the persons ridiculed are also guilty of any trifling breach of morality or propriety, the effect will be the more complete, and will stand the test of criticism“⁴².

Die von Grose zunächst beschriebene Inkompatibilität der situativen Einbindung einer Person, tritt vielfach zu Tage in der politischen Karikatur. Ein Beispiel soll hier im Bildausschnitt einer Arbeit von weiblicher Hand des Jahres 1798 vorausgeschickt werden (Abb. 8):

Mary Cruikshank (1769-1853), die Ehefrau Isaac Cruikshanks, zeigt in ihrer Karikatur mit dem Titel *The Head of the Nation in a Queer Situation* William Pitt, Staastminister unter George III. von Großbritannien, in einer seiner Funktion völlig unangemessenen Lage, einer „Queer Situation“.

Doch bezeichnen die von Francis Grose zum Gegenstandsbereich der Karikatur angeführten „Missverhältnisse“, vom Autor auch als „peculiarities“ gefasst⁴³, gleichermaßen Abweichungen in der menschlichen Physis im Sinne von Deformationen, die im Folgenden als Gegenstand weiblichen amateurlünstlerischen Interesses einen großen Stellenwert erhalten sollen. Auch hier sei ein Beispiel zur Verdeutlichung vorgezogen (Abb. 9). Mary Darly, Zeichnerin und Inhaberin eines Printshops, für deren künstlerische Tätigkeit, angesichts der unbekanntenen Lebensdaten, in der Literatur die Zeit von „1757-1776“⁴⁴ genannt wird, gab zu Beginn der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts, also über zwanzig Jahre vor

⁴¹ Dazu Francis Grose, *Rules for Drawing Caricaturas: With an Essay on Comic Painting*, London 1791, https://archive.org/details/gri_33125008226413, S. 19-38. Zu Groses Anleitungsbuch auch S. 65 dieser Arbeit.

⁴²Vgl. Grose 1791, S. 21.

⁴³ Vgl. Grose 1791, S. 5 und an vielen anderen Stellen der *Rules*.

⁴⁴ Unbekannt sind auch die Lebensdaten ihres Partners, Matthew Darly. Paul Knolle führt in seinem Katalogbeitrag einer Ausstellung der Arbeiten Mary and Matthew Darlys an, dass beide Namen nicht in Londoner Stadtregistern zu finden seien, weil sie vermutlich nicht dort geboren wurden oder verstarben, dazu Knolle in: Ausst.kat. *High Heads*, Rijksmuseum Twenthe, Enschede 1999-2000, S. 13. Die Angaben zu Mary Darlys künstlerischer Produktivität folgen den Verweisen der Datenbank des British Museum unter: http://www.britishmuseum.org/research_the_collection_database/term_details.aspx?bioID=127681.

Grose, ein Anleitungsbuch zum Karikaturenzeichnen heraus. Dort publizierte die künstlerische Amateurin eine Fülle menschlicher Köpfe, zum Teil von ihr selbst gezeichnet, zum Teil nach Vorgaben von Künstlern ihrer Zeitgenossenschaft, aber auch vorangegangener Jahrhunderte. Im Beispiel ist ein von Darly gezeichneter männlicher Kopf nach einer Vorlage des belgischen Künstlers Francis Le Piper (1640-1698) angeführt. Diese graphischen Beispiele sollten in ihrem deutlichen Widerspruch zu klassischen Vorgaben der Proportion sowie durch Betonung und Steigerung deformativer Züge das zeichnerische Interesse der Rezipientinnen des Manuals erregen. Mary Darlys Anleitungen zum Karikaturenzeichnen und die Graphiken weiterer Amateurinnen in ihrer thematischen Ausrichtung werden im zweiten Kapitel dieser Arbeit ausführlich vorgestellt und analysiert.

Im Versuch einer sozialgeschichtlichen Betrachtung der Entstehungskontexte weiblicher Beiträge zur Hochzeit der britischen Karikatur bietet sich eine chronologische Folge an. Da die Schaffenszeiten der Amateurinnen von ganz unterschiedlicher Dauer sind, lässt sich eine strenge Chronologie jedoch nicht einhalten. Sujets werden zudem vorweggenommen oder in zeitlicher Folge wieder aufgegriffen. In den Beispielen der für diese Untersuchung zur Verfügung stehenden Zeichnerinnen, Stecherinnen und Verlegerinnen sollen eingangs grundsätzliche Aspekte der Annäherung an die graphische Satire anhand früher Zeichnungen und Drucke aufgezeigt werden. Ein weiterer Teil der Arbeit ergänzt diese um Werke des späten 18. und des frühen 19. Jahrhunderts. Im Zentrum der Betrachtung steht der satirische Blick auf männliche Zeitgenossen.

Ein drittes Kapitel nimmt dann Frauen im Druckgewerbe in Betracht.

Das vierte Kapitel spezifiziert noch einmal die Bedingungen und Auswirkungen für die weibliche Beteiligung an der gewählten Gattung. Auf dieser Basis fokussiert dann das fünfte Kapitel den für diese Untersuchung zentralen Zusammenhang zwischen weiblicher „curiosity“, dem weiblichen „wit“ und dem karikaturistischen Arbeiten.

Ein Schlusskapitel liefert ein Resümee der Ergebnisse.

Diesen Teilen der Arbeit seien grundlegende Gedanken zur Geschichte der Gattung, zum Forschungsstand des Untersuchungsgegenstandes und ein Blick auf die zeitgenössische Debatte um Begriffsbestimmungen und Gewichtung von Schönheit und Hässlichkeit, von Idealität und Realität in der Dichtung und in der bildenden Kunst vorbereitend vorangestellt.

1.1 Geschichte der Gattung

Die Gattung der Karikatur und die amateurlünstlerische Arbeit stehen in historisch gewachsener Verbindung, dies gilt auch für den hier gewählten Bereich der englischen Kunst des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts. Amateure ließen sich durch Künstlerkarikaturen anregen, lieferten aber auch ihrerseits Vorgaben für die graphischen Werke professioneller Zeichner. Die Geschichte der Karikatur kann bis in die ägyptische Kultur und die griechische und römische Antike zurückverfolgt werden, wie es zwei umfassende historische Überblicke belegen, die bereits im 19. Jahrhundert erschienen: Thomas Wrights *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art* von 1865⁴⁵ und Champfleury's *Histoire de la Caricature* (1865-1877)⁴⁶.

Von zentraler Bedeutung für die Amateurzeichner im englischen „Golden Age of Caricature“ sind jedoch, wie im Folgenden gezeigt wird, experimentelle graphische Studien bedeutender Künstler des ausgehenden 15., des 16. und des 17. Jahrhunderts, die sich mit der Deformation der menschlichen Gestalt auseinandersetzten. Dazu gehören Studienblätter, wie Leonardo da Vincis Federzeichnung (Abb.10) in der Sammlung des Royal Collection Trust, Windsor Castle, betitelt *A man tricked by Gypsies*, um 1493, in der der Zeichner Defizite der Proportion drastisch mit Altersmängeln zusammenbringt. Hier handelt es sich, wie Werner Hofmann kommentiert, „um physiognomische Verzerrungen ... zunächst aufgezeichnete Erfahrungen, zusammengetragen aus den Begegnungen mit Passanten, später von der Fantasie fiktionalisiert, also übertrieben“⁴⁷. Diese Einschätzung ist besonders relevant bezüglich der frühen Zeichenanleitungen für Amateure in dem bereits oben erwähnten Manual Mary Darlys, das im zweiten Teil dieser Arbeit thematisiert wird.

Von großer Bedeutung sind vor allem graphische Arbeiten aus der Werkstatt der Brüder Annibale (1560-1609) und Agostino (1557-1602) Carracci. Ihre skizzierenden Entwürfe menschlicher Köpfe und Körper werden in der Zeit nach 1600 mit dem Begriff der „caricatura“ in Verbindung gebracht. Dieser Terminus wurde erstmals von Filippo Baldinucci

⁴⁵ Hier wird zitiert aus der 2. Auflage des Werkes: Thomas Wright (1810-1877), *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*, London 1875².

⁴⁶ Champfleury, eigentlich Jules Francois Félix Husson (1821-1889), verfasste ein Geschichtswerk zur Entwicklung der Karikatur in sechs Bänden, beginnend mit der *Histoire de la Caricature Antique*, Paris 1865.

⁴⁷ Dazu Werner Hofmann in seinem Beitrag „Eine Randkunst entsteht: die Karikatur“, in: ders. u. Werner Nekes/Jutta M. Pichler, Aust.kat. *Ich traue meinen Augen nicht. Streifzüge durch 400 Jahre Karikatur und Bildsatire*. Mit Werken aus der Sammlung Werner Nekes, Krems (Karikatur Museum) 2011, S.45. Allerdings muss hier auch ergänzt werden, dass der Künstler, wie dem Kommentar des Werkes in der Royal Collection, Windsor Castle, zu entnehmen ist, sein Darstellungsinteresse menschlicher Boshaftigkeit zuwandte. Im Verso des Blattes befindet sich ein Text, betitelt „An inscription describing evil men“ vgl. die Archiv -Nr. RCIN 912495.

in seinem *Vocabulario toscano dell'arte del disegno* von 1681 eingeführt⁴⁸. Als „*ritrattini carichi*“, als „kleine Porträtkarikaturen“, bezeichnete Giovanni Antonio Massani⁴⁹ die Handzeichnungen Annibale Carraccis⁵⁰ in ihrer besonderen Qualität, die Züge eines Dargestellten noch erkennen zu lassen, sie aber durch Übersteigerungen zu verfremden. Eine Annibale Carracci zugeschriebene Arbeit mit menschlichen Profilköpfen⁵¹, datiert um 1595 (Abb. 11), sei hier vorangeschickt. Carracci nutzt das Blatt für zahlreiche männliche und weibliche Köpfe mit kaum erkennbaren oder ausgeprägten karikaturistischen Spuren in experimentellem Skizzieren.

In einem innovativen Schritt zur Entwicklung der Personalkarikatur bewegen sich Gian Lorenzo Berninis (1598-1680) berühmte Darstellungen des Papstes Innozenz XI. und des Kardinals Scipione Borghese (Abb. 12). aus der Mitte des 17. Jahrhunderts Hier wurden erstmals der Öffentlichkeit bekannte Persönlichkeiten zum herabgewürdigten Bildgegenstand. Der Gattungsbegriff der „Karikatur“ für die schnelle, in wenigen Strichen geführte Wiedergabe vor allem menschlicher Figuren, deren Identität in der Reduzierung oder Überladung („*caricare*“) noch erkennbar bleibt, gewann unter dem Eindruck der Karikaturen Berninis in der Mitte der sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts auch in Frankreich Gestalt. In England wurde der Begriff „*caricature*“ im Jahr 1686 in der *Bibliotheca Abscondita*, einem Konvolut an Schriften und Raritäten des Sir Thomas Browne⁵², eines Philosophen und Arztes der Zeit Charles II., angeführt.

Eine starke Motivation für die Beschäftigung mit dieser neuen graphischen Gattung entstand für künstlerische Amateure im 18. Jahrhundert durch die Attraktivität italienischer Einflüsse auf die heimische Kunst- und Theaterlandschaft, im Besonderen aber durch den „Kunstimport“ der Bildungsreisenden. Die von der Grand Tour mitgebrachten Blätter und Sammelalben der italienischen „*caricatura*“ aus Bologna, Rom oder Venedig, vor allem die Porträtkarikaturen Pier Leone Ghezzi (1674-1755), trafen auf große Aufmerksamkeit bei adligen Amateuren. Dies galt gleichermaßen für die Karikaturen Marco Riccis (1676-1730),

⁴⁸ Vgl. dazu Roland Kanz, „Lachhafte Bilder. Sedimente des Komischen in der Kunst der Frühen Neuzeit“, in: ders. (Hg.), *Das Komische in der Kunst*, Köln 2007, S. 51f.

⁴⁹ Giovanni Antonio Massani, der Sekretär Giovanni Battista Agucchis, publizierte dessen Malereitragat in der Einleitung einer Sammlung von Kupferstichen und Zeichnungen Annibale Carraccis, dazu: Elisabeth Oy-Marra: „Belloris moderne Künstler im Spannungsfeld unterschiedlicher historiografischer Modelle“, in: Karl Enekel/Klaus Zittel (Hgg.), *Die Vita als Vermittlerin von Wissenschaft und Werk*, Berlin 2013, S. 345-364.

⁵⁰ Dazu Monika Glavac, *Der „Fremde“ in der europäischen Karikatur*, Göttingen 2013, S. 53.

⁵¹ Dem Vorschlag einer Zuschreibung an Annibale Carracci durch den Bildkommentar des British Museum wird hier gefolgt, vgl. BM Collection, Reg.-Nr. Pp,3.17, als Zeichner wird an anderer Stelle auch dessen Bruder Agostino in Betracht gezogen.

⁵² Dazu Herbert Päge, *Karikaturen in der Zeitung*, Aachen 2007, S. 21 f. Der Autor zitiert hier Positionen von Gerd Unverfehrt, *Bild als Waffe*, München 1984.

eines Neffen Sebastiano Riccis, und Antonio Maria Zanettis (1679-1757), die eine Vielzahl von Protagonisten der italienischen Oper darstellten⁵³. Jenes Interesse teilten auch weibliche Kunstinteressierte: in einer frühen Schrift zur Geschichte der Karikatur führt Bohun Lynch eine Aussage an, die der Duchess of Marlborough (1660-1744) in den Mund gelegt wird. Die Adlige soll den befreundeten Politiker George Bubb Doddington (1691-1762) - Doddington wurde später festgehalten in Karikaturen von George Townshend und William Hogarth - nach seiner Rückkehr von der Grand Tour bereits im Jahr 1710 befragt haben: „Young man, you come from Italy. They tell me of a new invention there called ‘caricatura drawing’“.⁵⁴

Die Zeichnungen der italienischen Meister wurden dem englischen Graphik-Publikum des Adels durch Sammlungen wie die des Earl of Arundel (1585-1648) und des Consul Joseph Smith (1674-1770) vermittelt. Eine weitere Quelle entstand durch den Künstler und Printshop-Besitzer Arthur Pond (1705?-1758). Letzterer traf mit seinen Nachstichen der Arbeiten Carraccis (Abb. 13) das Interesse der wohlhabenden Bevölkerungsschichten, die selbst in diesem Genre aktiv werden wollten und, wie Louise Lippincott formuliert, „caricature as a form of polite entertainment“ bewerteten⁵⁵.

Ein entscheidender Impuls für die Ausbildung einer Blütezeit der Gattung im 18. Jahrhundert ging aus von einem der schärfsten Kritiker des übermäßigen Einflusses italienischer Vorbilder und des Befürworters einer Stärkung der eigenen, englischen Kunst, von dem bereits mehrfach erwähnten William Hogarth. Hogarths Zeichnungen, Kupferstiche und Gemälde, die mit dem Blick auf die Nivellierung der Gegensätze von „high and low“ und der Ausbildung eines neuen „mittleren Genres“ entstanden⁵⁶, wurden weder vom Künstler selbst noch von Autoren der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit seinem Werk in unserer Gegenwart⁵⁷, als „Karikaturen“ bezeichnet. Hogarth, der sich als „comic history painter“⁵⁸ im Sinne einer zeitgenössischen feinsinnigen, genuin englischen Form der Gesellschaftssatire verstand, empörte sich in seinen *Biographical Notes* (1753) vehement darüber, dass selbsternannte „Kunstkritiker“ und vermeintliche „connoisseurs“ seine Figuren als

⁵³ Zum Einfluss der italienischen Caricatura in England vgl. Döring 1991, S. 116 ff.

⁵⁴ Vgl. Bohun Lynch, *A History of Caricature*, London 1923, S. 46.

⁵⁵ Dazu Louise Lippincott, *Selling Art in Georgian London. The rise of Arthur Pond*, New Haven/London 1983, S. 134.

⁵⁶ Vgl. dazu Werner Buschs Beitrag zur Geschichte der englischen Karikatur der betreffenden Zeit in: ders., „Die englische Karikatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ansätze zu einer Entwicklungsgeschichte“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 40 (1977), S. 227-244, bes. S. 238.

⁵⁷ Hier sei nur Mark Hallett angeführt, der in seinen zahlreichen Schriften zu Hogarths Oeuvre von „graphic satire“ oder „satirical paintings“ spricht.

⁵⁸ Hogarths Selbsteinschätzung nimmt Bezug auf die literarische Verortung seines Freundes Henry Fielding, der sich diesbezüglich im Vorwort seines Romans *Joseph Andrews* (1742) eingehend äußert, worauf im Folgenden näher eingegangen wird. Die Position Hogarths ist hier zitiert nach Joseph Burke, *Einleitung zu William Hogarth, The Analysis of Beauty. With The Rejected Passages From The Manuscript Drafts And Autobiographical Notes* (1753), Repr. Oxford 1955, S. lii.

„charicatures“⁵⁹ bewerteten. In seinen ästhetischen Maximen, niedergelegt in der Schrift *The Analysis of Beauty* (1753), verwahrt sich der Künstler gegen jenes nicht-maßvolle Element, das der „Caracatura & Outré“⁶⁰ eigen sei. Die abwertende Beurteilung ist getragen von Hogarths Ablehnung dieses vom Kontinent eingeführten modischen Darstellungsmodus, auf dessen „Formlosigkeit“ er wohl auch durch seine variierenden Benennungen des Genres anspielt. Hogarth wechselt in der Benennung der pejorativ bewerteten Gattung zwischen: „caracatura“, „charicatures“ und „caricaturas“⁶¹. Hogarths Bildideen in der Auseinandersetzung mit Phänomenen der zeitgenössischen Lebenswelt lieferten, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, häufig zitierte Vorgaben für die weibliche amateurkünstlerische Arbeit. Ein Umstand, der sich begründen lässt aus der Aktualität der Bildthemen und nicht zuletzt im Sujet des Männlichkeitsbildes in seinen *Modern Moral Subject Series*.

Diese lebensweltliche Fokussierung William Hogarths wirkte auch in den ständig wachsenden Angeboten des Bildjournalismus im ausgehenden 18. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach. Zu den Publikations- und Rezeptionsorten der Karikatur in den erwähnten privaten Kontexten der „scrap books“ oder „jest books“ für den Austausch in Salons sowie den Fenstern der Printshops mit der Möglichkeit der Ausleihe für eine Abendunterhaltung⁶², ebenso wie auch des Erwerbs von Einzelblättern und Alben, kamen in zunehmendem Maße die in Wochen- und Monatszeitschriften präsentierten Drucke. Diese Zeitschriften als Grundsteine eines „modernen Großstadtjournalismus“, wie Wolfgang Cilleßen und Rolf Reichardt es in ihrem Beitrag zur Reproduktion englischer Karikaturen für den europäischen Kontinent formuliert haben⁶³, gaben interessierten Lesern in Deutschland einen Eindruck des lebendigen Karikaturen-Marktes in den englischen und französischen Metropolen. Jener Markt richtete in England seine Aufmerksamkeit auf die bereits erwähnten Künstler James Gillray, Isaac und George Cruikshank sowie Thomas Rowlandson, deren

⁵⁹ Dazu William Hogarth in seinen „Biographical Notes“, die der hier zitierten Edition der *Analysis of Beauty* angefügt sind, vgl. Hogarth, ebd., S. 218 und Burke, Vorwort der *Analysis*, S. lii.

⁶⁰ Hogarth hat in seiner kunsttheoretischen Schrift eine „Analysis of the Ridiculous“ nicht ausgearbeitet, vgl. dazu Burke, Vorwort der *Analysis*, S. li, doch verweist er z. B. im sechsten Kapitel seiner Abhandlung, „Of Quantity“ darauf, dass „improper, or incompatible excesses“ Gestaltungselemente des „burlesque“ seien. Diese widersprechen per se den Elementen ästhetischer Topoi bei Hogarth, wie der „fitness“, der „simplicity“, der „intricacy“, dazu Hogarth, *Analysis*, S. 48.

⁶¹ Dazu Burke 1955, lii, ebd. S. 218 und vgl. die Benennung im Titel des Subskriptionsblatts *Characters and Caricaturas* von 1743.

⁶² Blätter mit dem Vermerk „lent out for the evening“, vertrieben zum Beispiel durch Thomas Tegg, einen der zahlreichen Printshop-Besitzer, zum Preis von einem Shilling, vgl. dazu Silke Meyer, *Die Ikonographie der Nation. Nationalstereotype der englischen Druckgraphik des 18. Jahrhunderts*, Münster 2003, S.36.

⁶³ Vgl. dazu Wolfgang Cilleßen/Rolf Reichardt „Nachgestochene Karikaturen. Ein Journal und sein bildgeschichtlicher Hintergrund“, in: dies. (Hgg.), *Napoleons neue Kleider. Pariser und Londoner Karikaturen im klassischen Weimar*, Berlin 2006, S. 7.

Werke eine lebhaftere Rezeption in hohen und niederen gesellschaftlichen Schichten fanden. Zu diesen Künstlern traten Zeichner vielfach aristokratischer Herkunft oder aus dem wohlhabenden Bürgertum, wie die bereits genannten: George Townshend und Henry Bunbury, wie Robert Dighton (1752-1814) und James Bretherton (1730-1806), um nur einige Vertreter anzuführen, als Teil einer vielgestaltig sich ausbildenden Klientel von Amateuren. Große Londoner Graphikhandlungen, wie die Unternehmen von Samuel William Fores, William Holland, Thomas Tegg und Hannah Humphrey (1745-1818)⁶⁴, publizierten hochwertige Drucke und unterhielten eigene Ausstellungsräume für Karikaturen. Zur Ausstellung kamen aber auch weniger anspruchsvolle Produkte einer günstig zu erwerbenden Alltagsgraphik. An diese lässt das von einer Zeichnerin zur Publikation freigegebene Blatt in der eingangs erwähnten Darstellung Edward Hulls denken. Timothy Clayton stellt die Vermutung an, dass es „keine allgemein anerkannte ‚Hierarchie‘ der druckgraphischen Gattungen gab“⁶⁵. Die Popularität der graphischen Gattungen in einer Zeit wachsenden Interesses an reproduzierbaren und „mobilen“ Wissensinhalten, man denke auch an die Einrichtung der „circulating libraries“, die einen Kenntnissgewinn für einkommensschwächere Bevölkerungsschichten erlaubten, ließ offenbar Raum für Werke von professioneller Hand ebenso wie für Arbeiten von künstlerischen Laien.

In gleicher Weise ist die Geschichte der Karikatur in dieser Zeit untrennbar mit der Geschichte des Bildjournalismus verbunden. Für einen hohen Bekanntheitsgrad der satirischen Graphik englischer und französischer Zeichner sorgte Friedrich Justin Bertuchs (1747-1822) in Weimar ab 1798 herausgegebenes Periodikum *London und Paris*⁶⁶, das im Besonderen James Gillrays Drucken eine Bühne gab, aber auch die Blätter kaum bekannter Zeichner vorstellte, wie später anhand einer Arbeit von weiblicher Hand gezeigt wird.

Bertuchs Zeitschrift lieferte bis 1815 Beiträge zum kulturellen, politischen und sozialen Geschehen in den europäischen Metropolen. Von dort schickten „Auslandskorrespondenten“, wie Christian Hüttner aus London, oder Carl Bertuch, ein Sohn des Verlegers, und Karl August Böttiger aus Paris ihre Berichte. Mit der Themenspanne einer „revue morale, politique et littéraire“ später ergänzt um „religieuse“ und „scénique“, warb auch die von Charles Philipon (1800-1861) im Jahr 1830 gegründete Wochenzeitschrift *La Caricature*. Das neue

⁶⁴ Hier werden nur die Lebensdaten der Verlegerin angeführt, da ihr in dieser Arbeit ein Unterkapitel gewidmet ist.

⁶⁵ Dazu: Timothy Clayton „Commerz und Propaganda. Der Markt für englische Karikaturen auf dem Kontinent“, in Cilleßen/Reichardt 2006, Clayton führt auch Standardpreise der Graphiken an: so erhielt man bei Thomas Tegg und im Verlagshaus Ackermann Drucke in einer Preisspanne von 1s bis 7s, Preisstufen ergaben sich aus der Feinheit und der Kolorierung eines Druckes. S. 40f.

⁶⁶ Vgl. Dazu Wolfgang Cilleßen und Rolf Reichardt, „Eine graphische Spottkultur in Deutschland?“ In: dies. und Christian Deuling 2006.

Druckverfahren der Lithographie ermöglichte die Vervielfältigung farbiger Karikaturen, die auch im ganzseitigen Format in der täglich erscheinenden Nachfolgezeitschrift der *Caricature*, dem *Charivari*, publiziert werden konnten. *Le Charivari* erschien von 1832-1837 und vermittelte einem breiten Publikum Karikaturen namhafter Zeichner, wie Honoré Daumier und Grandville⁶⁷. Erweiterungen der satirischen Zeichnung zu einer humoristischen Bildgeschichte wurden unter der Bezeichnung „Cartoon“ durch die ab 1841 in Großbritannien erscheinende Zeitschrift *Punch* vorgestellt. Klare terminologische Abgrenzungen zwischen „Cartoon“ und „Caricature“ verwischen sich, da auch in Graphiken des 18. Jahrhunderts narrative Elemente und durch Sprechblasen übermittelte Dialoge zu finden sind. Beide graphischen Kunstformen erhielten eine Bühne in einer Fülle von Satirezeitschriften, von denen hier nur ganz wenige als Beispiel genannt werden können. Mit einem fast hundertjährigen Erscheinungszeitraum sind das für den deutschsprachigen Bereich: die *Fliegenden Blätter* (1845-1944), der *Kladderadatsch* (1848-1944), ebenso wie der *Simplicissimus* (1896-1944, dann 1954-1967). Das amerikanische Magazin, *The New Yorker*, das ab 1925 auf den Markt kam mit seitenfüllen „panels“ karikaturistischer Erzählungen, beschäftigte eigene Cartoonisten. Das Weiterleben karikaturistischer Vermittlungsstränge der politischen und gesellschaftskritischen Themenbereiche sowie der Personalkarikatur soll hier nicht detailliert ausgeführt werden. Die politische Karikatur etablierte sich als regelmäßige Beilage in Tages- und Wochenzeitschriften mit unverminderter Brisanz im 20. und im 21. Jahrhundert, in ihrer Wirkkraft gesteigert mittels neuer medialer Verbreitungsmöglichkeiten. Aktualität erhielt diese Wirkkraft durch die im Kontext fundamentalistischer Weltanschauungen evozierten fanatischen Reaktionen bis zur Ermordung von Zeitungsredakteuren satirischer Presse.

Eigene Museen der Gattung, hier am Beispiel des unmittelbaren geographischen Kontextes gewählt, das *Deutsche Museum für Karikatur und Zeichenkunst – Wilhelm Busch Museum* in Hannover (seit 1937) oder das *caricatura museum* (seit 2008) in Frankfurt am Main, geben der Karikatur einen eigenen kuratorischen Fokus und zeigen heute Werkschauen männlicher und weiblicher Künstler der Gattung.

Der historische Entstehungszusammenhang der im Folgenden zu betrachtenden Zeichnungen und Drucke von weiblicher Hand brachte eine zeitspezifische Ausprägung der Auseinandersetzung mit dem „ridiculous and outré“ hervor. Humoristische Graphik von Amateurinnen in Großbritannien bot im 18. und im beginnenden 19. Jahrhundert als Novität

⁶⁷ Vgl. dazu die umfangreiche Digitalisierung der Bildbeiträge französischer Karikatur des 19. Jahrhundert durch die Universitätsbibliothek Heidelberg: <http://caricature.uni-hd.de> sowie <http://charivari.uni-hd.de>.

Frauen im Kontext der Salonkultur, aber auch als Beschäftigten in Familienbetrieben des aufstrebenden Graphikhandels die Möglichkeit der Ausbildung zeichnerischer Ausdrucksmöglichkeiten und des Kenntnisgewinns in gesellschaftlichen Zusammenhängen. Die Arbeiten der in der Regel wenig bekannten Zeichnerinnen fanden in der Karikaturenforschung bislang kaum Beachtung. Der folgende Überblick zum Forschungsstand fasst die gattungsbezogene Literatur kurz zusammen.

1.2 Forschungsstand

Angesichts des Zugriffs der Karikatur auf Gegenstandsbereiche mehrerer wissenschaftlicher Fachgebiete, werden die graphischen Werke dieser Gattung seit Beginn des 20. Jahrhunderts auf verschiedenen Forschungsfeldern diskutiert. Diese finden sich neben der Kunstgeschichte unter anderem in der Politikwissenschaft, der Literaturgeschichte, der Geschichtswissenschaft. In ihrer interdisziplinären Relevanz ist die Karikatur Gegenstand bildwissenschaftlicher Fragestellungen.

In der Folge der frühen, bereits erwähnten, Überblickswerke von Thomas Wright und Jules Champfleury sowie von Arsène Alexandre (1892)⁶⁸ setzte sich Eduard Fuchs⁶⁹ zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einem sozialgeschichtlich orientierten Blickwinkel mit der Gattung auseinander. Wesentliche Beiträge zur Geschichte der Gattung finden sich auch in Publikationen Werner Hofmanns⁷⁰, Georg Piltz⁷¹ oder Jürgen Dörings⁷².

Grundlegende Schriften des 20. Jahrhunderts zur Entwicklung der Karikatur reflektieren deren Stellenwert, so Ernst Kris und Ernst H. Gombrich in ihrer gattungsgeschichtlichen Betrachtung *Caricature* aus dem Jahr 1940: „Comic art is, and has always been ranked as inferior“⁷³. Diese Position und Gombrichs gut zwanzig Jahre später erneut beklagte ungerechtfertigte „Vernachlässigung dieses reichen Materials durch die Kunstgeschichte“⁷⁴ muss angesichts der Fülle wesentlicher Publikationen der letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts revidiert werden. Hier sei nur ausschnitthaft auf die Schriften Ronald Paulsons

⁶⁸ Dazu: Arsène Alexandre, *L'Art du rire et de la caricature*, Paris 1892.

⁶⁹ Eduard Fuchs, *Die Karikatur der europäischen Völker*, 2 Bde., Berlin 1901.

⁷⁰ Dazu Werner Hofmann, *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso*, Hamburg 1956, Neuauf. 2007.

⁷¹ Dazu Georg Piltz, *Die Geschichte der europäischen Karikatur*, Berlin 1980.

⁷² Dazu Jürgen Döring, *Eine Kunstgeschichte der frühen englischen Karikatur*, Hildesheim 1991.

⁷³ Ernst Kris/ Ernst H. Gombrich, *Caricature*, Hammondsworth 1940, S. 3.

⁷⁴ Ernst H. Gombrich, „Bildpropaganda und Kunst aus der Zeit der Romantik“, in: ders., *Meditationen über ein Steckenpferd*, Wien 1963, S. 185-195, S. 185.

zur Hogarth-Forschung⁷⁵, die Beiträge Werner Buschs zur englischen Karikatur⁷⁶ und die Veröffentlichungen Mark Halletts⁷⁷, Diana Donalds⁷⁸ oder Amelia Rausers⁷⁹ verwiesen. Ernst Kris und Ernst H. Gombrich werteten in ihrer psychoanalytisch fundierten Betrachtung die Schriften Sigmund Freuds zum menschlichen Witz und Humor aus⁸⁰. Eine kunsthistorisch ausgerichtete Untersuchung ikonographischer Zitate der Hochkunst in der Karikatur wird zum zentralen Thema bei Werner Busch⁸¹. Die kunstgeschichtliche Diskussion der Karikatur nimmt dabei häufig einzelne Künstler, vor allem die „great names“, wie James Gillray, Isaac und George Cruikshank und Thomas Rowlandson in den Fokus und liefert neue Positionen der Werksicht. Die Arbeiten James Gillrays stehen vielfach im Zentrum des Interesses, so in Christiane Banerjis Publikation *Gillray observed* (1999)⁸² und den Beiträgen von Mark Hallett und Richard Godfrey, *James Gillray – The Art of Caricature* (2001)⁸³ sowie Todd Porterfields, *Love Bites. Caricatures by James Gillray* (2015)⁸⁴. Veröffentlichungen von Christina Oberstebrink, *Karikatur und Poetik: James Gillray 1756-1815* (2005) oder Melanie Unselds 2017 erschienenes Werk *Delights of harmony: James Gillray als Karikaturist der englischen Musikkultur um 1800*, liefern Beispiele der interdisziplinären Validität der Gattung. Ein vergleichbares wissenschaftliches Interesse gilt auch den Werken Thomas Rowlandsons⁸⁵ und Isaac und George Cruikshanks⁸⁶.

⁷⁵ Hier seien nur als Beispiele angeführt: Ronald Paulson, *Hogarth*, Bde.1-3, Cambridge 1991–93, davor bereits Paulsons neuer Blick auf die Werke Rowlandsons: ders., *Rowlandson: A New Interpretation*, London 1972.

⁷⁶Vgl. Werner Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip*, Hildesheim 1977, ders., *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne* München 1993 und ders., *Englishness*, München/Berlin 2010..

⁷⁷Dazu: Mark Hallett, *The Spectacle of Difference: Graphic Satire in the Age of Hogarth*, Yale 1999.

⁷⁸ Dazu: Diana Donald, *The Age of Caricature - Satirical Prints in the Reign of George III*, New Haven 1997.

⁷⁹ Dazu: Amelia Rauser, *Caricature Unmasked*, Newark 2008.

⁸⁰ Dazu: Ernst Kris in der Aufnahme der Schriften Sigmund Freuds: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905) und *Der Humor* (1927), vor allem in Kris, *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*, Frankfurt 1977, S.145ff. sowie Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion*, Erstausgabe 1959, 6.Aufl., Berlin 2002.

⁸¹ Werner Busch, *Das sentimentalische Bild.*, München 1993. Diese Publikation Werner Buschs sei hier nur stellvertretend für zahlreiche Auseinandersetzungen des Autors mit der britischen Karikatur genannt. Diese künstlerische Ausdrucksform wird von Busch als ein Katalysator gravierender Wandlungen in Gattungsstrukturen der Kunst zum ausgehenden 18. Jahrhundert diskutiert, vgl. dazu Busch, ebd., S. 460 ff.

⁸² Christiane Banerji (Hg.), *Gillray observed: the earliest account of his caricatures in "London und Paris"*, Cambridge 1999.

⁸³ Mark Hallett/Richard Godfrey (Hgg.), *James Gillray – The Art of Caricature*, London 2001.

⁸⁴ Melanie Unseld, *Delights of harmony: James Gillray als Karikaturist der englischen Musikkultur um 1800*, Oldenburg 2017.

⁸⁵ Dazu A.P. Oppés Publikation zu Rowlandsons Oeuvre: Adolph Paul Oppé, *Thomas Rowlandson: his drawings and water-colours*, London 1923 und die von Patricia Phagan publizierte Aufsatzsammlung: dies. (Hg.), *Thomas Rowlandson. Pleasures and Pursuits in Georgian England*, London 2010.

⁸⁶ Zu Cruikshank vor allem die Publikation von Robert L. Patten (Hg.), *George Cruikshank, A Revaluation*, Princeton 1992.

Publikationen, die sich mit karikaturistischen Arbeiten künstlerischer Laien auseinandersetzen, sind dagegen rar. Erwähnung findet der Stellenwert amateurkünstlerischer Graphik, im Besonderen für die Hochzeit der englischen Karikatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in Überblickswerken wie Diana Donalds *Age of Caricature* (1997)⁸⁷, Tamara L. Hunts *Defining John Bull* (2003)⁸⁸ und Vic Gatrells *City of Laughter* (2007).

Auf die vorbereitende Funktion der Dilettanten, im Besonderen in Großbritannien, für die neuen Ausdrucksebenen professioneller Karikaturisten hat auch Werner Busch ausdrücklich hingewiesen⁸⁹. Diese Zeichner, wie die oben genannten: George Townshend⁹⁰, Henry Bunbury, Robert Dighton, aber auch weniger bekannte Amateure beiderlei Geschlechts, trugen, wie Constance C. Mcphee und Nadine M. Orenstein in einer neueren Publikation des Metropolitan Museums New York mit dem Titel *Infinite Jest* (2012)⁹¹ hervorheben, durch ihre an etablierte Karikaturisten weitergereichten Beiträge zur Fundierung der beliebten graphischen Kunstform im 18. Jahrhundert bei. Mcphee und Orenstein stellen fest: „...professionals ...happily accepted designs to etch from amateurs and minor artists“⁹². So wurde gerade der, wie die Autorinnen formulieren, „lighthearted nonprofessionalism“ zum Modus der karikaturistischen Darstellung. Zum einen hatte letzterer auch professionellen Künstlern, wie Agostino und Annibale Carracci und Gian Lorenzo Bernini, zur schöpferischen Zerstreuung und Unterhaltung gedient. Die graphische „Tiefstapelei des Künstlers“ unterstützte gar, auch bei Künstlern wie Leonardo und Michelangelo, deren Ruf der geistreichen (Selbst-)Ironie, wie Barbara Wittmann im Zusammenhang der „ironischen Natur des Malers“ feststellt⁹³. Zum anderen verband die krude und naive Darstellungsweise, bewusst gewählt oder den Grenzen graphischer Fertigkeiten geschuldet, Professionelle und künstlerische Laien. Allerdings ist ein wesentlicher Unterschied zwischen der Künstlerkarikatur und den Arbeiten weiblicher Amateure, dem Gegenstand dieser Untersuchung, hervorzuheben. Werner Hofmann konstatiert im Hinblick auf die Praxis der Künstler-Karikaturisten: „Sie demonstrieren das **Verlernen**, indem sie entstellen und

⁸⁷ Dazu S. 5, FN 12 dieser Arbeit.

⁸⁸ Dazu Tamara, L. Hunt, *Defining John Bull. Political Caricature and National Identity in Late Georgian England*, Hampshire/Burlington 2003.

⁸⁹ Werner Busch, „Die englische Karikatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 40 (1977), S. 227-244, S. 228 und 234.

⁹⁰ Townshend stellte mit seiner herabsetzenden Darstellung des Herzogs von Cumberland in seiner Karikatur *Gloria Mundi* entscheidende Weichen für die Karikatur als Medium der politischen Kritik, dazu Abb. 77 dieser Arbeit.

⁹¹ Vgl. Constance C. Macphee/Nadine M. Orenstein, *Infinite Jest. Caricature and Satire from Leonardo to Levine*, New York 2012, S. 9f.

⁹² Ebd., S.10.

⁹³ Vgl. Barbara Wittmann, „Der gemalte Witz: Giovan Francesco Carotos ‚Knabe mit Kinderzeichnung‘“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 50, Heft I, 1997, S. 200.

verzerren, um das Lehrgebäude der Grand Manner als hohles Kunstwerk zu entlarven“⁹⁴. Bei den zeichnenden Frauen der Untersuchungszeit geht es dagegen um das Erlernen künstlerischer Techniken in ganz neuen Gegenstandsbereichen und die damit verbundene Wissenserweiterung.

Da in der vorliegenden Untersuchung England als ein zentraler Ort der Entstehung und Verbreitung karikaturistischer Graphik fokussiert wird, richtet sich das Interesse vorwiegend auf Forschungsliteratur aus Großbritannien. Hier finden Publikationen Beachtung, die sich zunächst grundsätzlich mit den Werken künstlerischer Amateure beschäftigen. In diesem Zusammenhang sei vor allem Kim Sloan genannt, die mit ‚*A Noble Art. Amateur Artists and Drawing Masters c. 1600-1800*‘ (2000)⁹⁵ eine grundlegende Übersicht der Arbeiten künstlerischer Laien lieferte. Im selben Jahr erschien auch Ann Berminghams Buch *Learning to Draw. Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, in dem sich die Autorin in Aufsätzen dem „Amateurism“, aber auch gezielt weiblicher Amateurkunst widmet⁹⁶. Beide Autorinnen nehmen eine wissenschaftliche Diskussion der künstlerischen Unterweisung und Förderung des Kunstschaffens, vor allem aristokratischer Amateure, auf. Diese gründete sich auf das Gedankengut des Cortegiano Baldassare Castigliones (1528) und Henry Peachams *Complete Gentleman* (1634), dessen Regeln der Lebensführung im 17. und besonders auch im 18. Jahrhundert auf das Ideal der „accomplished lady“ übertragen wurden⁹⁷.

In den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts setzten sich bereits verschiedene Publikationen mit dem kunstgeschichtlichen Erbe der Amateurkunst von den Anfängen des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart auseinander. David Alexander widmete seine Studien dem Thema *Amateurs and Printmaking in England* (1983)⁹⁸, ebenso wie Jane Roberts in ihrem Werk *Royal Artists from Mary Queen of Scots to the Present Day* (1987)⁹⁹. In der künstlerischen Ausbildung männlicher und auch weiblicher Amateure stehen das Zeichnen und die druckgraphischen Techniken im Mittelpunkt. Auch Kim Sloan nahm dieses Thema mit ihrem

⁹⁴ Vgl. Dazu Hofmann 2011, S. 47.

⁹⁵ Vgl. S. 4, FN 8 dieser Arbeit.

⁹⁶ Vgl. Ann Bermingham, *Learning to Draw. Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, London 2000, vor allem die Beiträge „Articles Fanciful, Useful, and Neat – The Business of Amateur Art“, S.127-181 sowie „Accomplished Women“, S. 183-224.

⁹⁷ Dazu auch Michael Wiemers, *Der Gentleman und die Kunst. Studien zum Kunsturteil des englischen Publikums in Tagebuchaufzeichnungen des 17. Jahrhunderts*, Hildesheim/Zürich/New York 1986. Wiemers beschäftigt sich mit bedeutenden Vertretern der kunstinteressierten Grand-Tour-Reisenden im 17. Jahrhundert, wie den bereits erwähnten John Evelyn und Samuel Pepys.

⁹⁸ Dazu David Alexander, *Ausst.-kat. Amateurs and Printmaking in England 1750-1830*, Oxford (Wolfson College) 1983.

⁹⁹ Dazu Jane Roberts, *Royal Artists from Mary Queen of Scots to the Present Day*, London 1987.

Beitrag *Drawing – a ‚polite recreation‘ in eighteenth-century England* (1982)¹⁰⁰ auf. Die soziokulturellen Kontexte der künstlerischen Vermarktung beleuchten Arbeiten von John Barrell, *Painting and the Politics of Culture* (1992)¹⁰¹ und Marcia Pointon, *Strategies for Showing* (1997)¹⁰².

Die Themenzusammenhänge amateurkünstlerischer Unterweisung, Werkproduktion und –rezeption sind selbstverständlich nicht auf die wissenschaftliche Diskussion in Großbritannien beschränkt. Hier soll nur am Rand auf die Publikationen von Perrin Stein, Charlotte Guichard und anderen verwiesen werden, die unter dem Titel *Artists and Amateurs: Etching in Eighteenth-Century France* (2013) veröffentlicht wurden¹⁰³. Laurent Baridon und Martial Guéron diskutieren in ihrer Studie *L’Art et l’histoire de la caricature* von 2006 neben der französischen und englischen auch die italienische Karikatur des 18. Jahrhunderts¹⁰⁴. Nicht unerwähnt bleiben dürfen Wolfgang Kemp bereits zitiertes grundlegendes Werk *Einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen* (1979) und Alexander Rosenbaums Studie *Der Amateur als Künstler* (2010)¹⁰⁵, die ein Untersuchungsinteresse an amateurkünstlerischem Schaffen im zeitlichen Abstand von dreißig Jahren repräsentieren.

Neue Aktualität erhält die Themenstellung durch eine Publikation von 2017. Johanna Marschner, David Bindman und Lisa L. Ford sind die Herausgeber des Bandes *Enlightened Princesses*¹⁰⁶, der die Ergebnisse eines gleichnamigen Symposiums von 2014 in Hampton Court Palace aufnimmt und eine Ausstellung gleichen Titels im Yale Center for British Art in New Haven, Connecticut (2017), begleitet. Vorgestellt werden die Werke dreier bedeutender Amateurinnen, der deutschen Prinzessinnen Caroline, Augusta und Charlotte, die durch Heirat dem englischen Königshaus verbunden waren. Eine der Ausstellungssektionen trägt einen Titel, der für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit als programmatisch übernommen werden kann: „Cultures of Learning“¹⁰⁷.

¹⁰⁰ Dazu Kim Sloan, „Drawing – ‘a polite recreation’ in eighteenth-century England and France“, in: Harry C. Payne (Hg.), *Studies in Eighteenth-Century Culture* 11, Madison (Wisc.) 1982.

¹⁰¹ Dazu John Barrell (Hg.), *Painting and the Politics of Culture: New Essays on British Art 1700-1850*, Oxford 1992.

¹⁰² Dazu Marcia Pointon, *Strategies for Showing*, Oxford 1997.

¹⁰³ Dazu Perrin Stein (Hg.), *Artists and Amateurs: Etching in Eighteenth-Century France*, New York 2013, u.a., S. 65 zum Druckgewerbe in weiblicher Hand.

¹⁰⁴ Vgl. Laurent Baridon/Martial Guéron, *L’art et l’histoire de la caricature*, Paris 2006.

¹⁰⁵ Dazu Alexander Rosenbaum, *Der Amateur als Künstler. Studien zur Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert*, Berlin 2010, vgl. u.a. S. 294.

¹⁰⁶ Dazu Johanna Marschner, David Bindman, Lisa L. Ford, *Enlightened Princesses. Caroline, Augusta, Charlotte, and the Shaping of the Modern World*, Yale 2017.

¹⁰⁷ Hier zitiert nach der Ankündigung der Ausstellung *Enlightened Princesses: Caroline, Augusta, Charlotte, and the Shaping of the Modern World*, <http://britishart.yale.edu/exhibitions/enlightened-princesses-caroline-augusta-charlotte-and-shaping-modern-world>.

Der Aspekt der Wissenserweiterung im Kontext des Erprobens künstlerischer Techniken, der Wahrnehmung, Thematisierung und des Sammelns künstlerischer Objekte durch hochgebildete weibliche Adlige wurde in Publikationen, wie den oben erwähnten Beiträgen von Jane Roberts, Johanna Marschner und David Bindman bereits thematisiert. In der folgenden Untersuchung soll diese Themenstellung nun zum einen auf die Klientel von Amateurinnen bürgerlicher Schichten erweitert werden. Zum anderen richtet sich der Fokus hier auf künstlerisches Arbeiten in einer graphischen Gattung, die in formaler und thematischer Hinsicht nicht zum Ausbildungsprogramm der erwähnten „accomplished ladies“ der Untersuchungszeit gehörte und sich mit der physischen und moralischen Deformität des Menschen beschäftigt. Eine Arbeit, die gezielt den weiblichen Beiträgen zur Karikatur und in diesem graphischen Medium dem weiblichen Interesse an Missverhältnissen oder Normabweichungen menschlicher Erscheinung nachgeht, fehlt bislang.

Als wesentliche Recherche-Quelle für dieses Forschungsvorhaben dient Mary Dorothy Georges bereits erwähnter siebenbändiger Katalog der *Political and Personal Satires Preserved in the Department of Prints and Drawings of the British Museum (1935-1954)*¹⁰⁸, in dem Namen weiblicher Amateure dokumentiert sind. Die Arbeiten der dort genannten Frauen fanden bisher keine oder nur wenig Beachtung. In der Betrachtung und dem Vergleich der Werke von weiblicher Hand werden nun unterschiedliche Positionen der kunsthistorischen Literatur zur Funktion und Effizienz der Karikatur berücksichtigt: das sind zum einen jene, die ihr kritisches, subversives, provokantes Potenzial diskutieren, wie Gerhardt Langemeyer, Gerd Unverfehrt u.a. in *Bild als Waffe*¹⁰⁹ (1984) oder Arbeiten zur politischen Satire des historischen Zeitfensters dieser Arbeit, wie David Bindmans *The Shadow of the Guillotine* (1989)¹¹⁰ sowie Vincent Carettas, *George III and the Satirists from Hogarth to Byron* (1990)¹¹¹.

Da sind zum anderen Positionen, die Karikaturen die Qualität von humoristischen Zeichnungen beimessen, sie als Graphiken werten, in deren Aussage eine kritische - im Sinne von ablehnender - Haltung oder eine meinungsbildende Intention nicht im Vordergrund steht, sondern die vor allem unterhalten möchten¹¹². Interessant ist in diesem Zusammenhang ein

¹⁰⁸ Vgl. dazu S. 6, FN 14 dieser Arbeit.

¹⁰⁹ Vgl. Gerhard Langemeyer/Gerd Unverfehrt u.a. (Hrsg.), *Das Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, München 1984.

¹¹⁰ Vgl. David Bindman, *The Shadow of the Guillotine. Britain and the French Revolution*, London 1989.

¹¹¹ Vgl. Vincent Caretta, *George III and the Satirists from Hogarth to Byron*, University of Georgia 1990.

¹¹² Eine ähnliche Unterscheidung nimmt Marika Müller vor, die den „kommunikativen Mehrwert“ einer ironischen Äußerung differenziert in „eine scherzhafte, heitere und eine anklagend-vorwurfsvolle Zusatzbedeutung“. Dies geschieht in einem Rückgriff auf Wittgensteins Begriff des Sprachspiels, vgl. dazu: Marika Müller, *Die Ironie. Eine Kulturgeschichte und Textgestalt*, Würzburg 1995, Einleitung [o.S.], zitiert nach

rezeptionsanalytischer Aspekt, den Mike Goode in einem neueren Aufsatz zur Hochzeit der englischen Karikatur einbringt: Goode vertritt die Ansicht, dass die Karikatur nicht grundsätzlich auf eine Meinungsveränderung der Rezipienten, auf „persuasion“, abziele. Eine Veränderung im Sinne einer Neukonstruktion gesellschaftlicher Phänomene sei nicht generell intendiert. Dagegen vermittele die Typologisierung und Repetition zeitgenössischer Charaktere die Botschaft einer statischen gesellschaftlichen Struktur. Gerade in ihrer großen Verbreitung im ausgehenden 18. Jahrhundert stünde vorrangig die komische Potenz der Karikaturzeichnung zur Diskussion. Diese führe zeitgenössische Rezipienten in einer unernsten Gemeinschaft zusammen, so Mike Goode: „Rather, it strove instead for blatant and often coarse comic effects designed to appeal to a taste for the carnivalesque and the ridiculous“¹¹³. Diese Gemeinschaft empfinde sich in der vergnüglichen Betrachtung satirischer Blätter selbst als „collection of caricatures“, ohne normative Ansprüche.

Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Amelia Rauser in ihrer Diskussion des affirmativen und identitätsstiftenden Effekts der Personalkarikatur. Rauser zitiert die „Macaroni Prints“, Darstellungen modebewusster Männlichkeit, publiziert von Matthew und Mary Darly in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts, als Beispiele einer Transformation verspottender Wahrnehmung in eine wohlwollende Rezeption. Diese ergebe sich aus der Auszeichnung, überhaupt des Karikiert-Werdens würdig zu sein und könne sogar der persönlichen Identitätsfindung dienen¹¹⁴.

1.3 Die „Gegenkunst“¹¹⁵ –

Karikatur vor dem Hintergrund der kunsttheoretischen Debatte des 18. Jahrhunderts

Die im Folgenden zu diskutierenden Werke künstlerischer Amateurinnen in Großbritannien sollen der Karikatur angesichts ihres breiten Gattungsspektrums zugeordnet werden. Dieses bietet sich durch seine Randzonen und Überschneidungen mit anderen Genres als Bezugsfeld

Isabelle Stauffer, *Weibliche Dandys, blickmächtige Femmes fragiles. Ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle*, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 14.

¹¹³ Mike Goode, „The Public and the Limits of Persuasion in the Age of Caricature“, in: Todd Porterfield (Hg.), *The Efflorescence of Caricature, 1759-1838*, Farnham/Burlington 2011, S.122 und S. 129, S. 133.

¹¹⁴ Amelia Rauser, „Hair, Authenticity, and the Self-Made Macaroni“, in *Eighteenth-Century Studies* 38.1, 2004, S. 101-117, S. 111ff. sowie William Feaver/Ann Gould (Hgg.), *Masters of Caricature from Hogarth and Gillray to Scarfe and Levine*, London 1981, William Feaver verweist auf die Auszeichnung des Karikiertwerdens, diese gelte allerdings für das private Umfeld gesellschaftlicher Zirkel: „The ability to take a joke against oneself has always been said to be a test of a good club member. To be caricatured, not for publication but for private circulation, could thus be taken as a mark of esteem.“ Dazu Feaver 1981, S. 21.

¹¹⁵ Diese Bezeichnung wird gewählt von Werner Hofmann, dazu: ders. *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso*, Einleitung. Hofmann beschreibt den Weg der Karikatur aus der Position einer als mit dem künstlerischen Kanon nicht vereinbar bewerteten „Gegenkunst“ hin zum Kunstwerk, „zur positiven, sinngebenden Ausdrucksleistung.“

an, macht aber auch zunächst ein Abstecken der terminologischen Orientierungspunkte notwendig. Die Problematik der Zuordnung beschreibt bereits Thomas Wright in seinem oben erwähnten Werk zur Geschichte der Karikatur:

„I have felt some difficulty in selecting a title for the contents of the following pages, in which it was, in fact, my design to give...a general view of the History of Comic Literature and Art. Yet the word comic seems to me hardly to express all the parts of the subject ...“¹¹⁶

Zum terminologischen Terrain der Karikatur gehören Begriffskomplexe, wie „Komik“, „Groteske“, „Satire“, „Ironie“, „Humor“ und „Witz“. Zu beachten ist, dass es sich hier um literatur- und kulturwissenschaftliche Begriffsfelder handelt, die unterschiedlichen Kontexten entnommen sind. Diese werden als Gattungen, wie „Witz“ und „Satire“, die dem Bereich der Dicht- und der Bühnenkunst angehören, oder als ursprünglich rhetorische Figuren, wie die „Ironie“, in den kunstgeschichtlichen Diskurs einbezogen.

Der Ironie, ebenso wie den oben erwähnten Begriffen des „Grotesken“, der „Satire“, des „Witzes“, kommt in der Untersuchungszeit des unter anderem von Andrej Pop und Mechtild Widrich diskutierten „sceptical eighteenth century“ eine besondere Relevanz zu¹¹⁷. Die genannten Begriffe implizieren eine Verunsicherung vermeintlich festgeschriebener Wertsetzungen, stehen für Denkformen, die sich nicht auf die künstlerische Brillanz, sondern auf die in der Regel beabsichtigte provozierende Wirkung des eigenen Werkes richten. Damit ist die Karikatur zunächst als „Gegenkunst“ in der Titulierung Werner Hofmanns zu bewerten.

Die erwähnte Übertragung von Begriffen der Literatur- und Dramentheorie auf kunsttheoretische Betrachtungen geschieht vor dem Hintergrund einer im 18. Jahrhundert einsetzenden grundsätzlichen Debatte über den Status der Künste und letztlich einer Bedeutungsbestimmung der „Schönheit“ und deren Stellenwert für Literatur und bildende Kunst. Wegbereitend im Bestreben einer theoretischen Fundierung und Verwissenschaftlichung der Kunst ist das Konzept einer ästhetischen Kunstlehre. In der Initiative Alexander Gottlieb Baumgartens (1717-1762) wird diese als eine sinnliche Erkenntnistheorie im Gegenüber des rationalistischen Erkenntnisbegriffs entwickelt in dessen fragmentarischer Schrift *Aesthetica*, erschienen im Zeitraum 1750-58.

¹¹⁶ Wright 1865, Vorwort.

¹¹⁷ Andrei Pop und Mechtild Widrich widmen sich in ihrem Forschungsprojekt der „Art of Ugliness“ (2014 bis 2018/19) den Auswirkungen einer Erschütterung ästhetischer und moralischer Wertsetzungen, welche: „disconnected from a fixed religious system of values, led to a crisis in the sceptical eighteenth century“, dazu: Pop/Widrich, *Ugliness, The Non-Beautiful in Art and Theory*, New York 2014, S. 4.

In Baumgartens Entwurf der „Kunst als Darstellung und Repräsentation“, so kommentiert bei Ursula Franke¹¹⁸, wird auch der Schönheitsbegriff neu reflektiert.

Baumgarten positioniert sich in seiner *Aesthetica*:

„Das Ziel der Ästhetik ist die Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis als solcher. Damit aber ist die Schönheit gemeint. Entsprechend ist die Unvollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis als solcher, gemeint ist die Hässlichkeit, zu meiden¹¹⁹“.

Die Notwendigkeit einer Systematisierung der Erkenntnis der Schönheit wird zeitnah auch in Großbritannien durch William Hogarth befürwortet. Hogarth setzt sich in seiner kunsttheoretischen Abhandlung der *Analysis* das Ziel des „demonstrating the sources of beauty – why objects are beautiful“¹²⁰. Dies sollte zunächst in formalem Vorgehen analog zur Präzision einer mathematischen Zeichnung erfolgen: „to be considered in the same light, with those a mathematician makes with his pen“. Dazu liefert Hogarths „line of beauty and grace“, die bewegte Schlangenlinie, einen Rückgriff auf manieristische Kunsttheorien, zu denen mit der „regularity, symmetry, uniformity“, klassische Formgesetze treten. Das im Subtitel der Abhandlung formulierte Ziel der theoretischen Überlegungen: „fixing the fluctuating IDEAS of TASTE“, kündigt eine Klärung der changierenden Erkenntniskonzepte der schönen Form an. „Taste“, der Geschmack, gilt als unverzichtbare Kompetenz der „recognition of beauty“.

Hogarths Entwurf einer Begriffsbestimmung des „taste“ wird auch in der Position Immanuel Kants zum Ende des 18. Jahrhunderts aufgenommen. Kant fasst in seiner „Analytik des Schönen“ nun dessen Erkenntnis nicht im Objekt des Wahrgenommenen, sondern in der Verfasstheit des wahrnehmenden Subjekts. Dieses bildet ein Geschmacksurteil, das nicht logisch, sondern ästhetisch sei. Auch hier erhält der Begriff des „Geschmacks“ besondere Bedeutung. Der Autor schreibt dazu:

„Die Definition des Geschmacks, welche hier zum Grunde gelegt wird, ist: daß er das Vermögen der Beurtheilung des Schönen sey.“¹²¹

Dem ästhetischen Geschmacksurteil geht es nicht um die Beschaffenheit eines Objekts, sondern um dessen formale Anordnung. Sie führt zur Beurteilung des Schönen. Eine ästhetische Erfahrung des Hässlichen findet keinen Eingang in Kants Position. Guido Kreis stellt fest zur Thematisierung der Hässlichkeit bei Kant:

„‘Hässlichkeit‘, was immer dies bedeuten soll, ist kein reines ästhetisches Phänomen [...] Deutlich wird dies am Versuch, hässliche Gegenstände durch die Eigenschaft „Unförmigkeit“ oder „Formlosigkeit“ zu bestimmen. Vor dem Hintergrund der kantischen Beschreibung von

¹¹⁸Dazu Ursula Franke, *Baumgartens Erfindung der Ästhetik*, Münster 2018, S. 9-14.

¹¹⁹Hier zitiert nach: Franke 2018, S. 13f.

¹²⁰Dazu https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1217/1/Davis_Fontes52.pdf, S. 19ff.

¹²¹Kant, *Die Kritik der Urteilskraft*, erster Teil, Kritik der Ästhetischen Urteilskraft. 1. Buch Analytik des Schönen, §1 Das Geschmacksurteil ist ästhetisch, S. 71ff., Grätz 1797.

Objekterkenntnis, auf den seine Ästhetik konsequent zu beziehen ist, ist ein unförmiger oder ungeformter Gegenstand in der Tat ein Un-Ding, nämlich überhaupt kein Gegenstand.“¹²²

Auf die Problematik der konzisen Bestimmung von „Schönheit“ und „Hässlichkeit“ verweist auch Denis Diderot (1713-1784) im Eintrag zum Terminus „laideur“ in seiner Encyclopédie von 1765¹²³. Da es sich hier um keine absoluten Begriffe handle, sei eine allgemein gültige Erfassung nicht möglich:

„ce qui n'est pas entièrement connu, ne peut être dit ni bon ni mauvais, ni beau ni laid.“¹²⁴

Diderot gleicht die Beurteilung der Schönheit oder Hässlichkeit eines Objekts nun dem Aspekt der Funktionalität desselben an und geht in diesem Punkt konform mit Edmund Burke, der in seiner *Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful* von 1756 die „utility“ ebenfalls zu einem Bewertungsmaßstab macht:

„For it is possible that a thing may be very ugly with any proportions, and with a perfect fitness to any uses.“¹²⁵

Ein von allen subjektiven Bestimmungsgründen „freies Wohlgefallen“ ist allerdings in Kants Position unabdingbar sowohl für das ästhetische Urteil über das Schöne als auch für das „bloße Vergnügen am Angenehmen“¹²⁶. Beide sind geleitet durch die menschlichen Sinne und geschehen als Geschmacksurteil in Unabhängigkeit von der Vernunft.

Ein von Wohlgefallen geleiteter Umgang mit dem Schönen wird auch in der Position Bernard Bolzanos (1781-1848) deutlich. Bolzano, katholischer Priester, Mathematiker und Philosoph in Prag, erklärt das Schöne als einen Gegenstand, der dem Betrachter keine Mühe, keinen Verdruss erzeugt. Umgekehrt gilt: das Hässliche erzeugt „chagrin“, weil es sich nicht mit unseren Beobachtungs-Erwartungen, mit unseren Regelmäßigkeits-Erfahrungen in Einklang bringen lässt, zumindest, solange wir nicht bereit sind, uns aktiv (kognitiv) mit letzterem auseinander zu setzen. Der Autor positioniert sich:

„Wie nämlich das Schöne ein Gegenstand ist, dessen Betrachtung allen in ihren Kräften gehörig entwickelten Menschen schon aus dem Grunde gefällt, weil sie, ohne die Mühe des deutlichen Denkens zu haben, nach Auffassung einiger seiner Beschaffenheiten, einen Begriff von ihm zu errathen im Stande sind...; so ist dagegen das Hässliche ein Gegenstand, der den Verdruss uns verursacht, dass jeder Begriff, den wir aus der Anschauung einiger seiner Beschaffenheiten bilden, uns in der Hoffnung, dass er demselben entsprechen werde, täuscht,

¹²² Dazu Guido Kreis, *Kant und die Berliner Aufklärung*, Berlin/New York 2001, S. 257.

¹²³ Dazu Denis Diderot, *Encyclopédie*, Bd. 9 (1765), 176. 4

¹²⁴ Hier zitiert nach Pop und Widrich 2016, S. 216f.

¹²⁵ Dazu Edmund Burke *A Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and the Beautiful* [1757], Reprint London/New York 1958, Bd., III, S. 200.

¹²⁶ Dazu Michael Hauskeller, *Was ist Kunst. Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*, 4. Aufl., München 1999, S. 34ff.

indem wir auf etwas diesem Begriffe Widersprechendes stoßen; diess [sic] Alles mindestens, solange wir uns nicht die Mühe des deutlichen Denkens nehmen.“¹²⁷

Hässlich in diesem Sinne ist ein Objekt, das nicht die natürlichen Gestaltungswünsche des Menschen anspricht, das der Wahrnehmung als Bildgegenstand einer Zeichnung „widerständig“ ist¹²⁸.

Wie oben bereits mehrfach ausgeführt, widmen sich die Zeichnerinnen des „ridiculous and outré“ nicht dem mühelos als „angenehm“ zu Erkennenden im Sinne Bolzanos, sondern setzen sich vermeintlich dem „chagrin“ aus, ebenso dem „deutlichen Denken“. Die Frage nach dem Hintergrund dieser Entscheidung drängt sich auf.

Die in zeitgenössischen Darstellungen künstlerischer Amateure und Amateurinnen dokumentierte Tätigkeit des Kopierens antiker Vorlagen¹²⁹, legt nahe, dass Johann Joachim Winckelmanns (1717-1768) Bemühungen um einen neuen ästhetischen Maßstab für die Kunst seiner eigenen Zeit in der Orientierung am Vorbild der Antike auch in Großbritannien Nachfolge fand. Winckelmanns Schrift, *Über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* von 1756 konnte in der Übersetzung von Johann Heinrich Füssli (1741-1825) im Jahr 1767¹³⁰ dort rezipiert werden. Der Schönheitsbegriff in Formvorgaben der Kunst der Antike war Künstlerinnen und Künstlern zudem nicht nur aus Winckelmanns Schriften gegenwärtig. Doch wurde die aktuelle zeitgenössische Debatte einer Neubestimmung des Schönheitsbegriffs in der Kunst für den Fokus weiblichen Interesses auf Gegenstände des „ridiculous and outré“ zweifellos nun bedeutsam. Der kunstphilosophische Diskurs stellte zunehmend die tradierten Prinzipien in Frage. Anja Zimmermann widmet sich in ihrem Beitrag über ein von Alexander Cozens (1717-1786) im Jahr 1778 herausgegebenes Manual für Künstler einem Entwurf, der die Tradition der kunsttheoretischen Traktate seit der Antike zu einem relativ späten Zeitpunkt wieder aufnimmt, in dem sich jedoch bereits eine kritische Sicht der klassischen Idealvorstellung in der bildenden Kunst und der Dichtung ankündigt. Unter dem Titel

¹²⁷ Bernard Bolzano, *Abhandlungen zur Ästhetik*. 1. Teil: Über den Begriff des Schönen, Prag 1843, § 18, S. 37.

¹²⁸ Andrej Pop und Mechtild Widrich kommentieren diesen Gedanken Bolzanos: „the class of objects that disappoint our natural inclinations to draw.“

¹²⁹ Dazu im Besonderen die Publikation von Kim Sloan 2000.

¹³⁰ Raimund M. Fridrich weist darauf hin, dass Winckelmanns in Deutschland in einer kleinen Auflage von nur 50 Exemplaren erschienene Schrift in ihren französischen und späteren englischen Übersetzungen sogar größere Verbreitung fand, als in der deutschsprachigen Erstauflage, vgl. ders., *Sehnsucht nach dem Verlorenen. Winckelmanns Ästhetik und ihre frühe Rezeption*, Bern 2003, S. 35.

Zu den im Nachhinein kritisch betrachteten Ungenauigkeiten der Übersetzung Füsslis vgl. Martin Disselkamp/Fausto Testa (Hgg.), *Winckelmann-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart 2017, S. 334.

Winckelmann setzte sich seinerseits intensiv mit der zeitgenössischen englischen Literaturtheorie auseinander, so im Studium der Schriften Alexander Popes (1688-1744), dazu Brandt 1986, S. 47.

„Alexander Cozens: Das Ende des Schönheitskanons“¹³¹ weist Zimmermann darauf hin, dass Cozens in seinem Kompendium *Principles of Beauty, Relative to the human Head* den Versuch unternimmt, dem Künstler ideale Formvorgaben der Gestaltung menschlicher Köpfe an die Hand zu geben, in einer Zeit der sich ändernden Einschätzung: „Der Glaube daran, dass sich überzeitliche und allgemeingültige Prinzipien zu ihrer Erfassung aufstellen ließen, schwand mehr und mehr.“¹³²

Cozens hebt in seiner Schrift ein wesentliches Defizit der „pure“ oder „simple beauty“, der reinen Schönheit, hervor: diese sei eigenschaftslos, eintönig und ohne Charakter. Demzufolge sei eine Kombination verschiedener Merkmale oder „features“ vorzunehmen. In einem Anklang an Lodovico Dolces (1508-1568) Traktat *Dialog über die Malerei* von 1557 spricht Cozens sich dafür aus, dass die Synthese der schönsten Teile zu einem perfekten Ganzen führe. Die Teile seien frei von „affection“ oder „passion“, wie die eigenschaftslosen Schönheitsfiguren Winckelmanns; dem unterschiedlichen subjektiven Schönheitsempfinden entsprechend, solle dieses Generierungs-Verfahren dann charakterliche Qualitäten vermitteln¹³³.

Eine tiefgreifendere Ablösung von Winckelmanns Entwurf einer aus der Nachahmung der Griechen schöpfenden „idealischen Schönheit“ nicht nur der menschlichen Physis, sondern auch der menschlichen „Virtus“ nimmt Moses Mendelssohn (1729-1786) vor in seiner Begriffsbestimmung der „Idealschönheit des Unvollkommenen“¹³⁴. Diese komme in „vermischten Empfindungen“, in „vermischen Charakteren“ zum Tragen. Die Darstellung von guten, ebenso wie auch die von schlechten, hässlichen Eigenschaften des Menschen sei allerdings Aufgabe der „Dichtkunst und Beredsamkeit“, nicht Gegenstand der „schönen Künste: Malerey, Bildhauerkunst, Baukunst, Musik und Tanzkunst“¹³⁵.

Die Malerei und Bildhauerkunst seien durch ihre „synchronen“ Ausdrucksmöglichkeiten eingeschränkter: Diese müssten „die Schönheiten in der Folge neben einander ausdrücken, so

¹³¹ Dazu Anja Zimmermann, „Alexander Cozens: Das Ende des Schönheitskanons“, in: Romana Sammern/Julia Saviello (Hgg.), *Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt. Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya*, Berlin 2019.

¹³² Dazu Sammern 2019, S. 348.

¹³³ Weiteres zu Cozens Entwurf vg. S. 66 dieser Arbeit.

¹³⁴ Dazu: *Moses Mendelssohn, Ästhetische Schriften* [1771], hrsg. von Anne Pollock, Hamburg 2006.

¹³⁵ Mendelssohn [1771] 2006, S. 182 ff.

müssen sie den Augenblick wählen, der ihrer Absicht am günstigsten ist. Sie müssen die ganze Handlung in einem einzigen Gesichtspunkte versammeln...“¹³⁶.

So blieben diese Gattungen der Darstellung der „Schönheit als Endzweck“¹³⁷ verpflichtet, während die Dichter, in „einer größeren Anstrengung des Geistes“¹³⁸ der „poetischen Idealschönheit“ näher kämen, wenn sie das Unvollkommene wiedergäben und damit „heftigere Leidenschaften“ des Rezipienten erregten. Mendelssohn kommt zu der Schlussfolgerung:

„Ich schließe daraus, daß die Dichtkunst, ..., eine ganz andere Idealschönheit habe, als die sittliche Vollkommenheit der Charaktere...Die Absicht des Dramas ist, die Handlungen und Gemüthsneigungen der Menschen nach dem Leben vorzustellen, und gesellige Leidenschaften zu erregen.“¹³⁹

Zwei Aspekte subsumiert Moses Mendelssohn hier für die dichterische Auseinandersetzung mit der „Idealschönheit des Unvollkommenen“: zum einen gilt es, die Menschen „nach dem Leben vorzustellen“, zum anderen ist es das Ziel, Emotionen in den Lesern, Hörern, Zuschauern der Dichtung hervorzurufen.

Die Karikatur der Untersuchungszeit war in ihrer Subversion der klassischen Formenlehre der Proportion, Symmetrie und Ausgewogenheit und ihrer exzessiven Bildsprache zweifellos vom Kanon der „schönen Künste“ ausgeschlossen. Doch gilt für diese Gattung im ganz besonderem Maße die Zielsetzung der Erregung von Emotionen, von Neugierde. Klaus Herdings Verständnis der Karikatur „als ein Mittel ... durch bildliche Zuspitzung eine psychische Bewegung auszulösen“¹⁴⁰, kann für Zeichner **und** Betrachter gelten.

Neugier, die auch bei Mendelssohn thematisierte „Neubegierde“ wird in der Karikatur nun in der Fokussierung auf das Hässliche und das moralisch Verwerfliche geweckt. Mendelssohns Ausführung:

„Die Neubegierde ist eine unmittelbare Folge von der Vorstellungskraft der Seele; denn diese führet ein Bestreben nach neuen Vorstellungen mit sich“¹⁴¹,

kann als ein Leitgedanke für meine Auseinandersetzung mit den Werken des „ridiculous and outré“ gelten. Sie dokumentieren weibliches „Bestreben nach neuen Vorstellungen“ und einer Kunstrezeption und -produktion, die sich, wie Günter und Ingrid Österle in einem Aufsatz zur

¹³⁶ Mendelssohn [1771] 2006, S. 186. Diese Position entwickelte sich in einem gemeinsam mit Gotthold Ephraim Lessing verfassten Aufsatz zur Ausdifferenzierung der Künste im Blick auf das Werk Alexander Popes, „Pope ein Metaphysiker“ (1754).

¹³⁷ Mendelssohn [1771] 2006, S. 196.

¹³⁸ Mendelssohn [1771] 2006, S. 199.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Hier zitiert nach Langemeyer 1984, S. 8.

¹⁴¹ Mendelssohn [1771] 2006, S. 108.

Karikatur seit dem 18. Jahrhundert feststellen, von der „Kontemplativität des Schönen“ zur „Produktivität des Hässlichen“ wendet.¹⁴²

Für die weibliche Produktivität im Gegenstandsbereich des Hässlichen soll in meiner Untersuchung die These aufgestellt werden, dass Amateurinnen der Untersuchungszeit im Rahmen der Erprobung neuer Techniken und Sujets vor allem ihrer psychosozialen Neugier, ihrer „curiosity“ Nahrung geben.

Barbara M. Benedict spricht von einem im Besonderen für weibliche Interessenlagen des 18. Jahrhunderts geprägten Terminus, dem eines „curious appetite“¹⁴³. Mit dem Terminus des „curious appetite“ wird die Grenzen überschreitende, forschende Neugier als ein zentrales Phänomen des 17. und 18. Jahrhunderts diskutiert. Im Fall der im Folgenden vorgestellten Arbeiten richtet sich diese auf das Phänomen der „deformity“ als einem Gegenpart der Proportion der Formen im klassischen Idealbegriff.

Das Widerständige des Betrachtungsobjektes erfordert eine geistige Beweglichkeit, die hier in den Zusammenhang mit einer intellektuellen Befähigung gebracht werden soll. Jener „curious appetite“ ist verbunden mit einem weiteren Konzept des zeitgenössischen Diskurses: dem Topos des „wit“, der schnellen intellektuellen Auffassung von „peculiarities“ und der Befähigung zum geistreichen Kommentar. In seiner Bedeutungsimplication einer geistigen Kompetenz ist „wit“ zunächst als Befähigung des männlichen Intellekts definiert. Die Kennzeichnung einer Persönlichkeit als „a wit“ offenbart in dem gebräuchlichen Topos des „man of wit“ oder des „man of talent or intellect“¹⁴⁴ die geschlechtliche Zuordnung. Auch in der Formulierung des französischen Pendants, des „bel esprit“, wird die männliche Konnotation deutlich. Der Jesuitenpater Dominique Bouhours charakterisiert im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts den geistreichen Menschen als „einfach, natürlich, männlich und anmutig zugleich“¹⁴⁵. Allerdings wurde in der Folgezeit, im Kontext der neuen Ansprüche an weibliche Bildung, „wit“ als geistiges Vermögen durchaus auch Frauen zugestanden. „Wit“ wird in lexikalischer Begriffserläuterung unter anderem als „eine elementare Form

¹⁴² Dazu der Beitrag von Günter und Ingrid Oesterle, „Gegenfüßler des Ideals“, in: Klaus Herding, Gunter Otto (Hg.), *Nervöse Auffangsorgane des inneren und äußeren Lebens. Karikaturen*, Gießen 1980, S. 96.

¹⁴³ Hier gefasst als Zeitraum von 1660-1820, dazu Barbara M. Benedict, *Curiosity. A Cultural History of Early Modern Inquiry*, Chicago/London 2001, S. 2 und 14.

¹⁴⁴ Vgl. dazu den Katalog der Begriffserläuterungen zum Terminus „wit“ n., *The Oxford English Dictionary*, 2. Aufl. Oxford 1989, OED Online, 30. November 2015 <<http://dictionary.oed.com/>>. „Wit“ wird hier, im Kontext historischer Verwendungszusammenhänge, als geistige Fähigkeit erläutert: „a learned, clever, or intellectual person; a man of talent or intellect; a genius.“

¹⁴⁵ Le Père Bouhours: *Entretiens d'artiste et d'Eugène*, hrsg. von R. Radouant, Bd. IV., Paris 1920, S. 293 f., zitiert nach Otto F. Best, *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip*, Darmstadt 1989, S. 17. Bouhours beansprucht diese Qualitäten vor allem als besondere französische Eigenart, die man im deutschen Geistesleben nicht fände. Hier ist an eine Einbeziehung weiblicher Zeitgenossen grundsätzlich noch gar nicht gedacht.

ästhetischen Wahrnehmens“ gesehen¹⁴⁶. Die Verschwisterung von „wit“ und weiblichem „curious appetite“ soll nach der Vorstellung der graphischen Werke noch einmal im Blick auf das Gezeigte diskutiert werden.

Ein Beispiel aus der zeitgenössischen Literatur der Goethezeit lässt weibliches Interesse an Darstellungen des „ridiculous and outré“, auch im deutschsprachigen Raum, lebendig werden lassen.

„...Phantasie und Witz finden mehr ihre Rechnung, sich mit dem Hässlichen zu beschäftigen als mit dem Schönen.“¹⁴⁷ Diese provokante Feststellung, geäußert im Gespräch mit einer weiblichen literarischen Figur, findet deren Zustimmung und bekundet das Interesse am Gegenbild des Idealen in der künstlerischen Darstellung. Er entstammt einer Gesprächsnovelle Johann Wolfgang von Goethes mit dem Titel *Die guten Frauen als Gegenbilder der bösen Weiber* aus dem Jahr 1800. Diese gehört in den Kontext der Almanach-Kultur, die im deutschsprachigen Raum, ebenso aber auch in Frankreich und Großbritannien, weiblicher Autor- und Leserschaft eine Bühne bot. Jene eröffnete, wie Helga Meise in einem Beitrag zu diesem literarischen Medium feststellt, „Frauen die Lizenz zur Poesie und zur Stellungnahme zu Themen, die die Öffentlichkeit bewegen“¹⁴⁸. Goethe thematisiert hier das Sujet weiblicher Autorschaft im Rahmen einer fiktiven Debatte über künstlerische Zeugnisse verwerflichen weiblichen Verhaltens, das mittels einer Kupferstichserie in der Form von „Karikaturen“¹⁴⁹ dokumentiert werden soll. Der Dichter lässt den Text damit enden, dass einer Protagonistin der Novelle die Aufgabe angetragen wird, jene Darstellungen, die als „Zerrbilder“ ohne Erklärung ohnehin nicht bestehen könnten¹⁵⁰, zu kommentieren und ihnen konträre Zeugnisse weiblichen Wohlverhaltens entgegenzusetzen¹⁵¹. In der literarischen Verschachtelung der Gesprächsnovelle Goethes, die den eigenen Entstehungskontext thematisiert, soll hier die weibliche Rezeption der unter dem Terminus der „Verhässlichungskunst“ eingeführten Karikatur interessieren. Zudem handelt es sich bei den zu kommentierenden Kupfern um Illustrationen eines Almanachs für die

¹⁴⁶ Vgl. Dazu den Aufsatz von Klaus Schwind, „Komisch“, in *ÄGB*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2001, S. 322-385, bes. S. 333 und Wolfgang Preisendanz/ Rainer Warning (Hg.), *Das Komische*, München 1976, S. 372.

¹⁴⁷ Johann Wolfgang von Goethe, „Die guten Frauen als Gegenbilder der bösen Weiber“. Mit Kupferstichen von Johann Heinrich Ramberg. Aus: *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1801*. Herausgegeben von Huber, Lafontaine, Pfeffel u.a., Frankfurt am Main 1986, S. 12.

¹⁴⁸ Dazu Helga Meise, „Madame Genlis oder Goethe? Weibliche Autorschaft in französisch- und deutschsprachigen Taschenbüchern für Frauen 1801“, in: Hans-Jürgen Lüsebrink/York-Gothart Mix (Hgg.), *Französische Almanachkultur im deutschen Sprachraum (1700-1815)*, Bonn 2013, S. 258 u.266.

¹⁴⁹ Der Terminus fällt gleich zu Beginn des Textes, dazu: Johann Wolfgang von Goethe [1801] 1996, S. 11.

¹⁵⁰ Dazu der Begleittext der *Guten Frauen als Gegenbilder der bösen Weiber*, Goethe [1801] 1986, S. 30. Diese Hierarchisierung von Dichtung und Bildkunst ist gerade im Kontext der zeitgenössischen Bewertung der Karikatur zu erwarten.

¹⁵¹ Bei dieser Figur handelt es sich um „Eulalie“, die als „ein gebildeter Geist und eine glückliche Schriftstellerin“ von Goethe nicht ganz unironisch in den Prosadialog eingeführt wird, vgl. ders. 1986, S. 29.

weibliche Leserschaft, die angesichts ihrer Nähe zu britischen Ideenwelten – nicht zuletzt auch aufgrund der Verbindungen der Königshäuser Englands und Deutschlands - der pädagogisch, aber auch der satirisch motivierten Graphik des 18. Jahrhunderts, dem Gegenstandsbereich dieser Arbeit, angehören.

Johann Friedrich Cotta, der Herausgeber des Almanachs, hatte für seine Reihe der *Taschenbücher für Damen* bereits im Jahr 1798 bei dem jungen Berliner Zeichner Franz Ludwig Catel eine graphische Serie zum Thema *Die bösen Weiber* bestellt. Dem Titel gemäß sollten hier verurteilungswürdige weibliche Verhaltensweisen dargestellt werden. Die künstlerische Urheberschaft der zwölf Kupfer dieser Serie (Abb. 14 a-l)¹⁵², die in dem schließlich 1801 publizierten Jahrbuch erschienen, ist umstritten. Während Bernhard Seuffert die Graphiken in seinem Neudruck des Almanachs von 1885 Johann Heinrich Ramberg (1763-1840) zuschrieb¹⁵³, wird in neueren Publikationen eine sich auf einen Aufsatz von Helmut Praschek gründende Zuweisung an Franz Ludwig Catel vorgenommen¹⁵⁴. Allerdings hat auch Ramberg zeitnah das Sujet der tadelnswerten Frauen behandelt¹⁵⁵. Erwähnt werden muss, dass die männlichen Protagonisten, in ähnlichem Maße wie die weiblichen, in den „hässlichen Figuren“¹⁵⁶ der Bildszenen zur kritischen Beurteilung Anlass geben.

Da Cotta empörte Reaktionen der weiblichen Leserschaft angesichts des provokanten Inhalts der zwölf Monatsbilder befürchtete, nämlich der ihre ehelichen Pflichten vernachlässigenden, verschwenderischen, schwatzhaften und betrügerischen Frauen, bat der Verleger Goethe um einen vermittelnden, quasi entschärfenden Kommentar zu den Bildern. Eingangs gibt die Novelle der lebhaften Reaktion auf die zwölf Monatskupfer Raum. Die Darstellungen werden den Mitgliedern eines „Sommerclubs“ zugeführt von „Sinclair“, einem „Freund des Herausgebers“, der zunächst den Damen Amalia und Henriette die als „Karikaturen“ bezeichneten „Abbildungen böser Weiber“ vorstellt¹⁵⁷. Auf deren Grundlage entwickelt sich

¹⁵² Goethe [1801] 1986, S. 13, 15, 21, 25, 33, 47.

¹⁵³ Auch die Publikation des Insel Taschenbuchs, aus der die in dieser Arbeit gewählten Reproduktionen der Kupfer entnommen sind, führt Ramberg als Künstler an.

¹⁵⁴ Dazu Waltraud Maierhofer, „Goethe light. Rambergs ‚Goethe-Galerie‘ und die Kupferstichsammlungen zur Ausgabe letzter Hand“, in: Alexander Kosenina (Hg.), *Literatur-Bilder. Johann Heinrich Ramberg als Buchillustrator der Goethezeit*, Hannover 2013, S. 33 und der Aufsatz von Helmut Praschek, „Franz Ludwig Catel – nicht Johann Heinrich Ramberg. Neue Quellen zur Entstehung der Kupfer zu Goethes Erzählung ‚Die guten Weiber‘“, in: Goethe. *Neue Folgen des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft*, hrsg. von Andreas Wachsmuth, Bd. 30, 1968, S. 314.

¹⁵⁵ 1798 erschien ein Kupferstich nach Rambergs Entwurf als Frontispiz von Ifflands Theaterwerk „Hausfrieden“ (Abb.15), vgl. Kosenina 2013, Abb. S. 204. Dieser behandelt ebenfalls das Sujet eines Wollwäckernden Ehepaares wie in Catels Darstellung, vgl. Goethe 1986, S. 21. Eine weitere, 1803 datierte Graphik Rambergs, trägt den Titel *Die gelehrte Frau. Eine Ehefrau zum Schaden der Familie* (Abb. 16). Dieses Blatt entstammt ebenfalls einem Almanach, *Pockels Taschenbuch*, dazu Alheidis von Rohr, *Johann Heinrich Ramberg 1763-1850. Maler für König und Volk*, Hannover 1998, S. 164.

¹⁵⁶ Vgl. dazu Goethe [1801]1986, S. 12.

¹⁵⁷ Goethe [1801] 1986, S. 11.

ein Disput über die künstlerische Wiedergabe des Hässlichen. Der dezidierten Ablehnung dieser „Zerrbilder“, wie aller karikaturistischen Darstellungen, durch Amalia, in der sich, so Wolfgang Cilleßen, Goethes Bewertung der Gattung wiederfände¹⁵⁸, steht die einhellige Begeisterung der Henriette gegenüber. Sie schließt sich dem oben bereits genannten Plädoyer Sinclairs für das Anziehende des Hässlichen an: „...Phantasie und Witz finden mehr ihre Rechnung, sich mit dem Hässlichen zu beschäftigen als mit dem Schönen.“¹⁵⁹ Dem pflichtet Henriette bei und bezeugt damit weibliche Motivation für eine Darstellung der Deformation in ihrer persönlichen Erfahrung:

„Alle solche Fratzenbilder drücken sich unauslöschlich ein, und ich leugne nicht, daß ich mir manchmal in Gedanken damit einen Spaß mache, diese Gespenster aufrufe und sie noch schlimmer verzerre.“¹⁶⁰

Entsprechend der hier geschilderten imaginativen Gestaltungsmotivation bot sich dem zeichnenden Amateur/der Amateurin in der Wahrnehmung des Hässlichen die Option der dokumentierenden Wiedergabe der „Fratzenbilder“ in ihrer Wirkmächtigkeit. Zum anderen entstand die Möglichkeit, „Phantasie und Witz“ Rechnung zu tragen und in karikaturistischer Intention Züge einer Figur, die mit ästhetischen Normen in Konflikt traten, deformierend hervorzuarbeiten und zu steigern.

Zu bedenken gilt, dass die Diskussion um die Karikatur im 18. Jahrhundert, wie Günter und Ingrid Oesterle in ihrem bereits erwähnten Beitrag betonen, zunächst „öffentlichkeitswirksam und kontrovers auf genuin nicht ästhetischem Boden geführt“ wurde. Sie erfuhr einen diskursiven Anschlag aus den aktuellen Ausdruckslehren von Mimik und Physiognomik, ebenso durch die zeitgenössische „Konjunktur des Physiognomierens, Silhouettierens als gesellige Unterhaltungsformen“.¹⁶¹

¹⁵⁸ Wolfgang Cilleßen begründet Goethes Abneigung gegen Karikaturen neben ästhetischen Ressentiments auch durch den Umstand, dass Zeitschriften wie Bertuchs *London und Paris* mit ihren Bildsatiren eine zunehmende Konkurrenz zu seiner eigenen Zeitschrift, den bei Cotta erscheinenden *Propyläen*, darstellten, dazu: Wolfgang Cilleßen in: ders., Rolf Reichardt und Christian Deuling (Hgg.) 2006, S. 13.

Dazu auch David Kunzle in seinem Beitrag, „Goethe and Caricature: From Hogarth to Toepffer“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 48, 1985, S. 164-188, S. 164. Kunzle bezeichnet Goethe als „outspoken opponent of caricature and graphic satire“. Goethes Abwertung des satirischen Mediums ging zudem einher mit seiner, von Friedrich Schiller geteilten, pejorativen Bewertung des künstlerischen Dilettierens, wie auch der „Damenschriftstellerei“. Dieser boten Jahrbücher, wie die von Cotta herausgegebenen, einen Publikationsort, vgl. dazu die von Goethe und Schiller gemeinsam verfasste „Abhandlung über den Dilettantismus. Allgemeine und besondere Schemata“, in: *Johann Wolfgang Goethe, Schriften zur Kunst I*, hrsg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Gesamtausgabe der Werke und Schriften in 22 Bänden (Cotta-Ausgabe), 16. Band, Stuttgart 1961, S. 404-433. Vgl. dazu auch S. 207 dieser Arbeit.

¹⁵⁹ Goethe [1801] 1986, S. 12.

¹⁶⁰ Goethe [1801] 1986, S. 18.

¹⁶¹ Vgl. Oesterle und Oesterle 1980, S. 87ff.

Gleiches gilt auch für Großbritannien, auf das sich nun der Fokus bezüglich weiblicher Beiträge der humoristischen und der ironischen Graphik richtet. Dort schufen die frühe Aufhebung der Zensur (1695) ebenso wie der wachsende gesellschaftliche Einfluss des Bürgertums, dessen wohlhabende Mitglieder das Verhalten der Aristokratie zwar nachzuahmen versuchten, gleichzeitig aber auch eine kritische Bewertung desselben vornahmen, günstige Voraussetzungen für männliche und weibliche Zeichner.

Dazu bot eine Öffnung geschlechtsspezifischer Rollenbilder in Großbritannien eine Fülle an Sujets der karikaturistischen Darstellung, die mit anderen europäischen Ländern nicht vergleichbar war. Gisold Lammel verweist in seiner Publikation zur *Karikatur der Goethezeit* auf die ganz andere Situation in Deutschland, einem „feudalabsolutistischen Staatengefüge“¹⁶², dem nicht nur der urheberrechtliche Schutz der Kunst fehlte, sondern auch eine mit Hogarth vergleichbare künstlerische Persönlichkeit, Ramberg und Chodowiecki wären, so Lammel, vielleicht noch in seinem Schatten.

2. „A talent for caricatura“¹⁶³ – Die Künstlerinnen

Henry Angelo, Fechtmeister und Leiter der renommierten “Bond Street Academy”, eines Adelstreffpunktes und Austauschortes für den Tagesklatsch, beurteilt in seiner Autobiographie, den *Reminiscences* von 1830, die Karikatur als Errungenschaft des 18. Jahrhunderts. Letztlich ein Dokument der Zivilisiertheit einer Nation, wie auch die bildende Kunst überhaupt, trete die graphische Satire erst erstaunlich spät in Erscheinung:

„satire, perhaps, is as old as society; but graphic satire is a modern invention. Yet, when we consider the wonderful aptitude of the pencil portraying the ridiculous and outré, the never-ending capacities to expose and correct vice and folly, we are lost in wonder at the dullness of our predecessors in leaving it so late a period as the last century, to ‘find it out’.”¹⁶⁴

Zur Blüte kommt, so Angelo, diese neue Gattung vor allem während der Regierungszeit George III. in den Werken einer „extraordinary new phalanx of graphic satirists“¹⁶⁵, zu denen der Autor unter anderen John Collet, Paul Sandby und Thomas Rowlandson zählt. Erwähnung findet allerdings auch Dorothy Boyle, die Countess of Burlington (1699-1758), deren „talent for caricatura“ Angelo hervorhebt. In gleicher Weise äußert sich auch Horace Walpole, der in

¹⁶² Gisold Lammel, *Deutsche Karikatur der Goethezeit*, Berlin 1992, S. 6.

¹⁶³ Henry Angelo beurteilt in seiner zeitgeschichtlichen Betrachtung *Reminiscences* von 1830 die karikaturistische Begabung der Countess of Burlington, vgl., Henry Angelo 1830, S. 406.

¹⁶⁴ Angelo 1830, S. 392.

¹⁶⁵ Angelo 1830, S. 430.

seinen *Anecdotes of Painting in England (1760-1795)* die künstlerischen Begabungen adliger Amateure kommentiert: „Lady Saville [Dorothy Boyle war eine Tochter William Savilles], wife of the last Earl of Burlington, had a great talent for caricaturas and likenesses.“¹⁶⁶. Walpole beklagt an dieser Stelle allerdings die schnelle, spontane Arbeit der Amateurin, die nicht an einer künstlerischen Vertiefung interessiert zu sein schien: „She painted in such rapidity that she never took pains to improve her genius.“¹⁶⁷ Doch mag gerade diese Arbeitsweise ihre Neigung für das Karikaturenzeichnen bestätigen.

Ein weiterer weiblicher Name fällt in Walpoles Betrachtungen zeitgenössischen kulturellen Lebens in Großbritannien im Zusammenhang mit karikaturistischen Begabungen¹⁶⁸: Lady Diana Beauclerc (1734-1808)¹⁶⁹. Diese älteste Tochter des Duke of Marlborough habe einen „most exquisite taste“ auf allen künstlerischen Gebieten entwickelt. Im Zusammenhang dieser Arbeit von besonderem Interesse ist Walpoles Einschätzung: „She drew caricaturas admirably and cut them out in paper...“.¹⁷⁰

Die Countess of Burlington und Lady Diana Beauclerc, Vertreterinnen zweier aufeinanderfolgender Generationen, deren Arbeiten im Folgenden vorgestellt werden, gehören zu den bekanntesten Karikaturistinnen der Untersuchungszeit¹⁷¹. Beide sind Repräsentantinnen einer nicht unbedeutenden Gruppe, auf die in der Literatur hingewiesen wird, so bei Werner Busch, der „eine nicht geringe Beteiligung von ‚Ladies‘ an diesem Amusement“ feststellt¹⁷². Diana Donald bestätigt dieses: „...women did in fact play a major role in both the design and collecting of caricatures“¹⁷³, hebt jedoch auch ein wesentliches Problem der Forschung auf diesem Gebiet hervor, das der anonymen Bildproduktion:

„It is likely that educated women were often the nameless designers of the political prints of the period, joining in unacknowledged partnership with the female printsellers“¹⁷⁴.

¹⁶⁶ Horace Walpole, *Anecdotes of Painting in England; [1760-1795]. With some Account of the Principal Artists and incidental Notes on other Arts*; 5. Bd., Yale 1937, S. 230.

¹⁶⁷ Walpole, ebd.

¹⁶⁸ Walpole führt selbstverständlich auch männliche Amateure auf: George Townshend, Henry Bunbury, den er als „the second Hogarth“ lobt, und der 1771 in der Royal Academy ausstellte sowie James Bretherton. Dazu Walpole 1937, S. 232 f.

¹⁶⁹ Der Adelsname „Beauclerc“ erscheint in der Literatur in zwei Schreibweisen, mit einem „c“ oder einem „k“ als letztem Buchstaben. Hier soll der französischen Schreibweise des Namens mit „c“ gefolgt werden, die phonetische Wiedergabe der zweiten Silbe entspricht dem französischen Adjektiv „clair“.

¹⁷⁰ Walpole 1937, S. 233.

¹⁷¹ Dazu Beiträge bei Kim Sloan 2000, S. 230f und S. 243.

¹⁷² Werner Busch, „Die englische Karikatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 40 (1977), S. 234.

¹⁷³ Donald 1996, S. 17. Als bedeutende Sammlerin von „Ephemera“ sei hier Sarah Sophia Banks (1743-1818) erwähnt, die Schwester des britischen Naturforschers Joseph Banks.

¹⁷⁴ Donald, ebd. Zu dem Aspekt der anonymen Bildproduktion kommt der Gesichtspunkt der Schichtzugehörigkeit, vor allem der weiblichen Vertreter des Druckgewerbes. Die Viten der den mittleren oder den unteren Schichten der Gesellschaft angehörenden Zeichnerinnen und Druckerinnen wurden in der Regel nicht dokumentiert und überliefert. Dazu Herbert M. Atherton: „...the middling and lower castes of the

Unsicherheiten in der Zuschreibung oder dem Grad der Beteiligung von Frauen an einem karikaturistischen Blatt lassen sich auch durch die Kommentare zeitgenössischer Chronisten nicht vollständig ausräumen. Eine Motivation für die Beschäftigung mit dieser für die englische Kunstlandschaft neuen Gattung entstand zunächst auch für Frauen aus der Attraktivität italienischer Einflüsse auf die heimische Kultur. Deren interessierte Aufnahme manifestierte sich gleichermaßen in der für die amateurkünstlerische Umsetzung nachvollziehbaren stilistischen Vereinfachung, aber auch im „Reiz des Fremdländischen“ für weibliche Rezipienten, stand die Grand Tour doch in der Regel für männliche Nachkommen wohlhabender Gesellschaftsschichten zur Diskussion. Das lebhaftere Interesse an der Karikatur ist Teil einer zeitgenössischen Strömung, die Linda Colley als „Einzug nicht-englischer Phänomene“ in Kultur und Gesellschaft¹⁷⁵ beschreibt. So geben Zeichnungen früher Karikaturistinnen formal und inhaltlich, wie im Folgenden zu sehen sein wird, einen Eindruck von der Wahrnehmung karikaturistischer Arbeiten venezianischer Künstler wieder. Dort gewählte Sujets aus der Welt des Theaters finden sich in Arbeiten der Countess of Burlington, die im folgenden Kapitel (2.1.1) zunächst vorgestellt wird. Der Spott über Protagonisten der italienischen Oper nimmt aber auch die kritische Position Hogarths gegenüber deren Einzug in London auf.

Das Interesse an Pervertierungen menschlicher Physiognomien als Beweggrund karikaturistischen Arbeitens wurde zudem aus einer weiteren italienischen Quelle gespeist: aus der Rezeption der Zeichnungen Leonardos, präzise, seiner „visi mostruosi“, der sogenannten „grotesken Köpfe“. Die Wahrnehmung dieser Zeichnungen war, wie eingangs bereits erwähnt, durch die Rückführung von Teilen der Sammlung Thomas Howards, des Earls of Arundel (1585-1646), nach England möglich. Der Diplomat und Sammler Arundel hatte zahlreiche Zeichnungen Leonardos während seines Italienaufenthaltes erworben, danach in der Zeit des englischen Bürgerkriegs aber in sein Exil in Holland überführt. Ab 1720 waren Bestände der Sammlung dem englischen Adel wieder zugänglich und wurden in der Folge in Windsor Castle und Chatsworth, dem Sitz des Duke of Devonshire, aufbewahrt¹⁷⁶. In diese

publishing trade. Most were rag-tag entrepreneurs whose obscurity has left little more than their names and addresses.“ Dazu ders., *Political Prints in the Age of Hogarth*, Oxford 1974, S. 37.

¹⁷⁵ Dazu Linda Colley, *Britons: Forging the Nation 1707-1832*, New Haven 1992, S. 90.

¹⁷⁶ Zur Sammlungsgeschichte der „Grotesken Köpfe“ Leonardos vgl. den Beitrag von Varena Forcione, „Leonardo’s Grotesques. Originals and Copies“, in: Carmen C. Bambach, *Leonardo da Vinci. Master, Draftsman*; The Metropolitan Museum of Art, New York 2003, S. 203 ff. Forcione beschreibt die Sammlungsgeschichte der Grotesken Köpfe, deren Anordnung bereits nach dem Tod Leonardos durch dessen Schüler Francesco Melzi, aber später auch durch Pompeo Leoni verändert und fragmentiert wurde. Teile des Bestandes gingen in die Sammlungen von Windsor Castle (aus dem auf die Sammlung Leonis zurückgehenden Bestand Arundels) und in die Devonshire Collection Chatsworth (erworben von Peter Lely) ein.

Zeit fiel auch das Erscheinen der englischen Übersetzung des *Trattatos della Pittura* im Jahr 1721 in England¹⁷⁷.

Publiziert wurde Leonardos Traktat durch John Senex (1678-1740), dessen Interesse an wissenschaftlicher Literatur seine Tätigkeit als Herausgeber und Buchhändler in neue Bahnen lenkte. Robert Woodfield konstatiert dazu: „I will argue that the *Treatise* was part of Senex’s project to promote Newtonian culture and advance the cause of speculative freemasonry.“¹⁷⁸ Senex’ Veröffentlichung von Leonardos kunsttheoretischer Abhandlung waren englische Traktate seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vorangegangen. Als wesentliche Werke sind die Diskurse Jonathan Richardsons von 1715 und 1719 zu nennen. Doch war ihr Konzept bis dato, wie Woodfield hervorhebt, eher den „crafts of drawing“ zuwandte als der wissenschaftlich-philosophischen Perspektive kontinentaler Kunsttraktate. Für eine Verbreitung des neuen Gedankenguts sorgten Vorläufer der englischen Kunstakademie, so die St. Martin’s Lane Academy und „various Philosophical clubs“, wie der „Arundel circle“¹⁷⁹

Leonardos Experimente in der Deformation der menschlichen Physiognomie fanden darüber hinaus in den Reproduktionsstichen Wenzel Hollars (1607-1677) eine große Verbreitung. Hollar hatte Arundel als Hofkünstler begleitet und auch dessen Exil geteilt. Die Präsenz der „visi mostruosi“ lässt sich im Feld weiblicher Amateurkunst verfolgen an Mary Darlys bereits erwähntem Manual *A Book of Caricaturas* von 1762. Darlys Rückgriff auf Zeichnungen Leonardos soll nun im Folgenden (Kapitel 2.1.2.5) näher betrachtet werden.

Darüber hinaus lieferten auch Vertreter der frühen englischen Karikatur, wie George Bickham oder George Townshend, einen reichen Fundus an Bildfiguren, die eine weibliche Teilhabe - selbst an der politischen Spottzeichnung - anregten. Wesentliche Impulse der englischen Bildkultur entsprangen, wie oben bereits angesprochen, William Hogarths künstlerischen Ideen. Das in Goethes Gesprächsnovelle um 1800 bekundete weibliche Interesse an der übersteigerten Darstellung und die Freude an der „unauslöschlichen“ Wirkkraft der Zerrbilder¹⁸⁰ zeigt sich, wie an den Arbeiten weiterer Amateurinnen veranschaulicht werden soll, in der Blütezeit der englischen Karikatur nach Hogarths Wirken.

Fast programmatisch zu lesen ist Hogarths achte und letzte Tafel seiner Serie *A Rake’s Progress* von 1735, betitelt: *In the Madhouse*. In der Darstellung einer Szene in Bedlam

¹⁷⁷ Dazu Diana Donald, “‘Calumny and Caricatura’: Eighteenth-Century Political prints and the Case of George Townshend”, in: *Art History*, 6, Nr. 1 (1983), S. 44-66, S. 63, Anm. 43.

¹⁷⁸ Dazu der Beitrag von Robert Woodfield „The 1721 English *Treatise of Painting*: A Masonic Moment in the Culture of Newtonianism”, in: Claire Farago, *Re-Reading Leonardo. The Treatise on Painting 1550-1900*, Burlington 2009, S. 475.

¹⁷⁹ Dazu Woodfield 2009, S. 476ff.

¹⁸⁰ Vgl. S. 36 dieser Arbeit.

Hospital (Abb. 17), der Verwahrung psychisch Kranker, wird das weibliche Interesse an Deformierungen menschlicher Psyche und Physis thematisiert. Hogarths Graphik zeigt den zeitgenössischen Zeitvertreib des Besuchs in der „Irrenanstalt“, deren Bewohner in ihren bedenklichen Erscheinungsbildern Besucherinnen in den Bann ziehen¹⁸¹. Was hier nur in der erschauernd-interessierten Betrachtung der Besucherinnen rechts der Bildmitte rezipiert wird, konnte von weiblicher Hand ebenso zeichnerisch umgesetzt werden. Diese Gedanken zum Faszinosum des Schrecklichen leiten zu Edmund Burkes Erläuterungen des Sublimen in seiner *Philosophical Enquiry of the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* von 1757 über, auch wenn hier zunächst das Naturerlebnis bedacht ist. Burkes Begriff des „delightful horror“¹⁸² lässt sich auch in den Arbeiten der im Folgenden vorgestellten Karikaturistinnen in ihren unterschiedlichen Darstellungskontexten immer wieder ins Gedächtnis rufen.

2.1 Zeichnerinnen des 18. Jahrhunderts – frühe Werke

2.1.1 Dorothy Boyle, Countess of Burlington

Die Londoner Theaterlandschaft der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihre Protagonisten waren Gegenstand des Interesses und der Patronage aristokratischer Rezipientenkreise. Lady Dorothy Boyle, Countess of Burlington, teilte das Engagement ihres Ehemannes, Richard, des dritten Earls of Burlington, in der Förderung künstlerischer Aktivitäten, nicht nur im Bereich der Darstellenden, sondern auch der bildenden Künste. Letzteres war begleitet von eigenen amateurlünstlerischen Ambitionen des Paares (Abb. 18), das William Aikman 1723 mit seinen künstlerischen „Insignien“ porträtierte¹⁸³. Lord Burlington folgte den architektonischen Impulsen seines Protégés William Kent, vor allem bezüglich dessen Begeisterung für die Baukunst Palladios. Den architektonischen Entwürfen und Bauvorhaben des „architect earl“ Burlington¹⁸⁴ stellte Dorothy Boyle amateurlünstlerische Interessen zur Seite, die im Umfeld höfischer Kreise Anregung fanden. Diesen gehörte die Adlige in ihrer Funktion als „Lady of

¹⁸¹ Dieser moralisch verwerfliche Zeitvertreib ließ sich mit seinem rücksichtslosen Voyeurismus ebensowenig mit zeitgenössischen Entwürfen des „good taste“ in Einklang bringen wie zahlreiche karikaturistische Kommentare.

¹⁸² Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* [1757], Reprint London/New York 1958, Bd., III, S. 41, 52.

¹⁸³ Alexander Rosenbaum stellt William Aikmans Doppelporträt der Burlingtons in seinem Beitrag zum Thema „Der Kritiker als Künstler“ vor in, ders.: *Der Amateur als Künstler. Studien zu Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert*, Berlin 2010, S. 97, Abb. 35.

¹⁸⁴ Mark de Novellis, Ausst.kat. *Pallas unveil'd – The Life and Art of Lady Dorothy Saville, Countess of Burlington* (1699-1758), London (Orleans House Gallery) 1999, S. 3ff.

the Bedchamber“ (1727-1737) der Queen Caroline, Gattin König Georges II., an. Die von der Königin geteilte Leidenschaft für die italienische Oper ermöglichte Lady Burlington einen intensiven Zugang zu dieser neuen Variante der englischen Musiktheaterszene.

Ein Ereignis jener Bühnenwelt ist Gegenstand einer Karikatur, die mit dem Namen Lady Dorothy Boyles in Verbindung gebracht wird (Abb. 19). Die im Bestandskatalog der Graphischen Sammlung des British Museums geführte Zeichnung ohne Titel, datiert 1734 (?), verspottet die Pervertierungen der italienischen Oper, die auf das Verhalten spezifischer Mitglieder zurückgeführt werden. Die Zuschreibung der Arbeit ist nicht gesichert, doch befinden sich am unteren Rand des Blattes die Vermerke „Lady Burlington des.“ und „Goupy sc.“. Der hier als Stecher genannte Joseph Goupy war einer der Zeichenlehrer der Lady Burlington. Ein achtzeiliger Text ist unter der Zeichnung aufgeführt, er liefert dem unkundigen Betrachter jedoch zunächst wenig Information. Die Darstellung zeigt eine Bühnenszene mit einem ungleichen Paar: einer kleinen, rundlichen Frauengestalt, bekleidet mit Federkopffutz, Schleier und festlicher, bodenlanger Robe und einer sehr großen, dünnen Männergestalt in reich verziertem Rock und überdimensionierten Nackenzopfbändern. Beide stehen, sich bei den Händen haltend, einander in Profilansicht gegenüber. Der Körper der Frau ist allerdings in die Frontale gedreht und vermittelt dem Blick des Betrachters das mit unruhigen Strichführungen angedeutete Stoffmuster ihres Kleides. Der männliche Teil des Paares trägt eine Gefangenenfessel, deren Kette den kleinen Finger und das seltsam rückwärtsgekehrte Fußgelenk des stockähnlichen linken Beins umschließt. Hinter dieser Figur erhebt sich, halb verdeckt, eine weitere männliche Gestalt mit grimmig verzerrten Gesichtszügen breitbeinig aus einem Fauteuil. Sie weist mit der rechten ausgestreckten Hand auf eine hohe, an eine Mitra erinnernde Kopfbedeckung, die in der linken oberen Ecke des Blattes zu schweben scheint. Diese Haube trägt die Initialen „A.R.“. Unter dem Sessel des Aufspringenden liegt eine Theatermaske am Boden, ein Indiz für den Ort des Geschehens. Mark De Novellis hat in einem 1999 erschienenen Ausstellungskatalog der Arbeiten Lady Burlingtons die Karikatur unter dem Titel *Farinelli and Francesca Cuzzoni in Oriental Roles with Heidegger*¹⁸⁵geführt.

Dargestellt sind, folgt man den unterhalb der Personen angeführten Beischriften: die italienische Opernsängerin Francesca Cuzzoni, der berühmte Kastrat Carlo Broschi, genannt „Farinelli“, und der schweizer Impresario John James Heidegger¹⁸⁶. Die Namenszüge unter den karikierten Personen sind vermutlich nachträglich eingetragen, denn für die Figur des

¹⁸⁵ Vgl. De Novellis 1991, Kat. 95, Abb. 15.

¹⁸⁶ Dazu auch Döring 1991, S. 121ff. und Abb. 51-53.

Sängers steht auch noch der Name eines anderen Opernstars, „Senesino“¹⁸⁷, zur Frage. Daraus und aus dem Umstand, dass es sich auch bei den beigefügten Namen der Urheber des Blattes nicht um Signaturen handelt, ergaben sich unterschiedlichen Positionen in der Diskussion der Arbeit bei William Feaver, Marc De Novellis, Jürgen Döring sowie bei Anthony Blunt, Edward Croft-Murray und John Brewer¹⁸⁸. Im Rückgriff auf zeitgenössische Quellen besteht jedoch ein weitgehender Konsens in der Interpretation des Dargestellten:

Die italienischen Opernsänger Cuzzoni und Farinelli sind offensichtlich in einem Duett festgehalten¹⁸⁹, das, wie dem Gefangenenstatus des männlichen Parts zu entnehmen ist, vermutlich einer Oper des deutschen Komponisten Adolph Hasse entstammt¹⁹⁰. Das 1730 in Venedig uraufgeführte Werk *Artaserse* zeigt Farinelli¹⁹¹ in der Rolle des gefangenen persischen Prinzen Arbace. Hinter der Gestalt des Sängers ist der als Intendant, aber auch als Veranstalter der äußerst populären „Masquerades“ in London arrivierte Heidegger in einem Kontext zu sehen, der, wie historische Quellen belegen¹⁹², nicht in Zusammenhang mit einer Aufführung der genannten Oper zu bringen ist. Der zornige Auftritt entstammt einer anderen Situation. Heidegger erregt sich über einen üblen Scherz, den man mit ihm trieb: auf einem Ball hatte man von dem völlig betrunken gemachten Impresario heimlich einen Wachsabdruck seines als besonders hässlich beurteilten Gesichtes genommen. Anlässlich eines späteren Kostümballs trat daraufhin zum Abschluss der Veranstaltung ein Unbekannter in der Maske Heideggers in Erscheinung. Nachdem der echte Intendant, der Konvention entsprechend, „God save the King“ zu Ehren des anwesenden Monarchen anstimmen ließ,

¹⁸⁷ William Feaver vertritt die Ansicht, dass hier der als arrogant verurteilte Sänger Senesino dargestellt sei, dazu Feaver/Ann Gould (Hgg.), *Masters of Caricature from Hogarth and Gillray to Scarfe and Levine*, London 1981, S. 40.

¹⁸⁸ Die Diskussion des Blattes geschah vor allem in den neunziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, im Rückgriff auf die Darstellung bei Croft-Murray und Anthony Blunt von 1957, vgl. dazu Edward Croft-Murray, „Consul Smith’s Album of Caricatures“, in: ders. und Anthony Blunt, *Venetian Drawings in the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1957, S. 137-153, 163ff. und Abb. 27-29 sowie John Brewer, *The Pleasures of the Imagination – English Culture in the Eighteenth Century*, London 1997, S. 293 ff.

¹⁸⁹ Vgl. dazu auch eine frühe Beschreibung bei Henry Angelo. Angelo äußert sich zum Gegenstand der Lady Burlington zugeschriebenen Darstellung: „...a subject, in which Farinelli and Cuzzoni are singing a duet. Farinelli is in the character of a prisoner chained by the little finger“, Angelo, *Reminiscences*, Bd. I, London 1830, S. 406f.

¹⁹⁰ Johann Adolph Hasse (1699-1783), geboren in Bergedorf bei Hamburg, reüssierte nach seinem Studium in Italien vor allem in seiner dreißigjährigen Tätigkeit als Hofkapellmeister August des Starken und seines Nachfolgers, August III., im Operntypus der Opera seria. Bühnenerfolge erzielt Hasse auch in Venedig und in Wien. Dazu: Raffaele Mellace, *Johann Adolph Hasse*, aus dem Italienischen übersetzt von Juliane Riepe, Berlin 2015.

¹⁹¹ Dazu auch De Novellis 1999, S. 23. Die Rolle war in Venedig mit dem Kastraten Farinelli besetzt.

¹⁹² Vgl. dazu Döring 1991, S. 122, die Episode wird überliefert durch Frederic George Stephens, der in den Jahren 1873-1883 die Katalogisierung des Bestandes des British Museums vornahm, zitiert bei Döring, ebd., FN 29.

verlangte das Double lautstark nach der jakobitischen Hymne, „Charley over the Water“¹⁹³. Der durch den peinlichen Vorfall überaus erzürnte Heidegger forderte die sofortige Zerstörung der Maske mit der Drohung, nie mehr eine Aufführung zu inszenieren. Wie in den letzten Zeilen des beigefügten Textes der Karikatur, der Heidegger in den Mund gelegt wurde¹⁹⁴, anklingt, weist der Verärgerte auf die im Bild erscheinende Grenadiersmütze als Sinnbild des Dienstes in der Königlichen Garde. Die Registrierung im Dienstverhältnis der Königin Anne (Initialen „A.R.“, „Anna Regina“) hatte Heidegger bereits einmal vor Gläubigeransprüchen bewahrt¹⁹⁵:

„That Cap (a refuge once) my Head shall Grace
And Save from ruin this Harmonious face“,

heißt es im Untertext. Durch das ironisch verwandte Adjektiv „harmonious“ wird der Zorn Heideggers weiterhin ins Lächerliche gezogen.

Jürgen Döring liefert in seiner Diskussion der Karikatur eine Darstellung Heideggers von der Hand des oben erwähnten Joseph Goupy, mit dem Titel *Heidegger in Rage*, (Abb. 20).¹⁹⁶ Diese diene offensichtlich als Vorlage für die Figur des Impresarios in der Karikatur der drei Opernprotagonisten. Döring vermutet¹⁹⁷, dass die Darstellung in Form einer Collage entstand. Die Wiedergabe des Sängerpaars sei auf eine verlorene Zeichnung Marco Riccis zurückzuführen, die dieser 1730 anlässlich der Uraufführung der Oper *Artaserse* in Venedig anfertigte. Der mit Goupy freundschaftlich verbundene Ricci habe jenem das Blatt zugeschickt¹⁹⁸. In der Sammlung des Royal Collection Trust in Windsor Castle finden sich zahlreiche Karikaturen Marco Riccis, die Repräsentanten der Opernbühne zum Gegenstand haben. Ricci hat Francesca Cuzzoni mehrfach in Zeichnungen festgehalten (Abb. 21). So könnten auch andere Arbeiten des Künstlers, soweit sie in London bekannt waren, Burlington und Goupy zur Inspiration gedient haben. Gleiches gilt für Graphiken Antonio Maria Zanettis, der ebenfalls die prominenten Sängerinnen und Sänger der italienischen Oper in Karikaturen festhielt, unter ihnen auch Farinelli zeichnete (Abb. 22)¹⁹⁹. Eine Quelle der Sujets aus der Welt der Oper bot das *Album of Caricatures* des Konsul Joseph Smith (1683-1770). Dieses

¹⁹³ Vgl. dazu Döring 1991, S. 122.

¹⁹⁴ Dazu De Novellis 1999, S. 23, der Autor zieht sogar Lady Burlington als Verfasserin in Erwägung.

¹⁹⁵ Dazu Döring, ebd., De Novellis ebd.

¹⁹⁶ In der Originalzeichnung weist der erzürnte Impresario allerdings auf zwei Kerzenleuchter im Befehl, diese umgehend zu löschen, die schwebende „Mitra“ erscheint hier im rechten oberen Bildrand zusammenhanglos.

¹⁹⁷ Übereinstimmend in diesem Punkt auch De Novellis 1999, S. 22.

¹⁹⁸ Döring beruft sich dabei auf einen Brief eines in London lebenden Schriftstellers vom Juni 1730, dazu Döring 1991, S. 121f.

¹⁹⁹ Als Beispiel sei hier noch eine Arbeit Antonio Maria Zanettis angeführt (Abb. 23), Antonio Maria Zanetti, *A female Singer*, o. D. Die Anlage der Frauengestalt steht für ein Figurenschema, das beide Künstler, Ricci und Zanetti, häufig wählten.

war Teil einer umfangreichen Kunstsammlung italienischer Meister des Kaufmanns Smith, der als britischer Konsul von 1744-1760 in Venedig tätig war und dort auch verstarb. Anthony Griffiths setzt sich in einem Aufsatz mit der Sammlungstätigkeit Joseph Smiths auseinander. Briefwechsel und Auflistungen der Werkkataloge geben Auskunft über enge Kontakte Smiths zu Antonio Zanetti, der wiederum in freundschaftlichem Austausch mit dem Duke of Devonshire stand²⁰⁰. Griffiths berichtet davon, dass Smiths Sammlung, die 1762 in den Besitz George III. übergang, in der Gattung der Karikatur allein 500 Zeichnungen von Marco Ricci enthielt²⁰¹. Zusätzlich zum Konvolut der sogenannten „Bibliotheca Smithiana“, die 1755 erstmals in Venedig katalogisiert wurde²⁰², erschienen, wie Griffiths schreibt: „lots of loose prints“, die in Auktionen in den Jahre 1773-1776 auf den Markt kamen. Der Zugriff einer Amateurin aus dem Hochadel, wie der Lady Burlington, bereits vor dieser Transaktion, erscheint plausibel²⁰³.

Die der oben beschriebenen Karikatur beigefügten Unterschriften: „Lady Burlington des.“ und „Goupy sc.“ erlauben, wie bereits erwähnt, keine sichere Zuschreibung. In Erwägung gezogen werden kann eine „ideelle Autorschaft“²⁰⁴ der adligen Amateurin im Sinne der zeitgenössischen Position Shaftesburys. Dieser hatte das Verhältnis des auftraggebenden adligen Connoisseurs und des Künstlers definiert in der Weitergabe einer der Imagination des Gebildeten entspringenden Bildidee an die künstlerische Ausführung des praktisch Tätigen. Allerdings ist bei der Weitergabe eines Bildkonzeptes an den Künstler hier an Sujets der Historienmalerei gedacht. Die von Künstlerseite, vor allem durch Etienne-Maurice Falconet heftig kritisierte Position Shaftesburys könnte in der nicht-akademischen Gattung und dem nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Ergebnis eine andere Wertigkeit haben.

Die Ausführung des Blattes und sein Entstehungskontext lassen jedoch eine tätige Beteiligung der Amateurin ebenso denkbar erscheinen. Die Zusammenführung von Zeichnungen verschiedener künstlerischer Originalentwürfe in ihren stilistischen Abweichungen²⁰⁵, trägt zur amateurhaften Ausprägung der Arbeit bei. Eine Zuschreibung der Karikatur an Lady

²⁰⁰Dazu Anthony Griffiths, „The Prints and Drawings in the Library of Consul Joseph Smith“, in: *Print Quarterly*, Bd. 8, Nr. 2, Juni 1992, S. 137.

²⁰¹ Griffiths 1992, S. 130.

²⁰² Heute befindet sich die Sammlung im Royal Collection Trust in Windsor Castle.

²⁰³ Griffiths 1992, S. 134.

²⁰⁴ Vgl. dazu Rosenbaum 2010, S. 80 ff. Alexander Rosenbaum verweist in diesem Zusammenhang auf den „Herkules-Aufsatz“ Shaftesburys von 1712, in dem der Kunstkritiker und Theoretiker dem neapolitanischen Maler Paolo de Matteis detaillierte Anweisungen für die Ausführung eines Gemäldes zum Topos „Herkules am Scheideweg“ gab. Eine inspirative und unterstützende Funktion des gebildeten Amateurs wird auch in der Folge durch den Comte de Caylus vertreten, dazu ebenfalls Rosenbaum, S. 133.

²⁰⁵ So erkennbar zum Beispiel in der Darstellung der Beinformen bei den Figuren Farinellis und Heideggers.

Burlington, die Horace Walpole in einem Brief des Jahres 1781²⁰⁶ vornimmt, könnte darauf zurückzuführen sein. Auch die krude Ausführung und die simple Anlage der Zeichnung geben Grund zu der Annahme, dass die Amateurin hier möglicherweise Vorlagen Riccis, Zanettis und Goupys kopierte. Karikaturen Goupys aus der Entstehungszeit des oben beschriebenen Blattes, wie die oben erwähnte Zeichnung *Heidegger in Rage* (Abb. 20) oder eine Karikatur des Komponisten Georg Friedrich Händel, betitelt *The true Representation and Character etc.* (Abb. 24)²⁰⁷, zeigen eine wesentlich plastischere Auffassung des menschlichen Körpers und seiner Bewegungen.

Eine Beteiligung der Countess of Burlington an der verspottenden Darstellung Cuzzonis, Farinellis und Heideggers legt auch der Umstand nahe, dass mit der erfundenen Konstellation nicht auf die Opernpremiere in Venedig von 1730, sondern auf die Londoner Theaterszene angespielt wird. Eine Motivation für die Wahl des Gegenstands der Karikatur findet sich in der Position der adligen Amateurin zur italienischen Oper in London. Henry Angelo weist in seinen Aufzeichnungen darauf hin, dass sich in der Metropole klare Fronten bezüglich der neuen Form des Musiktheaters gebildet hatten: „It is known that the fashionable world were divided into parties concerning the Italian Opera.“²⁰⁸

Die oben erwähnte Begeisterung der Countess of Burlington für die neue Form des Musiktheaters in London muss durch ungünstige Entwicklungen irritiert worden sein. Georg Friedrich Händels Versuche, in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts die europäische Oper in der Londoner Theaterlandschaft zu etablieren, waren auf Dauer nur von mäßigem Erfolg gekrönt. Das Musiktheater wurde darüber hinaus zu einem finanziellen Faktor, der desaströse Formen annahm. Auch die Zusammenarbeit mit John James Heidegger, der ab 1719 die Leitung der Royal Academy of Music, für die Händel komponierte, übernommen hatte und gleichzeitig als Verwaltungsdirektor des King's Theatre im Haymarket fungierte, konnte angesichts immenser Aufführungs-Budgets das vom König unterstützte „Wirtschaftsunternehmen“ nicht sanieren. Streitigkeiten der hochbezahlten Gesangsstars und die Veruntreuung von Einnahmen verschlimmerten die Situation bis zum Bankrott der Operngesellschaft 1728. Der Versuch Händels und Heideggers zur Neugründung einer Gesellschaft erhielt starke Konkurrenz durch ein zweites Londoner Opernprojekt. Im Jahr 1733 gründete eine Gruppe von Adligen unter der Schirmherrschaft des Prinzen von Wales, der mit seinem Vater, König George II., erbitterte Konflikte austrug, die sogenannte „Opera

²⁰⁶ Brief an John Nichols vom 31. Oktober 1781, in: Horace Walpole, *Correspondence*, hrsg. von H. Miford, 48 Bde., Bd. 41, S. 452., zitiert bei De Novellis 1999, S. 23.

²⁰⁷ Diese Darstellung verspottet Händel, der als überdimensionierter Igel die Orgel spielt. Im Katalog des BM wird der Kupferstich Goupys mit 1754 datiert.

²⁰⁸ Angelo, *Reminiscences* 1830, S. 406.

of Nobility“, die „Adels-Oper“, als rivalisierendes Unternehmen des königlichen Musiktheaters. Dem Konkurrenzunternehmen gelang es, die renommierten Sänger, Senesino, Farinelli und auch die Cuzzoni abzuwerben. Diese rivalisierende Operngesellschaft, die zunächst auch ein zweites Opernhaus an den Lincoln's Inn Fields bespielte²⁰⁹, brachte im Jahr 1734 Johann Adolph Hasses Oper „Artaserse“ als Pasticcio, das heißt in der Auswahl von besonderen Höhepunkten des Werkes und in der Hinzunahme von Arien anderer Komponisten²¹⁰, auf die Bühne. In der vermutlich zeitgleich publizierte Karikatur²¹¹ konnte die Countess of Burlington, die als Vertraute der Königin Fürsprecherin der Theatertruppe der Royal Academy of Music war, ihren Spott über degenerative Erscheinungsformen der Londoner Opernwelt bekunden. Diese Position ließ sich in der Zeichnung des ungleichen Sängerduos, das ganz im Widerspruch zur Vorstellung der physischen Harmonie eines Paares steht, zum Ausdruck bringen - hier unter Zuhilfenahme eines traditionellen Motivs der Karikatur: des ungleichen Paares. Ebenso spricht die Aufnahme des „Versatzstücks“ des öffentlichen Contenance-Verlusts des John James Heidegger für eine kritische Haltung gegenüber der Londoner Theaterszene.

Diese Position pflichtet nun derer William Hogarths bei, der bereits zehn Jahre zuvor in seinem Druck mit dem Titel *Operas and Masquerades*, 1724, (Abb. 25) die von ihm als Verfallserscheinungen beurteilten Entwicklungen der Londoner Theaterlandschaft zum Gegenstand genommen hatte. Wenn bei Hogarth auch in unvergleichbar vielschichtiger, diffizilerer Form eine kulturelle Entwicklung und nicht vordergründig bestimmte Persönlichkeiten zum Thema gemacht werden, so finden sich dennoch Parallelen zu der vermutlich von Burlington und Goupy in Gemeinschaft gelieferten Arbeit²¹². Hogarth zeigt die aus einem Fenster des linken Gebäudes lehrende Gestalt Heideggers, in dieser Dekade noch den Erfolg seiner Neuerungen des Theaterangebots genießend, im Blick auf den Ansturm des Publikums zu den „Operas and Masquerades“. Im Wirkungskreis der Figur des Intendanten wird auch hier eine Bühnenszene gezeigt mit einer Auswahl der Gesangsstars Seresino (oder Berenstadt?), Farinelli und Cuzzoni, denen Vertreter der Operngesellschaft voller Ehrerbietung große Summen Geldes anbieten, während die nicht mehr geschätzten Werke englischer Literaturgrößen einer Altpapiersammlerin anheimfallen. Die Karikatur

²⁰⁹ Dort feierte als weitere Konkurrenz ab 1728 eine neue – englische - Variante einer auch vom breiten Publikumsgeschmack angenommenen Form des Musiktheaters, Gays und Pepuschs *Beggar's Opera*, große Erfolge.

²¹⁰ Dazu der Beitrag von Robert Torre, *Operatic Twins and Musical Rivals. Two Settings of Artaserse* (1730). <http://www.ensemleserse.com/artaserse.html>.

²¹¹ Vgl. Judy Egerton, *Boyle, Dorothy, Countess of Burlington (1699-1758)*“. <http://www.oxforddnb.com/view/article/66564>.

²¹² Dazu auch de Novellis 1999, S. 24.

Burlingtons/Goupys bleibt dagegen in ihrer Konzentration auf Protagonisten der aktuellen Aufführungslandschaft der Londoner Musiktheater eher dem vermeintlichen Gesprächsstoff des eigenen sozialen Umfeldes verhaftet als der weitgreifenderen Kritik am zeitgenössischen „bad taste“.

Die Betrachtung eigener Arbeiten der Lady Burlington zeigt das Interesse der Amateurin an der Darstellung einzelner Persönlichkeiten. Eine Reihe von Porträtköpfen werden unter dem Namen der Amateurin in den *Kent-Burlington-Alben*²¹³ in Chatsworth geführt. Die kleinformatischen Darstellungen (Feder und Bleistift, 10,2 x 7,5 cm) sind in den Alben in Gruppen passepartouriert. Den Zeichnungen beigefügte Namenszüge geben Auskunft darüber, dass die Amateurin männliche Persönlichkeiten ihrer Umgebung in Porträtskizzen festhielt (Abb. 26)²¹⁴. Zu ihnen gehören ihr Lehrer, William Kent, und der Diplomat Stephen Pointz (1685-1750). Pointz Ehefrau war, ebenso wie Lady Burlington, eine Ehrenhofdame der Königin Caroline. Die flüchtigen, nicht detaillierten Feder- und Bleistiftzeichnungen zeigen fast ausnahmslos Profilköpfe, die sich in der Anlage zwischen Porträtskizzen und Karikaturen bewegen. Die Züge der Dargestellten sind durch Übersteigerungen, vielfach aber durch Vereinfachungen physiognomischer Merkmale karikierend verfremdet. Dies gilt zum Beispiel für drei männliche Profile im Blatt Nr. 26 der Alben, betitelt *Three Portrait Sketches* (Abb. 27). Im linken oberen Register findet sich vermutlich eine Darstellung William Kents, dessen in sparsamen graphischen Angaben gezeichnete Seitenansicht keine eindeutigen Verzerrungen von Nase und Kinn aufweist, wie sie in dem männlichen Profil eines Unbekannten mit gewaltigem Riechorgan rechts daneben erkennbar sind. Unter diesen Zeichnungen ist ein weiterer männlicher Kopf zu sehen, der William Hogarth abbilden könnte²¹⁵, zieht man eine Profildarstellung des Künstlers in Hogarths Selbstbildnis, *Hogarth Painting the Comic Muse*, datiert 1757/58 (Abb. 28) zum Vergleich der Züge heran²¹⁶.

Ein anderes Blatt der Kent-Burlington-Alben, Nr. 19 der Sammlung, betitelt *Five Caricature Sketches*, zeigt weitere Versuche auffälliger Nasenformen (Abb. 30). Auch hier sind den

²¹³ Die sogenannten „Kent-Burlington-Alben“ enthalten Zeichnungen Dorothy Boyles, der Countess of Burlington, und ihres Lehrers William Kent, dessen Arbeiten hier nicht berücksichtigt werden. Dazu: *The Devonshire Collection*, Chatsworth Settlement Trustees.

²¹⁴ Hier wird zurückgegriffen auf Kopien der Originale in der Witt Library (Image Library, Courtauld Institute, London).

²¹⁵ Die Zuordnung der Profilköpfe folgt Vorschlägen der Katalogisierung der Witt & Conway Libraries des Courtauld Institute of Art, London, unter der Nr. 835.

²¹⁶ Das Selbstbildnis Hogarths ist allerdings erst im Todesjahr der Countess of Burlington entstanden und soll hier nur zur Anschauung dienen. Andere Darstellungen des Zeitgenossen William Hogarth könnten der Amateurin zur Verfügung gestanden haben, dazu sei Hogarths Gemälde *O the Roast Beef of Old England (The Gate of Calais)* aus dem Jahr 1748 (Abb. 29) genannt, in das der Künstler ein Selbstbildnis als Zeichnender eingefügt hat, dazu die Sammlung der Tate Britain, Ref. Nr. 1464.

männlichen Profilköpfen Namen beigefügt. Mit den links oben in schlichter Profillinie gegebenen Zügen wird offensichtlich auf ein Mitglied der Adelsfamilie des George Booth, des ersten Barons Delamer (hier mit „Delamar“ betitelt), eines Parlamentsmitglieds der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Bezug genommen. Die rechts daneben befindliche, mit kräftiger „Himmelfahrtsnase“ versehene Darstellung, bezeichnet als „Lord Oxford“, kann mit der Person des „Lord High Treasurers“, des königlichen Schatzmeisters, Robert Harley, erster Earl of Oxford, in Verbindung gebracht werden. Harley protegierte als Förderer der Künste unter anderen Alexander Pope, einen engen Freund der Lady Burlington. Neben zwei nicht benannten Köpfen der rechten unteren Blatthälfte ist im linken unteren Bildfeld der Kopf Heideggers zu sehen. Er wurde von der Amateurin mit unkorrekter Namenswiedergabe versehen als „Mr. Hudagger“. Diese Verunstaltung könnte in Anspielung auf die englischen Wörter „hue“ („Gezeter“) und „dagger“ („Dolch“) vorgenommen worden sein.

Die amateurlünstlerische Arbeit der Lady Burlington wurde auch zum Gegenstand des Austausches im engsten Freundeskreis. Alexander Pope kritisierte vermeintliche künstlerische „Abwege“ der Lady Burlington, deren schöpferische Ambitionen er grundsätzlich schätzte, in einem 1732 verfassten Gedicht: *On the Countess of Burlington Cutting Paper*. Pope äußert hier in liebevoll ironischer Weise sein Missfallen über das Interesse der Amateurin an dem modischen Zeitvertreib des Scherenschnitts. Die letzten Zeilen des Gedichts bringen die adlige Künstlerin noch in eine Verbindung mit John Overton (1639-1713), dem prominenten Begründer einer Familiendynastie des Druckgewerbes, dem sich Burlington mit ihren graphischen Ambitionen annäherte:

„See, Madam, see the arts all o’erthrown
Between John Overton and you!”²¹⁷

Eine freundschaftsbegründete Offenheit und Intimität zwischen Alexander Pope und Dorothy Boyle erlaubte es der Amateurin wiederum, eine Porträtskizze des Dichters anzufertigen, die vermutlich zeitnah, das heißt, Anfang der dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts, datiert wird. Das Blatt Nr. 69 der Kent-Burlington Alben ist betitelt *Profile sketch of Pope in an armchair and holding a hand of playing cards* (Abb. 31). Der Dichter ist beim Kartenspiel gezeigt. Außergewöhnlich erscheint, dass Pope hier fast im Dreiviertelporträt, auf der Kante eines Sessels sitzend, zu sehen ist. Der in seiner Kindheit an Knochentuberkulose Erkrankte blieb in Folge einer Deformation des Skeletts kleinwüchsig und ließ nur Porträts zu, die seinen

²¹⁷ Der vollständige Text des Gedichts bei De Novellis 1999, S 17.

John Overton hatte zur Zeit der künstlerischen Aktivität Lady Burlingtons sein Geschäft schon an seinen Sohn weitergegeben, dazu Timothy Clayton, „Overton Family (per c. 1665 – c. 1765)“, *Oxford Dictionary of National Biography*, online-Version: <http://dx.doi.org/10.1093/oxforddnb/20971>.

Fehlwuchs kaschierten. Eine Ausnahme bildet eine ohne das Wissen Popes angefertigte Zeichnung William Hoares, um 1739-1743 (Abb. 32), die eine Vorstellung der Körpermaße gibt. Die im Sessel vorgerückte Sitzhaltung Popes in der Zeichnung Lady Burlingtons lässt auf das Bedürfnis nach Bodenkontakt der kurzen Beine schließen. Der durch einen Buckel und die stark verformte Wirbelsäule verunstaltete Rücken legt körperliche Defizite offen. Über der Stirn des Dichters ist ein windmühlenartiges Objekt zu erkennen, dessen Bedeutung sich mit einem Zitat Popes in Verbindung bringen lässt. Im Jahr 1713 schrieb der Dichter eine Reihe von Essays für den „Guardian“ über einen fiktiven „Club of little Men“. Den Vorsitz dieser Vereinigung der Kleinwüchsigen führt eine Figur namens „Dick Distick“, in dem Pope offensichtlich ein Selbstporträt entwarf. Er beschreibt die Wirkung dieses kleinsten Clubmitglieds in seinen Verwachsungen:

„The Figure of the Man is odd enough; he is a lively little Creature, ...: A Spider is no ill Emblem of him. He has been taken at a Distance for a small Windmill.“²¹⁸

Es liegt nahe, dass das Blatt Burlingtons, auch angesichts dieser Beigabe, als ironisierende Sicht auf den Dichter, als Karikatur, zu beurteilen ist. Diese Darstellung ruft die in Goethes Gesprächsnovelle anklingende weibliche Faszination angesichts des Hässlichen in Erinnerung. Jenes Interesse könnte die Amateurin zu der Zeichnung ihres Freundes bewegt haben, die dessen Defizite als Teil seiner Persönlichkeit wiedergibt.

Dorothy Boyle, Countess of Burlington, liefert in ihren graphischen Arbeiten, seien sie in dokumentarischer Sicht angelegt oder im Einsatz übersteigernder, spottprovozierender Mittel, frühe Beispiele einer weiblichen Annäherung an Sujets des Unidealen, Fragwürdigen als Gegenstandsbereich künstlerischen Ausdrucks in der Zeichnung.

2.1.2 Mary Darly: *A Book of Caricaturas*

Mary Darly, die sich in einer Anzeige der zeitgenössischen Presse des Jahres 1762 selbst als „etcher and printseller“ bewarb²¹⁹, erscheint auf einer nicht signierten Radierung der Zeit ihres großen geschäftlichen Erfolges, ein Jahrzehnt später. Das Blatt von 1772 stammt aus der Sammlung Horace Walpoles (Abb. 33), der die in Profilansicht angelegte ganzfigürliche

²¹⁸ Dazu: *Guardian* 91, Heft 25, 1713, zitiert im Aufsatz von Roger D. Lund, „Laughing at Cripples: Ridicule, Deformity and the Argument from Design“, in: *Eighteenth-Century Studies* 39, 1, 2005, S. 110.

²¹⁹ Zitiert nach Herbert M. Atherton, *Political Prints in the Age of Hogarth. A Study of the Ideographic Representation of Politics*, Oxford 1974, S. 20. Atherton, der in seiner Untersuchung *The Burney collection of newspapers* des British Museum als wesentliche Primärquelle heranzieht, zitiert hier aus *The Public Advertiser*, 27. Okt. 1762.

Darstellung handschriftlich mit „Mrs Darly“ kennzeichnete²²⁰. Die als „matronenhaft“ zu beschreibende Frauengestalt ist in blumengemustertem Rock und Kurzmantel mit Haube zu sehen. Sie hält eine Karikatur in ihrer Rechten. Das Lächeln der Porträtierten scheint deren Darstellung einer geckenhaften Männerfigur zu kommentieren. Es handelt sich hierbei um ein Blatt aus der umfangreichen Serie der „Macaronis“, betitelt: *The Martial Macaroni*. Diese Serie der karikaturistischen Zielgruppe zeitgenössischer Modegecken gab Mary Darly gemeinsam mit ihrem Ehemann Matthew 1771 heraus²²¹. Das Abbild der Graphikhändlerin erscheint im Übrigen im zweiten Band (1772) dieser Publikationen satirischer Drucke. Dessen Titel benennt das Spektrum der Arbeiten und ihrer Künstler: *Caricatures, Macaronis & Characters by sundry ladies, gentlemen, artists &c.* Die Darstellung Mary Darlys trägt den Titel *The Female Connoisseur*, der, vermutlich in ironischer Tonart, die weibliche Beteiligung und Kennerschaft in diesem Bezugsrahmen künstlerischer Produktion beurteilt.

Ihr Partner, Matthew oder auch „Matthias“ Darly, hatte im vorangehenden Jahr ein Dreiviertelporträt seiner selbst veröffentlicht (Abb. 34), das als Pendant zu dem oben angeführten seiner Frau gelten kann. Die Radierung zeigt den Graphikhändler in frontaler Darstellung. Matthew Darly trägt eine gepuderte Perücke der zeitgenössischen Mode, sein Gehrock öffnet sich über der Leibesfülle. Die linke Hand hält, neben einem Stock²²², ebenfalls eine Zeichnung, die allerdings nicht eindeutig als Karikatur zu erkennen ist. Die Buchstabenkürzel der Bildunterschrift, *P.O.A.G.B, Painter of Ornaments to the Academy of Great Britain*²²³, weisen hin auf Darlys über das Genre der Karikatur hinausgehendes künstlerisches Potential als Lieferant von Ornamentstichen und Architekturzeichnungen. Auch Matthew Darlys Porträt ist nicht signiert, doch könnte Paul Sandby als Künstler in Erwägung gezogen werden²²⁴. Ausgehend von den Lebensdaten Matthew Darlys, die in den Sammlungsverzeichnissen der National Portrait Gallery, London, mit „circa 1720-1780“²²⁵ angegeben werden, zeigt das Porträt einen etwa Fünfzigjährigen. Ein karikaturistisches

²²⁰ Diese Angabe liefert der Kommentar des Blattes in der Graphischen Sammlung des British Museum, in der die Darstellung heute archiviert ist, BM Satires 9692.

²²¹ Die Darstellung des *Martial Macaroni* entstammt dem ersten Band einer sechsteiligen Ausgabe mit jeweils vierundzwanzig Radierungen, betitelt *24 Caricatures by several ladies, gentlemen, artists & (Vol 1)*.

²²² Matthew Darly stützt sich mit der Rechten auf einen weiteren Stock, sein Bedarf einer Gehhilfe wird auch auf weiteren Darstellungen abgebildet, so z. B. in Paul Sandbys Blatt *The Hungry Mob of Scribblers and Etchers* von 1762, vgl. Döring 1991, S. 351, Abb. 173.

²²³ Der erfolgreiche Verleger graphischer „Alltagskunst“ verweist hier auf seine anerkannte künstlerische Anbindung, vgl. dazu den Kommentar der Database der Graphischen Sammlung des British Museum, BM Satires 4692.

²²⁴ Paul Sandby arbeitete für das Unternehmen der Darlys, auch erlaubt ein Vergleich mit anderen Arbeiten des Künstlers, zum Beispiel: *The Well Fed English Constable*, den Rückschluss auf seine Urheberschaft des Darly-Portraits von 1771 (Abb. 35), auch im Hinblick auf große Ähnlichkeiten in der graphischen Textur, vgl. Abb. BM Satires 4641.

²²⁵ Die Graphikhandlung der Darlys wurde im Jahr 1780 in die Hände eines Nachfolgers übergeben.

Selbstportrait von 1776 übermittelt den Stecher und Graphikhändler fünf Jahre später in selbstironischer Pose, begleitet von einem sprechenden Esel als Weggefährten (Abb. 36)²²⁶.

Darlys Graphikhandlung befand sich ab 1766 am Londoner Strand 39, Ecke Buckingham Street (nahe Covent Garden)²²⁷, in einer äußerst belebten Durchgangsstraße²²⁸. Edward Topham gibt Darlys *Maccaroni Print Shop* in einer Radierung aus dem Jahr 1772 wieder (Abb. 37). Topham eröffnet den Blick auf den bevölkerten Gehsteig vor dem Geschäft und zeigt die amüsierten Rezipienten der Auslagen, die in ihrem karikierten Aufmarsch selbst zum Gegenstand der verspottenden Betrachtung werden²²⁹. Links der Eingangstür des Geschäftes wird im untersten Segment des Schaufensters auch die Darstellung der *Mrs Darly* (Abb. 33) präsentiert.

Wie den „trade-cards“ der Geschäftswerbung Matthew Darlys zu entnehmen ist, hat der Graphikhändler die Standorte seines printshops wiederholt gewechselt²³⁰. Matthew Darlys geschäftliche Karriere gestaltete sich seit der Mitte der des 18. Jahrhunderts mehrgleisig. Neben dem oben erwähnten Vertrieb von Ornamentstichen, speziell für Vorlagen der Möbelherstellung, die er vor allem an Thomas Chippendale lieferte²³¹, florierte der Handel mit politischen Karikaturen in einer Zusammenarbeit mit dem Ornithologen und Buchillustrator George Edwards. Matthew Darly bot darüber hinaus auch im Londoner *Daily Advertiser* seine Dienste in der Herstellung und Publikation von Graphiken an und bewarb sich als Unterweiser in abendlichen Zeichenkursen²³². Seine Aktivität als Verleger politischer Karikaturen lässt sich durch die Auseinandersetzung mit Londoner Behörden seit der Jahrhundertmitte zurückverfolgen²³³.

²²⁶ Matthew Darly hat sich bis zum Ende seiner Schaffenszeit zur graphischen Satire bekannt. In einem späten Selbstporträt von 1776 zeigt der Printshop-Besitzer sich in Begleitung eines Esels, der verkündet: „We are the Professors of Design“. Sein Herr ergänzt: „The Political Designer of Pots, Pans & Pipkins“. Diese Arbeit siehe BM Satires 5367.

²²⁷ Dazu Herbert M. Atherton 1974, S. 18 ff.

²²⁸ Dazu auch Constance C. McPhee/Nadine M. Orenstein, Ausst.kat. *Infinite Jest. Caricature and Satire from Leonardo to Levine*, New York (Metropolitan Museum of Art) 2011-2012, S. 11.

²²⁹ Die Radierung Tophams ist ein frühes Beispiel der Vielfalt von Darstellungen der interessierten Öffentlichkeit für die Printshops in London. Dazu Mark Bills, Ausst.kat. *The Art of Satire. London in Caricatures* (Museum of London), London 2006, S. 24-31 sowie Timothy Clayton, *The English Print 1688-1802*, New Haven/London 1997, S. 220, Abb. 235: eine Darstellung der *Spectators at a Print Shop in St. Paul's Church Yard*, 1773. Als bekanntestes Beispiel kann vermutlich James Gillrays *Very Slippery-Weather* von 1808 genannt werden (Abb. Diana Donald 1996, S. 33, Abb. 32). Hier richtet sich der Blick auf Hannah Humphreys Graphikhandlung, auf die später noch eingegangen wird, dazu S. 162f. dieser Arbeit.

²³⁰ Weitere Angaben zur Vita Darlys in der Collection Online des British Museum:

www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?biolD=127680.

²³¹ Vgl. Döring 2001, S. 190.

²³² Vgl. dazu Knolle 2000, S.13.

²³³ Dazu Döring 2001, S. 40 im Verweis auf Atherton 1974, S. 78ff. Eine erste Graphikhandlung Darlys befand sich im „Duke's Court near St. Martin's Church“.

Anfang der sechziger Jahre nahm Mary Darly, die seit Beginn dieses Jahrzehnts die Ehefrau Matthews war²³⁴, als Geschäftspartnerin die Stelle George Edwards' ein. Die Herstellung und der Handel von Karikaturen wurden in der Tradition des Unternehmens „Edwards and Darly“ fortgeführt. Auch Mary Darly war als Zeichnerin und RadiererIn tätig und übernahm den recht einheitlichen Zeichenstil der ursprünglichen Firmeninhaber, wodurch eine sichere Zuordnung der Urheberschaft bei unsignierten Blättern erschwert wurde. Darüber hinaus erlaubt der übereinstimmende Anfangsbuchstabe der Vornamen des Ehepaares Darly in dem gemeinsam benutzten Kürzel „MDarly“, bei dem die Großbuchstaben „M“ und „D“ in leicht variierenden Schwüngen verschmelzen, bei signierten Werken häufig nur eine spekulative Scheidung der beiden Zeichner²³⁵. Diese Angleichung der Signatur mag auch der Unternehmensidentität der Darlys geschuldet sein, die – wie David Alexander formuliert – als „the husband and wife team of Darly“²³⁶ erfolgreich arbeiteten. Allerdings finden sich im Werkbestand des Ehepaars Blätter, die mit dem vollständigen Namenszug „Mary Darly“ gezeichnet sind oder in der Signatur dem „M“ ein hochgestelltes „y“ folgen lassen (Abb. 38), das auf den letzten Buchstaben des Vornamens „Mary“ Bezug nehmen dürfte.

Die folgende Betrachtung der graphischen und verlegerischen Aktivitäten der Mary Darly soll sich auf Blätter konzentrieren, die sich anhand von Primärquellen oder Signaturen ihrer Urheberschaft zuweisen lassen²³⁷. Die Tätigkeit der Amateurin richtete sich vielfach auf die Auswahl und Publikation von Karikaturen, aber auch auf verschiedene Arbeiten von eigener Hand. Darlys Schriftzug in der Verlegerzeile verweist in einigen Fällen lediglich auf die Erwerbsmöglichkeit: „to be had of“, bekennt sich damit aber auch zum Inhalt und wird in diesem Sinn als Teilhabe an der Darstellung gewertet.

²³⁴ Vgl. dazu die Angaben des Artikels von Timothy Clayton, „Darly Matthias (c.1720-1780)“, *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford 2004, online Ed., Sept. 2011: <http://www.oxforddnb.com/view/article/7161>, für Mary Darly 67158 sowie bei Knolle 1999/2000.

²³⁵ Vgl. dazu Döring, S. 192.

²³⁶ David Alexander, *Amateurs and Printmaking in England 1750-1830*, Ausst.kat., Oxford (Wolfson College) 1983, S. 5.

²³⁷ Jürgen Dörings großzügigerer Zuschreibung von Karikaturen an Mary Darlys Urheberschaft soll hier nicht gefolgt werden. Von dessen Kommentierung und Zuschreibung von 1991 weicht auch die aktuelle Inventarisierung der Arbeiten Mary Darlys in der Graphischen Sammlung des British Museum ab. So zieht Döring eine Beteiligung Darlys für einige der vormals bei Frederic George Stephens katalogisierten Karikaturen in Betracht (Als Beispiele sind zu nennen: die Blätter *The Recruiting Serjeant* und *Caesar at Newmarket*, beide 1757, für die Mary Darlys Name weder bezüglich des zeichnerischen Entwurfs noch der druckgraphischen Umsetzung angenommen wird, vgl. dazu die Einträge zu diesen Blättern in der Database Online Collection des BM).

2.1.2.1. Zeichenanleitungen

Für den Erwerb grundlegender zeichnerischer Fertigkeiten im formalen Spannungsfeld von Übertreibung und Vereinfachung als Charakteristika karikaturistischen Arbeitens konnten künstlerische Laien graphische Vorlagen der Gattung zu Rate ziehen. Unter ihnen sind von besonderer Relevanz die Zeichnungen und Drucke von Arthur Pond, Mary Darly, Thomas Patch, Carington Bowles, Francis Grose und James Peller Malcolm²³⁸. Diese sollen hier kurz vorgestellt werden.

Erste bedeutende Institutionen des erstarkenden Druckgewerbes im London der Zeit um 1700 waren die Graphikhandlungen von Thomas Bowles (c. 1695-1767) und John Overton, die neben dem Druck von Buchpublikationen auch Karten, Diagramme und Illustrationen auf den Markt brachten²³⁹. Karikaturistisches Bildmaterial stellte ab 1736 der oben bereits erwähnte Arthur Pond dem vor allem an italienischer Graphik interessierten Publikum zur Verfügung. Ponds radierte Reproduktionen von Werken Annibale Carraccis, Pier Leone Ghezzi, vor allem aber Carlo Marattis (Abb. 39 und 40), trafen, wie Louise Lippincott feststellt, auf größeres Interesse als seine in den Jahren 1735-1736 veröffentlichte Sammlung italienischer Meisterzeichnungen. Pond eröffnete sich der Zugang zu Originalen der italienischen Kunst vor allem durch seine auf einem intensiven Clubleben basierenden Kontakte zu prominenten Sammlern. Aus seiner Mitgliedschaft, u.a. in dem bereits im Jahr 1723 gegründeten *Roman Club*, entstanden Verbindungen zum Earl of Sandwich, zu Sir Hans Sloane, dem Earl of Burlington, zu Horace Walpole und dem berühmten Londoner Sammler William Fauquier, um nur einige zu nennen²⁴⁰, die Subscriptionsblätter erwarben. Arthur Ponds Geschäftsgebaren war, wie Ronald Paulson bemerkt, nicht das eines „shopkeepers“, sondern das eines „gentleman artist“ in seiner Verfügbarkeit für die Klientel der adligen Connoisseurs

²³⁸ Arthur Pond publizierte nach einem ersten Album des Nachdrucks italienischer Meisterzeichnungen aus der Sammlung Pierre Crozats (unter der Assistenz seines Freundes Pierre-Jean Mariette) in den Jahren 1735 und 1736 in der Folgezeit Karikaturen sowie groteske Köpfe aus dem Oeuvre Annibale Carraccis, Pier Leone Ghezzi, Carlo Marattis und anderer Meister.

Dazu vor allem: Mary Darly, *A Book of Caricaturas, on Sixty Copper Plates with ye Principles of Designing in that Droll and pleasing manner by M Darly with sundry Ancient and Modern Examples and several well-known Caricaturas*, London 1762, im weiteren Text kurz: *A Book of Caricaturas*; vgl.: Thomas Patch, *Caricature*, London c. 1771, dazu: Francis J.B. Watson, „Thomas Patch (1725-1782), Some New Light on his Work“, *Apollo*, Mai 1967, S. 348-353; vgl.: Carington Bowles, *Polite Recreation in Drawing: Containing Picturesque Portraits of Fashionable Faces, that Frequent the Genteel Watering Places. Including Fifty-Two Well-Known Heads, with the Animals they Resemble*, London 1779; vgl.: Francis Grose, *Rules for Drawing Caricaturas: with an Essay on Comic Painting*, London 1788; vgl. dazu auch: Mark Bills, *Ausst.kat. The Art of Satire. London in Caricature*, London (Museum of London) 2006, S. 18f. sowie J.P. Malcolm, *An Historical Sketch of the Art of Caricaturing*, London 1813.

²³⁹ Dazu Lippincott 1983, S. 128. Vgl. auch: Ronald Paulson, *Hogarth*, Bd. II, *High Art and Low 1732-1750*, New Brunswick, New Jersey 1992, S. 264.

²⁴⁰ Lippincott 1983, S. 18, 25, 129f.

und Sammler²⁴¹. Anders als die im Folgenden vorgestellte Mary Darly, verzichtete er auf ein eigenes Ladenschild und auf Werbung, im Gegensatz übrigens ebenso zu seinem Zeitgenossen, William Hogarth. Auch lieferte Pond kein Zeichenmanual.

Auf Italien richtete sich ebenfalls das künstlerische Interesse des Malers, Karikaturisten und Kupferstechers Thomas Patch (1725-1782). Mehrere karikaturistische Gruppenbilder, heute im Royal Albert Memorial Museum seiner Heimatstadt Exeter, sind Zeugnisse seiner Schaffenszeit, vor allem in Florenz. Ein Beispiel ist die Darstellung *A Caricature Group in Florence* (Abb. 41), um 1763, in der Patch, hier im ironisierten Selbstbildnis mit einem Stierkörper versehen, aus einem Wandgemälde auf eine Salonszene mit zeitgenössischen Persönlichkeiten schaut: dem Schauspieler David Garrick, Sir Horace Walpole, sowie zwei „Grand Tour“-Reisenden und ihrem Tutor²⁴². Patch publizierte im Jahr 1770 in Florenz zwei Sammlungen von Karikaturen, die Vertreter der Grand-Tour-Reisenden zum Gegenstand haben (Abb. 42)²⁴³. Die Graphiken waren nicht dezidiert als Zeichen-Anleitungen angelegt, sie sind im zeitgenössischen Kontext als „badges of status“, als Statussymbole zu bewerten, die man einer Sammlung zuführen oder auch selbst nacharbeiten konnte. Louis Rose schreibt dazu: „Roman elites now avidly sought caricatured likenesses of themselves and of their social circle. Caricature became a teachable technique and its images served as badges of status“²⁴⁴.

Abschließend sei aber noch eine frühe Geschichte der Karikatur des Künstlers und Stechers James Peller Malcolm (1767-1815) mit dem Titel *An Historical Sketch of the Art of Caricaturing* erwähnt²⁴⁵, Malcolm präsentiert in seinem Band aus dem Jahr 1813 zahlreiche von ihm nachgestochene Graphiken des British Museum und liefert dazu ausführliche Textkommentare. Der Autor begründet seine Geschichte der Karikatur mit dem großen Interesse der Öffentlichkeit, vor allem in seinem Heimatland:

„The history of Caricaturing, although even intended to be general, would naturally narrow into that of English Caricatures; for the obvious reason that in no other country has the art met with equal encouragement, because no other portion of the globe enjoys equal freedom.“²⁴⁶

²⁴¹ Paulson II, S. 51. Ronald Paulson verweist auf das in Jonathan Richardsons Abhandlungen entworfene Ideal des „gentleman artist“.

²⁴² Dazu die Angaben des Royal Memorial Museums in Exeter, Nr. 61/1935.

²⁴³ Dazu den Begleittext eines Porträts von Thomas Patch in der National Portrait Gallery, London, in der Patch als Karikaturist der Grand-Tour-Reisenden benannt wird.

²⁴⁴ Vgl. Louis Rose, „Psychology, Art, and Antifascism“, in: Ernst Kris, *E.H. Gombrich and the Politics of Caricature*, New Haven/London 2016, S. 96.

²⁴⁵ Dazu James Peller Malcom, *An historical sketch of the art of caricaturing*, London 1813.

<https://archive.org/details/historicalsketch00malc>.

²⁴⁶ Ebd., Introduction, iv.

In der Vielfalt seiner graphischen Anschauungsobjekte greift der Autor in einer „miscellaneous list“ allerdings auf die Werke von Künstlern des europäischen Kontinents zurück. Erwähnt werden italienische Meister, vor allem Annibale Carracci, niederländische Maler, wie Heemskirk und Brouwer, aber auch auf Arbeiten Callots, der als „admirable caricaturist“²⁴⁷ hervorgehoben wird. Als Beispiel sei die Tafel 19 (Abb. 43) angeführt mit einer Vielfalt von skurrilen Figurenphantasien. Andere Tafeln, wie das Blatt Nr. 30 (Abb. 44) bieten den Betrachtern Figuren der zeitgenössischen Alltagswelt oder ironisierte Porträts von Politikern an.

Vor dem Hintergrund dieses Angebots zeitgenössischer Anleitungen zum Zeichnen von Karikaturen soll Mary Darlys Manual, *A Book of Caricaturas*, aus der ersten Hälfte der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts nun besondere Beachtung erfahren. Die Schriften von Carington Bowles (1724-1793) aus den Jahren 1779²⁴⁸ und von Francis Grose 1788²⁴⁹ werden im Vergleich mit Darlys Publikation an späterer Stelle einbezogen²⁵⁰.

Mary Darly arbeitet mit einem weniger opulenten graphischen Panoptikum als der oben genannte Peller Malcolm. Betont werden muss, dass ihr *Book of Caricaturas* von 1762/3 dem Werk Malcolms allerdings um zirka fünfzig Jahre vorausgeht.

2.1.2.2 Mary Darlys Lehrkonzept

Das Frontispiz des von Mary Darly herausgegebenen Anleitungsbüchleins zum Zeichnen von Karikaturen, betitelt *A Book of Caricaturas* (Abb. 45²⁵¹), kündigt in einem von karikierten Profilköpfen kartuschenartig gerahmten Oval den Inhalt wie folgt an:

„A Book of Caricaturas on Sixty Copper Plates with ye Principles of Designing in that Droll and pleasing Manner by M. Darly with sundry Ancient & Modern Examples & several wellknown Caricaturas, taken from the Tabernacles, Newmarket Playhouses, &c.&c.“

Das Zitat der „Ancient & Modern Examples“ ruft den Topos der „Querelle des Anciens et des Modernes“ auf und spiegelt dessen zeitgenössische Bedeutung in der Diskussion neuer kultureller und sozialer Orientierung. Dieses aktuelle Abwägen der Relevanz klassischer und moderner Inhalte und Wertsetzungen gewann im literarischen und philosophischen Diskurs

²⁴⁷ Malcolm 1813, S. 19.

²⁴⁸ Dazu Carington Bowles, *Polite Recreation in Drawing*, 1779.

²⁴⁹ Dazu Francis Grose, *Rules for Drawing Caricaturas*, 1788.

²⁵⁰ Vgl. dazu S. 64f. dieser Arbeit.

²⁵¹ Ausgabe des Department of Prints and Drawings des BM, Books of Print, Case 188, No. cb*. Mary Darlys *Book of Caricaturas* wurde in verschiedenen Bindungen und Formaten publiziert. In der Nummerierung der Blätter wird hier der Zählung der zitierten Ausgabe im Print Room des British Museum gefolgt.

unmittelbare Bedeutung. Auch im satirisch-kritischen Randgebiet der bildenden Künste, in der Karikatur, wird diese Problematik gegenwärtig. Dies geschieht im Nebeneinander ihrer zeitgenössischen Aktualität einerseits und ihrem Rückgriff auf formale und inhaltliche Formate der Vergangenheit andererseits, so im Zitat antiker Figuren oder der Konservierung emblematischer Bildsprache. Schließlich ist auch, in der Tradition William Hogarths, die Auseinandersetzung mit der nationalen Identität als ein Teilaspekt der „Querelle“ zu werten. Mary Darlys oben zitiertes abschließendes Verweis hebt die Publizität des graphischen Mediums im zeitgenössischen Londoner Alltag hervor. Das im Oktavformat präsentierte Bändchen (19x14 cm) erschien in London (nicht datiert) als erstes Anleitungsbuch dieses Genres in England, vermutlich um 1763²⁵². Die Autorin geht, wie bereits erwähnt, in ihrem Manual auch dem bekannteren, vielfach als erste systematische Zeichenanleitung angeführten Werk von Francis Grose, den *Rules for Drawing Caricaturas* von 1788, um Jahrzehnte voraus²⁵³.

Mary Darly publizierte ihre graphischen Instruktionen in der frühen Phase ihrer künstlerischen Tätigkeit. Sie richteten sich an Amateure, die mit ihren Karikaturen oder deren Publikation – im Unterschied zur Herausgeberin – nicht den Lebensunterhalt bestritten. Dem verbreiteten Interesse dieses Klientels an zeichnerischer Betätigung, auch auf dem zunehmende Popularität gewinnenden Gebiet der Karikatur, kam das Angebot eines Anleitungsbüchleins entgegen, das zum Preis von 4 Shillings erworben werden konnte²⁵⁴. Der Erwerb des Manuals ermöglichte die autodidaktische Übung im privaten Rahmen, alternativ zur Unterweisung durch „drawing masters“, wie im Beispiel der Countess of Burlington. Für das Printshop der Darlys stellte es auch die Nachfrage der Kunden bezüglich drucktechnischer Weiterbearbeitung eigener Zeichnungen in Aussicht. Mary Darly kündigt diese Möglichkeit an und gibt der beworbenen Gattung auch einen einprägsamen englischen Namen: „,any carrick will be etched and published that the Authoress shall be favoured with, Post paid“²⁵⁵.

²⁵² Vgl. dazu Diana Donald 1996, S. 12. In der Literatur wird das Publikationsjahr des Büchleins mit 1762 (Döring S. 207) oder c. 1762 (Donald, S. 12) vermutet. Es enthält jedoch Blätter, die die Jahresangabe 1763 tragen, daher wird hier von dem späteren Erscheinungsdatum ausgegangen.

²⁵³ Tobias Teutenberg führt in seinem Katalogbeitrag von 2015 Grose's Werk als „erste theoretische Abhandlung zur Gestaltung persiflierender Physiognomien überhaupt“ an, vgl. Tobias Teutenberg, „Francis Grose“, in: Maria Heilmann/Nino Nanobashvili/Ulrich Pfisterer, Tobias Teutenberg (Hgg.), *Lernt zeichnen! Techniken zwischen Kunst und Wissenschaft, 1525 – 1925*; begleitet die Ausstellung *Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichnen zwischen Kunst und Wissenschaft, 1525 bis 1925*, Heidelberg (Universitätsbibliothek) 2015/2016, S. 230f.

²⁵⁴ Diese Preisangabe findet sich im Folgetext des oben zitierten Frontispizes. Da dieser Betrag in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch etwa dem Tageslohn eines Zimmermanns entsprach, richtet sich das Angebot, wie im Folgenden bestätigt wird, an Mitglieder der „Nobility & Gentry“, vgl. S. 58 dieser Arbeit.

²⁵⁵ Zitiert nach Timothy Clayton, „Darly, Matthias (c.1720-1780)“, *Oxford Dictionary of National Biography*, Bd.15, Oxford 2004, S. 161.

Mary Darly stellt dem Benutzer/der Benutzerin ihres Manuals, wie oben erwähnt, graphische Zitate unterschiedlicher Quellen in Aussicht. Zu diesen gehören zeitgenössische politische Spottzeichnungen, deren Figuren die Autorin dem situativen Kontext der Originale entbindet. Das Verlegerpaar Darly widmete sich in diesem Zeitraum der politischen Karikatur und gab zwei Alben mit dem Titel *A Political and Satirical History* heraus, auf die im Folgenden noch näher eingegangen werden soll. Aus diesem Fundus einer Sammlung von zweihundert Blättern bedient sich Mary Darly unter anderem bei der Zusammenstellung ihres Manuals. Gleichmaßen zitiert die Zeichnerin und Verlegerin Vorlagen in der Tradition der sogenannten „Grotesken Köpfe“, der „visi mostruosi“ Leonardos. Dies geschieht augenscheinlich mittels der Reproduktionsstiche Wenzel Hollars, für die ein aristokratisches Sammlungsinteresse vorlag, wie die Bestände der Sammlungen von Windsor Castle oder des Grafen von Devonshire in Chatsworth zeigen. Der im Titelpuffer Mary Darlys gegebene Verweis auf Bildquellen aus „Tabernacles, New Market Playhouses, &c, &c.“ wird bestätigt durch weitere groteske Köpfe, die sich eindeutig auf karikaturistische Graphiken des flämischen Künstlers Francis Le Piper (1640-1695) als Zeichenvorlagen zurückführen lassen²⁵⁶. Le Piper zeichnete Spitzenwerke seines Oeuvres, wie Antony Griffiths in seiner Biographie des Künstlers erwähnt, auf die Wände bekannter Londoner Tavernen²⁵⁷. Dort konnten sie von Interessierten kopiert werden.

Die zur Übung in Darlys Manual dargebotenen Vorlagen greifen also sowohl auf graphische Experimente und Studien von professioneller Hand der Vergangenheit zurück - allerdings auf nicht-kanonische Arbeiten der Künstlerpersönlichkeiten - als auch auf Amateurzeichnungen aus dem Fundus der propagandistischen Gesellschaftssatire der „low culture“ im Großbritannien des 18. Jahrhunderts.

Phänomene der im Diskurs der Aufklärung zunehmend thematisierten Aspekte der „Physiognomik“ und „Pathognomik“ in der menschlichen Erscheinung, wie sie bereits in der emotionsgeladenen Mimik Heideggers der Arbeit Lady Burlingtons und Goupys anklangen, finden in diesem Lehrbuch für künstlerische Laien keine Systematisierung, aber durchaus Aufnahme in weiterführenden Werken dieser Gattung.

Das *Book of Caricaturas* erschien in einer Phase drucktechnischer Produktivität. Die Radierung als zeit- und arbeitssparendes Verfahren war die dem Kupferstich vorgezogene Drucktechnik. Eine im Kupferstich präziser angelegte Schärfe und Detailliertheit der

²⁵⁶ Vgl. dazu S. 86 dieser Arbeit.

²⁵⁷ Vgl. dazu: L.H. Cust, „Le Piper, Francis (gest. 1695)“, rev. Antony Griffiths, *Oxford Dictionary of National Biography*, Online-Ausgabe <http://www.oxforddnb.com/view/article/16476>. Griffiths erwähnt die Gasthäuser: „The Mitre in Stocks Market“ und „The Bell in Westminster“.

Zeichnung erübrigte sich vielfach in den simplen und vereinfachten Linienführungen der Karikatur. Mary Darly nutzte die günstige geschäftliche Situation, um in rascher Folge, entsprechend der gemeinsamen Werbung der Darlys im *Public Advertiser*, „as fast as their Needles will move, and Aqua fortis Bite“²⁵⁸, die Bedürfnisse ihrer Kunden zu decken. Mit diesem Werbungsversprechen nahm die Verlegerin auch die Relevanz der publizistischen Aktualität karikaturistischer Äußerungen in Betracht. Darlys krude Umrisszeichnungen, die über das eigene amateurhafte Stadium der Autorin Auskunft geben, erheben selbstbewusst den Anspruch, Beispiele für eigenes Nacharbeiten der Rezipienten zu liefern. Dieser rechtfertigt sich eher aus der Vielfalt der Quellen als aus dem Niveau der Zeichnungen.

Wie oben bereits angesprochen, nahm Darly auch von Kunden eingereichte Zeichnungen in die drucktechnische Weiterverarbeitung auf. Während der Druckhandel in großen Unternehmen der Zeit bereits arbeitsteilig vorging und Arbeitsschritte an einen „outside entrepreneur“ weiter gab²⁵⁹, scheint das Ehepaar Darly die Auswahl, Umsetzung und den Verkauf ihrer Graphiken selbst in die Hand genommen zu haben.

Als Publikationsort des *Book of Caricaturas* findet sich in der Verlegerzeile der Geschäftsname „At the Acorn (Zur Eichel), Ryder’s Court, Cranbourn(e) Alley, Leicester Fields“²⁶⁰. Hier erschienen auch die beiden Bände der *Political and Satirical History*. Taucht in der Verlegerzeile einer Karikatur, vor allem im Konvolut des zweiten Bandes, der Name Mary Darlys auf, so wird „Acorn, Ryder’s Court“, genannt. Dieser Verlagsort hatte für die zeichnerische und kaufmännische Aktivität der Karikaturistin, wie übereinstimmend in der Literatur festgestellt wird, besondere Bedeutung, vermutlich war sie die Geschäftsführerin des Printshops²⁶¹. In einer möglichen Referenz an die Tradition des Graphikhandels in der Region von Leicester Fields, in der William Hogarth seine Lehrjahre verbrachte²⁶², aber sicherlich

²⁵⁸ Werbung im *Public Advertiser*, 28 Sept 1762, zitiert nach Clayton 2004, S. 161.

²⁵⁹ Dazu Lippincott 1983, S. 127.

²⁶⁰ Dazu auch die Angaben der database des BM. Diesem Standort ging das Geschäft „The Acorn, Hungerford, Strand“ in den fünfziger Jahren voran. Für das Unternehmen der Darlys gibt es Vorläufer, wie Thomas und Mary Cooper, die ihre Graphikhandlung unter dem Geschäftszeichen „At the Globe“ in den 1740er Jahren führten sowie George und Elizabeth Foster, die ihr Geschäft „At the White Horse“, nahe der St. Pauls Kathedrale leiteten. Vgl. dazu Atherton 1974, S. 6 ff.

²⁶¹ Vgl. u. a. Döring 1991, S. 192, Knolle 1991, S. 17, dazu auch die Adressenangabe der BM database sowie Paula McDowell, *The Women of Grub Street: Press, Politics, and Gender in the London Literary Market Place 1678-1730*, New York 1998, S. 116. Mary Darlys geschäftliche Aktivität findet hier Erwähnung, die Verlegerin steht in der Folge der frühen publizistischen Unternehmungen von Frauen des Grub-Street Viertels in London. Dort erschienen die als minderwertig verachteten literarischen Versuche der „hack writers“ und „scribblers“, außerhalb der anerkannten Literaturproduktion. Die scribblers stellen ein eigenes Genre dar. Dazu z.B. Markman Ellis, *The Coffee House. A Cultural History*, London 2004.

²⁶² Ellis Gamble, der Silberschmied, bei dem William Hogarth in die Lehre ging, hatte seine Werkstatt in der Cranbourn(e) Alley, vgl. dazu John Ireland, *Hogarth illustrated*, Bd. I, 2. Aufl., London 1793, S. xvi f.

auch in einem Anknüpfen an die Popularität der Zeichnungen des Wegbereiters der graphischen Satire in Großbritannien, kündigt Mary Darly ihre Blätter an als „etch'd in the O'Garthian style“²⁶³.

Auch im Vorwort ihres Karikaturen-Manuals greift die Verlegerin auf Zitate aus Hogarths Arbeiten zurück. Allerdings liegen völlig unterschiedliche Einschätzungen der Karikatur zugrunde in Hogarths Abwertung der aus Italien importierten Gattung²⁶⁴ und Mary Darlys Befürwortung ihrer zeitgenössischen Popularität.

So wie William Hogarth knapp zwanzig Jahre zuvor daran gelegen gewesen war, den Unterschied zwischen „Characters und Caricaturas“ deutlich zu machen in seinem ebenso betitelten Subskriptionsblatt²⁶⁵ von 1743 (Abb. 46), thematisiert Mary Darly die „Difference between Character & Carricatura [sic]“ einleitend im Vorwort ihres *Book of Caricaturas*. Hierzu schreibt die Autorin (Abb. 47):

“Difference between Character & Carricatura
Carricatura is the burlesque
of Character, or an exaggeration
of nature, when not very pleasing,
its a manner of drawing
that has, & still is,
held in great esteem both by the
Italiens & French, some of our Nobility
and Gentry at this time do equal if not
excel any thing of the kind that
ever has been done in any other
country, tis the most
diverting species of designing & will
certainly keep those that practise
it out of the hippo or Vapours
and that it may have such an effect
on her friends is the wish of
M^y Darly“.²⁶⁶

²⁶³ *The Public Advertiser*, 27. Oktober 1762, zitiert nach Atherton S. 20. Diese unkorrekte Schreibweise des Nachnamens von William Hogarth kann in den Zusammenhang weiterer orthographischer Fehler in Drucktiteln gebracht werden, ein Beispiel wäre „Scoth“ statt „Scotch“, vgl. dazu Abb. 81. Allerdings könnte es sich hier auch um eine humorvolle Verkehrung des Künstlernamens handeln, in weiteren falschen Wiedergaben: „Alexander O'Garth“ bzw. „G. Oh! Garth“ (im Spiel mit dem englischen Vornamen „Garth“), dazu BM Database, BM Satires 3908 und Nr. 3978 und Atherton 1974, S. 57f.

²⁶⁴ Vgl. dazu S. 16 dieser Arbeit.

²⁶⁵ Für die Publikation der Serie *Marriage à la Mode*.

²⁶⁶ Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, Vorwort: Die Termini “Hippos or Vapours” bezeichnen psychophysische Befindlichkeiten, “Vapours” wird gekennzeichnet als “A morbid condition supposed to be caused by the presence of such exhalations; depression of spirits, hypochondria, hysteria, or other nervous disorder”, dazu: OED online: <http://www.oed.com/view/Entry/221469?rskey=0Ob1zL&result=1&isAdvanced=false#eid>.

Zur Erklärung führt die Verlegerin ein Zitat Henry Fieldings aus dessen Kommentar zu Hogarths Arbeit an: “Carricatura is the burlesque of Character”. Zum Verständnis des „Burlesken“ in der Literatur hatte sich Fielding, der mit Hogarth eng befreundet war, 1742 im Vorwort seines Romans *Joseph Andrews* (1742)²⁶⁷ geäußert und dabei die Schwestergattung der Malerei herangezogen, um die Qualität des Topos zu erläutern.. Fielding unterscheidet dabei das „Burleske“ von der „Komischen Historie“²⁶⁸. Die „burlesken“ Schöpfungen der Karikatur auf dem Gebiet der bildenden Künste entsprächen dem mit „Entstellungen und Übertreibungen“ Unterhaltenden in der Literatur. Analoges gilt auch für den Begriff des „outré“ . Dieser kennzeichne bei Hogarth, so John Clerk in einer historischen Erläuterung der Werke Hogarths von 1810, lediglich die Übertreibung, den Exzess der Form, könne jedoch keine Aussagen über das Wesen eines Menschen vermitteln:

„As to the French word outré, it...signifies nothing more than the exaggerated outlines of a figure...; so any part, as a nose, a leg, made bigger or less than it ought to be, in the part outré, which is all that is to be understood by this word, injudiciously used to the prejudice of character.“²⁶⁹

Fielding setzt den Begriff des „Lächerlichen“ sinngemäß in die Nähe zu Addisons „false wit“. Jener sei, als die niedere Variante des wit, ebenso wie die Karikatur, im Oberflächlichen, Unterhaltenden verhaftet. Als „burlesque painter“ dürfe William Hogarth demnach keinesfalls bezeichnet werden. Fieldings Plädoyer für Hogarths Kunst weist auf das Anspruchsniveau des Künstlers, der sich zum Ziel gesetzt habe, Gefühlswelten der Menschen in ihrem sozialen, in der Regel urbanen Umfeld auf der Leinwand darzustellen. Dieses beinhalte eine wesentlich höhere Anforderung, als die bloße Übertreibung in der karikierenden Zeichnung²⁷⁰. Aber gerade für diese schien in Mary Darlys Kundenkreis eine starke Nachfrage zu bestehen. Diesem Bedarf trachtete die von Hogarth verächtlich als „Phizmongers“²⁷¹ bezeichnete Berufsgruppe der Druckhändler nachzukommen. Hogarths Ambition, in seinen “Modern

²⁶⁷ Henry Fielding, Vorwort des Romans *Die Abenteuer des Joseph Andrews und seines Freundes Mr Abraham Adams*, 1742, Übersetzung aus dem englischen von Ilse Leisi, Zürich 1994, S. 7ff.

William Hogarth weist im Untertext seines Blattes *Characters and Caricaturas* selbst auf die Erläuterungen in Fieldings Text hin.

²⁶⁸ Fielding 1742, S. 9.

²⁶⁹ Dazu John Clerk, *The Works of William Hogarth into two Volumes*, Bd. I, London 1810, S. 65f.

²⁷⁰ Zu Hogarths Gleichsetzung des “Burlesken“ mit dem „Lächerlichen“, vgl. ders., *Analysis of Beauty*, (1753), London 1955, S. 48.

²⁷¹ William Hogarth (1753), Oxford 1955, S. 218. Diese pejorative Benennung, Hogarth spricht von dem „whole nest of Phizmongers“, erwächst aus dem Zorn über den uneingeschränkten Handel mit Kopien künstlerischer Originale, an denen die Printshop-Besitzer sich bereicherten und gleichzeitig das künstlerische Niveau schädigten. Dieser Unmut wird ausgesprochen in einer Eingabe an das House of Commons von 1732 mit dem Titel *The Case of Designers, Engravers, Etchers, & ct.*, c. 1732, Reprint New York 1975, dazu auch Ann Bermingham, *Learning to Draw. Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven/London 2000, S. 153 f.

Moral Subjects“, moralische (Fehl-)Entscheidungen seiner Protagonisten in deren Lebenswirklichkeit zu reflektieren, liegt eine didaktische Intention zugrunde: jenes oft zitierte Anliegen Hogarths, den Zeitgenossen einen moralischen Spiegel vorzuhalten²⁷². Mary Darly ihrerseits begründet einfürend die Absicht, zum Karikieren anzuleiten, vor allem aus der Freude an der zeichnerischen Betätigung, die der durch den anforderungsarmen Alltag hervorgerufenen Schwermut des aristokratischen Interessentenkreises mittels unterhaltender, auch provokanter Zeichnung entgegenwirke²⁷³. Darlys Zielvorgabe des Vergnügens an der karikaturistischen Betätigung möchte die Selbsteinschätzung der Verlegerin als „Fun Merchant“²⁷⁴ rechtfertigen.

Die Einführung ist dem Manual als radiertes Blatt beigegeben, gefolgt von einer Anleitung zum Zeichnen. Diese fordert zunächst eine aus der eigenen Beobachtung erfolgende Zuordnung des jeweiligen Darstellungsgegenstandes zu einer der angebotenen physiognomischen „Grundformen“ oder „Raster“ und empfiehlt dann dem Nutzer ein schematisiertes Nacharbeiten der vorgegebenen „samples“. Mary Darlys methodisches Vorgehen lässt hier –wenn auch auf einer niederen Ebene – an die Katalogisierung graphischer Zeichen denken, die Charles Le Brun intendierte²⁷⁵. Gerade in der Schulung künstlerischer Laien scheint diese „Rasterung“ ihre Berechtigung zu haben. Darlys theoretische Unterweisungen zur Anlage einer Zeichnung schließen mit dem als wesentlich erachteten Aspekt des Vergnügens an der Amateurzeichnung (Abb. 48):

“Rules for Drawing all sorts of Carricaturas.
Observe what sort of a line forms the Phiz or Carrick,
you want to describe wither its straigthlind, Externaly circular,
internaly circular, or Ogeed, when

²⁷² Henry Fielding äußert sich dementsprechend in seinen literaturtheoretischen Reflektionen innerhalb seines Romans *Joseph Andrews*. Maxime der eingangs als in ihren Analogien zur bildenden Kunst dargestellten Schreibkunst sei: „Es geht nicht darum, einen jämmerlichen Wicht innerhalb seines kleinen und unwürdigen Bekanntenkreises bloßzustellen, sondern Tausenden in ihren Privatkabinetten den Spiegel vorzuhalten, auf dass sie ihrer Hässlichkeit gewahr werden und versuchen, etwas dagegen zu tun,“ dazu Fielding (1742) 1987, S. 316.

²⁷³ Das Thema der amateurlünstlerischen Aktivität gegen die „Modekrankheit Melancholie“ greift Alexander Rosenbaum in seinen Studien zum Dilettantismus des 18. Jahrhunderts im Zusammenhang der kunsthandwerklichen Betätigung des Drechsels auf. Gerade das schöpferische handwerkliche Tun verschaffe auch eine intellektuelle Befriedigung. Dazu Rosenbaum, 2010, S. 52. Im Zusammenhang der graphischen Satire könnte hier ein vergleichbarer Effekt im Ausprobieren drucktechnischer Möglichkeiten für den Amateur in Erwägung gezogen werden.

²⁷⁴ Dazu der Beitrag von Timothy Clayton, „Darly, Matthew [Matthias] (c. 1720-1778)“, in: *Oxford Dictionary of National Biography*, Bd. 15, Oxford 2004, S. 160-161.

²⁷⁵ Vgl. dazu Line Cottagnies‘ Ausführungen in ihrem Aufsatz zu Charles Le Bruns Schemata, dies.: „Codifying the Passions in the Classical Age – a Few Reflections on Charles Le Brun’s Scheme and its influence in France and in England“, in: *Études Épistémè*, Nr. 1, 2002, S. 141-158,
URL :http://www.etudes-episteme.org/2e/IMG/pdf/ee_1_art_cottagnies.pdf.
Cottagnies diskutiert in diesem Zusammenhang den Terminus „alphabet“ für Le Bruns Schematisierung menschlicher Physiognomien, vgl. Cottagnies 2002, S. 144.

you have found out the line, then
take notice of the parts as to their
situation, projection & sinking,
then by comparing your observations
with the samples in the book delineate your Carrick giving
it the proper touches till finish'd.
keep constantly practising
from this book till drawing in
this manner becomes familiar &
easy & is attended with pleasure.”²⁷⁶

2.1.2.3 Das praktische Vorgehen

Der kurze theoretische Abriss zur Anlage von “carricks” (alternierend auch in der Schreibweise „carries“) legt dem Benutzer des Manuals also zunächst nahe, die eigene Darstellungsintention in einem der im Folgenden vorgegebenen Schemata (Abb. 49, 50, 51) menschlicher Profile zu verorten: könnte man die Kontur der Seitenansicht anhand einer vertikalen Geraden („straightline“), eines vorspringenden Winkels („angular“) oder einer S-Form („ogee“) ausrichten? Die geschwungene Linie der „ogeed carries“ lässt an die Schönheitslinie Hogarths denken, als deren Pervertierung sie verstanden werden kann. Der Schwung der „ogeed line“ Darlys baut sich nämlich in einer Gegenbewegung des Prototyps der Hogarthschen „serpentine“ auf (Abb. 52). Diese Gegenläufigkeit scheint sinnfällig in Anbetracht der - kunsttheoretischer Idealität entgegenstehenden - Sujets der „carricks“. Vorstellbar ist, dass Mary Darly Kenntnis der Positionen Hogarths hatte durch Paul Sandby und dessen Ironisierungen des Künstlers. Sandby war in den Jahren 1753-54 wesentlich an den Produktionen der Darlys beteiligt.

Die Entscheidung über die konvexe oder konkave Grundform einer Seitenansicht wird anhand der Beispiele der Blätter 10²⁷⁷ und 11 angeregt. Mary Darly zeigt dazu jeweils zwei einander gegenüber gestellte Profile, die in eine Kreisform eingeschrieben sind (Abb. 53, 54). Diese Schematisierung wird später weiter ausgeführt in den Darstellungen zweier männlicher und einer weiblichen Halbfigur in Profilansicht, die als satirische Graphiken im Jahr 1775 von Matthew Darly publiziert wurden (Abb. 55, 56, 57 *Mrs. Ogee, Mr. Concave, Mr. Convex*)²⁷⁸.

²⁷⁶ Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, Vorwort. Die zitierten Texte geben die orthographische Fassung des Originals wieder.

²⁷⁷ Die Arbeit trägt das apostrophierte “y” für “Mary”.

²⁷⁸ Die beiden erstgenannten Blätter entstammen der Sammlung von Francis Klingender, einem deutschen Sammler. Die Radierungen sind heute im Besitz des British Museum.

Matthew Darly entwickelt in seiner Darstellung der „Mrs. Ogee“, ebenso wie in den Repräsentationen zweier Kirchenvertreter, des „Mr. Concave“ und „Mr. Convex“, aus Mary Darlys Schematisierungen der „Internal Circular Carricks“ zwei Gesichtsprofile der emotionalen Ausdrucksleere. Einen vergleichbaren Beitrag zu diesem Bildthema lieferte das Londoner Verlagshaus Carington Bowles in einem gut sechzehn Jahre nach Mary Darlys Zeichenanleitung erscheinenden Sammelband von 1779. Blatt 4 von *Carington Bowles' Polite Recreation in Drawing* (Abb. 58) stellt ebenfalls zwei Kopfprofile mit hinweisenden Namensschöpfungen vor: „Charley Concave“ und „Val Vacantface“²⁷⁹. Letzterer Typus kann mit Mary Darlys „Straightlind Carricks“ (Abb. 49) in Zusammenhang gebracht werden. Während in Darlys *Book of Caricaturas* die Klassifizierung der „Straightlind Carricks“, einer an der strengen Vertikale ausgerichteten Profillinie, ganz im Bezugsfeld der geometrischen Konstruktionslinie verbleibt, möchte Bowles' Typus des „Val Vacantface“, wie im Namen angedeutet, emotionale Ausdrucksmomente ansprechen, hier allerdings deren Abwesenheit, der Ausdrucksleere.

Auch in der Weiterentwicklung der von Mary Darly entworfenen „Internal“ und „External Circular Carricks“, aufgenommen in den drei genannten Profilköpfen Matthew Darlys, kommt keine emotionsgetragene Bewegung der menschlichen Physiognomie zum Tragen²⁸⁰.

An Mary Darlys Zeichenvorlage der an der Kreisform ausgerichteten Profile lässt eine knapp dreißig Jahre später von James Gillray geschaffene Graphik von 1791 denken (Abb. 59). Sie trägt den Titel: *The Weird Sisters, Ministers of Darkness, Minion of the Moon*. Hier sind allerdings Porträtkarikaturen der Profile König Georges III. und Königin Charlottes zu sehen. Das Königspaar ist erkennbar in dieser politischen Satire im Kreis des Mondes, der über den „Ministers Of Darkness“, Edward Thurlow, William Pitt, d.J. und Henry Dundas, erscheint²⁸¹. Mary Darlys graphische Orientierungshilfe geometrischer Grundformen bietet in einer einleitenden Unterweisung Vorschläge, die an frühe Konstruktionshilfen erinnern, wie sie in Villard de Honnecourts *Skizzenbuch* aus dem 13. Jahrhundert (Abb. 60)²⁸² aufgeführt sind. So finden sich bei Honnecourt Dreiecksformen, die in Mary Darlys winkligen Profiltrastern der „angular carricks“ (Abb.55) anklingen.

²⁷⁹ Dazu auch Donald 1996, S. 12.

²⁸⁰ Im Beispiel des von Matthew Darly dargestellten „Mr. Convex“ liefern die Nasen- und Buckelwölbungen der männlichen Figur die vortretenden Elemente der Körpersilhouette.

²⁸¹ Gegenstand der Darstellung ist die auf Machtgewinn ausgerichtete politische Präsenz der Parlamentsvertreter während psychotischer Schübe (Mondfinsternis) des an einer schweren Stoffwechselkrankheit leidenden Königs George III.

²⁸² Ob Villard de Honnecourts *Skizzenbuch* aus der französischen Hochgotik als Lehrbuch, als privates *Skizzenbuch* oder auch als *Bauhüttenbuch* beurteilt werden kann, bleibt in der Forschung umstritten. Seine 33 Blätter zeigen graphische Entwürfe zu Mensch und Natur, zu technischen und architekturbezogenen Elementen, aber auch Konstruktionszeichnungen eigener Erfindungen. Dazu u.a. Ann Bermingham 2000, S. 35, Abb. 14.

Einen wegweisenden Charakter haben Darlys Zeichenanleitungen für die oben erwähnten *Rules for Drawing Caricaturas* (1788) von Francis Grose. Die Tafel I bei Grose (Abb. 61) dokumentiert in einer ersten Figur ein direktes Zitat der „Angular Carrics“ Darlys²⁸³ und fügt die graphischen Figuren dabei in ein Linienraster ein. Auch diese lassen sich in ihrer künstlerischen Tradition verfolgen. Sie rufen Geometrisierungen der Anlage und Deformation menschlicher Profilköpfe in Skizzenblättern Albrecht Dürers (1534) in Erinnerung (Abb. 62)²⁸⁴, ebenso wie proportionsbezogene Entwürfe Giambattista Della Portas in dessen *Fisiononia dell’uomo* (1615) auf (Abb.63).

Beide Künstler spüren Regelabweichungen in der menschlichen Physiognomie nach, um sie in geometrischen Konstruktionsrastern festzuhalten. Hier geht es um ein empirisches Interesse, um Gegenüberstellung und Vergleich, nicht um ästhetische Bewertung. Werner Hofmann äußert sich dazu in einem Aufsatz, der Dürers Interesse an Deformationen thematisiert:

„Vom Regellaß unbefriedigt, hielten die Künstler Ausschau nach Abweichungen und Paraphrasen“ und, in Bezug auf Kopfreihen Dürers, „...die sachlich-objektive Beobachtung in eine nicht enden wollende Variabilität von Fakten, seltsamen und kuriosen, die sich auf keinen strikten Formennenner bringen lassen.“²⁸⁵

Verbindendes Element des darstellerischen Interesses bei Künstlern und Amateuren ist die eingangs erwähnte „Curiosity“.

Darlys *Book of Caricaturas* stellt dem Amateur in der Folge eine Auswahl jener Gesichtspartien zur Verfügung, deren Vergrößerung oder Verzerrung sich besonders effektiv in der karikierenden Darstellung auswirken: die Nasen- und die Mundpartie (Abb. 64, 65). Haken-, Stups- und Knollennasen können in beiden seitlichen Ausrichtungen des Profils nachgezeichnet werden. Auch dieses Vorgehen Mary Darlys wird in späteren Anleitungsbüchern zum Zeichnen von Karikaturen weiterverfolgt. Francis Grose bietet in seiner Schrift *Rules for Drawing Caricaturas* ebenfalls Variationen übersteigter Nasen-, Mund- und Kinnpartien an²⁸⁶ (Abb 66).

²⁸³ Dieses und weitere Blätter des Anleitungsbuches von Francis Grose aus dessen Publikation *Rules for Drawing Caricaturas with an Essay on Comic Painting*, 1789, befinden sich im Metropolitan Museum of Art, New York unter Sammlungs-Nr. 62.6002.

²⁸⁴ Hier in einem Blatt von 1534 mit dem Titel *Alberti Dureri clarissimi pictoris et Geometra de Symmetria partium in rectis formis humanorum corporum*, aus der Sammlung Werner Nekes.

²⁸⁵ Dazu der Aufsatz von Werner Hofmann, „Zwei fantasiebegabte Empiriker: Leonardo und Dürer“, in Hofmann u.a. 2011, S. 27.

²⁸⁶ Dazu Francis Grose, *Rules for Drawing Caricaturas with an Essay on Comic Painting* (1788), vorgestellt in Nadine Orenstein/ Constance C. McPhee 2011, S. 8. Die ausgereifte Weiterführung dieses Sujets findet sich darüber hinaus in dem 1834 von George Cruikshank publizierten *A Chapter of Noses* als Teil seiner Serie *My Sketch Book*. Zu Cruikshanks graphischer Instrumentalisierung der Nase in ihrer psychosozialen Bedeutung als wesentlicher Angriffspunkt der menschlichen Physiognomie auch Robert L. Patten (Hg.), *George Cruikshank, A*

Ein interessantes Pendant liefert Alexander Cozens hinsichtlich der Gestaltung *schöner* menschlicher Physiognomien. In seiner im Vorangegangenen bereits erwähnten Abhandlung der *Principles of Beauty* von 1778²⁸⁷ stellt Cozens ebenfalls einen Katalog von Nasen und Augen zur Verfügung (Abb. 67). Diese sollen als „emotionsfreie“ Spolien für Schönheitsfiguren dienen, deren Kombination und Komposition zu neuen Charakteren, „superinduced figures“ führten, mit Persönlichkeitsqualitäten wie: the modest, the tender, the melancholic“ (Abb. 68). Ziel dieser Maßnahme war, der Eintönigkeit der „pure beauty“ entgegenwirken. Cozens Verfahren des „Mischens und Hinzufügens“²⁸⁸ in der Gesichtsgestaltung kündigt sich bereits in Darlys Manual an.

Im *Book of Caricaturas* stellt Darly dem unübten Zeichner ein Vokabular bereit, das von Ernst H. Gombrich im Kontext der didaktischen Vermittlung graphischer Zeichen für die Entwicklung menschlicher Physiognomien als „clues of expression“ benannt wird. Der Autor stellt fest: „Thus a little experimentation with noses or mouths will teach us elementary symptoms“²⁸⁹. In Darlys Katalog der deformierten Nasen und Münder finden sich auch piktographische Formeln für die „Bezeichnung“ konkreter Persönlichkeiten, die dem Amateur vor allem in der politischen Karikatur dienlich waren.

Prägnante Nasenformen als karikaturistische Kürzel konnte Mary Darly in den politischen Karikaturen George Townshends wahrnehmen, so zum Beispiel anhand der Hakennase des Whig-Staatssekretärs William Pitt und der Höckernase Henry Pelhams, des Duke of Newcastle, seines Kontrahenten gleicher Parteizugehörigkeit, der das Amt des Premierministers bis 1762 innehatte. Dazu auch eine extrem spitze Nasenform, die sich in Townshends spottenden Darstellungen des Henry James Fox findet, dem Präsidenten des Unterhauses und Zahlmeisters des Heeres bis 1765. Fox' Nase mutiert, in einer Allusion auf

Revaluation, Princeton 1992, S. 197 f., Abb. *A Chapter of Noses*, 1834 in Patten, *George Cruikshank's Life, Times, and Art*, Bd. 1, 1792-1835, New Brunswick, New Jersey 1996, Abb 74.

Pervertierungen der Mundpartie des menschlichen Gesichts, wie in Marly Darlys Blatt 5 (Abb. 65) angeboten in der Übertreibung wulstiger Lippen und vorspringenden oder fliehenden Kinns, werden später zum ikonographischen Moment in James Gillrays Karikaturen George III. mit schwellender Ober- und Unterlippe.

²⁸⁷ Vgl. dazu S. 30f. dieser Arbeit.

²⁸⁸ Anja Zimmermann hat in den gerade erschienen Quellentextkommentaren zum Thema *Schönheit. Der Körper als Kunstprodukt* auf den bei „Cozens' zeittypisch chemisch angelegten Vergleich von Schönheit und Stoffmischungen hingewiesen, der mit den Begriffen des Mischens und Hinzufügens arbeitet. Dazu Zimmermann, „Alexander Cozens: Das Ende des Schönheitskanons (1778)“, Romana Sammern/Julia Saviello (Hgg.) *Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya*, Berlin 2019, S. 347-356.

²⁸⁹ Dazu Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion*, 6. Aufl., London, New York 2002, S. 286ff. Gombrich trifft diese Feststellung allerdings im Hinblick auf die Arbeiten Rodolphe Toepffers (1799-1846) und dessen didaktische Vorgaben zu einem in der Mitte des 19. Jahrhundert weiter fortgeschrittenen Verfahren der Bilderzählung („panels“). Hier geht es um die künstlerische Arbeit nicht aus der Naturbeobachtung, sondern aus der Erfahrung, aus der Invention. Die „clues of expression“ sollten im professionellen Umgang dann zur Darstellung von Gefühlen eingesetzt werden, dazu ders., S. 296.

den Namen des Politikers, in der Folge zur spitzen Fuchsschnauze. Townshends Karikatur mit dem Bildtitel *Brother Brother, we are both in the Wrong* und dem zweiten Titel *The Pillars of the State* (Abb. 69) von 1756 zeigt zwei charakteristische Nasenformen im Profil in der Darstellung des Duke of Newcastle und des Henry Fox. Die Darlys nahmen eben diese Karikatur als erstes Blatt im ersten Band der oben erwähnten Sammlung *A Political and Satirical History*²⁹⁰ auf. Die Darstellung spielt an auf den gegenüber den Politikern Newcastle und Fox geäußerten Vorwurf einer Kollaboration mit Frankreich. Der Kriegsgegner²⁹¹ - symbolisiert durch den französischen Hahn („Gallus“) – triumphiert hier über das gekenterte Schiff der britischen Flotte. Mary Darly greift auf dieses Blatt zurück und bietet in ihrem Anleitungsbüchlein eine stark reduzierte, vereinfachte Version des Motivs an. (Abb. 70) Blatt 20 des *Book of Caricaturas*, das mit dem Entstehungsjahr der Vorlage versehen ist, erlaubt dem nachzeichnenden Amateur/der Amateurin die Möglichkeit der direkten Bezugnahme auf Personen des öffentlichen Lebens. Über das Einüben graphischer Fähigkeiten hinaus ist hier auch die Thematisierung aktueller politischer Positionen angedacht²⁹².

Die häufige Wahl der Profildarstellung in den Arbeiten künstlerischer Amateurinnen lässt sich durch ein leichteres Nachvollziehen der Sujetvorlage begründen, ist allerdings, wie Marcia Pointon ausführt, auch als Modus kritischer Berachtung zu werten. Pointon schreibt dazu:

„In the case of caricature, the profile could also be mobilized to facilitate criticism owing to the apparent abnormality of viewing people from the side.“²⁹³

Das mit dem Geschäftszeichen der „Eichel“ gekennzeichnete Blatt des Manuals ist unsigniert, rekuriert jedoch eindeutig auf die karikaturistische Handschrift George Townshends. Dieser entwickelte seine karikaturistischen Porträtkürzel allerdings auch aus der unmittelbaren Beobachtung. Als Mitglied der politischen Szene in Großbritannien stand Townsend in nahem Kontakt zu aktuellen und potentiellen Regierungsvertretern. Das Frontispiz einer Aufsatzsammlung (Abb. 71)²⁹⁴ hält seine Aktivität ironisierend fest.

Für das karikaturistische Interesse der Kunden Mary Darlys ließ sich das Vokabular der von Townshend entwickelten prägnanten Porträtkürzel in den kleinformatigen Bildtafeln des

²⁹⁰ Diese erschien ebenfalls in Mary Darlys Printshop „At the Acorn“, Ryder’s Court.

²⁹¹ Kriegserklärung Englands an Frankreich im Mai 1756 nach dem Verlust der Mittelmeerinsel Menorca.

²⁹² Eine besondere Bedeutung erhält die polemisierende Gegenüberstellung der beiden Politikerköpfe durch die Wiederaufnahme des Themas im letzten Blatt der *Political and Satirical History*. In Spielkartenmanier zeigt die Darstellung jeweils im gedoppelten Porträt das karikierte Profil und die metaphorische Repräsentation von Newcastle als dem Narren des Henry Fox, der als Teufel wiedergegeben ist, vgl. Blatt Nr. 104 der *Political and Satirical History*.

²⁹³ Dazu Marcia Pointon, *Hanging the Head*, New Haven 1993, S. 95.

²⁹⁴ Vgl. John Courtenay/Robert Jephson, *Selected Essays from the Bachelor; or, Speculations of Jeoffry Wagstaffe, Esq.*, Bd. 1, Dublin 1772, California Digital Library; <http://archive.org/stream/selectessaysfrom01cour...>

Manuals nutzen, ähnlich dem Druckformat der sogenannten „Caricatura Cards“, die bereits 1711 in einer Trompe-l’oeil-Darstellung George Bickhams thematisiert wurden (Abb. 72)²⁹⁵. Mary Darly isolierte dazu charakteristische Figuren der Bildschöpfungen Townshends. Einen „Figurenkatalog“ liefert ein sehr prominentes Blatt mit dem Titel *The recruiting Serjeant or Britannia’s happy Prospect* von 1757 (Abb. 73). Auch wenn diese Darstellung hintersinnig mit „Leonardo da Vinci invt.“ signiert ist, vermutlich in einer Referenz an die in der Publikationszeit mit Interesse wahrgenommenen physiognomischen Studien Leonardos²⁹⁶, verweisen die Figuren deutlich auf Townshends karikaturistisches Repertoire. Gegenstand der Karikatur ist ein zentraler Topos der Arbeiten Townshends: die fatale politische Zukunft Englands unter dem Einfluss pejorativ beurteilter Regierungsmitglieder. Auch hier werden gute alte mit schlechten neuen Zeiten verglichen. Angespielt wird in diesem Fall auf den Versuch des Staatsministers Henry Fox, mit Hilfe des Duke of Cumberland seine Regierungsmannschaft zu rekrutieren²⁹⁷. Townshend hat die bildparallel aufgereihete Kolonne der Kandidaten mit Namensunterschriften versehen: Lord Winchelsea, Mr. Doddington, Lord Sandwich, Mr. Ellis und Mr. Fox treten in einer Linie vor den auf einem Sockel innerhalb eines Rundtempels erhöhten Cumberland. Im Zentrum des Blattes steht die Karikatur des Ministers Welhore Ellis, der, mit gepuderter Perücke und wehendem Mantelschößen ausgestattet, eine Trommel schlägt. Diese trägt das heraldische Motiv des hannoveranischen Königs George III., das Sachsenross.²⁹⁸

Mary Darly bietet im sechsten Blatt ihrer Zeichenanleitung Townshends Kopfprofil des *Mr. Ellis* an (Abb. 74). Dieser Kopf ist eingefügt in eine Auswahl weiterer männlicher Profile. In drei große Köpfe sind kleine Seitenansichten „eingekritzelt“, die selbst wie eine Zeichenübung der Autorin erscheinen. Die in der Art von Talar-Beffchen anmutenden Halsbänder zweier Figuren deuten auf Kirchenvertreter hin, die offenbar ein populäres Ziel karikaturistischer Anspielungen darstellten. Ein weiteres Zitat der Erfindungen Townshends wird aufgenommen im Kopf des Lord Sandwich in Gardeuniform (Abb. 75) sowie im prominentesten Kürzel, dem verlorenen Profil des Duke of Cumberland, ebenfalls vertreten in der Darstellung des *Recruiting Serjeant* (Abb. 76). George Townshend setzte sein

²⁹⁵ Townshend nahm damit einen Entwurf politischer Satire auf, der sich bereits in einem Blatt George Bickhams von 1711 findet mit dem Titel *The Whigs Medly* [sic], vgl. dazu Döring, S. 270, Abb. 59. Sowie Mark Hallett, „The Medley Print in Early Eighteenth-Century print in London“, in: *Art History*, 20, Nr. 2, 1997, S. 214-237.

²⁹⁶ Vgl. Rauser 1983, S. 63.

²⁹⁷ Dazu die Information der British Museum Collection Database:

www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectId=3075085&partid=1&searchText=The+recruiting*serjeant&fromADBC=ad&toADBC.

²⁹⁸ Diese Figur Townshends findet sich auch in einer Radierung, deren Entwurf in der Katalogisierung der BM Collection Database ebenfalls George Townshend zugewiesen wird, vgl. *Four satirical Portraits, designs for playing cards?*, BM Satires: British Stephens series, Reg. Nr. 1868,0808.4102).

„Cumberland-Schema“ wiederholt ein, um die eigene politische Position zum Ausdruck zu bringen. Der Amateurkarikaturist hatte dieses Schema in einer Spottzeichnung mit dem Titel *Gloria Mundi* von 1756 entwickelt (Abb. 77). William Augustus, ein Sohn König George II. und Duke of Cumberland, der als oberster militärischer Befehlshaber in der Schlacht von Culloden 1746 im gnadenlosen Niederschlagen schottischer Unabhängigkeitsbestrebungen zweifelhaften Ruhm erlangte, ist als Weltenherrscher in der Gloriole dargestellt. Die übermäßig beleibte, gedrungene Gestalt des Adligen, die breitbeinig auf der Weltkugel steht, wendet dem Betrachter nur das verlorene Profil zu. Die gesichtslose Darstellung mit der feisten Wangenkontur eines Mitglieds der königlichen Familie war ein Affront und verletzte alle Regeln gesellschaftlicher „politeness“.

Townshends Verwendung dieses Schemas in vielfachen, der Öffentlichkeit zugänglichen Karikaturen²⁹⁹ zeigt eine andere Vehemenz der Kritik als die spielerischen Versuche der Lady Burlington. Townshends Verletzungsabsicht, von Diana Donald in ihrer Diskussion seiner Arbeiten wie folgt beurteilt: „the *publication* of lampoons was for Townshend an act of pointed and calculated hostility“³⁰⁰, resultiert aus einer persönlichen Feindschaft gegenüber seinem ehemaligen Vorgesetzten und Förderer Cumberland. Im Zusammenhang seines militärischen Dienstes unter Cumberland kam es zu einem irreparablen Zerwürfnis der beiden Opponenten. Townshend übertrug seine Ablehnung auf Cumberlands politische Agenten, wie Henry Fox³⁰¹. Aus dessen politischem Umfeld erging der Vorwurf des unloyalen Verhaltens an Townshend in einer 1757 veröffentlichten Schrift des Titels *An Essay on Political Lying*. Zu diesem trat die Kritik an dem in der Tradition Shaftesburys und Addisons geächteten personenbezogenen Spott, den der Amateurkarikaturist in seinen „ad hominem“ gerichteten Porträtkarikaturen vornahm³⁰².

Die Tatsache, dass Mary Darly Anfang der sechziger Jahre, dessen ungeachtet, die Kürzel Townshends für ihre Karikaturenanleitung instrumentalisierte, zeigt, dass sie offensichtlich keine Geschäftsschädigung zu befürchten hatte. Das Interesse der „Nobility and Gentry“ an der Karikatur, welches Mary Darly in ihrem Vorwort des Anleitungsbüchleins geltend machen konnte, ließ sich nicht durch die Ächtung derartig polemisierenden Spotts beirren.

²⁹⁹ Townshends Cumberland-Schema taucht auch in Blättern des ersten Bandes der *Political and Satirical History* auf, als Beispiel sei hier nur die Karikatur *The Horse Stealer. A Dream* von 1757 angeführt (Döring, S. 332, Abb. 148).

³⁰⁰ Diana Donald, „Calumny and Caricature: Eighteenth-Century Political Prints and the Case of George Townshend“, in: *Art History*, 6, Nr. 1 (1983), S. 54.

³⁰¹ Vgl. dazu den Beitrag von Martyn J. Powell, „Townshend, George, first Marquess Townshend (1724–1807)“, *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004; online Ed., Sept 2013, <http://www.oxforddnb.com/view/article/27624>.

³⁰² Zu diesem Punkt vgl. auch Amelia Rauser 2008, S. 46 ff.

Haftete doch einem Printshop-Unternehmen per se der Ruf des unwürdigen Gewerbes³⁰³, des „undignified commerce“ an³⁰⁴, in dem Grenzüberschreitungen gesellschaftlicher Konventionen an der Tagesordnung waren. Dieses war erwartungsgemäß immer auch Produktionsort unseriöser und provokanter Darstellungen im Sinne einer „Boulevardpresse“, die trotz der Einwände der Verfechter kultivierter Erziehung auf schichtenübergreifendes Interesse stieß.

2.1.2.4 Quellen des *Book of Caricaturas*, „Modern“

In diesem Kontext dürfen auch politische Karikaturen Mary Darlys derselben Entstehungszeit betrachtet werden. Gegenstand dieser Darstellungen ist durchweg eine antischottische Propaganda, die die Verlegerin an aktuellen Ereignissen festmacht und damit ein Zeugnis des politischen Klimas liefert. Karikaturen mit der Signatur Mary Darlys finden sich im zweiten Band der *Political and Satirical History*. Dieser Sammelband politischer Karikaturen soll nun, im Kontext der zeitgenössischen Sujets in Darlys Anleitungsbuch, zunächst in einem kleinen Exkurs betrachtet werden. Die Sammlung wurde, wie auch der erste Band, im Printshop der Amateurin, dem Erscheinungsort *Acorn, Ryder's Court*, herausgegeben³⁰⁵. Die beiden Alben fassen 104 Blätter im ersten und 96 im zweiten Teil jeweils in der chronologischen Abfolge einer Zeitspanne zusammen mit der Absicht, dem Interessenten ein ganzes Konvolut der eigenen Graphikproduktion zum Erwerb anzubieten. Der erste Band trägt den Titel:

A Political and Satirical History of the Years 1756, 1757, 1758, 1759, and 1760, in a Series of One Hundred and Four Humorous and Entertaining Prints. Containing All the most remarkable Transactions, Characters, Caricaturas, Hieroglyphics, &c.&c. of those memorable Years (Abb. 78).

Die Themenfelder szenischer Darstellungen in den Arbeiten, die vielfach in der Verlegerzeile noch die Angabe „Edwards & Darly“ tragen, also auf Druckproduktionen der vorangehenden Jahre zurückgreifen, kreisen um die politische Situation im Großbritannien der Jahrhundertmitte. Sie nehmen Machtkonstellationen der Regierungsbildung und deren

³⁰³ Die Nähe zu kriminellen Machenschaften fand sich zum Beispiel in der Vita des William Wynne Ryland, vgl. S. 165 dieser Arbeit.

³⁰⁴ Dazu Donald 1983, S. 57.

³⁰⁵ Die Geschäftsidee, ganze Alben karikaturistischer Blätter als Abriss eines geschichtlichen Zeitraums anzubieten, wurde von George Bickham bereits für dessen Arbeiten der Jahre 1739-1744 umgesetzt, dazu Timothy Clayton 1997, S. 148.

Protagonisten vor dem Hintergrund des Siebenjährigen Krieges ins Visier³⁰⁶. Die geschieht, wie oben erwähnt, vielfach aus der politischen Warte George Townshends.

Im zweiten Band der *Political and Satirical History* (Abb. 79³⁰⁷) der den Subtitel: *Displaying the unhappy Influence of Scotch Prevalency* trägt, präsentiert Mary Darly karikaturistische Kommentare verschiedener Zeichner mit der Anmerkung: „Drawn and Etch'd by the most eminent Parties interested therein“³⁰⁸. Differierende Qualitäten der zeichnerischen Ausführung und der zum Teil nur in kruden Umrisslinien erfassten Szenen bestätigen die Zusammenführung amateurliterarischer Beiträge verschiedener Urheber. Die Blätter sind nicht signiert, auf mehreren Drucken findet sich aber der Name Mary Darlys, der sie als Publizierende kennzeichnet. Die zum Teil sehr kleinformatigen „Cards“ mit einer Seitenlänge unter 10 cm nehmen Bezug auf politische Ereignisse der Jahre 1761 bis 1763³⁰⁹ und thematisieren den aus englischer Sicht ungünstigen Einflussgewinn Schottlands auf die politische Staatsführung in Großbritannien. Mary Darly bedient hier als Verlegerin das aktuelle Interesse an schottlandfeindlichen Karikaturen, die im Rahmen einer „Anti-Bute-Propaganda“ in großer Fülle auf den Markt kamen³¹⁰. Im Zentrum der Spottzeichnungen steht der schottische Adlige John Stuart, 3. Earl of Bute. Sein Machtgewinn als Günstling der Mutter George III., Augusta von Sachsen-Gotha, war von größtem Interesse für die englische Öffentlichkeit. Bute kam während der Jakobitenaufstände nach London und wurde zum Vertrauten Fredericks, des Prinzen von Wales, der ihn mit der Erziehung seines Sohnes George, des zukünftigen Königs, betraute.

Als Tutor George III. gewann Bute zunehmend an Einfluss und wurde 1762 zum ersten schottischen Premierminister nach der Vereinigung Englands und Schottlands in den „Acts of Union“ von 1707 gewählt³¹¹. Eine vermeintliche Protektion der politischen Karriere Butes, die aus einer nicht erwiesenen Liaison mit der Witwe Prince Fredericks erwuchs³¹², wurde auf einer karikaturistischen Ebene kommentiert, die, wie oben erwähnt, dem diffamierenden

³⁰⁶ Zu diesen gehören die Staatsminister Henry Fox (Whig-Staatssekretär, Vorsitz des House of Commons), Henry Pelham, der Duke of Newcastle (Whig-Premierminister bis 1762), der Staatssekretär William Pitt, vor allem aber der Duke of Cumberland.

³⁰⁷ Alle Abbildungen aus diesem zweiten Band, der nicht in der Breite publiziert wurde wie der erste, stammen aus der digitalisierten Version der Eighteenth Century Collections Online:
<http://find.galegroup.com/ecco/retrieve.do?sgHitCountType=None&...>

³⁰⁸ Diese Anmerkung auf dem Frontispiz des 2. Bandes.

³⁰⁹ Beide Bände der Karikaturensammlung erschienen vermutlich im Jahr 1763, wie dem Verlegerhinweis der Titelseite zu entnehmen ist: „sold by all the Book and Printsellers in great Britain and Ireland“.

³¹⁰ Vgl. Dazu Donald 1996, S. 50, dazu auch Döring 1991, S. 211, Anm. 95: Döring führt John June, Paul Sandby und John Jones als wesentliche Vertreter dieser politischen Kampagne an.

³¹¹ Zu den biographischen Angaben zur Vita des Earl of Bute vgl. Karl Wolfgang Schweizer, Stuart, John, third Earl of Bute. *Oxford Dictionary of National Biography* (online ed.). Oxford University Press.doi:10.1093/ref:odnb/26716 (<http://dx.doi.org/10.1093%2Fre%3Aodnb%2F26716>).

³¹² Bute war verheiratet mit Lady Mary Wortley Montagu, einer Tochter der Schriftstellerin gleichen Namens.

Niveau heutiger Boulevardpresse gleichkommt. Diese graphische „Klatschpresse“ ist gekennzeichnet durch einen inhaltlichen und formalen Niveauverlust der Blätter. Diana Donald benennt diesen als eine „form of cultural recidivism“³¹³, die erkennbar wurde nach einer qualitätsvollen Frühzeit der politischen Karikatur, vor allem durch Townshends künstlerische Prägung. Die derbe Strichführung der oft reich mit Sprechblasen versehenen Zeichnungen falle in eine emblematische Tradition zurück, die in der pointierten Karikatursprache des „sophisticated patrician“³¹⁴ Townshend überwunden worden sei. Zu übereinstimmendem Urteil gelangte bereits 1974 Herbert M. Atherton, der konstatierte, dass die Botschaft der Karikaturen, auch in den Bänden der Darlys sich einer „scant attention“, einer schnellen und oberflächlichen Rezeption erschließe. Eine Durchsicht der Vielfalt der Beiträge an politischen Drucken lässt allerdings unterschiedliche Niveaus der Inhaltsvermittlung erkennen. Interessant ist, dass Mary Darly als Herausgeberin, wie in den folgenden Beispielen zu sehen sein wird, verschiedene Rezeptions- und Verständnisebenen in der Auswahl der Karikaturen von unterschiedlichen Zeichnern einbezieht.

Gleiches gilt auch für ihr Anleitungsbuch zum Zeichnen von Karikaturen, auf das, nach dem Exkurs zur politischen Spottzeichnung, noch näher eingegangen wird. Auf den Namen des Earl of Bute ließ sich im ikonographischen Programm der antischottischen Karikaturen anspielen mittels einer – allerdings nicht ganz reinen – Homophonie zum Terminus „boot“ durch das Bild des „Stiefels“ oder des „jackboot“, eines über das Knie reichenden zeitgenössischen Soldatenstiefels. Auch die spöttelnde englische Benennung „Sawney“ für Vertreter der schottischen Bevölkerung oder „Jockey“ als diminutive Version des Vornamens Jack, hier gemünzt auf John, Earl of Bute, konnten von zeitgenössischen Rezipienten sofort gedeutet werden. Sie entbanden Amateurkarikaturisten von dem Anspruch einer erkennbaren Anspielung auf Porträtzüge des Verspotteten. Dieser erübrigte sich auch durch den Aufruf der traditionellen schottischen Bekleidung im Tartan-Kilt (seit der Schlacht von Culloden 1746 in England verboten bis 1782) und dem charakteristischen „bonnet“ als Kopfbedeckung in der typisierten Darstellung Butes.

Vier Blätter, die Mary Darlys Verlegersignatur tragen, sollen die Bildsprache der Karikaturen dieses Publikationszusammenhangs vermitteln. Blatt 139 des zweiten Bandes der *Political and Satirical History* aus dem Jahr 1763 ist mit dem Titel *The Lion made Ridiculous by Sawney & Jenny* (Abb. 80) versehen.

³¹³ Donald 1996, S.50.

³¹⁴ Donald ebd.

Die Karikatur zeigt drei Figuren, die vor einem durch vertikale Linien einförmig strukturierten Hintergrund in der Art einer Zirkusszene auftreten. Die bildparallel gereichte Gruppe wird in Leserichtung links eröffnet durch eine Frauengestalt mit lockigem Haar und Halsschmuck, in enger Korsage und weitem Reifrock, ein Kürzel, das in vielen Karikaturen dieses Bandes für die Prinzessin Augusta („Jenny“) steht. Die in ihren Gesichtszügen nicht dem Vorbild angenäherte Dame hält in ihrer rechten Hand das schottische Emblem der „thistle“, der Distelblüte. Die Linke umfasst einen Dompteursstab, der auch von der rechten Hand eines Mannes in schottischer Gewandung gehalten wird. Der Begleiter Augustas, der Witwe des Prinzen von Wales, ist der Earl of Bute, hier mit dem englischen Spottnamen für die schottischen Landsleute, „Sawney“, bedacht. Dieser bändigt mit seiner Linken den englischen Löwen an einer kurzen Nasenkette. Wie den Erläuterungen Frederic George Stephens im vierten Band seines Katalogs der *Political and Personal Satires*³¹⁵ entnommen werden kann³¹⁶, ist hier in der Maske des englischen Wappentiers König George III. zu sehen. Der an der Nase geführte Monarch ist verunglimpft durch eine Schottenmütze, die man ihm auf den Kopf gesetzt hat und ein Paar „Jackboots“ an seinen Füßen. Dazu wurden dem als Löwe Maskierten noch eine Distel an den Schwanz gebunden und ein „Petticoat“ übergestreift, eine Anspielung auf den in weiteren Blättern des Bandes³¹⁷ thematisierten „petticoat influence“, jenes aus der Liaison mit der englischen Königmutter erwachsenen Einflusses des schottischen Adligen. Augusta erscheint in ihrem Petticoat zudem wie eine Puppe oder Marionette, die ebenfalls auf Befehl des Dompteurs tanzt.

Blatt Nr. 147 des Bandes (Abb. 81) kommentiert, unter dem Titel *Scotch* (hier fälschlich „Scoth“) *Oeconomy* auf die schottische Sparsamkeit anspielend, jene Unmut erregenden wirtschaftlichen Strategien der nördlichen Landesnachbarn. Vor einem durch parallele Vertikallinien gestalteten Hintergrund ist als zentrale Figur der Earl of Bute damit beschäftigt, Blätter mit den Namen geschätzter Güter angenehmen Lebensstandards, wie „Fleisch“, „Wein“, „Kerzen“ oder „Speck“ in einen Trichter zu geben. Der schottische Adlige ist auch hier durch seine Bekleidungskürzel definiert, ebenso wie die zu seiner Rechten, ihm zugewandt stehende Princess Augusta. Schmuck und edle Robe kennzeichnen sie als Vertreterin hohen Standes. Beide Figuren sind durch ein mächtiges Fass teilweise verborgen,

³¹⁵ Zur Interpretation der Blätter sollen die Erläuterungen des Katalogs von Frederic George Stephens von 1883 herangezogen werden, die Informationen vor allem hinsichtlich der Identität historischer Persönlichkeiten liefern, dazu, Frederic George Stephens, *Catalogue of Prints and Drawings in the British Museum, Division I. Political and Personal Satires*, Bd. IV. – A.D. 1761 –1770, mit zahlreichen Beschreibungen von Edward Hawkins, London 1883.

³¹⁶ Vgl. Stephens, ebd., S. 179.

³¹⁷ Dazu u.a. Nr. 142 des II. Bandes der *Political and Personal Satires*.

in das der Earl den genannten Trichter eingeführt hat, während seine Partnerin in einer Sprechblase verlauten lässt, dass sie den Hahn der Zuleitung des Behältnisses kontrolliere. Bute kündigt bewährte schottische Sparmaßnahmen an, mittels derer sich Gewinne für das Budget seiner eigenen finanziellen Sicherheit erzielen ließen. Aus einem Loch in der Mitte des Fasses quellen, links zu sehen, bereits verschiedene Geldsummen hervor, die auch in der Art von Sprechblasen gerahmt sind. Diese ergießen sich zu Füßen des englischen Löwen, der dem Betrachter frontal zugewandt ist. Das Wappentier trägt wiederum eine Schottenmütze und hält zwei Balken vor seinem Leib, die zu den Diagonalen des schottischen Andreaskreuzes ausgerichtet sind. Auch der Löwe äußert sich: „I am din'd with oeconomy“, im Verweis auf das Titelwort der Zeichnung, das ihm in beide Ohren „gesummt“ („Sawneys hum“³¹⁸) wird. Die bauchige Wölbung des Fasses verweist ebenfalls auf eine schottische Manier: das „Scots favrite System“ der sparsamen Investition bei größtem Ertrag. Die Beschriftung des Fasses endet mit der antiken römischen Klage des Cicero: „O Tempora, O Mores“, in einer Verurteilung des Sittenverfalls. Dieser Ausruf fasst den Unmut der übermäßig strapazierten Duldsamkeit der englischen Bevölkerung zusammen. Dies geschieht hier in einer Darstellung, die höchste Vertreter der Regierung nicht durch karikierende Porträts kritisiert, sondern ihre Verhaltensweise in einer Symbolsprache anprangert, die mehrere Rezeptionsebenen in Betracht zieht. Während der Einsatz von Schlagwörtern, wie dem der „Scotch Oeconomy“ vermutlich einer breiten Betrachterschicht eingängig war, ließ sich der Ursprung von Textformeln wie: „O Tempora, O Mores“ nur mittels einer gehobenen Bildung auf den historischen Ursprung zurückführen. Die Spottsignatur auf dem (schottischen) Andreaskreuz des Löwen, „Macbeth fec.“, liefert noch eine weitere, erst bei präziserer Betrachtung sich eröffnende Anspielung an das in der Literatur präsente Bild des verbrecherischen Schotten. Auch diese wird in ihrem assoziativen Effekt für gebildete Rezipienten wirkungsvoll. Sheila O'Connell bestätigt diese Annahme in ihrer Untersuchung der *Popular Prints in England 1550 bis 1850* und hebt den Unterschied zwischen der letztgenannten Gattung und der Graphik der politischen Satire hervor:

„They were made for a knowing audience that was *au fait* with current political intrigues and would be amused by depictions of the behaviour of those less well-bred or intelligent than themselves. The prints of Hogarth, Rowlandson, Gillray and clever amateurs like George Townshend, 4th Viscount and 1st Marquess, were not aimed at the ordinary person in the street – although some satirists were able to combine political barbs with a broader humour that appealed to the wide public who saw their work in print shop windows.“³¹⁹

³¹⁸ Das Nomen „hum“ hier im Sinne einer eindringlichen „Nörgelei“.

³¹⁹ Vgl. Sheila O'Connell, Ausst.-kat. *The Popular Print in England 1550-1850*, London (The British Museum) 1999, S. 12.

Im umgekehrten Fall seien „popular prints“, die sich traditioneller Motive einer gemeinsamen visuellen Sprache bedienen „inclusive“ hinsichtlich eines Publikums aller gesellschaftlichen Levels.³²⁰

Blatt 191 des zweiten Bandes, betitelt: *The Scotch Colossus* (Abb. 82), nimmt gleichermaßen auf die Machtgier und Selbstsucht des mit den Wesenszügen Macbeths in Verbindung gebrachten schottischen Adligen Bezug. Der Earl of Bute posiert auf einem mächtigen Sockel, in schottischer Tracht selbstbewusst an einen überdimensionierten Stiefel gelehnt, der seinen Herrscherhabitus wie die Stütze einer antiken Skulptur festigt. Der erhöhte Stehende ist umringt von huldigenden männlichen Figuren, welche ebenfalls in schottische Tartans gehüllt sind. Vor dem Podest kniet in der linken Bildhälfte in demütiger Gebetshaltung eine männliche Gestalt mit Allongeperücke, der Gewandung nach vermutlich ein Geistlicher. Als Rückenfigur ist – im bereits zitierten Kürzel der Frauengestalt in vornehmer Kleidung – die Princess of Wales zu sehen. Sie begrüßt den Geehrten mit erhobenem linkem Arm unter dem begeisterten Zuruf: „he’s the phoenix of the Age. Oh, dear Creature“. Die offenkundige ironische Wertigkeit dieses Lobpreises wird durch die Inschrift des Sockels der Skulptur Butes untermauert. Erinnert wird hier an Ludwig XV. von Frankreich, der in Friedensverhandlungen mit England durch den Einfluss Butes, des damaligen Premierministers, begünstigt wurde. Der schottische Adlige, als Freund des Monarchen der verfeindeten Nation bezeichnet, hatte Frankreich im Friedensschluss von Fontainebleau 1762 territoriale Zugeständnisse gemacht, die die englische Öffentlichkeit gegen ihn aufbrachten. Weitere Ärgernisse erregten Steuererhebungen sowie eine eindeutige Vorteilsnahme der eigenen politischen Gruppierung, der Tories, und führten zu einer Abdankung Butes nach kurzer Regierungszeit im April 1763. Der den Karikaturen der beiden Bände der *Political and Satirical History* vorgeschaltete Erläuterungstext zu jedem einzelnen Blatt liefert in diesem Fall noch einen weiteren Verweis auf die Verachtung von mit Schottland verbundenen Phänomenen. Der Bildkommentar lautet: „The infatuated Sycophants bowing and paying their Adoration to Gisbal, who is arrogantly exalted“. „Gisbal“, eine Gestalt der Ossian-Balladen, nimmt Bezug auf die Schöpfungen des schottischen Dichters James Macpherson, der ein schottisches Nationalepos entwarf. Auch hier wird genuin Schottisches im Verständnisniveau einer gebildeten Rezipientenschicht abgerufen.

Die tendenziöse Ausrichtung der Karikaturen des zweiten Bandes der *Political and Satirical History* wird auch in zeitnah von Mary Darly publizierten Einzelblättern aufgenommen. Als Beispiel soll ein Pamphlet aus dem März des Jahres 1763 (Abb. 83) herangezogen werden. In

³²⁰ O’Connell 1999, S. 14.

einer Reaktion auf den Pariser Frieden vom 10. Februar 1763 und seine Einbußen für England wird Butes erneute nachteilige Allianz mit Frankreich in dem Blatt *Englands Scotch Friend* ironisch kommentiert. Das Blatt gewinnt seine ironische Botschaft, in dem es eine szenische Darstellung des Verrats der englischen Interessen durch den schottischen Premier Bute zusammenbringt mit einer sechsstrophigen Ballade, die eben dessen Verdienste als „Englands schottischer Freund“ preist³²¹. Die ungelente Zeichnung über dem Textteil illustriert den Vorgang der Demütigung des englischen Löwen. In der rechten Bildhälfte erscheint der Earl of Bute in der bekannten graphischen Formel, das Wappentier mit einem großen „jackboot“ niedertretend. Dem Schauspiel wohnen bei: eine zentrale Frauengestalt, „Britannia“, die mit vor der Brust zusammengeschlagenen Händen die schädliche Vereinigung der französischen Fleur-de-lis mit der schottischen Distel beklagt. Dagegen applaudiert auf der linken Hälfte des Bildes ein diplomatischer Vertreter Frankreichs, vermutlich der Duc de Nivernois³²², der Initiative Butes. In den linken Bildrand ragt das Profil der Princess Augusta, die die Verbindung der verfeindeten Nationen in Erstaunen versetzt. Am rechten Bildrand ist die sitzende Gestalt John Russells, des Duke of Bedford zu sehen, den Bute mit Laudanum zum Schlafen gebracht hat. Bedford war britischer Botschafter in Frankreich und dort an den Friedensverhandlungen zum Ende des Siebenjährigen Krieges beteiligt. Sein Kopf ist durch eine riesige Distelblüte ersetzt. Ein Geldsack zu Füßen Butes spielt auf dessen persönliche finanzielle Vorteilsnahme an. Auch diese Botschaft wird, unterstützt durch einen Text in einer „Sprechblase“, übermittelt. Die schematische Darstellung der Figuren der Zeichnung, die die Protagonisten der Szene nur durch Kleidungsmerkmale und Sprechtexte definiert, sowie die charakteristischen Schreibschwünge der Spruchbänder, vor allem im Buchstaben „D“, lassen eine Beteiligung Mary Darlys an der Gestaltung der graphischen Szene vermuten. Aber auch Matthew Darly oder George Townshend sind als Autoren denkbar. Von Interesse für den Gegenstand dieser Untersuchung, der weiblichen Teilhabe an der Gattung der Karikatur, ist hier Mary Darlys Nutzung des graphischen Mediums für die politische Meinungsäußerung. Die Verlegerin hatte 1762 bereits ein Blatt ähnlicher Anlage publiziert mit dem Titel *The Evacuations. Or An Emetic for Old England Glorys* (Abb. 84). Die Verse der Klage über Englands Niedergang werden hier allerdings von einer Karikatur ganz anderer zeichnerischer

³²¹ Die Absurdität des Textes wird unterstützt durch den Spottnamen eines vermeintlichen schottischen Verfassers „Sawney McStuart“.

³²² Auch diese Figur erscheint formelhaft in mehreren Karikaturen, z. B. dem Blatt *The Scotch Tent, or true Contrast* von 1762 aus dem ersten Band der *Political and Satirical History*, Bd. I, Nr. 159.

Qualität begleitet, die “Britannias” finanzielle Nötigung im Griff des mit einem Eselskopf versehenen Bute zeigt. Diese Darstellung stammt vermutlich von Paul Sandby³²³.

Anti-schottische Propaganda vermittelt auch ein weiteres, von Mary Darly im Mai 1763 im *Public Advertiser* veröffentlichtes Blatt³²⁴. Die unter formalen Aspekten den Drucken des zweiten Bandes der *Political und Satirical History* sehr nahe satirische Zeichnung³²⁵ wird auch in der graphischen Sammlung der Lewis Walpole Library geführt und hier, Frederic George Stephens folgend, George Townshend zugeschrieben³²⁶. Sie trägt den Titel *The Pedlars, or Scotch Merchants of London, the hum Addressers* von 1763 (Abb. 85) und ist ein Zeugnis der tendenziösen Ausrichtung der frühen Drucke des Darly-Verlages im politischen Karikaturenprogramm: der Unterstützung des walisischen Whig-Politikers John Wilkes³²⁷. Mit einer herabsetzenden Darstellung der Gegner John Wilkes’ sollte die Sache des Bute-Kritikers unterstützt werden.

Die Karikatur der *Pedlars, or Scotch Merchants of London* zeigt einen langen Zug männlicher Personen, die in bildparalleler Anordnung von links nach rechts auf zwei übereinanderliegenden horizontalen Ebenen über das Bild ziehen. Die paarweise angeordneten Männer, vielfach durch schottische Kleidungselemente in ihrer Herkunft aus dem nördlichen Teil Großbritanniens gekennzeichnet, tragen Gegenstände in der Hand oder Körbe und Behältnisse mit sich, die an Bauchläden erinnern. Jede Person teilt sich in einem Kaufruf mit, der in einer Sprechblase über dem Kopf zu lesen ist. Diese Rufe preisen feilgebotene Waren des täglichen Lebens an, die auf schottische Erzeugnisse hinweisen oder auf schottische Bedürfnisse Bezug nehmen³²⁸. Jedem der beiden Züge geht ein Anführer voran, der, im Gegensatz zur konventionellen Programmatik politischer Aufmärsche, in diesem Fall: „Keine Freiheit“ fordert. Dies geschieht in augenfälliger Weise auf dem Transparent des Bannerträgers im oberen Register. Zu lesen ist ein Appell zum Ersatz englischer Freiheit und englischen Wohllebens – hier repräsentiert durch den Namen Wilkes

³²³ Diese Vermutung im Kommentar des Blattes in der British Museum Collection Database, BM Satires 3917.

³²⁴ Dazu Stephens 1883, S. 288 ff.

³²⁵ Die vielfigurige Reihung und der Reichtum an Spruchbändern finden sich auch in der Sammlung des zweiten Bandes, z.B. in den Nr. 117, 124, 130.

³²⁶ Vgl. dazu The Lewis Walpole Library, lwlpr 02385.

³²⁷ Wilkes wurde als Kritiker George III. und seines Beraters Bute mehrfach inhaftiert und später auch zur Flucht gezwungen. Der politische Gegner Butes, der von seinen Anhängern zum Freiheitskämpfer erhoben und als „Friend of Liberty“ verehrt wurde, hatte seine unverblühte Kritik auf die Spitze getrieben mit einer scharfen Verurteilung der königlichen Rede zur Parlamentsöffnung im April 1763. Als Medium diente die von Wilkes herausgegebene Zeitung des *North Briton*, in deren 45. Ausgabe dem König und seinem Premierminister gleichsam die Regierungsfähigkeit abgesprochen wurde.

³²⁸ Eine detaillierte Wiedergabe aller Kaufrufe liefert Frederic George Stephens in seiner Erläuterung der Karikatur, vgl. Stephens 1883, S.293f.

und des „English Roast Beef“³²⁹ – durch die in Schottland geschätzten Speisen des „Croudy“, einer schottischen Porridge-Variante, und des „Haggis“, eines mit Innereien gefüllten Schafsmagens, und personell durch den schottischen Regierungsvertreter Bute.

Die Darstellung trägt eine Scheinsignatur, „Patter Stone inv.“³³⁰, zu deren Entschlüsselung hier kurz Stellung genommen werden soll, weil sie von der tagespolitischen Aktualität der Publikation Kenntnis gibt. Jene Scheinsignatur wird verständlich mit Hilfe des unter der Zeichnung zu lesenden Textes. Dieser macht den schottischen Rechtsanwalt John Paterson – dessen Name zu „Patter Stone“ degeneriert, verantwortlich für den ungünstigen Einflussgewinn, bezeichnet als schottische „Farce“, auch in städtebaulichen Entscheidungen. Paterson, hier als „Famous Caledonian Catenarian Arch Wag of an Attorney“ verunglimpft, hatte als Vorsitzender eines Komitees der Stadt London, das über die Vergabe des Bauauftrags für die Blackfriars Bridge debattierte, dafür gesorgt, dass Robert Mylne, einem schottischen Architekten, die Verantwortung für das Großprojekt übertragen wurde. Wie Roger Woodley in einem Beitrag³³¹ zu den Vorgängen um den Bau der dritten Londoner Themsebrücke schildert, wurden Mylnes Leistungen, die den Vertragsbedingungen in allem entsprachen, allerdings erst über fünfzehn Jahre nach dem Baubeginn vollständig vergütet. Auch wurde ihm das Preisgeld für den Gewinn der Ausschreibung verwehrt. Woodley stellt die Vermutung an, dass diese ungerechtfertigte Behandlung Mylnes mit dem schottlandfeindlichen Klima der Zeit in Verbindung zu bringen sei:

„Much of London in the 1760s, not only the mob, but also many of the City’s politicians, was xenophobic towards both Scots and Irish, to say nothing of the French.“³³²

Diesem Klima arbeitet auch Mary Darlys Karikaturenprogramm zu. Stilistische und inhaltliche Charakteristika des Programms seien durch ein zeitgleich publiziertes, mit der Verlegersignatur Mary Darlys versehenes Blatt noch einmal kurz umrissen: der Druck mit dem Titel *The Elder Women of the City, or the -----Kiss my Ar---e Adressers* (Abb. 86) nimmt ebenfalls das Thema des Zuges der dem schottischen Premier Bute Huldigenden auf, hier mit dem in der zeitgenössischen Karikaturenlandschaft immer wieder gewählten Sujet der

³²⁹ Diesen Inbegriff englischen Wohllebens, im übertragenen Sinn auch der politischen Stärke Englands gegenüber Frankreich hatte Hogarth in seiner 1749 erschienen Karikatur *The Gate of Calais – O the Roast Beef of Old England* thematisiert.

³³⁰ Hier in der Schreibweise mit Verdopplung des Buchstaben „t“.

³³¹ Vgl. Roger Woodley, „A very mortifying situation“: Robert Mylne’s struggle to get paid for Blackfriars Bridge“, in: *Architectural History. Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain*, 43 (2000), S. 172-186.

³³² Woodley, ebd., S. 181.

Verehrung der nackten Kehrseite des Idols³³³, einem drastischen Bildgegenstand, den die Printshop-Besitzerin, wenn vermutlich zwar nicht als Zeichnerin, doch als Verlegerin absegnete. Dem Spott ausgesetzt werden hier die Stadtverordneten Londons, die vor dem entblößten Gesäß des Premiers niederknien. Die Bezeichnung der Stadtratsangehörigen, der „aldermen“, als „elderwomen“ kann in der verspottenden Wortverkehrung als Anspielung auf deren politische Schwäche und Willfährigkeit ausgelegt werden. Die provozierende Forderung nach „No Liberty“ taucht in dieser Darstellung auf, ebenso wie der in dem zentralen Spruchband der Karikatur erwähnte Name, „Pater Stone“³³⁴, genannt auch in dem zeitgleichen Druck der *Pedlars*.

Die in Mary Darlys Verlag publizierte Karikatur der *Pedlars* vermittelt, konform mit der zeitgenössischen politischen Polemik gegen die schottische Einflussnahme, das Feindbild einer vermeintlichen Invasion von Vertretern der nördlichen Landesnachbarn. Diese erscheinen, erkennbar wiederum durch ihre Bekleidungsmerkmale, in einem Zug von Straßenhändlern, von „pedlars“. Die Darstellung verbindet hier formale Charakteristika der frühen englischen Graphiksatire, der an Figuren und Sprechblasen reichen Darstellung, mit einem Sujet, das in der modernen Stadtkultur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine besondere Aktualität zurückgewann. Die Tradition druckgraphischer Seriendarstellungen des Straßenhandels, der sogenannten „Cries“ oder „Cries“, eine der, wie Sean Shesgreen feststellt, frühesten Formen der „popular prints“, die in England gezeichnet, geschnitten und verkauft wurden, reicht in das 16. Jahrhundert zurück³³⁵. Früheste Beispiele dieses Genres entstanden um 1500 in Form von kolorierten Holzschnitten in den *Cries of Paris*. Ein einflussreiches italienisches Werk ist aus der Hand von Ambrogio Brambilla unter dem Titel *Cries of Rome*, veröffentlicht im Jahr 1582, überliefert. Die zunächst als Tafeln mit hunderten von kleinen Bildzellen angelegten Darstellungen erfuhren auch in Großbritannien eine weite Beachtung. Hier wurden die kleinformatigen Druckfolgen Marcellus Laroons (1653-1702), eines führenden Künstlers dieser Kaufrufgraphik, ab 1687 durch den Buchhändler Pierce Tempest (1653-1717) in Kommission genommen, in der Werkstatt des englischen Stechers Richard Savage bearbeitet und dann publiziert³³⁶. Diese Darstellungen der Vertreter niederster Ränge der sozialen Hierarchie, häufig zur Unterweisung Heranwachsender gedacht, waren von epigrammatischen Beitexten begleitet. Sean Shesgreen verweist darauf, dass die

³³³ Ein Umstand, der bereits in einer frühen Geschichte der englischen Karikatur, bei Bohun Lynch, als „a little coarse“ kommentiert wird, dazu Bohun Lynch, *A History of Caricature*, London 1926, S. 52.

³³⁴ Dazu auch: Stephens 1883, S. 289 und 294.

³³⁵ Dazu Sean Shesgreen, *The Cries of London from the Renaissance to the nineteenth century: a short history*, in: Roeland Harms (Hg.), *Not dead things*, Leiden 2013, S. 117f.

³³⁶ Vgl. dazu Shesgreen 2013, S. 130.

Alphabetisierung der britischen Bevölkerung in der Hochzeit der „cries“ rapide vorangetrieben wurde, sodass diese Kurzkommentare sich einem großen Teil der Betrachter erschlossen³³⁷. In manchen Fällen enthielten sie explizite Warnungen vor dem betrügerischen Potential der Warenanpreisenden. Als Beispiel sei hier auf die Repräsentation des „tinkers“, verwiesen, die 1775 in einem Nachdruck Laroonscher Machart erschien³³⁸ (Abb. 87). Des Kesselflickers handwerkliche Fähigkeiten werden als nicht vertrauenswürdig eingeschätzt, ein Geschäft mit dem reisenden Händler sei mit äußerster Skepsis anzugehen und könne mehr Schaden als Nutzen bringen. Im Epigramm der Graphik heißt es:

„But ah! Beware, his words may not be true,
And for one hole perhaps he'll make you two.“

Während der unternehmerischen Aktivität Mary Darlys gab es jedoch bereits differierende künstlerische Annäherungen an das Sujet der „cries“, so bei Paul Sandby, der in einer zwölfteiligen Reihe aus dem Jahr 1760 eine ungeschönte Sicht auf den Straßenhandel in seiner Drastik der armutsgefährdeten Realität eröffnet (Abb. 88) unter dem Titel *All fire and no smoke, a very good flint or a very good steel, do you want a good flint and steel*. Dieses Blatt ist Teil der Serie *Twelve London Cries done from the Life*. Zur genannten Reihe von Radierungen gehört auch Sandbys Darstellung einer Makrelenverkäuferin, betitelt: *Rare Mackerel* (Abb. 89), von Christine Riding als „terrifying creature“ beschrieben³³⁹. Diese überträfe noch William Hogarths Fischhändlerinnen im Werk *Beer Street* (Abb. 90) in deren unsentimentaler Wiedergabe. Eine emotionsgeladene Qualität erhalten dagegen die Drucke einer Serie von Francis Wheatley, der diese Thematik im ausgehenden 18. Jahrhundert in sentimental Genreszenen behandelt. Als Beispiel sei hier *Cries of London/New Mackerel* aus dem Jahr 1795 angeführt (Abb. 91). Sean Shesgreen stellt diese unterschiedlichen Auseinandersetzungen mit dem Genre in Verbindung zum Kontext der künstlerischen Arbeit: während Sandby in der militärischen Ordonanz in Schottland tätig war und “Scottish characters” in seine Darstellungen aufnahm, arbeiteten Laroon und Wheatley in London für den Kundenkreis des “fine print market”³⁴⁰.

³³⁷ Shesgreen 2013, S. 126.

³³⁸ Vgl. Dazu die Druckfolgen einer Bilderserie der *Cries of London* von 1775, die Linda F. Lapidés vorstellt, dies., *The Cries of London. The Cries of New York*, New York/London 1977, Repr. zweier Ausgaben, die ursprünglich gedruckt wurden für Francis Newbery, London, unter dem Titel, *The Cries of London, as they are daily exhibited in the streets* sowie ursprünglich gedruckt und vertrieben durch S. Wool, New York, 1808, S. 12 u. 13.

³³⁹ Vgl. Christine Riding, “Street Life”, in: Mark Hallett/Christine Riding (Hgg.), *Hogarth*, London 2006, S. 63.

³⁴⁰ Dazu Sean Shesgreen, “In search of the marginal and the outcast”, in: Tom Nichols (Hg.), *Others and outcasts in early modern Europe*, Burlington 2007, S. 237.

Auch Thomas Rowlandson widmete sich kurz nach der Jahrhundertwende den Protagonisten des Straßenhandels, so in seiner Graphik *Heres your Potatoes four full Pound for two Pence* von 1801 (Abb. 92), mit dem satirischen Blick seiner karikaturistischen Arbeiten³⁴¹. Genealogische Gemeinsamkeiten der Kaufrufgraphik und der Karikatur, die in die Zeit der Stiche Annibale Carraccis zurückgehen, führen die beiden Darstellungsprogramme in Bildgegenständen des urbanen Lebens immer wieder zusammen.

Der Umstand, dass Mary Darlys Publikation aus dem Jahr 1763 formal auf prototypische Figurenentwürfe der „pedlars“ des 17. Jahrhunderts zurückgreift, scheint naheliegend, weil die schematisierte Wiedergabe der Figuren den amateurkünstlerischen Möglichkeiten entgegen kam. Darüber hinaus ließ sich auch die didaktische Tradition der pedlar-Figuren für eine Meinungsbildung gegen die einströmenden nördlichen Landesnachbarn instrumentalisieren, unterstützt durch die begleitende Textbotschaft der angezweifelte Vertrauenswürdigkeit. Diese wird von den Angehörigen des grundsätzlich als minderwertig angesehenen Handelszweiges der auswärtigen Gewerbetreibenden hier übertragen auf die, allerdings bürgerlichen Berufsständen entstammenden, schottischen „pedlars“ der Berufsgruppen von Ärzten, Apothekern oder Kaufleuten. Deren pejorative Bewertung begründete sich aus der Befürchtung, dass sie englischen Arbeitskräften Konkurrenz machen könnten. Die schottischen Landsleute werden hier zur Zielgruppe vorurteilsbeladener Positionen, wie sie sich häufig auch gegen jüdische Händler richteten.

Ein zweites Figurenbeispiel der Bildtradition Laroons soll hier noch herangezogen werden (Abb. 93): gewarnt wird vor einem „dirty Son of Israel’s race“, der in unlauterer Weise mit Altkleidung handelt: „His bargains you’ll repent“³⁴². Das Thema des Straßenhandels und der Beteiligung jüdischer „pedlars“ wird im Folgenden noch in einer Arbeit der Amateurin Elizabeth Gulston zur Sprache kommen.

Zunächst aber beschließt ein weiteres Beispiel des Sujets der vermeintlichen verbrecherischen Energien schottischer Persönlichkeiten dieses Themenfeld der Karikaturenproduktion und -verbreitung Mary Darlys. Die Graphikhändlerin publizierte die Radierung *The Scotch Damien* (Abb. 94) 1762 vor dem Hintergrund der aktuellen Diskussion um die Regierungskritik John Wilkes⁴. Da diese einher ging mit einer vehementen Verurteilung des schottischen Einflusses auf die Entscheidungen George III. durch seinen Berater Bute, drohte Wilkes Rache von Landsleuten des Earls. Die Graphik *The Scotch Damien* zeigt den schottischen Offizier Alexander Dun, der einen Mordanschlag auf John Wilkes plante. Dun, der hier im Vergleich

³⁴¹ Vgl. dazu den Artikel von Mark Bills, „The ‘Cries’ of London by Paul Sandby and Thomas Rowlandson“, in: *Print Quarterly*, Bd. 20, Nr. I, März 2003, S. 34-61.

³⁴² Dazu Lapidès 1977, S. 16/17.

mit Robert François Damien, dem Attentäter Louis XV., als „Scotch Damien“ benannt ist, wird in mordlüsternder Haltung wiedergegeben. Er ist bewaffnet mit einem Messer in der erhobenen Linken, die rechte Hand hält einen Stein bereit, die Gesichtszüge sind im Irrsinn verzerrt. Aus Duns Jackentasche ragt ein gerolltes Schriftstück, eine Liste potentieller Opfer der schottischen Meuchelmörder („Assasins“). Mary Darly veröffentlichte die unsignierte Radierung quasi als Bildkommentar zur aktuellen Berichterstattung in der *Lloyd's Evening Post* der zweiten Dezemberwoche des Jahres 1762³⁴³. Hier ist zu lesen, dass Matthew Darly unmittelbare Verantwortung für das Schicksal John Wilkes' zukam. Darly hatte Wilkes vor den Mordabsichten Alexander Duns gewarnt und auf diese Weise den Anschlag auf den walisischen Politiker verhindert. Aus Unterlagen der Verhandlung Wilkes' am königlichen Gerichtshof, die 1769 in einem Appendix der ersten sechsvierzig Ausgaben des *North Briton* abgedruckt wurden³⁴⁴, geht hervor, dass Matthew Darly Zeuge der Morddrohungen Duns war und dessen Versuch, sich Einlass zu dem Aufenthaltsort Wilkes zu verschaffen, beobachtete. Darly erachtete es als seine Pflicht, den Politiker zu warnen:

„I should not do my duty if I did not acquaint you that the young Scotch officer, that wanted entrance at your house, is a villain, and his intentions are of blackish dye. I had been in his company for near four hours. That part of our conversation that relates to you, consisted chiefly of his intention of massacring you at the first opportunity, ...“³⁴⁵

Angesichts der von Mary Darly auf den Druckmarkt gebrachten Darstellung Alexander Duns sowie der schottlandfeindlichen Darstellungen des von der Verlegerin publizierten zweiten Bandes der *Political and Satirical History*, kann vermutet werden, dass die Printshop-Besitzerin die politische Ausrichtung ihres Ehemannes teilte und die Anhänger John Wilkes' unterstützte.

Im Zusammenhang dieser Parteinahme ist kurz auf Mary Darlys ambivalenten Bezug zur künstlerischen Arbeit William Hogarths einzugehen. Vor dem Hintergrund der unruhigen Zeit zum Ende des Siebenjährigen Krieges lebten prominente Persönlichkeiten politischen Opportunismus und Frontenwechsel vor. Dieses betraf auch die von Freundschaft in politische Opposition umschlagende Beziehung John Wilkes zu William Hogarth³⁴⁶. Hogarth ließ sich, im Bruch mit Wilkes, zur Unterstützung der Sache George III. zu dessen „Serjeant

³⁴³ Frederic George Stephens verweist auf diese Pressebericht-Erstattung, hier zitiert nach dem Kommentar des British Museum Collection Database, BM Satires 4071.

³⁴⁴ Vgl. *An Appendix to the First Forty Six Numbers of the North Briton*. Containing A full and Distinct Account of the Persecution carried against John Wilkes, Esq. with a Faithful Collection of that Gentleman's Tracts and Papers, from the Year 1762, to the Year 1769, London 1769.

³⁴⁵ Appendix 1769, S. xv.

³⁴⁶ Vgl. Rauser, *Caricature Unmasked*, Newark 2008, S. 50 f.

Painter“ ernennen³⁴⁷. Eine Karikatur mit dem Titel *Tit for Tat, or Kiss my A...e is no treason* aus dieser Zeit (Abb. 95) zeigt William Hogarth im Dienst der schottischen Interessen. Die satirische Zeichnung trägt zwar keine Verlegersignatur der Darlys, sie kann aber inhaltlich und formal in die Bildserie des zweiten Bandes der *Political and Satirical History* eingeordnet werden³⁴⁸. William Hogarth war, ungeachtet dieses auch von den Darlys aufgenommenen Spotts, in seinen graphischen Entwürfen eine wesentliche Referenzfigur der Arbeit Mary Darlys. Die politische Karikatur blieb zudem nur ein Segment ihres verlegerischen Programms, das sich, wie im Folgenden zu sehen sein wird, auch anderen zeitgenössischen Kundeninteressen zuwandte.

2.1.2.5 Quellen des *Book of Caricaturas* – „Ancient“

Mary Darly nahm in ihrem Anleitungsbuch zum Zeichnen von Karikaturen, dem *Book of Caricaturas*, zu dem nun zurückgekehrt werden soll, auch ganz unpolitische Sujets auf, eine Tendenz, die sich in den Arbeiten der Darlys in der Folgezeit fortsetzte. Neben den oben erwähnten grundlegenden Übungen zur Anlage von karikierenden Zeichnungen und den graphischen Kürzeln für die Vertreter zeitgenössischer Politik, sollten verschiedene, den „visi mostruosi“ Leonardos nachempfundene Zeichenvorlagen Mittel der Unterweisung sein. Die grotesken Köpfe Leonardos sind hier – ihrem ursprünglichen Entstehungskontext entsprechend – für eine experimentelle Auseinandersetzung mit außergewöhnlichen menschlichen Physiognomien bereitgestellt, der es nicht um die Stigmatisierung der Dargestellten geht³⁴⁹. In der adjektivischen Kennzeichnung „mostruosi“ als Verweis auf die Absonderlichkeit der Erscheinung klingt, in der historischen Bedeutung des Eigenschaftswortes, noch die Zugabe menschlicher Erfindung an³⁵⁰. Die Zeit- und Kontextferne der Köpfe Leonardos boten dem Benutzer des Manuals Raum für die reine

³⁴⁷ Hogarth sah offensichtlich seine patriotischen Interessen durch den neuen König vertreten, dazu Rauser ebd.

³⁴⁸ Der Titel „Tit fot Tat“, „Wie du mir, so ich dir“, in der Anspielung auf den Schlagabtausch zwischen Wilkes und Hogarth, findet sich auch in John Priddens Darstellung William Hogarths, der sich zum Narren der höfischen Auftraggeber macht, dazu: Abb. 96, John Pridden, *Tit for Tat* von 1763. Der Künstler ist hier beim Malen des Spott-Porträts von John Wilkes gezeigt, dazu später Weiteres im Zusammenhang mit Abb. 142 dieser Arbeit.

³⁴⁹ Vgl. dazu die Ausführungen Laurent Baridons und Martial Guédrons in ihrer Betrachtung der Zeichnungen Leonardos in: Laurent Baridon/Martial Guédron, *L'art et l'histoire de la Caricature*, Paris 2006, S. 19.

³⁵⁰ Dazu Umberto Ecco zur Geschichte der „Physica curiosa“, der Autor zielt hier Isidor von Sevilla und verweist darauf, dass die im Mittelalter getroffene Unterscheidung von „potenti“, naturgegebenen Wundern und „mostruosi“, Absonderlichkeiten „wider die Natur“, die niemals wirklich existiert haben, nach der Renaissance in der Frühen Neuzeit mit ihren Entdeckungen und Erfindungen allgemein für die den Menschen präsentierten unbekannteren Erscheinungen in den einen Terminus „Monster“ für beide Bereiche zusammengeführt wurde, vgl. Ecco 2007, S. 241f.

Nachahmung oder die Einbindung in selbstgewählte Zusammenhänge. Der Rückgriff auf leonardeske Vorbilder nutzte deren zeitgenössische Popularität³⁵¹ und wertete darüber hinaus die graphischen Übungen der Amateure auf. Darly folgt in der Nachahmung der Zeichnungen Leonardos auch deren formaler Anlage der Abbildung mehrerer Studienköpfe in einem Blatt. Jürgen Döring erwähnt in seinen Ausführungen zu Mary Darlys Anleitungsbüchlein eine Reihe von grotesken Köpfen „in der Art Leonardos“³⁵². Unter diesen lassen sich jedoch nur wenige der Urheberschaft Mary Darlys anhand der Signatur zuordnen. Augenfällig ist für die Gesamtheit der zwölf grotesken Köpfe in der Art der „visi mostrosi“ im *Book of Caricaturas* deren große Nähe zu den Reproduktionsstichen des böhmischen Künstlers Wenzeslaus Hollar nach Zeichnungen Leonardos³⁵³. Die Werke beider Meister befinden sich heute in der Royal Collection von Windsor Castle³⁵⁴. Wie im Folgenden weiter ausgeführt wird, ist naheliegend, dass die Zeichenvorlagen des Anleitungsbüchleins von Mary Darly Leonardos graphische Experimente der Deformation menschlicher Züge in der Rezeption Hollars zitieren.

Wenzel Hollar kam durch seine Tätigkeit für mehrere Angehörige des hohen britischen Adels, die er auch auf ihren Grands Tours begleitete, große Bedeutung für die druckgraphische Kunstlandschaft des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts zu. Ausschlaggebend für die künstlerische Laufbahn Hollars in London war dessen Protektion durch den Grafen von Arundel. Hollar kopierte zahlreiche Werke aus der Sammlung seines Dienstherrn, unter ihnen auch Darstellungen von grotesken Köpfen, die 1660 in London erschienen³⁵⁵. Der böhmische Künstler fand, wie Jutta Dresch feststellt, „aber auch reichlich Gelegenheit, freischaffend für verschiedene Verleger tätig zu sein“³⁵⁶. Diese Publikationsmöglichkeiten unterstützen die Annahme, dass Hollars Arbeiten eine große Verbreitung fanden und auch Mary Darly, etwa hundert Jahre nach der intensiven schöpferischen Lebensphase Hollars, zur Verfügung standen.

Eine von Mary Darly signierte Arbeit, das Blatt Nr. 27 ihres *Book of Caricaturas* (Abb. 97), nimmt eine kleine Federzeichnung Leonardos aus der Reihe der „visi mostrosi“ auf.

³⁵¹ Zur lebhaften Rezeption der Grotesken Köpfe Leonardos, vgl. Forcione 2003, S. 203.

³⁵² Dazu Döring 1991, S. 208, FN 85.

³⁵³ Vgl. S. 40 dieser Arbeit.

³⁵⁴ Sowie in der Sammlung des Duke of Devonshire in Chatsworth, vgl. dazu: Constance C. McPhee/Nadine M. Orenstein, *Infinite Jest* 2011, S. 23, Abb. 2 und 3.

³⁵⁵ Vgl. dazu Jutta Dresch, Wenzel Hollar (1607-1677), Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1990, S. 8f. und 47. Die Reproduktionsstiche Hollars waren bereits 1645 in Antwerpen, dem Exil des Grafen Arundel, erschienen, eine Neuauflage wurde nach dem Tod Arundels in London herausgegeben, wohin Hollar nach den Bürgerkriegsunruhen wieder zurückkehrte. Vgl. dazu auch Forcione 2003, S. 206.

³⁵⁶ Dazu Dresch ebd.

Leonardos Werk der Zeit von 1494-1506-8³⁵⁷ zeigt den Kopf eines alten Mannes, dessen Hinterhaupt und Schultern mit einem kapuzenartigen Tuch verhüllt sind, in der Andeutung einer historischen florentinischen Kopfbedeckung. (Abb. 98). Darlys Radierung gibt Leonardos nach rechts gewandtes äffisches Profil jenes alten Mannes wieder, das durch tiefliegende Augen, eine extreme Stupsnase und eine gewaltige Oberlippe deformiert ist. Die Originalzeichnung Leonardos, hier bei Darly in Ihren Dimensionen etwa verdoppelt, wird ebenfalls zitiert in einem Reproduktionsstich Wenzel Hollars von 1665, der am linken oberen Bildrand auf den Schöpfer des Kopfes verweist (Abb. 99). Aber auch William Hogarth wählt diesen Kopf in seinem bereits erwähnten Subskriptionsblatt *Characters and Caricaturas* aus dem Jahr 1743, offenbar als eine der Inkunabeln der italienischen „caricatura“. Die Verbreitung und Wahrnehmung dieser Darstellung lässt ebenso Tim Batchelor und Martin Myrone in ihrem 2010 präsentierten Rückblick der Geschichte der *British Comic Art, Rude Britannia*³⁵⁸ auf dieses Beispiel zurückgreifen³⁵⁹.

Ein Vergleich der Behandlung des Sujets in Hogarths Radierung, bei Mary Darly sowie dem Reproduktionsstich des Leonardo-Kopfes durch Wenzel Hollar, vermittelt das krude, vermutlich in rascher Strichführung entworfene Zitat Darlys, der Ungenauigkeiten³⁶⁰ unterlaufen sind (Abb. 100). Darlys Nacharbeiten des Originals zeigt deutlich die Schwächen des zeichnerischen Vermögens auf Seiten der Amateurin. Dennoch ist die Referenz auf das bekannte Vorbild sofort erkennbar. Da man vermuten kann, dass Hogarths Subskriptionsblatt *Characters and Caricaturas*, in diesem Fall für die sehr bekannte Serie *Marriage à la Mode*

³⁵⁷ Angaben zur Originalzeichnung Leonardos in Ausst.-Kat. Metropolitan Museum, New York 2003, Nr. 71, im englischen Titel: *Snub-nosed old man with a cowled hat in bust-length profile*, Feder u. braune Tinte, 65x53 mm, Sammlung Thomas Howard, second Earl of Arundel, später Rotterdam und Chatsworth, Privatsammlung New York.

Um die Nähe zu Hollars Reproduktionen der Zeichnungen Leonardos in den Drucken des *Book of Caricaturas* zu verdeutlichen, sei hier nur ein Beispiel angeführt (Abb. 100 Zeichnung Leonardo da Vinci, bei Kenneth Clark, Bd. II, Nr. 12448, Wenzel Hollar, The Royal Collection Trust Windsor, Reproduktionsstich, Nr. 803770 und Blatt 27 in Darlys *Book of Caricaturas*).

³⁵⁸Dazu: Tim Batchelor/Martin Myrone, Ausst.kat *Rude Britannia. British Comic Art*, London (Tate Britain) 2010, S. 18, Abb. 9.

³⁵⁹ Die Originalzeichnung Leonardos, auf die Wenzel Hollar in seinem Nachstich (BM Database 1858,0626.273) verweist, hat eine motivische Nähe zu anderen Arbeiten des Meisters, so in der Graphik eines ähnlichen Kopfes (Abb. BM Database, Nr. 1949,0713.223) und in der prominenten Darstellung der *Büste einer grotesken alten Frau*, ca. 1510-20 (Abb. The Royal Coll. Windsor, RCIN 912492), die auf ein verlorenes Original Leonardos zurückgeht. Bezüglich der florentinischen Kopfbedeckung, die in der Wiedergabe bei Hollar, Hogarth und schließlich bei Mary Darly zitiert ist, wird in der Sammlung in Windsor Castle die Deutung einer „Karikatur eines italienischen Staatsvertreters“ in Erwägung gezogen (Abb. *A Caricature of an Italian official?*, The Royal Coll. Trust Windsor, RCIN 912470), während Carmen C. Brambach in der Bekleidung den Hinweis auf die Darstellung eines Kaufmanns annimmt, vgl. Brambach 2003, S. 456.

³⁶⁰ Dazu ein Vergleich der Anordnung des Ohres und der Gewebekante des Tuches bei Darly und den vermutlich als Vorlage gewählten Graphiken.

von 1743³⁶¹, in Printhändlerkreisen gegenwärtig war, ist wahrscheinlich, dass Mary Darly hier auf den Druck von 1743 zurückgegriffen hat.

Mary Darlys Zugriff auf graphische Werken des 17. Jahrhunderts dokumentiert sich auch im Blatt 38 ihrer Zeichenanleitung (Abb. 101). Das Beispiel eines männlichen Kopfes mit Ballonmütze lässt sich auf die Graphik eines Zeitgenossen und engen Freundes Wenzel Hollars, auf Francis Place (1647-1728), zurückführen. Der hier dargestellte Mann, zeigt ein Profil mit ausgeprägter Hakennase und einer extrem vorspringenden Mundpartie, die an das Maul eines Tieres erinnert. Zu seiner Bekleidung mit pelzverbrämter Weste trägt er eine auffallende, ballonförmige Kopfbedeckung, die auf die Spur einer Zeichnung von Place aus dem Jahr 1667 führt (Abb. 102). Francis Places künstlerisches Interesse richtete sich auf verschiedene Gattungen, darunter die Tierdarstellung, die Landschaftsmalerei, aber auch die Porträtzeichnung. Place gehörte zu den ersten Künstlern in England, die das neue Verfahren des Mezzotinto im Porträt einsetzten³⁶². Bemerkenswert ist auch seine Freundschaft zu dem oben erwähnten Pierce Tempest³⁶³, dem Herausgeber der Kaufrufgraphik in der Nachfolge Marcellus Laroons. Diese Verbindung legt ein Interesse an dem Themenfeld der „outcasts“ und damit des „outré“ nahe.

Im Vergleich zu Mary Darlys Zeichnung lässt Francis Places Radierung neben einer wesentlich subtileren Strichführung auch noch das Attribut einer Tabakspfeife im Mund des Mützenträgers erkennen, der eine Rauchwolke entsteigt. In Darlys Blatt wird auf dieses Motiv verzichtet, möglicherweise, um dem nachvollziehenden Benutzer des Anleitungsbuches die Konzentration auf die Profillinie anzuempfehlen.

Im Kontext des Sujets der „Grotesken Köpfe“ greift Mary Darly auch auf Arbeiten des bereits erwähnten, in Belgien geborenen Künstlers Francis Le Piper zurück. Eine im Printroom-Archiv des British Museum befindliche Federzeichnung des Titels *Six grotesque heads of old men*, 1600-1698, (Abb. 103) entstammt der Sammlung des Sir Hans Sloane. Das Aquisitionsdatum des Jahres 1753 (das Todesjahr Sloanes) lässt darauf schließen, dass sich das Blatt zur Entstehungszeit von Darlys *Book of Caricaturas* schon in London befand. Von Interesse ist hier auch eine Zeichnung Pipers aus den Beständen der Paul Mellon Collection in Yale, betitelt *Caricature of a Man Wearing a Mortarboard, o. D.* (Abb. 104). Eine Gegenüberstellung lässt erkennen, dass Mary Darly in ihrer Darstellung (Abb.105), trotz unterschiedlich ausgeprägter Abweichungen von der Vorlage des Originals, direkt auf die

³⁶¹ Dazu auch die Ausführungen zu Hogarths Subskriptions-Praxis bei Robert L.S. Cowley, *A re-view of Hogarth's narrative art*, Oxford 1983, S. 17.

³⁶² Diese Angaben im Rückgriff auf die elektronische Ausgabe des *Dictionary of National Biography*: [https://en.wikisource.org/wiki/Place,_Francis_\(1647-1728\)_\(DNB00\)](https://en.wikisource.org/wiki/Place,_Francis_(1647-1728)_(DNB00))

³⁶³ Vgl. dazu S. 77 dieser Arbeit.

knolligen und faltigen männlichen Altersköpfen Köpfen Francis Le Pipers Bezug nimmt. Darly war an der Weitergabe dieser Vorlagen offensichtlich sehr gelegen, denn alle Zitate der Originale Le Pipers sind von der Amateurin als Zeichnerin signiert. Als Beispiele seien hier Darlys Blätter Nr. 35 und 42 angeführt (Abb. 106, 107). Die zerfurchten, überbordenden Altersphysiognomien dürften in ihrer humoristischen Anmutung eine Motivation für die Rezipienten des Anleitungsbüchleins geliefert haben.

In anderen Blättern der grotesken Köpfe des *Book of Caricaturas*, in der Nachfolge der Zeichnungen Leonardos, nahm Mary Darly Veränderungen für ihre eigenen didaktischen Zwecke vor. Darlys Graphik Nr. 30 ihrer Zeichenanleitung (Abb. 108) zeigt zwei linksgewandte männliche Profile. Einem durch kräftige Schraffuren modellierten Profilkopf auf der rechten Seite des Blattes ist bildparallel eine nur in der Umrisslinie gezeigte Gesichtshälfte linksseits beigefügt. Dieses linke Profil hat durch eine übersteigerte Kinn- und Nasenlänge karikaturistische Züge. Der Vergleich der Darstellung Mary Darlys mit einem Stich Wenzel Hollars (Abb. 109) lässt auch hier auf eine weitgehende Übernahme des Blattes des böhmischen Künstlers schließen. Die Amateurin zitiert die Schattierungen des Kopfes ambitioniert, nimmt aber Hollars Thema der Gegenüberstellung von Reife und Jugend nicht auf. Wenzel Hollar rahmt den kahlen Kopf eines reifen Mannes mit zwei Profilen jugendlicher Physiognomien, links als zarte Profillinie, rechts in der idealen Seitenansicht eines Jünglings mit gelocktem Haar. Beide Sujets, der Jugend- sowie der Alterskopf, lassen auf Zitate der fragmentarischen Zeichnungen Leonardos im Bestand von Windsor schließen, dem Nachlass des Earls of Arundel. In der Wiedergabe des reifen Alters finden sich Züge einer Proportionsstudie Leonardos (c. 1490) am männlichen Kopf (Abb. 110). Der Jünglingskopf mit Lockenhaar ist ein wiederkehrendes Sujet in den Windsor-Zeichnungen Leonardos (Abb. 111)³⁶⁴.

Mary Darly verzichtet im Blatt 30 ihrer Zeichenanleitung auf den Jünglingskopf. Aus der Opposition von Jugend und Alter bei Hollar wird eine Konfrontation von Proportionalität und Deformation des menschlichen Profils. Die Amateurin übernimmt jedoch das Prinzip der „didaktischen Opposition“, die Leonardo im Nebeneinander von kontrastierenden Profilköpfen praktizierte und damit für den Betrachterblick die Wirkung jedes der Opponenten steigerte³⁶⁵. Mary Darly konfrontiert ihr Zitat der von anatomischem Interesse

³⁶⁴ Vgl. The Royal Collection Trust, Windsor, RCIN 912444.

³⁶⁵ Zum Topos der „opposition didactique“ bei Leonardo vgl. Laurent Baridon und Martial Guédron 2006, S. 18f. Die Autoren sprechen auch von „oppositions dialectiques“, mit deren Einsatz der Künstler die Eindringlichkeit der kontrastierten Paarungen steigerte. Eine solche Gegenüberstellung findet sich in der Profilstudie eines alten und eines jungen Mannes, die sich gegenüberstehen. 1500-1505, Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegno e delle Stampe, vgl. dazu Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci: 1452-1519. Sämtliche*

getragenen Proportionszeichnung Leonardos mit einem karikaturistisch verzerrten Profil. Die Gegenüberstellung vermittelt die Übersteigerung und auch die Vereinfachung der karikaturistischen Zeichnung entsprechend der Lehraufgabe ihres Büchleins. Dieses Verfahren der Gegenüberstellung lässt gleichsam – in intendierter oder unbewusster Ironisierung – zeichnerische Instruktionsmethoden der Renaissance anklingen in der „professionellen Gesamtanlage“ des Zeichenblattes. Dieses wird zu einem gemeinsamen Aktionsfeld von Lehrer und Schüler, von Hochkunst und Dilettanismus³⁶⁶.

Dieser Intention dient auch ein weiteres Blatt, die Nr. 52 des *Book of Caricaturas* (Abb. 112)³⁶⁷. Die Darstellung zeigt einen kahlen, vollbärtigen männlichen Alterskopf, der im Dreiviertelprofil nach links gewandt ist. Der Kopf ist umgeben von fünf karikaturistisch deformierten kleineren männlichen Köpfen, in einem weiteren Kreis noch von vier zusätzlichen Profilen ohne Schraffierungen. Eine Vorlage für diesen Druck findet sich in einer Radierung Wenzel Hollars mit dem Titel *Diversae Probae* von 1645 (Abb. 113). Hierbei handelt es sich um das Frontispiz einer Sammlung von Köpfen nach den „visi mostruosi“ Leonardos. Eine seitenverkehrte Wiedergabe des Blattes mit englischem Text aus dem Jahr 1653 (Abb. 114) trägt den Titel: *Divers Faces & Heads*, dazu den Untertitel: „as well as Fancies as after the life, for...learners usefull“. Dieser Hinweis auf den pädagogischen Nutzen der graphischen Vorlagen unterstützt deren Neuauflage in dem fast einhundert Jahre später herausgegebenen Anleitungsbuch Mary Darlys. Wenzel Hollar hatte in mehreren kleinformatigen Druckfolgen Zeichenmanuale geliefert, die ausdrücklich als „für die anfangende Jugendt sich darinnen zu üben“ ausgewiesen waren³⁶⁸. Die im oben genannten Blatt Hollars thematisierte Gegenüberstellung des Alterskopfes und des Jünglingskopfes, wiederum in Zitaten der Originale Leonardos³⁶⁹ (Abb. 116 und 117), leitet potentielle

Gemälde und Zeichnungen, Köln 1999, S. 372, Nr. 198. Die Hässlichkeit des vermutlich zahnlosen Altersprofils, das sich schon den grotesken Köpfen des Meisters annähert, wird verstärkt im Gegenüber des klassisch-idealen Jünglingshauptes.

³⁶⁶ Vgl. dazu den Aufsatz von Barbara Wittmann, „Der gemalte Witz: Giovan Francesco Carotos ‚Knabe mit Kinderzeichnung‘“, S.188ff. Wittmann thematisiert hier den vermeintlichen Nachahmungsversuch eines Knaben, der im graphischen Studium scheitert. Parallelen ergeben sich aus dem Umstand, dass in der Gesamtanlage des Blattes zwar Professionalität der Unterweisung vorgegeben wird, diese aber gar nicht erreicht werden soll – bzw. bei Darly - nicht erreicht werden kann.

³⁶⁷ Dieses Blatt ist unsigniert, soll aber wegen seiner thematischen Nähe zur vorangehenden Darstellung betrachtet werden.

³⁶⁸ Diese pädagogische Zielsetzung ist auf dem Frontispiz eines der *Reisbüchlein* Hollars (Abb. 115) zu finden, der in der 1636 erschienen Ausgabe einen Katalog von „allerlei Gesichtern und etlichen fremden Trachten für die anfangende Jugendt sich darinnen zu üben“, anbot, vgl. dazu: Gustav Parthey, *Wenzel Hollar. Beschreibendes Verzeichnis seiner Kupferstiche*, Berlin 1853, S. 374f.

³⁶⁹ Der bärtige Alterskopf erscheint in den Zeichnungen Leonardos in Windsor, vgl. dazu Kenneth Clark, *A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Bd. II, Cambridge 1935, Nr. 12466. Diese Zeichnung steht in enger Verwandtschaft zu Leonardos

„learners“ von den grundlegenden Studien der Alters- und der Jünglingsphysiognomie zu freieren, experimentellen Zeichenübungen anhand der beigefügten, den „grotesken Köpfen“ nachempfundenen Profilen³⁷⁰ über. Dieses Prinzip übernimmt die weiterführende Bearbeitung des Blattes im Karikaturenmanual Mary Darlys, in dem den grotesken Profilen noch zusätzliche Vorschläge skurriler Nasen- und Kinnformen beigefügt sind. Die Veränderung des jugendlichen Kopfes durch eine lange Nase (vgl. Abb. 112) und einen Lächelmund vermittelt der Darstellung eine närrische Anmutung. Darly intensiviert hier noch das Spiel mit den Zitaten der Vorgaben Leonardos.

Das Prinzip eines graphischen „Potpourri“ im oben vorgestellten Blatt 52 des *Book of Caricaturas* findet sich in den „ancient“, aber gleichermaßen auch in den „modern examples“. Ein Beispiel ist das Blatt 6 (Abb.74), in dem das Profil des Ministers Welhore Ellis zu sehen ist, ebenso wie ein nach rechts gerichtetes männliches Profil, dessen Nasenkontur an Seitenansichten des Kopfes von George III. erinnert. An den „Ancien & Modern Examples“ eröffnete sich dem Zeichenschüler/der Schülerin die Möglichkeit, eine extreme Bildsprache zu entwickeln.

Vor dem Hintergrund der Irritation des tradierten idealistischen Kunstbegriffs erwuchs der Wunsch, über eine Darstellung des Kanonischen hinaus zu gehen auf der Suche nach dem Besonderen, Expressiven. Die Provokation der „visi mostruosi“ dürfte gerade für die Zeichenschülerinnen ein Faszinosum dargestellt haben im vollkommenen Widerspruch zu dem für das weibliche Denken und Handeln empfohlene Maßvolle und Ausgewogene, der „propriety“. Gleichzeitig könnte sich hier der in Mary Darlys Vorwort angekündigte Unterhaltungswert, jene „most diverting species of designing“³⁷¹ eingestellt haben. Die von Henry Fielding in Übereinstimmung mit Hogarths Position pejorativ zu verstehende Feststellung: „In der Karikatur ist alles gestattet“³⁷², was zur Erschaffung von „Ungeheuern“ führe, stellt im Überschreiten ästhetischer Traditionen schöpferische Freiheit in Aussicht. Während die „visi mostruosi“ in ihrem garstigen und extremen Ausdruck eher dem Bedürfnis nach „Besonderem“ dienten, unterstützten die kleinen karikaturistischen Typisierungen

Bleistiftzeichnung des Kopfes des Apostels Andreas aus der Abendmahlsguppe in Santa Maria delle Grazie, als Teilkopie der Leonardo-Schule, 1495, im Musée de Strasbourg.

³⁷⁰ Der hinter dem Alterskopf auftauchende männliche Schädel (Originalzeichnung von Leonardo bei Clark 1935, Nr. 12474 (Abb. 118) zitiert die in mehreren grotesken Zeichnungen Leonardos auftauchenden Profile mit einer überlangen Nase, die ein grimmiges, mit hängenden Mundwinkeln verzerrtes Gesicht zeigt. Die Quellen für die weiteren Köpfe des Blattes finden sich in den fragmentarischen Zeichnungen Leonardos in Windsor: vgl. Clark, 1935, Nr. 12465 (Abb 119) sowie 12455 R und 12460 R.

³⁷¹ Vgl. dazu S. 60 dieser Arbeit.

³⁷² Hier zitiert nach Werner Hofmann in dessen Kommentar zu William Hogarths Werk *Characters & Caricaturas*, in Hofmann 2007, S. 130.

zeitgenössischer Personen (auch weiblicher Personen, Abb. 120) eine Chiffrierung der Alltagswelt mit ihrer unleugbaren Präsenz des Nicht-Idealen.

Die eingangs erwähnte Neugier, der „curious appetite“ der künstlerischen Amateurrinnen, fand hier „Nahrung“ in den gegeneinander gestellten Bildwelten der „Anciens et Modernes“.

Sie kann als eine Praxis des durch curiositas gesteuerten Vorgehens frühneuzeitlicher Philosophie betrachtet werden, welche die „notwendige Rolle [der curiositas] als Köder und Ansporn zu ernsthaften Bemühungen um aufmerksame Wahrnehmung“ befürwortete, wie Lorraine Daston formuliert³⁷³.

2.1.2.6 Eine Bühne für den Spott: Alexander Stevens' Lehrstunden an Puppenköpfen

Für die Zeichnerinnen des „ridiculous and outré“ stellte sich die Aufgabe, eine expressive Bildsprache zu entwickeln, die Phänomene der Alltagsrealität in einer gleichermaßen eingängigen und unterhaltsamen Weise festhielt und mit der Neugier der Betrachter rechnen durfte. Diese konnten das Gesehene dann wiederum in ihrer Deutung in Beziehung setzen zum eigenen Lebensumfeld.

Die Wirkmächtigkeit des Unharmonischen und Unausgewogenen nahm auch die Kaufgraphik mit ihren „cries“ für sich in Anspruch, an die hier noch einmal erinnert werden soll. Diese Repräsentationen der Berufsgruppen unterer Sozialschichten wurden dem Publikum nicht nur im Verkauf graphischer Blätter vermittelt, sondern ebenso auch in der Inszenierung sogenannter „Peep-Shows“, in Guckkästen. Sie brachten vor allem Heranwachsenden in dokumentarischer, aber auch in moralisierender Weise besondere Phänomene ihres Lebensalltags nahe (Abb. 121). Eine Graphik Louis Philippe Boitards von 1711 veranschaulicht die Attraktivität des Mediums: „Oh, you shall see, Vat you shall see!“ lockt interessiertes jugendliches Publikum zur Betrachtung von 72 „Humourous Prints, drawn from the life“, auf denen Laroons Figuren des Straßenhandels zu sehen sind. Diese werden hier durch eine humorvolle oder bewertende Standardisierung des jeweiligen „Pedlar-Prototyps“ zum einprägsamen Betrachterobjekt. Einen effektiven Katalysator der Anschauung stellte das Stereotyp dar in seiner Hilfsfunktion bei der Kategorisierung von Menschen und

³⁷³ Dazu: Lorraine Daston, „Die Lust an der Neugier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft“, in: Klaus Krüger (Hg.), *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit*, Göttingen 2002, S. 163.

ihren sozialen Kontexten. Stereotype sind hier verstanden verstanden im Sinne einer Definition von Hans Henning Hahn, der sie kennzeichnet als: „vereinfachte voreingenommene Bilder von sozialen Gruppen oder Nationen, emotional aufgeladen und resistent gegen empirische Falsifizierung“. Diese seien existent: „seitdem es soziales Leben unter Menschen gibt, möglicherweise ist es eine anthropologische Grundtatsache menschlicher sozialer Existenz.“³⁷⁴

Sean Shesgreen spricht in diesem Zusammenhang von „social map-making“:

„For this genre is also a form of social map-making, closely linked to the impulse to document, classify...“³⁷⁵

Der genannte Impuls lässt sich auch in einigen der Entwürfe Mary Darlys nachverfolgen. Darlys Graphiken bildeten, wie sich vermuten lässt, eine Grundlage für eine weitere populäre Form des satirischen Kommentars, nämlich für die „Musterköpfe“ der in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts ungeheuer erfolgreichen *Lectures upon Heads*. Diese stehen in unmittelbarer Verbindung zu dem wachsenden Interesse an Inhalten physiognomischer Traktate in der literarischen und künstlerischen Rezeption. Unterhaltsame Lehrstunden anhand von Typenköpfen aus Holz oder Pappmaché wurden von George Alexander Stevens (1710-1785), einem Theaterautor und als „mittelmäßig“ beurteilten Schauspieler³⁷⁶, 1764 erstmals im Londoner Haymarket Theatre gehalten. Stevens gibt eine ironische Einschätzung seiner persuasiven Fähigkeiten in seinem Selbstbild der Einführung eines kleinen Traktates von 1765 und referiert apperzeptive Grundlagen seiner *Lectures*:

„This is the head of George Alexander Stevens, long known, and long respected; a man universally acknowledged of infinite wit and most excellent fancy; one who gave peculiar grace to the jest, and could set the table in a roar with flashes of merriment; ... he possessed a keenness of satire ...“ und im Folgenden:

„Nature never designed several faces which we see; it is the odd exercise they give the muscles belonging to their visages occasions such looks: ...the least alteration of features occasion the difference; it is turning *up* the muscles to laugh [...], and *down* to cry.“³⁷⁷

George Alexander Stevens präsentierte in einer gut zweistündigen Vorstellung diverse Typenköpfe, die, neben historischen Konterfeis und Vertretern exotischer Ethnien, vor allem

³⁷⁴ Vgl. dazu Hans Henning Hahn, „Stereotypen in der Geschichte und Geschichte im Stereotyp“, in: ders. (Hg.), *Historische Stereotypenbildung*. Methodische Überlegungen und empirische Befunde, Oldenburg 1995, S. 190f.

³⁷⁵ Vgl. Shesgreen 2007, S. 234.

³⁷⁶ Stevens schuf sich mit diesen Vorführungen, für die ein Eintrittsgeld erhoben wurde, ein einträgliches zweites finanzielles Standbein. Zu Stevens' Karriere siehe Gerald Kahan, *George Alexander Stevens and the Lecture upon Heads*, Georgia 1984, S. 7ff. Von Interesse ist hier auch die von Stevens betonte entscheidende Bedeutung pathognomischer Gesichtsveränderungen, die von der Typisierung wegführt in die Individualisierung einer Physiognomie.

³⁷⁷ Dazu: *A Lecture on Heads by Geo. Alex. Stevens*, London 1806, hier wird zitiert aus der Online-Ausgabe der California Digital Library, <https://archive.org/details/lectureonheads00steviala>, S. 2ff.

zeitgenössische Typen, wie den „Quacksalber“, den Rechtsanwalt, den Hahnrei, den Narren oder auch die alte Dienerin, die frisch Vermählte sowie die „Lady of the Town“ darstellten. Eine Graphik des Jahres 1765 mit dem Titel *The Lecture presented in a small room* (Abb. 122) zeigt Alexander Stevens während einer „Lehrstunde“ vor interessiertem Publikum. Im *Universal Museum and Complete Magazine of Knowledge and Pleasure* desselben Jahres wurde Stevens' Tätigkeit publik gemacht (Abb. 123) und dem Leser auch eine Legende zur Erläuterung der abgebildeten Musterköpfe mitgeliefert (Abb. 124).

Dass Stevens auf Köpfe in Mary Darlys Manual zurückgegriffen haben könnte als Vorlagen für die „dreidimensionale“ Präsentation der *Lecture upon Heads*, lässt sich an Beispielen nachverfolgen. Darlys Frauenköpfe des Blattes 15 (Abb. 120) zeigen der Vertreterinnen des Kopfes einer „Lady of the town“ in Stevens Kopf Nr. 42 (Abb. 125), aber auch der „old maid“ im Kopf Nr. 34 (Abb. 126). Dies gilt auch für die Darstellung eines mit der charakteristischen Jockey-Kappe Bekleideten. Der im Fundus des Alexander George Stevens erscheinende Vertreter des Reitsports (Abb. 127, *The Jockey*, Nr. 23), lässt sich mit einer ähnlichen Darstellung in Mary Darlys Manual, Blatt Nr. 25 (Abb. 128)³⁷⁸ in Verbindung bringen. Die Typisierung des „Jockeys“ ruft im Übrigen eine Arbeit William Hogarths in Erinnerung, der im zweiten Blatt des *Rake's Progress* von 1735 einen Aufmarsch der Lehrmeister verschiedener Metiers zeigt, die ihre Dienste dem Titelhelden anbieten. Vor Tom Rakewell als einem Vertreter des „Geldadels“ präsentiert sich, neben dem Fechtmeister und dem für die musische Ausbildung Verantwortlichen, auch ein Jockey als Sinnbild des adligen Reitsports (Abb. 129 und 130). Hogarths Ansammlung der Lehrmeister des „Rake“ liefert graphische Ironisierungen von Repräsentanten des affektierten gesellschaftlichen Auftritts.

Die von Alexander Stevens' mit humorvollen und ironischen Anspielungen³⁷⁹ begleiteten *Lectures upon Heads* fanden aufgrund des großen Publikumserfolgs zahlreiche Nachahmer³⁸⁰. Die Persiflage menschlicher Erscheinungs- und Verhaltensformen³⁸¹ in diesem Panoptikum zeitgenössischer Personen traf in seiner Mischung aus satirischem Theater, dem Puppenspiel und der Karikatur³⁸² den Nerv des Londoner Publikums.

³⁷⁸ Dem im Verzeichnis der BM Database für die Reg. Nr. 1920.1012.7.1- 60 gegebene Verweis „after Leonardo da Vinci“ für den Kopf des „Jockeys“ kann nicht zugestimmt werden.

³⁷⁹ Gerald Kahn spricht von „satirical jibes“, dazu Kahan 1984, S. 60.

³⁸⁰ Vgl. Kahan 1984, S. 48. Eine moralische Bewertung eines weiteren Typenkatalogs männlicher und weiblicher Zeitgenossen liefert auch Edward Beetham in seinem 1780 erscheinenden Werk *Moral Lectures on Heads*.

³⁸¹ Dazu Kahan, S. 46.

³⁸² Der Terminus „will be caricatured“ findet sich in der Ankündigung zu Stevens' erster Vorstellung im April 1764, dazu Kahan, S. 92.

Auch von weiblicher Seite wurde dieses Interesse bedient. Charlotte Charke (1710-60?), die als Schauspielerin und Dramaturgin, vor allem in ihrer lebenslangen Vorliebe für das „cross-dressing“ - in heutiger Terminierung - zeitgenössische Aufmerksamkeit erlangte, arbeitete offensichtlich auch mit Alexander Stevens zusammen. In ihrer im Jahr 1755 erschienenen Autobiographie³⁸³ erwähnt Charke Alexander Stevens namentlich und kommentiert ironisierend den gemeinsamen Erinnerungswert, sich selbst in der zweiten Person fassend:

„...whose Memoirs, and yours conjoin'd, would make *great Figures in History*, and might just claim a Right to be transmitted to Posterity; as you are without Exception, two of the *greatest Curiosities* that ever were the incentives to the most profound Astonishment.“³⁸⁴

Charlotte Charke war die jüngste Tochter des Schauspielers und Dramaturgen Colley Cibber und sammelte selbst schauspielerische Erfahrung am Drury Lane Theatre und anderen Bühnen, auf denen sie vor allen in Hosenrollen auftrat. Ein in ihrer Selbstdarstellung als Transgender-Persönlichkeit selbst gewähltes Alter-Ego, im Pseudonym „Mr. Charles Brown“, begleitete die Schauspielerin. Eine Graphik von Francis Garden zeigt Charlotte Charkes Vorliebe für männliche Verkleidungen, die bereits in ihrer Kindheit begann (Abb. 131)³⁸⁵. Ein Porträt Charkes in der Bildsprache der *Modern Moral Subjects* kann, nach Auffassung von Kathryn Shevelov, in William Hogarths Gemälde und Graphik *Strolling Actresses Dressing in a barn* von 1737 entdeckt werden (Abb. 132) Hogarths bewegte Szene des Alltags einer Wanderbühne zeigt am linken Bildrand ein Paar (Abb. 133), dessen männlicher Teil offensichtlich von Zahnschmerzen geplagt wird und sich mit einem Taschentuch die linke Wange hält. Eine ihm entgegenblickende weibliche Figur reicht dem Schmerzgeplagten einen kleinen Becher, vermutlich mit einem Heiltrank. Shevelov vermutet in dem jungen männlichen Teil des Paares mit androgynen Zügen die Schauspielerin Charlotte Charke in einer Männerrolle³⁸⁶.

³⁸³ Diese Autobiographie erschien unter dem Titel *A narrative of the life of Mrs. Charlotte Charke, youngest daughter of Colley Cibber, esq., written by herself*, London 1755.

³⁸⁴ Vgl. dazu Lewis Melville, *Stage Favourites of the Eighteenth Century*, London 2010, Online Ausgabe, S. 125-152.

³⁸⁵ Charlotte Charke selbst bot als Vertreterin des Transgender Milieus seit frühester Kindheit Gesprächsstoff, vgl. dazu den Druck von Francis Garden aus dem Bestand der BM Collection Database, Reg. Nr. 1851, 0308.180: *An exact Representation of Mrs Charke walking in the Ditch at four Years of Age...* (1755). Diese Darstellung zeigt das Mädchen Charlotte in einer Kostümierung als „gentleman“. Sie trat im Erwachsenenalter als „cross-dresserin“ in Erscheinung und hatte nach ihrem Auftritt als Schauspielerin in zahlreichen Hosenrollen für sich selbst den Status einer wechselnden Geschlechtszugehörigkeit gewählt, dazu u.a. Kathryn Shevelov in ihrer Publikation *Charlotte. Being a True Account of an Actress's Flamboyant Adventures in Eighteenth-Century London's Wild and Wicked Theatrical World*, New York 2005.

³⁸⁶ Dazu Shevelov 2005, S. 253, eine Position, der auch Christina Kaier zustimmt, die dem Paar eine lesbische Beziehung zuschreibt, vgl. dazu Kaier, „Professional Femininity in Hogarth's *Strolling Actresses Dressing in a Barn*“, in: Bernadette Fort/Angela Rosenthal (Hgg.), *The Other Hogarth: Aesthetics of Difference*, Princeton 2001, S. 76-99.

Charke erwarb im Jahr 1737 die Lizenz für die Gründung einer Marionettenbühne, das *Punch Theatre* in St. James' Street, für die sie selbst, aber auch Henry Fielding Stücke schrieben. Charkes Theater spielte das Repertoire klassischer und zeitgenössischer Erfolgswerke mit Puppen als Akteuren nach. Auf diese Weise ließ sich ein von der Regierung Robert Walpoles im Jahr 1737 beschlossener „Licensing Act“ für den Theaterbetrieb umgehen, der vor allem die Wanderbühnen betraf³⁸⁷. Walpole hatte eine Zensur für Theaterstücke kritischen Inhalts im Parlament durchgesetzt. Die Aufführungen bedienten sich, wie Philip E. Baruth feststellt, einer „direct satirical weapon“³⁸⁸, die in provokanter Weise kontroverse gesellschaftliche Themenbereiche zur Schau stellten und die Unverfänglichkeit der holzgeschnitzten Stellvertreter lebender Persönlichkeiten nutzte. Der Einsatz von Puppen in ihrer assoziativen Anmutung des nicht ernst zu nehmenden Kinderspielzeugs, verstärkt durch deren kuriose Bewegungsabläufe und den von Charke verliehenen Stimmen, bewirkte auch in klassischen Stücken eine ironisierende Anmutung. Für die personengerichtete spottende Darstellung ließ Charlotte Charke Marionetten nach Mezzotintos ausgewählter Persönlichkeiten herstellen. Die Theaterleiterin schreibt dazu: „I was so very curious, that I bought Mezzotinto's [sic] of several eminent Persons, and had the Faces carved from them“³⁸⁹. Charke brachte in ihren Aufführungen bekannte Persönlichkeiten mit „Punch and Joan“ zusammen, den Helden des in den unteren Bevölkerungsschichten mit großer Beliebtheit rezipierten Figurentheaters. Dieser, von Scott Cutler Shershow als „kind of reverse cultural appropriation“ benannten Zusammenführung divergierender schichtenspezifischer Erlebniswelten, kann in einer Radierung von 1773 mit dem Titel *Foote, the devil and Polly Pattens*³⁹⁰ aus den Beständen des Victoria & Albert Museums nachgespürt werden (Abb. 134). Die Darstellung zeigt eine Bühnenszene in der Nachfolge Charkes, die ihr Theater krankheitsbedingt bereits im Jahr 1738 wieder schloss. Hier tritt der Schauspieler und Bühnendirektor Samuel Foote gemeinsam mit lebensgroßen Puppen auf. In Protagonisten des „Punch and Joan“ und ihrer karikaturistischen Bezugnahme auf die menschliche Existenz wird eine Verwandtschaft

³⁸⁷ Dazu Kathryn Shevelov, *Charlotte*, New York 2005, S. 251 ff.

³⁸⁸ Vgl. dazu Philip E. Baruth (Hg.), *Introducing Charlotte Charke. Actress, Author, Enigma*, Urbana/Chicago 1998, S. 32.

³⁸⁹ Charlotte Charke, *The Art of Management; or Tragedy Expell'd*, London 1735, S. 13, zitiert nach Scott Cutler Shershow, *Puppets and 'Popular' Culture*, Ithaca/London 1995, S. 156.

³⁹⁰ Der Kupferstich eines unbekanntenen Künstlers von 1773 zeigt die Bühnenbesetzung mit Marionetten und traditionellen Figuren des „Punch [rechts mit hohem Hut zu sehen] und Joan [später „Judy“] - Puppentheaters. Hier handelt es sich um das Puppentheater Samuel Footes, der in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts Charlotte Charke nachfolgte.

zwischen den Marionetten³⁹¹ und den Entwürfen der graphischen Satire offenkundig. Eine wechselseitige Befruchtung der Darstellungsmittel liegt nahe.

2.1.2.7 Maccaronis und Pferdenarren

Das Sujet der „Maccaronis“, der männliche Auftritt in der Nachahmung der vermeintlich neuesten italienischen Herrenmode, stand im Zentrum der Publikationen seit Beginn des letzten Jahrhundertviertels für die verlegerische Arbeit des Ehepaars Darly. Die als „Mac[c]aronis“ titulierten Modenarren waren Prototypen der englischen „fops“, des verweichlichten oder verweiblichten Mannes. Zeitgenossen kommentierten dieses Phänomen in Reiseberichten, unter ihnen vor allem der bereits erwähnte James Boswell in einer Schilderung von 1785³⁹². Boswell provozierte seinen Reisegefährten, Dr. Samuel Johnson, der bezüglich einer geplanten Tour zu Pferde durch das raue Schottland wankelmütig wurde:

„Why, sir, you seemed to me to despond yesterday. You are a delicate Londoner; you are a macaroni; you cannot ride“.³⁹³

Vielfältige Karikaturen zeigen geckenhafte männliche Zeitgenossen, die in ihrem Bemühen, das auf der „Grand Tour“ Erfahrene oder durch Berichte aus zweiter Hand Vermittelte in der eigenen Bekleidung, Frisur und Haltung umzusetzen, über den erwünschten Effekt hinausschießen. Das zeitgenössische Phänomen der „Maccaronis“ bescherte dem Printshop-Besitzerpaar beachtliche Publikumserfolge. Die populären Drucke sind allerdings durchweg mit der Verlegersignatur Matthew Darlys versehen. Da zudem bereits zahlreiche Publikationen zu den „Maccaroni-Prints“ vorliegen³⁹⁴, sollen die karikaturistischen Graphiken zu diesem Themenfeld hier vernachlässigt werden. Der männliche Mode-Habitus des

³⁹¹ Später Handpuppen.

³⁹² Dazu James Boswell, *The Journal of a Tour to the Hebrides*, 1791, S. 71, Online-Ausgabe: <https://archive.org/details/journaloftourto00bosw/page/70>.

Der Titel „Macaroni“ ist bis in die Gegenwart bekannt durch das von Richard Shuckburgh getextete Lied *Yankee Doodle* aus der Zeit des Amerikanischen Unabhängigkeitskrieges der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts („... stuck a feather in his head and called it macaroni“).

³⁹³ Zitiert nach Philip Carter, *Men and the Emergence of Polite Society*, Britain 1660-1800, London 2001, S.152.

³⁹⁴ Dazu u.a.: Elizabeth Aman, *Dandyism in the Age of the Revolution. The Art of the Cut*, Chicago/London 2015. Sally O’Driscoll, “What Kind of Man Do the Clothes Make? Print Culture and Meanings of Macaroni Effeminacy”, in: Kevin Murphy/Sally O’Driscoll (Hgg.), *Ephemera: Text and Image in Eighteenth-Century Print*, Plymouth 2013, S. 241-278.

Amelia Rauser 2004, S. 101-117.

Aileen Ribeiro, *Dress and Morality*, Oxford/New York 2003.

Shearer West, “The Darly Macaroni Prints and the Politics of ‘Private Man’”, in: *Eighteenth-Century Life* 25.2, 2001, S. 170-182.

Diana Donald, *Age of Caricature*, New Haven/London 1996.

„Maccaroni“ wird jedoch in den Zeichnungen weiterer, im Folgenden vorgestellter Amateurinnen, zum Tragen kommen.

Abschließend zu den Publikationen Mary Darlys sei noch ein Beispiel des weiblichen Spotts über ein weiteres Bezugsfeld zeitgenössischer Männlichkeit vorgestellt: das des Reitsports. Das Blatt trägt den Titel *The Repository. Or Tatter'd Sale* aus dem Jahr 1777 (Abb. 135). Die Darstellung zeigt eine Pferde-Auktion, die in einem von zwölf männlichen Personen bevölkerten Innenhof stattfindet. In der Szene geht es um Pferde- und Reitsportbegeisterte, also nicht um „delicate maccaronis“, welche aber dennoch nicht weniger Anlass zu weiblichem Spott geben. Die in zeitgenössischer Kleidung, mit Hüten und Reitstiefeln versehenen Interessenten des Pferdemarktes sind einem am rechten Bildrand befindlichen, barhäuptigen Auktionator zu- oder abgewandt und stehen einzeln oder in lockeren Gesprächsgruppen. Im Hintergrund der Szene, die von Stallgebäuden abgeschlossen wird, führt ein Pferdeknecht einen zum Verkauf stehenden Hengst in die Runde. Die handkolorierte Radierung ist in der rechten unteren Ecke mit der Verlegersignatur Mary Darlys versehen, eine Angabe zum Urheber der Zeichnung fehlt.

Die Anlage der Zeichnung weist Charakteristika zahlreicher Amateurarbeiten auf, die sich an Anforderungen der perspektivischen und anatomischen oder gar der Wiedergabe von Porträtzügen rieben. Simplifizierungen in der Bildanlage oder Unstimmigkeiten der Perspektive sind jedoch, wie oben bereits erwähnt, auch präsent in den Werken professioneller Karikaturisten. Robert Patten weist in einem Aufsatz zu den Werken Isaac Cruikshanks darauf hin, dass der Künstler seine Bildfiguren häufig in einer Reihung aufführte, einem „shallow box set“: „he disposes his figures across the plate in a friezelike structure“³⁹⁵. An dieses Vorgehen lässt die von Mary Darly herausgegebene Graphik denken. Die Unausgewogenheit der zeichnerischen Elemente legt den Schluss auf ein „requisitäres“ Zusammenführen von Darstellungsteilen nahe. Die völlig schematische Strichelung der Gebäude steht im Gegensatz zur überzeugenderen Wiedergabe des trabenden Pferdes. Alle menschlichen Figuren wirken erstarrt in ihren Bewegungsabläufen und sind, trotz der teilweise sehr ungelungenen zeichnerischen Ausführung und ungeachtet der Unstimmigkeiten in Größenverhältnissen und perspektivischer Reihung, als individualisierte Typen dargestellt.

Diese rufen männliche Figuren von Richard St George Mansergh (1750-1798) in Erinnerung, einem irischen Amateur, der zahlreiche Entwürfe der „Maccaronis“ schuf. Eine unsignierte Arbeit, vermutlich aber von Manserghs Hand³⁹⁶, die Mary Darly ebenfalls zu Beginn des

³⁹⁵ Vgl. dazu Robert Patten 1983, S. 335.

³⁹⁶ Vgl. dazu die karikaturistischen Graphiken Manserghs im Bestand der Lewis Walpole Collection in Yale.

Jahres 1777 veröffentlichte, sei der Pferdemarktszene zur Seite gestellt. Sie trägt den Titel *The amorous counsellor* (Abb. 136). Thema beider Spottbilder sind die in die Jahre gekommenen männlichen Zeitgenossen. Diese bewegen sich - in amourösen Intentionen oder auf dem Parkett des Pferdehandels - in der linkischen Starrheit des altersbedingten Eleganz-Verlustes. Beide Werke wurden von einer Frau in der Funktion der Verlegerin ausgewählt und vermutlich auch in die Druckfassung gebracht.

Ebenso kann angenommen werden, dass Mary Darly selbst die Personen zeichnete, zieht man Blätter ihres Anleitungsmanuals zum Vergleich heran. Dort liefert Blatt 18 (Abb. 137) Vorschläge für die Zeichnung männlicher Profile. Die inhomogene Inszenierung der abgebildeten Personen könnte, wie oben erwähnt, auch eine Zusammenführung eigener Zeichnungen und dem Rückgriff auf fremde Vorlagen vermuten lassen. Diese eklektische Vorgehensweise wird ja durch Mary Darlys Anlage ihres Karikaturenmanuals nahegelegt. Die Nummerierung des Blattes in den beiden oberen Ecken weist es als Teil einer mehrbändigen Sammlung aus, die das Ehepaar Darly unter dem Titel *Caricatures, Macaronies & Characters* in den 1770er Jahren herausgab³⁹⁷. Folgt man dem kuratorischen Kommentar der graphischen Sammlung im British Museum, so wurde die Darstellung der Pferdeauktion vermutlich auch von Mary Darly radiert und, gemeinsam mit anderen Drucken, dem Schauspieler David Garrick in einem gesonderten Album zum Geschenk gemacht³⁹⁸.

Die im Bildtitel angelegte Allusion auf Richard Tattersall (1724-1795), den Zeitgenossen und Begründer der bis in die Gegenwart erhaltenen Institution gleichen Namens, ist anzunehmen. Es handelt sich hier um eine weiträumige Halle, die für Reitveranstaltungen, Pferdeauktionen oder als Pension zum Unterstellen fremder Pferde genutzt wird. Richard Tattersall war auch Miteigentümer der ab 1772 erscheinenden konservativen „Morning Post“, einem Presseorgan des Hofes. Die Wahl des doppelten Bildtitels für die Radierung des Pferdemarktes, spielt mit dem Begriff des „Tattersalls“ und verwandelt den so bezeichneten Raum der Pferdepräsentation in einen „Tattered-Sale“, in einen „Schlussverkauf“ oder eine Restebörse männlicher Eitelkeit. Der Topos des „Repository“ in der Implikation des „Archivs“ oder des „Schauraumes“ vermittelt in diesem Kontext eine ironische Anmutung. Das karikaturistische Element in der Wiedergabe der Personen kommt unübersehbar in den gedrungenen Figuren, der Gegenüberstellung von Profilen und in der geöffneten Beinstellung mehrerer Herren zu tragen, deren Gesäßhaltung von andauernder, aber nicht länger eleganter Reitposition zu

³⁹⁷ Vgl. dazu BM Collection Database, Reg. Nr. 1915.0313.185.

³⁹⁸ Mary Darly zeichnet sich auch verantwortlich für eine Darstellung David Garricks in seiner Theaterrolle des „Abel Drugger“, dazu BM Collection Database, Reg. Nr. Ee, 3.76.

zeugen scheint. Die Tierfiguren von Katze, Pferd und Hund, ebenfalls in unförmigen Proportionen wiedergegeben, verbinden die linkischen Protagonisten, deren „beste Zeit“ der Vergangenheit angehört.

Der Spott über selbstgefällige Männlichkeit, über die sich im Gehabe des Zugehörens zu vornehmen Kreisen definierenden Zeitgenossen, wird als Bildsujet auch von anderen weiblichen Vertretern der Gattung gesucht, die im Folgenden vorgestellt werden sollen.

Zunächst sei Elizabeth Gulston (1749/50-1780) genannt, Ehefrau des Kunstsammlers, Connoisseurs und Parlamentsmitglieds Joseph Gulston (1744/45-1786). Unter dessen Namen finden sich, wie bei zahlreichen Amateurinnen, im *Dictionary of National Biography* auch kurze Einträge zur Person seiner Ehefrau: Elizabeth Gulston (Abb. 138) betätigte sich als vielseitig begabte Amateurin auf diversen künstlerischen Gebieten³⁹⁹. In ihren graphischen Arbeiten wandte sie sich nicht nur Porträts und Ornamentstichen⁴⁰⁰ zu, sondern wählte auch eine karikaturistische Sicht auf Vertreter des männlichen Geschlechts zum Bildgegenstand. Diese Sicht verurteilt das Verhalten der Dargestellten ebenso wie die Arbeit einer weiteren um die Jahrhundertwende tätigen Amateurin, Anna Maria Dean (aktiv um 1800), die ebenfalls im folgenden Kapitel vorgestellt werden soll.

2.1.3 Elizabeth Gulston und Anna Maria Dean: unehrenhafte Männlichkeit

Vier Arbeiten Elizabeth Gulstons sind in der Graphischen Sammlung des British Museum als „satirical prints“ geführt. Angesichts einer zunächst näher zu betrachtenden Radierung, betitelt: *A Character*, stellt sich die Frage, ob es sich bei dieser und weiteren Arbeiten tatsächlich um Karikaturen handelt. Das Blatt aus dem Jahr 1772 (Abb. 139) erschien in der von Matthew Darly publizierten mehrbändigen Sammlung von *Caricatures, Macaronies & Characters*. Darly nahm in dieser dreigeteilten Betitelung der Sammlung vermutlich Bezug auf William Hogarths Scheidung von „Characters“ und „Caricaturas“.

³⁹⁹ Vgl. dazu Richard Garnett, der in seinem Beitrag zur Persönlichkeit des Kunstsammlers Joseph Gulston im *Dictionary of National Biography* von 2003 auch auf die Vita der Ehefrau des Connoisseurs eingeht: Richard Garnett, „Gulston, Joseph (1744/5-1786)“, rev. S.J. Skedd, *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press 2004; online Ed., Sept 2013. <http://www.oxforddnb.com/view/article/11734>. Garnett erwähnt Elizabeth Gulston als „skillful artist“ und als „amateur astronomer and poet“, ebd., S. 1.

Dazu auch der Katalogbeitrag zu Elizabeth Gulston in: David Alexander, *Amateurs and Printmaking in England 1750-1830*, Oxford 1983, S. 88.

⁴⁰⁰ Elizabeth Gulston radierte unter anderem auch die figürlich gestaltete Rahmung eines Lieferscheins für den Handel mit Erzeugnissen des Bergbaus, vgl. BM Collection Database Reg.-Nr. D,3.569.

Der von Gulston gezeichnete „Character“ ist, gemäß den Angaben des Kommentars der BM Database, ein Buchhändler namens Samuel Drybutter. Die im Profil präsentierte Ganzkörperdarstellung zeigt Drybutter bekleidet mit einem flachen Hut, einem langen, enganliegenden Rock, Spitzenhemd und Kniebundhose („breeches“). Die hagere Silhouette des mit schmalen Augen und wulstiger Unterlippe gezeichneten Mannes ist nur in den marionettenhaft gewinkelten Armen bewegt. Die rechte Hand umfasst den Knauf eines Degens, dessen Klinge unter dem Mantelstoff verschwindet. Zu einer ungünstigen Bewertung des Dargestellten könnte für den zeitgenössischen Betrachter die Haarmode Drybutters beitragen. Der Buchhändler trägt eine sogenannte „bag-wig“, eine Perücke, die ihre extreme Kunsthaarlänge in einem Beutel zwischen den Schultern des Trägers auffängt. Der in der Verschürung bewahrte, in der Regel selten gebürstete oder gepflegte Haarsersatz, kann hier als Insignium des „dirty beau“ gewertet werden. Marcia Pointon verweist in ihrem Aufsatz zu diesem Phänomen, dem „case of the dirty beau“, auf die metonymische Funktion der verfilzten männlichen Perücke, die stellvertretend für die charakterliche „Verfilzung“ („filth“) und Korrumptiertheit fungiere⁴⁰¹. Die herabsetzende und verspottende Intention der Zeichnung Gulstons wird durch den Begleittext untermauert, der auch derbe Anspielungen nicht ausspart. Nach dem Schriftbild der Zeilen ist allerdings anzunehmen, dass der Kommentar auch vom Verleger, in diesem Fall von Matthew Darly, verfasst worden sein könnte. In der Beschreibung des funktionslosen Degens⁴⁰² wird auf die schwächelnde oder fehlgeleitete Virilität des Verspotteten hingewiesen. Die abschließende Titulierung Drybutters als „the Queer Old Beau“ dürfte auf den Vorwurf der Homosexualität Bezug nehmen, der gegenüber dem Buchhändler erhoben wurde. Darüber hinaus war der Ruf Drybutters, der Anfang der siebziger Jahre den „Macaroni Club“ in London leitete, durch kriminelle Machenschaften, wie Betrug und Diebstahl, schwer geschädigt.

Zum Negativbild der Erscheinung trägt die naive, krude Ausführung der menschlichen Figur bei, die allerdings Elizabeth Gulstons zeichnerischen Möglichkeiten geschuldet sein könnte. In der uneleganten Anmutung der Figur Drybutters nimmt ein Ausdrucksphänomen Gestalt an, dass William Hogarth in seiner *Analysis* zum Topos der „impropriety“, der Unangemessenheit einer Figur, beschreibt. Diese Unangemessenheit kann die dargestellte Person zum Gegenstand des Gelächters machen: „What can it be but this inelegance of the

⁴⁰¹ Vgl. Marcia Pointon, „The case of the dirty beau: symmetry, disorder and the politics of masculinity“, in: Pointon und Kathleen Adler, *The body imaged. The human form and visual culture since the Renaissance*, Cambridge 1993, S. 181.

⁴⁰² Dazu der Begleittext: „The Sword a Thing not meant for Harm. And therefore Hug'd betwixt the Arm.“

figure, join'd with impropriety, that makes the audience burst into laughter"⁴⁰³. Was William Hogarth als Gegenentwurf zur Schönheitslinie anführt, die ungefällige, krude Figurenauffassung, dient der karikaturistischen Intention als förderlich, ein Grund, weshalb auch professionelle Zeichner, wie James Gillray, auf eine derartige graphische Umsetzung zurückgriffen.

Gulstons Wiedergabe Drybutters ist als „character“ und nicht als „caricatura“ betitelt. Sie verzichtet tatsächlich auf die von Hogarth für letztere Gattung verurteilten „excesses“ der karikaturistischen Übertreibung. Die Arbeit stellt allerdings einen Einzelnen bloß, entgegen moralphilosophischer Vorgaben der Zeit, wie auch bei Henry Fielding geäußert⁴⁰⁴, und bewegt sich damit eher auf dem von William Hogarth für das „Burlesque“ ausgewiesene Gebiet, das heißt, im Rahmen des Karikaturistischen, der Unterhaltungskunst.

Eine Rechtfertigung der hersetzenden Darstellung einer Persönlichkeit könnte sich für die Amateurin ergeben haben aus dem skandalträchtigen, üblen Leumund des Buchhändlers⁴⁰⁵. Nachvollziehbar ist, dass Elizabeth Gulston Anregungen für ihre Arbeit durch weitere Darstellungen Drybutters bezog. Ein unsigniertes Blatt aus der Sammlung der Darlys, *24 Caricatures by several ladies, gentlemen, artists, etc.* Bd. 1, Nr. 15, zeigt den Buchhändler, der hier mit seinem Spitznamen „Ganymede“ versehen ist (Abb. 140). Eine weitere Radierung, die nach Angaben im Verzeichnis der Graphischen Sammlung des British Museum sogar Teil der Sammlung Joseph Gulstons war, übermittelt in einem Dialog zwischen Drybutter und „Jack Catch“, einem gefürchteten Henker des 17. Jahrhunderts⁴⁰⁶, ebenfalls Anspielungen an die moralischen Verfehlungen des Berüchtigten (Abb. 141). Beide Drucke erschienen 1771, ein Jahr vor Gulstons Radierung.

Eine scharfe Grenzziehung zwischen „characters“ und „caricaturas“ in der graphischen Darstellung ist nicht möglich, auch angesichts einer Arbeit William Hogarths von 1763: dem satirischen Porträt seines politischen Kontrahenten John Wilkes (Abb. 142), das eben auch karikaturistische Momente beinhaltet. Hogarths Sicht auf Wilkes kontrovers bewertete Persönlichkeit wurde von der britischen Öffentlichkeit mit großem Interesse wahrgenommen. Erwartungsgemäß bestehen unterschiedliche Qualitätsebenen der graphischen Vermittlung eines „characters“ zwischen Hogarths Abbildung einer Persönlichkeit in ihrer durch psychische Energien bestimmten Gesamtheit und Lebensfülle und Gulstons der Lächerlichkeit

⁴⁰³ Vgl. Hogarth; *Analysis*, 1753, Ausgabe Oxford 1955, S. 48f.

⁴⁰⁴ Dazu die zitierten Ausführungen Fieldings, S. 61 dieser Arbeit.

⁴⁰⁵ Dazu: Rictor Norton, *The Macaroni Club. Homosexual Scandals in 1772*. Dazu die Online Ed.: <http://rictornorton.co.uk/eighteen/macaroni.htm>. Drybutter wurde 1777 vom Londoner Mob erschlagen.

⁴⁰⁶ Dazu: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199829941.001.0001/acref-9780199829941-e-248>.

preisgegebenen Typisierung. Das satirische Element der „caricatura“ kommt in Hogarths Graphik zum Tragen in feinsinnig inszenierten Anspielungen auf den als maliziös bewerteten Charakter des Politikers im zynischen Lächeln unter der unübersehbaren, allerdings tatsächlich vorhandenen Schielstellung der Augen sowie in der mit einer Teufelhörner-Anspielung gestalteten Haartracht⁴⁰⁷. Diese bedeutungsgeladenen Verweise scheidet die Qualität der Arbeit Hogarths von den künstlerischen Versuchen der Amateurin.

Anzunehmen ist, dass auch Gulston an dem zeitgenössischen Interesse für charakteranalytische Leitfäden teilhatte und sich um eine „Lesbarkeit“ des menschlichen Gesichts in ihrer Darstellung bemühte⁴⁰⁸. Gulstons Zeichnung versucht, in den unedlen Gesichtszügen Drybutters – also dem physiognomischen Repertoire - auf die Verschlagenheit des Buchhändlers Bezug zu nehmen. Der Spott über die physische Erscheinung des Mannes generiert sich jedoch in erster Linie aus einer „Steifheit“.

Henri Bergson stellt in seinem Essay *Le Rire* von 1900 das Phänomen der „raideur mécanique“, der intellektuellen und physischen Versteifung⁴⁰⁹, ins Zentrum der Diskussion der Komik. Bergsons für die satirische Literatur formulierte These, dass das Komische durch die der natürlichen Grazie des Lebens entgegenstehende mechanische Steifheit⁴¹⁰ entstände, findet in der zeichnerischen Vermittlung ebenso ihren Ausdruck. Dies geschieht in den modischen, die artifizielle Mimik und Gestik begünstigenden Verkleidungen der „Macaronis“, der „Fops“ oder der „Beaus“. In deren Erscheinungsbild sind Steifheit und Künstlichkeit miteinander verflochten, ein Aktionsfeld, in dem die Karikatur ihre Gegenstände findet. Henri Bergsons Aussage: „Unterhalb der Kunst gibt es das Künstliche... diese Zone des Künstlichen zwischen Natur und Kunst“⁴¹¹ gewinnt, gerade angesichts dieser Männlichkeitsbilder, Relevanz für die Karikatur.

Die im Begleittext der Zeichnung geforderte Herabsetzung Drybutters: „set him down“, schließt das von Bergson als „soziale Züchtigung“⁴¹² benannte Auslachen ein. Dadurch, dass Drybutters Name im Begleittext nicht aufgeführt wird, kann der gezeichnete „Queer Old Beau“ gleichermaßen zur Degradierung dieses Typus der zeitgenössischen Männlichkeit

⁴⁰⁷ Dennoch konnte die Arbeit den Dargestellten in seiner selbstbewussten Eigenbewertung nicht treffen. Die Graphik wurde von Wilkes im Gegenzug als „excellent caricatura“ kommentiert und ließ sich später zur unterstützenden Propaganda instrumentalisieren, vgl. dazu Rauser 2008, S. 51f.

⁴⁰⁸ Zum populären Interesse an physiognomischen „Leseanleitungen“ der Zeit um 1700 und dem daraus sich auch entwickelnden Verhüllungsbedürfnis oder Maskierungswillen: Christoph Heyl, *A Passion for Privacy. Untersuchungen zur Genese der bürgerlichen Privatsphäre in London, 1660-1800*, München 2004, S. 315ff.

⁴⁰⁹ Vgl. dazu Henri Bergson, *Das Lachen. Essay über die Bedeutung des Komischen*, Paris 1899, Reprint Hamburg 2011, S. 22ff. Bergson bezieht dieses Phänomen auf jede „Versteifung des Charakters, des Geistes und sogar des Körpers“.

⁴¹⁰ Bergson 2011, S. 18.

⁴¹¹ Bergson 2011, S. 51.

⁴¹² Bergson 2011, S. 94.

instrumentalisiert werden. In diesem Sinne entspricht auch die Betitelung des „character“ der von Bergson gefassten Wertung dieses Begriffs als Schilderung „allgemeiner Typen“, in deren Erscheinungsrahmen „andere sich mühelos einfügen können“⁴¹³.

In vergleichbarer Intention, der Verurteilung männlichen Fehlverhaltens mittels graphischer Ausdrucksmöglichkeiten, erscheint die Arbeit einer weiteren Amateurin, Anna Maria Dean. Deans Radierung mit dem Titel *A Man of Accomodation*, soll, obwohl fast drei Jahrzehnte später, um 1800 datiert, aufgrund der thematischen Nähe, gemeinsam mit Gulstons Blatt betrachtet werden. Auch Dean zeigt einen in die öffentliche Kritik Geratenen (Abb. 143). Die Graphik entstammt dem Katalog Richard Bulls, betitelt: *Etchings and Engravings by the Nobility and Gentry of England; or, by Persons not Exercising the Art as a Trade*, einer Sammlung graphischer Arbeiten britischer Amateure⁴¹⁴ und präsentiert, ähnlich wie Gulstons Zeichnung, einen Mann in Profilsicht, bekleidet mit Hut, Mantel und Kniehosen. Hier handelt es sich allerdings um eine beliebte männliche Person, die ihre Hände vor der Wölbung des Bauches gefaltet hält. Die Taschen und Schöße des Mantels bauschen sich füllig, was offensichtlich von hineingestopftem Inhalt herrührt. Ein der Zeichnung beigelegtes Textblatt gibt einen Verweis auf die Identität des Dargestellten, William Howell Ewin (1731?-1804), den Sohn eines Brauereibesitzers, der in seinem Studium verschiedene universitäre Abschlussgrade errang, nach unlauteren finanziellen Machenschaften allerdings Cambridge verlassen mußte:

„Portrait of Dr. Ewing [sic] of Cambridge, who having amassed considerable wealth by the most unserious practises, employed it to gratify passions, still more detestable, being discovered by the Gownsmen he was obliged to fly from the university and now resides at Brentford.“⁴¹⁵

Ewin, der auch in städtischen Kommissionen aktiv war, zog sich durch unseriösen Geldverleih die Benennung eines „man of accomodation“, eines Wucherers, zu. Dies geschah in Anspielung auf seine Darlehensforderungen. Derartige kriminelle Geschäfte mit Studierenden der Universität hatten seinen Ausschluss zur Folge⁴¹⁶. Wie Gordon Goodwin in seinen biographischen Angaben zu dessen Vita im *Dictionary of National Biography*

⁴¹³ Bergson 2011, S. 106.

⁴¹⁴ Entnommen dem im Department of Prints and Drawings des British Museum geführten Katalog: Richard Bull, *Etchings and Engravings by the Nobility and Gentry of England; or, by Persons not Exercising the Art as a Trade*, 2 Bde., Bd. II, Newport, n.d. (c. 1770-1805) The Department of Prints and Drawings of The British Museum, *189 b 22,23.

⁴¹⁵ Text auf einem der Radierung beigelegten Blatt in Richard Bull, *Catalogue*, Bd. II, Nr. 139, S. 157, BM, Dept. of Prints and Drawings.

⁴¹⁶ Vgl. dazu den Artikel von Gordon Goodwin im *Dictionary of National Biography*, Online-Ausgabe: [http://en.wikisource.org/index.php?title=Ewin,_William_Howell_\(DNBOO\)&oldid=3277901](http://en.wikisource.org/index.php?title=Ewin,_William_Howell_(DNBOO)&oldid=3277901).

feststellt, existiert kein Porträt Ewins⁴¹⁷. Aussagen über die Authentizität der Wiedergabe Anna Maria Deans sind daher nicht möglich. Doch scheint die Amateurin einem Darstellungstypus der pejorativen Repräsentation unehrenhafter Zeitgenossen zu folgen, der in den vorausgehenden Jahrzehnten Verbreitung fand: der ganzfigurigen Profilansicht, wie sie auch in Gulstons Zeichnung des Samuel Drybutter gegeben ist⁴¹⁸. Den Blättern Gulstons und Deans sind zur Unterstützung der moralischen Verurteilung der Dargestellten kommentierende Texte beigegeben. Deutlich wird, dass die Differenzierung zwischen „characters“ und „caricaturas“ bezüglich der Amateurzeichnung schwierig ist, da die Möglichkeiten, der Darstellung eine psychologische Tiefe zu verleihen, in der Regel eingeschränkt sind. Moralischer Impetus und an der künstlerischen „Oberfläche“ verharrende Spottlust sind gleichermaßen rekonstruierbar. Auch hier lassen sich William Hogarths ungleich feinsinnigere Ausdrucksebenen in seinen „characters“ krimineller oder der öffentlichen Verurteilung anheim gestellter Personen zum Vergleich heranziehen. Als Beispiele seien die Darstellungen der *Sarah Malcolm*, 1733, oder des *Simon Lord Lovat*, 1746 (Abb. 145 und Abb. 146), genannt. Hogarths Distanzierung vom drastischen und simplifizierenden Vorgehen der Karikaturisten wird nachvollziehbar, auch wenn diese „Naivisierung“ von Künstlerseite, wie bereits mehrfach angesprochen, bewußt vorgenommen wurde und der Wirkung der Spottzeichnung keinen Abbruch tun muß.

Elizabeth Gulston hat in weiteren Drucken sich anderen Typisierungen zugewandt, so in einer nicht betitelten Arbeit von 1772, die in der Sammlung der Lewis Walpole Library mit der Angabe *Two military figures* (Abb. 147) geführt wird. Zwei durch ihre Bewaffnung und Bekleidung als Soldaten gekennzeichnete Figuren stehen sich in der Seitenansicht nah gegenüber. Ein hoch gewachsener, schlanker Mann ist links zu sehen. Er hat seinen Kopf entblößt und hält den Hut in der linken Hand, über seine rechte Schulter ist eine Lanze gelegt, deren Spitze auf das Gesicht des vis-à-vis positionierten, kleinwüchsigen, beleibten Militärs gerichtet ist. Der in dieser Weise bedrohte, mit Dreispitz und knielangem Mantel bekleidete Mann, pariert mit einem erhobenen Schlagstock. Er hat den linken Arm in die Hüfte gestemmt, an der sein Degen zu sehen ist, in angriffsbereiter Position. Die Blicke der beiden

⁴¹⁷ Dazu Goodwin, ebd. Eine einzige weitere satirische Zeichnung, die das unehrenhafte Leben Ewins kommentiert, erschien 1773 im Printshop der Verlegerin Sarah Sledge (vgl. BM Satires 5187). Die unsignierte Radierung zeigt einen Vorfall im Zusammenhang mit Ewings Tätigkeit als Friedensrichter in Cambridge: Thomas Stanley, Enkel des Earl of Derby, spuckt dem unlauteren Universitätsmitglied ins Gesicht in einer Reaktion auf dessen betrügerisches Verhalten. Vgl. dazu S. 157f. dieser Arbeit.

⁴¹⁸ In noch größerer Nähe zu Deans Radierung steht Paul Sandbys satirische Zeichnung *The Well Fed English Constable* (Abb. 146) von 1771, die ebenfalls den Typus des beleibten Mannes mit prall gestopften Rockschoßen zum Gegenstand hat. Der in der graphischen Bearbeitung von Matthew Darly erschienene Druck könnte der Amateurin bekannt gewesen sein.

gegensätzlichen „Kerls“, denn in diesem Kontext trifft diese Bezeichnung in ihrer militärischen Implikation, fixieren das Gegenüber. Der Ausfallschritt des jeweils zum Bildvordergrund gerichteten Beines deutet darauf, dass jeder der Kontrahenten seinen Platz behaupten will. Die extrem langen, dünnen Zöpfe in den Nacken der beiden Männer, die Schnurrbärte und auch die Fußbekleidung: links die in fast tänzerischer Haltung gesetzten Halbschuhe des hochgewachsenen Soldaten, rechts die gespornten Stulpenstiefel der auf Kindsgröße verkürzten Statur des kleinwüchsigen Gegenspielers, nehmen der kampfbereiten Annäherung den Ernst und ziehen sie ins Lächerliche. Dem Betrachter wird suggeriert, dass bei einem tatsächlichen Schlagabtausch beide mit ungünstigen Folgen zu rechnen hätten. Ein Negativ-Potential des soldatischen Typus in dieser Darstellung der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts findet sich in dem Umstand, dass die „Aura des Soldatischen“⁴¹⁹ in der zeitgenössischen Ausformung nationaler Stereotype nicht dem englischen Selbstbild zugeordnet wurde. Wie Silke Meyer in ihrer Untersuchung der Nationalstereotype in der englischen Druckgraphik resümierend feststellt, verstand sich „der Engländer der *middle class* als Zivillist“⁴²⁰. Ein solcher Status ermöglichte Wohlstand und Bodenständigkeit, Qualitäten der Typisierung des „John Bull“, dem durchaus seinen Patriotismus hervorkehrenden Bürger Britanniens. Diese gingen als englische Charakteristika in die Bildsprache ein. Das Soldatische sei, so Silke Meyer, in der typisierenden Wahrnehmung der Zeit der deutschen Wesensart näher. Die immer wieder im Entwurf des nationalen Selbstbildes verurteilte Affektiertheit, eine aus englischer Bewertung französische Manier, wird zum Kernpunkt karikaturistischer Kritik. In der Fußstellung des „langen Kerls“ der Zeichnung Gulstons, finden sich Anklänge dieses Momentes, das in Arbeiten weiterer Karikaturistinnen noch deutlicher zum Ausdruck kommt.

In ihrem Werkbestand karikaturistischer Graphik, die Erscheinungsbilder zeitgenössischer Männlichkeit zum Gegenstand hat, wählt Elizabeth Gulston auch das Sujet der *Pedlars* (1775-1785), der Straßenhändler (Abb. 148), dessen sich gleichfalls Mary Darly annahm⁴²¹. Drei männliche Personen gruppieren sich um einen mit nicht eindeutig gezeichneter Ware gefüllten Kasten, den die linke Figur als Bauchladen an einem Nackengurt trägt. Der mit Dreispitz und Mantel Bekleidete ist im Kommentar der Database des British Museum als „jüdischer Händler“ benannt. Diese Vermutung dürfte durch die deutliche – vorurteilsgesteuerte – Darstellung seiner Hakennase begründet sein. Ein gegenüber stehender Interessent für die angebotenen Waren ist, mit der Rechten auf einen Gehstock gestützt, nähergetreten. Er trägt

⁴¹⁹ Dazu: Silke Meyer 2003, S. 357.

⁴²⁰ Meyer, ebd.

⁴²¹ Vgl. dazu S. 77ff. dieser Arbeit.

eine mächtige Rückenlast. Der potentielle Kunde hat die linke Hand im Ausdruck der Begeisterung für den Inhalt des Kastens erhoben. Händler und Kunde sind durch ein Seil verbunden, das ein über den Köpfen schwebender geflügelter Dämon mit bleckender Zunge hält. Zwischen den beiden Männern steht, in frontaler Sicht, ein weiterer Beteiligter der Szene.

Der beleibte Dritte mit Hut, aufgeknöpfter Jacke und weiter Hose, wird im Bildkommentar als „Dutchman“ in Erwägung gezogen, doch kann man in der rundlichen, pfeiferauchenden Physiognomie ebenso die englische Typisierung des „John Bull“ annehmen. Auch dieser Mann hat sich mit Interesse genähert, sein linker Fuß ist noch nicht zum Stand gekommen, doch lassen die verborgenen Hände, die vermutlich in den Taschen der Hose vergraben sein sollen, auf eine geringere emotionale Beteiligung schließen als bei dem zuvor genannten Kunden.

Elizabeth Gulstons in der Präsenz des Teufels bekundete negative Beurteilung des Straßenhandels erinnert an die in Mary Darlys Publikation der „Scotch Pedlars“ zum Ausdruck kommende Einstellung. Diese begründet sich aus der vermeintlichen Zwielfichtigkeit der Geschäfte, aber auch aus der Beteiligung nicht-englischer Protagonisten. Damit unterscheiden sich die Produktionen beider Amateurinnen von graphischen Studien des Sujets der „Pedlars“ bei Paul Sandby (Abb. 149) und William Henry Pyne (Abb. 150)⁴²², die das soziale Phänomen in der britischen Alltagswelt dokumentieren.

2.1.4 Jane Ireland – William Hogarth als künstlerische Referenzfigur

Jane Irelands graphische Arbeiten stehen in Verbindung zu den künstlerischen Interessen ihres Vaters Samuel Ireland (1744-1800), als dessen uneheliche Tochter die Amateurin vermutlich in der Mitte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geboren wurde⁴²³. Samuel Ireland, ursprünglich als Weber in Spitalfields, London, tätig, wandte sich früh dem Handel mit Drucken und Zeichnungen zu und erwarb autodidaktisch künstlerische Fähigkeiten in graphischen Techniken⁴²⁴. Irelands graphische Arbeiten, in denen er auch zahlreiche Werke

⁴²² Vgl. dazu die Arbeiten in der British Museum Database: Paul Sandby, Reg. Nr., Nn.6.65 und eine Reihe von Bleistiftzeichnungen zu diesem Sujet von William Henry Pyne, Reg. Nr 1871,0812.1712. Beide Blätter sind undatiert, vermutlich in der Mitte und der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden.

⁴²³ Auch zu Jane Irelands Vita finden sich Angaben lediglich im Eintrag zu ihrem Vater, Samuel Ireland, vgl. Paul Baines, Ireland, Samuel, *Dictionary of National Biography*, Paul Baines, ‘Ireland, Samuel (d.1800)’, *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004, <http://www.oxforddnb.com/view/article/14449>.

⁴²⁴ Baines, ebd.

Hogarths nachstach, waren von einigem Erfolg gekrönt. Zur praktischen Tätigkeit kam eine Sammelleidenschaft, die sich ebenfalls vorrangig auf Arbeiten des verehrten englischen Meisters richtete. Samuel Ireland gehört zu den frühen Kommentatoren des Oeuvres von William Hogarth⁴²⁵ und publizierte seine Aufzeichnungen in dem ab 1794 erschienenen zweibändigen Werk *Graphic Illustrations of Hogarth, from Pictures, Drawings, and Scarce Prints in the Possession of Samuel Ireland*⁴²⁶. Neben eigenen graphischen Beiträgen übertrug Ireland die Illustration der Bände seiner Tochter Jane und deren Schwester Anna Maria. Die von den Schwestern nachgestochenen Arbeiten Hogarths sind signiert. Offensichtlich konzentrierte sich die künstlerische Tätigkeit der Töchter auf die Reproduktion⁴²⁷. Im Rahmen dieser Kopieraufgaben arbeitete Jane Ireland eine Zeichnung Hogarths von 1758 nach, die sich wiederum mit der Scheidung von „characters“ und „caricaturas“ beschäftigt (Abb. 5) und die bereits im ersten Teil dieser Arbeit vorgestellt wurde⁴²⁸. Eine kleine Anekdote im ersten Band der Hogarth-Kommentare ihres Vaters erläutert den Entstehungszusammenhang des Originals: William Hogarth erklärte seinem Freund, dem Reverend Townley, anhand der Zeichnung die degenerative Entwicklung einer karikaturistischen Darstellung aus einem „Charakterkopf“. Die Federzeichnung eines männlichen Profil-Kopfes mit prägnanten Gesichtszügen verwandelt sich in einem „Zerfließen“ der Konturen und der Verunklärung physiognomischer Merkmale und gibt den Dargestellten der Lächerlichkeit preis⁴²⁹. Jane Irelands Nachbearbeitung des graphischen Zustands der „caricatura“ zeigt die durch Übertreibung bewirkte Unglaubwürdigkeit der menschlichen Erscheinung. Der Schritt vom „character“ zur „caricatura“ bewegt sich, wie Samuel Ireland in seinem Hogarth-Kommentar, auf Fieldings Ausführungen Bezug nehmend schreibt: von der Lebensfülle des Sujets zur Lächerlichkeit, gleichsam von dem im „character“ erfassten Ausdruck der „affections of men on canvas“ und dem „zu atmen

⁴²⁵ Samuel Ireland ist nicht zu verwechseln mit seinem Zeitgenossen John Ireland (um 1742-1808), der sich ebenfalls intensiv mit dem Werk William Hogarths auseinandersetzte, dessen Manuskripte der ästhetischen Theorie edierte und bereits 1791, nach kommentierten Werkverzeichnissen unter dem Titel *Hogarth Illustrated*, eine Hogarth-Biographie, „A supplement to Hogarth Illustrated“, publizierte. Verwechslungen der namensgleich, aber nicht verwandtschaftlich verbundenen Persönlichkeiten, z.B. bei Max Hasse in seinem Beitrag zu Katalog-Nr. 40 in: Gerhard Langemeyer (Hg.), *Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe*, München 1985, S. 74.

⁴²⁶ Samuel Ireland, *Graphic Illustrations of Hogarth, from pictures, drawings, and scarce prints in the possession of Samuel Ireland*, Bd. 1, London 1794-99, Ausgabe im Royal Collection Trust, RCIN 1153912.

⁴²⁷ Ein Eintrag im *Bénézit Dictionary of Artists* verweist darauf, dass Jane Ireland in den Jahren 1792 und 1793 in der Londoner Royal Academy ausstellte, leider ohne weitere Angaben zu den Exponaten, vgl. Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Bd. 5, Paris 1911, Neuaufl. 1976, S. 727.

⁴²⁸ Vgl. dazu S. 9 dieser Arbeit.

⁴²⁹ Der Bildkommentar der British Museum Collection Database spricht von „Three heads in profile to left“, ohne die Entwicklungsreihe eines einzelnen Kopfes in Erwägung zu ziehen, die Hogarths Erläuterungen an Townley nahelegen, vgl. dazu The British Museum Collection database, Reg. Nr. Cc, 3.60.

scheinenden“ Konterfei⁴³⁰ hin zu dem absurden, grotesken Eindruck der karikierenden Fassung.

Mit der graphischen Wiedergabe menschlicher Affekte setzen sich weitere kleine Skizzen auseinander, die Samuel Ireland als Reproduktionen Hogarth'scher Originale in seinen *Illustrations* präsentiert. Ireland stellt die von ihm als *Hogarth's first thoughts on Paper*⁴³¹ angeführten Skizzen (Abb. 151) vor, als die in der Beobachtung seiner Zeitgenossen unvermittelt festgehaltenen Inspirationen für Werke des Meisters, wie *Southwark Fair* oder den *Rake's Progress*. Eine weitere Anekdote aus dem Mund von Mrs. Hogarth habe davon berichtet, dass der Künstler diese Skizzen spontan auf seinen Handflächen festhielt. Die in Irelands *Illustrations* reproduzierten „sketches from pen and ink drawings“, Skizzen menschlichen Mienenspiels, tragen keinen Hinweis auf Hogarths Urheberschaft, auch gibt Samuel Ireland keine Auskunft über die Originale. Jane Ireland zeichnet sich mit ihren Initialen, „J.I. fecit“⁴³², für die Wiedergabe der Skizzen verantwortlich, sowie sie es für die Reproduktionen verschiedener Blätter Hogarths in dem Buch ihres Vaters tat. Das Nacharbeiten der Entwürfe Hogarths bot in jedem Fall ein Übungsfeld für die Darstellung menschlicher Emotionen in der Zeichnung: vom zorngefüllten pathognomischen Ausdruck der zum Schlag ausholenden (Ehe-?) Frau, dem gleichmütigen, der Umgebung verschlossenen Männergesicht, „hearing void of attention“⁴³³, bis zum Begehren im Blick des männlichen Teils des in der linken unteren Ecke dargestellten Paares.

Jane Ireland hatte in einer weiteren Illustration der väterlichen Publikation *Graphic Illustrations of Hogarth* die Aufgabe, diffizilere affektive Bezüge zu vermitteln. William Hogarths Ölskizze *Orator Henley christening a child* (Abb. 152) stellt eine Taufszene dar, ein von verschiedenen Künstlern bearbeitetes zeitgenössisches Sujet. An dieser Stelle ist ein Beitrag von Werner Busch zu berücksichtigen, der Hogarths Darstellung in einen größeren Kontext stellt. Busch beschäftigt sich mit dem Thema der Taufszene als einem Sujet der Genremalerei in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, vor allem in der italienischen Kunst. Er diskutiert eine Form des Genres, die sich neben der Historie zu dieser Zeit „in

⁴³⁰ Samuel Ireland führt in seinem Kommentar die bereits zitierten Ausführungen Henry Fieldings an in dessen Vorwort zum Roman *Joseph Andrews*, vgl. dazu Samuel Ireland, Bd. I, London 1794, S. 166.

⁴³¹ Ireland 1794., S. 114.

⁴³² In verschiedenen Reproduktionen von Irelands Werk ist die Signatur Jane Irelands durch die gekürzte Wiedergabe des Bildausschnitts entfallen (Eighteenth Century Collections Online. Gale. UB Frankfurt. 5 Mar. 2016 <<http://find.galegroup.com.proxy.ub.uni-frankfurt.de/ecco/infomark.do?&source=gale&prodId=ECCO&userGroupName=suf&tabID=T001&docId=CW3306472528&type=multipage&contentSet=ECCOArticles&version=1.0&docLevel=FASCIMILE>>.), hier wird zusätzlich auf die Reproduktion durch Google aus der Library of Oxford University zurückgegriffen: <https://archive.org/details/graphicillustra00irelgoog>.

⁴³³ Ireland ebd.

verschiedenen Varianten, in Markt- und Straßen-, Hirten- und Bauernszenen“, aber auch als „einfiguriges Genre“ ausbildete und als „komische Historie“ geführt wird⁴³⁴. Der Name deutet die Hintersinnigkeit der Darstellung an, die in diesem Fall über eine konventionelle Wiedergabe der sakralen Handlung hinausgeht⁴³⁵. Als Beispiel dient Busch eine Taufszene Pietro Longhis (1701-1785), datiert 1750-55 (Abb. 153). Deren personale Konstellation lässt in den überalterten „Eltern“ die Großeltern des Täuflings vermuten, die einen vermeintlich „vaterlosen“ Säugling dem Sakrament zuführen, während die Mutter sich am Rand der Szene bedeckt hält. Die Taufszene, mit der sich Jane Ireland auseinandersetzt, stammt von William Hogarth und steht in enger Verbindung zu der Arbeit Longhis, der wiederum auf einen Bildtypus Giuseppe Maria Crespis (1665-1747) zurückgreift⁴³⁶.

Die genannte Ölskizze William Hogarths von 1729 (?),⁴³⁷ liefert die Basis für eine von sowohl vom Vater und als auch von der Tochter Ireland radierte Szene aus dem Leben eines exzentrischen Predigers, des „Orators“ John Henley (1692-1759). Dargestellt ist eine Kindstaufe, anlässlich derer sich fünf Personen um einen Taufstein und den Täufling versammelt haben. In Leserichtung befinden sich hinter dem Taufbecken eine ältere weibliche Figur in dunkler Kleidung und verhülltem Kopf, vermutlich die Amme oder auch die Großmutter (?) des Kindes. Rechts von ihr steht eine männliche Person, die ihre lange Haartracht entblößt hat und die Kopfbedeckung nun vor der Brust hält. Der Blick dieses Mannes, der im Textkommentar der British Museum Database als „parish clerk“, als Gemeindediener⁴³⁸, benannt wird, nach meiner Beurteilung aber auch der Großvater des Säuglings sein könnte, ist gegen den Himmel gerichtet. Er wendet seinen Kopf ab von dem neben ihm frontal zum Betrachterblick stehenden Geistlichen mit weißer Perücke und Talar, der den zu taufenden Säugling quer vor seinem Leib hält. Die Augen des Pfarrers, gemäß der Bildunterschrift des „Orator Henley“, sind auf die zu seiner Linken stehenden Frau mit weißer Kappe und spitzenverziertem Kleid gerichtet. Diese Figur, vermutlich die junge Mutter, blickt aus der Szene. Ihre übereinandergelegten Hände ruhen auf einem Fächer, der den Rand des Taufbeckens berührt. Im Vordergrund der von William Hogarth nicht vollständig ausgeführten Skizze ist schemenhaft die Rückenfigur eines kleinen Mädchens mit Federhut zu

⁴³⁴ Dazu Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S.294ff.

⁴³⁵ Dazu auch Werner Busch im Zusammenhang seines Kommentars zu Longhis Darstellung, Busch 1993, S. 300.

⁴³⁶ Busch verweist auf Giuseppe Maria Crespis *Eheschließung*, um 1712, Galerie Alte Meister, Dresden, dazu Busch 193, S. 303.

⁴³⁷ Die Ölskizze befindet sich in der Graphischen Sammlung des British Museum, das Gemälde in Privatbesitz, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=753008&partId=1&searchText=Orator+Henley&page=1.

⁴³⁸ Vgl. dazu British Museum Collection Database, Reg. Nr. Oo, 5.3 William Hogarth, *Study for a christening*.

erkennen, das nach der auf dem Taufstein stehenden Taufschale greift und dabei das Wasser verschüttet. Trotz der nur anskizzierten Partien des Bildes sind die Blickführungen der erwachsenen Personen deutlich auszumachen. Diesen Blickachsen hat der Künstler offenkundig Bedeutung zugemessen. Der sein Begehren unverhohlen bekundende Blick des Geistlichen wird unterstützt durch den leicht geöffneten Mund. Die himmelwärts gerichteten Augen des Gemeindedieners/Großvaters (?) könnten eine Gebetshaltung während des Taufaktes andeuten oder aber auch das unangepasste Verhalten Henleys kommentieren. Unter den Versammelten fehlt offenbar der Vater des Kindes, das möglicherweise ein Geschwisterchen des – ebenfalls „vaterlosen“ - Mädchens im Vordergrund ist.

John Henley⁴³⁹, der sich nach einem Streit mit dem Bischof von London von der offiziellen Kirche abwandte, nutzte sein in historischen Quellen dokumentiertes rhetorisches Vermögen und Unterhaltungstalent für Darbietungen als selbst ernannter Prediger in einem eigenen Andachtsraum, dem „oratory“ (Abb. 154), den man gegen Eintritt betreten konnte. Das unkonventionelle, vor allem nicht untadelige Auftreten des Geistlichen machte Henley offensichtlich zu einem Gegenstand des zeitgenössischen Klatsches und der Satire⁴⁴⁰.

Zeitnah zu William Hogarths Ölskizze wurde der *Orator Henley* zum Sujet einer weiteren Darstellung: John Sympson d.J. zeigt in einem Mezzotinto (Abb. 155), betitelt *Orator Henley Christening a Child, 1729-1733*, den Prediger in einer ebenfalls in Irelands Schrift erwähnten Darstellung. Sympson vermittelt das bei Hogarth gezeigte Taufgeschehen in unvergleichlich derberer und unausgewogener Weise. Auch hier wendet sich der, mit unorganisch vergrößertem Kopf wiedergegebene, lüstern blickende Geistliche voller Verlangen der jungen Mutter des Täuflings zu. Die bei Sympson mit einer größeren Personenzahl bevölkerte Szene zeigt am linken Bildrand allerdings auch den Vater des Kindes, der als „Sir Fopling“ benannt wird⁴⁴¹. Dieser ist am Geschehen völlig uninteressiert und in affektierter Pose selbstverliebt dem eigenen Bild in einem Spiegel zugewandt. Die übermäßig krude Darstellung Sympons nimmt in ihrem Zitat der Taufszene Hogarths dessen Motive der späteren Bilderzählungen

⁴³⁹ Dazu Henry B. Wheatley, *Hogarth's London. Pictures of the Manners of the Eighteenth Century*, New York 1909, S. 211ff.

⁴⁴⁰ Im Bestand des Department of Prints and Drawings des British Museum befindet sich eine Porträtzeichnung John Henleys, die James Stow (1792-1823) radierte, vgl. BM Reg. Nr. 1853,0112.1755. Eine weitere Arbeit, die Henleys Wirken zum Gegenstand hat (Abb. 154), ist eine lavierte Federzeichnung von Louis Philippe Boitard, Diese zwischen 1733 und 1763 datierte Studie für eine satirische Graphik zeigt Henley in der Kanzel seines „oratory“, über der der Satan mit einem Galgenstrick und einer Jesuitenkappe schwebt.

Auch ein Druck von George Bickam d.J., ca. 1731, verspottet Henleys zwielichtige Ansprachen an seine Anhängergemeinde, vor der er in Begleitung der personifizierten Narrheit und eines Affen mit Pfarrers-Bäffchen auftritt, vgl. dazu BM Satires 1871, Reg. Nr. 1868,0808.3547.

⁴⁴¹ Vgl. dazu Joseph Burke/Colin Calwell, *Hogarth, The Complete Engravings*, London 1968, Anm. zu Abb. 133.

vorweg (Abb. 156)⁴⁴², vor allem der *Marriage à la Mode*, gedacht ist an das Blatt *The Marriage Contract* (1743-45),

Samuel Ireland hat die Szene der Ölskizze Hogarths, die er nach eigener Darstellung von der Witwe des Künstlers erwarb⁴⁴³, 1785 radiert (Abb. 157) und seine nun im Druck seitenverkehrte Reproduktion (38x22,8 cm) mit dem Verweis auf sein Eigentum des Originals signiert. Für die Behandlung dieses Werkes im ersten Band der *Graphic Illustrations of Hogarth* wurde allerdings eine weitere graphische Umsetzung der Szene ausgewählt: eine von Jane Ireland signierte, kleinere Druckversion (22,3x15,2 cm), die 1794 veröffentlicht wurde (Abb. 158)⁴⁴⁴. Diese nun wieder in Seitenrichtigkeit gezeigte Wiedergabe folgte vermutlich der Radierung des Vaters.

Eine Gegenüberstellung der beiden Reproduktionsgraphiken der Irelands mit Hogarths Erfindung vermittelt die Problematik einer adäquaten Aufnahme der mimischen Verweise des Originals. Samuel Ireland hat die durch Begierde geprägte Ausrichtung von John Henleys Blick in Richtung der jungen Mutter übernommen, lässt aber den stärker geneigten Kopf des Predigers eher das Dekolleté der Begehrten suchen⁴⁴⁵. Die junge Frau, die dem Betrachter in Hogarths Original in teilnahmsloser Kühle entgegenblickt, schaut in Irelands Blatt eher hinter sich in einem Augenaufschlag, der mit dem leicht zum Lächeln bewegten Mund eine kokette Anmutung erhält. In Jane Irelands Radierung ist der tadelnswerte Blickkontakt Henleys gänzlich verschwunden. John Henleys Affekte sind nun minimiert auf ein schwaches Lächeln im Betrachterkontakt und bar aller sexuellen Ambitionen. Die Indifferenz der Hauptfiguren angesichts des verschwendeten Taufwassers erscheint unglaubwürdig, kann aber die verschüttete Flüssigkeit in ihrer sexuellen Symbolkraft – denkt man an vergleichbare Anspielungen in Hogarths letztem Blatt der Serie *A Harlots Progress* (1731/32), in dem ein

⁴⁴² Burke und Calwell kommentieren Arbeiten Sympsons d.J. mit dem Hinweis, dass William Hogarth einige seiner Blätter in ihrer Nachfolge autorisierte, um den jungen Sympson zu unterstützen, dessen Vater mit Hogarth an der St. Martin's Lane Academy studiert hatte. Die Autoren vermuten allerdings, dass diese Darstellung nicht zu den autorisierten gehörte, weil Hogarths Name auf ihr nicht erscheint. vgl. dazu Burke/Calwell, ebd.

Dazu auch Ronald Paulson, der vermutet, dass William Hogarth seinen Studienkollegen Joseph Sympson in der Förderung seines Sohnes, trotz dessen mittelmäßiger Arbeiten, unterstützte, weil er auf der Suche nach einer drucktechnischen Umsetzung für seine *Modern Moral Subjects* war. Sympson d.Ä. arbeitete eng mit der Druckerdynastie Overton zusammen., dazu Paulson, *Hogarth*, Bd., I. „The `Modern Moral Subject‘“ 1697-1732, New Brunswick/London 1991, S. 221f.

⁴⁴³ Ireland kommentiert das Werk ausführlich in seinen *Graphic Illustrations of Hogarth*, vgl. Ireland 1794, S. 134 ff. Er datiert in diesem Zusammenhang die Skizze viel später, um 1745, und stützt sich auf das vermeintliche Alter Henleys (geb. 1692), um die fünfzig Jahre, in der Darstellung. Diese subjektive Einschätzung ist nicht weiter belegbar.

⁴⁴⁴ Vgl. Ireland 1794, S. 135.

⁴⁴⁵ George Cruikshank hat in seiner Druckversion des *Orator Henley* von 1818 (Abb. 159) ganz offensichtlich das Vorbild Samuel Irelands gewählt. Cruikshank isolierte die Gestalt John Henleys aus der Taufszene und präsentierte den umstrittenen Geistlichen als Einzelfigur für die Publikation von Caulfields, *Portraits, Memoirs, and Characters of Remarkable Persons, from the Revolution in 1688 to the End of the Reign of George III* (1819-20), vgl. die Angaben im Kommentar der BM Database, Reg. Nr. 1978,U.929.

Geistlicher, von der Annäherung einer „Halbweltdame“ irriert, sein Getränk verschüttet (Abb. 160), dennoch nicht ganz ausräumen. Der Grund für die „moralische Glättung“ in der Reproduktion der jungen Amateurin bleibt spekulativ. Angesichts der oben vorgestellten Kopfskizzen Hogarths, die Jane Ireland nacharbeitete (Abb. 151), hätten ihr die Mittel einer Darstellung des begehrenden Blickes zur Verfügung gestanden⁴⁴⁶, gibt die Amateurin doch eine vergleichbare Situation in der linken unteren Ecke des Blattes wieder. Die Gestaltung des Kopfes der „Amme“ und des „Geschwisterkindes“ im verlorenen Profil erhält in Jane Irelands Ausführung eine ganz andere Qualität als in der ihres Vaters.

Offen bleibt, ob die von Henry Fielding für William Hogarth hervorgehobene Kunst der Affektdarstellung, „to express the affections of men on canvas“⁴⁴⁷, Jane Ireland überforderte oder ob ethische Bedenken gegenüber einer Verspottung eines Geistlichen die junge Frau von einer authentischen Wiedergabe abhielten.

Werner Busch stellt angesichts der Taufszene Pietro Longhis die Frage, „wer denn diesen leichten kritischen Unterton vernehmen konnte, und vor allem, wer ihn goutierte.“ Der Autor verweist darauf, dass Longhis Bilder in erster Linie von der venezianischen Aristokratie gekauft wurden: „Von einer ausgeprägt bürgerlichen Schicht wie gleichzeitig in England kann in Venedig noch keine Rede sein“⁴⁴⁸. Hogarths Verweis auf Mißstände bürgerlichen und aristokratischen Verhaltens kommt in dessen Taufszene, wie auch in den seriellen Darstellungen der *Moral Modern Subjects* offenkundig zum Tragen. Die frühe Ölskizze des *Orator Henley* gehörte allerdings zu den Werken Hogarths, die, wie Samuel Ireland in der Einleitung seiner *Graphic Works of Hogarth* schreibt: „... were meant as specimens only for cabinet use and for the collectors of Hogarth's prints“⁴⁴⁹. Ireland bewertete es als seine „indispensable duty“ diese Werke der Öffentlichkeit bekannt zu machen. Dass die Umsetzung der Darstellung durch seine Tochter die Brisanz des Originals nicht transportierte, mag angesichts der Prominenz der zweifelhaften Person Henleys und dem Fehlen des Originals nicht bedeutsam gewesen sein.

⁴⁴⁶ Ein kleiner Vers, den Samuel Ireland im Zusammenhang mit dem Sujet der Taufe bei John Sympson anführt, verweist darüber hinaus auf das „liederliche“ Verhalten des Geistlichen: „Seeming to ask the name, e'er he'll baptise, casts at the *handsome wife* his wanton eyes.“, vgl. Ireland 1794, S. 136.

⁴⁴⁷ Zitiert auch bei Samuel Ireland 1794., S. 166.

⁴⁴⁸ Werner Busch hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass sich Longhi „in aufklärerisch-intellektuellen Kreisen“ bewegte, in Venedig dem Umfeld des Konsuls Smith angehörte und mit Theaterreformern, wie Carlo Goldoni, diskutierte, dazu Busch 1993, S. 302.

⁴⁴⁹ Dazu Ireland 1794, Einleitung viif.

2.2 Die Folgezeit – späte Werke

Die im Vorangehenden dargestellten Wirkungszusammenhänge der graphischen Betätigung weiblicher Amateure des 18. Jahrhunderts haben auch eine Relevanz für das Karikaturenzeichnen der Folgezeit. Karikaturen entstehen im kreativen Zeitvertreib von Damen des Adels und des wohlhabenden Bürgertums, im Folgenden vorgestellt in den Arbeiten von Catherine Maria Fanshawe (1765-1834) und Valentina Aynscombe (c. 1749-1841). Karikaturistische Arbeiten von weiblicher Hand werden von Frauen publiziert, die ihre Graphikhandlungen in ähnlich erfolgreicher Weise betreiben wie Mary Darly, zu verfolgen an den Printshop-Besitzerinnen der New Bond Street, Mary Ryland (aktiv 1759-1817) und Hannah Humphrey (1745-1818). Künstlerinnen verspotten affektiertes oder unehrenhaftes männliches Verhalten in der Nachfolge William Hogarths, genannt werden kann hier Maria Carolina Temple (künstlerische Aktivität erwähnt von 1798-1800⁴⁵⁰). Die Arbeiten von weiblicher Hand können nun aber auch in Beziehung gesetzt werden zum karikaturistischen Vokabular des Zeitgenossen James Gillray, wie zu zeigen sein wird an Zeichnungen Georgiana Keates (1770-1850).

Das Augenmerk der Darstellungen des ausgehenden Jahrhunderts richtet sich auf die Einzelfigur, die in ihrer Erscheinung und ihrem Verhalten Zeugnisse zeitgenössischer Männlichkeit liefert. Männlichkeitsbilder werden weiterhin thematisiert in Vertretern des zivilen Bürgertums und des Militärs und immer wieder in den Repräsentanten der den modischen Auftritt zum Zentrum ihrer Lebensgestaltung machenden „fops“ oder „beaus“.

Die Zeichnerinnen folgen in ihrem karikaturistischen Blick auf männliche Zeitgenossen deutlich den „characters“ der bereits oben erwähnten Schriften des Kreises um Judith Drake, wie sich an Beispielen immer wieder belegen lässt.

2.2.1 Geschlechterbeziehungen

Das graphische Oeuvre der Amateurin Catherine Maria Fanshawe umfasst kontroverse Männlichkeitsbilder. Neben den genannten ironischen Typisierungen gibt es Darstellungen zeitgenössischer Männlichkeit, die keine humorvolle oder verunglimpfende Ausrichtung haben. Da sie für das Sujet des weiblichen Blicks auf die Zeitgenossen von Interesse sind, sollen die Graphiken mit in die Betrachtung aufgenommen werden.

⁴⁵⁰ Vgl. dazu die Angaben der BM Collection Online unter: BM Satires 9310.

Fanshawes Name findet auch Erwähnung in einer Anthologie britischer Dichterinnen der Romantik⁴⁵¹. Deren Autorin, Paula R. Feldman, nimmt in ihrem Eintrag Stellung zum lyrischen Werk der Amateurin, hebt allerdings auch deren als „virtuos“ eingestufte graphische Arbeiten hervor. Catherine Fanshawe erfuhr als Tochter eines hohen höfischen Beamten George III. und als einer Angehörigen gutsituierter Kreise eine umfassende Ausbildung. Sie wird, wie ihre Zeitgenossinnen mit vergleichbaren Sozialisationsbedingungen, als „woman of rare wit and genius“ beurteilt⁴⁵². Zwei Radierungen Fanshawes, die ihre Arbeiten mit dem Kürzel „CMF“ signierte, sollen als Beispiele divergierender Darstellungsinteressen der Amateurin im Folgenden vorgestellt werden. Die Darstellungen wurden vermutlich in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts gedruckt⁴⁵³.

Die zunächst zu betrachtende Radierung gehört in eine Reihe von Blättern, die Menschen in ländlichen Lebensräumen zum Gegenstand haben. Als Teil eines Bildpaares (Abb. 161 und 162) thematisiert sie die elterliche Zuwendung zum Kind, hier das liebevolle Miteinander von Vater und Kind. Catherine Fanshawe zeigt einen „cottager“, der seinem auf dem Schoß geborgenen Kleinkind ein Buch zur Betrachtung anbietet. Augenfällig ist die sehr feine Strichführung des Druckes, der Radierung und Aquatinta-Verfahren verbindet. Fanshawe gehörte zu den wenigen Amateuren, die sich mit dieser neuen Technik auseinandersetzten⁴⁵⁴. Besondere Beachtung verdient aber auch der Bildgegenstand einer im zeitgenössischen Generationenverhältnis aktuell diskutierten väterlichen Zuwendung zum Kind. Die achtsame Kindesbetreuung des „Häuslers“⁴⁵⁵, in der künstlerischen Darstellung konventionell als „mütterliche Zuwendung“ thematisiert, lässt in der Assoziation der Natürlichkeit des Landlebens und ihrer „Unverdorbenheit“ an das pädagogische Gedankengut Jean-Jacques Rousseaus denken. Neue Positionen bezüglich väterlicher Erziehungsbeteiligung kommen zum Tragen – hier geäußert von der kinderlosen „Miss“ Catherine Fanshawe. Aufklärerische Erziehungsempfehlungen, die diesen „bürgerlichen Vaterschaftsutopien“ Ausdruck gaben, so

⁴⁵¹ Paula R. Feldman, *British Women Poets of the Romantic Era: An Anthology*, Baltimore 1997, S. 246 ff.

⁴⁵² Vgl. dazu den Eintrag von William Prideaux Courtney, *Fanshawe, Catherine Maria*, in: elektronische Version des *Dictionary of National Biography*, 1885-1900, Bd. 18, [http://en.wikisource.org/wiki/Fanshawe,_Catherine_Maria_\(DNBOO\)](http://en.wikisource.org/wiki/Fanshawe,_Catherine_Maria_(DNBOO)), Courtney zitiert hier eine Äußerung des Biographen Walter Scotts, John Gibson Lockharts.

⁴⁵³ Dem Datierungsvorschlag im Sammlungskatalog des British Museum folgend, der eine Reihe von Arbeiten Fanshawes unter der Kategorisierung „British XVIIIIC Unmounted Royal“ fasst. Die Radierungen Fanshawes wurden, ebenso wie die Werke Elizabeth Gulstons, in den zweiten Band der *Bull's Collection* aufgenommen, der sich den Arbeiten weiblicher Amateurinnen der „Nobility and Gentry of England“ widmet.

⁴⁵⁴ Dazu Alexander 2014, S. 65, Abb. 36. Die Arbeiten dieses Themenkreises sowie auch Fanshawes bemerkenswertes Porträt einer 104jährigen Frau (*Portrait Elizabeth Alexander*, 1806, National Portrait Gallery, London, NPG D7320) wurden laut Hinweis am unteren Rand der Blätter für wohltätige Zwecke zum Kauf angeboten.

⁴⁵⁵ Dieser seltene Terminus hier als Übersetzung des englischen „cottager“.

Anne-Charlott Trepp in einem Beitrag zum Thema⁴⁵⁶, fanden sich zeitgleich auch in der deutschsprachigen Literatur, unter anderem bei Adolph Freiherr von Knigge (1784). Die empathische Teilhabe väterlicher Verantwortung, idealisiert in Darstellungen Chodowieckis, im Beispiel: *Über die Ehe* von 1791 (Abb. 163) oder auch denen der Künstlerin Marguerite Gérard, im Beispiel: *Die glückliche Familie*, um 1800 (Abb. 164) blieb, wie Trepp in ihrem Aufsatz zur *Vaterschaft im späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert* ausführt, der tatsächlich gelebten *Vaterschaft fern*⁴⁵⁷. Eine weitere britische Darstellung väterlicher Fürsorge von unbekannter Autorschaft (Abb. 165) trägt den Titel *The Welsh Curate*, 1775⁴⁵⁸. Die Arbeit zeigt einen Geistlichen bei der Betreuung seiner Kinder, sie dokumentiert die armutsbedingte Übernahme der konventionellen Mutterrolle⁴⁵⁹. Die Wiedergabe des alle physischen Kräfte für seine Aufgabe einsetzenden Pfarrers kann, nicht zuletzt durch das über seinem Kopf platzierte Bild eines Ziegenbocks, als satirische Darstellung wahrgenommen werden.

Wie angekündigt, soll nun eine andere thematische Variante in Fanshawes Schaffen vorgestellt werden. Allerdings kommt auch hier ein männliches Verhalten zum Tragen, das sich weiblichen Rollenkonventionen annähert. Fanshawe richtet einen satirischen Blick auf Erscheinungen der zeitgenössischen Mode in einer Karikatur von 1786. Deren Titel *Headlands, Capes and Promontories* (Abb. 166) liefert eine Aufzählung dreier Synonyme des Begriffs einer geologischen Landspitze⁴⁶⁰. Die Amateurin präsentiert ein nach Vorgaben der zeitgenössischen Couture gekleidetes Paar. Tenor der weiblichen Bekleidung ist eine Übersteigerung der modischen Accessoires in dem mächtig ausladenden Federschmuck des übergroßen Hutes der links im Bild stehenden Dame sowie einem voluminösen Muff, der unter einem blütenreichen Bouquet am Kleiderausschnitt getragen wird. Auch die Haartracht unterstützt die „aufgeplusterte“ Anmutung. Diese klingt aber ebenfalls in der männlichen Figur rechts an. Die Erscheinung des männlichen Gegenübers ist feminisiert in dem wie toupiert aufgebauchten Kopfhaar und der weiblich-eleganten Schrittstellung in spitzem

⁴⁵⁶ Dazu Anne-Charlott Trepp, „Männerwelten privat: *Vaterschaft im späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*“, in: Thomas Kühne, *Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne*, Frankfurt/New York 1996, S. 31.

⁴⁵⁷ Trepp 1996, S.42.

⁴⁵⁸ Vgl. dazu auch Amanda Vickery, *Behind closed Doors. At Home in Georgian England*, London 2009, S. 10, Abb. 3.

⁴⁵⁹ Das Motiv des sprichwörtlichen „poor Welsh curate“ findet sich in einer weiteren Darstellung gleichen Titels, o.D., einer Zeichnung von Thomas Hearne (1744-1817) im Yale Center for British Art, Nr. B1975.4.1243.

⁴⁶⁰ Dieses Blatt wurde von James Bretherton radiert und herausgegeben. Der Kommentar der British Museum Database verweist auf eine Zeichnung von Catherine Maria Fanshawe, die dieser Graphik als Vorlage diente, vgl. die Angaben zu BM Satires 7114. Eine weitere Publikation Brethertons (Abb. BM Satires 7250) mit dem Titel *Ancient and modern Pyramids* (1787), stilistisch und thematisch in offenkundiger Verbindung zur oben genannten Darstellung „*Headlands ...*“, ist am unteren Rand mit dem Eintrag „Miss Fanshawe delin.“ versehen.

Schuhwerk. Deutlich wird diese Nähe weiblicher und männlicher Ausstattung hinsichtlich modischer Konventionen im Vergleich mit einem Porträt John Opies der Dichterin Hannah More, ebenfalls aus dem Jahr 1786 (Abb. 167). Das Konterfei Mores erscheint in nächster Verwandtschaft zu Kopf- und Schulterpartie des männlichen Protagonisten in Fanshawes Paar. Catherine Fanshawe dokumentiert in ihrer Paar-Darstellung das von Dror Warman als „gender-stretching fashions“⁴⁶¹ titulierte Zeitphänomen.

Der auf geschlungenen Spruchbändern über den Köpfen des Paares zu lesende Titel, *Headlands, Capes & Promontories*, klingt zunächst unangebracht, wird aber im inhaltlichen Zusammenhang des männlichen „Umschiffens“ weiblicher Reize in seiner seemännisch-geographischen Assoziation sinnträchtig. Zieht man eine Karikatur Thomas Rowlandsons heran, die allerdings gut zwanzig Jahre später, 1809, publiziert wurde, betitelt: *Launching a Frigate* (Abb. 168), so scheint die Schifffahrts-Metaphorik eingängig für die Botschaften beider Arbeiten. Der in Fanshawes Darstellung angedeutete Griff der männlichen Figur zu einem am Hosenbund hängenden Geldbeutel könnte auf den käuflichen Status der „Dame“ hinweisen, die, ebenso wie die weibliche „Fregatte“ in Rowlandsons Arbeit, in eindrucksvoller Ausstaffierung ihren Weg zieht. Der effektiv gebauschte Muff ist ein zeitgenössisches Modezubehör eleganter Damenbekleidung ebenso wie ein symbolträchtiger Bildbestandteil der Prostitutions- und Bordellkarikatur⁴⁶². Die durch Kleidungsanschnitte der Schulterpartie betonte Steifheit der männlichen Figur vermittelt eine Inaktivität auf dieser Seite des Paares, die der expressiven weiblichen Präsenz wenig entgegenzuhalten hat.

Ein vergleichbares Sujet aus dem Themenfeld der extremen Spielarten zeitgenössischer Mode im gesellschaftlichen Auftritt von Mann und Frau bietet die Arbeit einer weiteren Amateurin, Valentina Aynscombe. Die Karikatur aus dem Jahr 1794 trägt den Titel *And catch the living manners as they rise* (Abb. 169). Die Zeichnung Aynscombes wurde nach den Angaben Mary Dorothy Georges⁴⁶³ von James Gillray gestochen und von dessen Verlegerin Hannah Humphrey publiziert. George führt dazu die von der Sammlerin Sarah Sophia Banks notierte Anmerkung, „designed by Miss Aynscombe“⁴⁶⁴, auf einem der Drucke an. Valentina

⁴⁶¹ Dror Warman, *The Making of the Modern Self. Identity and Culture in Eighteenth-Century England*, Yale 2004, S. 59.

⁴⁶² Vgl. dazu die Ausführungen von Frank Möbus zur Abbildungstradition des Pelzaccessoires im Kontext der Erzählungen von Franz Kafka, in ders.: *Sünden-Fälle. Die Geschlechtlichkeit in Erzählungen Franz Kafkas*, Göttingen 1994, S. 81ff.

⁴⁶³ Vgl. Mary Dorothy George, *Catalogue of Prints and Drawings in the British Museum*, Bd. VII, London 1942, 1793-1800, S. 137, Nr. 8567.

⁴⁶⁴ Vgl. George 1942, S. 137. Sarah Sophia Banks (1744-1818) legte eine umfangreiche Sammlung von Münzen und Graphiken an, die in den Bestand der British Library und des British Museums gingen. Sie war die

Aynscombe, eine Tochter des Versicherungsunternehmers Lillie Smith Aynscombe, wurde vermutlich, wie ihre jüngeren Schwestern Mary und Charlotte Anne, von Alexander Cozens unterrichtet⁴⁶⁵. Nachvollziehbar ist, dass sich die Amateurin in Künstlerkreisen des graphischen Gewerbes bewegte und dort auch Kontakt zu James Gillray aufnahm, dessen Verlegerin sie gleichermaßen nutzte. Hannah Humphrey publizierte ebenso Blätter des Stechers John Barlow, der wiederum für die drucktechnische Umsetzung weiterer Zeichnungen von Valentina Aynscombe verantwortlich war. Zu diesen gehören zwei Modekarikaturen (Abb. 170 und 171), die, wie die im Folgenden Vorgestellte, mit der Signatur „VA“ versehen sind. Weibliche Accessoires und deren raumfüllende Präsenz werden hier zum Thema gemacht.

Die genannte Darstellung von 1794, *And catch the living Manners as they rise*, zeigt ein Paar, das, sich an den Händen haltend, dem Gegenüber den Kopf zugewandt hat. Der gewaltige Feder-Kopfschmuck der rechts im Bild stehenden Frau wölbt sich über die beiden schwächtigen und schlanken Figuren wie ein Dach. Lange, krallenartig vorgebogene Pfauenfedern überfangen den linksstehenden Mann wie in einem Zugriff. Auf die moralische Verurteilung des unsittlichen Federschmucks hat Aileen Ribeiro hingewiesen in ihrer sozialgeschichtlichen Betrachtung der Mode: zeitgenössische Persönlichkeiten, wie Mary Delany oder Lady Louisa Stuart, kommentierten die Verworfenheit der „unfortunate feathers“⁴⁶⁶. Diese sind Teil der von Aynscombe in „burlesker“⁴⁶⁷ Verzerrung wiedergegebenen aktuellen Dresscodes, ein weiterer sind die überdimensionierten Pelz-Muffs. Dabei unterstützt die kindgemäß anmutende Ausstattung des männlichen Parts in einem Ganzkörpergewand den Eindruck der Fremdbestimmung durch sein Gegenüber. Der Bildtitel verdreht offensichtlich ein Zitat aus Alexander Pops *Essay on Man* (1733-34), das im Original lautet: „and catch the manners living as they rise“⁴⁶⁸, in: „and catch the living Manners as they rise“. Die Großschreibung des Wortes „Manners“ deutet auf ein Zitat des britischen Familiennamens⁴⁶⁹. Einen Aufstieg in der Adelshierarchie erfuhr die Familie des

Schwester Joseph Banks, der als Naturwissenschaftler und Mitglied der „Society of Dilettanti“ auch an der Gründung der Royal Academy beteiligt war.

⁴⁶⁵ Zu den Arbeiten Charlotte Anne Aynscombes (gest. 1799) unter Cozens Anleitung vgl. Kim Sloan, *The teaching of non-professional artists in 18th-century England*, London 1986, S. 196-206, 226-281.

Sowie http://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Aynscombe.

⁴⁶⁶ Vgl. dazu Aileen Ribeiro, *Dress and Morality*, Oxford/New York, 2. Aufl. 2003, S. 106 u. 185.

Auch James Gillray widmet sich diesem Sujet u.a. in seiner Arbeit *Characters in high life* von 1795, vgl. Abb. 174, The National Portrait Gallery, NPG D12536.

⁴⁶⁷ George 1942, S. 137.

⁴⁶⁸ Alexander Pope, *Vom Menschen/Essay on Man* (1734), Epistle I/Brief I, vom Menschen, übersetzt von Eberhard Breidert, Hamburg 1993, S. 9, Zeile 14. Die Übersetzung Breiderts zu dieser Zeile lautet: „Erfass, wie jede Art aufsteigt und lebt.“

⁴⁶⁹ Auf diese Verbindung verweist auch George 1942, ebd. und S. 220.

Grafen Manners (Marquess of Granby) tatsächlich im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts durch die Erhebung in den herzoglichen Rang (Duke of Rutland). In den Stand eines Herzogs folgte der in der Karikatur vermutlich bedachte John Henry Manners (1778-1857) nach dem Tod seines Vaters im Jahr 1787, also als Neunjähriger. Aus diesem Umstand ließe sich der Eindruck erklären, dass die weibliche Figur in der Darstellung des Paares offensichtlich die Oberhand innehat und sich den Titelerben mit vielversprechender materieller Zukunft einzufangen sucht. Den Gegenstand der Fremdbestimmung thematisiert im Übrigen auch die Textquelle Popes, aus der das ursprüngliche Zitat stammt, hier geht es allerdings um die göttliche Determinierung des menschlichen Lebens.

Eine Begegnung zwischen Mann und Frau, in denen die männliche Person den schwächeren Part zugewiesen bekommt, ist auch Gegenstand einer Arbeit von Maria Carolina Temple (Abb.173), betitelt, *Pupils of Nature* (1798)⁴⁷⁰. Einer zur rechten Bildhälfte gewandt stehenden, in aktueller Mode gekleideten jungen Frau blickt eine um Haupteslänge kleinere männliche Person nach. Die mit einer Pelzboa und eindrucksvollem Muff ausgestattete weibliche Figur hat ebenfalls den Blick zurückgewandt und lächelt. Die Bewunderung des mit Zylinder und Gehstock ausgerüsteten Mannes, sei sie laut geäußert oder gedacht, wird dem Betrachter in einem kleinen Text über der Figur vermittelt. In derber Sprache bekundet der Kleinwüchsige sein Interesse, auch am pekuniären Hintergrund der Frau, deren Bekanntschaft ihm Nutzen verspricht:

„Queer my Sconce but thats a D-----d fine Woman, now if she has got any Shiners, I ‘ve great mind to Noose, and tip her the go by when I’m tired of her.“⁴⁷¹

Die allen höflichen Umgangsformen zuwiderlaufende Ansprache und das unverschämte Beäugen unterstreichen das Negativbild des Mannes, der, neben einem hässlichen Profil, offensichtlich auch deformierte Körpermaße hat. Unter den Stiefel des rechten, angewinkelten Beines ist ein Eisensteg zur Erhöhung und zum Längenausgleich der Beine montiert⁴⁷². Dass es sich bei der dargestellten jungen Frau aufgrund der modischen „Ausstaffierung“, aber vor allem aufgrund des koketten physiognomischen Ausdrucks, vermutlich um eine Prostituierte handelt, tut ihrer situativen Überlegenheit keinen Abbruch. Carolina Temples satirische Zeichnung erschien zeitnah zu der von Mary Robinson publizierten Erzählung *Walsingham*;

⁴⁷⁰ Zur Vita der Amateurin Maria Carolina Temple liegen keine näheren Angaben vor, ihre künstlerische Aktivität wird nur für eine kurze Zeitspanne; 1798-1800, vermerkt. Die von Temple als Zeichnerin signierte Arbeit wurde von Charles Williams radiert, der, nach Angaben der BM Database, Nr. 9310, häufig mit dem Pseudonym T.S., Timothy Squib, unterzeichnete, wie hier auf dem Blatt zu lesen ist.

⁴⁷¹ Dazu BM Collection Database, BM Satires 9310.

⁴⁷² Vgl. dazu den Kommentar der BM Database, BM Satires 9310.

or, *the Pupil of Nature* (1798). Ein thematischer Zusammenhang zwischen den beiden Arbeiten weiblicher Autorschaft ließe sich verfolgen im Kontext des Begriffs der „nature“, die hier für die Emotions- und Triebstruktur menschlicher Existenz steht sowie deren Einfluss auf das menschliche Verhalten. Robinsons *Walsingham* und Temples Graphik bewegen sich im Themenfeld selbstbewußter Regelüberschreitung und irregulärer Lebensformen. Diese vertritt Robinsons weibliche Hauptfigur „Sidney“ durch ihre Existenz als „cross-dresser“, Temples Protagonisten gehören randständigen Gruppen der Gesellschaft an, gekennzeichnet durch eine körperliche Behinderung oder einen geächteten Berufsstand. Gezeigt sind Persönlichkeitsentwürfe, die, wie Eleanor Rose Ty feststellt, auch in Werken zeitgenössischer Erzählerinnen präsent sind, genannt werden Elizabeth Inchbald und Charlotte Smith. Ty schreibt zu diesen, ihre Natur auslebenden Roman- oder – wie in diesem Fall - auch Bildfiguren: „These figures are often social outcasts who follow their own notions of right and wrong“⁴⁷³.

Der Vergleich mit einer im vorangehenden Jahr erschienen Arbeit Gillrays mit dem Titel *A Corner near the Bank*, 1797 (Abb. 174), legt die Vermutung nahe, dass Maria Carolina Temple Anleihen gemacht hat an das Sujet des „notorious debauchee“⁴⁷⁴, der seinen Gelüsten nachgeht, ungeachtet seiner physischen Deformität und deren Außenwirkung. Die - für eine Arbeit von weiblicher Hand ohnehin ungewöhnlichen - motivischen Zitate sind allerdings durch Temples eigene Erfindungen ergänzt.

Die Erscheinungsbilder männlicher Eitelkeit, bereits am Ende des 17. Jahrhunderts von der eingangs erwähnten Judith Drake⁴⁷⁵ als Gegenstand weiblichen Spottes gerechtfertigt, liefern einen Themenkatalog, in den sich auch eine weitere Karikatur Maria Carolina Temples einfügt.

2.2.2 Männliche Eitelkeit

Das Blatt *Private tuition/a pair of portraits* von 1800 (Abb. 175) reiht sich ein in die karikaturistische Zielgruppe der zeitgenössischen Tanzlehrer und ihrer männlichen Schüler. Der oft für den Import kontinentaler Modetänze aus Frankreich oder aus Deutschland angereiste Tanzmeister erhält eine prominente Repräsentation in Hogarths zweitem Blatt des

⁴⁷³ Vgl. Dazu Eleanor Rose Ty, *Empowering the Feminine. The Narratives of Mary Robinson, Jane West, and Amelia Opie*, 1796-1812, Toronto/Buffalo/London 1998, S. 44.

⁴⁷⁴ Dieser Terminus des „notorious debauchee“, des berühmten Lüstlings, erscheint im Begleittext der Graphik in der BM Collection Database, BM Satires 9083.

⁴⁷⁵ Vgl. S. 4 dieser Arbeit.

Rake's Progress (Abb. 176). Die zentrale Figur im *Morgenempfang* des Tom Rakewell mit affektierter Tanzhaltung und für die Begleitmusik bereitgehaltener Violine findet ein Echo in Temples Tanzlehrer. In der Darstellung der Amateurin hat der „Master“ die Geige zum Spiel angesetzt und scheint den erschöpften Schüler gnadenlos zum Mittanzen aufzufordern. Zwischen dem links im Bild postierten Vortänzer und dem rechts ihm gegenüber stehenden korpulenten älteren Herren entwickelt sich ein im Untertext angeführter Dialog, in dem letzterer seinen Unmut über die Anforderungen des Privatunterrichts bekundet. Der überforderte Tanzschüler hat sich eines der offensichtlich viel zu engen Schuhe entledigt. Sein auf einem kleinen Hocker gelagerter rechter Fuß zeigt Blessuren im blutbefleckten weißen Strumpf. Der gequälte Tanzschüler wischt sich mit einem Taschentuch die Stirn über dem hochroten, altersschlaffen Gesicht. Die Anforderungen der tänzerischen Unterweisungen überfordern offenkundig die physischen Voraussetzungen des Schülers. Es ist kaum vorstellbar, dass aus dem „old ‚cit“⁴⁷⁶, dem zu Geld gekommen „Neureichen“, auch durch intensivste Anleitung ein eleganter Tänzer wird⁴⁷⁷. Judith Drake schreibt zum Themenfeld der „vanity“, als weiblicher, ebenso wie auch männlicher Eigenschaft eine Textpassage, die Temples Satire kommentieren könnte:

„But so prevalent are our Vanity, and this Apish Humour of imitation, that we persuade ourselves, that we may practise with applause, whatever we see another succeed in, tho' as contrary to the intent of our Nature, as Dancing to an Elephant“⁴⁷⁸.

William Hogarth präsentiert in seiner zweiten Tafel der *Analysis of Beauty* (Abb. 177) ein ganzes Defilee unbegabter Tanzwilliger. Der Künstler kommentiert die Szene im Kapitel zum Topos „Attitude“ und zieht dazu die in der linken oberen Ecke der Tafel befindliche hieroglyphenartige Chiffrierung der Tanzpaare seiner Darstellung heran. Dem idealen Paar ist erwartungsgemäß die „serpentine“ zugeordnet, während für die restlichen Teilnehmer der Tanzszene die Beschreibung gilt: „several figures and actions, mostly of the ridiculous kind“. In der rechten Bildhälfte ist ein Vertreter dieser „figures“ zu sehen, der sich Maria Temples Tanzschüler annähert⁴⁷⁹.

⁴⁷⁶ Dieser Terminus für den zeitgenössischen bürgerlichen Emporkömmling, der durch einträglichen Handel in der Hauptstadt sich nun den gesellschaftlichen Umgangsformen der Aristokratie verpflichtet fühlt, wird genannt im Kommentar der BM database, BM Satires 9581.

⁴⁷⁷ Die Torturen des Tanzunterrichts, denen sich zahlreiche weniger begabte, aber aufstiegswillige Mitglieder der Gesellschaft unterwarfen, werden auch treffend betitelt unter dem Aspekt des „Serious Dancing“, einem Thema der Ausstellung *Georgians Revealed* in der British Library, London, vgl. dazu den Beitrag von Moira Goff zum Themenkreis des „Characteristic Dancing“, in: dies./George Goldfinch u.a., Ausst.-Kat. *Georgians Revealed, Life, Style and the Making of Modern Britain*, London (British Library) 2013/14, S. 126-135.

⁴⁷⁸ Vgl. dazu Online Ausgabe des „Essay in the Defence of the Female Sex“, Written by a Lady, <https://archive.org/stream/essayindefenceof00taste#>, S. 67.

⁴⁷⁹ William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, Reprint Massachusetts 1909, S. 219f. Abb. 177, Detail.

Dieser Bildgegenstand des zeitgenössischen Alltags in den höheren gesellschaftlichen Ständen Großbritanniens⁴⁸⁰ wurde auch von kontinentalen Beobachtern aufgegriffen: Johann Heinrich Ramberg beobachtet in seiner Federzeichnung eine *Tanzstunde in England*, vor 1788 (Abb. 178)⁴⁸¹. Desgleichen wurden nationale Stereotype im Kontext dieser Thematik aufs Korn genommen, so in der militärischen Strenge des deutschen Tanzmeisters in James Gillrays Arbeit *The German Dancing Master* von 1782.

Im Sujet des „Tanzunterrichts“ geriet nicht nur die unzureichende Begabung des Schülers, sondern auch die Affektiertheit des „Masters“ zum Gegenstand des Spotts. Maria Cosway (1759-1838), in Italien ausgebildete Künstlerin, Mitglied der Akademie in Florenz und schließlich Ehefrau des Malers Richard Cosway, zeigt im dritten Blatt ihrer Graphikfolge mit dem Titel *Progress of Female Dissipation*, zeitgleich zu Temples Arbeit von 1800, eine Tanzlehrerin in überzogener Pose (Abb. 180). Cosways moralisierende Bilderfolge⁴⁸² dokumentiert die negativen Auswirkungen einer weiblichen Erziehung, die junge Mädchen lediglich auf den wirkungsvollen gesellschaftlichen Auftritt gemäß vermeintlich aristokratischer Verhaltenskodizes vorbereitet und die „naturgemäße“ Bestimmung der Mutterrolle (propagiert in der Gegendarstellung *Progress of female Virtue*), vernachlässigt. Maria Cosway hat in der dritten Tafel der Serie der kindlichen Natürlichkeit des Mädchens die affektierte Haltung der Tutorin gegenübergestellt, die dem unverdorbenen Staunen der Heranwachsenden Furcht einzuflößen scheint. Diese Arbeit von weiblicher Hand richtet ihren Spott nicht gegen männliche Affektiertheit, gehört aber in den Themenkreis der Verurteilung des gekünstelten Habitus, der ein Aktionsfeld findet in den zeitgenössischen „dancing lessons“. Für diese thematische Gruppe sei noch auf eine weitere Darstellung verwiesen, die William McCleary 1820 in Dublin publizierte (Abb. 181). Sie trägt den Titel *An early lesson of dancing*. Dieser nicht signierten Radierung ist neben der Lehrer-Schüler-Konstellation zur Steigerung der Komik noch ein tanzwilliger Hund zugefügt.

Der auf Haltung und Eleganz im gesellschaftlichen Auftritt gerichtete Tanzunterricht verfehlt sein Ziel durch die Übersteigerung in den Bewegungen des Lehrenden sowie durch die erfolglosen Bemühungen der Schüler. Aus der Verkrampfung und Verfälschung der natürlichen Bewegungsmöglichkeiten generieren sich Verzerrungen, die dem Spott des

⁴⁸⁰ Eine prominente karikaturistische Bearbeitung findet sich auch in George Cruikshanks Blatt *La Belle Assemblée or Sketches of Characteristic Dancing* aus dem Jahr 1817 (BM Satires 12930).

⁴⁸¹ Dazu Alheidis von Rohr, Johann Heinrich Ramberg, 1763, Hannover – 1840, Hannover 1989, S. 136.

⁴⁸² Maria Cosways Serie *The Progress of Female Dissipation* ist das Gegenstück ihres Albums *The Progress of Female Virtue*, die erstgenannte Bildreihe widmet sich in moralischer Beurteilung den verwerflichen weiblichen Eitelkeiten und Zerstreuungen, die zweitgenannte der Idealisierung weiblichen Pflichtbewusstseins in der Übernahme häuslicher, familiärer Verantwortung. Beide Serien erschienen 1800 und wurden verlegt bei Ackermann in London.

Betrachters Nahrung geben. Dies gilt für die inadäquate Körperschulung ebenso wie für den modischen Auftritt als solchen.

Dem vielgestaltigen zeitgenössischen Spott über weibliche Modetorheiten lassen sich, wie oben in Catherine Fanshawes Zeichnung anklingend, auch karikaturistische Betrachtungen des männlichen Dresscodes zu Seite stellen. Georgiana Jane Henderson, geb. Keate, (Abb. 182)⁴⁸³ beleuchtet den Zustand des „caught in the undertow of fashion“⁴⁸⁴ eines männlichen Zeitgenossen in zwei Radierungen des Jahres 1792. Georgiana Keate, die ihrem von Angelika Kaufmann hochgeschätzten künstlerischen Talent bis zu ihrer Eheschließung mit dem Amateur und Förderer Turners und Girtins, John Henderson, Ausdruck geben konnte⁴⁸⁵, bietet dem Betrachter die Vorder- und die Rückenansicht eines Mannes in aktueller modischer Inszenierung. Die in der Frontalsicht wiedergegebene Figur (Abb. 183) zeigt einen unter dem weit geöffneten dunklen Mantel weiß Bekleideten, der Hut und Stock in seiner linken, mit einem Handschuh versehenen Hand präsentiert. Die rechte Hand ruht auf dem Rücken, die Beine sind in weitem Stand gesetzt. Das lange, gepuderte Haar des leicht nach rechts gewandten, aufschauenden Kopfes trifft auf einen mächtigen Kragenwulst, der durch mehrfach geschlungene Tücher noch von innen aufgepolstert wird. Der Titel des Blattes von 1792, *Neck or Nothing*, ist unter der Darstellung vermerkt. Die untere Randleiste gibt dazu auch eine Auskunft über „Miss Keate“ als Zeichnerin und James Gillray als Radierer des Druckes. Hannah Humphrey⁴⁸⁶, die das Printshop ihres Bruders William Humphrey in der Old Bond Street nach dessen Tod weiterführte, hat auch diese Arbeit publiziert.

Die im Englischen, wie auch im Deutschen durch eine Paarformel konstruierte Redensart „Neck or Nothing“, beziehungsweise: „Um Kopf und Kragen“, wird in der Darstellung in ihrem wörtlichen Sinn thematisiert im Sujet der aktuellen Herrenmode. Diese ist in der Nachfolgezeit des französischen Ancien-Régime-Stils geprägt durch eine Akzentuierung des Bereichs zwischen Kopf und Schultern mittels des „Capot à la Polonoise“⁴⁸⁷. Die Halspartie ist hier, wie auch schon in vorangegangenen Beispielen der Modekarikatur (Abb. 166 und

⁴⁸³ Ein Porträt von John Russell (1792) zeigt die Amateurin im Alter von 21 Jahren, der Zeit, in der die im Nachfolgenden vorgestellten Werke entstanden sind.

⁴⁸⁴ Lawrence E. Klein, „Gender, Conversation and the Public Sphere“, in: Judith Still/Michael Worton, *Textuality and Sexuality*, Manchester 1993, S.110.

⁴⁸⁵ Zur Vita der Amateurin, deren Vater ebenfalls amateurkünstlerisch tätig war, das Buch von Susan Bennett, *“I awleis [sic] admired your talent”: The artistic life of Georgiana Jane Henderson (nee Keate) (1764-1853)*, London 2008. Der Titel zitiert die Würdigung durch Angelika Kauffmann in unkorrektem Englisch. Kauffmann porträtierte Georgiana Keate im Jahr 1779, dazu Bennett 2008, S. 30.

⁴⁸⁶ Hannah Humphrey veröffentlichte den größten Teil der Arbeiten Gillrays. Die Verlegerin lebte zudem in einer Hausgemeinschaft mit dem Künstler und versorgte ihn in seinem zunehmend schlechten Gesundheitszustand der letzten Jahre seines Lebens, dazu Kapitel 3.2 dieser Arbeit.

⁴⁸⁷ Dazu Max von Boehn, *Die Mode. Eine Kulturgeschichte vom Barock bis zum Jugendstil*, bearb. von Ingrid Loschek, 4. Aufl., München 1989, S. 142.

169), völlig in Stoffmengen verschwunden, die Beweglichkeit des Kopfes wird stark beeinträchtigt. Die in der Zeichnung vermittelte Steifheit der Figur steht im Widerspruch zu der im phraseologischen Sinn in Aussicht gestellten Risikobereitschaft dessen, der um „Kopf und Kragen“ alles aufs Spiel setzt. Von letzterem sollte eher Elastizität und Wendigkeit zu erwarten sein. Risikobereitschaft wird gefordert bei der Eroberung der Damenwelt, dabei sollen vermeintliche Finessen der Mode unterstützend wirken. Allerdings bewirkt die feminine Anmutung der männlichen Gewandung in gebauschter und bewegungseinschränkender Oberbekleidung sowie auch der spitzen, rosettengeschmückten Schuhe eine Nivellierung der konventionellen geschlechtspezifischen Entwürfe. Der männlichen Figur ist im Auftritt dieses Paares eher die tradierte passive Rolle der Weiblichkeit zugewiesen.

Mit ihrer idiomatischen Wendung im Titel, *Neck or Nothing*, liefert Keates Karikatur auch ein Beispiel der von Marika Müller definierten „Anspielungsironie“, die sich in vielen Spottbildern fester Syntagmen zur Kennzeichnung eitler Strukturen bedient⁴⁸⁸.

Die von der Amateurin präsentierten Flaneure der Londoner Straßenlandschaft geben, ebenso wie die von Maria Carolina Temple gezeigten Protagonisten, noch im ausgehenden 18. Jahrhundert ein Echo der Verse, in denen John Gay (1685-1732) bereits 1716 in seinem Gedicht *Trivia, or the Art of Walking the Streets of London* einen satirischen Blick auf die bevölkerten Trottoirs der Metropole richtete. Ein Auszug aus Gays Werk, das den zeitgenössischen Lesern praktische Verhaltensanweisungen vermittelte, eröffnet den Zugang zu einer weiteren Darstellung Georgiana Keates:

„You’ll sometimes meet a Fop, of nicest Tread,
Whose mantling Peruke veils his empty Head,
And ev’ry Step he dreads the Wall to lose,
And risques, to save a Coach, his red-heel’d Shoes;
Him, like the Miller, pass with Caution by,
Lest from his shoulder Clouds of Powder fly.“⁴⁸⁹

Eine inhaltliche Achse, die sich von Gays Versdichtung auch zu Fieldings literarischer und zu Hogarths graphischer Umsetzung ziehen lässt, kann hier in der Amateurzeichnung weiterverfolgt werden: Die Rückenansicht einer männlichen Figur (Abb. 184), auf der ebenfalls Georgiana Keate als Zeichnerin und James Gillray als Radierer eingetragen sind, zeigt den modischen Auftritt in leicht veränderter Ausstattung. In dieser kolorierten Graphik

⁴⁸⁸ Dazu Marika Müller. *Die Ironie*, Würzburg 1995, S. 51ff.

⁴⁸⁹ Vgl. John Gay, *Trivia: Or, the Art of Walking the Streets of London* (1716), Buch II, 53-59, London 1760 [?] Ausg. der British Library, S. 15f. sowie sowie den Beitrag von Claire Brant, „Seduced by the City: Gay’s Trivia and Hogarth.“, in: *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London*, Band 6, Nr. 1 (März 2008). Online: <http://www.literarylondon.org/london-journal/march2008/brant.html>.

ist der Herr, der seinen Hut - entsprechend der modischen Variante des „Chapeau bras“⁴⁹⁰ - und seinen Stock unter dem angewinkelten linken Arm trägt, nun mit schleifenverzierten Kniebundhosen und Stiefeletten versehen. Das ebenfalls 1792 erschienene Blatt ist betitelt: *A Backview of the Cape*. Augenfälliges Thema des „Backviews“ ist die haarpuderbestäubte Schulter- und Nackenpartie. Auf dem eng anliegenden Frack kann man den unübersehbaren weißen Fleck des überschüssigen Haarpuders erkennen. Die übermäßige Verwendung des Weizen- und Reismehls für das gepuderte Haarweiß traf im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts vermehrt auf Widerspruch, der auch die Verschwendung des Grundnahrungsmittels anprangerte.

Eine französische Graphik mit dem Titel *La Toilette d'un Clerc de Procureur* von 1775 (Abb. 185)⁴⁹¹ thematisiert diesen modischen Irrweg auch auf dem Kontinent. Das konservative Festhalten an der gepuderten Haartracht reklamiert auch in dieser Zeit noch die Zugehörigkeit zu höheren gesellschaftlichen Rängen⁴⁹², die der Dargestellte für sich in Anspruch nimmt. In der Folgezeit der Französischen Revolution lässt dieses gesellschaftliche Privileg allerdings auch an die Vorsichtsmaßnahmen französischer Adliger denken, die es vorzogen, ohne dieses Kennzeichen in der Öffentlichkeit zu erscheinen. Der Titel *Neck or Nothing* erhält im Bezug auf den gefährdeten Hals- und Nackenbereich in der Assoziation der Guillotine als Strafinstrument eine potentielle zweite Bedeutung.

James Gillray, der für die druckgraphische Bearbeitung der Zeichnung Georgiana Keates signierte, nahm in seiner karikaturistischen Kritik der ausufernden Wege der Französischen Revolution Bezug auf Verhaltensirrtungen der höheren gesellschaftlichen Ränge ebenso wie auf Abnormitäten der Verfolgerseite des Adels. Ein Graphik-Paar, das sich mit den marodierenden republikanischen Horden der „Sans-Culottes“ auseinandersetzt, entstand möglicherweise ebenfalls aus Gillrays Bearbeitung einer Zeichnung von weiblicher Hand: 1794 ist das Erscheinungsjahr zweier Karikaturen mit dem Titel *A Paris Beau* beziehungsweise: *A Paris Belle* (Abb. 186 und Abb. 187)⁴⁹³. Die dort in mordlüsternder Verzerrung gezeigten, mit phrygischer Mütze und Kokarde versehenen Köpfe eines Mannes und einer Frau, die der Revolution und der Guillotine zujubeln, sind mit „Miss Mary Stokes

⁴⁹⁰ Die modische Variante des unter dem Arm getragenen Hutes ergab sich aus der Unvereinbarkeit des unverzichtbaren Accessoires mit den voluminösen Perücken, vgl. dazu die Einführung von Regine Marth in, dies. und Jochen Luckhardt (Hgg.), *Ausst.-Kat. Lockenpracht und Herrschermacht. Perücken als Statussymbol und modisches Accessoire*, Braunschweig (Herzog Anton Ulrich Museum) 2006, S. 11.

⁴⁹¹ Ein Druck von Louis Philibert Debucourt, nach einer Zeichnung von Charles Vernet.

⁴⁹² Vgl. dazu von Boehn 1989, S. 69f. sowie der Beitrag „Empfindsames Rokoko und bürgerliche Natürlichkeit – Zopffrisuren und Stutzperücken“, in: Luckhardt /Marth 2006, S. 160f.

⁴⁹³ Zeitgleich setzte sich auch Isaac Cruikshank mit diesem Sujet auseinander und publizierte bei S.W. Fores in London das Graphik-Paar „*A republican Beau. A picture of Paris for 1794*“ (BM Satires 8435) und *A republican Belle. A picture of Paris 1794* (BM Satires 8436).

delt.“ signiert. Ungeklärt bleibt, ob Gillray hier tatsächlich mit einer Amateurin des Namens Mary Stokes zusammenarbeitete oder dem politischen Sujet durch ein weibliches Pseudonym eine zusätzliche Provokation verlieh⁴⁹⁴. George Paston, auch hier handelt es sich um eine unter Pseudonym publizierende weibliche Person, nämlich: Emily Morse Symonds (1860-1936), berichtet in ihrer Schrift *Social Caricature in the Eighteenth Century* von einer „Mrs. Stokes – the ‚City Championess‘“⁴⁹⁵. Diese Frau war eine populäre Freistilringerin, deren Kämpfe großen Zulauf hatten. Die Nutzung der assoziativen Potenz dieses Namens durch Gillray wäre durchaus denkbar.

Gillrays Zusammenarbeit mit Georgiana Keate wird auch in Mary Dorothy Georges Katalog der graphischen Werke in der Sammlung des British Museums dokumentiert⁴⁹⁶. Susan Bennett zieht in ihrer Publikation zur künstlerischen Arbeit Georgiana Keates die Möglichkeit in Erwägung, dass Gillray auch für die Druckversion weiterer Arbeiten verantwortlich sei⁴⁹⁷. Zwei Kinderzeichnungen⁴⁹⁸ aus dem Oeuvre der Amateurin, die sich in zahlreichen Blättern mit dem zeitgenössisch-aktuellen Themenkreis „Mutterschaft und innerfamiliäre Sensibilität“ beschäftigte, hätten vermutlich ebenfalls durch Gillrays druckgraphische Bearbeitung ein, wie Susan Bennett feststellt, „more professional finish“ erhalten⁴⁹⁹. James Gillray könne sich unter dem Pseudonym „Mrs Paddock“ der Druckersignatur in der Printversion der Kinderzeichnungen eingebracht haben. Diese Arbeiten Georgiana Keates sind aufgenommen in den bereits mehrfach genannten zweibändigen Katalog von Richard Bull, *Etchings and Engravings done by the Nobility and Gentry of England – or by Persons not exercising the Art as a Trade*⁵⁰⁰. Die Sujets der Arbeiten männlicher (Bd. I) und weiblicher (Bd. II) Amateure zeigen eine große Nähe. Neben Landschaften und mythologischen Szenen, widmen sich auch die männlichen Vertreter der nicht-erwerbsmäßig Arbeitenden dem Bildthema „Mutter und Kind“.

James Gillray nahm das von Georgiana Keate gewählte Sujet der Rückenansicht des modisch inszenierten Herren im „Puderüberschuss“ von 1792 in Arbeiten der Zeit um die Jahrhundertwende auf, wie sich an Beispielen aus den Beständen der Graphischen Sammlung

⁴⁹⁴ Zu dieser ungeklärten Urheberschaft, vgl. Thomas Wright, *Historical and Descriptive Account of the Caricatures of James Gillray*, London 2009, S. 57f.

⁴⁹⁵ Vgl. dazu George Paston, *Social Caricature in the Eighteenth Century*, London 1905, S. 78. Die Autorin Emily Morse Symonds rekurrierte in ihrem Decknamen auf George Eliot und George Sand.

⁴⁹⁶ Dazu Mary Dorothy George 1938, Bd. VI. 1784-1792, S. 966f., Nr.8190 und 8191.

⁴⁹⁷ Vgl. Bennett 2008, S. 51.

⁴⁹⁸ Vgl. BM Collection Database, Reg. Nr. 1917,1208.3180/Reg. Nr. 1917,1208.3181.

⁴⁹⁹ Susan Bennett begründet diese Vermutung im Vergleich mit weiteren Arbeiten Georgiana Keates desselben Erscheinungsjahres, die von einer Freundin der Amateurin im Punktierstich wiedergegeben wurden, vgl. Bennett 2008, S. 51.

⁵⁰⁰ Vgl. S. 102 dieser Arbeit.

des British Museums belegen lässt. Allerdings haben jene um 1800 entstandenen Rückenansichten das in den Modekarikaturen Keates noch in gefälligem Rahmen gezeigte männliche Bemühen um Eleganz eingeübt und möchten schonungslos die Lächerlichkeit der Erscheinung zur Geltung kommen lassen. In der grundsätzlich ohnehin abwertenden Darstellung einer Person „von hinten gesehen“, zeigt Gillray den Theaterautor Sir Lumley St. George Skeffington (1771-1850)⁵⁰¹ als einen Repräsentanten des eitlen Habitus, des „fop“. Dieser blickt in einer Karikatur von 1799 im modisch-schrillen Aufzug unter Galgenvögeln dem Wegverlauf zu einem Hinrichtungsplatz nach (Abb. 188).

Jenseits der Jahrhundertwende wird die Bildformel der gepuderten, unförmigen männlichen Rückenansicht zum Chiffre des „Prince of Wales“, den Gillray in zahlreichen Karikaturen ins Visier nahm. Eine dieser unverblünten Bloßstellungen des Thronerben, *The Presentation – or – the Wise Men’s Offering* von 1796⁵⁰², die den Sohn des Königs in völlig würdeloser Erscheinung präsentierte, hatte das Königshaus dazu bewegt, gegen den Künstler vorzugehen. Das für Gillray verhängte Darstellungsverbot, den Thronfolger betreffend, ließ sich durch die genannte Rückenfigur umgehen, die von den Rezipienten der satirischen Drucke allerdings eindeutig identifiziert wurde⁵⁰³. 1802 erschien in Hannah Humphreys Graphikhandlung eine solche Rückenansicht (Abb. 189), die den Verspotteten in einer Position zeigt, die an die Darstellung des „Backview“ von Georgiana Keate erinnert. Die Kleidung des Prinzen im Jean-de-Bry-Mantel⁵⁰⁴ bekundet dazu noch eine Vorliebe für den französischen Modestil, ganz im Widerspruch zum zeitgenössischen britischen Selbstverständnis und wird dem Spott ausgesetzt durch das nachlässig hervorstehende Schnupftuch oder den Hemdenzipfel zwischen den Mantelschößen. Gillray bringt das in der Moderkarikatur von 1792 bereits

⁵⁰¹ Vgl. dazu den Eintrag im *Dictionary of National Biography* 1885-1900, Bd. 52, William Prideaux Courtney, Skeffington, Lumley St. George, [https://en.wikisource.org/wiki/Skeffington,_Lumley_St._George_\(DNB00\)](https://en.wikisource.org/wiki/Skeffington,_Lumley_St._George_(DNB00)).

⁵⁰² Vgl. dazu The British Museum Collection Database, BM Satires 8779.

⁵⁰³ Dazu: Hendrik Ziegler schildert in seinem Beitrag „Majestätsbeleidigung“ Gillrays opportunistische Position. Gillrays politische Nähe zu den von der Monarchie gestützten Torys hinderte ihn weder daran, sich die Freiheit der karikaturistischen Kritik an Mitgliedern des Königshauses zu nehmen, noch daran, jährliche Pensionen oder Ankaufsangebote von besonders prekären Druckplatten durch die Familie George III. zu akzeptieren. Vgl. Hendrik Ziegler, „Majestätsbeleidigung“, in: Uwe Fleckner, Martin Warnke u. ders. (Hgg.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, Bd. I, Abdankung bis Huldigung, München 2011, S.119. Christiane von Schultzenndorf charakterisiert James Gillray im Kontext dieser opportunistischen Haltung als den „zynischen Hofnarr der ‚beau monde‘“, dazu dies. in: Christiane von Schultzenndorf, *Zur Darstellung und Bewertung der englischen ‚dilettanti‘ in der Malerei und Grafik 1720-1830*, Bonn 1999, S. 177.

⁵⁰⁴ Ein Kleidungsstil, eingeführt durch Baron Jean de Bry oder Debry (1760-1834), 1793 Abgeordneter des französischen Nationalkonvents, dessen Ausspruch „La patrie est en danger“ sich für die pejorative Einschätzung der staatsmännischen Fähigkeiten des englischen Thronfolgers aufnehmen ließ. James Gillray thematisiert in einer Karikatur von 1799, betitelt, *A French Taylor fitting John Bull with a ‚Jean de Bry‘*, den maliziösen Einfluss Frankreichs auf die britische Politik, dazu BM Coll., BM Satires 9425.

Darauf, dass Feindschaften und Kriege zwischen England und Frankreich die wechselseitige Inspiration modischer Tendenzen nicht unterbrechen, hat Aileen Ribeiro hingewiesen: „In spite of the war between England and France, there was considerable communication of the fashions between the two countries.“ Vgl. Ribeiro 2003, S. 113.

anklingende Figurenschema ebenfalls ein in der Arbeit *Visiting the Sick* von 1806 (Abb. 190). In der Karikatur *L'Assemblée Nationale, or Grand Cooperative Meeting at St. Anne's Hill* (Abb. 191) von 1804 genügt weniger als die Hälfte der angeschnittenen Rückenfigur, eine weitere Steigerung des Affronts, um die Anwesenheit des Prinzen von Wales zu markieren.

2.2.3 Von Britannia zu John Bull

Der karikaturistische Spott des späten 18. Jahrhunderts richtete sich nicht nur auf die Lebensformen des Adels und deren Nachahmung durch das wohlhabende Bürgertum, sondern nahm auch die kleinbürliche Existenz ins Visier. Die Symbolfigur des „John Bull“ gewann Bedeutung als Verkörperung des britischen Staatsbürgers, häufig in seiner Rolle des Opfers obrigkeitlicher Verordnungen.

Tamara L. Hunt verweist in ihrem Beitrag *Defining John Bull* auf einen ikonographischen Wandel der britischen Symbolfigur der „Britannia“ in Konsequenz auf weibliches Vordringen in männliche Aktionsfelder. Hunt argumentiert, dass im Kontext der Geschehnisse um die Wahlen von 1784 in England und unter dem Eindruck des weiblichen politischen Aktionismus im revolutionären Frankreich sich in der graphischen Präsentation der „Britannia“ ein Imagewandel abzeichnete⁵⁰⁵. Repräsentationen zeigten die Symbolgestalt nun in weiblichen Rollenkonventionen als mütterliche oder auch als der männlichen Unterstützung bedürftige Figur. Gleichzeitig gewann das männliche „national icon“ des „John Bull“ an Bedeutung. Dieser machte in seiner Repräsentation des britischen Bürgers angesichts der Auseinandersetzungen mit Frankreich aus seiner „antigallischen“ Ausrichtung keinen Hehl⁵⁰⁶. Zahlreiche Darstellungen Gillrays oder der Cruikshanks, die die nationale Symbolfigur in ihrer Reaktion auf politische Entscheidungen und Ereignisse zeigen, lassen dies deutlich werden. In der derben Figur des John Bull stand nun allerdings der, auch in ihrer karikaturistischen Bearbeitung immer noch an das Zitat einer antiken Skulptur erinnernde, „Britannia“ ein männliches Pendant gegenüber, das jegliche Züge klassizistischer Wohlgestalt vermissen ließ. Die Repräsentation des biedereren, wohlbeleibten und weltlichen Genüssen nicht abgeneigten John Bull bot sich als Sujet der Karikatur an in mehrgleisiger Wertigkeit: zum einen im Spott über das maßlose und törichte Verhalten des tumben Spießbürgers, zum anderen aber bisweilen auch in der Wertschätzung seines Bemühens um ureigenste

⁵⁰⁵ Hunt 2003, S. 139 ff.

⁵⁰⁶ Vgl. Hunt 2003, S. 144 zur Geschichte der Figur des John Bull als einer Erfindung der Satire John Arbuthnots von 1712. Hier findet sich der Terminus „antigallican“.

Bürgertugenden, wie Familiensinn, Friedfertigkeit und Wertschätzung des nationalen Wohlergehens. In diesen Neigungen konnten sich die zeitgenössischen Betrachter ebenso wiederfinden, wie in dem Unmut der Symbolfigur über die Gängelung des Staatsbürgers durch Steuergesetze.

Im Männlichkeitsentwurf des John Bull konstituierte sich, wie oben bereits angesprochen, ein Gegenbild des in der Folge anarchischer Entwicklungen der Revolution ausgemergelten und von kriminellen Energien gesteuerten Franzosen. James Gillray karikiert die Gegensatzfiguren unter anderem in seiner Darstellung *French Liberty, British Slavery* von 1792 (Abb. 192)⁵⁰⁷. Karikaturen der konträren Nationalstereotype waren populäre Sammlungsobjekte des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Als Beispiel sei hier nur die umfangreiche Sammlung der bereits erwähnten Sarah Sophia Banks genannt, in der sich unter dem Titel *Political and Miscellaneous Broadsides* Blätter James Gillrays und George Woodward Moutards zum propagandistisch verbrämtem Sujet des „Glorious English Victory over the French“ befinden⁵⁰⁸.

Eine Verbreitung auf dem europäischen Kontinent erfuhren satirische Zeichnungen dieses Themenzusammenhangs aber auch in Journalen, wie der eingangs schon genannten Zeitschrift *London und Paris*. Der Weimarer Verleger Friedrich Justin Bertuch edierte seine *Berichterstattung über Kunst, Kultur, Wirtschaft, Politik und Gesellschaft*⁵⁰⁹ in acht jährlich erscheinenden Ausgaben zwischen 1798 und 1815. Bertuch knüpfte mit dieser Zeitschrift, die in unterhaltsamer Weise über die aktuellen Entwicklungen in den europäischen Metropolen London und Paris informierte, an den Erfolg seines mit großem Interesse aufgenommenen *Journal des Luxus und der Moden* an, das ihm seit seinem Erscheinen im Jahr 1786 beachtlichen unternehmerischen Erfolg bescherte⁵¹⁰. Diese Journale ergänzten die in Deutschland ebenfalls mit Aufmerksamkeit rezipierten Reiseberichte von Englandtouristen, wie Gebhard Friedrich August Wendeborn (1742-1811). Die Beiträge des von Bertuch anberaumten „interkulturellen Netzwerks“⁵¹¹ verschafften den Lesern der Periodika in Texten und sinnfälligen Karikaturen einen Einblick in die politischen Kulturen Englands und Frankreichs, die sich grundlegend von der Situation in „Deutschland“ unterschieden.

⁵⁰⁷ Die Karikatur Gillrays zeigt den verwahrlosten, sein kärgliches Mahl von Lauchzwiebeln verschlingenden Franzosen, der als Prototyp des verrohten Bürgers der Französischen Revolution in zahlreichen Darstellungen des Künstlers erscheint. Das Pendant des gierigen „Vielfräßer“ John Bull zeigt hier allerdings ebenfalls die Negativseite der britischen Nationalfigur.

⁵⁰⁸ Vgl. dazu: das Zeitdokumente der britischen Öffentlichkeit um 1800 beherbergende Konvolut der *Miss Banks Collections. Political and Miscellaneous Broadsides*, Britsh Library, London, LR 301 h 10.

⁵⁰⁹ Vgl. Wolfgang Cilleßen und Rolf Reichardt u.a. 2006, S. 7.

⁵¹⁰ Dazu auch S. 18 dieser Arbeit.

⁵¹¹ Dazu Cilleßen/Reichardt 2006, S. 15.

Prominentes Sujet der englischen Karikaturen - in überwiegender Zahl handelt es sich um Arbeiten James Gillrays - war der Konflikt der Nation mit den Machtansprüchen Napoleons. Dieser wurde in Nachstichen dem deutschen Leserpublikum in Gillrays drastischer Kritik nahegebracht. Darüber hinaus vermittelten auch Gesellschaftssatiren ohne politische Ausrichtung einen Eindruck des bürgerlichen Lebensalltags auf den Britischen Inseln.

Der Figur des Londoner „Cockneys“ widmet sich eine Reihe von Karikaturen, die Wolfgang Cilleßen, Rolf Reichardt und Christian Deuling in ihrem Ausstellungskatalog zum publizistischen Werk Bertuchs im Klassischen Weimar vorstellen. In diesem Kontext erscheint der Londoner „Spießbürger“ in der ikonographischen Formel des „John Bull“. Grundtenor der hier vorgestellten Blätter ist der Spott über das Freizeitverhalten des Großstadtbewohners der aufstrebenden „middling sorts“, der sich und seiner Familie eine den besser gestellten Klassen vorbehaltene Lebensqualität zu verschaffen sucht. Dabei geht dem behäbigen John Bull die Gewandtheit und Contenance der adligen Vorbilder ab. Die körperliche und geistige Unbeweglichkeit des Emporkömmlings erregt den Spott des Betrachters. So widmete sich James Gillray in zwei 1800 erschienenen Blättern unerfahrenen Jagdsportvertretern, die der genannten Personengruppe zuzuordnen sind⁵¹².

Einen weiblichen Beitrag zu diesem gesellschaftskritischen Themenfeld liefert eine Arbeit der bereits eingangs erwähnten Mary Cruikshank, betitelt: *The Origin of Cockney*, datiert 1808 (Abb. 193)⁵¹³. Mary Cruikshank war die Ehefrau Isaac Cruikshanks und die Mutter der ebenfalls künstlerisch tätigen Söhne Robert und George. Die kolorierte Radierung erschien mit der Angabe „nach Mary Cruikshank“ in Heft 4 der Ausgabe von *London und Paris* des Jahres 1808⁵¹⁴. Das mit „Mary Cruikshank del.“ signierte Blatt ist im Übrigen auch Teil der Sammlung der englischen Prinzessin Elizabeth (1770-1840), einer Tochter König George III. und späteren verheirateten Landgräfin von Hessen-Homburg. Durch Erbschaft gelangte die umfangreiche graphische Sammlung der Adligen nach Greiz in Thüringen und befindet sich heute im Bestand des dortigen Sommerpalais mit seiner Abteilung karikaturistischer Kunst, dem SATIRICUM.

Cruikshanks Darstellung zeigt eine vierköpfige Familie auf einem Spaziergang. Jene Gruppe hat die im Bildhintergrund als Silhouette erkennbare Metropole London verlassen. Das Elternpaar mit Sohn und Tochter im Sontagsstaat ist, vom Grün der Hecken und Büsche umgeben, an einen Weidezaun gelangt, hinter dem, in der linken Bildhälfte, ein weißes Pferd

⁵¹² Cilleßen/Reichardt/Deuling 2006, S. 213f, Katalog Nr. IV.8 und IV.9.

⁵¹³ Dazu S. 12 dieser Arbeit.

⁵¹⁴ Vgl. dazu die Angaben bei Cilleßen u.a. 2006, S. 214: *The Origin of Cockney* (Der Londoner Pfahlbürger), 1808. Nach Mary Cruikshank. LP,21.1808, Heft 4, No. IX.

zu sehen ist. Diesseits des Zaunes stehen ein Hahn und eine Henne vor einem Wegestein, der die Entfernung „1 Mile from London“ angibt. In der Szene richtet der Sohn offensichtlich eine Frage an den neben ihm stehenden Vater, was sich aus dem Zeigegestus und der Körperwendung des Jungen entnehmen lässt. Der sich zwischen dem Sohn und dem Vater entwickelnde Dialog wird dem Betrachter der Karikatur in einem Untertext in Slang-Sprache mitgeteilt:

„Son: ‘Father what do you call that there Noise these here Horse is a Making?’

Father: ‘Why I believe as how they calls it Horse Neighing.’

Son: ‘how Vonderfull!! O my Eye Father look there is a Cock Neighing.’”

Der Junge mißdeutet den Laut des Hahns, der sich gerade zum Krähen erhoben hat, als „Wiehern“, welches natürlich vom Pferd ausging.

Die Darstellung Cruikshanks versucht, die Etymologie der Bezeichnung des Londoner Slangs „cockney“, gesprochen von Bürgern der „Cheapside“ im östlichen Teil der Stadt, anekdotisch in Bildform zu vermitteln. Zu dem auch für Personen gebrauchten Spitznamen mit herabsetzender Implikation gibt es Erklärungsvorschläge, die in einem Lexikon der Vulgärsprache von 1785 dargelegt sind. Herausgeber ist der bereits erwähnte Zeichner und Lexikograph Francis Grose⁵¹⁵. Grose bietet unter dem Eintrag „cockney“ einen Verweis auf den gleichlautenden Spitznamen für alle Londoner, die in Hörweite der Glocken der Kirche „Mary-le-Bow“, östlich von St. Paul’s Cathedral geboren seien, spricht aber in diesem Zusammenhang auch die missverständliche Zusammenführung von „cock“ und „neigh“ an, dem Wiehern eines Hahnes, das durch die gleichzeitige Lautäußerung des Federviehs und eines vorbeilaufenden Pferdes entstand. Schließlich wird als „cockney“ auch der verzärtelte, den Anforderungen des Lebens nicht gewachsene „nestle cock“ angeführt⁵¹⁶. Grundton der Erläuterungsangebote des Terminus ist die Bewertung des Spießbürgers als eines unflexiblen, langsamen und nicht schöpferischen Geistes.

Auch in Cruikshanks Karikatur fällt die „Steifigkeit“ der Figuren ins Auge, genauer, des Elternpaares, dessen Behäbigkeit dem Betrachter eine mangelnde Beweglichkeit des Intellekts der Protagonisten nahelegt. Der in Bertuchs Journal übliche Kommentar zum Bildbeitrag geht auf diese Anmutung ein und verweist auf „das festeingewurzelte à plomb der beiden Alten“, wobei „das niedliche Tändelstökchen“ dem Papa noch einen „Strebepeiler“ liefere⁵¹⁷. Im Verlauf des Kommentars beurteilt der anonyme Autor die Qualität des Blattes im Übrigen als

⁵¹⁵ Francis Grose, *A Classical Dictionary of the Vulgar Tongue*, London 1785.

⁵¹⁶ Francis Grose, Eintrag „Cockney“, in: *A Classical Dictionary of the Vulgar Tongue*, 3. Aufl., korrigiert und erweitert, London 1796, ohne Seitenangabe.

⁵¹⁷ Anon., *Der Londoner Pfahlbürger. (The Origin of Cockney)*, in: F.J. Bertuch (Hrsg.), *London und Paris*. 1798-1815, Bd. 21, Rudolstadt 1808, S. 345-355.

wesentlich niedriger, verglichen mit einer Darstellung Hogarths, auf die Cruikshanks Arbeit augenscheinlich zurückgehe⁵¹⁸. Der Kommentator macht diese Einschätzung an den „gesalzenen“ Anspielungen des von ihm zitierten Blattes *Der Abend* von William Hogarth (Abb. 194) fest, dem Mary Cruikshanks „Cockney“ in vielem nachstehe.

Hogarth's *Evening*, Teil der im Jahr 1738 publizierte Serie *Four Times of the Day*, zeigt eine vermutlich vom sonntäglichen Ausflug zurückkehrende Familie. Hier werden dem Betrachter die psychischen Befindlichkeiten und Beziehungen der Familienmitglieder durch eine subtile graphische Narration erschlossen. Hogarth's Verweise, im „gehörnten“ Kopf des Familienvaters oder in der deformierten Physiognomie des Knaben, die Fragen aufwirft, um nur zwei Beispiele zu nennen, bestätigen Georg Christoph Lichtenbergs Kommentar der Kupferstichtafeln Hogarths: „Diese Zeichensprache führt uns indessen sehr tief in die Geschichte dieser Familie“⁵¹⁹. Es steht allerdings zur Diskussion, ob Mary Cruikshanks summarisches Vorgehen im Bildaufbau der wesentlichen Elemente der Cockney-Geschichte diesem Anspruch überhaupt gerecht werden musste, um dem Betrachter den Entstehungszusammenhang der Anekdote zu vermitteln. Eine Bewertung bezüglich der Intensität des kritischen künstlerischen Blicks auf die Persönlichkeit des Spießbürgers muss die Aufnahmefähigkeit der Betrachter und ihres Betrachtungskontextes in Betracht ziehen, gerade im breiten gesellschaftlichen Publikum der Karikatur.

Die Zeichnung der Amateurin reiht sich in weitere Arbeiten des Themenfeldes ein, dem Sonntagsvergnügen der bürgerlichen Mittelklasse. Diana Donald spricht von „A Cit's Sunday Routine“. Letzteres werde vermittelt wird in „glimpses of the humdrum Sunday diversions of the London shopkeeper and small trader“⁵²⁰.

Robert Dightons Darstellung mit dem Titel *Mr. Deputy Dumpling and Family enjoying a Summer Afternoon* (Abb. 195) erschien 1781. Dighton zeigt eine Familie der „middling sorts“ auf dem Weg zum „Bagnigge Wells Park“, einem populären Ort des Londoner Freizeitvergnügens. Der Spott des Zeichners richtet sich auch hier, wie in Cruikshanks

⁵¹⁸ Ebd., S. 353.

⁵¹⁹ Vgl. dazu Wolfgang Promies (Hg.), *Lichtenbergs Hogarth*. Die Kalender-Erklärungen von Georg Christoph Lichtenberg mit den Nachstichen von Ernst Ludwig Riepenhausen zu den Kupferstich-Tafeln von William Hogarth, München/Wien 1999, S. 175.

Der potentielle Interpretationsrahmen ist durch Hogarth's graphische Details so weit gesteckt, dass Bernd Krysmanski in der unkindlichen, befremdend hässlichen Erscheinung des Knaben das Opfer eines pädophilen Zugriffs zu erkennen glaubt, was sicher mit interpretatorischer Vorsicht zu bewerten ist. Dazu Bernd Krysmanski, *Hogarth's hidden parts: satiric allusion, erotic wit, blasphemous bawdiness and dark humour in eighteenth-century English art*, Hildesheim 2010, S. 206f.

⁵²⁰ Vgl. dazu den Aufsatz von Diana Donald, betitelt „'Mr Deputy Dumpling and family': satirical images of the city merchant in eighteenth-century England“, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 131, Nr. 1040, November 1989, S. 748-755, 748. Eine Karikatur Robert Dightons, auf die hier Bezug genommen wird, soll im folgenden Text dieser Arbeit noch vorgestellt werden.

Karikatur, auf das Elternpaar in seinem Auftritt: der unbedarften Zufriedenheit der Mutter in voluminöser Kleiderwahl und des Vaters mit verrutschter Perücke, einer bekannten Spottformel Hogarths. In dessen Wirtshausszene seiner Druckgraphik *A Midnight Modern Conversation* von 1732⁵²¹ gibt der Künstler in der Darstellung einer Gruppe einfältiger Zecher eine ganze Variationsbreite des derangierten künstlichen Haarschopfes wieder, bis hin zum völligen Verlust der Perücke.

In ähnlicher Weise wie bei Mary Cruikshanks Blatt, lässt sich auch in dieser Darstellung eine mehrschichtige Bewertung der Vaterfigur vornehmen, die ein John-Bull-Zitat⁵²² liefert. Neben dem Spott über das tumbe Äußere des Familienangehörigen klingt in dessen wohlgemeinter Fürsorge für die Seinen jedoch auch eine positive Implikation an. Dightons Komposition der Figurengruppe im geschlossenen Quadrat kann den Zusammenhalt der Familie noch unterstreichen.

Eine 1797 publizierte Karikatur James Gillrays, betitelt, *La promenade en famille – a sketch from life* (Abb. 196), nimmt ebenfalls das Sujet des Familienausflugs auf. Dem Künstler gelingt hier eine doppelte Ironisierung, indem er die Spottformel des kleinbürgerlichen Freizeitvergnügens wieder mit aristokratischen Protagonisten besetzt, deren Flanieren den weniger begüterten zum Vorbild diene. William IV., ein Sohn George III., ist hier zum schwitzenden Familienvater in der Art des „John Bull“ degradiert, der seine illegitime Kinderschar in Begleitung seiner Mätresse, der Schauspielerin Dorothy Jordan, durch eine waldige Region ziehen muss.

Diana Donald hat in einem Aufsatz zum Gegenstand der Karikaturen des bürgerlichen Lebens diesen Darstellungen eine vorrangige Schilderung der sozialen Realität abgesprochen. Vielmehr könne man in ihnen die Pflege tradiert Typologien und Klischees feststellen⁵²². Dennoch nähmen die Bilder in ihrer Themenwahl satirische Modi des 19. Jahrhunderts, wie man sie später bei Daumier fände, vorweg.

2.2.4 Spielkartenkarikaturen – *Transformation Playing Cards*

Die Figur des „John Bull“ ist im Themenkatalog eines weiteren, von Frauen genutzten Bildträgers kleinformatiger karikaturistischer Graphik präsent: den Spielkartenkarikaturen.

⁵²¹ Vgl. dazu: William Hogarth, *A Midnight Modern Conversation*, 1732, The Metropolitan Museum; New York, Nr. 91.1.77.

⁵²² Dazu Donald 1989, S. 761.

Vorläufer dieses Bildformats, die oben genannten „Caricatura Cards“⁵²³, fanden eine mit Interesse aufgenommene Ergänzung durch die zu Beginn des 19. Jahrhunderts in den europäischen Ländern und Amerika verbreiteten standardisierten Spielkarten mit verschiedenen „Augen“ und „Farben“-Werten⁵²⁴. Die Einbeziehung der Symbole, wie „Herz“, „Karo“, „Pik“ und „Kreuz“, bzw. deren landesüblicher Varianten und deren Weiterführung in kleine Bilderzählungen in den sogenannten „Transformation Playing Cards“, forderte offensichtlich im Besonderen die weibliche künstlerische Kreativität heraus. Dies könnte auf das Medium der Spielkarte in ihrer Bedeutung des gesellschaftlichen Austausches im privaten Kreis und in Salons zurückzuführen sein. In Deutschland ließe sich weibliches Interesse auch durch das Publikationsmedium der Spielkarten-Kunstwerke begründen, deren frühe Ergebnisse wiederum in einer Reihe Cotta'scher Almanache veröffentlicht wurden. Johann Georg Cotta gab in den Jahren 1805 -1811 Kartenalmanache heraus, die in den 52 Wochen jedes Jahres jeweils ein Exemplar (Kartengröße 9,8 x 6,8 cm) des Kartenspiels gleichen Umfangs präsentierten⁵²⁵. Ein enger Austausch mit Praktizierenden dieser graphischen Kunstform ist nachvollziehbar durch Werke englischer Adelsvertreterinnen, die in Deutschland ansässig waren, wie die Gräfin Charlotte von Jenison Walworth (geb. 1766-1864), einer Tochter Mary Day Beauclercs, deren Transformation Cards ein hohes zeichnerisches Niveau erreichten⁵²⁶. Eine Vorstellung der zeitgenössischen Rezeption des graphischen Mediums und dessen Funktion gibt eine von Detlef Hoffmann zitierte Ankündigung des fünften Cotta'schen Almanachs aus dem *Morgenblatt für gebildete Stände, Intelligenz-Blatt* von 1809, Nr. 25:

„Vier Jahrgänge des Karten-Almanachs haben sich der vorzüglichen Gunst des Publikums zu erfreuen gehabt. Die sinnreichen Ideen, von zarter weiblicher Hand hingescherzt, und die Ausführung verdienen diese Gunst.“⁵²⁷

Auf diese „günstige Aufnahme“ hatte bereits der Begleittext der ersten Aufgabe abgezielt:

„Sie böten fürwahr Stoff zu interessanten belehrenden Gesprächen, verwiesen die modische Langeweile, trieben vielleicht manchen spielsüchtigen Gatten, wenn bei'm Passen sein Aug' auf einem rührenden Familienauftritt haftet, früher, besser, zärtlicher nach Hause, riefen den zeitvertäuelnden Künstler zu seinen schönen Formen, zu neuen Kunstschöpfungen zurück, predigten leichtsinnigen Müttern, oder pflichtvergessenen Gattinen beim Anblick von Coeur-Acht oder Carreau-Drei durch die Augen in's Herz, und belohnten, wer nach getragener Last

⁵²³ Vgl. Abb. 72 dieser Arbeit.

⁵²⁴ Dazu u.a., Albert Field, *Transformation Playing Cards*, Stanford 1987, S. 6ff.

⁵²⁵ Dazu Detlef Hoffmann/Erika Kroppenstedt, *Die Cotta'schen Spielkarten-Almanache 1805-1811*, Deutsches Spielkarten-Museum, Bielefeld 1968 sowie der Aufsatz von Detlef Hoffmann, Die Kartenalmanache der J.G. Cotta'schen Buchhandlung, in: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/azgnm/article/download/.../29225>

⁵²⁶ Dazu Hoffmann 1968, Abb. S. 122-125.

⁵²⁷ Dazu Hoffmann 1968, S. 128.

und Hitze des Tages bei einem sogenannten ‚Spielchen‘ Erholung suchte, mit doppeltem Genuße.“⁵²⁸

In dieser Weise geben zeitgenössische Kommentare in deutschen Printmedien eine Vorstellung des Rezeptionskontextes der von Amateurinnen gestalteten Spielkarten. Auch englische Amateurinnen wandten sich dem graphischen Format zu.

Anne Seymour Damer (1748-1828), Bildhauerin, Autorin und Mitglied des *Bluestocking Circles*, war Horace Walpole als einer zentralen Persönlichkeit der britischen Kunst- und Literaturlandschaft des 18. Jahrhunderts in enger Freundschaft verbunden. Walpole förderte Anne Conway, so ihr Geburtsname, in ihren künstlerischen Interessen von Jugend an und machte sie schließlich zur Erbin seines Landsitzes Strawberry Hill⁵²⁹. Der Initiative Walpoles geschuldet war jedoch nicht nur die bildhauerische Vervollkommnung der Künstlerin, deren Schaffen sich am Vorbild der Skulptur der griechischen und römischen Antike orientierte, sondern auch Damers Bekanntschaft mit Mary Berry und weiteren Frauen, die zu ihren engsten Freundinnen und Lebenspartnerinnen wurden. Anne Damers „Sapphic nature“, auf die in der zeitgenössischen Literatur immer wieder angespielt wurde, blieb ihrem gesellschaftlichen Umfeld nicht verborgen, zumal die Bildhauerin ihre gleichgeschlechtlichen Neigungen nach dem Tod ihres Mannes bedenkenlos auslebte. Ein Kommentar des Malers und Tagebuchautors Joseph Farington (1747-1821), hier zitiert nach Emma Donoghue, hat Damers Vorliebe für männliche Bekleidung zum Gegenstand:

„the painter Joseph Farington (one of the male artists hostile to this ‘lady amateur’), recorded Mrs Damer’s many ‘singularities’ in his diary, on 19 August 1798, he claimed she wore mannish clothes, and that she and Mary Berry were excessively, gershily devoted to each other.“⁵³⁰

Während Georgiana Keate nach ihrer Heirat ihre künstlerische Betätigung weitgehend aufgab, widmete sich Anne Damer nach dem Tod ihres Mannes, der 1776, mit hohen Spielschulden

⁵²⁸ Dazu Hoffmann 1968, S. 24.

Graphische Arbeiten im Kontext dieser „Transformation“ von Spielkarten fanden auch Zuspruch im deutschsprachigen Kulturraum, so veröffentlichte J.C. Cotta eine deutsche Übersetzung des „Hudibras“-Themas, eines satirischen Epos‘ Samuel Butlers aus dem 17. Jahrhundert, zu dem William Hogarth 1725-26 Illustrationen geschaffen hatte, im Jahr 1804 für die Almanach-Publikation.

In Frankreich präsentierten „Cartes à Rire“ satirische Darstellungen politischer Landesvertreter auf der Zeichengrundlage von Spielkartensymbolen, dazu <http://www.wopc.co.uk/transformation>.

⁵²⁹ Vgl. dazu. Alison Yarrington, *Anne Seymour Damer (1749-1828): The Oxford Dictionary of National Biography* online: doi109.1093/ref:odnb/7084.

⁵³⁰ Dazu: Emma Donoghue, „Random Shafts of Malice: The Outing of Anne Damer“, in: Caroline Gonda/John C. Beynon (Hgg.), *Lesbian Dames: Sapphism in the Long Eighteenth Century*, Farnham/Burlington 2010, S. 145. Eine bei William Holland 1789 erschienene satirische Zeichnung (Abb. 197) mit dem Titel: *The Damerian Apollo*, 1789, zeigt Anne Damer bei ihrer bildhauerischen Tätigkeit. Die am Gesäß einer gewaltigen Apollo-Skulptur arbeitende Damer wird flankiert von einer die gleichgeschlechtliche Knabenliebe thematisierenden Gruppe linksseits und der Büste eines Jungen, deren Sockel die Inschrift trägt: „A Model to make a Boy from“ rechtsseits. Das Profil des Knaben wird in der Seitenansicht der Künstlerin wiederholt.

belastet, Selbstmord beging, der bildhauerischen Arbeit mit größter Intensität. Aus der Zeit vor ihrer Eheschließung stammt vermutlich eine kleine Reihe von Karikaturen, die die Bildhauerin in Spielkartenmanier anlegte. Die vier kleinformatischen Arbeiten befinden sich in einer illustrierten Sonderausgabe des Inventarbandes der Walpole'schen Villa, betitelt *A Description of the Villa of Horace Walpole ... at Strawberry Hill* (1784)⁵³¹, der in der privaten *Strawberry Hill Press* Walpoles gedruckt wurde. Anne Damers Zeichnungen wurden diesem Inventar des Landsitzes 1774 beigelegt, in einer Zeit des ehelichen Zerwürfnisses, dem die Trennung von ihrem Mann folgte. Im Beispiel der Nutzung der Spielkarte als Bildträger durch die Künstlerin liegt noch keine genuine Form der Transformation Cards vor.

Auf den vier Blättern sind jeweils die beiden Seiten einer Spielkarte gegenübergestellt. So ist einer figürlichen Darstellung je eines der vier Grundsymbole des Kartenblattes beigegeben (Abb. 198, 199, 200, 201). Die Bleistiftzeichnungen sind mit Bildtiteln versehen und tragen den Namen der Zeichnerin, „Miss Anne Conway, now Mrs. Damer“, eine Zuschreibung, die auf der Spielkartenfarbe in Tintenschrift wiederholt wird. Anne Damer hat männliche Personen, vor allem Militärs unterschiedlicher Nationen, dargestellt. Dies geschah in einem einheitlichen Modus, als ganzfigurige Erscheinung in linksgerichteter Profilansicht. Die Zeichnungen lassen an Elizabeth Gulstons Arbeiten denken. Damers schlankem *French officer* (Abb. 198) in zeitgenössischer Haartracht und Gewandung, den Degen an der Hüfte und den Hut unter dem linken Arm tragend, ist am rechten Bildrand ein wohlbeleibter englischer *Aleborne man* mit Perücke, Lederschürze - vielleicht in Andeutung einer Wirtsfigur - und Bierkrug zur Seite gestellt. Damers Nebeneinander der Vertreter des französischen Militärs und des dem Fleisch- und Biergenuß zugeneigten Briten, der den zahlreichen Karikaturen „John Bulls“ von Gillrays Hand nahesteht, gibt hier jedoch nicht das häufig thematisierte aggressive Gegenüber der Nationalstereotype wieder. Während Gillrays Englishmen und Frenchmen sich in der Regel, wie in dem Blatt *Politeness*⁵³² von 1780, feindselig beäugen und in ihrer Konfrontation beide eine eindeutig negative karikaturistische Bewertung erfahren, erhält Damers Vertreter der eigenen Nationalität in der halslosen und dickbäuchigen Figur des Biertrinkers mit den mächtigen Waden eine eher humorvolle Charakterisierung. Im Unterschied zu den im Sammlungsband Walpoles archivierten

⁵³¹ Der vollständige Titel lautet: *A Description of the Villa of Horace Walpole, Youngest Son of Sir Robert Walpole, Earl of Orford, At Strawberry Hill, near Twickenham. With an Inventory of the Furniture, Pictures, Curiosities, &c.* Dieser Band dokumentiert detailliert die Ausstattung des von Walpole als Inkunabel des „Gothic Revival“ erbauten Landsitzes. Der mit Bleistift- und Tintenzeichnungen illustrierte Ergänzungsband der *Extrairllustrated copy of the Description of Strawberry Hill* wurde nach und nach um einzelne Darstellungen erweitert, vgl. dazu The Lewis Walpole Library, lwlpr 16700.

⁵³² Gillrays Arbeit *Politeness* ist hier als Abb. 202 der Bildserie Anne Damers nachgestellt.

Repräsentanten des französischen, des deutschen (Abb. 199, *German officer*) und auch des niederländischen Militärs (Abb. 200, *Dutch officer*), die in ihrem offiziellen Auftritt erscheinen, präsentiert Anne Damer den Vertreter der englischen Seite als *English officer in his morning dress* (Abb. 201) und stellt ihn damit in einen „informellen“ Kontext.

Beispiele früher Versuche der Gestaltung von Transformation Cards sind die Arbeiten zweier weiterer Amateurinnen: Mary Beauclerc (1766-1851) und Henrietta Sebright (1770-1840). Folgt man der Datierung der Arbeiten im Inventar der Lewis Walpole Sammlung in Farmington für die Jahre 1788/89, so stehen sie am Beginn einer Ausformung und Popularität der bei Cotta angekündigten „sinnreichen Ideen“ auch im Großbritannien des beginnenden 19. Jahrhunderts. Mary Beauclercs Zeichnung von 1788 (Abb. 203) wird im Verzeichnis der Sammlung in Farmington ihrer Mutter, Diana Beauclerc, zugeschrieben, doch ist das Blatt deutlich mit dem Kommentar „By Miss M. [hervorhebung durch die Verfasserin] Beauclerc“ versehen. Beide Frauen sind Teil eines adligen Beziehungsgeflechts, das, wie oben erwähnt, englische und deutsche Aristokratinnen im Austausch verband und Namen der zeitgenössischen Salonkultur immer wieder in Erwähnung brachte. Mary Beauclerc findet mehrfach Erwähnung in Horace Walpoles Korrespondenz⁵³³. Walpole, der die amateurliterarischen Arbeiten der Mutter Diana Beauclerc, der Tochter Charles Spencers, des 3. Duke of Marlborough, sehr schätzte und ihren Werken einen eigenen Ausstellungsraum in Strawberry Hill⁵³⁴ widmete, dürfte auch an den Zeichnungen der Tochter interessiert gewesen sein.

Das Blatt Mary Beauclercs zeigt zwei männliche Profilbüsten, die von den Bildrändern der im Spielkartenformat präsentierten Darstellung einander entgegenblicken. Die Gesichter in der Seitenansicht sind durch zwei rote Herzen ausgefüllt. Das linke Profil eines barhäuptigen Mannes wird durch die Spitze der Herzform gebildet und lässt an die Konstruktionhilfe der „Angular Carrics“⁵³⁵ bei Mary Darly denken. Die beiden Wölbungen der Herzform liefern ebenso der rechten Figur, die einen großen schwarzen Hut trägt, eine kräftige Nase und ein

⁵³³ Mary Beauclerc, Zwillingsschwester der Elizabeth Beauclerc (1766-1793), entstammte einer außerehelichen Beziehung der Lady Diana Spencer nach ihrer Trennung von ihrem ersten Mann Frederick St. John, dem Viscount Bolingbroke. Diana heiratete später den Vater ihrer Zwillinge, Topham Beauclerc, und lebte in einer Ehe, die, ebenso wie ihre erste, äußerst unglücklich verlief. Erwähnung findet Mary Beauclerc in verschiedenen Bänden der umfangreichen Korrespondenz Walpoles zu zeitgenössischen Ereignissen, vgl. dazu *Horace Walpole's Correspondence*, Yale Edition, Bd. 15, Appendix 3, S. 320, Bd. 30, S. 275, FN 17, Bd. 35, S. 630 u. S. 636 sowie Virginia Surtees, „Beauclerc, Lady Diana (1734-1808)“, in: *Oxford DNB*:doi:10.1093/ref:odnb/1848.

⁵³⁴ Im sogenannten „Beauclerc Closet“ kommen auch Illustrationen Beauclercs zu Horace Walpoles Tragödie *The Mysterious Mother* zur Ausstellung.

⁵³⁵ Vgl. dazu Abb. 50 dieser Arbeit.

ausgeprägtes Kinn. Der Umstand, dass hier bei beiden Figuren auf das gleiche Spielkartensymbol zurückgegriffen wird, könnte der bloßen Kenzeichnung der „Herzkarte“ dienen. Eine Anspielung auf eine gleichgeschlechtliche Beziehung der unbekanntenen männlichen Protagonisten bietet sich dem Betrachter jedoch ebenso, nicht zuletzt in der Möglichkeit des Ineinanderfügens der beiden Herzformen durch die von Mary Beauclerc gewählte Anordnung.

Horace Walpole gibt in seiner Korrespondenz Auskunft über einen Besuch der Eheleute Sebright, einer hochrangigen Offiziersfamilie, deren Tochter ihm eine Zeichnung zukommen ließ: „the daughter had given me a drawing, and I owed her a civility“⁵³⁶. Auf diesem Weg erhielt Walpole vermutlich auch zwei Transformation Cards, die hier vorgestellt werden sollen (Abb. 204 und 205). Dargestellt sind eine männliche und eine weibliche Halbfigur. Sebright entwickelt ihre Personen um die rot gekennzeichneten Spielkartensymbole von „Herz“ und des „Karo“ und nutzt diese dabei als Basisform der Gesichtsanlage.

Dies geschieht in weiter ausgeführter Weise in den 1803 von dem Karikaturisten John Nixon (1755-1818) gezeichneten *Transformation Playing Cards*. Im Jahr 1811 erschien bei S&J. Fuller in London ein erstes komplettes Kartenspiel nach Nixons Entwürfen, das *Metastasis Pack*⁵³⁷ (Abb. 206). Die sieben „Augen“ der „7 of Hearts“ tragen hier die männlichen und weiblichen Physiognomien einer Orchesterszene mit Sängerinnen in karikierender Wiedergabe. Die Titelzeile „The Dead shall awake“ unterstützt den Spott der Darstellung.

Ein Beispiel der anhaltenden Popularität dieser spielerischen Zeichenübungen in der zweiten Jahrhunderthälfte des 19. Jahrhunderts zeigt das Spielkartenformat als Buchillustration: der schottische Zeichner George Gordon McCrae lieferte um 1875 Darstellungen kleiner Figuren, hier Soldaten, in ähnlicher nationaltypisch ausgerichteter Wiedergabe, wie sie bei Anne Damer zu finden ist (Abb. 207). Die Figuren bebildern in diesem Fall eine Sammlung von Texten des australischen Dichters und Humoristen Garnet Walsh.

2.2.5 Diana Beauclerc: Porträtkarikatur

Das umfangreiche graphische Oeuvre Diana Beauclercs (Abb. 208), zu dem Illustrationen zu Werken von John Dryden, zu Gottfried August Bürgers 1773 erschienener Ballade *Leonore*

⁵³⁶ Dazu: *Horace Walpole's Correspondence*, Bd. 11, S. 286. Brief vom 27. Mai 1791 an Mary Berry, Yale Online Edition, Vgl. images.library.yale.edu/hwcorrespondence/browse.asp?vol=11&page=286.

⁵³⁷ Vgl. dazu die Verweise der English Playing Card Society, <http://www.epcs.org/> (26.09.2016). Abb. *Metastasis*, (<http://www.wopc.co.uk/transformation>).

und anderen Texten gehören ebenso sowie Landschaften, vor allem aber eine Fülle von Darstellungen spielender Kinder, tanzender Amouretten unter Girlanden und Schmuckelementen, die als Entwürfe für Josiah Wedgwoods Porzellan reüssierten⁵³⁸, schuf eine Erwerbsgrundlage für die nach zwei gescheiterten Ehen verarmte Aristokratin und wirkte ihrer geschädigten Reputation ein Stück entgegen.

Die im Folgenden vorgestellte Arbeit Diana Beauclercs verdient besondere Aufmerksamkeit, liefert sie doch ein seltenes Beispiel weiblicher Porträtkarikatur, die im Titel der vorliegenden Untersuchung, „Portraying the Ridiculous and Outré“ angekündigt wird, im Zitat der Äußerung Henry Angelos aber vermutlich in einem gattungsübergreifenden Verständnis der karikaturistischen Darstellung zu verstehen ist.

Eine sichere Strichführung im schnellen und spontanen Duktus karikaturistischer Graphik dokumentiert ein Porträt des Historikers Edward Gibbon (1737-1794), einem Freund ihres Gatten Topham Beauclerc. Diana Beauclerc fertigte es vermutlich zu Beginn der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts an (Abb. 209). Kopf und Schultern des Historikers sind im Profil dargestellt. Augenfällig ist ein Lorbeerkranz, der den runden Schädel Gibbons bekrönt.

Beauclercs Porträtkarikatur in ihrer Wahrnehmung der individuellen Persönlichkeit, auch in der skizzierenden Linienführung, unterscheidet sie von den im Vorangegangenen vorgestellten Arbeiten von weiblicher Hand, die vorrangig auf Typisierungen zurückgreifen. Irving Lavin hat in seiner kulturhistorischen Betrachtung der Strichzeichnung seit der Antike deren Wert als „unkünstlerisches Erbe“ der Menschheitsentwicklung hervorgehoben⁵³⁹. Der Autor betont in diesem Zusammenhang Berninis Vorreiterrolle in der Entwicklung einer eigenständigen Kunstgattung, die aus der Strichzeichnung zur Porträtkarikatur führte. Berninis bereits von seinem Zeitgenossen Filippo Baldinucci bewunderte „Kühnheit des Strichs [franchezza di tocco]“⁵⁴⁰ ermöglichte das Durchscheinen der Individualität, ungeachtet der komischen Übertreibung und zeichnerischen Deformation. Diana Beauclerc bewegt sich in ihrem klaren Duktus, der Sparsamkeit der graphischen Angaben und aber auch im heftigen Ausschlag der Strichführung in Haar und Chemisette Gibbons in der Karikaturentradition Berninis. Während Bernini sich in dem berühmten Beispiel seiner *Karikatur von Papst Innozenz XI.* eines , wie es Lavin formuliert, „anspruchslosen

⁵³⁸ Diana Beauclercs Zeichnungen wurden in großer Zahl von Francesco Bartolozzi nachgestochen. Josiah Wedgwood erkannte rasch die Vorzüge des Rückgriffs auf Entwürfe adliger Amateurinnen, die den Wünschen des Käuferkreises seiner Konsumgüter entsprachen. Dazu auch Elizabeth Campbell Denlinger, *Before Victoria. Extraordinary Women of the British Romantic Era*, New York 2005, S. 120f.

⁵³⁹ Dazu Irving Lavin, *Picassos Stiere oder die Kunstgeschichte von hinten*, Berlin 1995, S. 7f.

⁵⁴⁰ Baldinucci hier zitiert nach Irving Lavin 1995, S. 16.

graphischen Jedermannstils“ bediene⁵⁴¹, um traditionelle Methoden der klassischen Kunst zu verspotten, folgt die Amateurin den methodischen Beispielen des Künstlers, um eine für sie erreichbare Qualität der humorvollen Persönlichkeitsschilderung umzusetzen. Die Gegenüberstellung von Diana Beauclercs Karikatur mit einem Punktierstich, betitelt *Edward Gibbon* (1781), nach einem Gemälde Joshua Reynolds der gleichen Zeit (Abb. 210), belegt Beauclercs humorvolle Übertreibung der Züge Gibbons, den sie in der Art römischer Dichter oder Senatoren mit einem Lorbeerkranz gekrönt hat. Diese Karikatur unterscheidet sich deutlich von der persönlichkeitsentwertenden Strichzeichnung des Duke of Cumberland durch George Townshend bzw. durch Mary Darly (Abb. 76, 77).

Von wechselseitiger Anregung und amateurlünstlerischem Austausch zeugt eine weitere Arbeit des gleichen Sujets. Lavinia, Countess Spencer (1762-1831) wird als Zeichnerin eines um 1782 datierten Blattes mit karikaturistischen Studien geführt, das ebenfalls Edward Gibbon zum Gegenstand hat⁵⁴² (Abb. 211). Die durch eine Heirat verwandtschaftlich mit Lady Diana Beauclerc, geb. Spencer, verbundene Lavinia Spencer gibt Gibbon in einer Ganzkörper-Darstellung, auf einem Stuhl sitzend, wieder. In zwei Kopfstudien des beliebten Historikers schraffiert Lavinia Spencer dessen runde Wangen und Doppelkinnwölbung in rechts gerichteten Seitenansichten. Die Gegenüberstellung der beiden Amateurzeichnungen, die vermutlich kurz nach dem Erscheinen des großen Geschichtswerkes Edward Gibbons, *The Decline and Fall of the Roman Empire* (1781) entstanden, zeigt die Überlegenheit der Darstellung Beauclercs, die wesentliche Züge der Persönlichkeit Gibbons erfasst, während Spencers Darstellung, vor allem des Sitzenden, die Spontaneität der Strichführung fehlt.

Im Inventar Horace Walpoles in Strawberry Hill ist Diana Beauclerc auch mit einer karikaturistischen Arbeit vertreten, die sich dem Sujet der männlichen Eitelkeit im Bild des Modegecken widmet: Beauclerc zeigt einen in die Jahre gekommenen „Beau“. Die mit *Dr la Cour's Wife and her Sister, and a Jew Beau, Drawn at Bath* betitelte Arbeit (Abb. 212) von 1776 präsentiert eine Szene des zeitgenössischen Kult-Badeortes. Ein langnasiger Herr mit gepuderter Zopfperücke, gekleidet im eng anliegenden Rock des Hochrokoko, wendet sich in steifer Körperhaltung den im Bildtitel erwähnten Damen zu. Die beiden älteren Damen haben sich in ihrem massigen Körpervolumen auf einer Sitzgelegenheit niedergelassen. Die lächerliche Erscheinung des männlichen Gesprächspartners rührt von der Steifheit seines Gehabes her, das noch verstärkt wird durch den unter dem Rock getragenen, wie ein

⁵⁴¹ Dazu Lavin 1995, S. 23.

⁵⁴² Vgl. dazu Kim Sloan 2000, S. 242f. Sloan stellt beide Arbeiten, die Diana Beauclercs und die Lavinia Spencers vor. Die Zuschreibung der letztgenannten Arbeit an die Countess Spencer fußt auf Äußerungen Edward Gibbons, der von den Spencers während eines Aufenthalts in Lausanne besucht wurde. Gibbon nimmt dort Bezug auf die graphischen Arbeiten der Amateurin.

Eselsschwanz unterhalb des Gesäßes abstehenden Degen. Auch diese Karikatur scheint ihren Entwurf aus einer Beschreibung Judith Drakes zu gewinnen. So charakterisiert die Autorin den degentragenden „Beau“, wie folgt:

„his *Sword* and *Person* are always at Leisure, and at your Service, till you want them, and then to his great Trouble, he is always indispensably engag'd otherwise“⁵⁴³.

2.2.6 Valentina Aynscombes *Ennui*

Die männliche Inaktivität in verwerflicher Kombination mit der Eitelkeit wird auch zum Gegenstand einer Radierung, die die bereits vorgestellte Valentina Aynscombe 1786 anfertigte. Die Darstellung trägt den Titel *Florio* (Abb. 213). Der Genannte ist in einem mit verschiedenen Sitzmöbeln und gestreifter Wandbespannung ausgestatteten Interieur zu sehen. Der junge Mann wird mit üppig gebauschter Haartracht und zeitgenössischer Bekleidung dargestellt. Er ist auf einem Sessel gelagert. Da Florio sich einem reich verzierten Wandspiegel auf der linken Seite zugewandt hat, um sein Abbild zu betrachten, sind Kopf und Oberkörper in Profilsicht gezeigt. Die Beine öffnen sich weit, indem das rechte sehr leger über der Armlehne des Sessels abgelegt ist, während das linke in frontaler Sitzhaltung zum Boden geführt wird. Entsprechend ist auch der rechte Arm, den modischen Gehstock in der Hand haltend, über der Rückenlehne des Sessels gelagert, während der linke auf der Sitzkante des Sessels liegt, diese Hand umfasst die Krempe eines Hutes.

Der hier Dargestellte ist eine Figur aus einem aktuell erschienenen Erzählgedicht von Hannah More gleichen Titels⁵⁴⁴. „Florio“ repräsentiert einen männlichen Persönlichkeitstypus, der ebenfalls bereits bei Judith Drake angeführt wird und sich in dem von ihr beschriebenen „character of a city critick“ finden lässt. Dieser kann in deutscher Übersetzung vielleicht am ehesten als „Kritikaster“ oder als „Scheinkritiker“ bezeichnet werden. Die Autorin des ausgehenden 17. Jahrhunderts charakterisiert diesen wie folgt:

„nothing but the Phlegmatick, Spiritless *Air* is his own.“⁵⁴⁵

Der terminologische Rückgriff auf den Persönlichkeitstypus des „Phlegmatick“ signalisiert einen Bezug auf die neuzeitliche Verwendung der Temperamentenlehre des Galen. Dessen Persönlichkeitsentwürfe zitiert auch ein im Jahr 1702 in London erschienenes Werk, betitelt *The*

⁵⁴³ Judith Drake 1696, S. 63.

⁵⁴⁴ Hannah More, *Florio: A Tale, For Fine Gentlemen and Fine Ladies: and, The Bas Bleu; or Conversation. Two Poems*, 2. Aufl., London 1787. More entwirft im ersten Gedicht ihrer *Two Poems* das Bild eines dem Nichtstun in der modischen Attitude des „Idlers“ verfallenen jungen Mannes aus gutem Hause. Der zweite Text huldigt dagegen die Gesprächskultur der „Bluestockings“, zu deren Gründungsmitgliedern More zählte.

⁵⁴⁵ Vgl. Drake 1696, online Ausgabe: <https://archive.org/details/essayindefenceof00taste#>, S. 121.

English Theophrastus. Die dem Historiker und Essayisten Abel Boyer (1667? - 1729) zugeschriebene, sich auf den Aristoteles-Schüler Theophrastos von Eresos berufende Charakterlehre trägt den vollständigen Titel: *The English Theophrastus: Or the Manners of the Age. Being the Modern Characters of the Court, the Town, and the City*. Boyer konnte mit seinem in der Art eines lexikographischen Überblicks erstellten Katalog sozialer Typisierungen der modernen städtischen Gesellschaft des beginnenden 18. Jahrhunderts mit einer interessierten Aufnahme der Mitglieder eben dieser Bezugsgruppe rechnen. In alphabetischer Folge kommentiert der Autor Grundzüge und Beweggründe menschlichen Verhaltens, die einer moralischen Bewertung unterzogen werden. Für den von Aynscombe dargestellten Jüngling können die verwerflichen „passions“ der „idleness“ oder des „sloth“ geltend gemacht werden. Ein der Radierung als Untertext beigegebener Zweizeiler aus Mores Dichtung greift auf die Begriffe „curse“ und „vice“ im Bedeutungskontext der Todsünde zurück,

„Twas doing nothing was his curse.
Is there a vice can plague us worse?⁵⁴⁶

und prangert die Untätigkeit an, die jeder sozialen Verantwortung zuwiderläuft und sich ganz in die Egomane ergibt. Der Text des *English Theophrastus* liefert dazu unter den Stichwörtern „idleness“ und „sloth“, Konstituenten der Todsünde der „Acedia“, folgende Erläuterung zu deren heimtückischer Wirkweise:

„it is the most violent, and the most mischievous of any, though its Violence be insensible and its Mischievousness unheeded and secret“⁵⁴⁷.

Das Bildthema der eigenen Erscheinung als Hauptgegenstand persönlichen Interesses berührt darüber hinaus die bereits mehrfach angesprochene Typisierung des „Beau“. Auch zu diesem, der Sünde der „Superbia“, hier im Sinne der „Eitelkeit/Überheblichkeit“, verfallenen Verhaltensmodus findet sich im *Theophrastus* von 1702 eine Erläuterung:

„he knows not what a Man’s head is good for, but to hang his Hat or his Periwig on“.

Charakteristisch für den modischen Trends huldigenden Beau ist, dass er Neigungen annimmt, die weiblichen Zeitgenossen zugeschrieben werden:

„A Beau is a Creature who under the appearance of a Man, has all the Folly, Vanity, and Levity of a Woman; he has more learning in his Heels than in his Head, which is better cover’d than fill’d“⁵⁴⁸.

⁵⁴⁶ Hier wird zitiert aus Mores Dichtung *Florio*, 1787, S. 6, Vers 85-86.

⁵⁴⁷ Vgl. (Ohne Verfasserangabe) *The English Theophrastus: Or the Manners of the Age. Being the Modern Characters of the Court, the Town, and the City*, London 1702, S. 215.

⁵⁴⁸ *The English Theophrastus*, 1702, S. 51f.

Die Gefährdung der weiblichen Persönlichkeit durch Eitelkeit und Leichtfertigkeit, eine Grundthese der Erziehungsliteratur des gesamten 18. Jahrhunderts, wird noch in der bereits erwähnten, 1800 erscheinenden Bildserie *The Progress of Female Dissipation* der Künstlerin Maria Cosway angeprangert (Abb. 214). Cosway zeichnet in Blatt Nr. 4 der Serie das Bild einer Zeitgenossin, die sich bei ihrer musikalischen Betätigung - auf die Wirkung der eigenen Persönlichkeit bedacht - im Spiegel betrachtet⁵⁴⁹. Isabelle Stauffer spricht vom „Moment der Selbstbespiegelung“ als einem Charakteristikum⁵⁵⁰.

Die von Aynscombe entworfene Darstellung greift allerdings, ebenso wie Cosways Arbeit, nicht mehr auf emblematisch-sinnbildliche Verweise zurück. Aynscombe zeigt in *Florio* ein männliches Pendant, das die selbstbezogene Auseinandersetzung mit dem modischen Erscheinungsbild, im Sinne eines „fop“, zum zentralen Lebensinhalt macht. Hannah More stellt in ihrem Gedicht den Umstand heraus, dass der unter besten Sozialisationsbedingungen aufgewachsene Florio sich mit dem Oberflächlichen, dem Modisch-Gefälligen zufrieden gebe und in seiner Selbstinszenierung ganz dem „bon-ton“ oder der „bonne bouche“ fröne⁵⁵¹. So mache der von jungen Lebemännern wie Florio in die Konversation geworfene Kommentar den in der Gesellschaft Arrivierten ebenso aus, wie seine dekorative Erscheinung:

„A page would prime him for a day:
They cram not with a mass of knowledge,
Which smacks of toil and smells of college,
Which in the memory useless lies”,
Or only makes men – good and wise.”⁵⁵²

Florio trägt Züge der im *English Theophrastus* zur Charakterisierung des “Beau” erwähnten Kunstfigur des *Lord Foppington*⁵⁵³, einer Typisierung, auf die sich das Darstellungsinteresse bekannter Bühnenautoren des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts richtete. Als Beispiele seien John Vanbrugh (*The Relapse*, 1696) und Richard Brinsley Sheridan (*A trip to Scarborough*, 1777) genannt. Auch ein George Cruikshank zugeschriebenes Werbeblatt für die staatliche Lotterie von 1815 stellt in seinem Untertext den Tagesablauf des Lord Foppington vor (Abb. 215), vielleicht um das arbeitsfreie Leben des „idlers“ im Fall eines

⁵⁴⁹ Zur Diskussion dieses Blattes und der Serien Maria Cosways: vgl. Ann Bermingham, „Elegant females and gentlemen connoisseurs. The commerce in culture and self-image in eighteenth-century England“, in: dies./John Brewer (Hg.), *The Consumption of Culture 1600-1800. Image, Object, Text*, London/New York 1995, S. 489-513.

⁵⁵⁰ Diese Einschätzung bei Isabelle Stauffer in Bezugnahme auf die historischen Figuren des „Dandy“ und des „Décadent“, in ihrer Nähe zur Figur des Narziss als einer „epochalen Identifikationsfigur“, vgl. Stauffer, *Weibliche Dandys, blickmächtige Femmes fatales*, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 91.

⁵⁵¹ Dazu More 1787, S. 5, Vers 6 und S.9, Vers 130.

⁵⁵² Dazu More 1787, S. 10, Vers 136-140.

⁵⁵³ Dazu *The English Theophrastus*, S. 52. Diese Figur taucht auch in der Darstellung des *Orator Henley* von John Sympson auf, hier als „Sir Fopling“ benannt, vgl. S. 109 dieser Arbeit.

Gewinns in Aussicht zu stellen? Die in napoleonischem Kleidungsstil auftretende männliche Figur mit kokardeverziertem Hut und rückwärtig am Mantel befestigtem Säbel betrachtet das eigene Bild in einem kleinen, auf Gesichtshöhe gehaltenen Handspiegel.

Valentina Aynscombes ebenfalls in narzistischem Interesse dem Spiegelbild Aufmerksamkeit schenkender „Florio“ ist in seinem Lehnstuhl unter einem Gemälde zu sehen, über dessen Sujet sich in der schemenhaften graphischen Wiedergabe nur Vermutungen anstellen lassen. Der Kommentar der Inventarisierung des British Museums spricht von einer „Frauendarstellung“ oder „Nympe“, die unter einem Baum gelagert ist⁵⁵⁴. Allerdings könnte man mittels der in der Natur gelagerten Gestalt auch ein Zitat von Wright of Derbys *Brooke Boothby* von 1781 sehen. Vorstellbar wäre, dass die Amateurin hier auf ein weibliches Pendant Boothbys anspielte mittels einer in der Landschaft und ihrer Natürlichkeit harmonisch eingebundenen Frauengestalt. Aynscombe zeigt in ihrer Darstellung des *Florio* den Gegenpart des die Naturnähe suchenden Boothby: die auf die eigene künstliche Aufbereitung fokussierte Persönlichkeit. Florio verkörpert darüber hinaus den gegenüber gesellschaftlichem und politischem Engagement völlig inerten Müßiggänger.

2.2.7 Der weibliche Blick auf männliche Domänen

Die im gesellschaftlichen Austausch agierende Männlichkeit ist Gegenstand von drei Graphiken der oben bereits genannten Catherine Maria Fanshawe. Die Darstellungen zeigen Männer beim Schachspiel und in der politischen Debatte.

Ein vermutlich zu Beginn der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts entstandener, titelloser Druck Catherine Fanshawes (Abb. 216) gibt zwei Männer wieder, die über einen in der Bildmitte postierten Tisch mit einem Schachspiel gebeugt sitzen, die Konstellation der Figuren mit konzentriertem Blick begutachtend. Rechts neben dem Spieltisch befinden sich zwei weitere Männer, die den Stand des Spiels kommentieren, was zu schließen ist aus dem hinweisenden Gestus eines in etwas Abstand Sitzenden, der sich zu seinem neben ihm stehenden Gesprächspartner wendet, während dieser in intensiver Betrachtung des Schachbretts an den Stuhl gelehnt steht. Die vier Männer mittleren (die Beobachtenden) bis höheren Alters (die Spieler) sind zeitgenössisch gekleidet mit Rock und Kniebundhose. Unter der Radierung findet sich die Signatur Fanshawes im Kürzel „CMF“, dazu ein Text des

⁵⁵⁴ Dazu: BM Collection Database, Text Reg. Nr. CIB.52494.

zeitgenössischen Dichters Pietro Metastasio⁵⁵⁵, entnommen aus Pergolesis Oper *Adriano in Siria* (1734), für die Metastasio das Libretto schrieb⁵⁵⁶. Die Zeilen Metastasios nehmen Bezug auf die zögerliche Entscheidungsfindung, deren Dauer gelängt ist durch die Sorge, die eigene Position zum Ungünstigen zu verkehren, was unvermeidbar scheint⁵⁵⁷. Fanshawes Darstellung fehlen die Merkmale einer karikierenden Graphik, eine ironische Sichtweise ist nur in Anflügen, gerade durch die beigegebenen Textzeilen aus einem anderen Kontext zu vermuten. Dennoch soll die Arbeit der Amateurin hier erwähnt werden im Themenfeld der Darstellung zeitgenössischer Männlichkeit von weiblicher Hand.

Entsprechendes gilt für eine Radierung Catherine Fanshawes mit dem Titel *Plan of the Campaign*⁵⁵⁸ (Abb. 217). Sie zeigt wiederum eine Männergruppe, die sich Objekten auf einem durch zwei Kerzenleuchter erhellten Tisch zuwendet. Ein an der linken Längsseite des Tisches in frontaler Ausrichtung zum Betrachter sitzender korpulenter Mann stützt seinen linken Unterarm auf einen am Rand der Tischplatte liegenden, röhrenartigen Gegenstand. Dieser hat möglicherweise eine Schriftrolle beherbergt, die nun über den Tisch ausgebreitet ist und - durch die beiden Kerzenleuchter beschwert - am Zurückrollen gehindert wird. Auf einen Punkt des ausgerollten Blattes zeigt ein hinter dem Tisch mit übereinandergeschlagenen Beinen sitzender weiterer Mann, der seinen über das Schriftstück gesenkten Kopf in der Hand des aufgestützten linken Armes ruhen lässt. Seine Sehfähigkeit wird durch eine Brille verstärkt. Eine dritte männliche Figur an der rechten Längsseite des Tisches beugt sich über das ausgebreitete Blatt, ebenfalls mit den Fingern weisend und kippt dabei, um sich dem auf dem Tisch liegenden Plan anzunähern, ihren Stuhl in einen zweibeinigen Stand. Die drei zu abendlicher oder zu nächtlicher Stunde im verdunkelten Raum Sitzenden sind in konzentriertem Nachdenken oder angespannter Erwartung schweigend versammelt. Der Begleittext der Radierung in der British Museum Collection Database gibt darüber Auskunft, dass die Arbeit zunächst den Untertitel *Politicians* trug, der dann aber durch *Plan of the Campaign* ersetzt wurde. Gegenstand der nächtlichen Planung ist, wie der Titel verrät,

⁵⁵⁵ Eigentlich Pietro Antonio Bonaventura, 1698-1782.

⁵⁵⁶ Der Begleittext der BM Collection Database nennt einen möglichen Entstehungszeitraum der Graphik von 1780 – 1834, vgl. dazu: BM Collection Database, Reg.-Nr. 1852,0214.91.

⁵⁵⁷ Die Textzeilen aus Metastasios Libretto lauten: „Trovo per tutto Qualche scoglio da temer, Scelgo, mi pento Poi d'essermi pentito Mi ritorno a pentir. Mi stnaco intatno Nel lungo dubitar, dal che dal male Il ben piu non distinguo. Alfin, mi veggio Stretto dal tempo, e mi risolvo al peggio“. Dazu der Kommentar der BM Collection online zu diesem Werk der o.a. Reg.-Nr. Die Unfähigkeit, das Gute vom Schlechten zu unterscheiden, wird hier auf den Schachzug übertragen. Die Verwendung des Zitats zeugt vom kulturellen Bildungskontext, in den die Arbeit gestellt ist.

⁵⁵⁸ Für diese Radierung wird durch den Begleittext eine ähnliche Datierung vorgeschlagen: 1780-1805.

vermutlich eine politische Kampagne. Das Blatt entstammt ebenfalls dem Katalog von Richard Bull.⁵⁵⁹

Der Bildgegenstand der politischen Debatte in *Plan of the Campaign*⁵⁶⁰ von Catherine Fanshawe erscheint, ebenso wie die Darstellung der schachspielenden Männer, als ungewöhnliches Sujet im Themenkatalog weiblicher Amateurkunst. Die Authentizität des Miteinanders männlicher Zeitgenossen legt die Anwesenheit der Zeichnerin als Beobachterin nahe. Fanshawe nimmt in den beiden Gruppenporträts das Vorbild einer Motivgruppe auf, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Verbreitung fand: die Darstellung debattierender, trinkender oder sich dem Spiel widmender Männer. Diese Variante des „conversation piece“ zeigt Männergesellschaften, die sich aus der häuslichen Sphäre begeben, in der Exklusivität eines Clubs jedoch wieder ein privates Ambiente suchen. Christoph Heyl thematisiert dieses Phänomen in seiner bereits erwähnten Studie zur Genese der bürgerlichen Privatsphäre und führt verschiedene Darstellungen des Club-Lebens im 18. Jahrhundert an⁵⁶¹. Fanshawes Blatt gibt - im Vergleich zu den bei Heyl vorgestellten Männerrunden der Zeitgenossenschaft Hogarths - eine zum Ende des Jahrhunderts fortschreitende Informalität des Auftritts in Gehabe und Kleiderordnung wieder.

Eine weitere Arbeit Fanshawes lässt sich in den thematischen Zyklus einreihen, doch wird in diesem Fall die weibliche Präsenz in einer männlichen Debattier-Runde zum Gegenstand. Nach einer zeichnerischen Vorlage der Amateurin entstand die Radierung *Politics* (Abb. 218), datiert 1791. Als Ausführende der in Aquatinta radierten Zeichnung werden Robert Pollard und John Wells, zwei Londoner Drucker, genannt. In einem großräumigen Interieur, dessen zentrale Rückwand durch einen befeuerten Kamin und dessen kerzentragendes Sims beleuchtet wird, hat sich eine Anzahl von Männern zum Gespräch versammelt. Zwei Dreiergrüppchen flankieren einen im Zentrum der Darstellung in breitbeinigem Stand dem Betrachter zugewandt stehenden Herrn von kräftiger Statur mit gepuderter Perücke und Kniebundhose. Er hat seine Hände in den Taschen seines Rocks vergraben. Vermutlich handelt es sich um den Hausherrn, der, die Szene überblickend, nicht an den Gesprächen teilnimmt. Am linken und rechten Bildrand wird die Versammlung gerahmt von sitzenden und stehenden Damengruppen, die ebenfalls an der männlichen Konversation unbeteiligt sind. Zwei der in zeitgenössischer Kleidermode und federgeschmückten Kopfbedeckungen wiedergegebenen Damen bekunden ihr Desinteresse oder ihr Unbeteiligtsein durch eine

⁵⁵⁹ *The Bull Catalogue, Etchings and Engravings by The Nobility and Gentry of England*, BM Department of Prints and Drawings, 2 Bde., 1770-1805,(PIV)/Pressmark 189* b. 22 und 23, o.D.

⁵⁶⁰ *The Bull Catalogue*, Bd. II, S. 129, Nr. 119.

⁵⁶¹ Vgl. Dazu Heyl 2004, S. 433ff. und Abb. S. 437.

vornübergesunkene Haltung, vermutlich sind sie auf den Stühlen eingeknickt. Eine ganz am rechten Bildrand sitzende weibliche Person teilt ihr Befinden dem Betrachter durch den zum Gähnen geöffneten Mund mit.

Neben der Entschlüsselung der Bildnarration stellt sich auch hier die Frage nach einer Gattungszuschreibung der Darstellung Fanshawes. Noch einmal sei an Werner Buschs Verweis auf die Mehrschichtigkeit der Genre-Darstellungen bei Longhi erinnert. Auch bei Fanshawe tritt zur „scheinbaren Harmlosigkeit“⁵⁶² eine versteckte Bildbotschaft.

Harriet Guest führt ihre sozialgeschichtlichen Betrachtungen weiblicher Teilhabe am kulturellen und politischen Austausch der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit einer Diskussion dieser Graphik *Politics* von Fanshawe ein⁵⁶³. Guest stellt dabei unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten der Radierung zur Diskussion. Zunächst scheint Fanshawe eine Situation zu schildern, die auch in der zeitgenössischen Literatur anklingt: im Verlauf einer Abendgesellschaft haben sich die männlichen Anwesenden zu einer politischen Diskussion (dem Titel gemäß) zusammengefunden, deren Gegenstände außerhalb der gesellschaftlichen Zuständigkeitsbereiche von Frauen liegen. Harriet Guest bezweifelt, dass die Darstellung *Politics* sich auf die Wiedergabe einer Situation der gesellschaftlichen Realität beschränke oder gar weibliches Unvermögen dem Spott aussetze, sei die Szene doch von weiblicher Hand wiedergegeben:

„It may, however, be possible, to read the aquatint differently. If it is a satire on women's inability to follow political discussion, we may ask why a woman chose to sketch it.“⁵⁶⁴

Hier soll nun die Position vertreten werden, dass Catherine Fanshawe gleichsam auch männliches Auftreten in den satirischen Blick nimmt. So kommt den Herren dieser Szene doch eindeutig Selbstgefälligkeit und Wichtigtuerei zu. Dabei verstoßen die den Damen den Rücken zukehrenden Herren grundsätzlich gegen den Code der „politeness“.

Fanshawe gibt einzelnen Figuren der Männergruppe besonderes Gewicht. Da ist der das Geschehen im Zentrum überblickende Hausherr, dessen raumgreifender, selbstbewusster Stand durch das über seinem Kopf wie eine gewaltige Bekrönung erscheinende Dekorationsstück des Kamins ins Lächerliche pervertiert wird. Das dem zeitgenössischen Geschmack entsprechende, an eine riesige antike Kylix erinnernde Gefäß auf dem Sims versieht den Davorstehenden mit Eselsohren. Durch den hellen Widerschein des Kaminfeuers ins Licht gesetzt wird dazu die am linken Rand der Männergruppe stehende Figur eines modischen Stutzers. Dieser junge Mann mit aufwändiger Haargestaltung, Frack und

⁵⁶² Dazu Busch 1993, S. 302.

⁵⁶³ Harriet Guest, *Small Change, Women, Learning, Patriotism, 1750-1810*, Chicago/London 2000.

⁵⁶⁴ Guest 2000, S. 3.

Kniebundhose, die aktuellen Accessoires von Hut und Stock in lässiger Körperhaltung bei sich tragend, lässt an Fanshawes oben vorgestellten Druck der *Headlands, capes and promontories* denken⁵⁶⁵. Die dem aktuellen Dresscode entsprechende Kleidung verleiht auch hier dem männlichen Protagonisten eine feminine Anmutung.

Harriet Guest wertet Fanshawes zeichnerischen Entwurf in diesem Zusammenhang ebenfalls als Verweis auf eine Irritation der „seperate spheres“. Männliche Protagonisten näherten sich in ihrem Auftritt dem modischen Erscheinungsbild des anderen Geschlechts an. Guests Vermutung, dass weibliche Anwesende der Szene jederzeit in die Debatte eingreifen könnten, erscheint angesichts der hier in schwerfälligem Verharren gezeigten Damen allerdings unwahrscheinlich und lässt sich auch nicht mit den zeitgenössischen Verhaltensnormen vereinbaren.

Eine andere Sicht auf diese Szene wäre die Hypothese einer weiblichen Ironisierung eigenen Verhaltens durch die Zeichnerin. Judith Butler hat im Kontext der Verwirrungen der Geschlechtsidentität den Begriff der „self-parody“, der Selbstparodie als subversives Mittel weiblichen Widerstands geprägt⁵⁶⁶. Weitere Beispiele der self-parody können in Valentina Aynscombes Darstellungen modischer Irrungen der weiblichen Bekleidungsentwürfe herangezogen werden, dazu seien Abb. 170 und 171 dieser Arbeit ins Gedächtnis gerufen.

Einen Blick auf die konventionellen männlichen Domänen der Politik und der Wirtschaft werfen auch die im Folgenden vorgestellten Drucke der Amateurinnen Mary Cruikshank und Eliza Phelps. Die beiden Karikaturen verbindet, neben der gesellschaftspolitischen Themenstellung, der Entstehungskontext in einer gemeinschaftlichen Produktion der Karikatur mit einem männlichen Partner aus der Familie. Sie ermöglicht beiden die weibliche Beteiligung an der politischen Karikatur.

Mary Cruikshanks Arbeit des Titels *The Treasury Spectre – or the Head of the Nation in a Queer Situation* aus dem Jahr 1798 zeigt den steuerbelasteten englischen Staatsbürger in der Symbolfigur des „John Bull“ und wurde eingangs bereits kurz vorgestellt (Abb. 8)⁵⁶⁷. Das sich in der kniffligen Situation befindliche Staatsoberhaupt ist William Pitt der Jüngere (1759-

⁵⁶⁵ Vgl. S. 114, Abb. 166 dieser Arbeit.

⁵⁶⁶ Vgl. dazu die Diskussion der Thesen Butlers bei Isabelle Stauffer 2008, S. 213. In Butlers Begriff der „ironischen Performativität“ geht es um ein „Bewusstmachen des Konstruktionsaspekts von Geschlecht“, dazu auch Stauffer, S. 207.

⁵⁶⁷ Vgl. dazu S. 12 dieser Arbeit.

Wie sich dem Begleittext des Druckes in der British Museum Collection Database entnehmen lässt, spielt der Titel der Arbeit vermutlich auf ein 1797 im Theatre Royal in Drury Lane mit großem Erfolg aufgeführtes Drama des Bühnenauteurs Matthew Gregory Lewis an: *The Castle Spectre* steht in der Tradition des „Gothic drama“. Die Dramatik der Handlung entwickelt sich aus dem egozentrischen und schurkischen Verhalten der Hauptfigur.

1806), der unter George III. zum zweiten Mal das Amt des Premierministers bekleidete. Pitt, der in ausgemergelter Erscheinung und mit kahlem Schädel in einem rollstuhlartigen Gefährt sitzt, wehrt sich mit hilflosen Armbewegungen gegen die Annäherung seines Königs, der ihm eine Flüssigkeit aus einer Flasche einzuflößen versucht. Eine Sprechblase über dem Kopf des Maltrahierten gibt seine Ausrufe wieder:

“D – the cap – D – the French - D - the War. O my Stomach”.

Er reagiert damit auf das Drängen George III., eine Kappe wiederaufzusetzen, die Pitt in der linken Hand weit von sich hält. Offensichtlich hat diese Kappe eine ähnliche Funktion wie eine Leibbinde mit der Aufschrift „Strengthening Plaister for the Conscience“, die der Sitzende um seine Magengegend trägt. Kappe und Binde dienen vermutlich dazu, Gewissensbisse des Ministers zu unterdrücken, die ihn angesichts der verfahrenen Situation der Staatsfinanzen anfallen könnten. Diesem Ziel dient auch der Umstand, dass der König Pitt einen Vergessenstrank, das „Water of Oblivion“, wie dem Etikett der Flasche zu entnehmen ist, einzuflößen versucht. Zwei männliche Beobachter, am linken Bildrand positioniert, kommentieren die Szene. Ihre Kleidung sowie eine Heugabel in der Hand des rechten Mannes, suggerieren eine bäuerliche Herkunft. Letzterer stützt sich freundschaftlich auf die Schulter des anderen, der zu den Vorgängen der rechten Bildhälfte bemerkt:

„Looks, be that there the King’s great high Minister what the man who taxed old Dobbin.“

Sein Freund gibt zurück: “Ay sure domún Swish un in our Mill Pond“.

Die Selbstbezeichnung als „old Dobbin“ legt dem Betrachter der Karikatur die Zuordnung des kommentierenden Beobachterpaares zur unteren bürgerlichen Gesellschaftsschicht nahe, die für die Kriegsausgaben des Konfliktes mit Frankreich bluten musste.

Der Terminus „dobbin“ für das „Arbeitspferd“ vermittelt auch in der metaphorischen Verwendung in der deutschen Sprache die Bedeutung des klaglos hart Arbeitenden, dem man die Mühen häufig noch in der gesellschaftlichen Bewertung des „Ackergauls“ in negativer Implikation quittiert.

Der Wunsch des Heugabelträgers, den Minister dafür im heimatlichen Mühlenteich zu ertränken, dürfte in seiner slanggetragenen Äußerung zeitgenössische Verwünschungen inhaltlich wiedergeben. Die Gelassenheit der beiden Beobachter, die sich in ihrer Erscheinung der ikonographischen Formel des „John Bull“ annähern, unterscheidet die englischen Vertreter der unteren Gesellschaftshierarchie von den in den französischen Darstellungen häufig wild agierenden Repräsentanten des zeitgenössischen landeseigenen Bürgertums. Die mimisch und gestisch eher unaufgeregte Kritik der bäuerlichen englischen Beobachter nimmt hier Aktionen der höchsten Vertreter des Staates wahr, die kurz darauf in ihren Funktionen

scheiterten. William Pitt legte 1801 sein Amt nieder, George III. erfuhr einen schweren psychischen Krankheitsschub und konnte den Regierungsgeschäften nicht mehr nachgehen. Mary Cruikshank hat die Radierung auf der rechten Seite der die Personen hinterfangenden Balustrade signiert.

Um desaströse Entwicklungen des britischen Staatshaushalts und deren Konsequenzen für die Bevölkerung geht es auch in einer satirischen Darstellung, deren graphische Umsetzung („pinxt.“) durch eine Signatur der Miss Eliza Henrietta Phelps (Abb. 219) dokumentiert ist. Die Amateurin hat eine Idee ihres Bruders (?), William Phelps („inv.“), ausgeführt. Gegenstand der Arbeit ist die Londoner Börse, *Stock Exchange* (Abb. 220), die als Ort des Bildgeschehens auch titelgebend für den 1785 datierten Druck ist. Der Begleittext der Graphischen Sammlung des British Museum weist für beide Amateure eine künstlerische Aktivität um die Mitte der achtziger Jahre aus⁵⁶⁸. Gleiches gilt für Francis Jukes, den Stecher der Karikatur, ein Schüler Paul Sandbys, der als Drucker, vor allem im Aquatintaverfahren, das auch hier zum Einsatz kam, und Herausgeber zeitgenössischer Graphik Erwähnung findet. Ein weiterer, drei Jahre zuvor publizierter Druck aus der Sammlung des British Museum, betitelt: *An historical and emblematic print, representing the late Earl of Chatham, encouraging commerce ...*“, (Abb. 221)⁵⁶⁹, geht auf eine Zusammenarbeit von Eliza Henrietta Phelps und Francis Jukes zurück. In einer Apotheose des Whig-Oppositionsführers William Pitt des Älteren, 1. Earl of Chatham (1708-1778), eröffnet die Arbeit einen rückwärtsgewandten Blick auf die glorreichen Zeiten unter Pitts politischem Wirken. Der florierende Außenhandel sei ein Ergebnis dieser erfolgreichen Politik gewesen, unter der, wie der Darstellung zu entnehmen ist, „Britannia“, hier in der allegorischen Frauenfigur präsent, „buffoonerie & discord“ niederhalten konnte.

Auch in dem späteren Druck des *Stock Exchange* wird auf eine emblematische Bildsprache zurückgegriffen, die eine Verspottung der Auswüchse des Börsenhandels und seiner gescheiterten Spekulanten in der Verschlüsselung einer noch größeren Fülle an symbolischen Verweisen zur Sprache bringt. Die satirische Betrachtung der „bulls and bears“ oder der „lame ducks“ der Finanzwelt erscheint durch die gediegene emblematische Form vertraut und befremdend zugleich. Ihr kritisches Potenzial eröffnet sich erst in der genauen Betrachtung.

In der Straßenszene der Umgebung des Stock Exchange verschmelzen vor Ort Beobachtetes und Surreales. Vor dem im Zentrum der Darstellung gezeigten, pilastergeschmückten

⁵⁶⁸ Leider beschränken sich die Angaben zu Eliza Henrietta Phelps auf diese Information.

⁵⁶⁹ Der mehrzeilige Titel der allegorischen Darstellung wird in der Graphischen Sammlung des British Museum in dieser unvollständigen Form geführt.

Börsengebäude bewegen sich zahlreiche mit Dreispitz, zeitgenössischem Gehrock und Kniebundhose bekleidete männliche Figuren in unterschiedliche Richtungen. Zwei Herren sind vor dem Eingang der Institution ins Gespräch gekommen, einige führen Gehstöcke und Hunde mit sich. Eine weitere Anzahl betritt oder verlässt ein Kontor oder die mit Buchregalen gefüllte Auslage eines Ladenlokals am rechten Rand des Blattes. Über dem Flachdach des einstöckigen Börsengebäudes türmt sich ein gewaltiger Aufbau, gebildet aus einem von korkenziehersäulenartigen Gebilden getragenen Bogen, der Schornsteine, ein Aussichtsplateau und eine im Zentrum platzierte riesige Kugel überspannt. Am Bogen ranken sich blühende Gewächse empor, die von mächtigen Schlangen mit Frauenköpfen seitlich umwunden sind. Über den symmetrisch angeordneten Reptilien haben sich zwei ebenfalls parallel angeordnete Drachenwesen niedergelassen. Auch diese tragen menschliche Häupter, die dazu noch bekrönt sind. Sie strecken ihre Zungen einer geflügelten Figur in der Mitte des Bogenscheitels entgegen. Diese, ebenfalls bekrönte, männliche Figur ist antikisch gekleidet. Die Gestalt bewegt sich auf der gewaltigen Kugel vorwärts, was durch ihre Schrittstellung, die ausschwingenden Arme und den wehenden Mantelüberwurf dokumentiert wird. Ein sich in der linken oberen Bildseite verdunkelnder Himmel, aus dem grelle Blitze zucken, nimmt noch keinen meteorologischen Einfluss auf Landschaftsausblicke links und rechts der Kugel, die in hellem Tageslicht erscheinen. Auf der rechten Seite ist eine Mutter mit ihren Kindern zu sehen. Die Sitzende, in zerlumpter Armenkleidung gezeigt, hat ihre Hand in einem Bettelgestus erhoben. Die voluminöse Kugel ruht auf den Rücken zweier Rinder. Eine kleinere Kugel, die aus der unteren Mitte der Großen hervortritt, liegt auf den Köpfen zweier hockender, behaarter Tierfiguren. Diese blicken einander, in Seitenansicht gegenüberstehend, ebenfalls aus menschlichen Gesichtern in die Augen. Über dem linken Teil der sich hinter der Kugel öffnenden Landschaft schwebt eine weitere geflügelte Figur, die einen Zweig trägt.

Während sich die Straßenszene der unteren Hälfte des Blattes dem Betrachter durch die Gebäudeaufschrift „Stock Exchange“ rasch als Schilderung des Kundenverkehrs der Makler und Aktionäre erschließt, erfordert die phantastische Szene der Dachlandschaft eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Dargestellten. Hinweise auf den historischen Zeitrahmen und das Sujet der Radierung liefert die Kugel, die im kollektiven Gedächtnis der Rezipienten mit dem „English Balloon“, dem Börsencrash des Jahres 1720 in England, in Verbindung gebracht werden konnte. Die „South-Sea Bubble“, das desaströse Scheitern der Aktiengesellschaften, die sich dem Handel der „East India Company“ verschrieben hatten, gab dem ersten gewaltigen Finanzdebakel der Neuzeit in England Gestalt. Das Symbol der

sich aufblähenden Spekulantenblase, jederzeit vom Zerplatzen bedroht, wurde auch in den folgenden Krisen des Staatshaushaltes weitergeführt. In den achtziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts wuchs infolge hoher Staatskosten, verursacht durch die Konflikte um die britischen Kolonien in Nordamerika und die Kriege gegen Spanien und Frankreich, die Verschuldung der Nation vergleichbar einem riesigen Ballon. Diesen bewegt in der Darstellung die allegorische Figur des Kriegsgottes Pluto, der das überstrapazierte Gebilde, nicht zuletzt mit Hilfe der Kriegsblitze, der Zerstörung aussetzt. Die Verbindung zum Börsengeschäft schaffen die vermenschlichten Tierfiguren, die sich im Geschehenszusammenhang als „Bulls and Bears“ identifizieren lassen und bereits im 16. Jahrhundert bekannte Sinnbilder des Börsenhandels aufnehmen. Zusätzliche Informationen sind dem Betrachter der satirischen Graphik aber auch in dem Untertext der Arbeit in der Art eines Epigramms zur Verfügung gestellt. Hier wird das Krisenjahr 1782 als Gegenstand dieses, wie zu lesen ist, „Historical, Emblematical, Patriotic, and Political Print“ erwähnt. Die dräuende Blase einer Staatsverschuldung von „Twenty Millions of Pounds Sterling“ erscheint über den Geschäften der Börsenbroker und der „Lame Ducks“, die sich vor dem Gebäude bewegen. Tatsächlich weisen drei nach links abgehende Figuren der Darstellung Entenfüße auf und präsentieren eine bildliche Umsetzung der übertragenen Bedeutung der handlungsunfähigen Funktionäre ohne eine wirtschaftliche oder politische Zukunft. Dem Kommentar Mary Dorothy Georges zu dieser satirischen Darstellung kann darüber hinaus entnommen werden, dass es sich bei dem Börsengebäude um „New Jonathan’s Coffee House“ in der Change Alley handelt, in dem die Finanzgeschäfte von 1773 an abgewickelt wurden⁵⁷⁰.

Die Arbeit Phelps‘ lässt sich in den Zusammenhang weiterer Graphiken stellen, die sich, jede auf ihre Weise, mit dem übersteigerten öffentlichen Enthusiasmus für den Börsenhandel beschäftigen. William Hogarth hat sich des Sujets der unlauteren Geldgeschäfte ganz aktuell, unmittelbar nach der „South Sea Bubble“, in seinem satirischen Druck *The South Sea Scheme* von 1721 (Abb. 222) angenommen. Eliza und William Phelps dürfte die verbreitete Darstellung Hogarths bekannt gewesen sein, die der Künstler, wie Ronald Paulson vermutet, zunächst von seiner Heimatadresse aus, in der Little Newport Street, Ecke Cranbourne Alley vertrieb⁵⁷¹. Die Amateure sind in der emblematischen Anlage ihres Blattes der Satire Hogarths gefolgt, der in seiner Szenerie der Londoner Innenstadt ebenfalls Elemente der tatsächlichen Situation vor der Guildhall mit einem phantastischen Zusammentreffen

⁵⁷⁰ Dazu Mary Dorothy George 1938, Bd. VI, Nr. 6803, S. 237f.

⁵⁷¹ Zu den Hintergründen der Produktion und des Verkaufs der Graphik vgl. Ronald Paulson, *Hogarth*, Bd. 1, *The „Modern Moral Subject“ 1697-1732*, Cambridge 1992, S. 72f. Anm. 13.

allegorischer Figuren zusammengebracht hat. So verstümmelt eine satanische Gestalt die Figur der „Fortuna“, während Aufrichtigkeit und Ehre gemartert werden, der Handel in den Staub getreten ist. William Hogarth hat in didaktischer Intention, auch im Rückgriff auf christliche Symbolik in der Szene der Auspeitschung Jesu am rechten Bildrand, moralische Werte und deren Pervertierung in seinem Bildgeschehen eindringlich anheimgestellt.

Auch wenn die Darstellung Phelps' diese Tiefe nicht erreicht, so entfernt sie sich in ihrer vielschichtigen Konstruktion doch von den von Ronald Paulson als „simple reportorial-emblematic constructs“⁵⁷² bezeichneten, in großer Zahl auf dem Graphikmarkt erschienenen Drucke zu dieser Thematik. Zwei Beispiele seien hier herangezogen. Der schottische Autor Charles Mackay (1814-1889) führt in seiner journalistischen Aufarbeitung europäischer Finanzdebakel des 18. Jahrhunderts mit dem Titel *Extraordinary Popular Delusions and the Madness of the Crowds* (1841) zwei unsignierte „Bubble Cards“ an (Abb. 223 und Abb. 224). Diese wurden aus einer bei Carington Bowles veröffentlichten Serie von satirischen Graphiken mit dem Titel *The Bubbles Medley* von 1720, entnommen⁵⁷³. Eine sich den „Humours of Change Alley“ widmende Karikatur zeigt die Geschäftigkeit der am Börsenhandel Interessierten, deren Wege in der „Change Alley“ ins Verderben führen konnten. Ein zweiter Kupferstich gibt einige, den maroden Baum des Börsengewinns von allen Seiten erklimmenden, Männer und Frauen wieder. Die Abstürzenden sind dem Ertrinken geweiht und nur diejenigen, die sich nicht zu tief in das unsichere Nass gewagt und zu viele Risiken in Kauf genommen haben, kommen mit dem Überleben davon. Beide Kupferstiche geben ihre eindringliche Botschaft mit warnenden Kommentaren in einer Spielkartenform weiter und legen das Schicksal unvernünftiger Zeitgenossen dem moralischen Urteil ihrer Benutzer und Betrachter ans Herz.

Neben dieser, in der emblematischen Bildsprache des Blattes begründeten, Bezugnahme auf Werke der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts, lässt sich eine weitere Verbindung überprüfen zu einem Thema von aktuellem öffentlichem Interesse. Der überdimensionierte Ballon der Investorenträume in der Graphik *Stock Exchange* findet ein Pendant in Paul Sandbys zeitnahe Darstellung des *English Balloon* von 1784 (Abb. 225). Sandby hat in seinem Spott über die Faszination seiner Zeitgenossen für die Montgolfière und ihre Nachfolgekonstruktionen einen riesigen Ballon in der Form eines grinsenden menschlichen Gesichts zwischen zwei Zuschauergruppen gehängt, die sich der Attraktion beidseitig im

⁵⁷² Dazu Paulson 1992, S. 70.

⁵⁷³ Der vollständige Titel der Serie lautet *The Bubbles Medley or a sketch of the times being Englands memorial for the year 1720*. Die Drucke befinden sich u.a. im Museum of London (Image Nr. 003718). Sie verarbeiten die Geschehnisse um den Börsencrash der „South Sea Bubble“.

Vordergrund einer Parklandschaft mit einem Herrensitz nähern. Das frontal gezeigte, schlitzäugige Antlitz wird in seiner närrischen Anmutung gesteigert durch lange Eselohren und eine Narrenkappe. Ein auf die Kappe radierter Mehrzeiler zitiert die Position John Bulls, der zwar den Wunsch äußert nach einem Auskurieren des Ballon-Irrsinns, aber dennoch empfiehlt, als simpler Bürger mit dem Strom der Begeisterung zu schwimmen⁵⁷⁴. Das nicht immer gerechtfertigte Vertrauen der Zeitgenossen in die fragilen, wenig belastbaren luftgefüllten Phänomene, die Luftschiffe⁵⁷⁵, auf der einen Seite und ein ebensolcher Irrglaube an nicht gesicherte finanzielle Ertragszusagen auf der anderen, machen die Protagonisten beider Darstellungen zu leichtgläubigen Narren.

Die beiden Drucke von Mary Cruikshank und von Eliza Phelps verbindet, bei allen Unterschieden der Formensprache und der Bildanlage, die symbolische Überfrachtung der Szene, die dem Rezipienten eine Entschlüsselungszeit abfordert. Diese macht auch den Reiz der Blätter aus und ihre besondere Eignung für die Karikaturenausleihe und -betrachtung im privaten Rahmen. Auf Cruikshanks Arbeit ist das Angebot des Verlagshauses S.W. Fores vermerkt: „Folios lent out for the Evening“, das eine Abendausleihe für einen Schilling bewarb⁵⁷⁶. Die narrative Potenz des Druckes lässt auf diesen Betrachtungsrahmen schließen. Noch deutlicher wird dies bei dem in kleinteiliger Strichführung wiedergegebenen *Stock Exchange*. Weitere Rezeptionsmöglichkeiten des Karikaturenangebots, wie Schaufenster, Kaffee- und Wirtshäuser oder die um das Jahr 1790 eingerichteten Schauräume der Verlage Holland und Fores⁵⁷⁷ sind denkbar, doch legt der Untertext der Börsendarstellung eine Betrachtung aus größter Nähe im kleinen Personenkreis nahe.

2.2.8 Zusammenfassung

Der Versuch einer zusammenfassenden Gruppierung der Arbeiten von weiblicher Hand soll einem ersten Resümee dienen. Diese Gruppierung folgt einer typologischen Differenzierung von deutschen Karikaturen der Goethezeit. Gisold Lammel trifft in seiner bereits erwähnten

⁵⁷⁴ Vgl. dazu den Text in der Darstellung Nr. 003773 der Graphischen Sammlung des Museum of London: „When the World is all Mad, it is sure the best rule,
To go smooth with the current in playing the Fool
'Tis a lesson in practice by simple John Bull
O the Mad Folks of England &c.“

⁵⁷⁵ Diverse zeitnahe Darstellungen thematisieren auch die Havarie der Luftschiffe, vgl. BM Satires 6334 und BM Satires 6202, ebenfalls von Paul Sandby sowie die Graphik Reg. Nr. 1880.1113.4515.

⁵⁷⁶ Vgl. dazu Silke Meyer 2003, S. 36.

⁵⁷⁷ Meyer, ebd. und S. 49ff.

Publikation von 1992⁵⁷⁸ eine Unterscheidung von **Porträtkarikatur, Typenkarikatur und Bildsatire**. Letztere bezieht sich in starkem zeit- und ortsabhängigem Verständnis überwiegend auf konkrete zeitgenössische Ereignisse. Einer vergleichbaren differenzierenden Hilfskonstruktion bedient sich auch Ines J. Engelmann in ihrer Begriffsdefinition der Karikatur von 2003⁵⁷⁹.

In der Tradition der „karikierten Bildnisse“ Agostino Carraccis, Gian Lorenzo Berninis und Pier Leone Ghezzi bewegen sich Zeichnungen der Countess of Burlington mit ihren Profilköpfen zeitgenössischer Persönlichkeiten öffentlichen Interesses. Dazu gehört die Porträtkarikatur des Dichters Alexander Pope der Lady Burlington sowie das humoristische Porträt Edward Gibbons von Diana Beauclerc.

Symbolfiguren und Typen der zeitgenössischen britischen Gesellschaft verspotten Karikaturen von Elizabeth Gulston in der Darstellung von Straßenhändlern und Vertretern des Militärs ebenso wie Anne Dammers Spielkartenfiguren der Offiziere verschiedener Nationalitäten. Desgleichen präsentiert Mary Darlys *Tatter'd Sale* (Abb. 135) dem zeitgenössischen Blick vertraute Repräsentanten zeitgenössischer Pferdemarktbesucher. Valentina Ayscombes „Florio“ ist ein typischer Vertreter der egozentrischen „Ennui“ ihrer Gegenwart.

Gegenstände weiblichen Spotts liefern Georgiana Keates Präsentationen der modischen Ausstaffierung des jugendlichen Stutzers (Abb. 183 und 184) ebenso wie der Auftritt des in die Jahre gekommenen „Beau“, wie ihn Diana Beauclerc in ihrer Darstellung des *Jew Beau*⁵⁸⁰ von 1776 im englischen Bath zeigt. Die mit der Typisierung des gealterten Modegecken verbundene ethnische Zuordnung des jüdischen Umfelds findet sich im Übrigen auch in Chodowieckis Bildbeitrag mit dem Titel *Affectation* in der männlichen Figur, die von Lichtenberg als „portugiesischer Juden-Stutzer“ benannt wird⁵⁸¹.

Diese Anbindung modischer Torheiten an die nicht-englische Herkunft beschränkt sich nicht auf die vorurteilsgeprägte Position gegenüber Vertretern jüdischer Herkunft, die in anderen Kontexten noch härter angegangen wurde, so im Vorwurf des betrügerischen Handels. Ein ungünstiger, das affektierte Verhalten fördernder Einfluss wurde auch den Verkünstelungen der französischen Mode oder den Fehlhaltungen deutscher Tanzlehrer zugeschrieben⁵⁸². Der

⁵⁷⁸ Dazu: Gisold Lammel 1992. Dazu S. 37 dieser Arbeit.

⁵⁷⁹ Dazu Ines J. Engelmann, *Hässlich!?. Eine Diskussion über bildende Kunst vom Anfang des 19. Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Weimar 2003, S. 118f.

⁵⁸⁰ Vgl. Abb. 212 dieser Arbeit.

⁵⁸¹ Sommer 1975, S. 67.

⁵⁸² Dazu die Darstellung des „Mr. Jansen“, eines deutschen Tanzmeisters, den James Gillray in seiner Radierung, *The German dancing master* von 1782 karikiert, vgl. The British Museum Collection Database, BM Satires 6096.

von Maria Carolina Temple in seiner Überforderung gezeigte und dem Gelächter, vermutlich im Besonderen der weiblichen Betrachter der Karikatur preisgegebene unbegabte Tanzschüler⁵⁸³ scheitert in seinem Versuch, gesellschaftliche Kompetenzen des Adels zu erwerben. Diese Ambition erscheint in der Verkörperung des soliden britischen Bürgers, wie ihn der ikonographische Entwurf des „John Bull“ vorzeichnet, verzichtbar. Das Beherrschen höfischer Tänze wird irrelevant für das Ideal des rechtschaffenen, bodenständigen Bürgers, der sich gerade von gekünsteltem und auf Wirkung bedachtem Verhalten frei machen soll. Allerdings geht im karikaturistischen Auftritt John Bulls der fehlende Anspruch auf physische Eleganz mit einer intellektuellen Schwerfälligkeit einher. In seiner grobschlächtigen Erscheinung fügt sich der biedere Vertreter des Bürgertums eher in die Rolle des Landmanns, wie ihn Mary Cruikshank abbildet, als in die eines sonntäglichen Müßiggängers, in der John Bull in der Arbeit *The Origin of Cockney* von eben dieser Amateurin verspottet wird⁵⁸⁴. Die männliche nationale Identifikationsfigur Englands steht dem französischen Pendant in seiner Verkörperung des nicht zum Helden Geschaffenen in nichts nach, doch fehlt John Bull die stetige aggressionsbereite Unzufriedenheit, beide Figuren sind Sujets der Typenkarikatur.

Mary Cruikshanks Szenen aus dem öffentlichen Auftritt des „John Bull“ fügen sich der Fülle von Arbeiten zu diesem Sujet von männlicher Hand ein. Als Protagonist in Szenen tagespolitischer Brisanz ist John Bull aber auch Teil der sozialkritischen Bildsatire, die unverblümt Fehlhandlungen der britischen Regierung aufzeigt. Die in Cruikshanks Graphik ebenfalls vertretenen Repräsentanten der politischen Führung, König George III. und sein Premierminister William Pitt d. J., sind, im Unterschied der typisierte Figur des englischen Staatsbürgers, durch Charakteristika ihrer Persönlichkeit als Individuen gekennzeichnet. Die vertrauten Gesichtszüge des Monarchen und die spitze Nase Pitts vermitteln Porträtzüge.

Angesichts der Gleichzeitigkeit von Typenkarikatur, Bildsatire und politischer Positionierung in diesen und anderen Bildbeispielen, muss die scharfe Trennung der Werke in die genannten Gruppierungen durch ein „Sowohl-als-Auch“ ersetzt werden. Zeichnerinnen der Untersuchungszeit bringen sich in allen genannten Formen der Karikatur ein. Thematisches Bindeglied der Arbeiten weiblicher Amateure ist der Fokus auf männliche Unzulänglichkeit. Er zeigt sich im weiblichen Blick auf modische „Irrwege“, wie bei Georgiana Keates Stutzerfiguren, bei Valentina Aynscombes ungelenkem Tanzschüler, bei Beauclercs

⁵⁸³ Vgl. Abb. 175 dieser Arbeit.

⁵⁸⁴ Vgl. Abb. 193 dieser Arbeit.

alterndem „Beau“ in der Ausstaffierung eines „Maccaroni“. Weibliche Kritik an männlichem Fehlverhalten setzt an in Fanshawes „Politics“, thematisiert die mangelnde „politeness“ von Besuchern einer Abendgesellschaft oder die unverschämte männliche Annäherung in Temples *Pupils of Nature*. Dabei wird weibliche Kritik graphisch umgesetzt in einer Bildsprache, die jene anempfohlene weibliche Zurückhaltung und „propriety“ außer Acht lässt. Unehrenhaftes Verhalten einer öffentlichen Person, wie des Universitätsmitglieds William Howell Ewin in der Darstellung von Anna Maria Dean oder des selbst ernanntem Würdenträgers „Orator Henley“ bei Jane Ireland, wird zum Bildgegenstand, wenn auch nicht in der karikaturistischen Schärfe und Zielgenauigkeit der Arbeiten männlicher Zeitgenossen.

3. Frauen im Druckgewerbe

Die im Vorangegangenen vorgestellten Arbeiten dürfen im Verhältnis zur Fülle der Drucke männlicher Karikaturisten eher als „Einsprengsel“ in der reichen Landschaft satirischer Graphik der Untersuchungszeit gewertet werden. Die überschaubare Quantität überlieferter, von Zeichnerinnen signierter Blätter, zeigt dennoch beachtenswerte Beispiele amateurlünstlerischer „curiosities“ in ihrem Verlassen konventionskonformer Wege weiblicher „accomplishments“. Ein günstiger Bezugsrahmen für die Anfertigung, die Publikation, aber auch für die Archivierung karikaturistischer Graphiken in Alben, ergab sich offenkundig entweder aus der in der gesellschaftlichen Stellung begründeten Schaffensfreiheit, wie im Beispiel der Countess of Burlington, oder war in der Teilhabe am Druckverfahren im Kreis der Anghörigen männlicher Produzenten satirischer Zeichnungen möglich. Letztere Voraussetzung gilt für die weiblichen Multiplikatoren karikaturistischer Arbeiten. Mary Darly ist als eine Vertreterin dieser Gruppe bereits im Vorangehenden vorgestellt worden, da ihr als Herausgeberin eines eigenen Zeichenlehrbuchs eine besondere Bedeutung zukommt.

Hannah Barker nennt in ihrem Beitrag einer Sammlung von Aufsätzen zur Gender-Forschung im Großbritannien der Untersuchungszeit von 1700-1840 Zahlen, die eine Vorstellung von weiblicher Beteiligung im Druckgewerbe geben⁵⁸⁵. Eine Totale von 437 Frauen, deren Namen

⁵⁸⁵ Dazu Hannah Barker, „Women, work and the industrial revolution: female involvement in the English print trades, c. 1700-1840“, in: dies./Elaine Chalus (Hgg.), *Gender in Eighteenth-Century England: Roles, Representations and Responsibilities*, London/New York 1997, S. 81-100.

offiziell geführt sind in Handelsregistern und anderen Quellen, scheint eindrucksvoll. 250 Namen aus dieser Zahl sind für die Metropole London genannt, allerdings wird davon nur ein knappes Fünftel als „printers“ angegeben, ein weiteres Fünftel war im Handel mit Büchern angesiedelt⁵⁸⁶. Barker stellt einen wachsenden weiblichen Anteil in den beiden letztgenannten Gewerbebezügen in den Jahren nach 1780 fest.

Von Interesse ist hier noch ein weiterer Punkt der Ergebnisse Barkers: die weibliche Geschäftsübernahme durch Witwen, Töchter, Schwestern und Nichten verstorbener Unternehmensgründer⁵⁸⁷. Barker betont, dass die auf diese Weise in den Besitz eines Druckhandels geratenen Frauen sich in der Mehrheit dafür entschieden, die Verantwortung nicht zu delegieren, sondern selbst aktiv wurden. Diese Entscheidung dokumentiere den Kenntnisstand der Frauen: „The ease with which they appear to have done so suggests a prior and substantial involvement in the operation of the business“⁵⁸⁸. Der von Barker erwähnte, häufig nahtlose Übergang, der „seamless takeover“, soll nun am Beispiel einiger dieser Unternehmerinnen vorgestellt werden. Unterschiedlich ist die Kontinuität des Angebots in den printshops unter neuer weiblicher Leitung, die mehrere Frauen auch in ganz neuen Ladenlokalen einrichteten.

3.1 Sarah Sledge

Sarah Sledge, deren Aktivität im Druckgewerbe im elektronischen Archiv des British Museum für das Jahrzehnt von 1771-1781 angegeben wird⁵⁸⁹, führte in dieser Zeit eine Graphikhandlung in der Henrietta Street in Covent Garden. Folgt man den Angaben des Archivs, so übernahm Sarah Sledge ab dem Jahr 1774 das Geschäft nach dem Tod ihres Mannes. Die Händlersignatur bei Werken der frühen Unternehmenszeit mit „S. Sledge“ könnte auf einen vorangehenden Geschäftsgründer hinweisen, doch finden sich weder im

⁵⁸⁶ Barker 1997, S.90. Zu den Branchen des Druckgewerbes werden auch der Handel mit Schreibwaren und der Betrieb von Leihbüchereien gerechnet.

⁵⁸⁷ Barker nennt Zahlen von 155 Witwen, 14 Töchtern, 8 Schwestern und 2 Nichten, bezugnehmend auf die Totale der 437 Frauen im Druckgewerbe, die Unternehmen verstorbener männlicher Angehöriger weiterführten, dazu Barker 1997, S. 91.

⁵⁸⁸ Ebd.

⁵⁸⁹ Im Folgenden wird bei den biographischen Angaben zu den weiblichen Printshop-Besitzern vorwiegend auf die Informationen der British Museum Collection Database zurückgegriffen. Diese werden zu jedem Eintrag unter dem Namen der Vorgestellten eingeblendet unter http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?bioId...

Werkverzeichnis von Frederic George Stephens⁵⁹⁰ noch in Mary Dorothy Georges Katalog der Werke ab 1771 weitere Angaben zu dessen Person⁵⁹¹. Allerdings erscheint bereits auf den im Jahr 1773 herausgegebenen Drucken das Geschäftszeichen „published by Mrs. Sledge(s), Henrietta Street, Covent Garden“⁵⁹². Das Graphikprogramm in der Henrietta Street erfuhr unter der Leitung der Sarah Sledge keine wesentliche Änderung. Wie eine Übersicht der in der Graphischen Sammlung des British Museum verzeichneten 32 Drucke aus der Publikation der Sarah Sledge zeigt, wurden in deren Printshop Karikaturen neben Künstlerdrucken gehandelt. Zu diesen Künstlerdrucken gehören zeitgenössische Porträts nach Werken Joshua Reynolds in Stichen von William Dickinson. Das Konvolut der satirischen Graphik bei Sledge enthält verschiedene Drucke nach Karikaturen des schweizer Künstlers Samuel Hieronymus Grimm (1733-1794), die Modetorheiten aufs Korn nehmen.

Unter den mit der Unternehmersignatur „Sarah Sledge“ versehenen Werken finden sich aber auch drei Drucke einer „Cambridge Serie“, die hier vorgestellt werden sollen. Diese Arbeiten aus dem Jahr 1773 setzen zeitgenössische Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens in ihren moralischen Fehlhaltungen der Betrachterkritik aus. Die Graphiken stammen mit höchster Wahrscheinlichkeit von der Hand desselben Amateurs, wie sich im stilistischen Vergleich, aber auch aus inhaltlichen Verweisen schließen lässt. Werke der Alben Matthew und Mary Darlys in ihrer rückwärtsgewandten Anlage der wenig eleganten, auch in der Bewegung versteiften Akteure werden in Erinnerung gerufen, ebenso in dem Einsatz von Sprechblasen und gereimten Beitexten.

Der in der chronologischen Folge zunächst erschienene Druck vom Januar 1773 ist betitelt: *The Justice in the Suds* (Abb. 226). Seine Protagonisten lassen einen Bogen schlagen zurück zu einer oben vorgestellten Radierung von Anna Maria Dean⁵⁹³. Gegenstand des Spottes ist Dr. William Howell Ewin, Friedensrichter am St. John's College in Cambridge, der durch illegale finanzielle Geldgeschäfte seinen unehrenhaften Ausschluss von der Universität verschuldete. Ewin befindet sich in einer dramatischen Situation: Der mit kurzer Locken-Perücke und zeitgenössischer Kleidung ausgestattete Friedensrichter wendet sich im Ausfallschritt zu seiner Rechten im Fluchtversuch vor der Annäherung eines Mannes, der mit

⁵⁹⁰ Vgl. dazu Frederic George Stephens, *Catalogue of Prints and Drawings in the British Museum*. Division I. Political and Personal Satire, Bd. IV., 1761-1770, London 1883, S. 815

⁵⁹¹ Vgl. dazu Mary Dorothy George, *Catalogue of Political and Personal Satires*, Preserved in the Department of Prints and Drawings in The British Museum, Bd. V., 1771-1783, London 1935, S. 12.

⁵⁹² Dazu Mary Dorothy George, Bd. V, 1935, S. 143 ff, Nr. 5187, 5188, 5189.

⁵⁹³ Vgl. dazu Deans Graphik des *Man of Accomodation*, S. 100f., Abb. 143 dieser Arbeit. Anna Maria Deans Blatt ist mit „um 1800“ wesentlich später datiert, vgl. *Richard Bull Catalogue*, Nr. 139, doch könnte bei dieser Angabe auch das Publikationsdatum vermerkt sein.

Dreispiß und College-Talar bekleidet ist⁵⁹⁴. Letzterer neigt sich mit auf dem Rücken verschränkten Armen in Ewins Richtung und spuckt diesem, in deutlich schraffiertem Bogen angegeben, ins Gesicht. Die Szene spielt sich vor der Wand eines Raumes ab, an der vier Gemälde zu sehen sind, und wird beobachtet von einer buckelnden Katze, die sich auf einem von zwei vor eben dieser Wand postierten Stühlen niedergelassen hat. Die Gemälde verweisen auf das richterliche Amt des bedrängten Ewin. In Leserichtung sind Strafmaßnahmen dargestellt, zunächst die Rückenfigur eines Mannes mit entblößtem Oberkörper, dem eine Auspeitschung zu teil werden soll. Daneben sind ein Henkerstrick und Ketten auf zwei weiteren Wandbildern zu erkennen. Schließlich ist auf dem vierten Gemälde die Personifikation der „Justitia“ zu sehen, die als Spottfigur mit Eselsohren, Narrenkappe und verrutschter Augenbinde gezeigt wird. Vor den äußeren Gemälden links und rechts sind Gegenstände des Raumes so arrangiert, dass sie die Darstellungen mit der aktuellen Raumsituation verbinden: unter dem zur Auspeitschung Verurteilten hängen Stiefel, die die Dreivierteldarstellung zur Ganzkörperfigur machen. Unter dem Sinnbild der Gerechtigkeit sind die richterlichen Kleidungsinsignien in einer Weise aufgehängt, dass sie eine Rückenfigur in Betrachtung der Justitia suggerieren. Diese neigt die sinkende Waagschale der richterlichen Amtstracht zu.

Die Deutung der Szene gelingt mit Hilfe des Kommentars der Mary Dorothy George⁵⁹⁵, die in ihrer Katalogbeschreibung einen Text des Antiquars William Cole anführt. Dieser stellte seinem Freund Horace Walpole in einem Brief von April 1775 die Graphik vor. Der Angreifer Ewins ist Thomas Stanley, ein Enkel des Earl of Derby, dem nach dem Bericht Coles⁵⁹⁶ ein akademischer Grad verweigert wurde. Die Aktion des jungen Aristokraten sei am Weihnachtsabend des Jahres 1772 in Reaktion auf eine Beleidigung durch Ewin geschehen.

William Cole beurteilt die Ähnlichkeiten der dargestellten Personen als „tolerably well preserved“. Die Fehlstellung der Augen Ewins sei allerdings nicht deutlich genug. Nachvollziehbar ist die Vermutung Mary Dorothy Georges, dass die satirische Graphik aus dem Fundus zahlreicher Spottzeichnungen der „Undergraduates“ in Cambridge stamme. Der Autor dieser Bildsatire hat diese und vermutlich auch die beiden folgenden Arbeiten der Londoner Printshop-Besitzerin zur Publikation gegeben. Es ist anzunehmen, dass die gezeichneten Kommentare zu Vorgängen an den Colleges in Cambridge im Umkreis der Hochschule weitergereicht werden sollten.

⁵⁹⁴ Hierbei soll es sich, nach Angaben Georges, um den Talar eines „fellow commoner of Trinity College“, der renommierten Hochschule in Cambridge, handeln, vgl. George Bd. V., 1935, S. 143.

⁵⁹⁵ Vgl. dazu George 1935, ebd.

⁵⁹⁶ Dazu George 1935, S. 144.

Zum Semesterbeginn des Trinity College im Mai 1773 erschien eine weitere Graphik, die im Kontext eines aktuellen Disputs über die Ausbildungsgrundlagen des theologischen Studiums betrachtet werden muss und in diesem Zusammenhang personenbezogene Kritik an Vertretern der Professorenschaft der Fakultät äußert. Die Arbeit *The Bear, the Louse, and Religion, a Fable* (Abb. 227) zeigt eine Frauengestalt, gehüllt in weite Gewänder und einen Kopfschleier, die in ihrer rechten Hand ein dem Boden zugeneigtes Kreuz trägt. Zwei männliche Protagonisten in zeitgenössischer professoraler Gewandung bedrängen die Frauenfigur. Zu ihrer Linken ist ein Mann zu erkennen, der in weiter Schrittstellung aus dem Hintergrund auf die Gepeinigte zugetreten ist, vermutlich aus einem ruinösen Kirchengebäude, das in seinem Rücken zu sehen ist. Der einen Doktorhut Tragende zerrt an Ihrem Haar und versucht auf diese Weise zu verhindern, dass der zweite, rechtsseits der Frau angenäherte Mann, diese zu seiner Seite bewegt. Letzterer hat Ihren Kopfschleier gepackt und ihr Gewand so weit derangiert, dass ihre rechte Brust entblößt wurde. Es gelingt dem Angreifer jedoch nicht, die weibliche Figur mit sich zu ziehen, weil sein Kontrahent nicht nur deren Haar mit der Hand, sondern auch ihren Gewandsaum mit einem Fuß fixiert hat. Ein kleiner Hund vor der linken Männerfigur verbellt die Szene.

Zur Klärung des dargestellten Sachverhalts kann hier wieder der Kommentar Mary Dorothy Georges befragt werden. George konnte auch in diesem Fall auf eine Beschreibung William Coles für Horace Walpole zurückgreifen. Die kreuztragende, verschleierte Frau wird hier als die Personifikation der Religion identifiziert. Diese erscheint hin und her geworfen in einem Streit, den die sogenannte „Feathers Tavern Petition“ zu Beginn der siebziger Jahre auslöste. In ihr wandten sich Studierende der religiösen Fakultät gegen die Verbindlichkeit eines neununddreißig Artikel umfassenden Bekenntnisses zur Doktrin der Staatskirche von England als der alleinigen Glaubensgrundlage. Das Aufbegehren dieser „Dissenter“ gegen die Verpflichtung zum Unterzeichnen der Doktrin als Voraussetzung für die klerische Ausbildung wurde zweifach, in 1772 und 1773, unter Federführung des Königs abgelehnt. Der Urheber der Zeichnung hat das Blatt signiert mit „Athanasius Credo fecit“. Dieses „Pseudonym“ rekurriert auf das dem Bischof Athanasius von Alexandrien im 3. Jahrhundert v. Chr. zugeschriebene Glaubensbekenntnis, in dem erstmals die Frage der Auffassung der Trinität angesprochen wurde und unterschiedliche Positionen zu den christlichen Dogmen auf den Plan rief. Die satirische Darstellung nimmt nun sowohl die Gegner der oben genannten Petition ins Visier, hier vertreten durch Samuel Halifax, dem späteren Bischof von Gloucester, als auch durch John Barker, Professor der Juristerei wie Halifax, einem Fellow des Queens College, der dem anderen Lager zugehörig war. Beide tragen Spitznamen, die sich auf ihren

zweifelhaften Bezug zur Religion beziehen: Halifax bekam den Beinamen „The Louse“, weil er sich den führenden Köpfen der Universität anbot, um sich selbst eine feste Position und Aufstiegsmöglichkeiten zu sichern. Sein Kontrahent Barker tritt hier als unwirscher („surly“⁵⁹⁷), rücksichtsloser „Bär“ in Erscheinung, der der Religion zusetzt und in der Darstellung mit seinem rechten Fuß ein Buch, vermutlich die Heilige Schrift, in den Staub tritt. Der Untertext der Graphik schließt mit dem Teil eines Zitats aus den Oden des Horaz, „...Desunt multa“, im vollen Wortlaut, „Multa petentibus, desunt multa“⁵⁹⁸, in einer Kritik an der mangelnden Integrität der „Heads of College“.

Auch die dritte Bildsatire nimmt einen Vertreter des universitären Lehrkörpers zum Gegenstand. *Venus turn'd Proctor* (Abb. 228) ist der Titel des ebenfalls im Jahr 1773 erschienen Blattes, das sich in der identischen Anlage der Graphik den oben beschriebenen Darstellungen zuordnen lässt. Dies wird bestätigt vor allem aber durch die Tatsache, dass die beiden anderen Blätter als Wandbilder in dieser Radierung auftauchen. Auch die aktuelle Szene der Universitätskandale in Cambridge ist als Bild im Bild im Mittelgrund noch einmal in kleinerem Format dargestellt.

Einem im klerikalen Talar erscheinenden Mann mit gepuderter Perücke, der in affektierter Haltung in der rechten Hälfte des Blattes postiert ist, hält ein zu seiner Rechten stehender jüngerer Mann im Erscheinungsbild eines Boten eine offenbar leblose Katze, am Schwanz hängend, entgegen. Mit der freien rechten Hand kratzt sich der Überbringer den Kopf. Vor ihm ist ein geöffneter Deckelkorb zu sehen, dem er vermutlich das tote Tier entnommen hat. Die Wand im Bildhintergrund trägt die genannten Darstellungen, sechs gerahmte oder mit Nadeln gepinnte Graphiken unterschiedlicher Formate. Davor befinden sich ein Stuhl, ein Klappstisch und eine in Richtung des Talartragenden gelehnte Hellebarde, deren Spitze einen bändergeschmückten Damenhut durchbohrt. Auch hier liefern Kommentare William Coles an Walpole⁵⁹⁹ Hinweise zu den gezeigten Personen:

Der Gegenstand des Spotts ist hier „Mr. Purkes [sic] of Magdalen College“, wie unter der Gestalt des posierenden Universitätsvertreters angemerkt ist. William Purkis hatte im Jahr 1773 die Funktion eines „Proctors“ inne, eines mit Aufsichts- und Disziplinaufgaben Betrauten im Magdalen College.

Diesem wird hier offensichtlich ein Streich gespielt, denn ein ihm zugesandter Korb enthält nicht, wie angekündigt, Wildbret, sondern tote Katzen und Hunde. Jedoch scheint dem Opfer

⁵⁹⁷ Dieses Adjektiv wird gewählt im Untertext des Blattes. Zur Erläuterung der Protagonisten und ihrer Positionen vgl. den Kommentar von Mary Dorothy George, Bd. V., S. 145.

⁵⁹⁸ „dem viel Fordern den mangelt viel“. Dazu Adolph Friedrich von der Wecken, *Die Oden des Quintus Horatius Flaccus*, Bd. 2, Braunschweig 1838, S. 108f.

⁵⁹⁹ Vgl. George, Bd. V., S. 145f.

des üblen Streiches dieses noch nicht bewußt zu sein, denn Purkis hat seine, nach dem Bericht William Coles, gern in der Öffentlichkeit gewählte Position der „Medici Venus“ zur Ankunft des Boten eingenommen. Die in der Wendung zum Ankömmling hochgezogenen Brauen im verklärten Gesichtsausdruck des Proctors unterstützen die affektierte Körperhaltung. Wie den Erläuterungen William Coles zu entnehmen ist, wurde Purkis als Tutor und Gelehrter am College geschätzt, allerdings wegen seiner Eitelkeit auch ein Gegenstand des Spotts. Die drei großformatigen Gemälde des Bildhintergrunds nehmen Bezug auf sein Bestreben, den Status eines Gelehrten und eines Gentleman zusammenzubringen und dabei Geistliches und Weltliches zu verbinden⁶⁰⁰. Auf William Purkis‘ Interesse für die Damenwelt verweisen die Hut-Trophäe und das rechte Wandbild, in dem das Konterfei einer „Miss Bored“ auf einem Blasebalg als Gesichtskontur wiedergegeben ist.

Sarah Sledge ediert hier drei Drucke, die die mangelnde Integrität von Repräsentanten des Universitätslebens zum Gegenstand haben. Sie waren vermutlich zur Verbreitung in Cambridge bestimmt. Leider lässt sich nicht ermitteln, ob die inhaltlichen Zusammenhänge der Vorgänge an der renommierten Hochschule der Herausgeberin Sarah Sledge bekannt waren. Doch unterstützte die Printshop-Besitzerin mit ihrer Veröffentlichung die kritische Bewertung männlichen Verhaltens. Das graphische Medium als Vermittlungsinstanz musste im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts – was nicht außer Acht gelassen werden darf – es noch nicht mit der Konkurrenz der ungeheuren Vielfalt von Informationsmedien aufnehmen, denen Karikaturen unserer Gegenwart heute gegenüberstehen.

Eine weitere satirische Graphik, die Sledge 1774 publizierte, betitelt: *A Tub to the Whale*⁶⁰¹, in der es um üble Machenschaften zwischen dem Earl of Bute und König George III. geht, sei hier nur erwähnt hinsichtlich ihrer Publikationsbedingungen. Die Karikatur erschien im Co-Publishing mit einem Printshop-Besitzer namens Swan, der sein Geschäft in der Norfolk Street am Londoner Strand führte. Die finanzielle Beteiligung mehrerer Vertreter des Geschäftszweiges an einer Graphikproduktion war ein probates Vorgehen zur Senkung der Kosten für ein Blatt. John Raphael Smith, ein bedeutender Vertreter des Druckgewerbes, berichtet davon, dass er diesen geschäftlichen Zusammenschluss in der Publikation mit seiner

⁶⁰⁰ Auf die drei Gemälde soll hier nicht näher eingegangen werden, die unter den Darstellungen angegebenen Bildtitel lauten, von links nach rechts: *The Gentleman and Scholar united*, *Dead Game* (ein Bücherstilleben mit der Heiligen Schrift und den Universtätsstatuten) sowie *Miss Bored*. Vgl. dazu auch die Bilderläuterungen des Fitzwilliam Museum, Cambridge, hier geführt unter der Nr. P.14857-R.

⁶⁰¹ Dazu BM Collection Database, BM Satires 5234.

ebenfalls sehr erfolgreichen Zeitgenossin, Hannah Humphrey, praktizierte und zwölf Drucke in den ausgehenden siebziger Jahren im Co-Publishing mit ihr herausgab⁶⁰².

3.2 Hannah Humphrey

Hannah Humphrey (wirkte von 1745-1815) sammelte Erfahrungen im Graphikhandel in den Geschäften ihres älteren Bruders William, unter anderem in der Gerard Street im Londoner Stadtteil Soho⁶⁰³. Diese führten zur eigenen Geschäftsgründung und zunehmender Prosperität der Händlerin. Hannah Humphrey widmete sich, wie auch ihr Bruder, dem Graphik-Handel zunächst in der Old Bond Street, später auch in der New Bond Street und schließlich in der St. James Street. Der geschäftliche Erfolg gab der Unternehmerin Recht, die sich über gesellschaftliche Risiken, wie der Schädigung ihres Rufes als einer Frau in diesem mit einem Mangel an Seriosität behafteten Gewerbe, hinwegsetzen mußte. Hannah Humphrey hat, obwohl nie verheiratet, vielfach als „Mrs. Humphrey“ signiert, den Status der verheirateten oder verwitweten Geschäftsfrau beanspruchend. Im Unterschied zu ihrem Bruder verlegte sie sich vollends darauf, originale satirische Graphik zu verkaufen und nahm die Drucke nach Gemälden aus dem Programm. Die gesellschaftskritische Ausrichtung ihres Angebots bediente einen Kundenkreis, der sich, bedingt durch Gillrays ambivalente politische Positionierung, aus gegensätzlichen Lagern zusammensetzte. Die unverblünte Kritik an Vertretern des Königshauses rief auch das Interesse des Thronfolgers, des Prince of Wales, als Rezipienten auf den Plan.

James Gillray, der für den überwiegenden Teil der Publikationen Humphreys künstlerisch verantwortlich war und seit dem Jahr 1791 ausschließlich für Hannah Humphreys Geschäft produzierte, hat ihren Verkaufsort in einer 1808 dort erschienenen Radierung mit dem Titel „*Very Slippy-Weather*“ festgehalten (Abb. 229)⁶⁰⁴. Im Zentrum dieser Darstellung, ganz auf Augenhöhe der vor der Geschäftsauslage drängenden Betrachter, ist Gillrays karikaturistisches Porträt der Hannah Humphrey zu sehen. Es handelt sich um eine Arbeit mit dem Titel *The Two-Penny Whist* aus dem Jahr 1797 (Abb. 230). Geht man von einer

⁶⁰² Vgl. dazu Ellen G. D’Oench, „*Copper into Gold*“. *Prints by John Raphael Smith 1751-1812*, New Haven und London 1999, S. 73.

⁶⁰³ Die biographischen Angaben zur Vita Hannah Humphreys sind entnommen aus den Quellen: <http://library.osu.edu/blogs/cartoons/2012/03/20/womens-history> der Ohio State University Libraries sowie dem Artikel von Timothy Clayton, *Hannah Humphrey*, in der elektronischen Version des *Dictionary of National Biography*, http://www.britishmuseum.org/research/search_thre_collection_dat und <http://georgianaduchessofdevonshire.blogspot.de/2009/06/tart-of-week-hannah-humphrey.html>.

⁶⁰⁴ Vgl. dazu auch Diana Donald 1996, S.33.

authentischen Wiedergabe des Printshop-Fensters in Abb. 229 aus, so dürfte die Geschäftsführerin keinen Anstoß an dem wenig schmeichelhaften satirischen Porträt genommen haben. Gillray zeigt in diesem Blatt seine Wirtin, Lebensgefährtin und Herausgeberin seiner Werke, mit der er Räume über der Karikaturenhandlung teilte, als knöcherne alte Frau, deren strenge Physiognomie durch eine Brille und eine gewaltige Haube noch negativ verstärkt wird. Die Printshop-Besitzerin ist beim Kartenspiel mit ihrer Angestellten Betty und zwei Herren dargestellt. Nicht bekannt ist die Identität der Beiden, doch handelt es sich vermutlich um Personen, die im Kauf und Verkauf von graphischen Arbeiten anzusiedeln waren⁶⁰⁵. Hannah Humphrey publizierte Gillrays Darstellung ihres Geschäftes erst im Jahr 1808, einem Zeitpunkt, an dem der von ihr bis zum Tod im Jahr 1815 betreute Künstler bereits erhebliche gesundheitliche Probleme hatte.

Bei den in der Auslage des Printshops der Karikatur *Very Slippery-Weather* präsentierten satirischen Blättern handelt es sich um Werke, die Gillray nach Zeichnungen seines Förderers John Sneyd (1763-1835)⁶⁰⁶ radierte und signierte. Gillrays Signaturen finden sich unter einer Vielzahl der figuren- und handlungsreichen politischen Radierungen der neunziger Jahre in Hannah Humphreys Graphikangebot. Doch gab die Printshop-Besitzerin bereits zu Beginn der achtziger Jahre ebenfalls dem Künstler zugeschriebene Arbeiten heraus, die nur ihre Verlegersignatur tragen. Hierbei handelt es sich um eine Reihe kleinformatiger satirischer Personendarstellungen, die heute in der Sammlung der National Portrait Gallery in London archiviert sind. Hannah Humphrey signierte für die Publikation einer Zahl karikaturistischer Blätter des Spotts über Vertreter zeitgenössischer Männlichkeit. Zwei Beispiele seien hier angeführt.

Das Erscheinungsjahr 1781 wird vorgeschlagen für eine Darstellung des *John Campbell*, eines schottischen Geistlichen. Die Arbeit mit dem vollständigen Titel *Mr Campbell the Jolly Presenter of the Cannongate Kirk in Edinburgh* (Abb. 231) zeigt die Halbfigur eines beliebten Mannes in dunkler Priesterkleidung, der lächelnd ein Notenblatt präsentiert. Die Sangesfreude Mr. Campells wird durch einen Untertext kommentiert, der darüber Auskunft gibt, dass der

⁶⁰⁵ Zur Identifikation der beiden männlichen Figuren siehe die Kommentare der National Portrait Gallery, NPG D12554, des BM Database, BM Satires 8885 sowie der Erläuterung der Arbeit bei Thomas Wright/R.H. Evans, *Historical & Descriptive Account of the Caricatures of James Gillray*. Comprising A Political and Humorous History of the Latter Part of the Reign of George the Third, New York/London 1968, S. 424, Nr. 413. Im Druckexemplar der NPG sind die Protagonisten der Szene, vermutlich von einem Sammler, mit Bleistift benannt:

„Betty, Mrs. Humphrey, Mr. Jeffrey, Mr. Mortimer“. Wright und Evans haben Betty als „shopwoman“ der Hannah Humphrey bezeichnet, „Mortimer“ wird hier zu einem „Mr. Watson“.

⁶⁰⁶Dazu der Kommentar der BM Collection Database, BM Sat. 10111: John Sneyd, ein kirchlicher Würdenträger aus Elford/Staffordshire, unterstützte Gillray finanziell im Jahr 1795. Hannah Humphrey überlies ihm Zeichnungen aus Gillrays Nachlass.

fröhliche Kirchenvertreter am Morgen Psalmen sänge, sich am Abend dagegen dem Punschgenuß und dem gesanglichen Vortrag schottischer Weisen widme.

Einige der kleinformatischen Karikaturen sind mit Namensangaben der Dargestellten versehen, andere zeigen offensichtlich „Prototypen“ einer Alters- oder Berufsgruppe, wie der Gegenstand der zweiten Karikatur, des *Old man holding a candlestick* (Abb. 232). Die hagere Gestalt eines alten Mannes sitzt mit übereinander geschlagenen Beinen an einem Teetischchen. Der Dargestellte trägt einen Dreispitz auf einer gepuderten Perücke. Auf den Knien hält der mit Bundhose und weißen Strümpfen Bekleidete einen Kerzenleuchter, dessen Flamme ihm ein beschriebenes Blatt beleuchtet, das er mit grimmigem Gesichtsausdruck durch runde Brillengläser betrachtet. Teile der Darstellung erscheinen ganz unorganisch und in großer Naivität wiedergegeben: die Beine des Sitzenden sowie das Teegeschirr. Dass die Arbeit von James Gillray stammt, kann angesichts der fehlenden Signatur nur vermutet werden. Doch lassen Züge der grimmigen männlichen Physiognomie, die an Gillrays Typus des hageren, feindselig blickenden Franzosen erinnern, darauf schließen. Zum Vergleich sei hier auf das bereits zitierte frühe Werk des Künstlers mit dem Titel *Politeness* verwiesen (Abb. 202). Der eingefallene Mund und das vorspringende Kinn des dem bierkrugtragenden „John Bull“ hasserfüllt zugewandten Franzosen in diesem Blatt von 1779 sind dem „old Man“ sehr nahe.

Vom schonungslosen karikaturistischen Umgang mit Zeitgenossen nahm Gillray, wie oben erwähnt, auch Hannah Humphrey als engste Bezugsperson nicht aus. Ganz in der Tradition dieser Sicht auf Hannah Humphrey, zeichnete ein britischer Karikaturist unserer jüngsten Vergangenheit, Ronald Searle (1920-2011), eine Serie von graphischen Entwürfen für eine Medaille von 1983 (Abb. 232)⁶⁰⁷. Das Münzbild zeigt eine Karikatur der Hannah Humphrey, wiederum als bebrillte hagere Alterserscheinung mit gewaltigem Hut und bauschenden Gewändern dargestellt, die mehrere Blätter aus der Hand ihres Gegenübers, James Gillray, entgegennimmt. Der Künstler ist mit schütterem Haar, aber schwingendem Nackenzopf, in offener Jacke und hochgekrepelten Ärmeln zu sehen. Er reicht seiner Partnerin großformatige Bätter, vermutlich Zeichnungen, ihr Lächeln erwidern. Das Unperfekte der Erscheinung entspringt, ebenso wie die etwa zweihundert Jahre zurückliegende Darstellung Humphreys durch Gillray, dem karikaturistischen Interesse an den „Ecken und Kanten“ menschlicher Physiognomien, die in ihrer Einprägsamkeit zu personenbezogenen Chiffren werden.

⁶⁰⁷ Die endgültige Prägung der Medaille, ein Auftrag zur Geschichte der Karikatur der „French Mint“, der geschichtsträchtigen französischen Münzprägestalt, „Monnaie de Paris“, aus dem Jahr 1973, trägt den Titel *Gillray & Mrs Humphrey*.

3.3 Mary Ryland

Die Fragwürdigkeit des graphischen Mediums hatte vielfach auch Geltung für die Lebensumstände der Vertreterinnen des Druckgewerbes. Hier sei als Beispiel Mary Ryland (tätig 1760-1818⁶⁰⁸) genannt, Ehefrau des William Wynne Ryland (1738-1783), der vor allem durch seine Professionalität in dem neuen Verfahren des Punktierstichs zu hohem Ansehen gekommen war und den Titel eines „Engraver to the King“ erwarb. Ryland hatte für das Königshaus gearbeitet und qualitätsvolle Druckversionen von Gemälden zeitgenössischer Künstler, wie Francis Cotes oder Angelika Kauffmann angefertigt. Unglücklicherweise nutzte Ryland seine graphische Versiertheit für kriminelle Machenschaften, nachdem er sich in finanzielle Spekulationen verstiegen hatte. Seine eigenhändige Fälschung von Wechsellern der East India Company flog auf⁶⁰⁹. Nachdem Ryland 1783 in Tyburn hingerichtet worden war, leitete seine Frau den Druckhandel fast zehn Jahre lang allein weiter, um ihre Familie zu ernähren. Mary Ryland führte eine eigene Visitenkarte (Abb. 235), auf der sie ihre Dienste als Vertragshändlerin der Prinzessinnen des Königshauses anbot. Die Printshop-Besitzerin bewirbt hier eine Variation von Druckerzeugnissen, mit denen sie auch das Angebot ihres Ehemannes aufnahm. In ihrer Graphikhandlung in der New Bond Street erschienen Druckversionen von Porträts und Historienbildern, aber auch Ornamentstiche und Mustervorlagen. Darüber hinaus gab Mary Ryland 1791 die oben erwähnte drucktechnische Umsetzung der Zeichnung *Politics* von Catherine Fanshawe⁶¹⁰ heraus und machte damit die Arbeit dieser Amateurkarikaturistin mit Kontakten zum englischen Hof publik.

3.4 Harriet Knight

In die zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts datiert sind satirische Drucke, die bei Harriet Knight, einer weiteren Graphikhändlerin, in der Sweetings Alley in Cornhill, London, erschienen. Auch hier finden sich im Verzeichnis der Graphischen Sammlung des British

⁶⁰⁸ Diese Angaben in der BM Collection Online Reg. Nr. D, 2.3433.

⁶⁰⁹ William Wynne Rylands Schicksal beschäftigte die zeitgenössische Presse auf vielen Ebenen. So berichtete James Boswell in seinem *Scots Magazine* über den Fall, vgl. James Boswell, *The Scots Magazine*, Bd. 45, Edinburgh 1783, S. 275f. sowie der *Newgate Calendar*, 1773 (Abb. 234), der mit seinem beeindruckenden Register krimineller Taten und ihrer Strafen im Zeitfenster der Untersuchungen dieser Arbeit als wesentliches Medium der moralischen Unterweisung in englischen Haushalten vorhanden war, dazu die Online-Ausgabe des *Newgate Calendars*, hrsg. von Donal Ó Danachair, Bd. 4, S. 378ff., <http://www.exclassics.com/newgate/ng04.pdf>.

Zu Rylands Vita auch der Beitrag von Robert Edmund Graves, Ryland, William Wynne. *Dictionary of National Biography*, London 1885-1900, https://en.wikisource.org/wiki/Ryland,_William_Wynne_%28DNB00%29.

⁶¹⁰ Vgl. Abb. 218 und S. 143 dieser Arbeit.

Museums nur spärliche Angaben zur Person der Printshop-Besitzerin. Harriet Knight war vermutlich der Familie Edward Knights, ebenfalls einer Persönlichkeit des Druckgewerbes, verwandtschaftlich verbunden⁶¹¹. Die Geschäftsinhaberin gab im Jahr 1824 eine Serie satirischer Blätter⁶¹² heraus, die auf einen anonymen Zeichner mit dem Pseudonym „Horn“ und einen ebenfalls unbekanntem Stecher zurückgehen, der sich mit dem Decknamen „Straightshanks“ tarnte⁶¹³. Die Darstellungen widmen sich vielfach Londoner Straßenszenen, aber auch häuslicher Ambiente, in denen zeitgenössische Männlichkeit präsent ist. Einen typischen privaten „garden square“ der Londoner Innenstadt zeigt die kolorierte Radierung *D-me what a Greyhound* (Abb. 236). Vor der umzäunten Grünanlage im Zentrum des Platzes sind drei männliche Figuren auf einem Trottoir zu sehen. Ein beleibter Mann mit offenem, dunklem Mantel, der eine den mächtigen Bauch betonende, quergestreifte Unterkleidung sehen lässt, hat sich zwei weiteren Passanten genähert, die sich gegenüberstehen. Dem Erstgenannten entgleitet sein Gehstock aus der rechten Hand im Zustand des Erstaunens, das auch im Untertext der satirischen Zeichnung kommentiert wird. Dieser Text gibt den Bildtitel bekannt: *D-me what a Greyhound!* und scheint im ersten Blick auf den Hund des in der Mitte der Szene stehenden Mannes Bezug zu nehmen. Doch handelt es sich bei dem an der Leine des Herrchens zerrenden, sich gegen die Situation stemmenden kleinen Vierbeiner nicht um die im Bildtitel genannte Rasse, sondern um einen Pudel. Die Betitelung des „Greyhounds“ trifft in ihrem Vorstellungswert dann eher zu auf den Hundebesitzer in seinem sehr schlanken und langbeinigen Wuchs. Die extrem schmale Körpersilhouette signalisiert hier offenkundig die Herkunft des Mannes, der im Beibext der Sammlung im British Museum als „Frenchman“ geführt ist. Auch hier wird mit der Chiffre des hageren Franzosen als Gegenpol des pausbäckigen, beleibten Engländers gearbeitet. Der französische Hundebesitzer hat einen Landsmann getroffen und sich ihm im Gespräch zugewandt. Dieser Dritte, wie die beiden anderen Protagonisten der Szene in Profilansicht gezeigt, trägt einen glänzenden Zylinderhut. Das Blau des eng anliegenden Mantels nimmt die Farbe der mit Schößen versehenen Jacke des Mannes mit Hund auf und eint die beiden Landsleute ebenso wie ihre hagere Physiognomie und die schlanken Körpermaße. Der einfältigen Erscheinung des gutgenährten Engländers, der die Typisierung des „John Bull“ aufruft, können die beiden überschulken Franzosen mit ihren nicht idealen Gesichtsprofilen keine überlegene Anmutung

⁶¹¹ Diese Angaben finden sich bei den von Harriet Knight herausgegebenen Drucken, die im Folgenden vorgestellt werden.

⁶¹² Diese Karikaturen unter BM Satires 147145-49.

⁶¹³ Hierbei handelt es sich um einen in der zeitgenössischen Karikaturenlandschaft häufig auftauchenden Phantasienamen, ähnlich auch „Shortshanks“, der sich phonetisch und vermutlich auch ironisierend an die erfolgreiche Künstlerfamilie Cruikshank anzunähern suchte.

entgegensetzen. Harriet Knight stellt mit dem von ihr publizierten Druck allen männlichen Vertretern der Szene ein verspottendes Zeugnis aus.

Gleiches gilt für eine weitere, im selben Jahr von Knight publizierte Karikatur, die den Titel trägt: *Sister and I always practise of an evening* (Abb. 237). Diese Graphik nimmt die angestrebten Bemühungen um tänzerisches Können bei gesellschaftlichen Anlässen aufs Korn. In einem Innenraum, dessen Einrichtungsgeschmack, unter anderem hinsichtlich des Teppichs, Verweise des „nouveau-riche“ in sich trägt, sind ein Mann und eine Frau in exaltierter tänzerischer Bewegung zu sehen. Der Bildtitel informiert darüber, dass es sich hier um ein Geschwisterpaar handelt, welches nach (oder vor?) einem Ballbesuch mit großem Eifer die Figuren des höfischen Tanzes einübt. Doch rufen die physischen Ausstattungen der beiden, so der Tänzerin in ihrer häßlichen Physiognomie und Plumpheit des Körpers, aber nicht minder der Auftritt des männlichen Partners in seiner kleinwüchsigen, unproportionierten Erscheinung, das Amusement des Betrachters hervor. Die groteske Vehemenz der Bemühungen um profilierte Tanzkünste vermittelt eine Ahnung des lächerlichen Ballauftritts der Beiden. Die Vergeblichkeit der Anstrengungen gleicht den in Anna Maria Temples Karikatur *Private Tuition* erkennbaren aussichtslosen Bemühungen des Tanzschülers.

Satirische Graphik zeitgenössischer Männlichkeit wird in den obengenannten Beispielen zwar nicht von weiblicher Hand entworfen, aber doch im Rahmen weiblicher Geschäftsführung einem Publikum nahegebracht. Ein Interesse der Printshop-Besitzerinnen an den zu publizierenden Karikaturen kann vorausgesetzt werden, vor allem, wenn, wie bei Mary Ryland, ein einzelnes Blatt einer Zeichnerin – hier Catherine Fanshawe – das sonst konventionskonforme Graphikangebot erweitert.

4. Weibliche Positionierung im Strukturwandel der Öffentlichkeit

Gattungsgemäß richtet die Karikatur ihr Augenmerk auf aktuelle Entwicklungen der zeitgenössischen Öffentlichkeit. Auch die weibliche Graphik des „ridiculous & outré“ generiert sich in der Wahrnehmung neuer Strukturen der Lebenswirklichkeit und deren Verinnerlichung durch Wissenserwerb.

Jürgen Habermas hat in seiner Auseinandersetzung mit der Funktion der zeitgenössischen Öffentlichkeit in ihrem Wandel sich auch den Entwicklungen im England des 18. Jahrhunderts zugewandt, das der Autor als „Modellfall“ beurteilt⁶¹⁴. Eingeleitet wurde, so Habermas, ein politischer und sozialer Strukturwandel in Großbritannien mit der Wende zum 18. Jahrhundert vor allem durch drei Ereignisse aus den Jahren 1694/95. Zu diesen gehören die Gründung der Bank von England, die soziale Institution der Kaffeehäuser und deren wachsende Popularität als Orte der Diskussion sowie der bereits oben erwähnte Fall der Vorzensur im *Licensing Act* von 1695 (in Deutschland 1815!). Diese Veränderungen wirkten sich letztendlich auch auf die weibliche Positionierung in der Öffentlichkeit der Untersuchungszeit dieser Arbeit.

Eine kritische Position zu den tatsächlichen Konsequenzen für eine weiblichen Teilhabe beziehen Elizabeth Eger, Charlotte Grant und weitere Autorinnen in ihrem Verweis auf Jürgen Habermas' wechselhafte Einstellung zum weiblichen Aktionsradius in der „public sphere“:⁶¹⁵

„Habermas places great emphasis on a number of new, mainly urban institutions, such as the salons, coffee-houses and taverns that flourished in eighteenth-century society. While he acknowledges the presence of women in the public sphere as readers, his attitude to them is always ambiguous. At times he appears to welcome the gradual exclusion of women, as a necessary prelude to the process whereby debates within the republic of letters assumed an increasingly political function, as in the following discussion of the English coffee-houses.“

Die tatsächlichen Möglichkeiten einer weiblichen Präsenz in der „public sphere“ dürften in der Untersuchungszeit in unterschiedlichem Umfang vorhanden gewesen sein. Hier soll Roy Porters Feststellung für den generellen Umgang mit (kunst-)historischen Phänomenen ebenfalls gültig sein:

„we still have a long way to go in ‚seeing‘ what people saw, and in interpreting the significance of visual signs.“⁶¹⁶

Im Rahmen der kulturgeschichtlichen Interpretation und Verortung jener „visual signs“ der vorgestellten Arbeiten von weiblicher Hand darf eine Betrachtung der Irritation in den tradierten Geschlechterrollen nicht fehlen, die für die Jahrzehnte der zweiten Jahrhunderthälfte des 18. Jahrhunderts und die des beginnenden 19. Jahrhunderts beschrieben werden kann.

⁶¹⁴ Dazu Habermas 2015, S. 122 ff.

⁶¹⁵ Vgl. Eger, Grant u.a. 2001, S. 7ff.

⁶¹⁶ Dazu Roy Porter in seinem Beitrag: *Past and Present* (1988), hier zitiert nach Donald 1996, Einleitung vii.

4.1 Irritationen der „Separate Spheres“

Die Diskussion weiblicher Verhaltenskodizes und Handlungsoptionen findet in der sozialhistorischen Betrachtung im Kontext des Topos der „Separate Spheres“ statt. Beiträge zu diesem Thema in der Debatte des ausgehenden 20. Jahrhunderts referieren eine Scheidung der Öffentlichkeit als männlichem Aktionsrahmen und der Privatsphäre als weiblichem Raum in umfassender Trennung, wie das Standardwerk *Family Fortunes* von Leonore Davidoff und Catherine Hall⁶¹⁷. Sie werden in neueren Schriften kritisch betrachtet⁶¹⁸. Dies geschieht mit dem Einwand einer nicht zu unterschätzenden Mitwirkung von Frauen in öffentlichen Zusammenhängen. Jene bot sich erwartungsgemäß vor allem für weibliche Mitglieder der hohen gesellschaftlichen Ränge. Publikationen zu einer neuen Sicht der gesellschaftlich geprägten Identität der Geschlechter erschienen bei Felicity Nussbaum zu *Gender and Ideology in Eighteenth-Century England* (1989). Amanda Vickery kommentiert die Möglichkeiten von Frauen höherer gesellschaftlicher Ränge der Regierungszeit George III.: „Aristocrats were quite capable of pulling rank over gender if the need arose.“⁶¹⁹ Prominentes Beispiel ist das politische Engagement der Georgiana Cavendish, Duchess of Devonshire (1757-1806), die mit einer Gruppe aristokratischer Freundinnen den Wahlkampf der Whigs, vor allem deren Führungspersönlichkeit, Charles James Fox, unterstützte⁶²⁰. Diese Aktion der sogenannten „Westminster Campaign“ von 1784 erreichte eine breite Öffentlichkeit⁶²¹. Die politische Aktivität der Aristokratinnen war Gegenstand zahlreicher Karikaturen, gab jedoch auch dem öffentlichen Engagement zeitgenössischer Frauen Nahrung. Jene Entwicklung ist Teil der von Dror Warman für die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts reklamierten „porousness of gender-boundaries“⁶²².

Linda Colley berichtet in einem Aufsatz zum Thema „Womanpower“ von weiblicher Beteiligung an der Siegesfeier der britischen Stadt Taunton nach der Niederlage Napoleons.

⁶¹⁷ Leonore Davidoff /Catherine Hall, *Family Fortunes. Men and Women of the English Middle Class, 1780-1850*, Chicago 1987.

⁶¹⁸ Kritische Positionen zur Diskussion der strikten Trennung bzw. der zeitgenössischen Öffnung der „seperate spheres“ bei Linda Colley, *Britons. Forging the Nation 1707-1837*, London 1994, Amanda Vickery, *The Gentleman's Daughter. Women's Lives in Georgian England*, New Haven/London 1998 sowie Elizabeth Eger/Charlotte Grant/Cliona O'Gallchoir u. Penny Warburton, *Writing and the Public Sphere 1770-1830*, Cambridge 2001.

⁶¹⁹ Vgl. Amanda Vickery 1998, S. 292.

⁶²⁰ Dieses Engagement erfuhr eine karikaturistische Dokumentation z. B. durch eine Arbeit von Thomas Rowlandson mit dem Titel *The Devonshire, or most approved method of securing votes* (1784). Rowlandson spottet hier über die Ankündigung der Adligen, jedem für Charles James Fox votierenden Bürger einen Kuss zu geben, in diesem Fall einem Metzger. Diese, im Übrigen von einer Frau, Elizabeth Darchery, publizierten Karikatur, befindet sich in der Graphischen Sammlung des British Museum, BM satires 6520.

⁶²¹ Dazu, Tamara L. Hunt, *Defining John Bull. Political Caricature and National Identity in Late Georgian England*, Evansville 2003, S. 136.

⁶²² Warman 2004, S. 59.

Bei diesem Anlass trat neben der staatsbürgerlichen Symbolfigur des „John Bull“ auch eine „Mrs. Bull“ auf als Anführerin einer Gruppe von Verfechterinnen weiblicher Bürgerrechte, die öffentlichen Anteil an diesem patriotischen Auftritt beanspruchten⁶²³. Hinsichtlich der Gesetzgebung zu den Rechten der Frauen aus dem Jahr 1777 stellt Colley fest:

„The true position of British women was more diverse than the statute books suggested, and increasingly in flux. Many adult women, possibly the majority of those who were poor, worked for money wages, in agriculture, in cottage industries, in domestic service, in shops, in the mines, in anything they could get. If they were single or widowed, their wages and any other property they might possess, was their own by right.“⁶²⁴

Das Aufleben einer kritischen Diskussion weiblicher Sozialisationsbedingungen ging vor allem von den Schriften Mary Wollstonecrafts (1759-1795) aus. Wollstonecraft wandte sich in ihrer *Vindication of the Rights of Woman* (1792)⁶²⁵ gegen eine weibliche Erziehung, die nur das private Umfeld in den Blick nähme und Frauen als Mitgliedern des gesellschaftlichen Gefüges nicht gerecht werde. Wollstonecraft betont:

“I do not believe that a private education can work the wonders which some sanguine writers have attributed to it. Men and women must be educated, in a great degree, by the opinions and manners of the society they live in“⁶²⁶.

Die im Laufe der Ausbildung von Frauen erworbenen „accomplishments“ führten, so Wollstonecraft, zu einer oberflächlichen, zweifelhaften Verfeinerung⁶²⁷, die eher als Bildungsbarriere gewertet müsse. Kritisch beurteilt die Autorin vor allem die Indolenz der „gentlewomen“, die sich nur ihren Vergnügungen widmeten („artificial passions“). Ein solches Verhalten stünde der Tatkraft entgegen, die Frauen als mit Vernunft und sozialem Empfinden bedachte Geschöpfe auszeichne⁶²⁸.

Frauen als Erwerbstätige in der Öffentlichkeit sind im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung von Bedeutung, wie vorher bereits erwähnt, als Geschäftsführerinnen von Graphikhandlungen, aber auch als Zeichnerinnen und Koloristinnen, die Entwürfe oder die farblichen Gestaltungen von Blättern auch gegen Bezahlung lieferten.

Weibliche Partizipation am Austausch von Bildungsinhalten wird zum Thema in unterschiedlichen Blickrichtungen und Bewertungen. Im Zeitraum von 1744 bis 1746 gab die

⁶²³ Dazu Linda Colley, *Britons, Forging the Nation 1707-1837*, 3. Aufl., Yale 2005, S. 237.

⁶²⁴ Colley 2005., S. 239.

⁶²⁵ Dazu Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, 1792, 2. Aufl., hrsg. von Carol H. Poston (Norton Critical Edition), Nachdr. New York/London 1988, S. 121 ff.

⁶²⁶ Wollstonecraft 1792, Ausg. 1988, S. 21.

⁶²⁷ Mary Wollstonecraft spricht von „acquiring a smattering of accomplishments“, der ganz oberflächlichen Bildung, die durch ein „false refinement“ Frauen in ihrer Entwicklung eher schwäche, denn stärke, siehe dazu Wollstonecraft 1792, Ausg. 1988, S. 7 und 10.

⁶²⁸ Wollstonecraft 1792, S. 51 f. und 76.

Verlegerin Eliza Haywood (1693?-1756) das Journal *The Female Spectator* heraus. Zwei Titelblätter aus dem Jahr 1745 (Abb. 238 und 239), zeigen jeweils eine Gruppe von Frauen, die sich in konzentriertem Gespräch einem Text zuwenden und selbst auch Gedanken schriftlich festhalten. In den von Richard Parr gestochenen Journal-Titeln ist eine modische Positionierung der Protagonistinnen oder ihrer Accessoires nicht zu finden⁶²⁹. Parris Blatt zeigt diskutierende, sich in konventionell männlich konnotierter Ernsthaftigkeit abstrakten Inhalten widmende Damen.

Diesen Darstellungen aus den Anfängen der Konversationskultur der „Bluestockings“ und deren Stellenwert im öffentlichen Bewußtsein setzt offenbar eine Karikatur Thomas Rowlandsons von 1815 einen Schlusspunkt (Abb. 240). Sie trägt den Titel *Breaking up the Bluestocking Club*⁶³⁰ und verspottet eine in wüste und männlich-handfeste Prügeleien ausgeartete Debatte der „Blues“. Rowlandson zeigt deren „Breaking up“, das heißt, die Degeneration der kämpferischen Zusammenkünfte engagierter Frauen. Stellt man Catherine Fanshawes Arbeit *Politics* (Abb. 218) in den Kontext der Blätter Parris und Rowlandsons, so verbindet alle drei Darstellungen die Teilhabe an einer Austarierung der „separate spheres“ in der zu betrachtenden Zeit.

Parris Journal-Titel zeigt Frauen in dem traditionell männlich besetzten Ambiente einer Bibliothek. Fanshawe präsentiert eine männliche Gesprächsrunde, deren Ernsthaftigkeit durch eine eher weiblich konnotierte modische Inszenierung und Affektiertheit ironisiert wird. In Rowlandsons karikaturistischer Verarbeitung des Ausartens weiblicher Streitlust werden wiederum die Grenzen zwischen eher von männlicher als von weiblicher Seite zu erwartenden Verhaltens von den Protagonistinnen überschritten.

Erneut aufgenommen wird die Frage: In welchem Rahmen und mit welcher Intention zeichneten Frauen der zu betrachtenden Zeit? Wie in den oben angeführten Beispielen schufen die Freiheit von Erwerbszwängen, hoher Freizeitanteil und vor allem der fördernde familiäre Bildungshintergrund in Elternhaus und Partnerschaft, besonders auch in Künstlerfamilien, die Voraussetzungen für die amateurliterarische Aktivität.

Diese Voraussetzungen ließen ganz unterschiedliche Wege zu. Die zeitgenössische Romankultur beschreibt vielfach Auftritte künstlerischer Amateurrinnen, die Vorzüge weiblicher Befähigung in musikalischen oder bildkünstlerischen Praktiken bei

⁶²⁹ Vgl. dazu den Bildkommentar von Elizabeth Eger, in: Peltz/Eger 2008, Abb. S. 48.

⁶³⁰ Dazu auch Eger 2008, Abb. S. 128.

gesellschaftlichen Anlässen präsentieren müssen⁶³¹. Jane Austen (1775-1817), hat diese Thematik aufgegriffen in *Pride and Prejudice* aus dem Jahr 1813 oder *Emma* von 1816. Jene Amateurinnen standen in der Pflicht, im Erscheinungsbild einer kultivierten Partnerin Chancen einer gutsituierten Verheiratung zu erhöhen. Dies geschah bei Austen allerdings nicht ohne Ansätze einer ironischen Brechung des weiblichen Pflichtbewusstseins.

Ann Bermingham diskutiert die Relevanz der „accomplishments“ für Frauen der Zeit in ihrer Funktion als Objekte des männlichen „gaze“⁶³². Die Autorin stellt fest: „Accomplishments here become the means whereby women either virtuously ignore the gaze or narcissistically invite and internalize it.“ Bermingham erörtert die weibliche Inszenierung im Zurschaustellen der geschätzten amateurliterarischen Aktivität unter anderem anhand von George Romneys Gemälde *Caroline, Viscountess Clifden, and Lady Elizabeth Spencer* aus dem Jahr 1794 (Abb. 241). Die eleganten adligen Schwestern, hier selbst zum Kunstobjekt einer „aestheticized femininity“ stilisiert, widmen sich dem Spiel der Harfe und dem Kopieren einer antiken Skulptur, einem konventionellen Studienobjekt künstlerischer Ausbildung.

Die Zeichnerinnen satirischer Graphik und ihre „Multiplikatorinnen“ im Printshop-Gewerbe der Zeit arbeiten jenseits des bei Bermingham thematisierten künstlerischen Betätigungszusammenhangs, den man auch als „l’art pour l’autopromotion“ benennen könnte. John Brewer spricht in diesem Zusammenhang von „self-fashioning“⁶³³. Hier kann man tatsächlich den Begriff des Dekorums, im Sinne des „Zusätzlichen“, „Schmückenden“ einbringen als einer Funktion der künstlerischen Aktivität.

Zeichnerinnen der – in Übernahme der Titulierung Goethes – „Verhässlichungskunst“ konnte es weniger an der gepflegten und gefälligen Außenwirkung gelegen sein, als daran, Zeugnisse ihres apperzeptiven „wits“ zur Geltung zu bringen – im Rahmen der im Vorangegangenen erwähnten Grenzen. Darüber hinaus gaben sie auch die „gefällige Distanz zu ihrer Arbeit“ auf, die Ellen Spickernagel für die im Zeichen der „autopromotion“ ausgeübten künstlerischen Tätigkeit konstatiert⁶³⁴, zugunsten einer gewissen Risikobereitschaft. Vielmehr entwickelt sich eine andere Art von Distanz in den kritischen Beiträgen der Zeichnerinnen,

⁶³¹ Dies geschieht in der Regel gegen den Wunsch der weiblichen Protagonisten, wie „Elizabeth Bennet“ oder „Emma Woodhouse“.

⁶³² Vgl. dazu Ann Berminghams Aufsatz: „Elegant females and gentlemen connoisseurs. The commerce in culture and self-image in eighteenth-century England“, in: dies./John Brewer (Hg.), *The Consumption of Culture 1600-1800. Image, Object, Text*, London/New York 1995, S. 500.

⁶³³ Dazu John Brewer, *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*, Chicago 1997, S.107f.

⁶³⁴ Dazu Ellen Spickernagel in ihrem Aufsatz: „Zur Anmut erzogen – Weibliche Körpersprache im 18. Jahrhundert“, in: Ilse Bremer/Juliane Jacobi-Dittrich u.a. (Hgg.), *Frauen in der Geschichte IV*, Düsseldorf 1983, S. 313.

jene Werkdistanz der „Romantischen Ironie“, die im kritischen Interesse am Gegenstand der Darstellung auch das Interesse des Rezipienten an diesem mit einkalkuliert.

Monika Müller diskutiert den „kommunikativen Mehrwert der ironischen Äußerungen im Hinblick auf die „scherzhaft und heitere“ oder auch die „anklagend-vorwurfsvolle Zusatzbedeutung“ mit dem Ergebnis⁶³⁵:

„Die ironische Äußerung scheint komplizierter verständlich, als es die ‚direkte‘ Äußerung wäre. Mit einem derartigen Verhalten muß ein kommunikativer Mehrwert verbunden sein“.

Die subversive Einfärbung gilt im Besonderen für weibliche Wege in die politische Karikatur mit ihrer ungebremsten Polemik, wie sie zum Beispiel Mary Darly mit ihren schottlandfeindlichen Publikationen und Mary Cruikshank in ihrer Zeichnung der misslichen Lage William Pitts beschriften. Allerdings müssen diese Arbeiten im Kontext ihrer besonderen Entstehungsbedingungen weniger als weibliche Eigeninitiative gewertet werden, denn als Teilhabe oder Partnerschaft in männlicher Werkstattproduktion. Die satirische Zeichnung mit politischem Sujet kann nicht in umfangreicher Ausformung für die weibliche Amateurzeichnung reklamiert werden. Zweifellos konnten Frauen nicht eine breite öffentliche Rezeption eigener Zeichnungen provokanten Inhalts in Betracht ziehen, mit der männliche Amateure, dem Mitteilungspotential der Gattung entsprechend, rechnen durften.

Eine breite Öffentlichkeit erfuhr vor allem die literarische Aktivität weiblicher Autoren. Jene wurden von Samuel Johnson (1709-1784) als zeitkritischem Beobachter 1753 als „a generation of Amazons of the pen“ titulierte, „who“, so schreibt Johnson weiter, „asserted their claim to the regions of science, and seem resolved to contest the usurpations of virility“⁶³⁶. Jene literarische Aktivität drang auch in das Gebiet der Satire vor, einer bislang männlichen Domäne. Aphra Behn, Anne Finch, Lady Mary Wortley Montagu, Frances Burney und Maria Edgeworth sind nur einige der vielen schreibenden Frauen des 18. Jahrhunderts, in dessen Mitte sich auch der mehrfach erwähnte literarische Zirkel der „Bluestockings“ um Elizabeth Montagu (1718-1800) formierte. Hannah Lotte Lund diskutiert den Status von Frauen als Mitgliedern literarischer, philosophischer oder politischer Debatten innerhalb der

⁶³⁵ Dazu Marika Müller, *Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt*, Würzburg 1995, Einleitung, o.P., Müller diskutiert den „kommunikativen Mehrwert“ der ironischen Äußerungen, „...bei denen Meinen und Sagen auseinandertreten“, im Gegenstandsbereich der Textlinguistik mit dem Verweis auf die Bedeutung von Kontext, Partnerbeziehung, Vorwissen und dem begleitenden Tonfall, die dem Partner mitteilen, welcher Art der kommunikative Mehrwert der ironischen Äußerung in der konkreten Situation ist. Dieses Eingebundensein in die aktuelle Lebenssituation des Rezipienten kommt der künstlerischen Gattung der Karikatur in ihrer Wirkungsabsicht besonders nahe.

⁶³⁶ Samuel Johnson, hier zitiert nach Felicity A. Nussbaum, *The Limits of the Human. Fictions of Anomaly, Race, and Gender in the long Eighteenth Century*, Cambridge 2003, S. 59ff.

zeitgenössischen Salonkultur unter dem Terminus der „Halböffentlichkeit“. Lund kommt zu dem Schluss:

„Die Position des Salons ermöglichte es den Frauen, ihren gesellschaftlichen, künstlerischen oder intellektuellen Ambitionen nachzugehen, ohne die gesellschaftlich vorgegebenen Rollenmuster der Gattin und Hausfrau bzw. Hausvorsteherin zu verlassen. Sie schufen sich eine eigene Öffentlichkeit, deren Gesetze von den gesellschaftlichen Normen abweichen konnten.“

Die Gültigkeit dieser Öffentlichkeit müsste an dem Umfang gemessen werden, in dem Diskussionsformen und -ergebnisse der Salongesellschaft, wie Lund zu bedenken gibt, „aus dem Salon hinausgetragen wurden.“⁶³⁷ Jürgen Habermas wertet die Bedeutung des Salons als eines „Forums“ für die „Erstveröffentlichung“ der eigenen Schöpfung, sei sie literarischer, künstlerischer oder musikalischer Art. Die Salons verfügten nicht über den Öffentlichkeitsgrad der Kaffeehäuser, einer männlichen Domäne, doch könnten die privaten Treffpunkte und ihr Meinungsaustausch als Vorstufe einer in der Folgezeit durch gedruckte Monats- und Wochenschriften geschaffenen öffentlichen Plattform gewertet werden⁶³⁸.

Eine im Fluss, in der Vermischung oder der Angleichung befindliche Ausprägung der Geschlechterrollen der Zeit um 1800 fand ihren Niederschlag in der Zuordnung des Stellenwerts von Privatsphäre und Öffentlichkeit. Während Frauen sich in den oben genannten Zusammenhängen in der Öffentlichkeit präsentierten, gewann die Privatsphäre allerdings nun eine neue Wertschätzung für die männlichen Zeitgenossen der Untersuchungszeit als willkommener Rückzugsort, wie Christoph Heyl in seiner Publikation *A Passion for Privacy* feststellt⁶³⁹.

4.2 Weibliche Karikatur im Spannungsfeld der Transgression der Geschlechterrollen

Zeugnisse eines Darstellungsinteresses, aber auch individuelle Lebensentwürfe der Amateurinnen liefern Beispiele einer Berührung mit dem Phänomen der Transgression der Geschlechteridentität. In Georgiana Keates Oeuvre findet sich eine Zeichnung des Chevalier d'Eon (1728-1810), einer schillernden zeitgenössischen Persönlichkeit, deren changierender Auftritt in beiden Geschlechtern großes öffentliches Interesse erregte. Charles-Geneviève-

⁶³⁷ Vgl. dazu Hannah Lotte Lund, „Emanzipation in Halböffentlichkeit?“, in: Katharina Rennhak und Virginia Richter (Hgg.), *Revolution und Emanzipation. Geschlechterordnungen in Europa um 1800*, Köln/Weimar/Wien 2004, S. 45.

⁶³⁸ Dazu Habermas 2015, S. 94 und 104f.

⁶³⁹ Vgl. dazu die Publikation von Christoph Heyl, *A Passion for Privacy. Untersuchungen zur Genese der bürgerlichen Privatsphäre in London, 1660-1800*, München 2004, bes. S. 302 f.

Louis-Auguste-André-Timothée d'Eon, der im diplomatischen Dienst des französischen Königs in Russland, aber auch in Großbritannien äußerst erfolgreiche politische Transaktionen durchführte, war von George III. als Zeichen der Wertschätzung in den Stand eines „Chevaliers“ erhoben worden. Die dem Chevalier in der biographischen Literatur zugeschriebenen transvestitischen Neigungen gerieten im Zusammenhang der Risiken und Intrigen seiner Tätigkeiten in geheimer Mission zu einer ihm verordneten Frauenrolle. So musste der Chevalier d'Eon immer wieder, in selbstgewählter Strategie, aber auch auf Befehl Louis XV. in die Rolle der „Mademoiselle Lia d'Eon“ schlüpfen. Als langjähriger Freund des Vaters George Keate, der d'Eons Fähigkeiten und Verdienste stets verteidigte und ihn unter anderem in der Korrespondenz mit Voltaire zu einem Nationalhelden erhob, weilte der Chevalier häufig als Gast bei der Familie Keate⁶⁴⁰. Georgiana Keate berichtet in ihren Tagebuchaufzeichnungen vom 6. Oktober 1794, dass sie mit dem Hintergrund ihres Porträts der „Mad. D'Eon“⁶⁴¹ beschäftigt sei. Keate muss also den Chevalier in seinem weiblichen Auftritt wiedergegeben haben. Leider ist die Arbeit nicht erhalten, doch könnte Georgiana Keate dem mehrfach kopierten Punktierstich John Condés (1765-1794) aus dem Jahr 1791 (Abb. 242) gefolgt sein, der im selben Jahr im „European Magazine“ in London erschien⁶⁴². Der Stich zeigt den Chevalier in Frauenkleidung mit Haube und rüschenbesetztem Oberteil, an dem das von Louis XV. für seine Verdienste verliehene Saint-Louis Kreuz befestigt ist. Das durch die gesellschaftlichen Auftritte des Chevalier d'Eon initiierte Sujet des „Cross-Dressings“ hatte in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts britische Künstler, wie Richard Cosway und George Dance beschäftigt⁶⁴³. Auch Angelika Kauffmann nahm in einer Arbeit von 1788, die auf eine Darstellung von Quentin de la Tour rekurriert, diesen Bildgegenstand auf (Abb. 243)⁶⁴⁴. Zeichen der nicht-eindeutigen Geschlechteridentität ergeben sich in Kauffmanns Darstellung allerdings nur aus der Präsenz des militärischen

⁶⁴⁰ Vgl. dazu Gary Kates, *Monsieur d'Eon ist eine Frau*. Die Geschichte einer Intrige, übersetzt von Anni Pott, Hamburg 1996, S. 62f. Kates berichtet davon, dass Keate den französischen Philosophen kurz vor seinem Tod zu einem Zusammentreffen mit d'Eon bewegen konnte. In seiner Begeisterung darüber, dass d'Eon sein Schwert dem britischen Kulturförderer George Keate für dessen Museum überlies, schrieb dieser einen Hymnus auf die „Pucelle de Tonnerre“. [Tonnerre war der Geburtsort d'Eons], dazu Kates 1996, S. 248.

⁶⁴¹ Dazu: Bennett, Susan, 2008., S. 47.

⁶⁴² Vgl. dazu den Artikel „Memoirs of the Life of Mademoiselle La Chevalière D'Eon“, in J. Sewell/J. Debrett (Hgg.), *The European Magazine and London Review*. Containing the Literature, History, Politics, Arts, Manners & Amusements of the Age“, Bd. 19, London 1791, S. 163 -166.

⁶⁴³ Vgl. dazu Richard Cosways Arbeit von 1787, BM Collection Database, Reg.-Nr. 1886,1221.13, George Dance schuf eine Profilbüste des Diplomaten in weiblicher Kleidung (1793), dazu: BM Collection Database, Reg.-Nr. 1898,0712.19.

⁶⁴⁴ Georgiana Keate stand im Briefwechsel mit Angelika Kauffmann, die die Amateurin 1779 als Kind porträtiert hatte. Eine Antwort Kauffmanns auf den Erhalt einer Arbeit von Georgiana Keate, datiert vom 6. Dezember 1794, wird im Verzeichnis einer Auktion der Briefe der Künstlerin geführt. Der Gegenstand des Werkes bleibt leider unerwähnt, vgl. dazu V. Manners/George C. Williamson, *Angelica Kauffman: Her Life and Works*, (1924), Repr. New York 1977, S. 240 sowie Bennett 2008, S. 61.

Ordens. Der eingangs zitierte Prolog zu Hannah Mores Drama „Percy“ bringt die Durchlässigkeit der Bekleidungskonventionen zur Sprache und würdigt sie positiv:

„Did not a Lady Knight, late Chevalier
[angemerkt ist, dass es sich um den Chevalier d’Eon handelt]
A brave, smart soldier to your eyes appear?
Nay, and with dignity, some wear the breeches;
And why not wear ‘em? ... We shall have votes,
While some of t’other sex wear petticoats.“⁶⁴⁵

Als „Lady Knight“ besserte der Chevalier d’Eon seinen Lebensunterhalt durch Schaukämpfe auf, ein öffentliches Ereignis, das Victor Marie Picot 1787 nach einem Gemälde von Charles Robineau festhielt (Abb. 244). Als Pendant kann der Kampf der exzentrischen Duchess of Queensbury gegenübergestellt werden (Abb. 245), bei dem eine Vertreterin des weiblichen Geschlechts eine männliche Rolle besetzt. Ein weiteres Beispiel der graphischen Wiedergabe extremer weiblicher Auftritte in der Öffentlichkeit sei in Robert Dightons Karikatur *Tally Ho* („Halali“) zum Gegenstand weiblicher Jagdbeteiligung (Abb. 246)⁶⁴⁶ hier zitiert.

Im Zusammenhang dieser Aufmerksamkeit für das Abklopfen von Geschlechtergrenzen sei im Umfeld der Künstlerinnen des „ridiculous and outré“ auf Beispiele persönlicher Lebensformen des „Transgender“ verwiesen, wie bei Anne Damer oder bei Charlotte Charke angesprochen. Abschließend soll eine Arbeit von Georgiana Keate vorgestellt werden, die weibliches Interesse an Persönlichkeiten dokumentiert, die durch ihre nicht-alltägliche oder exzentrische Erscheinung beeindruckten und der Konversation vielfältigen Gesprächsstoff boten⁶⁴⁷.

Vermutlich auf Wunsch ihres Vaters, der ein Buch über die südpazifischen Pellew (Palau) Inseln veröffentlichte, entstand 1787 Georgiana Keates Porträt des Prinzen Lee Boo (Abb. 247)⁶⁴⁸. Lee Boo war während eines Studienaufenthaltes in England, wohin ihn Handelskapitäne der East India Company gebracht hatten, Gast im Hause der Keates. Die Amateurin porträtierte den allerdings bereits nach wenigen Aufenthaltsmonaten an Pocken verstorbenen Prinzen der Philippinen-Region aus der Erinnerung. Die Darstellung zeigt Kopf und Schultern des jungen Mannes in Dreiviertelansicht⁶⁴⁹. Die Physiognomie des in

⁶⁴⁵ Hannah More 1777 (1911), S. 3 dieser Arbeit.

⁶⁴⁶ Die Provokation beschränkt sich hier nicht auf die weibliche Beteiligung, sondern nimmt auch die männliche Positur der Jagdteilnehmerin in den Blick.

⁶⁴⁷ Amateurzeichnungen der Untersuchungszeit können in diesem Sinne als graphisches Mittel der Erfassung zeitgenössischer Lebenswelten verstanden werden, die sich im Besonderen auf die „Alterität“ menschlicher Erscheinungsformen in größter Entfernung zur eigenen Existenz richteten. Wesentliche Aufsätze zu diesem Gegenstand bei Alexandra Böhm/Monika Sproll (Hgg.), *Fremde Figuren. Alterisierungen in Kunst, Wissenschaft und Anthropologie um 1800*, Würzburg 2008.

⁶⁴⁸ Vgl. dazu Bennet 2008, S. 45f.

⁶⁴⁹ Diese Darstellung befindet sich heute in der Southwark Local History Library, London, dazu Bennett ebd.

englischer Mode Gekleideten gibt in der Anlage des Gesichts in Augen- und Nasenform sowie den akzentuierten Wangenknochen und dem gedunkelten Inkarnat ethnische Züge seines Herkunftslandes wieder. Das schwarze Haar ist straff im Hinterkopf zum Knoten gebunden. Georgiana Keates in Aquarell und Kreide ausgeführtes Porträt wurde im darauf folgenden Jahr von Henry Kingsbury nachgestochen (Abb. 248).

Neue Formen zeitgenössischer Virilität erregten das Interesse der Zeichnerinnen, wie es in den oben vorgestellten Graphiken der konventionell weiblicher Erscheinung angenäherten Männlichkeit thematisiert wurde. Zeitgenössische Männlichkeitsentwürfe richteten sich, abgesehen vom modischen Auftritt, an einer im aktuellen philosophischen Diskurs geforderten Verpflichtung zu „politeness“ und „refinement“ in allen gesellschaftlichen Interaktionen aus. Letztere sollten durch „sentiment“ geprägt sein⁶⁵⁰. Dies geschah im Rahmen einer, wie Terry Eagleton formuliert, „feminization of discourse“⁶⁵¹. Auch für die männliche Persönlichkeit wurde die durch Edmund Burke in seiner bereits erwähnten Abhandlung von 1757, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, geforderte „delicacy“, ..., a quality of mind analogous to it“⁶⁵², verbindlich. In der englischen Literaturgattung der „Novel of Sentiment“ wurden Repräsentanten dieses Konzepts im „Man of Feeling“ vorgestellt⁶⁵³.

Im Kult des idealen „gentleman“ kam es allerdings auch zu Pervertierungen, die dem weiblichen Spott Nahrung lieferten. Wie an Beispielen der Graphiken von Diana Beauclerc und Valentina Aynscombe zu erfahren ist (Abb. 212 und 213), richtete sich dieser Spott auf die affektierte Selbstinszenierung. Vic Gatrell bezeichnet die Zeit der 1790er bis 1830er Jahre als „age of cant“, als Zeit der Heuchlerei, der Scheinheiligkeit, im Zuge einer „modish hypocrisy“, vor allem auf männlicher Seite⁶⁵⁴.

⁶⁵⁰ Der Topos des „sentimentalism“, ist ein wesentlicher Gegenstand philosophischer Debatten im England des 18. Jahrhunderts, so in den Schriften von David Hume, Francis Hutcheson und des Earl of Shaftesbury. Dazu auch F.R. Brissenden, *Virtue in Distress. Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade*, London und Basingstoke 1974, S. 11-55.

⁶⁵¹ Terry Eagleton spricht im Kontext der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Samuel Richardsons Werk von einer „deep-seated ‚feminization‘ of values“ des späten 18. Jahrhunderts, die weiblich besetzten Persönlichkeitsfaktoren, wie „sentiment“ oder „tendresse“ eine besondere Wertigkeit verlieh. Dieses Phänomen der „elevation of the ‚feminine““ sei eingebunden in den gesellschaftlichen Wandel, den Bedeutungszuwachs der wohlhabenden Bourgeoisie und der „middling ranks“, die eine „milk of middle-class kindness“ in die autoritativen Strukturen der Adelshegemonie einfließen lasse, dazu Eagleton, *The Rape of Clarissa. Writing, Sexuality and Class Struggle in Samuel Richardson*, Oxford 1982, S. 13ff. u. S. 95. Der Terminus „feminization of culture“ auch bei Gary Kelly, vgl. Kelly 2001, S. 167.

⁶⁵² Dazu: Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757, hrsg. von Adam Phillips, Oxford 1990, S. 106.

⁶⁵³ Als klassischer Roman sei Oliver Goldsmiths, *The Vicar of Wakefield* von 1766 genannt.

⁶⁵⁴ Dazu Gatrell 2006, S. 479.

Die Bedeutung jener Offenheit der Geschlechtergrenzen als Hintergrund der Untersuchungszeit erwächst auch aus deren erneuter Revidierung in viktorianischer Zeit. Margaret Beetham stellt in einer Untersuchung der Frauenmagazine nach 1800 fest, dass diese zwar in immer größerer Zahl erschienen⁶⁵⁵, aber ein neues Weiblichkeitskonzept anboten, dem tradierte „weibliche“ Themenangebote entsprachen.

Coventry Patmores Gedicht *The Angel in the House* aus dem Jahr 1854 dokumentiert die Forderung nach einer Rückführung der Frauen in den häuslichen Wirkungsbereich⁶⁵⁶. Diese häufig zitierten, von Restriktionen gekennzeichneten Weiblichkeitsentwürfe viktorianischer Zeit⁶⁵⁷ dürfen jedoch angesichts gegenläufiger Tendenzen nicht absolut gesetzt werden. So wurden in literarischen Positionen der sogenannten „Entwicklungsromane“, wie derer von Elizabeth Gaskell (1810-1865) oder Mary Anne Evans (1819-1880), die unter dem Pseudonym George Elliot publizierte, einprägsame Bilder autonomer weiblicher Romanheldinnen⁶⁵⁸ vermittelt.

Eine wesentliche Grundlage erwuchs der Beweglichkeit der Geschlechtergrenzen vorviktorianischer Zeit aus einer kulturellen und sozialen „Ambiguität“, einem „Sowohl-als-Auch“ in vielen Lebensbereichen. In der Literatur wird diese Gleichzeitigkeit in der Konstruktion gegensätzlicher Persönlichkeitsentwürfe, auch für Frauen, offenkundig. Den von „sentiment“ bestimmten weiblichen Handlungsweisen der schutz- und führungsbedürftigen Heldinnen zeitgenössischer Romane, vor allem der „Gothic Novels“ der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, stehen die „witty masculine feminine characters“ der Schilderungen Frances Burneys (1752-1840) oder Maria Edgeworths (1768-1849) gegenüber⁶⁵⁹.

Die im Vorangehenden geführte Auseinandersetzung mit den Phänomenen der Offenheit und der Grenzüberschreitung hatte die Aufgabe, diese zeitgenössischen Strömungen als Bedingung und Motivationsgrundlage auch für eine weibliche Ausbildung des „wit“ als einem Kernaspekt des aufklärerischen Diskurses zu veranschaulichen. Wird wit, wie oben

⁶⁵⁵ Margaret Beetham, *A Magazine of Her Own? Domesticity and Desire in the Woman's Magazine, 1800-1814*, London 1996. Zum Wandel weiblicher Rollenkonzepte auch Alison Adburham, *Women in Print*, London 1972, S. 249 und Kathryn Shevelov, *Women and Print Culture. The Construction of Femininity in the Early Periodical*, London 1989.

⁶⁵⁶ Dazu auch Elizabeth Eger/Lucy Peltz 2008, S. 133.

⁶⁵⁷ Dazu ein Zitat aus Patmores *Angel in the House*, Buch I, IX. Gesang:
„Man must be pleased; but him to please
Is woman's pleasure; down the gulf
Of his condoled necessities
She casts her best, she flings herself.“

Vgl. <http://www.victorianweb.org/authors/patmore/angel/9.html>.

⁶⁵⁸ Hier seien als Beispiele bei Elizabeth Gaskell die Figur der „Margaret Hale“ angeführt in ihrem Roman *North and South* (1855) und bei George Elliot die Heldin ihres Werkes *Middlemarch* (1874), „Dorothea Brooke“. An beiden Frauen wird eine Entwicklung zur selbst gewählten Lebensführung exemplifiziert.

⁶⁵⁹ Dazu Nussbaum 2003, S. 61.

angegeben, als „elementare Form ästhetischen Wahrnehmens“⁶⁶⁰ gefasst, so ist eine Wissenserweiterung mit im Spiel. An dieser Stelle kann auch Addisons im Zusammenhang der Erläuterung des Begriffs „wit“ geäußertes Postulat des Kampfes gegen die Unwissenheit: „to banish Vice and Ignorance out of the Territories of *Great Britain*, ...“⁶⁶¹ herangezogen werden. Eine fundamentale Voraussetzung für den Wunsch nach Wissenserwerb ist die Neugier, die „curiosity“, der als Motivationsgrundlage, wie oben bereits angesprochen, ein Verlassen konventioneller Wege künstlerischen Ausdrucks zukommt.

Im Folgenden soll, mit Blick auf die oben vorgestellten Werke von weiblicher Hand dem Bedingungsgeflecht von „curiosity“ und „wit“, hier als wesentliche Faktoren der weiblichen Amateurkunst betrachtet, ein eigenes Kapitel gewidmet werden, das die Ergebnisse im zeitgenössischen Kontext noch einmal zusammenfasst.

5. Caricature, curiosity und wit

Michael Wiemers führt in seinen Kriterien der Persönlichkeitsbildung des „gentleman“ dessen Befähigung der „curiosity“ an. Diese rekurriert auf die von John Evelyn propagierten „curiosities naturall or artificall“ der Mitte des 17. Jahrhunderts⁶⁶². Das „Zusammenrücken von Natur und Kunst“ steigere den Wissensdrang des „Virtuoso“. Jene „curiosities“ lieferten eine wesentliche Grundbestimmung der „fashionable personality“⁶⁶³. Ein zentrales Moment ist die intellektuelle Grenzerweiterung beziehungsweise –überschreitung, der sich im 18. Jahrhundert, nicht zuletzt durch den Ausbau des Druckgewerbes, neue Möglichkeiten erschlossen. In der Folge dieser Entwicklung eröffnete die in England verbreitete „street literature“ mit ihren Textbeiträgen der „popular culture“⁶⁶⁴ zunehmend „curiosities“ für breite Bevölkerungsschichten.

⁶⁶⁰ Vgl. S. 33f. dieser Arbeit.

⁶⁶¹ *The Spectator* (1711) 1958, Bd. 1, Nr. 58, S. 176 Addison nimmt in diesem Vorhaben Bezug auf die literarische Schreibkultur.

⁶⁶² Dazu Wiemers 1986, S.346f.

⁶⁶³ Dazu Benedict 2001, S. 71.

⁶⁶⁴ Eine umfangreiche Übersicht historischer Pamphlete, Balladen, Nachrichten jeder Art liefert die Publikation von Charles Hindley, *Curiosities of Street Literature*, New York 1970.

Barbara M. Benedict beschreibt einen geschichtlichen Höhepunkt der „cultural curiosity“ für die Frühe Neuzeit⁶⁶⁵ in der das aktuelle Interesse an „forbidden topics“ auch selbst zum Bildgegenstand wird. Bezüglich der oben erwähnten zahlreichen Darstellungen der Neugierigen vor den Fenstern der Printshops stellt Benedict heraus:

„The curious identity becomes the anxious subject of conflicting, emerging views of humanity, culture, and nature, and consequently of cultural examination through pictorial illustrations, live exhibitions, and writing.“⁶⁶⁶

In der zeitgenössischen Beurteilung wird die weibliche „curious identity“ als „curiosity without method and without justification“⁶⁶⁷ eingestuft und damit von den als fortschrittsorientiert und wissenschaftlich-systematisch bewerteten Ambitionen der männlichen Zeitgenossen unterschieden.

Zum Gegenstand des komplexen Begriffsfeldes der „curiosity“ erörtert Neil Kenny zwei diskursive Tendenzen. Kenny unterscheidet die „‘curiosity-collecting‘ tendency“, die objektbezogene Form, welche sich auf ein „desired object“ oder eine „knowledge of objects“ richtet, von der als „‘curiosity-narrating‘ tendency“⁶⁶⁸ benannten Form, die als Passion im Mitteilungsdrang eines Subjekts zu gesellschaftlicher Ächtung führen kann. Auch Kenny verweist auf die gender-orientierte Tendenz im Diskurs der „culture of curiosities“, die Frauen der Untersuchungszeit in erster Linie mit der letztgenannten Form in Verbindung brachte⁶⁶⁹.

Eine klischee- und gender-bestimmte Scheidung beider Formen der „curiosity“ muss kritisch bewertet werden. Elizabeth Eger weist darauf hin, dass das gesellschaftsverändernde Potential der Debatten sozialkritischer Themen an Orten wie der Kaffeehäuser und Salons nicht überbewertet werden dürfe. Nicht zu leugnen sei das Bedürfnis der Öffentlichkeit nach neuen Inhalten, das, auch auf männlicher Seite, nicht generell konstruktiv und innovativ war, sondern sich ausprägte in:

„the more unruly and negative forces of the public, whose appetite for gossip was perhaps keener than its desire to effect a political change.“⁶⁷⁰

Desgleichen beschränkte sich weiblicher „curious appetite“ nicht auf den „appetite for gossip“, sondern zeigte in einer Bestandsaufnahme lebensweltlicher Phänomene Interesse für Objekte, die Neil Kenny als „noteworthy“ oder „odd“ im Sinne der Motivation einer

⁶⁶⁵ Dazu Benedict 2001, S. 2.

⁶⁶⁶ Dazu Benedict 2001, S. 22.

⁶⁶⁷ Benedict ebd.

⁶⁶⁸ Dazu Neil Kenny, *The Uses of Curiosity in Early Modern France and Germany*, Oxford 2004, S. 20ff.

⁶⁶⁹ Kenny 2004, S. 310.

⁶⁷⁰ Elizabeth Eger, Charlotte Grant, Cliona Ó Gallchoir, Penny Warburton, *Women, Writing and the Public Sphere 1700-1830*, Cambridge 2001, S. 10.

„knowledge of objects“⁶⁷¹ bezeichnete. Als frühes Beispiel soll eine Bleistiftzeichnung der eingangs erwähnten Mary Delany aus dem Jahr 1744 dienen. Sie trägt den Titel: *Hostess at Leicester [with] A green drake Fly*, 1744 (Abb. 249). Auf diesem Blatt aus einem Portfolio der Amateurin findet sich, neben der biologischen Zeichnung eines Insekts, der „green drake fly“ (einer Eintagsfliege), die Darstellung einer weiblichen Halbfigur, der „Hostess“ (der Haushälterin oder Wirtin, hier in der Stadt Leicester). Das Gesicht dieser älteren Frau mit Haube und Schultertuch zeichnet sich durch besondere Hässlichkeit aus. Diese wird bestimmt durch eine ungeheuer große Nase, deren Eindruck offenkundig in karikaturistischer Übersteigerung verdeutlicht wurde. Delanys Zusammenführung von Insekt und Haushälterin lässt dazu noch eine ironische Anspielung vermuten. Das Interesse schließt neben der Formenwelt zoologischer Gegenstände auch die Abstrusitäten menschlicher Erscheinungsbilder ein. Die graphische Spurensuche der Zeichnerin nach „peculiarities“ nimmt Inhalte der Anleitungen der *Rules for Drawing Caricaturas*⁶⁷² von Francis Grose vorweg. Letzterer formuliert den Lernerfolg für den Zeichner - an eine Zeichnerin wird erwartungsgemäß nicht gedacht:

„As soon as he has acquired a facility in drawing a head, he may amuse himself in altering the distances of the different lines, marking the places of the features, whereby he will produce a variety of odd faces that will both please and surprise him; and will besides enable him, when he sees a remarkable face in nature, to find wherein its peculiarity exists.“

Die Komplexität des Begriffs der „Neugierde“, ausgelöst durch jene „peculiarities“, wurde zum Gegenstand verschiedener wissenschaftlicher Beiträge, die sich mit dem historischen Bedeutungswandel des Terminus auseinandersetzen. Lorraine Daston stellt in ihrem Beitrag *Die Lust an der Neugier* (2002)⁶⁷³ grundsätzlich heraus:

„Staunen und Neugierde lassen sich wie auch das Entsetzen als Leidenschaften des Erkennens beschreiben. Sie werden durch einen Vorstoß gegen das Vertraute ausgelöst und setzen insofern natürliche und moralische Ordnungen voraus.“⁶⁷⁴

Die Autorin diskutiert den Bedeutungswandel der Neugier von deren Verurteilung als unmoralischer Lust im Mittelalter und als unzulässiger Gier nach Sensationen noch im 17. Jahrhundert zur berechtigten Triebkraft der Arbeit an wissenschaftlichen Erkenntnissen. Daston weist darauf hin, dass Francis Bacon in seiner Schrift *Novum Organum* (1620) eine

⁶⁷¹ Kenny 2004, S. 169 u. 171.

⁶⁷² Francis Grose's *Rules for Drawing Caricaturas* erschienen im Jahr 1800 in einer deutschen Übersetzung von Johann Gottfried Grohmann (Hg.), *Regeln zur Karikaturzeichnung nebst einem Versuche über die komische Malerei*, Wien 1800.

⁶⁷³ Vgl. Lorraine Daston, „Die Lust an der Neugier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft“, in: Klaus Krüger (Hg.): *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit*, Göttingen 2002, S. 147-176.

⁶⁷⁴ Daston 2002, S. 155.

sehr genaue Unterscheidung zwischen verwerflichem, unmoralischem Wissen und unschuldigem Wissen von der Natur vornahm. Doch erhielten sich für die Menschen der Frühmoderne weiterhin Bedenken hinsichtlich der vermeintlichen Gefahren, die im Wissenwollen lägen und der psychologischen Konstitution, die durch das neue Wissen entstand.⁶⁷⁵

In der naturphilosophischen Debatte des 18. Jahrhunderts kam es zu einer Neubewertung im Blick auf „die anstrengende Seite der Neugierde“, die „arbeitsame Neugierde“ der wissenschaftlichen Entdeckungen. Neugierde wurde zu einer Form erlaubter Arbeit und nicht länger gesehen als eine unerlaubte Lust in der Folge des Staunens, sondern als berechtigtes Staunen in der Folge der wissenschaftlichen Erkenntnisse.

So, wie die Neugier weibliche Amateure zu neuen Sujets der künstlerischen Darstellungen führte, ermöglichte der für die subjektive Umsetzung benötigte „wit“ eine Präsenz in der „Arena des Spotts“. Doch erfuhr auch die Bewertung weiblichen „wits“ unterschiedliche Ausprägungen.

5.1 Die Gegenstände und Risiken des weiblichen „wit“

Der von „wit“ geleitete künstlerische Ausdruck, der sich im Sinne des deutschen „Witzig-Seins“ in provokanter Ausrichtung und mit Beobachtungsschärfe auf mitmenschliche Sujets richtete, hatte immer mit ambivalenten Reaktionen zu rechnen. Dieser Effekt wird von Benjamin Stillingfleet (1702-1771), einem Gründungsmitglied des „Bluestocking Circles“, in einem Aphorismus zum Topos des „wit“ angesprochen:

„The rays of wit gild wheresoe'er they strike,
But are not therefore fit for all alike;
They charm the lively, but the grave offend,
And raise a foe as often as a friend;“⁶⁷⁶

Für die bildende Kunst gewann „wit“ eine Relevanz in der hochgeschätzten Form des „Bildwitzes“. Dessen Schöpfung erfolgte durch die Zitatpraxis des „borrowing“ im Rückgriff auf ikonographische Anleihen aus der klassischen Kunst. Horace Walpole als zeitgenössischer Kritiker kommentierte diese Anleihen in Künstlerarbeiten Joshua Reynolds', der das

⁶⁷⁵ Daston 2002, S. 151.

⁶⁷⁶ Benjamin Stillingfleet, „Essay on Conversation“, in: *Literary Life and Select Works of Benjamin Stillingfleet*, Bd. II, Teil I, London 1811, S. 21. Stillingfleet, durch seine exzentrische Strumpfmode der Namensgeber des Kreises gebildeter Frauen, der „Bluestockings“, empfiehlt im Fortlauf seines „Essays on Conversation“ den Gebrauch der Urteilskraft, damit der die Konversation mit „wit“ Speisende nicht in das „land of gossips“ abgleite, dazu Stillingfleet 1811, S. 21.

Verfahren für eine sinnverkehrende, ironisierende Darstellung nutzte⁶⁷⁷. Diese Praxis der Bezugnahme auf ikonographische Vorgaben der Hochkunst in neuen, abweichenden Bildkontexten lässt sich bereits in Hogarths *Modern Moral Subjects* (1731-1745) finden. So übertrug William Hogarth unter anderem ikonographische Motive der Passion Christi auf das Ende des „Rake“ in dessen Körperhaltung der letzten Szene der Bildserie⁶⁷⁸. Ein weiteres sehr bekanntes Beispiel findet sich bei Joshua Reynolds in der parodistischen Bezugnahme (1751) auf Raffaels *Schule von Athen* von 1510/11⁶⁷⁹. Werner Busch hat dazu in seiner Publikation *Great wits jump* ausgeführt, wie die von Raffael „zeitgeschichtlich überblendete antike Bildungsgeschichte“ durch Joshua Reynolds wiederum überformt und dann in einer vielschichtigen Parodie auf die Antikenbegeisterung und den „Gothic taste“ der englischen Grand-Tour-Gereisten geistreich präsentiert wurde. Der Begriff „wit“ gewann in dieser Bedeutung der überraschenden Kombination von Inhalten auch eine Relevanz für die Künstlerkarikatur bei James Gillray und Thomas Rowlandson, wie Busch in der jüngeren kunsthistorischen Betrachtung an zahlreichen Beispielen eingehend nachgewiesen hat⁶⁸⁰.

Das parodistische Spiel mit Bildtypologien im Verfahren des „borrowing“ kommt in den Arbeiten der graphischen Satire von weiblicher Hand in jener dezidierten Form nicht zum Tragen. Es lag vermutlich dem künstlerischen Selbstverständnis und Vermögen der Amateurrinnen fern. Werner Hofmann hat in seiner Entwicklungsgeschichte der Karikatur auf deren Verbindung mit der Kenntnis des künstlerischen Regelwerks der klassischen Kunsttheorie hingewiesen. „Das Wissen um Regel und Kanon mußte deren bewußter Verletzung vorausgehen“⁶⁸¹, so stellt Hofmann fest. Hier mag auch ein Grund für die fehlenden Beispiele künstlerischen „borrowings“ in den Werken der Amateurrinnen zu finden sein.

⁶⁷⁷Horace Walpole diskutierte in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts formale Entlehnungen der klassischen Kunst in Reynolds' Werken, die in einer Sinnverkehrung oder Sinnumkehrung künstlerische Pointen liefern. Dazu Walpole in seinen *Anecdotes of Painting*, 3 Bde., London 1888, Bd. 1, S. XVII, 1771, zitiert bei: Werner Busch, *Englishness*, Berlin 2010, S.71f.. Ein häufig herangezogenes Beispiel der ikonographischen Zitate Reynolds' ist sein Kinderporträt des *Master Crewe* (c. 1775).

Im Verfahren des „borrowing“ erwächst auf dem Weg der Neukontextualisierung von Bildgegenständen eine parodistische Komponente, die in überraschenden und subversiven Elementen auch Konstituenten der Karikatur hervorbrachte.

⁶⁷⁸ Dazu Tafel 8 der Kupferstichserie *A Rake's Progress* von 1735.

⁶⁷⁹ Dieses Werk Reynolds' befindet sich heute in der National Gallery of Ireland, Dublin. Vgl. dazu u. a. den Beitrag von Werner Busch in: ders., *Great Wits jump*, München 2011, S. 50ff.

⁶⁸⁰ Werner Busch hat diese Praxis explizit an Werken William Hogarths und namhafter Karikaturisten der Folgezeit, vor allem an Arbeiten von James Gillray und Thomas Rowlandson, dargestellt. Vgl. Werner Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und seiner Nachfolge*, Hildesheim/New York 1977, S. 44 ff. sowie Busch 2010, S. 47 ff.

⁶⁸¹ Werner Hofmann, hier zitiert nach Langemeyer 1984, S. 360.

Die in diesem Forschungsprojekt diskutierte Ausprägung weiblichen „wits“ wird den Topos als die – eingangs zitierte – „elementare Form ästhetischen Wahrnehmens“ und der kreativen, weitestgehend unreglementierten Umsetzung eines unkonventionellen Inhalts behandeln.

In der Reflexion über das Potenzial weiblichen Humors der zu untersuchenden Zeit eröffnen sich, wie bereits oben angedeutet, vornehmlich Aspekte aus der literarischen Arbeit von Frauen. Audrey Bilger stellt in einer Untersuchung subversive Annäherungen weiblicher Romanautoren des ausgehenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts⁶⁸² vor an das von Männern beanspruchte Feld der Satire. Diese sind auch für die spottende Zeichnung von weiblicher Hand bedeutsam. Bilger geht es darum herauszuarbeiten, mit welchen Strategien Frauen die Schiene des „comic novel writing“ nutzen⁶⁸³, um Konventionen der Geschlechterrollen einer - in moderner Sicht – feministischen Kritik zu unterwerfen. Der Spott über männliches Verhalten bewegt sich vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Grenzsetzungen bezüglich des weiblichen Humors: in welchem Rahmen durfte gelacht werden und welche Gegenstände durften der Lächerlichkeit preisgegeben werden? Ein freies, öffentliches Gelächter widersprach Anstandsregeln für Frauen. Die Forderung nach einem nachsichtigen und wohlwollenden Umgang mit den Schwächen des Nächsten fügte sich, wie bereits oben angesprochen, vor dem Ideal der „sensitivity“ besonders gut in den Verhaltenskatalog der Erziehungsbücher für Frauen ein⁶⁸⁴. Diese trugen, wie Isabelle Stauffer hervorhebt, zu einer „Modellierung nach ironiefreien Weiblichkeitsbildern“ bei⁶⁸⁵. Die Idealisierung der von „compassion“ oder „empathy“ getragenen Familienbande verbot gerade Frauen in ihrer besonderen Bindung an den häuslichen Kontext im Falle männlichen Fehlverhaltens kritische Kommentare in jeder möglichen Äußerungsform. Audrey Bilger führt dazu aus:

⁶⁸² ⁶⁸²Audrey Bilger, *Laughing Feminism. Subversive Comedy in Frances Burney, Maria Edgeworth, and Jane Austen*, Detroit 1998, S. 17ff., S. 19

⁶⁸³ Bilger 1998, S. 28.

⁶⁸⁴ Marvin Mudrick diskutiert bereits 1952 literarische Strategien in Jane Austens Romanen, die vor dem Hintergrund der Unvereinbarkeit von „sympathy“ und „irony“ ein lebhaftes Interesse an der Darstellung der Widersinnigkeiten männlichen Verhaltens entwickelt, dazu Mudrick, *Jane Austen. Irony as Defense and Discovery*, Princeton 1952, S. 2f. Diese Schilderungen bleiben jedoch, wie bei auch anderen zeitgenössischen Romanautorinnen, vorsichtigen Entwürfen pejorativer Charakterbilder verhaftet. Dazu Janet Todd: „Perhaps...they have not yet learned to laugh at them enough“, vgl. Todds Einführung zu ihrer Publikation: dies. (Hg.), *Men by Women*, New York/London 1981, S. 8.

⁶⁸⁵ Vgl. Isabelle Stauffer, *Weibliche Dandys, blickmächtige Femmes fragiles. Ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle*, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 33. Die Autorin geht in ihrer Untersuchung historischer Konstellationen der Produktions- und Rezeptionsbedingungen weiblichen Schreibens nicht von einem „direkten Ironieverbot“ für Frauen im 18. und 19. Jahrhundert aus, stellt aber Untersuchungen über indirekte Einschränkungen weiblicher Arbeitskontexte an.

„From the late eighteenth century onward, the expressive possibilities of women were increasingly hampered by culturally mandated ties of affection and solicitude to fathers, brothers, husbands, and other figures of male authority.“⁶⁸⁶

Anweisungen der Erziehungsliteratur ließen dennoch, jenseits der durch das Ideal der weiblichen “affection” und “propriety” tabuisierten Spottrichtungen, Freiräume des Lachens für Frauen offen. So äußert sich Hester Chapone in ihren *Letters of the Improvement of the Mind* von 1773:

„You will wonder, perhaps, when I tell you that there are some characters in the world, which I would freely allow you to laugh at, though not in their presence. Extravagant vanity, and affectation, are the natural subjects of the ridicule, which is their proper punishment.“⁶⁸⁷

Chapone bringt hier Gedanken Henry Fieldings zum Ausdruck, der im Vorwort seines 1742 erschienenen Werks *Die Geschichte der Abenteuer des Joseph Andrews und seines Freundes Mr. Abraham Adams* zur „Quelle des wahrhaft Lächerlichen“ feststellt⁶⁸⁸: diese sei in der „Pose“⁶⁸⁹ zu sehen, die sich aus der Eitelkeit oder der Heuchelei generiere. Für eine graphische Umsetzung dieser Position ließen sich Chodowieckis Dichotomisierungen des natürlichen und des affektierten Verhaltens heranziehen⁶⁹⁰.

Spott ist erlaubt in der Wahrnehmung der Eitelkeit, des affektierten Auftretens, in Verhaltensqualitäten, die sich im Repertoire eines männlichen Klientels finden.

Eine Liste von Namensgebungen männlichen Fehlverhaltens liefert Judith Drake bereits im Untertitel ihres *Essay on the Defence of the Female Sex*: „A Pedant, A Squire, A Beau, A Vertuoso, A Poetaster, A City-Critick &c.“ (Abb. 250)⁶⁹¹.

Da ist in erster Linie die Eitelkeit, „vanity“, die auch in allen anderen, die eigenen Fähigkeiten überschätzenden Varianten der affektierten männlichen Persönlichkeit zum Tragen kommt. Drake spricht sich dafür aus, dass diese Eigenschaft, die in erster Linie dem weiblichen Geschlecht angelastet würde, auch bei Männern erkannt und kritisiert werden dürfe. Die Autorin schreibt in ihrer Widmung an die „Royal Princess Anne of Denmark“:

„These are the most considerable Imperfections, or at least those, which with most Colour of Reason are charg'd upon us, as general Defects; and I hope, *Madam*, I have fairly shown, that

⁶⁸⁶ Bilger 1998, S. 21.

⁶⁸⁷ Hester Chapone, *Letters on the Improvement of the Mind* [1773] hrsg. von W. Wells, Boston 1809, zitiert nach Bilger 1998, S. 35.

⁶⁸⁸ Henry Fielding, *Die Abenteuer des Joseph Andrews und seines Freundes Mr. Abraham Adams* [1742], aus dem Englischen übertragen von Ilse Leisi, Zürich 1987, S. 11.

⁶⁸⁹ Hier klingt der bei Henri Bergson beschriebene Topos der „Steifheit“ an.

⁶⁹⁰ Vgl. Daniel Chodowiecki, *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens*, zweite Folge, Blatt 2, *Affectation*, 1780, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

⁶⁹¹ Hier wird auch die Online-Ausgabe des Primärtextes herangezogen: Drake u.a. 1696, *An Essay on the Defence of the Female Sex. In which are inserted the Characters of A Pedant, A Squire, A Beau, A Vertuoso, A Poetaster, A City –Critick & c. In a Letter to a Lady*. Written by a Lady, London 1696, Online-Ausgabe, <https://archive.org/details/essayindefenceof00drak>, S. 60. Vgl. dazu S. 4 dieser Arbeit.

the other Sex are both by Interest and Inclination more expos'd, and more Subject to 'em than we.“⁶⁹²

„Affectation“ und „vanity“ sind allerdings auch die in den „conduct books“ für die Erziehung von Frauen am stärksten angeprangerten weiblichen Verhaltensweisen. Affektiertsein und Eitelkeit wurden im Verhaltensrepertoire von Frauen nun in enge Relation zum „wit“ gesetzt. Weiblicher wit als Motivation zu kritischer Äußerung berge, wie den Texten der Erziehungsliteratur zu entnehmen ist, die Gefahr einer Selbstüberschätzung und stelle in über Gebühr selbstbewusster, ja selbstgefälliger Ausprägung eine höchste Gefährdung für die weibliche Unbescholtenheit dar. Thomas Gisborne, ein konservativer Kirchenmann aus Durham, warnt in diesem Zusammenhang:

„The gay vivacity and quickness of imagination, so conspicuous among the qualities in which the superiority of women is acknowledged, have a tendency to lead to unsteadiness of mind; ...to dislike of sober application; to repugnance to graver studies;...; to an unreasonable regard for wit, and shining accomplishments“⁶⁹³.

Entsprechende Warnungen finden sich auch in den Schriften von James Fordyce⁶⁹⁴, von Hannah More und bei John Burton, der darauf hinweist, dass „wit“ die Empfänglichkeit für Schmeicheleien („flattery“) und Eitelkeit stärken könne⁶⁹⁵. Wetenhall Wilkes stellt „wit“ gar an die Spitze des Sündenkatalogs weiblicher Eigenschaften: wit sei „the most dangerous companion that can lurk in a female bosom“⁶⁹⁶. Weiblicher „Witz“, hier durchaus im Sinne weiblicher Verstandes- und Erfindungskraft, wird nicht im Gehirn, sondern in der Brust („bosom“) einer Frau angesiedelt. „Bosom“ verweist allerdings auch auf das Herz: nah am Herzen. Diese Einschätzung Wilkes resultiert aus einem vorwissenschaftlichen Verständnis, welches das menschliche Bewusstsein in diesem Teil des Körpers lokalisiert⁶⁹⁷.

Weiblicher „wit“ in seiner Implikation des geistreichen Spottes wird verurteilt, weil er unangebrachte Bildungsbeflissenheit bezeugen könnte⁶⁹⁸. Darüber hinaus brächte er in seiner

⁶⁹² Drake 1696, S. 133.

⁶⁹³ Thomas Gisborne, *An Enquiry into the Duties of the Female Sex*, Ausg. T. Cadell/W. Davies, London 1797, S. 34.

⁶⁹⁴ Vgl. James Fordyce: *Sermons to Young Women*, Dublin 1767, S. 191, der Autor warnt vor der Ehe mit einer „witty female“: „...almost every wit is a critic by profession“, zitiert nach Bilger 1998, S. 22. Fordyce' Predigtsammlung war sehr verbreitet und findet auch Erwähnung in Jane Austens Roman *Pride and Prejudice*, vgl. Jane Austen, *Pride and Prejudice* (1813), Penguin Classics, London 1996, S. 67 u. Anm. S. 424f.

⁶⁹⁵ John Burton, *Lectures on Female Education and Manners*, 3. Aufl., Dublin 1794. <https://archive.org/details/lecturesonfemal100burtgoog#page/n20/mode/2up>; Lekt. V und Lekt. XXIII.

⁶⁹⁶ Wetenhall Wilkes, *A Letter of Genteel and Moral Advice to a Young Lady*, 1740, 8. Aufl, 1766, in: Vivien Jones, London/New York 1990, S. 31.

⁶⁹⁷ Vgl. Dazu: Schmidt-Hidding 1963, S. 67.

⁶⁹⁸ Ein Plädoyer für den Bildungsanspruch heranwachsender Mädchen und junger Frauen, der zu einer Befähigung mit „wit“ führe, findet sich allerdings bei der bereits zitierten Maria Edgeworth. In ihren *Letters for Literary Ladies* von 1795 spricht sich die irische Autorin vor allem für eine intensive weibliche

kritischen Disposition Frauen in Konflikt mit moralischen – auch sexuellen - Tabus: „laughter reveals an active understanding that belies innocence“⁶⁹⁹. Die moralische Komponente ließ sich in dieser Weise als argumentatorische Bremse gegen die aufklärerische Ermutigung philosophischen Gedankenguts des „sapere aude“ im Falle weiblichen Wissenszugriffs einsetzen.

Weibliche künstlerische Aktivität und deren Ergebnisse wurden durch psychosoziale Wertsetzungen gefiltert. Der Begriff der „fancy“ ist in der Erziehungsliteratur präsent für die weiblichen Interessenlagen. Er wird von einer zeitgenössischen Literatin, Laetitia Matilda Hawkins (1759-1835), in deren *Letters on the Female Mind* von 1793 wie folgt beurteilt:

„Male genius fetches its treasures from the depth of science, and the accumulated wisdom of the ages: the female finds her's in the lighter regions of fancy and the passing knowledge of the day.“⁷⁰⁰

Diese Einschätzung weiblicher Wissensaufnahme durch die junge Dichterin Hawkins muss allerdings im Kontext der weiblichen Möglichkeiten künstlerischer Produktion gesehen werden. Hawkins setzt sich, wie ihre sich der Lyrik widmenden Zeitgenossinnen⁷⁰¹, in dem ihr gegebenen situativen Rahmen⁷⁰² mit Sujets ihres Alltags in einer spontanen, inspirativen Weise auseinander. Auch Hannah More charakterisiert in einem Beitrag der zeitgenössischen Erziehungsliteratur von 1778 weibliche Vorlieben:

Auseinandersetzung mit der Literatur aus. Umfassende Bildung trage zur Ausbildung einer integren weiblichen Persönlichkeit bei, dazu: Maria Edgeworth, „Letter from a Gentleman to his Friend upon the Birth of a Daughter“, in: *Letters for Literary Ladies, To which is added, an Essay on the Noble Science of Self-Justification*, 4. Aufl., London 1814, S. 1 u. S. 44f.

⁶⁹⁹ Vgl. dazu Bilger 1989, S. 23. Die Autorin nimmt hier Bezug auf Äußerungen von John Gregory, der in seiner Schrift *A Father's Legacy to His Daughters* von 1774 vor dem vermeintlichen Unschuldverlust einer in öffentliches Gelächter einstimmenden jungen Frau warnt.

⁷⁰⁰ Laetitia Matilda Hawkins: „Letters on the Female Mind, its Powers and Pursuits, with particular reference to her Letters from France“, in: Vivien Jones, *Women in the Eighteenth Century: Constructions of Femininity*, London 1990, S. 118.

Von männlicher Seite wurden die intellektuellen Grenzen weiblicher Kreativität vielfach in herabsetzender Beurteilung hervorgehoben, nicht nur im englischsprachigen Raum, sondern auch auf dem Kontinent. Als ein Beispiel seien Novalis' *Fragmente* genannt, in denen der Dichter zu Beginn des 19. Jahrhunderts seine Position zu weiblichem Witz, dem „Esprit des Bagatelles“ [sic] von Frauen anklingen lässt:

„Zu guter Witz ist ihnen fatal – so wie alles Schöne, Große, Edle. Mittelmäßige und selbst schlechte Lektüre, Acteurs, Stücke, etc., das ist ihre Sache“. Vgl. *Novalis Schriften*, 2. Band. *Das Philosophische Werk I*, hrsg. von Richard Samuel, Darmstadt 1965, S. 613.

⁷⁰¹ Als Beispiel sei hier Anna Laetitia Barbauld (1753-1825) genannt.

⁷⁰² Zu diesem Thema vgl. vor allem die Gedanken Virginia Woolfs in ihrem Essay *Ein Zimmer für sich allein* (*A Room of One's Own*) von 1929. Woolf reflektiert hier eindringlich die Auswirkungen der „Enge der Lebensumstände“, die den Erfahrungshorizont literarisch tätiger Frauen des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts auch hinsichtlich der Sujets beschnitt und häufig einen Stillstand der schöpferischen Möglichkeiten zur Folge hatte, dazu Virginia Woolf, *Ein Zimmer für sich allein*, übers. von Axel Monte, Stuttgart 2012, S. 93 ff.

„Women prefer an extemporaneous sally or wit, or a sparkling effusion of fancy, before the most accurate reasoning, or the most laboreous investigation of facts“⁷⁰³,

dies allerdings, ohne die eingeschränkten Arbeits- und Erfahrungsmöglichkeiten von Frauen in Betracht zu nehmen. Vor allem aus konservativer Sicht wird Frauen, hier in Bezug auf das weibliche Literaturschaffen, eine Neigung zu unbeschwerten, auf den Moment bezogenen und, im pejorativen Sinn, durch „Leichtfertigkeit“ und mangelnde Tiefe gekennzeichneten Äußerungen zugeschrieben. Doch lässt diese Spontaneität möglicherweise gerade die Karikatur in ihren alltagsbezogenen Inhalten und schnellen Produktionsweisen zu einem adäquaten Aktionsfeld weiblicher Kunst werden.

Vorbehalte gegen eine künstlerische Betätigung von Frauen im Allgemeinen dokumentieren die satirischen Darstellungen zweier Malerinnen, die mit ihren Arbeiten in der Öffentlichkeit des letzten Jahrhundertviertels präsent waren. Zwei Drucke, die Angelika Kauffmann und Maria Cosway bei ihrem Schaffen zeigen, mit den Titeln *The Paintress*, 1772 (Abb. 251) und *The Paintress of Macaroni's*, 1772? (Abb. 252)⁷⁰⁴, setzen beide Künstlerinnen in den Kontext der abseitigen, nicht ernst zu nehmenden Kunstproduktion. Angelika Kauffmann wird beim Porträtieren eines schmutzverkrusteten, grinsenden Schornsteinfegers gezeigt. Maria Cosway ist in ihrem Atelier mit Pinsel, Palette und Malstock vor einer Leinwand zu sehen, die das Konterfei eines „Macaroni“, eines zeitgenössischen Gecken, in überdimensionierter Haartracht zeigt. Im Hintergrund ist eine weitere Darstellung gleichen Sujets erkennbar. Beide Drucke wurden zeitnah in produktionsstarken Verlagshäusern veröffentlicht, bei William Humphrey bzw. bei Carington Bowles in London.

5.2 Die fördernde Wirkung des weiblichen „wit“

Zum Thema der positiv bewerteten Wirkung des weiblichen „sense of humour“ lässt sich erneut Judith Drakes Essay von 1696 befragen: Drake verweist hier explizit auf die Unverzichtbarkeit weiblicher Neigungen für den „pursuit of pleasure, ease and liberty“ in der

⁷⁰³ Hannah More, *Essays on various subjects, principally designed for young ladies*, 3. Ausg., London 1778., S. 9 f., Eighteenth Century Collection Online. Gale Group.

<http://galenet.galegroup.com.proxy.ub.unifrankfurt.de/servlet/ECCO>

⁷⁰⁴ Die Identifikation der dargestellten Malerinnen als Angelika Kauffmann und Maria Cosway wird vorgeschlagen im Katalog der Horace Walpole Library, Yale.

angestrebten zeitgenössischen Konversationskultur. Letztere nähme durch die ungemilderte Strenge und Rigorosität männlichen Argumentierens sonst Schaden⁷⁰⁵.

In der bildenden Kunst kann weibliche Präsenz im Wirkungsbereich der humorvollen Äußerung im Sujet der allegorischen Darstellung der „mirth“ in Augenschein genommen werden⁷⁰⁶. Als Beispiel soll ein Amusement und Unterhaltung versprechender literarischer Beitrag dienen, dessen Titelblatt auf die weibliche Personifikation der „Heiterkeit“ oder „Fröhlichkeit“ zurückgreift. *The Temple of Mirth* lautet der Titel eines Frontispizes (Abb. 253), das William Blake für das *Wit's Magazine* von 1784 nach einem Blatt von Thomas Stothard schuf⁷⁰⁷. Hier wird „mirth“ gezeigt in der Rolle einer Vorleserin, die zum Vergnügen der männlichen und weiblichen Zuhörer in entspannter Situation Texte der „witty or humorous writings“⁷⁰⁸ unterschiedlichster Provenienz zum Besten gibt. Diese Darstellung kündigt die amüsanten Text- und Bildbeiträge des Journals an.

Daraus lässt sich allerdings nicht schließen, dass die genannten Persönlichkeitsqualitäten in der zeitgenössischen Wahrnehmung eindeutig Frauen zugewiesen würden. Wie Iris Wien in ihren Untersuchungen zum Rollenporträt bei Joshua Reynolds, aber im Besonderen bezüglich seiner von „sentiment“ getragenen „Fancy Pictures“ feststellt, sind weibliche Einkleidungen

⁷⁰⁵ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch ein Text in der Nachfolgezeit Addisons: die Schweizer Literaturkritiker Jakob Bodmer und Jakob Breitinger kennzeichnen in ihren poetologischen Schriften der vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts den Witz als „das weibliche Vermögen der Seele“, vgl. dazu Jakob Bodmer/Jakob Breitinger, *Der Mahler [sic] der Sitten*, Bd. II (Zürich 1746), Reprint Hildesheim/New York 1972, S. 275. Die Autoren heben im Rekurs auf Gedanken ihres Landsmannes Albrecht von Haller (1734) bezüglich des männlichen, nur „durch die Strenge seines Verstandes“ Urteilenden, die ausgleichende und lebensbereichernde Wirkung weiblicher Teilhabe an der zeitgenössischen Witz- und Konversationskultur hervor. Diese entspringe dem „trefflichen Schatz“ ihrer Verstandes- und Gemüthes-Gaben“. Weiblicher Witz erfülle „seinen rechten Nutzen“, indem er „das [im vernunftbestimmten männlichen Denken, G.F.] angestrebte Gute und Wahre begleiten und erheben soll“, vgl. dazu Bodmer/Breitinger 1972, S. 277. Die Schweizer Autoren führen dann in ihrer Empfehlung einer grundlegenden „Frauen-Bibliothek“ Addisons *Spectator* als ersten Titel an, vgl. dazu dies., 1972, S. 281. Gedanken zu diesem Gegenstand auch bei Thomas Hecken, *Witz als Metapher. Der Witz-Begriff in der Poetik und Literaturkritik des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 2005, S. 141.

⁷⁰⁶ Joseph Addison entwickelt im ersten Band seines *Spectator* ein genealogisches Schema für die Entwicklung des „Humour“, in dem „Mirth“ als treibende Kraft beteiligt ist. Addison erläutert sein Schema: „Truth was the Founder of the Family, and the Father of Good Sense. Good Sense was the Father of Wit, who married a Lady of a Collateral Line called Mirth, by whom he had issued Humour.“ Dazu: Joseph Addison, *The Spectator* (1711) 1958, Bd. 1, Nr. 35, S. 106.

⁷⁰⁷ Das monatlich erscheinende Journal *The Wit's Magazine: or: Library of Momus. Being a complete repository of mirth, humour, and entertainment* wurde herausgegeben von Harrison & Co. in London und präsentiert in seinen ersten Ausgaben Kupferstiche, die William Blake nach den Entwürfen verschiedener Zeichner ausführte. Hier handelt es sich um das Frontispiz der ersten Ausgabe. Dazu: *The Wit's Magazine; or, Library of Momus. Being a complete repository of Mirth, Humour, and Entertainment*, Bd. I., London 1784.

⁷⁰⁸ So angekündigt im Vorwort des ersten Bandes des Magazins, S. iii.

Im „Temple of Mirth“ wird auch der „Genius of Caricature“ gefeiert anlässlich des Erscheinens der zweiten Ausgabe des *Caricature Magazine, Or Mirror of Mirth, being a Collection of Humorous & Satirical Caricatures* im Verlag von Thomas Tegg, dargestellt in einem Blatt von George Moutard Woodward von 1808. Vgl. dazu: BM Satires 11133. Auch Thomas Rowlandson lieferte Illustrationen für Teggs Karikaturenmagazin.

in diesen Bildgattungen Konvention⁷⁰⁹. Diese gründet sich wiederum auf die Begriffsbilder Cesare Ripas des ausgehenden 16. Jahrhunderts⁷¹⁰. Auch wenn diese emblematische Bildsprache bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts zunehmend in die Kritik geriet aufgrund ihrer Exklusivität und mangelnden Allgemeinverständlichkeit⁷¹¹, so blieben doch, wie Ulrike Bolte ausführt, die noch am Ende des Jahrhunderts häufig synonym verwandten Zeichensysteme „Symbol“, „Allegorie“, und „Hieroglyphe“ relevant für die bildende Kunst, vor allem, wie später zu sehen sein wird, für die Gattung der Karikatur.

Die im Vorwort des *Wit's Magazine* geäußerte Funktion der „witty or humorous writings“, nämlich, wie wiederholt betont, Langeweile zu vermeiden, „to avoid dullness“⁷¹², wird auch zur Zielvorgabe der Beiträge dieser Lektüre. Ihre Berechtigung erhalten Schriften und Zeichnungen vor dem Hintergrund der von Mitgliedern höherer Gesellschaftsschichten gefürchteten „melancholy“. Der schottische Arzt George Cheyne (1671-1743) setzte sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit dem Symptomkomplex der „English malady“ auseinander. Cheyne entwickelte eine sozialpsychologisch begründete Sicht auf die gesundheitsgefährdende Schwermut als Folge des Wohllebens und der Untätigkeit. Die „Melancholy“, deren Anerkennung als psychische Erkrankung sich erst im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts von der Säftelehre der „Schwarzen Galle“ löste, gewinnt in der von Cheyne vertretenen Auffassung Gestalt in einem 1809 entworfenen Gesellschaftsbild der irischen Dichterin Maria Edgeworth (1768-1849). Diese hatte sich in ihrem sehr bekannten Essay *Letters to Literary Ladies* von 1795 im Rahmen eines fiktiven Briefwechsels zwischen zwei „gentlemen“ nachdrücklich für eine weibliche Schreibkultur ausgesprochen⁷¹³. Edgeworths im Folgenden zitierter Text, ein Auszug aus ihrem Roman *Ennui* (1809)⁷¹⁴, ist im Kontext dieser Arbeit von Interesse, weil er ein Beispiel positiv beurteilter Funktionalität der satirischen Graphik liefert.

In Edgeworths Roman wird die weibliche Befähigung zur karikierenden Darstellung wertgeschätzt angesichts ihrer Abhilfe gegen die krankmachende Langeweile aristokratischen

⁷⁰⁹ Dazu Iris Wien, *Joshua Reynolds, Mythos und Metapher*, München 2009, S. 83 u. S. 243f. Diese Konvention richte sich an dem Wortgeschlecht des Abstraktums aus. Dazu auch Rauser 2008, S. 69 und 125, zur Obsoletheit der allegorischen Porträts, die nicht die moderne, natürliche Persönlichkeit präsentierten.

⁷¹⁰ Dazu die Publikation von Cornelia Logemann und Michael Thimann, *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*, Zürich 2011.

⁷¹¹ Dazu unter anderem die zeitgenössische Kritik des Joseph Spence am Festhalten an der antiken Allegorie in seinem fiktiven Tafelgespräch *Polymetis* aus dem Jahr 1747, hier zitiert nach Ulrike Bolte, *Deformität als Metapher. Ihre Bedeutung und Rezeption im England des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern 1993, S. 165ff.

⁷¹² Bolte 1993, S. iv.

⁷¹³ Maria Edgeworth, *Letters for Literary Ladies: to which is added an essay on the noble science of self-justification*, London 1795.

⁷¹⁴ Maria Edgeworth, „Ennui“ [1809], in: dies., *Tales and Novels*, Bd. IV, *Tales of Fashionable Life*, Longford Ed. (1893). Hildesheim 1969, S. 211-408.

Müßiggangs. Edgeworth zeichnet die Figur der mit „wit“ und selbstbewusstem „humour“ ausgestatteten Lady Geraldine Kildangan, die dem an der „mental malady“ leidenden jungen Earl of Glenthorn „some pleasure and stimulation“⁷¹⁵ verschafft. Als bemerkenswerte Befähigung der Lady Geraldine, dem Gast einer Gesellschaft auf dem Landsitz Glenthorns, wird hervorgehoben: „she could draw or speak caricatures;“ und in der Folge, in Bezug auf die Treffsicherheit und Schärfe („raciness“) ihrer ironisierenden Betrachtung von Zeitgenossen: „and she sketched in strong caricature“⁷¹⁶, ein Talent, das den ständig gelangweilten Glenthorn verblüfft. Er kommt zu dem Schluss:

„I think I owe to Lady Geraldine my first relish for wit, ... and I began to suspect, that one might find, in a lady's 'lively nonsense', a relief from ennui.“⁷¹⁷

Snobistisch kommt die nachfolgende männliche Wertschätzung daher: „woman might be, if not a reasonable, at least a companionable animal“⁷¹⁸. Doch wird diese Beurteilung angesichts der ironisierenden Charakterzeichnung des jungen Dandys durch die Autorin Edgeworth wieder entkräftet. Unbenommen bietet diese Szene des Romans Raum für die Thematisierung wertgeschätzter weiblicher Brillanz auf dem Feld der Satire und der geistreichen Erfindung: „Lady Geraldine gave free scope to her high spirits, her fancy, and her turn for the ridicule“⁷¹⁹. Weibliche Spottlust wird hier – in der Reaktion auf die degenerativen Entwicklungen jener „fashionable society“ der „higher classes“⁷²⁰ positiv beurteilt und auf weiblichen „wit“ und weibliche „fancy“ zurückgeführt⁷²¹.

Das Oxford English Dictionary verweist in seinem breitgefächerten, historische Textbezüge einbindenden Bedeutungskatalog für den Terminus „wit“⁷²² auf dessen Validität für den

⁷¹⁵ Maria Edgeworth [1809] 1969, S. 214.

⁷¹⁶ Edgeworth, 1969, S. 279 und S. 281. An dieser Stelle geht es allerdings um die karikierende verbale Bezugnahme auf männliche Personen im Verlauf einer Konversation. Lady Geraldine bedient sich zweier Agnomina in einer Allusion auf die Eigenschaften anwesender Herren. Sie bezeichnet den Earl of Glenthorn, ihren Gastgeber, und einen seiner Freunde als „ideales Paar“ und benennt ersteren als Yawnée“ (der Gähner), hier vermutlich in einer Anspielung auf den „Ennui“ und den Gast als „Sawney“ (der „zu kurz Geratene“, „Sawney“ oder „Sawnee“ ist auch der Spottname für die schottischen Landsleute, vgl S. 73 und Abb. 80 dieser Arbeit). Das Verb „could draw“ im Text verweist aber auch auf das Vorhandensein graphischer Arbeiten des weiblichen Gastes.

⁷¹⁷ Edgeworth 1969, S. 290.

⁷¹⁸ Edgeworth 1969, ebd..

⁷¹⁹ Edgeworth 1969, S. 281.

⁷²⁰ Die Erzählung ist Teil der Sammlung *Tales of Fashionable Life*.

⁷²¹ Dazu auch Edgeworths „Letter from a Gentleman to his Friend upon the Birth of a Daughter; with the Answer“ [1795], in: *Letters for Literary Ladies, To which is added, an Essay on the Noble Self-Justification*, 4. Aufl., London 1814.

⁷²² Vgl. „wit“, n., *The Oxford English Dictionary*, 2. Aufl., Oxford 1989, OED Online, 30. November 2015 <<http://dictionary.oed.com/>>.

Kontext von Humor und Satire. „Wit“ wird definiert als „Quickness of intellect or liveliness of fancy, with capacity of apt expression; ...esp. in an amusing way“⁷²³.

Grundlegend ist die bei Thomas Hobbes und John Locke⁷²⁴ und in der Folge bei den Vertretern der britischen Assoziationsphilosophie, so bei David Hartley (1705-1757) diskutierte Charakterisierung von „wit“ gefasst als: ein sich aus einer präzisen Beobachtung speisendes „psychisches Vermögen, Ähnlichkeiten verschiedener Objekte rasch wahrzunehmen“⁷²⁵ – eine Fähigkeit, die unerlässlich ist für die Karikaturzeichnung in ihrer Spontaneität. Diese Bedeutungsimplication von „wit“ rekurriert auf John Lockes *Essay Concerning Human Understanding* (1690). In seinen Ausführungen zur menschlichen Urteilskraft („discernment“) setzt Locke in der häufig zitierten Begriffserläuterung:

„wit lying most in the assemblage of ideas, putting those together with quickness and variety, wherein can be found any resemblance or congruity“,⁷²⁶

das Konzept „wit“ von „judgement“, der „Urteilskraft“, ab, die eine intellektgeleitete, differenzierende Wahrheitssuche anstrebt⁷²⁷. In der Unterscheidung von „judgement“ ist „wit“ verantwortlich für die weniger vernunftbestimmte, weniger reflektierte, spontane Äußerung, die sich metaphorischer Bezüge und der Allusion bedient. Diese findet ihre Ebene in der menschlichen „fancy“, in der „wit“ sich ausleben kann in einem Kontext, der wiederum für den Entwurf und die Rezeption von Karikaturen bedeutsam ist: dem „entertainment“ und der „pleasure“. Locke erläutert die Zielrichtung der durch „wit“ geleiteten Äußerungen: „thereby to make up pleasant pictures and agreeable visions in the fancy“ - und an anderer Stelle: „that entertainment and pleasantry of wit, which strikes so lively on the fancy.“⁷²⁸

Diese Wertung von „fancy“ und „imagination“ im Bezugfeld der Literatur geht einher mit der Annahme geschlechtlich konnotierter Neigungen für bestimmte Gattungen. William Duff erklärt in seinen 1807 erschienenen *Letters on the intellectual and moral Character of Women* jene Literaturfelder, die eine „vivacity of fancy“ voraussetzten, zur „natural province“ des weiblichen Literaturschaffens⁷²⁹. Wird „fancy“ im zeitgenössischen Wörterbucheintrag bei

⁷²³ OED Online 1989, ebd.

⁷²⁴ Dazu James Engell, *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*, 2. Aufl., Cambridge/Mass. & London 1981, S. 14 f. und S. 44. Bei Mark Akenside und Thomas Hobbes findet sich noch ein synonyme Gebrauch von „wit“, „fancy“ und „imagination“.

⁷²⁵ Dazu das *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, hrsg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, 2. Aufl., Bd. 1, Berlin 2001, S. 919.

⁷²⁶ John Locke, *An essay concerning human understanding: collated and annotated, with prolegomena, biographical, critical and historical* (1690), by Alexander Campbell, Oxford 1894, Bd. I, 2. Buch, „Of Ideas“, Kap. XI., S. 203, <http://galenet.galegroup.com.proxy.ub.uni-frankfurt.de/>.

⁷²⁷ „Judgement“ richtet sich dagegen auf die Unterschiede der wahrgenommenen Phänomene.

⁷²⁸ Locke 1894, S. 203.

⁷²⁹ William Duff, *Letters on the Intellectual and Moral Character of Women*, hrsg. von J. Chalmers, Aberdeen 1807, Faks. Repr. hrsg. von Gina Luria, New York/London 1974, S. 30. Duff nennt die Gattungen „Memoirs,

Samuel Johnson betrachtet, der explizit auf den Unterhaltungswert der Schöpfungen, die dieser Persönlichkeitsqualität zu verdanken seien, hinweist als: „something that pleases or entertains without real use or value“⁷³⁰, so ließe sich diese durchaus auch als Triebfeder karikaturistischer Arbeit für den Kontext der bildenden Künste in Erwägung ziehen. Der anklingenden pejorativen Bewertung kann man entgegenhalten, dass die vorwiegend der kurzlebigen Unterhaltung dienenden Beiträge als „Remedium des Ennui“⁷³¹, wie in der oben zitierten Szene Marias Edgeworths dargestellt, geschätzt wurden.

Die weibliche Teilhabe an der Gattung der satirischen Zeichnung kann im kulturgeschichtlichen Bedingungsgeflecht der Qualitäten von „wit“ und „fancy“ verortet werden.

Im Blick auf ein konkretes Beispiel eines in der schöpferischen „fancy“ verfremdeten und in seinem Ausdruck gesteigerten Sachverhalts sei hier noch einmal die Arbeit von Valentina Aynscombe, *And catch the living Manners as they rise*, von 1794 herangezogen (Abb. 169)⁷³². Die von der Amateurin in grotesker Verzerrung dargestellte Vereinnahmung des reichen Erbes einer Adelsfamilien durch eine Dame mit Hilfe des krallenartigen Zugriffs ihres Federschmucks präsentiert eine amüsante Verbildlichung menschlichen Bereicherungsstrebens in der Verwendung bekannter modischer Attribute. Aynscombes Übertragung des Themas der ursprünglich bei Pope dargestellten göttlichen Determinierung des Menschen in die menschliche Determinierung eines Individuums durch ein anderes, ließe sich auch als Anspielung auf Veränderungen der zeitgenössischen Weltauffassung interpretieren.

Die Relevanz des phantasievollen Spiels mit Bedeutungsebenen in einer „Produktivität des Hässlichen“ der Karikatur kommentieren Günter und Ingrid Oesterle:

„Karikatur wird verwertet in einer Ästhetik des Reizes und der Zerstreuung, wobei phantastische und realistische Spielart, Phantasiedichte und Realitätsnähe einander zu widersprechen scheinen, der Karikatur jedoch unverzichtbare Ingredienzien sind.“⁷³³

Romances, Novels“, die dem weiblichen Naturell entsprächen. In seinem 1767 erschienen *Essay on Genius* charakterisiert Duff „fancy“ als: „quick and lively“, „imagination“ dagegen als „vigorous, extensive, and plastic“, vgl. William Duff, *An Essay on Original Genius; and its Various Modes of Exertion in Philosophy and the Fine Arts, particularly in Poetry*, London 1767, Repr. 1994, S. 58.

⁷³⁰ Samuel Johnson, „Fancy“, in: *Dictionary of the English Language. A History of the Language and English Grammar* (1755), 2 Bde., Bd. I., 10. Aufl., London 1810, o.S.

⁷³¹ Dazu der Beitrag von Ines J. Engelmann, *Hässlich!?: Eine Diskussion über bildende Kunst und Literatur vom Anfang des 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Weimar 2004, S. 28.

⁷³² Vgl. S. 116 f. dieser Arbeit.

⁷³³ Dazu der Aufsatz von Günter und Ingrid Oesterle, „Zur ästhetischen Fragwürdigkeit von Karikatur seit dem 18. Jahrhundert, in: Gunter Otto und Klaus Herding, *Karikaturen*, Gießen 1980, S. 87ff.

5.3 Deformity als Gegenstand weiblicher Neugier

In den Zeichnungen des „ridiculous and outré“ tritt weibliches Interesse an Missverhältnissen menschlicher Lebenswelten zu Tage in den unterschiedlichsten Versuchen, Phänomene der Deformität zu erfassen und sich anzueignen. Mary Darlys graphische Studienköpfe nach den Ideen Leonardos und Le Pipers werden zwar im Lernzusammenhang der Karikaturenanleitung angeboten, allerdings ohne intentionale Bindung an Spott und Verlächen der Dargestellten. Die Übernahme der Vorlagen Leonardos bleibt dessen graphischer Bearbeitung der „visi mostruosi“ treu, die motiviert war durch ein Interesse an den, wie Rudolf Arnheim feststellt, „aberrations of nature“, den Missverhältnissen menschlicher Physis⁷³⁴. An Darlys Vorlagen konnten die Benutzerinnen des Manuals in Zeichenübungen das Charakteristische der als hässlich empfundenen Form nacharbeitenden. Leonardos Köpfe dürften dabei dem Interesse am Besonderen, am Monströsen Nahrung geliefert haben. An den bereits durch Hollar als „for learners usefull“ eingestuften Studienköpfen ließen sich auch graphische Chiffren entwickeln, die dem Bedürfnis einer Strukturierung der Lebenswelt in ähnlicher Weise entgegenkamen, wie die „Musterköpfe“ der Lehrstunden Alexander Stevens'. Der Begriff des „characters“ kann für diese Arbeiten auf zwei Bedeutungsebenen instrumentalisiert werden, die das *Oxford English Dictionary* anbietet: zum einen in semiotischer Funktion, nämlich der eines „codes“ oder eines „chiffres“⁷³⁵, zum anderen im Verständnis von „character“ als Ausdruck für die Wesensart eines Individuums.

In der weiblichen Auseinandersetzung mit der gestörten Form, in der menschlichen Physis oder in der moralischen Integrität des Individuums, trägt das Interesse am Neuen, noch nicht Erkundeten. Neil Kenny diskutiert in seiner Publikation *Curiosity in Early Modern Europe Word Histories* einen Bedeutungswandel des Begriffes der „curiosity“ zum Terminus „interest“⁷³⁶. Kenny spricht von einem „gradual displacement of curiosity“. Letzteres würde durch das „concept of the ‚interesting““⁷³⁷ ersetzt. „Interest“ wird dabei, ebenso wie „curiosity“ durch den Autor nicht in nominaler oder dinghafter Bedeutung, sondern als „concept“, das heißt, als eine „mental class of objects“ begriffen⁷³⁸. Die eingangs gestellten Frage, ob die vorgestellten graphischen Arbeiten in den Kontext der „curiosity“ der

⁷³⁴ Vgl. dazu Rudolf Arnheim, „The Rationale of Deformation“, in: *Art Journal* 1983, Bd. 83, Nr. 4, S. 319.

⁷³⁵ Diese Implikationen werden im *OED* angeführt im Bedeutungsfeld des Nomens „character“ als „outward sign“, vgl. *OED* online, „character“, <http://www.oed.com/view/Entry306392rskey=UREvNx&result=1#eid>, unter der Nr. I. 5.

⁷³⁶ Dazu Kenny 1998, S. 143ff.

⁷³⁷ Kenny ebd.

⁷³⁸ Dazu Kenny 1998, S. 21ff. Kenny positioniert seine Auffassung der Termini im Einfluss der Denkmodelle Foucaults und Derridas, aber auch im Blick auf Zweige der „German Begriffsgeschichte“.

forschenden und sammelnden „virtuosi“ oder der „antiquarians“ der Tradition des 17. Jahrhunderts einzubinden seien, lässt sich im Rahmen des von Kenny dargestellten „semantic shift“⁷³⁹ beantworten. Die Zeichnungen von weiblicher Hand sind Teil der Informationskultur des 18. Jahrhunderts mit ihren neuen Formen der Wissensvermittlung durch enzyklopädische Werke und durch den zunehmenden Austausch in Journalen und Periodika. Das Konzept des „interest“ umfasst zum einen die Informationssuche, „to seek information“, zum anderen das Bedürfnis, mit eigenen Beiträgen zu interessieren, „to move“⁷⁴⁰.

Im Umfeld der transgressiven Phänomene, die im Kontext meines Untersuchungsfeldes beschrieben wurden, entwickelt sich ein Nährboden für das Begriffsfeld des Hässlichen.

Dieses Phänomen betraf die bildende Kunst und die Literatur gleichermaßen, gänzlich abweichend von der Tradition der sogenannten „Augustan Literature“ der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die Proportion, Symmetrie und Ordnung als natürliche und normative Konditionen der Dinge festschrieb. Positionen Shaftesburys, Hutchesons, aber auch Castigliones verwerfen, wie Roger Lund argumentiert, „notions of deformity as forms of transgression.“⁷⁴¹. Die genannten „notions“, Neigungen, bestanden im gleichzeitigen Abgestoßen-, aber auch Angezogenensein durch das Wahrgenommene. Das Augenmerk der Amateurinnen für bildliche Repräsentationen der Hässlichkeit kann mit Parallelen in der populären Literaturform des Schauerromans in Verbindung gebracht werden. In dieser von weiblichen Leserinnen in Großbritannien besonders geschätzten⁷⁴² und auch selbst gepflegten literarischen Gattung - Ann Radcliffe oder Mary Shelley seien als Autorinnen genannt - traten zu den Elementen der Hässlichkeit und des Schurkischen noch die des Übernatürlichen und des Monströsen. Jane Austen nimmt in ihrem zu Beginn des 19. Jahrhunderts erscheinenden Werk *Northanger Abbey* derartiges Interesse in einen satirischen Blick.

In der begrifflichen Erfassung dieses Phänomens werden in der englischsprachigen Literatur die Termini „ugliness“ und „deformity“ instrumentalisiert. Doch geht die Komplexität der inhaltlichen Bedeutungsimplication über diese Begriffe noch hinaus. Eine Erweiterung der semantischen Wertigkeit des Begriffs „deformity“ nahm Samuel Johnson in seinem 1756 erschienenen *Dictionary of the English language* vor⁷⁴³. „Deformity“ ist hier der lexikalische Topos, der alle Aspekte des Regelwidrigen und des Nicht-Idealen umgreift. Zu ihnen zählen

⁷³⁹ Dazu Kenny 1998, S. 85.

⁷⁴⁰ Dazu Kenny, 1998, S. 146f.

⁷⁴¹ Dazu Lunds Essay, *Laughing at Cripples* von 2005, S. 97.

⁷⁴² Zu den Leseinteressen von Frauen der Untersuchungszeit, vgl. dazu: Ingeborg Weber, *Der englische Schauerroman*, München und Zürich 1983.

⁷⁴³ Dazu Samuel Johnson, *A Dictionary of the English language: in which the words are deduced from their originals, and illustrated in their different significations*, 2. Aufl., Bd. 1, London 1756, Eintrag „deformity“ o.S.

neben der „ugliness“ als einer ästhetischen Qualität, auch die sozialen und ethischen Bedeutungsimplicationen des Begriffs: die Lächerlichkeit, die „ridiculousness“ sowie die „irregularity“, welche sich auf unangemessene Entwicklungen in staatlichen oder kirchlichen Strukturen bezieht und damit dem vierten Aspekt, der „dishonour“, als der moralischen Verworfenheit nahesteht.

5.3.1 Deformity als „ugliness“

Die zuerst in Mary Darlys Zeichenanleitungen, später auch bei Carington Bowles und Francis Grose angebotenen Schematisierungen menschlicher Profilansichten bieten Vorlagen von Gesichtsformen an, die mit der zeitgenössischen Bewertung der „Hässlichkeit“ konformgehen. Hier seien als Beispiel die „angular carricks“ der Mary Darly angeführt⁷⁴⁴. In ihrer winkligen Ausrichtung entfernen sie sich von konventionellen natürlichen Gesichtsanlagen. Dieser Aspekt der Naturentfernung ist für Edmund Burke, ein Kriterium der Hässlichkeit, der „ugliness“. Burke schreibt dazu in seinen *Enquiries* von 1757:

„...I do not find any natural object which is angular, and at the same time beautiful. Indeed few natural objects are entirely angular. But I think those which approach the most nearly to it, are the ugliest.“⁷⁴⁵

„Deformity“ wird zum Hauptgegenstand theoretischer Betrachtungen in William Hays Abhandlung gleichen Titels von 1754⁷⁴⁶, also vor dem Erscheinen von Mary Darlys Zeichenanleitung. Hay erfasst das Phänomen hier als naturgegebene physische Grundsituation in ihren sozialen Konsequenzen, fokussiert durch die Sicht des Autors, der selbst ein Leben in einem verkrüppelten Körper führen musste. Er wendet sich in seinem Aufsatz argumentationsreich gegen die vorurteilsgetragene Sicht auf körperliche Deformation, aber auch gegen Erscheinungen wie die effektvolle Club-Aktivität des Liverpools *Ugly Face Club*. Dieser einte in der Zeit von 1743-1754 Mitglieder, die nur durch ihre Hässlichkeit den Zugang gewinnen konnten. Ein derartiges selbstgewähltes Zurschaustellen würde, nach Hays Ansicht, die Lächerlichkeit und die Spottlust angesichts des geballten Auftritts hässlicher Menschen nur steigern⁷⁴⁷.

⁷⁴⁴ Vgl. Abb. 50 dieser Arbeit.

⁷⁴⁵ Burke, [1757], T. III, Abschn. XV, London/New York 1958, S. 115, zitiert auch bei Bolte 1993, S. 36f.

⁷⁴⁶ William Hay, *Deformity: An Essay*, 2. Aufl., London 1754.

⁷⁴⁷ Die Selbstironie der Betroffenen als Mittel gegen den Spott sei eine überfordernde Lösung, wie William Hays feststellen musste oder Alexander Pope mit seinem „Club of Little Men“ erfuhr, dazu der Beitrag von Roger D. Lund zu diesem Thema, vgl. S. 50 dieser Arbeit.

Die Präsenz derartiger Köpfe verweist auf ein zeitgenössisches – möglicherweise genuin englisches - Interesse an Skurrilitäten dieser Art. Teilnehmer der genannten Männergesellschaft, die sich in Kaffeehäusern Liverpools trafen, führten eigene „facial deformities“ zusammen, die nachgewiesen werden konnten in: „Blubber lips, little goggyling or squinting Eyes“ oder einer „large Carbuncle Potatoe Nose“⁷⁴⁸. Die in einer Anzeige des Clubs Versammelten (Abb. 251)⁷⁴⁹ weisen Missverhältnisse aller Art in der Anlage ihrer Gesichtszüge auf. In dieser Anzeige erinnern die an der Wand des Bildhintergrunds aufgehängten männlichen Porträts an Vorlagen aus Mary Darlys *Book of Caricaturas*. Dies gilt auch für die Vereinssatzung des Clubs, die für Beschaffenheit der Mitglieder voraussetzt: „something odd, remarkable, droll, or out of the way in his phiz“⁷⁵⁰. Ungeklärt bleibt, ob die in der Club-Anzeige Dargestellten in ihrem tatsächlichen Erscheinungsbild zu sehen sind oder in welchem Grad karikaturistische Übertreibung die Szene in plakativer Weise steigerte. Hier wird „deformity“ als physische Hässlichkeit durch den Versuch einer selbstironischen Verarbeitung der Betroffenen ins Humorvolle gezogen.

„Ugliness“ als physiognomisches Entstelltsein, das darf nicht unerwähnt bleiben, war als soziales Phänomen im zeitgenössischen Alltag präsent, nicht zuletzt angesichts der großen Mängel hygienischer und ärztlicher ebenso wie ökonomischer Versorgung in Folgeerscheinungen von Erkrankungen, wie Pockennarben oder Zahnverlust⁷⁵¹.

5.3.2 Deformity als „ridiculousness“

Deformity als soziales Phänomen, das sich in Fehleinschätzungen der eigenen intellektuellen oder physischen Leistungsfähigkeit und Irrwegen der modischen Präsentation des Selbst manifestiert in dem durch Eitelkeit und Künstlichkeit bestimmten Auftritt wird gefasst im englischen Terminus der „affectation“. „Affectation“ [sic] als Gegensatzformel des natürlichen Verhaltens wurde auch zum Thema der Monatskupfer Chodowieckis, die, begleitet von Erklärungen Georg Christoph Lichtenbergs im *Göttinger Taschenkalender von 1778-1783*,

⁷⁴⁸ Zitiert wird hier ein Auszug aus den Bedingungen einer Mitgliedschaft in der Liverpools „Most Honorable Society of Ugly Faces“, die vermutlich in den Jahren 1743-1753 aktiv war, vgl. dazu Gretchen E. Henderson in ihrem Beitrag von 2015: ‘Ugly Clubs’, *Nineteenth-Century Disability: Cultures & Contexts*, <http://www.nineteenthcenturydisability.org/items/show/48>., o.S.

⁷⁴⁹ Dazu auch der Beitrag von Henderson, “The Ugly Face Club: a Case Study in the Tangled Politics and Aesthetics of Deformity”, in: Andrei Pop u. Mechthild Widrich (Hgg.), *Ugliness. The Non-Beautiful in Art and Theory*, New York 2014, S. 19.

⁷⁵⁰ Henderson 2015, o.S.

⁷⁵¹ Dazu auch Herbert M. Athertons Schilderung der mangelbesetzten urbanen Lebenssituation im zeitgenössischen Alltag, in: Atherton 1972, S. 268ff.

weiblicher Leserschaft als Unterweisung zur Verfügung standen⁷⁵². Die Übertreibung als genuines Gestaltungsmittel der Karikatur machte ein Abweichen von kunsttheoretischen Schönheitsprinzipien, wie sie William Hogarth in der „fitness“ und der „propriety“ formulierte, unvermeidbar. Dieses ließ sich allerdings rechtfertigen durch den Unterhaltungswert des populären Genres. „Pray Sirs do You Laugh at me“, lautet die Überschrift auf dem Druck des *Martial Macaroni*, den Mary Darly in ihrem Porträt schmunzelnd in der Hand hält⁷⁵³. Dieser auch von Frauen rezipierte graphische Beitrag zum Vergnügen in der Bildbetrachtung eröffnete Wege für eine Bildwürdigkeit des Unkonventionellen ebenso wie die Sujets der ausladenden Spielarten männlicher Frisuren- und Kleidungs-gestaltungen, die sich den Auswüchsen der Damenmode anäherten oder sich in Irrwegen des extremen Pudereinsatzes verrannten. Das kulturgeschichtliche Moment der „Travestie“ im wörtlichen Kontext des „Hinüberkleidens“ kann hier ins Spiel gebracht werden⁷⁵⁴.

5.3.3 Deformity als „dishonour“

Eine Form der Hässlichkeit, die von einer moralischen Verurteilung begleitet wird, findet sich im Bedeutungsaspekt der „deformity“ als „irregularity“ und der „dishonour“. Beide nehmen Bezug auf das die ethischen Vereinbarungen menschlichen Miteinanders verachtende Verhalten. Das Bemühen der Amateurinnen, den in diesem inhaltlichen Kontext Dargestellten eine hässliche Erscheinung zu geben, steht im Zusammenhang mit deren Verurteilung als Individuen, denen ein oder mehrere Laster anhängen. Hier geht es um personenbezogene Darstellungen, die mit den Namen der kritisch Betrachteten in Verbindung gebracht werden. Die vorgestellten Arbeiten thematisieren Charaktereigenschaften, die in „kondensierter“ Form im mittelalterlichen Sünden-katalog menschlicher Laster bedacht werden, wie die des Geizes, der „avaritia“, der Selbstsucht, der „gula“, der Eitelkeit, der „superbia“ und der Trägheit, der „acedia“. Träger der beiden erstgenannten Eigenschaften finden sich zum Beispiel in den männlichen Figuren Mary Darlys, Elizabeth Gulstons und Anna Maria Deans: in Darlys Darstellung des Earl of Bute, in Gulstons „character“ des Samuel Drybutter und Deans Karikatur des Friedensrichters in Cambridge, William Howell Ewing, der als persona ingrata

⁷⁵² Dazu: *Der Fortgang der Tugend und des Lasters. Daniel Chodowieckis Monatskupfer zum Taschenkalender mit Erklärungen Georg Christoph Lichtenbergs 1778-1783*, hrsg. von Ingrid Sommer, Frankfurt a.M. 1975.

⁷⁵³ Vgl. dazu Abb. 33 dieser Arbeit.

⁷⁵⁴ Dazu Diana Donald zum Transgender-Verhalten im Kontext der Übertreibung, Überzeichnung, vgl. Donald 1996, S. 67.

auch in einer Druckpublikation von Sarah Sledge erscheint. Eine Abwertung der dargestellten Person wird im Beibtext von Gulstons Arbeit an der äußeren Erscheinung festgemacht. Die Verachtung für den „Queer Old Beau“ klingt aus jeder Zeile des Kommentars, der das Äußere Drybutters in seiner Hässlichkeit markiert. Die unideale Gestalt und Ausstattung des Dargestellten, sichtbar in: „An Ugly Face, ..., an ill shap'd Coat“, welche auch die Radierung der Amateurin wiederzugeben versucht, führen zu einer Vermeidungshaltung gegenüber der Person. „The Breeding Ladies Quit the Place“, heißt es im Text⁷⁵⁵. Dieser Zeitgenosse ist jemand, den man ignoriert.

In den Darstellungen verurteilenswerter Persönlichkeiten durch Amateurrinnen klingt das allegorische Repertoire emblematischer Bildsprache auch im späten 18. Jahrhundert an. Dieses stand in den ausgehenden siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts nicht zuletzt in einer Anzahl zeitgenössischer Bearbeitungen der Emblemata Cesare Ripas (1611), zur Verfügung so zum Beispiel durch George Richardson⁷⁵⁶. Die erläuternden Texte der „emblematical figures“ in Richardsons ikonologischem Katalog (1779) führen „ugliness“ und „deformity“, äußere Kennzeichen einer Person, immer wieder als Indikatoren ihrer verbrecherischen Energien ins Feld. Als Beispiel sei die Personifikation der „treachery“, des Betrugs, angeführt, vermittelt in der Figur eines hässlichen alten Mannes: „Treachery, or breach of faith, is personified by the figure of an old ugly man“⁷⁵⁷. Auch in der allegorischen Repräsentation von „vice“, des Lasters, heißt es: „It is represented ugly and deformed, to denote corruption and perversion of principles“⁷⁵⁸.

Ein Zitat der noch im letzten Jahrhundertviertel gegenwärtigen emblematischen Bildsprache ließe sich im Thema der Gehbehinderung in Maria Carolina Temples Graphik *Pupils of Nature* zur Diskussion stellen. Hier ist die Figur des betrügerischen männlichen Verehrers mit einer prothetischen Beinverlängerung versehen⁷⁵⁹. Dieses Sujet findet sich in Ripas Bildkatalog in der weiblichen Personifikation der „bugia“, der Lüge oder Verstellung (Abb. 255). Unsicher ist, ob es sich in der Darstellung Temples auch um eine vorgetäuschte Behinderung handelt, wie im Emblembild Ripas und dessen englischer Neubearbeitung durch Pierce Tempest aus dem Jahr 1709 (Abb. 256)⁷⁶⁰. Überzeugender erscheint ein Rückgriff

⁷⁵⁵ Vgl. dazu BM Satires 5009.

⁷⁵⁶ Vgl. George Richardson, *Iconology or a Collection of Emblematic Figures containing 424 Remarkable Subjects, Moral and Instructive*, Bd. II [1779], New York/London 1979.

⁷⁵⁷ Dazu George Richardson 1979, S. 118, Abb. 362.

⁷⁵⁸ Richardson 1979, S.156, Abb. 416.

⁷⁵⁹ Vgl. dazu Abb. 173 dieser Arbeit.

⁷⁶⁰ Vgl. dazu Bolte 1991, S. 63 und Abb. 10. Bolte zitiert Pierce Tempest (Hg.), *Iconologia: or, Moral Emblems, by Cesar Ripa. Wherein are Express'd Images of Virtues, Vices, Passions, Arts, Humours, Elements and*

Temples auf eine situative Umsetzung des Sprichwortes „Lügen haben kurze Beine“, das, vermutlich ursprünglich aus dem Italienischen stammend, auch in England Verbreitung fand⁷⁶¹.

Das Laster der „acedia“, in diesem Fall des „doing Nothing“, wird im Untertext der Darstellung des *Florio* von Valentina Aynscombe direkt angesprochen. Die Figur aus Hannah Mores gleichnamigem Erzählgedicht repräsentiert den „typical idle loungeur of the day“, so der Bildkommentar der British Museum Collection⁷⁶². Die Trägheit des Protagonisten, dem nur der eitle Blick auf das eigene Spiegelbild zur Unterhaltung dient, wird als „curse“, als Fluch gewertet und damit eindeutig moralisch verurteilt.

Deutliche Unterschiede lassen sich allerdings feststellen zwischen den emblematisch-sinnbildlich überfrachteten Darstellungen der Graphiken aus Mary Darlys *Political and Satirical History* der Jahrhundertmitte (Abb. 80 und folgende) und den Arbeiten Aynscombes, Keates oder Temples des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Die auf allegorische Verweise zunehmend verzichtenden Darstellungen, sei es in Valentina Aynscombes *Florio*, dem *Tanzschüler* Anna Maria Temples oder auch in den *Modegecken* Georgiana Keates stellen eine zeitgenössische Lebensform bloß, die als Verkörperung der von Philip Carter als „image of failed masculinity“ oder der „deviant masculinity“ gelten können⁷⁶³. Letztendlich diente ein solcher Persönlichkeitsentwurf auch dazu, neue Standards männlichen gesellschaftlichen Verhaltens zu reflektieren. Die Auseinandersetzung mit der mit Mängel behafteten und der versagenden Persönlichkeit geschieht hier im Anspruch an den eigenen „Witz“, die eigene kreative Phantasie, die „Fancy“ und an die Kommentierfähigkeit der Zeichnerin. In der „cultural curiosity“, dem interessierten Blick auf die aktuelle Lebenswelt bot sich die Möglichkeit der reflektierenden Positionsbestimmung, die sich in der humorvollen oder satirischen Zeichnung an Gegenständen des „ridiculous & outré“ einbringen konnte. Die Präsenz des „Wandels“ und des „Changierenden“ in allen soziokulturellen Lebensbereichen kann dabei ebenso in der gewandelten Wiederaufnahme tradierter Inhalte wahrgenommen werden. Barbara M. Benedict bringt in ihrer Diskussion der Genese der „curiosity“ in der

Celestial Bodies, London 1709. Dieser bezeichnete die Cesare Ripa nachempfundene Figur als „Cozening“, das Betrügen.

Ein Zusammenhang mit einem ebenfalls im Jahr 1798 erschienen Roman Mary Robinsons mit dem Titel *Walsingham, The Pupil of Nature*, erschließt sich nicht. Doch geht es auch im Roman Robinsons um Täuschung im Zusammenhang einer „Gender-Transgression“, dazu: „Mary Robinson, *Walsingham, or, the Pupil of Nature* (1797), in Caroline Franklin/Peter Garside, *British Women Novelists 1750-1850*, London 1992.

⁷⁶¹ Vgl. Bolte 1991, S. 63 u. 69, Anm. 22.

⁷⁶² Dazu BM Satires 7097.

⁷⁶³ Dazu Philip Carter, „Men about town: representations of foppery and masculinity in early eighteenth-century urban society“, in: Hannah Barker/Elaine Chalus, *Gender in Eighteenth-Century England. Roles, Representations and Responsibilities*, London/NewYork 1997, S. 33 u. 56.

frühneuzeitlichen Kulturgeschichte zwei emblematische Darstellungen der Neugierde in einen Vergleich. Cesare Ripas *Curiosità* (Abb. 257)⁷⁶⁴ des beginnenden 17. Jahrhunderts (1611) vermittelt die Schlagkraft, den „vigor“, hier in der weiblichen Einkleidung, der noch die pejorative Bewertung anhaftet, in Ripas Erläuterungen:

„Es ist die Vorwitzigkeit
oder der Vorwitz
eine unordentliche Begierde derjenigen
welche immerdar mehr wissen wollen
als sie sollen
oder ihnen zukommt.“

Dafür stehen auch die im Gewand gezeigten Frösche (große Augen), die Ohren, die Flügel und das gestäubte Haar – letztere „Merckmale der hurtig hochsteigenden Gedanken“⁷⁶⁵ der allegorischen Figur. Dagegen präsentiert eine weibliche Personifikation der „curiosity“ aus der Untersuchungszeit dieser Arbeit von Thomas Jeffreys von 1772 (Abb. 258), eine lächelnde Frauenfigur im „masquerade dress“⁷⁶⁶. Das Motiv der Maskerade – auch hier sei an Michail M. Bachtins Diskussion des Gegenstandes erinnert - verweist, so Benedict, auf „sensual pleasure“, auf einen Wissensgenuss, der zunächst seine Identität verbirgt: „...a means for masking identity to pursue pleasure“⁷⁶⁷. Jeffreys hat in diesem veränderten Zitat der Figur Ripas deren Botschaft der Gefahr für die weibliche Persönlichkeit durch die Anmutung von „delight“ ersetzt. Der offene Blick im lächelnden Gesicht der Frauengestalt wird aufgenommen im Satin des Kleides „embazoned with calm, open eyes and perked ears“. Benedict verweist in diesem Zusammenhang auf einen Wandel der Wissensvermittlung. Die Autorin stellt fest:

„The change is motored by the dissemination of empirical values through popular texts. Novel information, incalculably valuable, appeared in periodicals, newspapers, scientific treatises, and popular abridgments, ...“⁷⁶⁸

⁷⁶⁴ Dazu Benedict 2001, S. 26.

⁷⁶⁵ Die Zitate entstammen einer deutschen Übersetzung der *Iconologia* Ripas von 1670, vgl. Ripa, Cesare/Strauß, Lorenz (übers.), *Erneuerte Iconologia oder Bilder-Sprach: Worinnen Allerhand anmuhtige Außbildungen von den fürnehmsten Tugenden Lastern menschlichen Begierden [...]* (Band 2), Frankfurt 1670, S. 75f. Quelle: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1670>.

⁷⁶⁶ Thomas Jeffreys (1757-1772), königlicher Geograph und Kartograph George III., entwarf in einer Serie, betitelt *A Collection of the Dresses of Different Nations, Ancient and Modern* von 1772, einen Katalog ethnologischer Typisierungen im Rahmen seines kartographischen Interesses.

⁷⁶⁷ Dazu Benedict 2001, S. 36ff.

⁷⁶⁸ Dazu Benedict 2001, S. 37.

6. Schlussbetrachtung

Die Arbeiten des „ridiculous and outré“ können als Zeugnisse einer Schwellenzeit gesehen werden. Werner Hofmann thematisiert in seinen Schriften im Blick auf die Zeit um 1800 einen „Paradigmenwechsel“ in der bildenden Kunst⁷⁶⁹. Dieser folgt parallelen Entwicklungen in der Dichtkunst. Wie eingangs in Kapitel 1.3 bereits angesprochen, verlagert sich der Schwerpunkt der kunsttheoretischen Diskussion „von der Suche nach den Regeln, die die Darstellung des Schönen oder des Erhabenen bestimmen, auf die Wirkungen, die das Schöne hervorruft“. Diese Feststellung trifft Umberto Ecco in seinem Beitrag *Die Befreiung des Hässlichen in der Romantik* (2007)⁷⁷⁰. Die Auflistung verbindlicher Prinzipien zur Darstellung des Schönen in der bildenden Kunst, die William Hogarth im Untertitel seiner Analysis von 1753 vorgenommen hatte: „Written with a view of fixing the fluctuating IDEAS of TASTE“, wird modifiziert durch ein neues Interesse an der Nachwirkung künstlerischer Ergebnisse und deren emotionaler Berührung des Betrachters. Diese Berührung des Betrachters geht vielfach in stärkerem Maße vom Ungewöhnlichen und Abweichenden aus als vom Idealen in seiner Glätte, die keine gedankliche Reibungsfläche bietet.

Die Äußerung „Alle solche Fratzenbilder drücken sich unauslöschlich ein“, zeugt von der Einprägsamkeit der Bildgattung des „ridiculous and outré“ und deren Darstellungsmotivation. Mit diesem Zitat aus Goethes Gesprächsnovelle von 1801⁷⁷¹ soll in der abschließenden Betrachtung der weiblichen Amateurzeichnungen noch einmal der Relevanz von „Deformity“ als einem zentralen Aspekt des weiblichen Darstellungsinteresses nachgegangen werden. Das Interesse an der dargestellten „Unnatur“, wie es in Goethes Text zu den Kupfern von Cottas *Taschenbuch für Damen* von 1801 heißt⁷⁷², ließe sich daraus begründen, dass in den verbildlichten Szenen Spielarten der „deformity“ menschlicher Physis und menschlichen Verhaltens gezeigt werden, die unbenommen Teil der menschlichen Natur und der zeitgenössischen Realität sein dürften.

In der Spurensuche des moralisch Verwerflichen liefern die Illustrationen Catels keine Gegenüberstellung von tadelnswerten und von idealisierten Verhaltensbildern in der Art Lichtenbergs oder Chodowieckis. Seine Bildszenen bürgerlicher Lebensumstände, auch wenn

⁷⁶⁹ Dazu u.a. bei Hofmann 2009, S. 22. Diese Position auch bei Werner Busch, vor allem dazu: ders., *Das sentimentalische Bild*, München 1993.

⁷⁷⁰ Umberto Ecco, *Die Geschichte der Hässlichkeit*, München 2007, S. 272ff.

⁷⁷¹ Hier wird noch einmal Bezug genommen auf die Position der weiblichen Fürsprecherin der Karikatur, „Henriette“, in Goethes Text *Die guten Frauen als Gegenbilder der bösen Weiber* zu Catels Kupfertafeln, vgl. S. 34 dieser Arbeit.

⁷⁷² Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Die guten Frauen als Gegenbilder der bösen Weiber*, 1801, 1. Aufl., Frankfurt am Main 1986, S. 37.

deren Negativcharakter thematisiert wird, kann man ebenso in die Nähe des Dokumentarischen rücken. Diese Einschätzung wird bestätigt durch Kommentare der Sommerklub-Mitglieder in Goethes Dialogen:

„Vortrefflich!“ ruft der bereits oben vorgestellte weibliche Sommergast Henriette, „das heiß ich nach dem Leben!“ An späterer Stelle: „Es findet sich wohl zu jeder dieser hässlichen Figuren [hier in Bezug auf eine Frauengestalt] irgendein Original, nicht weniger zu den Männern.“⁷⁷³

Ein Seitenblick auf Goethes Begeisterung für William Shakespeares lebensvolle Sprache und Figurenzeichnung lässt hier an die Rede des erstgenannten Dichters zum „Shakespeares Tag“ (1771) denken. Goethes Ausruf: „Natur! Natur! Nichts so Natur als Shakespeares Menschen“ nimmt die authentische Charakterzeichnung des Menschen, auch in den wesenseigenen Unzulänglichkeiten in den Blick. An späterer Stelle der Rede heißt es:

„Das, was edle Philosophen von der Welt gesagt haben, gilt auch von Shakespearen, das was wir böse nennen, ist nur die andre Seite vom Guten, die so notwendig zu seiner Existenz und in das Ganze gehört, als Zona torrida brennen und Lappland einfrieren muß, daß es einen gemäßigten Himmelsstrich gebe“⁷⁷⁴.

Das Negativpotential menschlicher Existenz und seine Wirkmächtigkeit kommentiert auch Friedrich Schiller in seiner dramentheoretischen Abhandlung *Über die tragische Kunst* von 1792:

„Es ist eine allgemeine Erscheinung in unserer Natur, daß uns das Traurige, das Schreckliche, das Schauerhafte selbst mit unwiderstehlichem Zauber an sich lockt, daß wir uns von Auftritten des Jammers, des Entsetzens mit gleichen Kräften weggestoßen und wieder angezogen fühlen“⁷⁷⁵.

Jene von Schiller zitierte Heftigkeit der emotionalen Bewegung im Anblick des Schrecklichen lässt an die im ästhetischen Begriff des „Erhabenen“ transportierte Abweichung von klassischen Idealbegriffen denken. Im gleichzeitigen Angezogen- und Abgestoßensein klingen Parallelen an zum Faszinosum des Hässlichen und Deformierten. Allerdings betreffen die ersten theoretischen Überlegungen über das Erhabene, noch kaum die Kunst und ihre Wirkungen, sondern vielmehr Naturphänomene, in denen das Formlose, Schmerzliche oder Schreckliche vorherrscht sowie unsere Reaktion darauf.⁷⁷⁶

⁷⁷³ Goethe [1801] 1986, S. 12.

⁷⁷⁴ Dazu Goethes „Rede zum Shakespeares-Tag am 14. Oktober 1771“, in *Goethes Werke* [Hamburger Ausgabe], hrsg. von Erich Trunz, München 1981, S. 226f.

⁷⁷⁵ Friedrich Schiller in seiner Schrift: *Über die tragische Kunst*, <https://gutenberg.spiegel.de/buch/ueber-die-tragische-kunst-3346/1>.

⁷⁷⁶ Dazu Umberto Eco 2007, S. 272ff.

Die Graphiken des „ridiculous and outré“ zielen auf Phänomene, die den tradierten Vorgaben des Lebensalltags entgegenlaufen. Die vorwiegend im häuslichen Umfeld angelegten Szenen der „Bösen Weiber“ in Goethes Novelle zeigen Menschen, die tadelnswertes Verhalten praktizieren. Doch entbehrt dieses Fehlverhalten, den Reaktionen mehrerer Betrachter aus der Gruppe des Sommerclubs nach zu urteilen, der Eklatanz, es ist offensichtlich „zur Natur“ geworden. Das „Tischgespräch“ des Ehepaares (Abb.14c), das im Haustier eher ein Gegenüber findet als im Partner, und in dem die Gattin nach der Tristesse des Ehealltags Ablenkung sucht im Tête-à-Tête mit einem Vertreter des Militärs (Abb. 14d), dürfte einen, wenn auch moralisch verurteilten⁷⁷⁷, Erfahrungswert innerhalb der Lebenswelt der Rezipienten der Blätter haben. Die bei Franz Catel thematisierten Anforderungen an eheliche Geschlechterrollen bringen weiblichen Gehorsam und männliche Unermüdlichkeit auf den Prüfstand. Diesen Anforderungen wird in den Darstellungen, wie vermutlich auch in den Lebenszusammenhängen der zeitgenössischen Betrachter, tatsächlich nur unzureichend entsprochen. In den Paar-Darstellungen ist nicht zuletzt der männliche Partner der Eheleute in seiner Unzulänglichkeit der Lächerlichkeit preisgegeben. Auch hier werden die Figuren durch „Steifigkeit“, im Sinne Bergsons, Gegenstand des Spotts (Abb. 14f, 14j). Das Nicht-Ideale und das, im Verständnis Bergsons, den natürlichen Lebensfluss Unterbrechende ist präsent als Teil der Wirklichkeit. Dies gilt auf weiblicher Seite auch für die Erziehungsunlust der gelangweilten Mutter oder den Auftritt der verschwendungssüchtigen Ehefrau (Abb. 14k und 14 l).

„Warum sollen Bilder besser sein als wir selbst?“⁷⁷⁸, so kommentiert Seyton, ein weiterer Teilnehmer des Sommerclubs, die Darstellungen Catels. Hier wird kein Anspruch auf eine instruktive und erzieherische Funktion künstlerischer Inhalte erhoben. Das im gesellschaftlichen Regelkanon konventionell negativ Besetzte gewinnt durch seine Präsenz und Authentizität in der graphischen Darstellung eine besondere Attraktivität. Diese Anziehungskraft des Deformierten, die sich aus voyeuristischen Antrieben, aber auch aus menschlichem Wissensdurst speist, kann demgemäß in Betracht gezogen werden für den Umstand, dass das graphische Lehrangebot, wie im Beispiel der Zeichenschule Mary Darlys zu sehen, sich auch mit den Extremen der Deformität befasst. Der von Goethes „Henriette“ zitierte „Spaß“ an der Verzerrung dokumentiert die Freude am eigenen Beitrag, auch am Einsatz von „wit“, von Erfindungsgabe im Aufzeigen der Lebenskomik. Eine weniger von

⁷⁷⁷ Das hier gezeigte Verhalten der „bösen Weiber“ nimmt die in der englischen Literatur im „double standard“ gefasste unterschiedliche moralische Bewertung der ehelichen Untreue bei Männern und Frauen auf, siehe dazu auch Browne 1987, S. 140f.

⁷⁷⁸ Goethe [1801]1986, S. 17.

persuasiver, als von amüsiert zur Schau stellender Ausrichtung geprägte Motivierung der satirischen Graphik findet hier ihre Bestätigung. Erinnert sei an die eingangs erwähnte, von Mike Goode zitierte zeitgenössische Sicht auf eine „...society as a collection of types and typical situations“⁷⁷⁹.

Auch für die weiblichen Beiträge des „ridiculous and outré“ kann ein von Philip Smallwood und Min Vild als Grundhaltung der satirischen Annäherung gefasster Terminus geltend gemacht werden, der des „life affirming ridicule“⁷⁸⁰. Diese Grundhaltung gilt für die beiden ersten Aspekte der im zeitgenössischen Alltag festgehaltenen „deformity“, die „ugliness“ und die „ridiculousness“. Sie blickt mit grundsätzlich bestätigender, „mitlachender“ Sicht auf bizarre und unkonventionelle Phänomene der Alltagswelt und trägt der von Shaftesbury geforderten „benevolence“ Rechnung, dem Wohlwollen im zwischenmenschlichen Umgang. Die Autoren setzen diese Position, die ihre Tradition in der Literatur des ausgehenden 17. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausbildete, in Kontrast zu der „splenetic“, der verdrießlichen oder aber der „zähnefletschenden“, der „snarling Muse“⁷⁸¹, die in der Provokanz der politischen Karikatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts zu Tage tritt.

Die mit „benevolence“ wahrgenommene „society as a collection of types“ eröffnete auch in der zeitgenössischen Literatur des englischen humoristischen Romans den Blick auf die lebensvollen und grotesken Vielschichtigkeiten des gesellschaftlichen Zusammenlebens. Michail M. Bachtin widmet sich in seinen literaturtheoretischen Schriften diesem Phänomen. In den Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans von 1986 verweist Bachtin im Besonderen auf Momente des humoristischen Stils bei englischen Autoren des 18. Jahrhunderts, wie Henry Fielding, Tobias Smollett oder Lawrence Sterne, die zurückzuführen seien auf „dieses vielfältige Spiel mit den Grenzen der Redeweisen, Sprachen und Gesichtskreise“⁷⁸². Eine Abwendung von der, wie Bachtin schreibt, „Einheit der normativen Gemeinsprache“ zugunsten einer „lebendigen Redevielfalt“ erlaube dem Romanautor einen lebensvollen Stil, der sich in humoristischen und parodistischen Elementen bis ins Groteske und Überbordende steigern könne.

Von zentraler Bedeutung für Michail M. Bachtins Schriften ist François Rabelais‘ Romanzyklus des 16. Jahrhunderts, *Gargantua und Pantagruel*, und der dort entworfene

⁷⁷⁹ Vgl. dazu Goode 2011, S. 129.

⁷⁸⁰ Dazu Philip Smallwood/Min Vild, *Ridiculous Critics: Augustan Mockery of Critical Judgement*, London 2014, Vorwort, S. xiv f.

⁷⁸¹ Auf die Publikation von Vincent Caretta gleichen Titels sei hier nur verwiesen, ders., *The Snarling Muse: Verbal and Visual Political Satire from Pope to Churchill*, Philadelphia 1983.

⁷⁸² Dazu Michail M. Bachtin, *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*, hrsg. von Edward Kowalski und Michael Wegner, Berlin/Weimar 1986, S. 133.

Topos des „grotesken Realismus“. Dieser richtet den Blick auf den menschlichen Körper, so Peter Stallybrass in seinem Beitrag *The Politics and Poetics of Transgression*, als „multiple, bulging, over- or undersized, protuberant and incomplete“⁷⁸³. Ein Schlüsselmotiv des überbordenden, grotesken Körpers, Bachtin spricht vom „carnival body“, ist der aufgesperrte Mund mit den deutlich sichtbaren Zähnen. Hier sei die eingangs vorgestellte Lithographie Edward Hulls (Abb. 6) in Erinnerung gerufen. Bachtin äußert sich in diesem Zusammenhang: „Eine enorme Vergrößerung des Mundes gehört zu den wichtigsten traditionellen Verfahren, ein komisches Äußeres zu erzeugen“⁷⁸⁴. Der Autor schreibt dem „carnival body“ eine positive Kraft zu, die in seiner allgemein-menschlichen und vor allem nicht statischen, sondern lebendig-prozesshaften Beschaffenheit begründet sei. Der Autor kennzeichnet den „grotesque body“ als:

“not in a private, egoistic form, severed from the other spheres of life, but as something universal, representing all the people.“

Diese Auffassung des Körpers geht über das Physiologische hinaus:

„The material bodily principle is contained not in the biological individual, not in the bourgeois ego, but in the people, a people who are continually growing and renewed. This is why all that is bodily becomes grandiose, exaggerated, immeasurable“⁷⁸⁵.

Bachtins Diskussion der Relevanz des Karnevals als einer Bühne zeiten-, generations- und standesübergreifender menschlicher Expressivität thematisiert ein Oszillieren von Maskierung und Demaskierung, das auch Amelia Rauser im Kontext der Karikatur zur Sprache bringt in ihrem Beitrag *Caricature unmasked*⁷⁸⁶: welche Auskünfte liefert die Maske, im Kontext Rausers die verzerrende, übertreibende Zeichnung, über die Realität oder ist sie selbst gar die Realität und das verhüllte Unverzerrte gar die Maskierung? Auch hier klingt die „unstete“ Bedeutungszuweisung von „character“ und „caricatura“ an.

Die Begriffe des „Unsteten“, im Sinne des „Wankelmütigen“, des „Missverhältnisses“ und des „Maßlosen“ - Bachtins „immeasurable“- im Sinne der Abkehr vom klassischen „rechten Maß“, erhalten für die künstlerische Darstellung in der Anatomie und in der Perspektive eine neue Relevanz.

⁷⁸³ Hier zitiert nach Peter Stallybrass und Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, London 1986, S. 9.

⁷⁸⁴ Dazu Michail M. Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold, hrsg. von Renate Lachman, Frankfurt am Main 1987, S. 366 und 486.

⁷⁸⁵ Bachtin 1987, S.10.

⁷⁸⁶ Dazu: Amelia Rauser 2008.

Die in Kapitel 1.3 dieser Arbeit betrachtete Diskussion einer „Produktivität des Hässlichen“⁷⁸⁷ begünstigte zeitgenössische Positionen, die eine künstlerische Berechtigung der Karikatur neu in Erwägung zogen. Es kam zu modifizierten Bewertungen der Gattung durch ihre Kritiker. Hatte Johann Joachim Winckelmann in seiner Gedankensammlung *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe* von 1755 Gian Lorenzo Bernini aufgrund seiner Federzeichnung mit dem Titel *Karikatur eines Feldhauptmanns unter Papst Urban VIII.* (um 1644) als „Kunstverderber“ verurteilt⁷⁸⁸, so nahm der Autor in seinem *Sendschreiben* von 1756 dann eine irritierende Gegenposition ein. Werner Hofmann kennzeichnete Winckelmanns intellektuelle Kehrtwende als „Doppelleben“⁷⁸⁹, eine Wende von der Verurteilung zum Zugeständnis zeichnerischer Freiheit. Diese erlaube es dem italienischen Meister, in der Karikatur über die Nachahmung der Natur hinauszugehen. Winckelmann schreibt dazu:

„... In der Kunst ist nichts klein und geringe; und vielleicht ist auch aus den sogenannten holländischen Formen und Figuren [niederländische Genremalerei] ein Vortheil zu ziehen, sowie Bernini die Caricaturen genutzt hat. Dergleichen übertriebener Figuren hat er, wie man versichert, eins der größten Stücke der Kunst zu danken gehabt, nemlich [sic] die Freiheit seiner Hand; und seitdem ich dies gelesen, habe ich angefangen etwas anderes zu denken über die Caricaturen, und ich glaube, man habe einen großen Schritt in der Kunst gemacht, wenn man eine Fertigkeit in derselben erlangt hat.“⁷⁹⁰

Eine veränderte Einschätzung des „Geringen“ in der Kunst wurde auf der anderen Seite auch im Blick auf den an Bedeutung gewinnenden künstlerischen Dilettantismus und dessen Einschätzung von Seiten der Künstler angesprochen.

So positionierte sich Johann Wolfgang von Goethe in einer Auseinandersetzung mit dem Spannungsverhältnis von „Ernst und Spiel“ und deren adäquater Maßgabe in der Hochkunst und in der Kunst der Amateure. Das unernste und spielerische Element in der künstlerischen Arbeit, den „Dilettanten“ vielfach zum Vorwurf gemacht, erhielt eine modifizierte Bewertung. Eine Passage der Novelle *Der Sammler und die Seinigen* von 1799 gesteht dem Uernsten eine Existenzberechtigung für die Genese der „wahren Kunst“ zu:

Die eine Hälfte des halben Dutzends nimmt es zu ernst, streng und ängstlich, die andere zu spielend, leicht und lose. Nur aus innig verbundenem Ernst und Spiel kann wahre Kunst entspringen, und wenn unsere einseitigen Künstler und Kunstliebhaber je zwei und zwei einander entgegenstehen, ...so entsteht, indem man diese Gegensätze verbindet, immer eins

⁷⁸⁷ Vgl. S. 24ff. und 31 dieser Arbeit.

⁷⁸⁸ Dazu Johann Joachim Winckelmann, *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, hrsg. von Walter Rehm, 2. Aufl., New York 2002, S. 152.

⁷⁸⁹ Werner Hofmann führt die *Karikatur eines Feldhauptmanns unter Papst Urban VIII.* an, vgl. dazu den Aufsatz von Werner Hofmann, „Zeichnung als Formgedanke“, in Uwe Fleckner, Hubertus Gaßner (Hgg.), *IDEA, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 2005-2007. Im Fokus: Kunst um 1800*, Hamburg 2009, S. 17f.

⁷⁹⁰ Vgl. Johann Joachim Winckelmann, *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, <https://digi.ub.heidberg.de/diglit/winckelmann1756>, S. 72f.

der drei Erfordernisse [hier genannt werden: Ernst allein – Ernst und Spiel verbunden – Spiel allein, G.F.] des vollkommenen Kunstwerks.⁷⁹¹

Aus diesem Gedankengut entwickelte sich eine Diskussion mit Friedrich Schiller zum Gegenstand des Dilettantismus⁷⁹². In einer nicht grundsätzlichen Verurteilung des Dilettantismus listet Goethe auch einen Nutzen desselben auf: Der „Nutzen des Dilettantismus. Im Allgemeinen“ bestünde in der Kultivierung produktiver Kräfte und des Kunstsinns des schöpferischen Laien⁷⁹³. Ein Aspekt der Auflistung des „Nutzens“ lautet:

„Besitz und Reproduction der Gestalten befördern“

und kann hier auch reklamiert werden für die karikaturistische Ebene am Beispiel von Jane Irelands zeichnerischem Nachspüren in Hogarths *Character to Caricatura*-Kopf.⁷⁹⁴ Irelands Arbeit lässt sich ebenso in die von Werner Hofmann in diesem Kontext erörterten „Formwanderungen und Entdeckungen“⁷⁹⁵ innerhalb des graphischen Terrains einordnen. Der Autor zitiert in diesem Zusammenhang auch eine Position Goethes bezüglich der „satyrischen Carikaturzeichnung, die Erwähnung findet in seinen „sechs Classen“ von „Eigenschaften, welche alle zusammen verbunden, den wahren Künstler, sowie den wahren Liebhaber ausmachen würden“⁷⁹⁶. In Goethes „Abtheilung“ der „Imaginanten“, denen angelastet würde, dass durch ihre Werke „die satyrische Caricaturzeichnung, als die kunst-, geschmack- und sittenverderblichste Verwirrung, entstanden sey und entstehe“ lautet die Antwort des Autors:

„Diese konnte ich denn freilich nicht in Schutz nehmen: ob ich gleich nicht läugnen [sic] will daß mich das häßliche Zeug manchmal unterhält und der Schadenfreude, dieser Erb- und Schoossünde aller Adamskinder, als eine pikante Speise nicht ganz übel schmeckt.“⁷⁹⁷

Neben den Unterhaltungswert und die unernste Sicht, die, wie gerade angesprochen, auch den Werken des „ridiculous and outré“ zukommt, tritt zum anderen in Anfängen eine kritische Potenz des „incompatible“. Werner Busch hat in seinem bereits mehrfach zitierten Aufsatz zur *Komischen Historie* darauf hingewiesen, „daß bis ins 18. Jahrhundert hinein das „Genre“,

⁷⁹¹ Dazu Johann Wolfgang von Goethe, „Der Sammler und die Seinigen“, in: *Goethe's Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand*, 38. Band, Cotta'sche Ausgabe, Stuttgart und Tübingen 1831, S. 137f..

⁷⁹² Auf die Argumentation Goethes soll an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Dazu der gesamte Text der Briefnovelle „Der Sammler und die Seinigen“, S. 51-139.

⁷⁹³ Hier frei zitiert aus Goethes Erörterung in seiner Schrift: „Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberei in den Künsten“ (1799), in: *Goethes sämtliche Werke* in 40 Bänden, 31. Band, Cotta Stuttgart/Tübingen 1857. Die geplante, gemeinsam mit Friedrich Schiller verfasste Abhandlung blieb fragmentarisch und kam nicht zur Veröffentlichung in den *Propyläen*.

⁷⁹⁴ Vgl. S.9 dieser Arbeit und Abb. 5.

⁷⁹⁵ Dazu Hofmann 2009, S. 22.

⁷⁹⁶ Goethe's Werke 1831, S. 126.

⁷⁹⁷ Goethe's Werke 1831, S. 130.

dem die szenischen Darstellungen der Karikatur angehören, so gut wie ausschließlich und selbstverständlich in komischer Perspektive gesehen wurde“⁷⁹⁸.

Diese Position vertritt auch Karl Rosenkranz (1805-1879) in seiner in der Mitte des 19. Jahrhunderts entworfenen *Ästhetik des Häßlichen* (1853)⁷⁹⁹. Der Autor schreibt der Karikatur eine Entlastung des Häßlichen zu in ihrer Form der „absichtsvollen künstlerischen Bezugnahme“⁸⁰⁰ mittels einer Verbrämung durch das Komische. Problematisch ist Rosenkranz‘ Unterscheidung dieser Form von den Karikaturen in „charakteristischen Figuren des Straßenelends und der Spelunken Londons“⁸⁰¹. Der Autor spricht hier, in der Nachfolge Lavaters, von einer „habituell“ generierten Deformität des Menschen, dessen Lebensführung seine Physiognomie „verhässlicht“ habe⁸⁰². Rosenkranz führt dann unter anderen Zeichnern Cruikshank als Schöpfer derartiger „Zerrbilder“ an⁸⁰³. Ein weiterer Schritt zur sozialkritischen, hinterfragenden Potenz der Karikatur unterbleibt.

Eine „Emanzipation des Genres“ von der tradierten Verschwisterung von Komik und Lebensrealität im Sinne einer Stabilisierung gesellschaftlicher Verhältnisse, wie sie letztlich auch im Burlesken des Karnevals geschah, konnte nur in einem komplizierten Prozeß geschehen. Weibliche Graphik, die sich in eine sozialkritische Position hinauswagte, ist in den Drucken der oben als Sektion „dishonour“ der „deformity“ manifestiert⁸⁰⁴. Sozialdesintegratives Verhalten wird hier zum Gegenstand in den Darstellungen des *Florio* von Valentina Aynscombe, des *Samuel Drybutter* von Elizabeth Gulston, des männlichen *Pupil of Nature* von Carolina Temple, der politischen Entscheidungsträger in Mary Cruikshanks *Treasury Spectre* oder des *Man of Accomodation* bei Anna Maria Dean.

Interessant sind frühe Spuren einer, in der Begrifflichkeit unserer Zeit, „queer culture“ in Lebensformen und künstlerischen Interessen von Amateurinnen, unter anderem in den „Transformation Cards“.

Im Seitenblick auf die Arbeiten männlicher Amateure der Untersuchungszeit bewegen sich die Graphiken weiblicher Zeitgenossen hinsichtlich des zeichnerischen Umgangs mit „Missverhältnissen“ in der Regel vorsichtiger. Häufig partizipieren Frauen nur mit Teilleistungen an gemeinsam geschaffenen karikaturistischen Blättern, wie bei Eliza Phelps

⁷⁹⁸ Dazu Busch 1993, S. 295f.

⁷⁹⁹ Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg 1853.

⁸⁰⁰ Rosenkranz.1853, S. 404.

⁸⁰¹ Rosenkranz 1853, S. 415.

⁸⁰² Rosenkranz 1853, S. 29.

⁸⁰³ Rosenkranz 1853, S. 415.

⁸⁰⁴ Dazu S. 196 dieser Arbeit.

und Mary Cruikshank gezeigt wurde. Ein „federführendes“ Ausleben eigener Gestaltungsinitiativen dürfte durch zeitgenössische Beschränkungen weiblicher Ausbildung maßgeblich erschwert gewesen sein. Das in der Regel von Seiten männlicher Erziehungsmaxime für Frauen gewünschte Ideal der „Gefälligkeit und Schlichtheit“ galt es zu verwinden. Mary Wollstonecraft hat in ihrer *Vindication of the Rights of Woman* von 1792 derartige Entwürfe weiblicher Bildung und Erziehung bei Jean-Jacques Rousseau und seinen englischen Zeitgenossen angeprangert:

“But Rousseau, and most of the male writers who have followed his steps, have warmly inculcated that the whole tendency of female education ought to be directed to one point to render them pleasing.”⁸⁰⁵

In den graphischen Arbeiten des „ridiculous and outré“ eröffnete die Wahrnehmung neuer Bildgegenstände den Zeichnerinnen die Möglichkeit des Infragestellens tradierter Wertsetzungen für das amateurliterarische Schaffen. Impulsgebend waren die genannte „cultural curiosity“, in ihrer deutschen Übersetzung: „Wissbegierde“ oder „Lernwille“ und ebenso „wit“ im Sinne einer Reflexion des Außergewöhnlichen, letztendlich einem Angehen gegen die von Mary Wollstonecrafts angeprangerte „hidden truth“. Die Partizipation an tagesaktuellem Geschehen und die Auseinandersetzung mit traditionell nicht bildwürdigen Sujets ihrer Zeit führte dabei zu einer allmählichen Loslösung von sinnbildlichen Darstellungselementen und einer Hinwendung zu eigenen Gestaltungsideen im Rahmen der gattungseigenen Freiheit formaler Gestaltung. Die Beiträge der Graphik des „ridiculous & outré“ können als Nischen einer Teilhabe an neuen Interessenlagen und kritischen Positionierungen an der Schwelle zur Moderne betrachtet werden.

Dass Frauen diese Nischen nutzten über das Medium der Zeichnung darf als Zeichen einer Entwicklung gelten, die in England zwar keine kontinuierliche Fortführung in der Folgezeit erfuhr, aber in anderen künstlerischen Ausdrucksgebieten aufgenommen werden konnte.

In der Blütezeit der europäischen Salonkultur, auch des 19. Jahrhunderts, vermittelten in England eine Vielzahl von Autorinnen der viktorianischen Zeit über die von weiblichen Lesern sehr geschätzte Literaturform des Bildungsromans Bilder der Individualisierungsprozesse ihrer Protagonistinnen⁸⁰⁶. Diese thematisierten weibliche Kritik und Verantwortung angesichts gesellschaftlicher Missstände. Auch wenn die Heldinnen

⁸⁰⁵ Dazu Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman, with strictures on political and moral subjects*, Kap. 2: “The prevailing opinion of a sexual character discussed”, London 1792, Online Ausgabe: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/3420/pg3420-images.html> 2001, unpaginiert.

⁸⁰⁶ Zu den Protagonistinnen weiblicher Identitätsfindung u.a. die Studie von Catharina Boerckel, *Ideal und Realität*, Frankfurt a.M./Berlin/New York 1997, Boerckel setzt sich vor allem mit den Romanfiguren Jane Austens, Elizabeth Gaskells und George Eliots auseinander.

George Eliots, Elizabeth Gaskells oder Charlotte Brontës (1816-1855) sich vor allem männlicher Beurteilung ihrer Handlungen stellen mussten, wie ein abschließend zitierter Dialog aus Brontës unter männlichem Pseudonym veröffentlichtem Roman *Jane Eyre* von 1847 zeigt, so stimulierten sie doch eine kritische weibliche Selbstwahrnehmung:

„Er unterzog jede Zeichnung, jedes Bild einer aufmerksamen Prüfung ...

„Wo haben sie die Vorlagen her?“

„Aus meinem Kopf.“

„Aus dem Kopf, den ich jetzt vor mir sehe?“

„Ja.“

„Haben sie da noch mehr solcher Sachen drin?“

„Ich glaube schon. Hoffentlich noch Besseres.“⁸⁰⁷

⁸⁰⁷ Charlotte Brontë, *Jane Eyre*. Eine Autobiographie [1847]. Aus dem Englischen von Helmut Kossodo, Gütersloh 1994, S. 167. Hier wird ein Dialog zitiert, den die weibliche Hauptfigur als künstlerische Amateurin mit ihrem Dienstherrn Rochester führt.

Bibliographie

Primärliteratur

Addison, Joseph, Richard Steele & Others: The Spectator [1711-12], 4 Bde., hrsg. von Gregory Smith, London /New York, Repr. 1958.

Angelo, Henry: Reminiscences, With Memories of his late Father and Friends, including Numerous original Anecdotes and Curious Traits of the most Celebrated Characters that have flourished during the last Eighty Years, Bd. I., London 1830.

Appendix to the First Forty-Six Numbers of the North Briton. Containing, A full and Distinct Account of the Persecution carried against John Wilkes, Esq. with a Faithful Collection of that Gentleman's Tracts and Papers, from the Year 1762, to the Year 1769, London 1769.

Austen, Jane: Pride and Prejudice [1813], Penguin Classics, London 1996.

Baumgarten, Alexander: Ästhetik, https://epub.uni-regensburg.de/12580/1/ubr05422_ocr.pdf (14.06.2018).

Beattie, James: Dissertations Moral and Critical [1783], in: James Beattie. The Philosophical and Critical Works, Bd. III, gesammelt u. kommentiert von Friedrich O. Wolf, Faks. der 1. Ausg., London 1783, Stuttgart/Bad Cannstatt 1970.

Bergson, Henri: Das Lachen. Essay über die Bedeutung des Komischen, Paris 1899, Reprint Hamburg 2011.

Bertuch, Friedrich Justin (Hrsg.): Anon., „Der Londoner Pfahlbürger. (The Origin of Cockney)“, in London und Paris, Bd. 21, Rudolstadt 1808, S. 345-355.

Boswell, James: The Scots Magazine, Bd. 45, Edinburgh 1783.

Boswell, James: The journal of a tour to the Hebrides, with Samuel Johnson, London 1791, <https://archive.org/details/journaloftourto00bosw> (26. 06.2018).

Bowles, Carington: Polite Recreation in Drawing: Containing Picturesque Portraits of Fashionable Faces, that Frequent the Genteel Watering Places. Including Fifty-two Well-Known Heads, with the Animals they Resemble, London 1779.

Boyer (de Nîmes), Jacques-Marie : Histoire des caricatures de la révolte Français, 2 Bde., Paris 1792, Bd. I.

Brontë, Charlotte: Jane Eyre [1847]. Eine Autobiographie. Aus dem Englischen von Helmut Kossodo, Gütersloh 1994.

Bull, Richard: Etchings and Engravings By The Nobility and Gentry of England; or, by Persons not Exercising the Art as a Trade, Bd. II, Newport, n.d. [c. 1770-1805], The Department of Prints and Drawings of The British Museum.

Burke, Edmund: A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful [1757], Reprint London/New York 1958, Bd., III.

Burton, John: Lectures on Female Education and Manners, Dublin [1794], 3. Aufl., <https://archive.org/details/lecturesonfemal00burtgoog#page/n20/mode/2up> (4.12. 2015).

Champfleury, Jules : Histoire de la Caricature, 6 Bde., Paris 1865-77.

Clerk, John,:The Works of William Hogarth into two Volumes, Bd. I, London 1810.

Courtenay, John/Robert Jephson, Selected Essays from the Bachelor; or, Speculations of Jeoffry Wagstaffe, Esq., Bd. 1, Dublin 1772, California Digital Library; <http://archive.org/stream/selectessaysfrom01cour...>(9.12. 2015).

Darby, Mary: A Book of Caricaturas, on Sixty Copper Plates with ye Principles of Designing in that Droll and pleasing manner by M Darby with sundry Ancient and Modern Examples and several well-known Caricaturas, London 1762.

Darby,Matthew:

www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?bioID=127680 (17.01. 2014)

Diderot, Denis : “Laideur”, Enzyklopédie ou dictionnaire raisonné des science, des arts et des métiers, Bd. 9, Neuchâtel 1765, S. 176.

Drake, Judith, Mary Astell u.a. (zugeschrieben): An Essay on the Defence oft he Female Sex. In which are inserted the Characters of A Pedant, A Squire, A Beau, A Vertuoso, A Poetaster, A City–Critick & c. In a Letter to a Lady. Written by a Lady, London [1696], Online-Ausgabe: <https://archive.org/details/essayindefenceof00drak> (25.06. 2018).

Duff, William: An Essay on Original Genius; and its Various Modes of Exertion in Philosophy and the Fine Arts, particularly in Poetry, Lonodon [1767], Repr. 1994.

Duff, William: Letters on the Intellectual and Moral Character of Women, hrsg. von J. Chalmers, Aberdeen [1807], Faks. Repr. hrsg. von Gina Luria, New York/London 1974.

Edgeworth, Maria: „Letter from a Gentleman to his Friend upon the Birth of a Daughter; with the Answer“ [1795], in: Letters for Literary Ladies, To which is added, an Essay on the Noble Science of Self-Justification, 4. Aufl., London 1814.

Edgeworth, Maria: “Ennui”, in: dies., Tales and Novels Bd. IV, Tales of Fashionable Life, Bd. I, Ennui [1809], Longford Ed. (1893). Hildesheim 1969, S. 211- 408.

Fielding, Henry: Die Abenteuer des Joseph Andrews und seines Freundes Mr Abraham Adams [1742], Übersetzung aus dem englischen von Ilse Leisi, Zürich 1994.

Fordyce, John: Sermons to Young Women, 2 Bde. [1766] Reprint Philadelphia/New York 1809.

Gay, John, Trivia: Or, the Art of Walking the Streets of London [1716], Buch II, 53-59, London 1760 [?]Ausg. der British Library, S. 15f.

Gisborne, Thomas: *An Enquiry into the Duties of the Female Sex*, Ausg. T. Cadell/W. Davies, London 1797.

Goethe, Johann Wolfgang: Rede zum Shakespeare Tag am 14. Oktober 1771, in *Goethes Werke* [Hamburger Ausgabe], Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen, hrsg. von Erich Trunz, München 1981, S. 224-227.

Goethe, Johann Wolfgang: *Schriften zur Kunst I* [1792], hrsg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Gesamtausgabe der Werke und Schriften in 22 Bänden [Cotta-Ausgabe], 16. Band, Stuttgart 1961.

Goethe, Johann Wolfgang: „Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten“ [1799]. In: *Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*. 44. Band: *Goethes nachgelassene Werke*. Cotta, Stuttgart und Tübingen 1833, S. 256–28.

Goethe, Johann Wolfgang: *Die guten Frauen als Gegenbilder der bösen Weiber* [1800]. Mit Kupferstichen von Johann Heinrich Ramberg. Aus: *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1801*. Herausgegeben von Huber, Lafontaine, Pfeffer u. a., Frankfurt am Main 1986.

Goethe, Johann Wolfgang: „Der Sammler und die Seinigen“, in: *Goethe's Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand*, 38. Band, Cotta'sche Ausgabe, Stuttgart und Tübingen 1831, S. 51-139.

Grose, Francis: *A Classical Dictionary of the Vulgar Tongue*, London 1785.

Grose, Francis: *Rules for Drawing Caricaturas: with an Essay on Comic Painting*, London 1791, https://archive.org/details/gri_33125008226413 (7. Juni 2016).

Hawkins, Laetitia Matilda: “Letters on the Female Mind, its Powers and Pursuits, with particular reference to her Letters from France” [1793], in: Vivien Jones, *Women in the Eighteenth Century: Constructions of Femininity*, London 1990, S. 117-120.

Hay, William: *Deformity: An Essay*, 2. Aufl., London 1754.

Hobbes, Thomas: *Vom Menschen* [1658]. Eingeleitet und hrsg. von Günter Gawlik, Hamburg 1977.

Hogarth, William: *The Analysis of Beauty. With The Rejected Passages From The Manuscript Drafts And Autobiographical Notes*, London [1753], Reprint Oxford 1955 sowie https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1217/1/Davis_Fontes52.pdf (14.06.2018).

Ireland, John: *Hogarth illustrated*, Bd. I, 2. Aufl., London 1793.

Ireland, Samuel: *Graphic Illustrations of Hogarth, from pictures, drawings, and scarce prints in the possession of Samuel Ireland, author of this work; of a picturesque tour through Holland, Brabant, &. and of the picturesque beauties of the rivers Thames and Medway*, Bd. I, London 1794.

Johnson, Samuel: “Fancy”, in: *A Dictionary of the English Language. A History of the Language and English Grammar* [1755], 2 Bde., Bd. 1., 10. Aufl., London 1810.

Johnson, Samuel: "Deformity", in: A dictionary of the English language: in which the words are deduced from their originals, and illustrated in their different significations, 2. Aufl., Bd. 1, London 1756.

Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente [1775-1778], http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/lavater_fragmente01_1775?p=8 (30.10.2015).

Lichtenberg, Georg Christoph: Über Physiognomik; Wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis [1778], in: ders., Schriften und Briefe. Band 3, München 1967 ff., S. 256-295. Erstdruck: Göttingen 1778.

Locke, John: An essay concerning human understanding [1690] : collated and annotated, with prolegomena, biographical, critical and historical, by Alexander Campbell, Oxford 1894, Bd. I, 2. Buch, "Of Ideas", Kap. XI, <http://galenet.galegroup.com.proxy.ub.uni-frankfurt.de/>. (10.01. 2014).

Lynch Piozzi, Hester: British Synonymy; or, an Attempt at regulating the Choice of Words in familiar Conversation, 2 Bde., Bd. I., London 1794.

Mackay, Charles: Extraordinary Popular Delusions and the Madness of the Crowds, Bd. I, London 1852.

Malcolm, James Peller: An Historical Sketch of the Art of Caricaturing, London 1813, Online-Ausgabe: <https://archive.org/details/historicalskech00malc>.

Mendelssohn, Moses: Ästhetische Schriften [1771], hrsg. von Anne Pollock, Hamburg 2006.

More, Hannah: Percy, A Tragedy in Five Acts [1777], Reprint Bristol 1911.

More, Hannah: Essays on various subjects, principally designed for young ladies, 3. Ausg., London [1778], Eighteenth-Century Collection Online, <http://galenet.galegroup.com.proxy.ub.uni-frankfurt.de/servlet/ECCO>.

More, Hannah: Florio. A Tale, For Fine Gentlemen and Fine Ladies: and, The Bas Bleu; or Conversation. Two Poems, 2. Aufl., London 1787.

The **Newgate** Calendar (1773): Online Ausg. hrsg. von Donal Ó Danachair, Bd. 4, S. 378ff., <http://www.exclassics.com/newgate/ng04.pdf> (08. 02. 2016).

Norton, Rictor: The Macaroni Club. Homosexual Scandals in 1772. Dazu die Online Ed.: <http://rictornorton.co.uk/eighteen/macaroni.htm> (12.12. 2015).

Novalis: Schriften [1802], 2. Band. Das Philosophische Werk I, hrsg. von Richard Samuel, Darmstadt 1965.

Parsons, James: Human Physiognomy Explain'd : In the Crounian Lectures and Muscular Motion (1746), URL: <https://archive.org/stream/jstor-104826/104826#page/n17/mode/2up>. (18.10. 2015).

Parthey, Gustav: Wenzel Hollar. Beschreibendes Verzeichnis seiner Kupferstiche, Berlin 1853.

Patmore, Coventry:

The Angel in the House [1854], <http://www.victorianweb.org/authors/patmore/angel/9.html>, (05.01. 2015).

Polwhele, Richard: The Unsex'd Females. A Poem Addressed to the Author of the Pursuits of Literature [1798], <http://ota.ox.ac.uk/text/3251.html>.(05. 01. 2015).

Pope, Alexander: Vom Menschen/ Essay on Man [1734], Epistle I/Brief I, übersetzt von Eberhard Breidert, Hamburg 1993.

Richardson, George: Iconology or a Collection of Emblematic Figures containing 424 Remarkable Subjects, Moral and Instructive, Bd. II [1779], London/New York 1979.

Robinson, Mary: Walsingham, or, the Pupil of Nature [1797], in: Caroline Franklin/Peter Garside, British Women Novelists 1750-1850, London 1992.

Rosenkranz, Karl: Ästhetik des Häßlichen, Königsberg 1853.

Sewell, J./J. Debrett (Hgg.): "Memoirs of the Life of Mademoiselle La Chevalière D'Eon", in, The European Magazine and London Review. Containing the Literature, History, Politics, Arts, Manners & Amusements of the Age, Bd. 19, London 1791, S. 163 -166

Shaftesbury, Anthony, Earl of: Characteristicks of Men, Manners, Opinions, and Times, 1. Bd., 5. Ed., "Sensus Communis; an Essay on the Freedom of Wit and Humour", 1732.

Smith, Adam: The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith, Bd. 3, Essays on Philosophical Subjects. Review of Johnson's Dictionary, hrsg, von W.P.D. Wightman, J.C. Bryce u.a., Repr. Oxford 2003.

Stephens, Frederic George: Catalogue of Prints and Drawings in the British Museum, Division I.: Political and Personal Satires, Bd. IV. – A.D. 1761 –1770, mit zahlreichen Beschreibungen von Edward Hawkins, London 1883.

Stevens, George Alexander: A Lecture upon Heads, with Additions, by Mr. Pilon, as delivered by Mr. Charles Lee Lewes. To which is added, An Essay on Satire, London 1806, Ausgabe der California Digital Library, <https://archive.org/details/lectureonheads00steviala> (02.03. 2018).

Stillingfleet, Benjamin: Essay on Conversation, in: Literary Life and Select Works of Benjamin Stillingfleet, Bd. II, Teil I, London 1811.

Sulzer, Georg: Allgemeine Theorie der Schönen Künste [1772], in: ders., Werke, hrsg. von A. Henkel, Frankfurt a. M. 1968, Bd. 1.

Turner, W./Basset, R./Chantry, J. (Hgg.): The English Theophrastus: Or the Manners oft he Age. Being the Modern Characters of the Court, the Town, and the City, London 1702.

Toepffer, Rodolphe: Essai de Physiognomie/Essay zur Physiognomie [1845], übers. von W. und D. Drost, hrsg. vom Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität Siegen, 1980.

Wakefield, Priscilla: Reflections on the Present condition of the Female Sex; with Suggestions for its Improvement, [1798], Gale ECCO, Print Editions, 2010.

Walpole, Horace: Anecdotes of Painting in England; [1760-1795]. With some Account of the Principal Artists and incidental Notes on other Arts; 5. Bd., Yale 1937.

Horace **Walpole**'s Correspondence [1717-1797], Bd. 11, S. 286. Brief an Mary Berry, Yale Online Edition, images.library.yale.edu/hwcorrespondence/browse.asp?vol=11&page=286 (02.08.2014).

Horace **Walpole**'s Correspondence, Yale Edition, Bd. 15, 30 und 35, <http://images.library.yale.edu/hwcorrespondence> (27.01.2015).

von der Wecken: Adolph Friedrich, Die Oden des Quintus Horatius Flaccus, in den Versmaßen der Urschrift deutsch mit beigegefügttem lateinischen Text, Bd. 2, Braunschweig 1838.

Wielands Werke [1775], Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Klaus Manger und Jan Philipp Reemstma, Bd.12.1, bearb. Von Peter-Henning Haischer und Tina Hartmann, Berlin/New York 2009.

Winckelmann, Johann Joachim: Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst, <https://digi.ub.heidberg.de/diglit/winckelmann1756>, S. 45-98 (1.Juli 2018).

Winckelmann, Johann Joachim: Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe, hrsg. von Walter Rehm, 2. Aufl., New York 2002,

The Wit's Magazine; or, Library of Momus. Being a Repository of Mirth, Humour, and Entertainment, Bd. I., London 1784.

Wollstonecraft, Mary: A Vindication of the Rights of Woman, with strictures on political and moral subjects, Kap. 2: "The prevailing opinion of a sexual character discussed", o.S., London [1792], Online Ausgabe: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/3420/pg3420-images.html> 2001, (19.05. 2018).

Woolf, Virginia: Ein Zimmer für sich allein [1929], übers. Von Axel Monte, Stuttgart 2012.

Wordsworth, William: Prose Works of William Wordsworth, hrsg. von William Knight, Bd. II., London 1896.

Wright, Thomas/R.H. Evans: Historical & Descriptive Account of the Caricatures of James Gillray. Comprising A Political and Humorous History of the Latter Part of the Reign of George the Third, New York/London [1851] 1968.

Wright, Thomas: A History of Caricture and Grotesque in Literature and Art, London 1875².

Sekundärliteratur

Adburham, Alison: *Women in Print*, London 1972.

Alexander, David: *Ausst.-kat. Amateurs and Printmaking in England 1750-1830*, Oxford (Wolfson College) 1983.

Arnheim, Rudolf: "The Rationale of Deformation", in: *Art Journal* 1983, Bd. 83, Nr. 4, S. 319 -324.

Arntzen, Helmut: *Satire*, in: *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck u.a., Stuttgart/Weimar 2005, Bd. 5, S. 347-364.

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

Bachelor, Tim/Martin Myrone: *Ausst.kat. Rude Britannia. British Comic Art*, London (Tate Britain) 2010.

Bachmaier, Helmut: *Texte zur Theorie der Komik*, Stuttgart 2005.

Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* [1940]. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold, hrsg. von Renate Lachman, Frankfurt am Main 1987.

Baines, Paul: 'Ireland, Samuel (*d.* 1800)', *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004 [<http://www.oxforddnb.com/view/article/14449>, (28.02. 2016)].

Balderston (Hg.), Katherine C.: *Thraliana. The Diary of Mrs. Hester Thrale (later Mrs. Piozzi): 1776-1809*, 2. Aufl., 2. Bde., Oxford 1951.

Baridon, Laurent/Martial Guédron: *L'art et l'histoire de la Caricature*, Paris 2006.

Barker, Hannah: *Women, work and the industrial revolution: female involvement in the English print trades, c. 1700-1840*, in: Hannah Barker/Elaine Chalus (Hgg.), *Gender in Eighteenth-Century England: Roles, Representations and Responsibilities*, London/New York 1997.

Baruth, Philip E., (Hrsg.): *Introducing Charlotte Charke. Actress, Author, Enigma*, Urbana/Chicago 1998.

Baumgärtel, Bettina: *Angelika Kauffmann (1741-1807). Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts*, Weinheim und Basel 1990.

Beetham, Margaret: *A Magazine of Her Own? Domesticity and Desire in the Woman's Magazine, 1800-1814*, London 1996.

Benedict, Barbara M.: *Curiosity. A Cultural History of Early Modern Inquiry*, Chicago/London 2001.

Bénézit, Emmanuel: *Dictionnaire des peintres, sculptures, dessinateurs et graveurs*, Bd. 5, Paris 1911, Neuaufl. 1976.

Bennett, Susan: "I awleis admired your talent": The artistic life of Georgiana Jane Henderson (nee Keate) (1764-1853), London 2008.

Bermingham Ann: "Elegant females and gentlemen connoisseurs. The commerce in culture and self-image in eighteenth-century England", in: Ann Bermingham/John Brewer (Hg.), *The Consumption of Culture 1600-1800. Image, Object, Text*, London/New York 1995, S. 489-513.

Bermingham, Ann: *Learning to Draw. Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven/London 2000.

Best, Otto F.: *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip*, Darmstadt 1989.

Bilger, Audrey: *Laughing Feminism. Subversive Comedy in Frances Burney, Maria Edgeworth, and Jane Austen*, Detroit 1998.

Bills, Mark: "The 'Cries' of London by Paul Sandby and Thomas Rowlandson", in: *Print Quarterly*, 20, Nr. I, (2003), S. 34-61.

Bills, Mark: *Ausst.kat. The Art of Satire. London in Caricature*, London (Museum of London) 2006.

Bindman, David: *The Shadow of the Guillotine. Britain and the French Revolution*, London 1989.

Bodmer, Jakob/Jakob Breitinger: *Der Mahler der Sitten*, Bd. II, Zürich [1746], Reprint Hildesheim/New York 1972.

Böhm, Alexandra/Monika Sproll (Hgg.): *Fremde Figuren. Alterisierungen in Kunst, Wissenschaft und Anthropologie um 1800*, Würzburg 2008.

Boehn, Max von: *Die Mode. Eine Kulturgeschichte vom Barock bis zum Jugendstil*, bearb. von Ingrid Loschek, 4. Aufl., München 1989.

Boerckel, Catharina: *Ideal und Realität*, Frankfurt a.M./Berlin/New York 1997

Bolte, Ulrike: *Deformität als Metapher. Ihre Bedeutung und Rezeption im England des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main/Wien/Bern 1993.

Bornemann, Bernd. „Theorie der Karikatur“, in: *Ausst.kat Karikaturen – Karikaturen?* Zürich (Kunsthau) 1972, S. 5-24.

Brandt, Reinhardt: „...ist endliche eine edle Einfalt und eine Stille Größe“, in: Thomas W. Gaethgens (Hg.), *Johann Joachim Winckelman (1717-1768)*, Hamburg 1986, S. 41-54.

Brant, Claire: *Seduced by the City: Gay's Trivia and Hogarth. Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London*, Volume 6 Number 1 (March 2008). Online:<http://www.literarylondon.org/london-journal/march2008/brant.html>. (8. März 21016).

- Brewer, John:** The Pleasures of the Imagination – English Culture in the Eighteenth Century, London 1997.
- Brissenden, Robert Francis:** Virtue in Distress. Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade, London und Basingstoke 1974.
- Browne, Alice:** The Eighteenth-Century Feminist Mind, Brighton 1987.
- Burke, Joseph/Colin Caldwell:** Hogarth. The Complete Engravings, London 1968.
- Busch, Werner:** Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und seiner Nachfolge, Hildesheim/New York 1977.
- Busch, Werner:** „Die englische Karikatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 40 (1977), S. 227-244.
- Busch, Werner:** Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993.
- Busch, Werner:** Englishness. Beiträge zur Kunst des 18. Jahrhunderts von Hogarth bis Romney, Berlin/München 2010.
- Busch, Werner:** Great wits jump. Laurence Sterne und die bildende Kunst, München 2011.
- Campbell Denlinger, Elizabeth,** Before Victoria. Extraordinary Women of the British Romantic Era, New York 2005.
- Caretta, Vincent:** The Snarling Muse. Verbal and Visual Political Satire from Pope to Churchill, Pennsylvanis 1983.
- Caretta, Vincent:** George III and the Satirists from Hogarth to Byron, Georgia 2007.
- Carter, Philip,** Men and the Emergence of Polite Society in Britain 1660-1800, London/New York 2001.
- Cilleßen, Wolfgang/Rolf Reichhardt u.a. (Hgg.):** Napoleons neue Kleider. Pariser und Londoner Karikaturen im klassischen Weimar, Berlin 2006.
- Clark, Kenneth:** A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle, Bd. II, Cambridge 1935.
- Clayton, Timothy:** The English Print 1688-1802, New Haven/London 1997.
- Clayton, Timothy:** “Darly, Matthew [Matthias] (c. 1720-1778)”, in: Oxford Dictionary of National Biography, Bd. 15, Oxford 2004, S. 160-161.
- Clayton, Timothy:** Overton Family (per c. 1665 – c. 1765), Oxford Dictionary of National Biography, online-Version: <http://dx.doi1093/ref:odnb/209> (7. Dezember 2015).

Clayton, Timothy: “Hannah Humphrey”,
http://www.britishmuseum.org/research/search_thre_collection_dat
<http://georgianaduchessofdevonshire.blogspot.de/2009/06/tart-of-week-hannah-humphrey.html> (05.02. 2014).

Cohen, Michèle: *Fashioning Masculinity: national identity and language in the eighteenth century*, London/New York 1996.

Collenberg-Plotnikov: Bernadette, *Klassizismus und Karikatur. Eine Konstellation am Beginn der Moderne*, Berlin 1996.

Colley, Linda: *Britons. Forging the Nation 1707-1837*, London 1994.

Cottegnies, Line: “Codifying the Passions in the Classical Age – a Few Reflections on Charles Le Brun’s Scheme and its influence in France and in England”, in: *Études Épistémè*, Nr. 1, 2002. *Représentation des passions, La représentation des passions en France et en Angleterre (XVIIe–XVIIIe siècles)* », S. 141-158,
URL :http://www.etudes-episteme.org/2e/IMG/pdf/ee_1_art_cottegnies.pdf. (10.10. 2015).

Courtney, William Prideaux: “Fanshawe, Catherine Maria”,
in: elektronische Version des *Dictionary of National Biography*, 1885-1900, Bd. 18,
[http://en.wikisource.org/wiki/Fanshawe,_Catherine_Maria_\(DNBOO\)](http://en.wikisource.org/wiki/Fanshawe,_Catherine_Maria_(DNBOO)) (18.12.2014).

Courtney, William Prideaux:
“Skeffington, Lumley St. George”,
[https://en.wikisource.org/wiki/Skeffington,_Lumley_St._George_\(DNB00\)](https://en.wikisource.org/wiki/Skeffington,_Lumley_St._George_(DNB00)) (19.12.2014).

Cowley, Robert L.S.: *A re-view of Hogarth’s narrative art*, Oxford 1983.

Croft-Murray, Edward: “Consul Smith’s Album of Caricatures”, in: ders. und Anthony Blunt, *Venetian Drawings in the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1957, S. 137-153.

Cumberland, Duke of
www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectId=3075085&partid=1&searchText=The+recruiting (9.12. 2015).

Cust, L.H.: ‘Le Piper, Francis (gest. 1695)’, rev. Antony Griffiths, *Oxford Dictionary of National Biography*, Online-Ausgabe <http://www.oxforddnb.com/view/article/16476> (15.04. 2015).

Cutler Shershow, Scott: *Puppets and “Popular” Culture*, Ithaca/London 1995.

Darby, Mary,
http://www.britishmuseum.org/research_the_collection_database/term_details.aspx?bioid=127681 (15.04. 2015).

Daston, Lorraine: Die Lust an der Neugier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft, in: Klaus Krüger (Hg.), *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugier in Mittelalter und früher Neuzeit. Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft*, Bd. 15, Göttingen 2002, S. 147-176.

Davidoff, Leonore /Catherine Hall: Family Fortunes. Men and Women of the English middle Class, 1780-1850, Chicago 1987.

Despoix, Philippe: „Ironisch/Ironie“, übers. v. Justus Fetscher, in: ÄGB, Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2001, S. 196-245.

Dickie, Simon: Cruelty and Laughter. Forgotten Comic Literature and the unsentimental Eighteenth Century, Chicago/London 2011.

Disselkamp, Martin/Fausto Testa (Hgg.): Winckelmann-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, Stuttgart 2017.

D'Oench, Ellen G.: „Copper into Gold“. Prints by John Raphael Smith 1751-1812, New Haven und London 1999.

Donald, Diana: “Calumny and Caricatura’: Eighteenth-Century Political prints and the Case of George Townshend”, in: Art History, 6, Nr. 1 (1983), S. 44-66.

Donald, Diana: “Mr Deputy Dumpling and family’: satirical images of the city merchant in eighteenth-century England“, in: The Burlington Magazine, 131, Nr. 1040 (1989), S. 755-762.

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

Dresch, Jutta: Wenzel Hollar (1607-1677), Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1990.

Döring, Jürgen: Eine Kunstgeschichte der frühen englischen Karikatur, Bd. 1., Hildesheim 1991.

Donoghue, Emma: “Random Shafts of Malice: The Outing of Anne Damer”, in: Caroline Gonda/John C. Beynon (Hgg.), Lesbian Dames: Sapphism in the Long Eighteenth Century, Farnham/Burlington 2010, S. 127-146.

DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. *fürwitz* (Bd. 4, Sp. 939, 3.), Online-Ausgabe
http://woerterbuchnetz.de/DWB/call_wbgui_py_from_form?sigle=DWB&mode=Volltextsuche. (05.09. 2017).

Eagleton, Terry: The Rape of Clarissa. Writing, Sexuality and Class Struggle in Samuel Richardson, Oxford 1982.

Ecco, Umberto (Hg.): Die Geschichte der Hässlichkeit, München 2007.

Eger, Elizabeth/Charlotte Grant/Cliona O’Gallchoir u. Penny Warburton: Writing and the Public Sphere 1770-1830, Cambridge 2001.

Eger, Elizabeth/Lucy Peltz: Brilliant Women, London 2008.

Egerton, Judy: Boyle, Dorothy, Countess of Burlington (1699-1758). <http://www.oxforddnb.com/view/article/66564>. (8.Dezember 2015).

Ellis, Markman: *The Coffee House. A Cultural History*. London 2004.

Engell, James: *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*, 2. Aufl., Cambridge/Massachusetts & London 1981.

Engelmann, Ines: *hässlich!?: Eine Diskussion über bildende Kunst und Literatur vom Anfang des 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Weimar 2004.

Feaver, William/Ann Gould (Hgg.): *Masters of Caricature from Hogarth and Gillray to Scarfe and Levine*, London 1981.

Feldman, Paula R.: *British Women Poets of the Romantic Era: An Anthology*, Baltimore 1997.

Fetscher, Justus: „Ironie“, in: *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck u.a., Stuttgart/Weimar 2001, Bd. 3, S. 196-224.

Field, Albert: *Transformation Playing Cards*, Stanford 1987.

Forcione, Varena: „Leonardo’s Grotesques. Originals and Copies“, in: Carmen C. Bambach, *Leonardo da Vinci. Master Draftsman; The Metropolitan Museum of Art*, New York 2003, S.203-226.

Franke, Ursula: *Baumgartens Erfindung der Ästhetik*, Münster 2018.

Fridrich, Raimund M.: „Sehnsucht nach dem Verlorenen“. *Winckelmanns Ästhetik und ihre frühe Rezeption*, Bern 2003.

Fuchs, Eduard: *Die Karikatur der europäischen Völker*, 2 Bde., Berlin 1901.

Garnett, Richard: „Gulston, Joseph (1744/5-1786)“, rev. S.J. Skedd, *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press 2004; online Ed., Sept 2013. <http://www.oxforddnb.com./view/article/11734>, (28.11. 2013).

Gatrell, Vic: *City of Laughter, Sex and Satire in Eighteenth-Century London*, London 2006.

Gatrell, Vic: *The First Bohemians, Life and Art in London’s Golden Age*, London 2013.

George, Mary Dorothy: *Catalogue of Political and Personal Satires Preserved in the Department of Prints and Drawings of the British Museum*, Bd. V (1935) bis Bd. XI (1954).

Gerken, Dorothee: *Ausst.kat. Arena des Spotts. Englische Karikaturen 1780-1830*, Hamburg (Kunsthalle) 2009.

Gladel, Cécile: *Où sont les femmes caricaturistes? Dazu der Internet-Beitrag: <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/703557/caricaturiste-femmes-monde-hommes>* (19.04. 2018).

Glavac, Monika: Der „Fremde“ in der europäischen Karikatur. Eine religionswissenschaftliche Studie über das Spannungsfeld zwischen Belustigung, Beleidigung und Kritik, Göttingen 2013.

Goff, Moira/George Goldfinch u.a.: Aust.-kat., Georgians Revealed: Life, Style and the Making of Modern Britain, London (British Library) 2013/14.

Gombrich, Ernst, H.: „Bildpropaganda und Kunst aus der Zeit der Romantik“, in: ders., Meditationen über ein Steckenpferd, Wien 1963, S. 185-195.

Gombrich, Ernst H., Art and Illusion, 6. Aufl., London, New York 2002.

Goode, Mike: “The Public and the Limits of Persuasion in the Age of Caricature”, in: Todd Porterfield (Hg.), The Efflorescence of Caricature, 1759-1838, Farnham/Burlington 2011, S. 117 – 136.

Goodwin, Gordon: Dictionary of National Biography, Online-Ausgabe:
[http://en.wikisource.org/index.php?title=Ewin,_William_Howell_\(DNBOO\)&oldid=3277901](http://en.wikisource.org/index.php?title=Ewin,_William_Howell_(DNBOO)&oldid=3277901)
(23.12. 2015).

Graves, Robert Edmund: Ryland, William Wynne. Dictionary of National Biography, London 1885-1900,
https://en.wikisource.org/wiki/Ryland,_William_Wynne_%28DNB00%29.
(10.12. 2015).

Griffiths, Anthony: “The Prints and Drawings in the Library of Consul Joseph Smith”, in: Print Quarterly, Bd. 8, Nr. 2, Juni 1992, S. 127-139.

Guest, Harriet: Small Change, Women, Learning, Patriotism, 1750-1810, Chicago/London 2000.

Guichard, Charlotte: Les Amateurs d'Art À Paris Au XVIIIe Siècle, Champ Vallon 2008.

Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, 14. Aufl., Frankfurt am Main 2015.

Hahn, Hans Henning: ”Stereotypen in der Geschichte und Geschichte im Stereotyp”, in: ders. (Hg.), Historische Stereotypenbildung. Methodische Überlegungen und empirische Befunde, Oldenburg 1995, S. 190-204.

Hallett, Mark: “The Medley Print in Early Eighteenth-Century print in London”, in: *Art History*, 20, Nr. 2, 1997, S. 214-237.

Hallett, Mark/ Christine Riding (Hgg.): Hogarth, London 2006.

Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto, 4. Aufl., München 1999.

Hecken, Thomas: Witz als Metapher. Der Witz-Begriff in der Poetik und Literaturkritik des 18. Jahrhunderts, Tübingen 2005.

Held, Jutta/Norbert Schneider: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder, Köln/ Weimar/Wien 2007.

Henderson, Gretchen E.: “Ugly Clubs,” Nineteenth-Century Disability: Cultures & Contexts, <http://www.nineteenthcenturydisability.org/items/show/48.>, o.S. (07.04. 2015).

Henderson, Gretchen E.: “The Ugly Face Club: a Case Study in the Tangled Politics and Aesthetics of Deformity”, in: Andrei Pop u. Mechtild Widrich (Hgg.), Ugliness. The Non-Beautiful in Art and Theory, New York 2014, S. 17-33.

Herding, Klaus/Gunter Otto (Hg.): Nervöse Auffangsorgane des inneren und äußeren Lebens“. Karikaturen, Gießen 1980.

Herding, Klaus: „‘Die Schönheit wandelt auf den Straßen‘. Lichtenberg zur Bildsatire seiner Zeit“, in: Jörg Zimmermann (Hg.), Lichtenberg. Streifzüge der Phantasie, 1. Aufl., Hamburg 1988, S. 19-59.

Heyl, Christoph: A Passion for Privacy. Untersuchungen zur Genese der bürgerlichen Privatsphäre in London, 1660-1800, München 2004.

Hindley, Charles: Curiosities of Street Literature, New York 1970.

Hoffmann, Detlef/ErikaKroppenstedt: Die Cotta’schen Spielkarten-Almanache 1805-1811, Deutsches Spielkarten-Museum, Bielefeld 1968.

Hofmann, Werner: Die Karikatur von Leonardo bis Picasso, erg. Neuauflage, Hamburg 2007.

Hofmann, Werner: „Zeichnung als Formgedanke“, in: Uwe Fleckner, Hubertus Gaßner (Hgg.), IDEA, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 2005-2007. Im Fokus: Kunstum 1800, Hamburg 2009, S. 11-29.

Hofmann, Werner: „Eine Randkunst entsteht: die Karikatur“, in: ders. u. Werner Nekes/Jutta M. Pichler, Aust.kat. Ich traue meinen Augen nicht. Streifzüge durch 400 Jahre Karikatur und Bildsatire. Mit Werken aus der Sammlung Werner Nekes, Krems (Karikatur Museum) 2011, S. 44-69.

Hufton, Olwen: Frauenleben. Eine europäische Geschichte 1500-1800, Frankfurt a.M. 1998.

Hunt, Tamara, L.: Defining John Bull. Political Caricature and National Identity in Late Georgian England, Hampshire/Burlington 2003.

Ingamells, John (Hg.): The Letters of Sir Joshua Reynolds, New Haven 2000.

Jam, Jean-Louis (Hg.): Les Divertissements Utiles des amateurs du XVIIIe siècle, Clermont-Ferrand 2000.

Jöhnk, Carsten: Die Bedeutung der Physiognomik für die englische Karikatur um 1800. Studien zur lesbaren Physiognomie bei James Gillray, Thomas Rowlandson und George Cruikshank, Bd. I, Göttingen 1998.

- Jones**, Vivien: *Women in the Eighteenth Century: Constructions of Femininity*, London 1990.
- Kahan**, Gerald: *George Alexander Stevens and the Lecture upon Heads*, Georgia 1984.
- Kanz**, Roland: *Das Komische in der Kunst*, Köln 2007.
- Kates**, Gary: *Monsieur d'Eon ist eine Frau. Die Geschichte einer Intrige*, übersetzt von Anni Pott, Hamburg 1996.
- Kayser**, Wolfgang: *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, München 1960.
- Kelly**, Gary: *Revolutionary Feminism, The Mind and Career of Mary Wollstonecraft*, London 1992.
- Kelly**, Gary: *Bluestocking Feminism*, in: Elizabeth Eger, Charlotte Grant, Cliona O'Gallchoir u.a (Hgg.), *Women, Writing and the Public Sphere*, Cambridge 2001, S. 163-180.
- Kemp**, Wolfgang: *...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870. Ein Handbuch*, Frankfurt 1979.
- Kenny**, Neil: *Curiosity in Early Modern Europe Word Histories*, Wiesbaden 1998.
- Kenny**, Neil: *The Uses of Curiosity in Early Modern France and Germany*, Oxford 2004.
- Kirchner**, Thomas: *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991.
- Klein**, Lawrence: "Gender, Conversation and the Public Sphere", in: Judith Still u. Michael Worton (Hgg.), *Textuality and Sexuality. Reading theories and practices*, Manchester 1993.
- Knolle**, Paul: *Ausst.kat. High Heads*, Enschede (Rijksmuseum Twenthe) 1999 -2000.
- Kosenina**, Alexander (Hg.): *Literatur-Bilder. Johann Heinrich Ramberg als Buchillustrator der Goethezeit*, Hannover 2013.
- Kreis**, Guido: „Hässlichkeit in Kants Ästhetik – Ihr Fehlen als Garantie der Autonomie ästhetischer Erfahrung“ in: *Kant und die Berliner Aufklärung*, in: *Akten des IX. Internationalen Kant-Kongresses Bd. 1*, hrsg. von Volker Gerhardt, Rolf-Peter Horstmann, Ralph Schumacher, Berlin/New York 2001.
- Kris**, Ernst/ Ernst H. Gombrich: *Caricature*, Hammondsworth 1940.
- Kris**, Ernst: *Psychoanalytic Explorations in Art [1952]*, 5. Aufl., Madison, Conn.1988.
- Kühne**, Thomas (Hg.): *Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne*, Frankfurt am Main/New York 1996.
- Krysmanski**, Bernd: *Hogarth's hidden parts: satiric allusion, erotic wit, blasphemous bawdiness and dark humour in eighteenth-century English art*, Hildesheim 2010.

Kunzle, David: "Goethe and Caricature: From Hogarth to Toepffer", in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 48 (1985), S. 164-188.

Lammel, Gisold: Deutsche Karikatur der Goethezeit, Berlin 1992.

Lammel, Gisold: Deutsche Karikaturen. Vom Mittelalter bis heute, Stuttgart/Weimar 1995.

Langemeyer, Gerhard/Gerd Unverfehrt u.a. (Hgg.): Das Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, München 1984.

Lapides, Linda F.: The Cries of London. The Cries of New York, New York/London 1977.

Lippincott, Louise: Selling Art in Georgian London. The Rise of Arthur Pond, New Haven 1983.

Lund, Hannah Lotte: „Emanzipation in Halböffentlichkeit?“, in: Katharina Rennhak und Virginia Richter (Hgg.), Revolution und Emanzipation. Geschlechterordnungen in Europa um 1800, Köln/Weimar/Wien 2004, S. 33-45.

Lund, Roger D.. "Laughing at Cripples: Ridicule, Deformity and the Argument from Design", in: Eighteenth-Century Studies 39, 1 (2005), S. 91-114.

Lynch, Bohun: A History of Caricature, London 1926.

Maierhofer, Waltraut: Goethe light. Rambergs „Goethe-Galerie“ und die Kupferstichsammlungen zur Ausgabe letzter Hand, in: Alexander Kosenina (Hg.), Literatur-Bilder. Johann Heinrich Ramberg als Buchillustrator der Goethezeit, Hannover 2013.

Manners, Victoria./George C. Williamson: Angelica Kauffman: Her Life and Works, [1924] Repr. New York 1977.

Marth, Regine /Jochen Luckhardt (Hgg.): Ausst.kat. Lockenpracht und Herrschermacht. Perücken als Statussymbol und modisches Accessoire, Braunschweig (Herzog Anton Ulrich Museum). S. 9-11.

Matzig Gerhard: Die Welt ist eine Karikatur. Zum Tod von Marie Marcks, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/zum-tod-von-marie-marcks-die-welt-ist-eine-karikatur-1.2257069> (14. 06. 2018).

McDowell, Paula: The Women of Grub Street: Press, Politics, and Gender in the London Literary Market Place 1678-1730, New York 1998.

McPhee, Constance C./Nadine M. Orenstein: Ausst.kat. Infinite Jest. Caricature and Satire from Leonardo to Levine, New York (Metropolitan Museum of Art) 2011-2012.

Meise, Helga: „Madame Genlis oder Goethe? Weibliche Autorschaft in französisch- und deutschsprachigen Taschenbüchern für Frauen 1801“, in: Hans-Jürgen Lüsebrink/York-Gothart Mix (Hgg.), Französische Almanachkultur im deutschen Sprachraum (1700-1815), Bonn 2013, S. 255-278.

Mellace, Raffaele: Johann Adolph Hasse, aus dem Italienischen übersetzt von Juliane Riepe, Berlin 2015.

Meyer, Silke: Die Ikonographie der Nation. Nationalstereotype der englischen Druckgraphik des 18. Jahrhunderts, Münster 2003.

Möbus, Frank: Sünden-Fälle. Die Geschlechtlichkeit in Erzählungen Franz Kafkas, Göttingen 1994.

Mudrick, Marvin: Jane Austen. Irony as Defense and Discovery, Princeton 1952.

Müller, Marika: Die Ironie. Eine Kulturgeschichte und Textgestalt, Würzburg 1995.

Nichols, Tom (Hg.), *Others and outcasts in early modern Europe*, Burlington 2007.

De Novellis, Mark. Ausst.-kat. Pallas unveiled – The Life and Art of Lady Dorothy Saville, Countess of Burlington (1699-1758), London (Orleans House Gallery) 1999.

O’Connell, Sheila: Ausst.-kat. The Popular Print in England 1550-1850, London (The British Museum) 1999.

O’Driscoll, Sally: “What Kind of Man Do the Clothes Make? Print Culture and Meanings of Macaroni Effeminacy”, in: Kevin Murphy/Sally O’Driscoll (Hgg.), *Ephemera: Text and Image in Eighteenth-Century Print*, Plymouth 2013, S. 241-278.

OED online “wit”: n., The Oxford English Dictionary, 2. Aufl., Oxford 1989, <http://dictionary.oed.com/> (30.11. 2015).

OED online, „character“: n., The Oxford English Dictionary, 2. Aufl., Oxford 1989, <http://www.oed.com/view/Entry306392rsk=UREvNx&result=1#eid>, Nr. II. 9.a u. 15; Nr. I. 5. (12.12. 2015).

Oy-Marra, Elisabeth: „Belloris moderne Künstler im Spannungsfeld unterschiedlicher historiografischer Modelle“, in: Karl Enenkel/Klaus Zittel (Hgg.), *Die Vita als Vermittlerin von Wissenschaft und Werk*, Berlin 2013, S. 345-364.

Päge, Herbert: *Karikaturen in der Zeitung*, Aachen 2007.

Paston, George. *Social Caricature in the Eighteenth Century*, London 1905.

Patten, Robert L.: Conventions of Georgian Caricature, in: *Art Journal*, 43 (1983), S. 331-338.

Patten, Robert L. (Hg.): *George Cruikshank, A Revaluation*, Princeton 1992.

Paulson, Ronald: *Hogarth, Bd. 1, The „Modern Moral Subject“ 1697-1732*, Cambridge 1992.

Paulson, Ronald: *Hogarth, Bd. 2, The “High Art and Low“ 1732-1750*, New Brunswick, New Jersey 1992.

Peltz, Lucy: Facing the Text: Extra-Illustration, Print Culture, and Society in Britain, 1769-1840, San Marino 2015.

Pfarr, Ulrich: Franz Xaver Messerschmidt 1736-1783. Menschenbild und Selbstwahrnehmung, Berlin 2002.

Place, Francis : [https://en.wikisource.org/wiki/Place,_Francis_\(1647-1728\)_\(DNB00\)](https://en.wikisource.org/wiki/Place,_Francis_(1647-1728)_(DNB00)), (10.07. 2017).

Piltz, Georg: Geschichte der Europäischen Karikatur, Berlin 1976.

Pointon, Marcia: Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England, New Haven 1993.

Pointon, Marcia: “The case of the dirty beau: symmetry, disorder and the politics of masculinity”, in: Pointon/Kathleen Adler (Hgg.), The body imaged. The human form and visual culture since the Renaissance, Cambridge 1993, S. 175-189.

Pop, Andrei/ Mechtild Widrich (Hgg.): Ugliness. The Non-Beautiful in Art and Theory, London/New York 2014.

Powell, Martyn J.: “Townshend, George, first Marquess Townshend (1724–1807)”, Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edn, Sept 2013, <http://www.oxforddnb.com/view/article/27624> (10.12. 2015).

Praschek, Helmut: „Franz Ludwig Catel – nicht Johann Heinrich Ramberg. Neue Quellen zur Entstehung der Kupfer zu Goethes Erzählung ‚Die guten Weiber‘“, in: Goethe. Neue Folgen des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft, hrsg. von Andreas Wachsmuth, Bd. 30, Weimar 1968, S. 313-318.

Preisendanz, Wolfgang: Über den Witz. Konstanzer Universitätsreden 13, Konstanz 1970.

Preisendanz, Wolfgang/ Rainer Warning (Hgg.): Das Komische, München 1976.

Promies, Wolfgang (Hg.): Lichtenbergs Hogarth. Die Kalender –Erklärungen von Georg Christoph Lichtenberg mit den Nachstichen von Ernst Ludwig Riepenhausen zu den Kupferstich-Tafeln von William Hogarth, München/Wien 1999.

Rausser, Amelia: “Hair, Authenticity, and the Self-Made Macaroni”, in Eighteenth-Century Studies 38.1, 2004, S. 101-117.

Rausser, Amelia: Caricature unmasked, Newark 2008.

Rennhak, Katharina/Virginia Richter (Hgg.): Revolution und Emanzipation. Geschlechterordnungen in Europa um 1800, Köln/Weimar/Wien 2004.

Ribeiro, Aileen: Dress and Morality, Oxford/New York 2003.

Rohr, Alheidis von: Johann Heinrich Ramberg (1763 – Hannover - 1850). Maler für König und Volk, Hannover 1998.

Rose, Louis: "Psychology, Art, and Antifascism": Ernst Kris, E.H. Gombrich and the Politics of Caricature, New Haven/London 2016.

Rosenbaum, Alexander: Der Amateur als Künstler. Studien zu Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert, Berlin 2010.

Sammern, Romana/Julia Saviello (Hg.): Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya, Berlin 2019⁸⁰⁸.

Schmidt-Hidding, Wolfgang: Humor und Witz, Europäische Schlüsselwörter, Bd. I, München 1963.

von Schultzenndorf, Christiane: Zur Darstellung und Bewertung der englischen ‚dilettanti‘ in der Malerei und Grafik 1720-1830, Bonn 1999.

Schweizer, Karl Wolfgang: "Stuart, John, third Earl of Bute". Oxford Dictionary of National Biography (online ed.). Oxford University Press.doi:10.1093/ref:odnb/26716 <http://dx.doi.org/10.1093%2Fref%3Aodnb%2F26716> (10.07. 2017).

Schwind, Klaus: „Komisch“, in: ÄGB, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. von Karlheinz Barck u.a., Stuttgart/Weimar 2005, Bd. 3, S. 322-385.

Shesgreen, Sean: "In search of the marginal and the outcast", in: Tom Nichols (Hg.), Others and outcasts in early modern Europe, Burlington 2007, S. 215-239.

Shesgreen, Sean: "The Cries of London from the Renaissance to the nineteenth century: a short history", in: Roeland Harms (Hg.), Not dead things, Leiden 2013, S. 117-152.

Shevelov, Kathryn: Women and Print Culture. The Construction of Femininity in the Early Periodical, London 1989.

Shevelov, Kathryn: Charlotte. Being a True Account of an Actress's Flamboyant Adventures in Eighteenth-Century London's Wild and Wicked Theatrical World, New York 2005.

Sloan, Kim: The teaching of non-professional artists in 18th-century England, London 1986.

Sloan Kim: 'A Noble Art'. Amateur Artists and Drawing Masters c. 1600-1800, London 2000.

Smallwood Philip/Min Vild: Ridiculous Critics: Augustan Mockery of Critical Judgement, London 2014.

Sommer, Ingrid (Hg.): Der Fortgang der Tugend und des Lasters. Daniel Chodowieckis Monatskupfer zum Taschenkalender mit Erklärungen Georg Christoph Lichtenbergs 1778-1783, Frankfurt a.M. 1975.

⁸⁰⁸ Der Publikation der Dissertation wurde dieser nach dem Erstdruck erschienene Titel von 2019 hinzugefügt, weil seine aktuellen Beiträge eine wesentliche Ergänzung des Textes lieferten.

Spickernagel, Ellen: „Zur Anmut erzogen – Weibliche Körpersprache im 18. Jahrhundert“, in: Ilse Bremer/ Juliane Jacobi-Dittrich/Elke Kleinau/Annette Kuhn (Hgg.), *Frauen in der Geschichte IV*, Düsseldorf 1983, S. 305-319.

Stallybrass, Peter/Allon White: *The Politics and Poetics of Transgression*, London 1986.

Stanford Encyclopedia of Philosophy, Philosophy of Humour, online Ausgabe <https://plato.stanford.edu/entries/humor>. (05.03. 2017).

Stauffer, Isabelle: *Weibliche Dandys, blickmächtige Femmes fragiles. Ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle*, Köln/Weimar/Wien 2008.

Still, Judith/Michael Worton: *Textuality and Sexuality*, Manchest/New York 1993.

Stürzer, Volker: *Journalismus und Literatur im frühen 18. Jahrhundert. Die literarischen Beiträge in *Tatler*, *Spectator* und den anderen Blättern der Zeit*, Frankfurt/Bern/New York 1984.

Surtees, Virginia: “Beauclerc, Lady Diana (1734-1808)”, in *Oxford DNB*, Lady Diana Beauclerc (1734-1808):doi:10.1093/ref:odnb/1848, (10.05.2015).

Tave, Stuart M.: *The Amiable Humourist*, Chicago 1960.

Teutenberg, Tobias: „Francis Grose“, in: Maria Heilmann/Nino Nanobashvili/Ulrich Pfisterer, Tobias Teutenberg (Hgg.), *Lernt zeichnen! Techniken zwischen Kunst und Wissenschaft, 1525 – 1925*, Heidelberg 2015, S. 230f.

Todd, Janet (Hg.): *Men by Women*, New York/London 1981.

Todd, Janet: *Female Education of the Enlightenment*, London 1996, 6 Bde.

Torre, Robert: *Operatic Twins and Musical Rivals. Two Settings of Artaserse (1730)* <http://www.ensembleserse.com/artaserse.html>.(16.12.2015).

Trepp, Anne-Charlott: „Männerwelten privat: Vaterschaft im späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert“, in: Thomas Kühne (Hg.), *Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne*, Frankfurt/New York 1996., S. 31-50.

Ty, Eleanor Rose: *Empowering the Feminine. The Narratives of Mary Robinson, Jane West, and Amelia Opie, 1796-1812*, Toronto/Buffalo/London 1998

Vickery, Amanda: *The Gentleman’s Daughter. Women’s Lives in Georgian England*, New Haven/London 1998.

Vickery, Amanda: *Behind closed Doors. At Home in Georgian England*, London 2009.

Wahrman, Dror: *The Making of the Modern Self, Identity and Culture in eighteenth-century England*, Yale 2004.

Watson, Francis J. B.: “Thomas Patch (1725-1782), Some New Light on his Work”, in: *Apollo*, Mai 1967, S. 348-353.

Weber, Ingeborg: Der englische Schauerroman, München/Zürich 1983.

West, Shearer: "The Darly Macaroni Prints and the Politics of 'Private Man'", in: *Eighteenth-Century Life* 25.2 (2001), S. 170-182.

Wheatley, Henry B.: Hogarth's London. Pictures of the Manners of the Eighteenth Century, New York 1909.

Wiegmann, Herrmann: Abendländische Literaturgeschichte. Die Literatur in Westeuropa von der griechischen und römischen Dichtung der Antike bis zur modernen englischen, französischen, spanischen, italienischen und deutschen Literatur, Würzburg 2003.

Wiemers, Michael: Der Gentleman und die Kunst. Studien zum Kunsturteil des englischen Publikums in Tagebuchaufzeichnungen des 17. Jahrhunderts, Hildesheim/Zürich/New York 1986.

Wien, Iris: Joshua Reynolds, Mythos und Metapher, München 2009.

Winkler, Markus/Christine Goulding: "Witz", in: *ÄGB*, Stuttgart/Weimar 2005, Bd. 6, S. 664-729.

Wittmann, Barbara: „Der gemalte Witz: Giovan Carotos ‚Knabe mit Kinderzeichnung‘“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 50, Heft I, 1997, S. 185-206.

Woodfield, Robert: „The 1721 English *Treatise of Painting*: A Masonic Moment in the Culture of Newtonianism“, in: Claire Farago, *Re-Reading Leonardo. The Treatise on Painting 1550-1900*, Burlington 2009, S. 475-494.

Woodley, Roger: „'A very mortifying situation': Robert Mylne's struggle to get paid for Blackfriars Bridge, in: *Architectural History. Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain*, 43 (2000), S. 172-186.

Wright, Thomas: *Historical and Descriptive Account of the Caricatures of James Gillray*, London 2009.

Yarrington, Alison: „Anne Seymour Damer (1749-1828)“ doi:10.1093/ref:odnb/708 (09.08.2014).

Ziegler, Hendrik: „Majestätsbeleidigung“, in: Uwe Fleckner, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (Hgg.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, Bd. I, Abdankung bis Huldigung, München 2011.

Zöllner, Frank: *Leonardo da Vinci: 1452-1519. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*, Köln 1999.

Anhang

Abbildungen



Abb.1 Mary Delany, *Passiflora Laurifolia*, 1777,
The British Museum, London



Abb. 2 Lady Diana Beauclerc, *Plakette für Josiah Wedgwood*,
o.D.,The Brooklyn Museum, New York City



Abb. 3 Paul Sandby, *A Lady copying at a Drawing Table*, ca. 1765,
Yale Center for British Art, New Haven



Abb. 4 Jane Ireland, *Hesiod*, 1794,
The Lewis Walpole Library, Yale



Abb. 5 Jane Ireland, 1794, Radierungen nach Zeichnungen
von William Hogarth, The Lewis Walpole Library, Yale



Abb. 6 Edward Hull, *Artist's Repository*, 1827,
The Lewis Walpole Library, Yale University

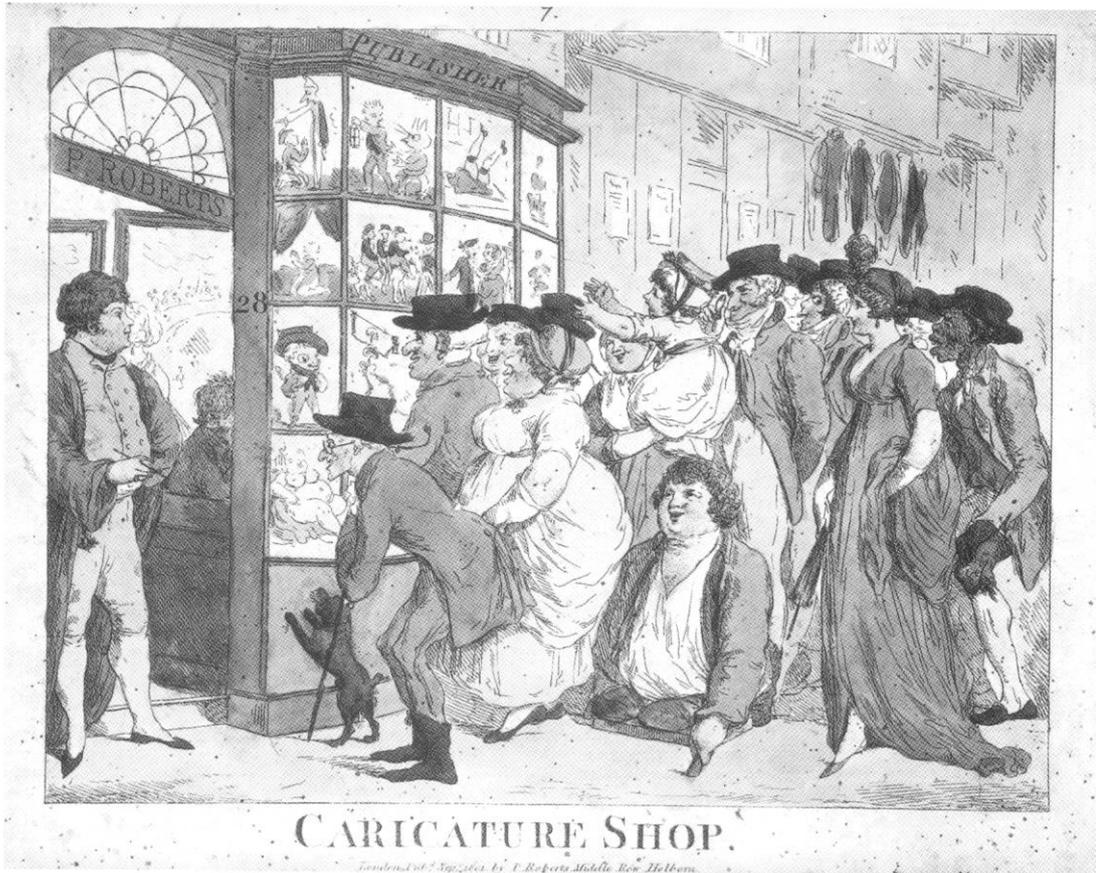


Abb. 7 Anon., *Caricature Shop*, publ. von P. Roberts, 1801,
The Lewis Walpole Library, Yale University



Abb. 8 Mary Cruikshank, *The Treasury Spectre, or, the Head of the Nation in a Queer Situation* (Detail), 1798, The British Museum Collection, London



Abb. 9 Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, Blatt 32,
The British Museum, London



Abb. 10 Leonardo da Vinci, *A man tricked by Gypsies*, um 1493,
The Royal Collection, Windsor Castle



Abb.11 Annibale Carracci (zugeschr.), *Karikaturenblatt*, um 1595,
The British Museum, London



Abb. 12 Gian Lorenzo Bernini,
Karikatur des Kardinals Scipione Borghese, um 1650,
Biblioteca Apostolica Vaticana



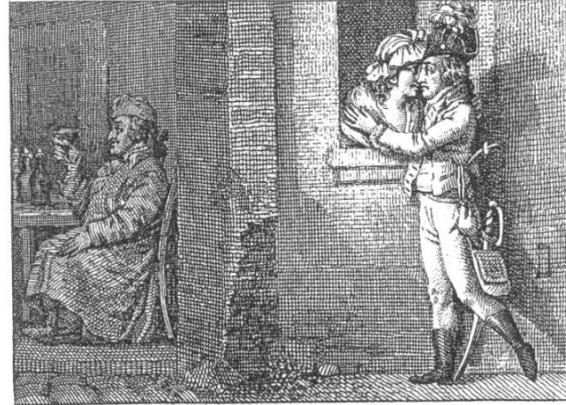
Abb. 13 Arthur Pond nach Annibale Carracci, *Due Filosofi*, um 1736-40, The British Museum, London



Caffé' du beau Monde



Tischgespräch



Entschädigung

Abb. 14 a-d Ludwig Catel, „Die bösen Weiber“, 1791,
12 Kupfer für Johann Friedrich Cottas Almanach, *Taschenbuch für Damen von 1801*



Und er soll dein Herr seyn



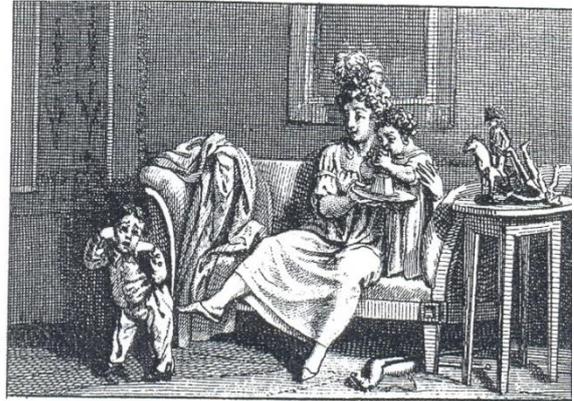
Andacht der Haushälterin.



*Die Männer müssen niemals müde werden!.,
Aus Ifflands hausfrieden.*



Das - Echo.



Erziehung.



Sympathie.



Theure Gattin!

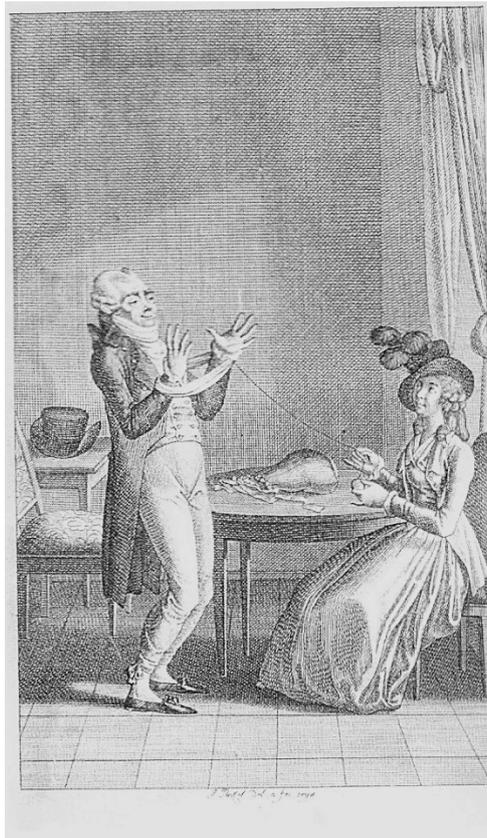


Abb. 15 Johann Heinrich Ramberg, Frontispiz zu Ifflands *Hausfrieden*, 1798



Die gelehrte Frau

Abb. 16 Johann Heinrich Ramberg, *Die gelehrte Frau. Eine Ehefrau zum Schaden der Familie*, Pockels Taschenbuch von 1803



Abb. 17 William Hogarth, *A Rake's Progress*, 1735, Tafel 8,
In the Madhouse, The Tate Britain Collection, London



Abb. 18 William Aikman, *Richard Boyle, 3rd Earl of Burlington und Dorothy Boyle, Lady Burlington, 1723*, Chiswick House, Harris Museum & Art Gallery, Preston



Abb. 19 Lady Burlington/Joseph Goupy, *Farinelli and Francesca Cuzzoni in Oriental Robes with Heidegger*, 1734 (?), The British Museum, London



Abb. 20 Joseph Goupy, *Heidegger in Rage*, vor 1730, The British Museum, London



Abb. 21 Marco Ricci, *Francesca Cuzzoni*, 1730,
The Royal Collection Trust, Windsor Castle



Abb. 22 Antonio Maria Zanetti, *Farinelli*, 1730,
The British Museum, London



Abb. 23 Antonio Maria Zanetti (1679-1767), *A female Singer*, o.D.,
The Royal Collection Trust, Windsor Castle



Abb. 24 Joseph Goupy, *The true Representation and Character etc.*, 1754,
The British Museum Collection, London



Abb. 25 William Hogarth, *Operas and Masquerades*, 1724,
The British Museum Collection, London.

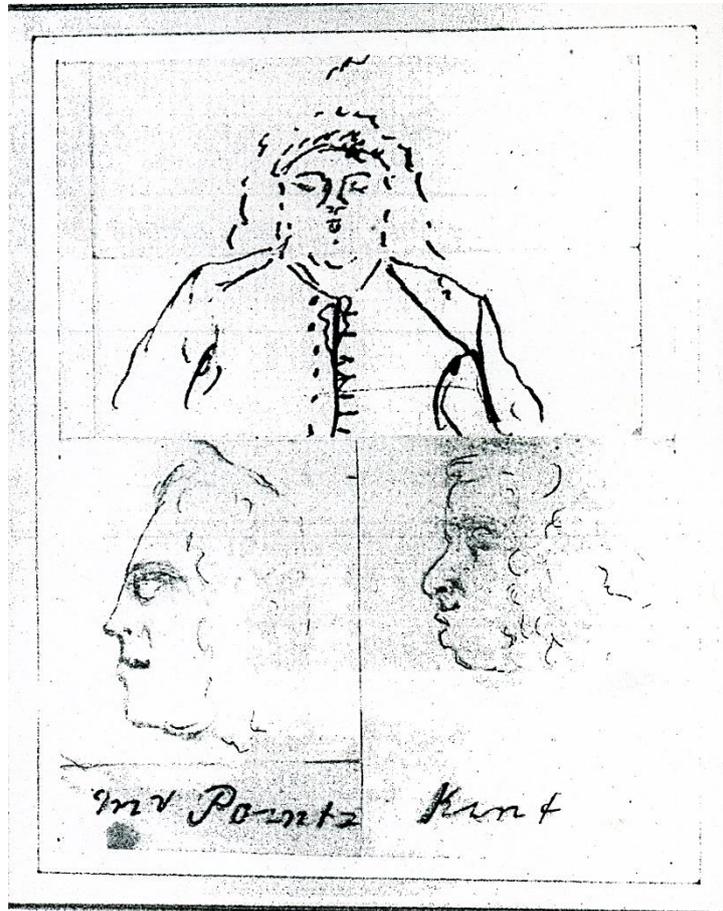


Abb. 26 Lady Burlington, Zeichnungen aus den Kent-Burlington- Alben, o.D.,
Nr. 22, Chatsworth

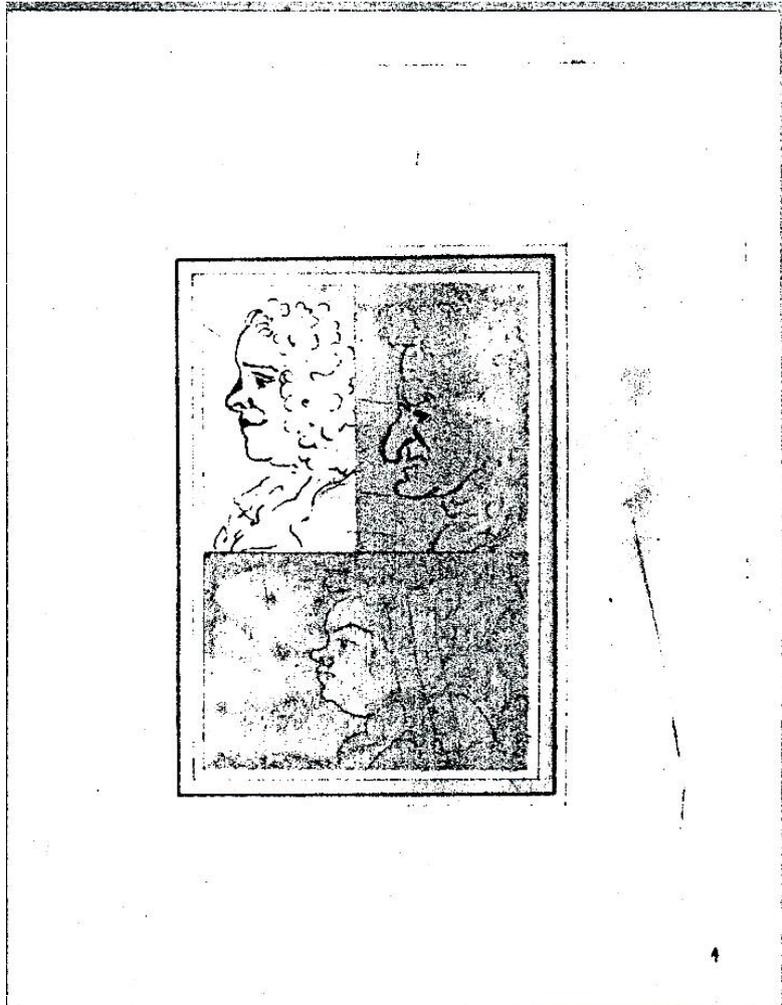


Abb. 27 Lady Burlington, *Three Portrait Sketches*, o.D.,
Kent-Burlington-Alben, Nr. 26, Chatsworth

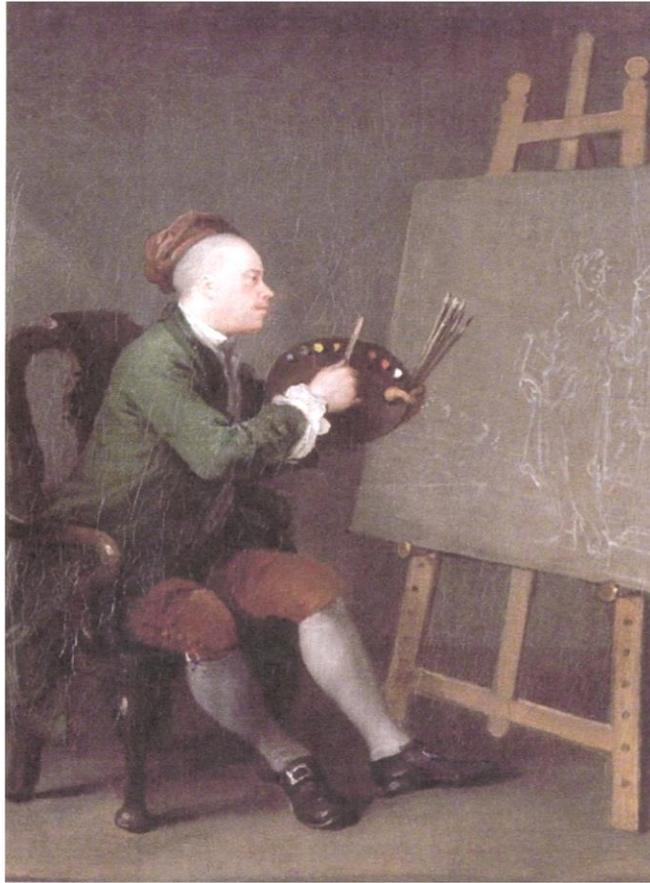


Abb. 28 William Hogarth, *Hogarth Painting the Comic Muse*, 1757/58, National Portrait Gallery, London



Abb. 29 William Hogarth, *O the Roast Beef of Old England (the Gate of Calais)*,
Ausschnitt, 1748, The Tate Britain, London

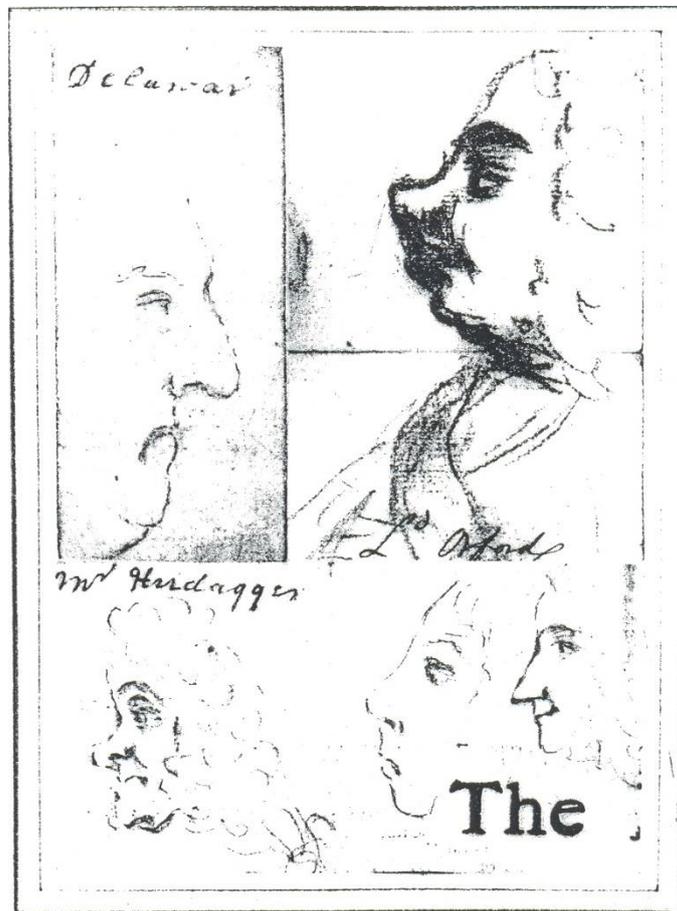


Abb. 30 Lady Burlington, *Five Caricature Sketches*, o.D.,
Kent-Burlington-Alben, Nr. 19, Chatsworth



Abb. 31 Lady Burlington, *Profile sketch of Pope in an armchair and holding a hand of playing cards*,
Kent-Burlington-Alben, Nr. 69, Chatsworth



Abb. 32
William Hoare, *Alexander Pope*, ca. 1739-1743,
The National Portrait Gallery, London



Abb. 33 Anon., *The Female Conoiseur*, 1772, The British Museum Collection

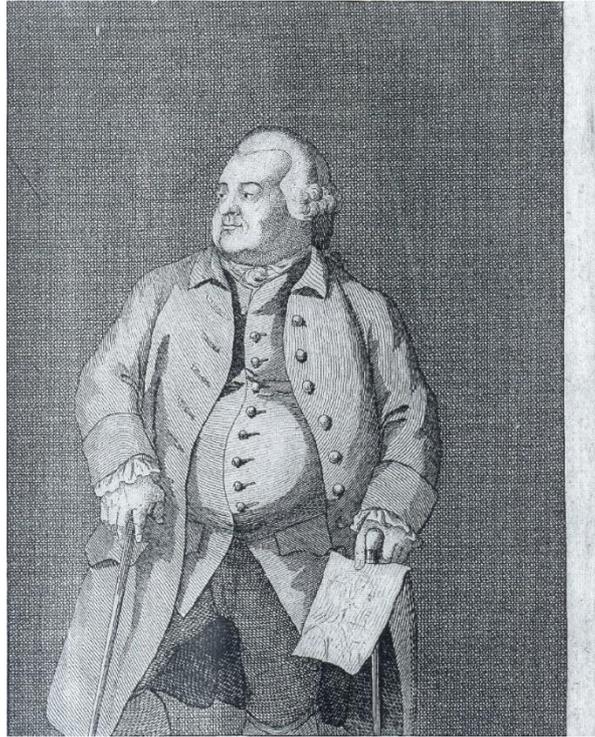


Abb. 34 Paul Sandby (?), *Matthew Darly*, 1771, The British Museum Collection



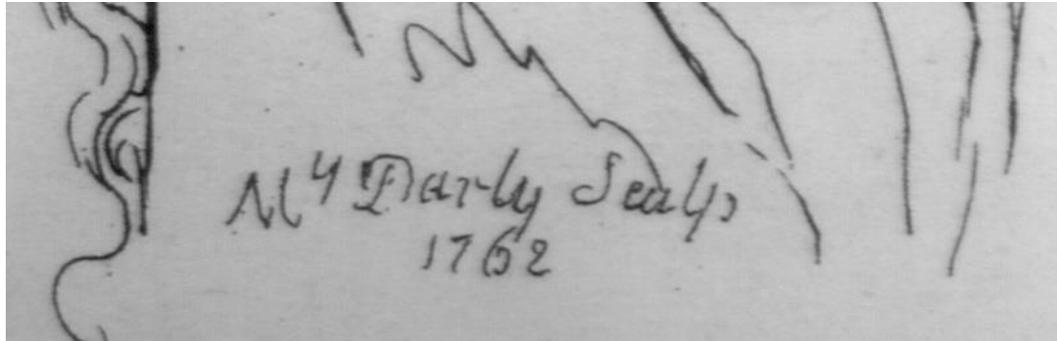
Abb. 35 Paul Sandby, *The Well-Fed English Constable*, 1771, The BM Collection



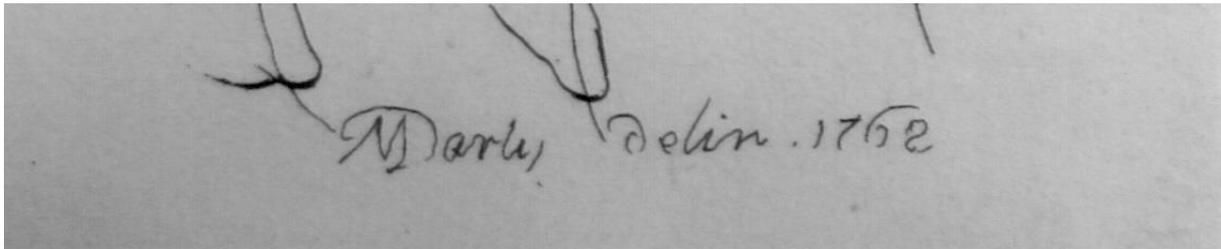
Abb. 36 Matthew Darley, *P.O.A.G.B, Painter of Ornaments to the Academy of Great Britain*, 1776,
The British Museum Collection, London



Abb. 37 Edward Topham, *The Macaroni Printshop*, 1772, The British Museum Collection, London



My Darly Sealy
1762



Darly Delin. 1762

Abb. 38 Signaturen Mary Darly und Matthew Darly,
Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, 1763, The British Museum Collection, London



Abb. 39 Arthur Pond
nach Carlo Marrati, *Karikatur,
Kopf eines Mannes, im Profil, nach
rechts gewandt mit einer
Himmelfahrtsnase, lachend, um 1736-
1742, The British Museum Collection,
London*

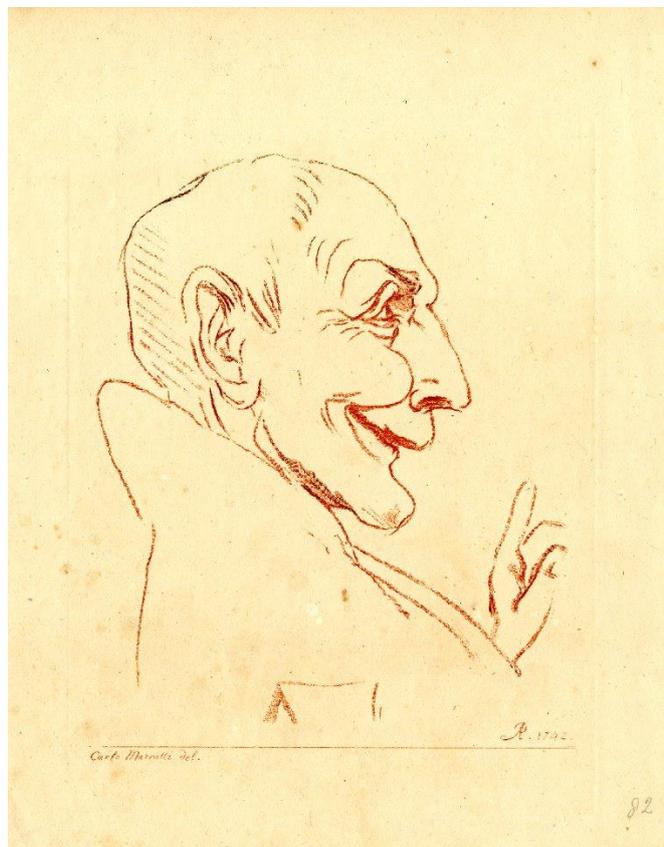


Abb. 40 Arthur Pond nach Carlo Marrati,
*Kopf eines Mönchs, im Profil, nach rechts
gewandt mit erhobener Hand, lachend, 1742,
The British Museum Collection, London*



Abb. 41 Thomas Patch, *A Caricature Group in Florence*, 1765,
The Royal Albert Memorial Museum, Exeter



Abb. 42 Thomas Patch, *Mr. Pifers*, Twenty-Eight Caricatures, 1760-1770,
The British Museum Collection, London



Abb. 43 James Peller Malcolm, *An historical sketch of the art of caricaturing*, 1813, Tafel 19

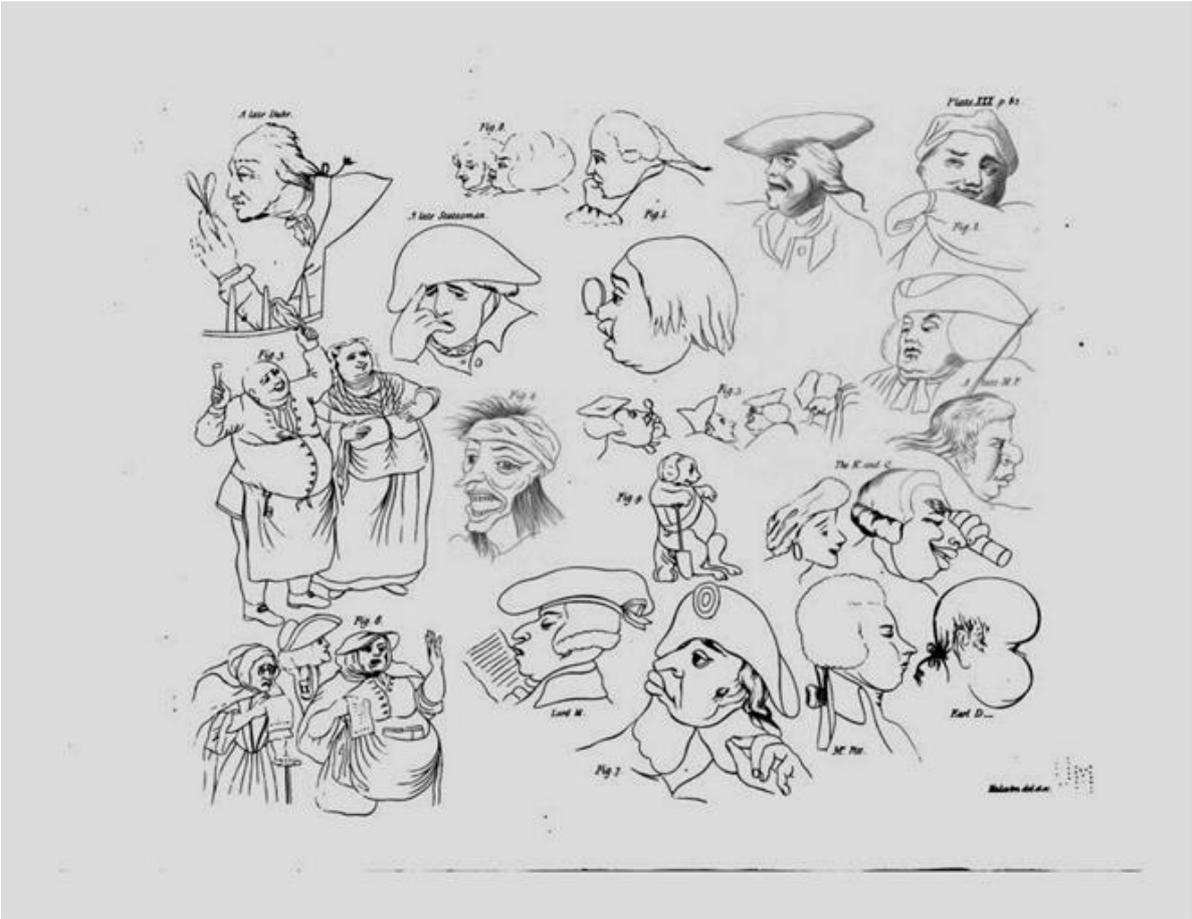


Abb. 44 James Peller Malcolm, *An historical sketch of the art of caricaturing*, 1813, Tafel 30

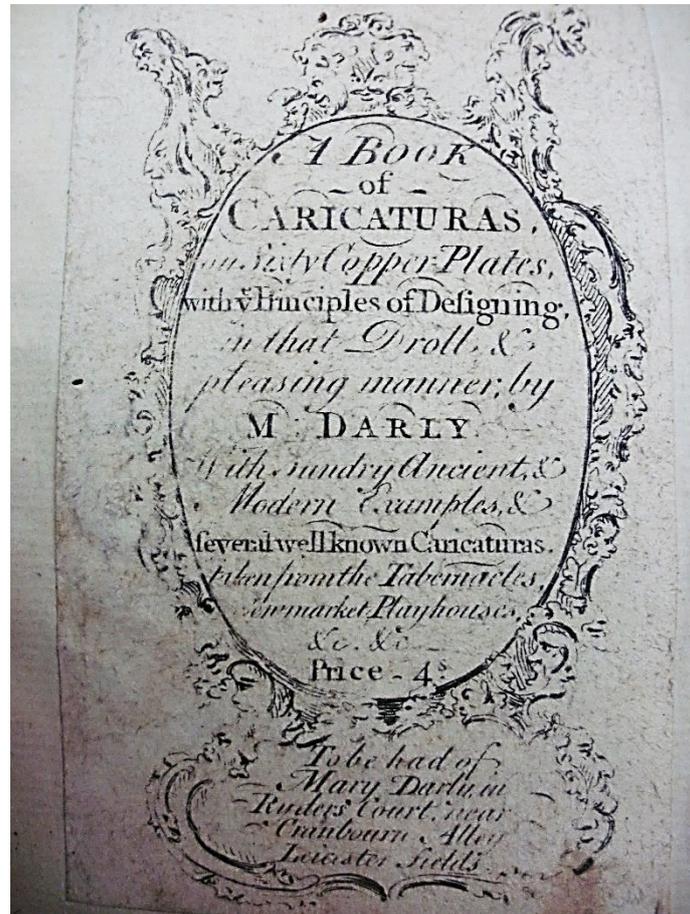


Abb. 45 Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, Frontispiz, 1763,
The British Museum Collection, London



Abb. 46 William Hogarth, *Characters and Caricatures*,
Subskriptionsblatt, 1743, The British Museum Collection, London

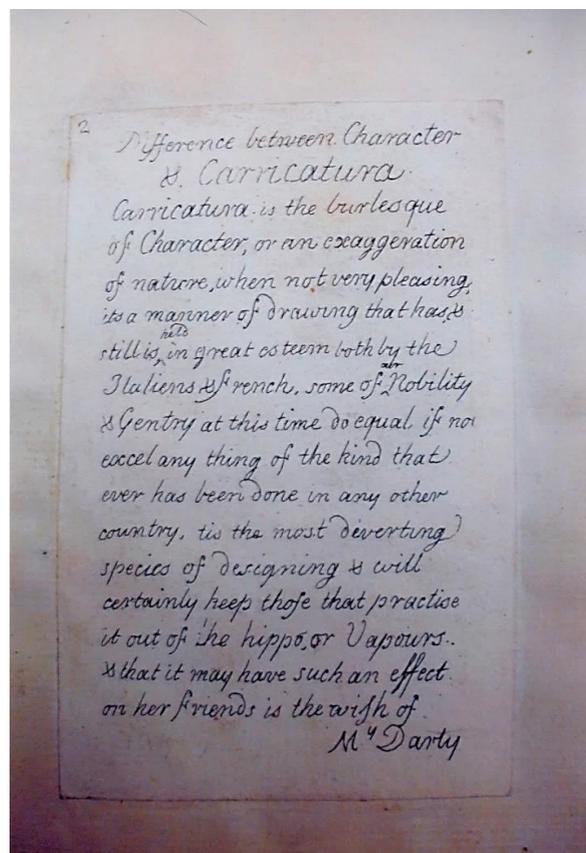


Abb. 47 Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, 1763, Blatt 2,
The British Museum Collection, London

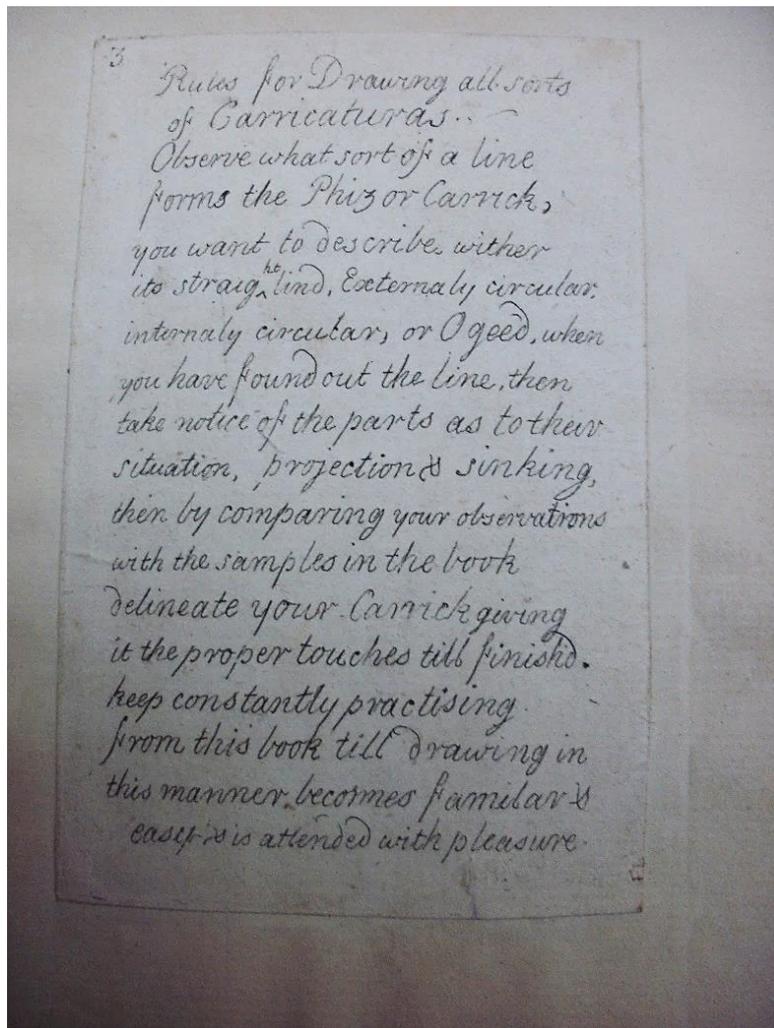


Abb. 48 Mary Darly, *Rules for Drawing all sorts of Carricaturas*, 1763, *A Book of Caricaturas*, Blatt 3, The British Museum Collection, London

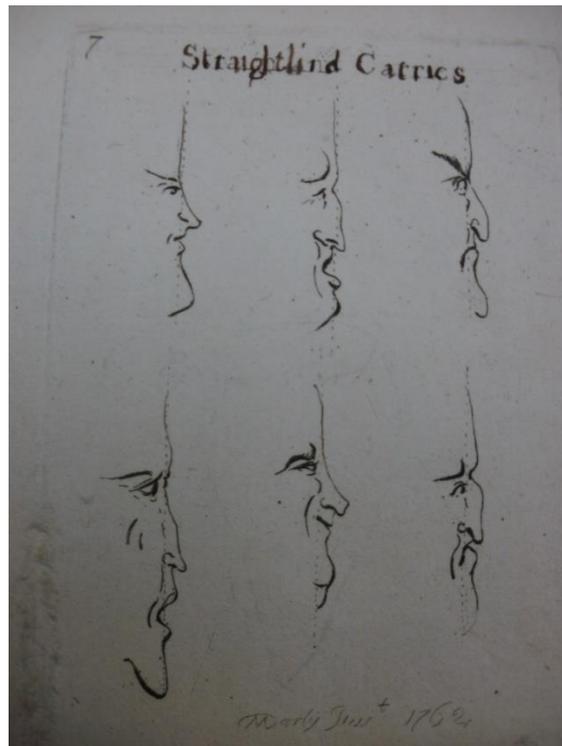


Abb. 49 Mary Darly, *A Book of Caricatures*, Blatt 7



Abb. 50 Mary Darly, *A Book of Caricatures*, Blatt 8

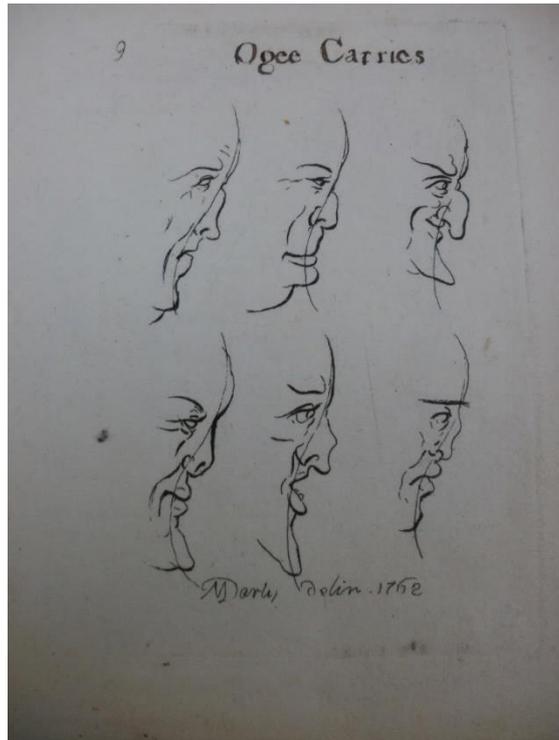


Abb. 51 Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, Blatt 9

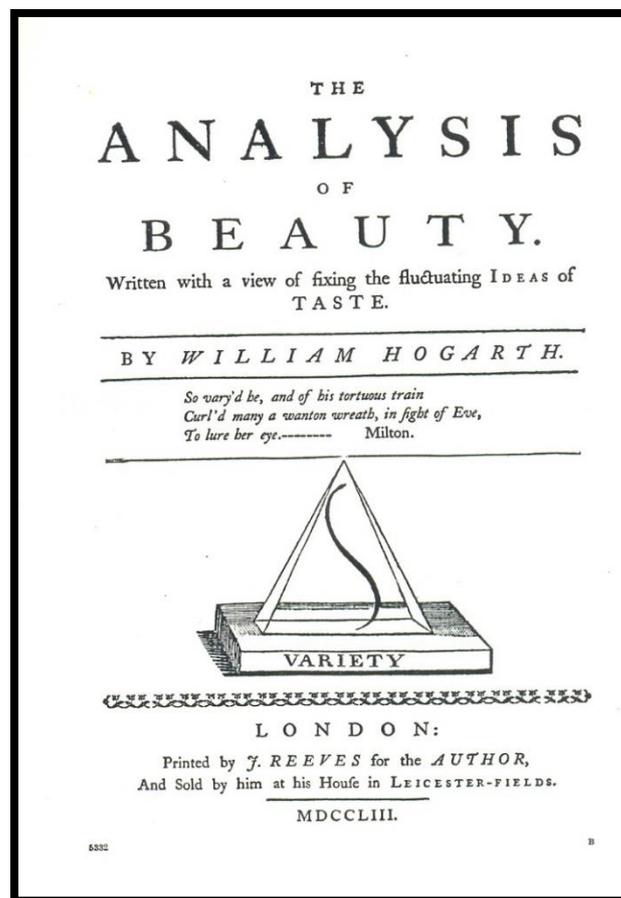


Abb. 52 William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, 1753, Frontispiz

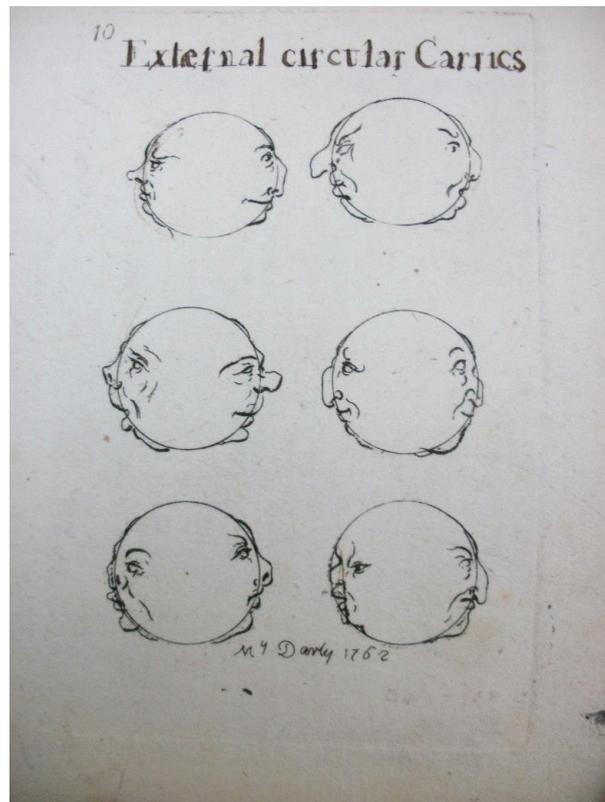


Abb. 53 Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, Blatt 10

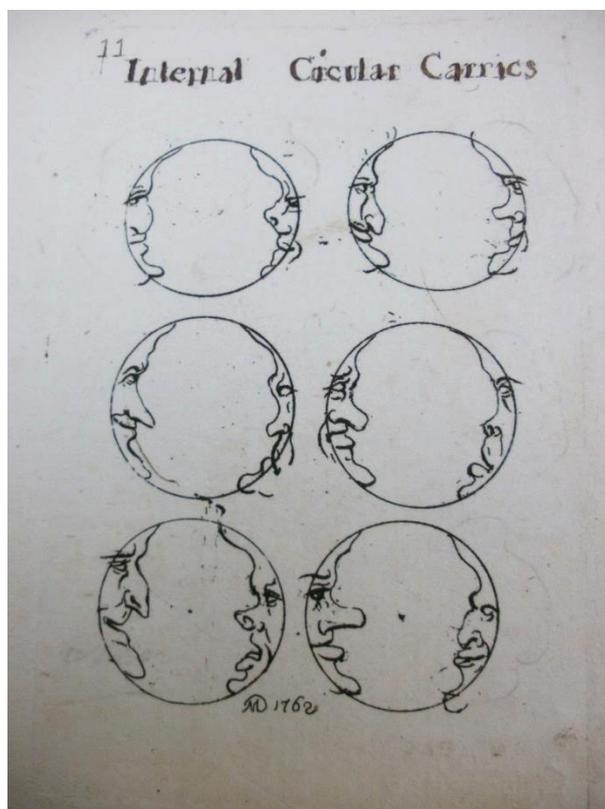


Abb. 54 Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, Blatt 11



Abb. 55 Matthew Darly, *Mrs Ogee*, 1775, The British Museum Collection, London



Abb. 56 Matthew Darly, *Mr Concave*, 1775, The British Museum Collection



Abb. 57 Matthew Darly, *Mr Convex*, 1775, The British Museum Collection

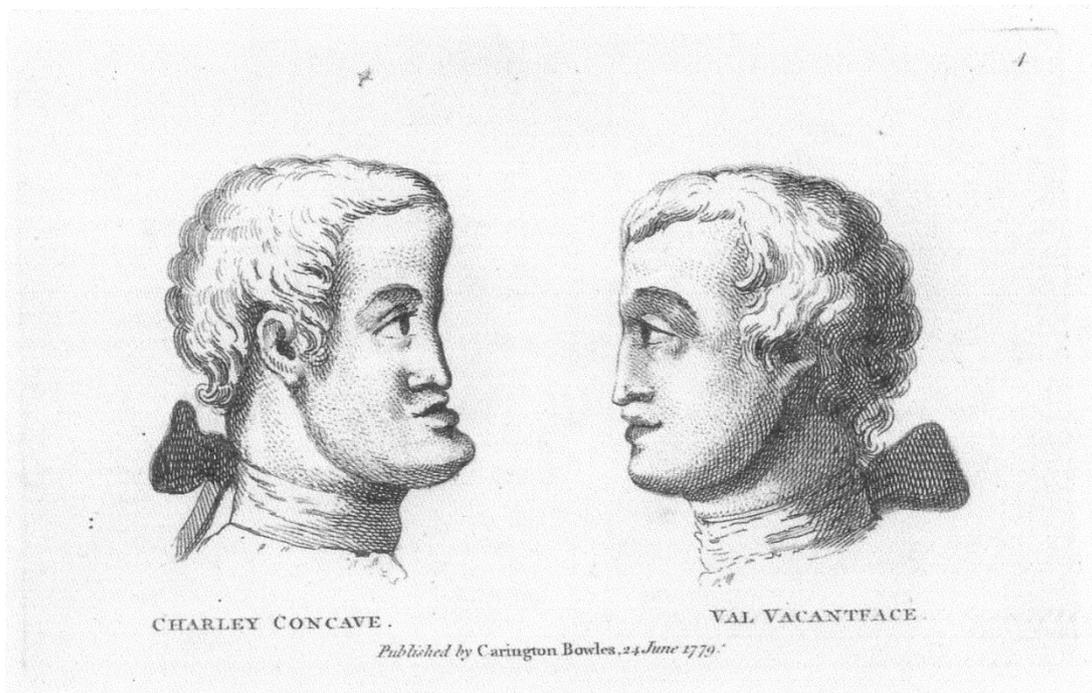


Abb. 58 Carington Bowles' *Polite Recreation in Drawing*, 1779, Blatt 4

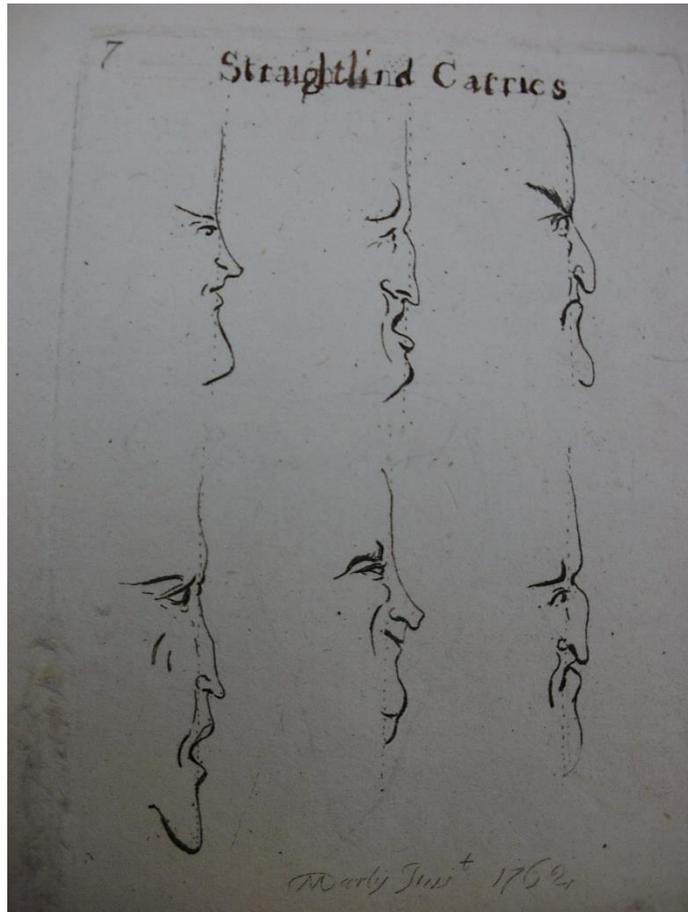


Abb. 49 Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, Blatt 7

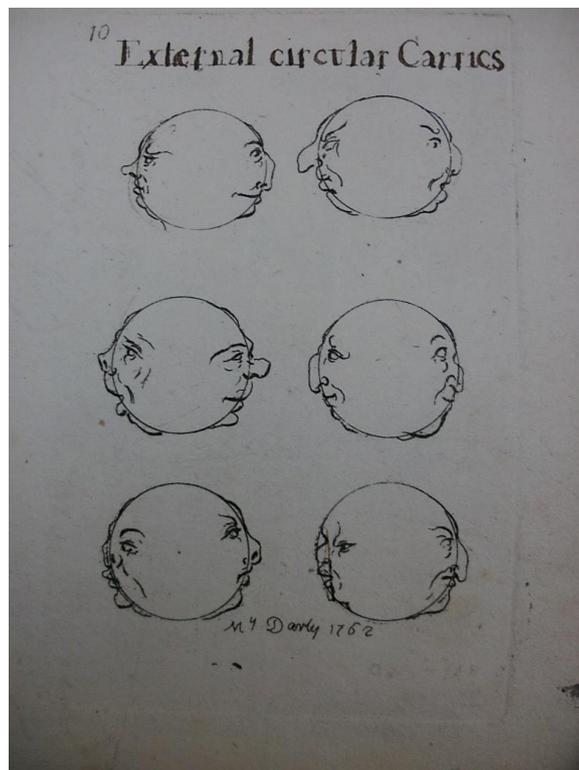


Abb. 53 Mary Darly, *Book of Caricaturas*, Blatt 10

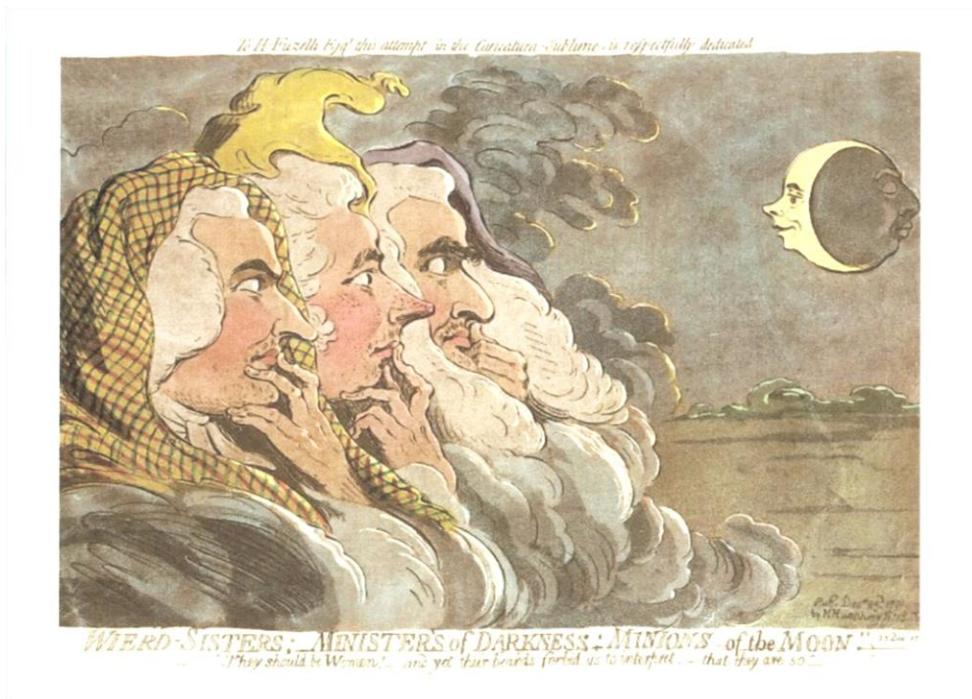


Abb. 59 James Gillray, *The Weird Sisters, Ministers of Darkness, Minion of the Moon*, 1791, The British Museum Collection



Abb. 60 Villard de Honnecourt, *Bauhüttenbuch*, Taf. 36, 1225-1250,
Bibliothèque Nationale, Paris

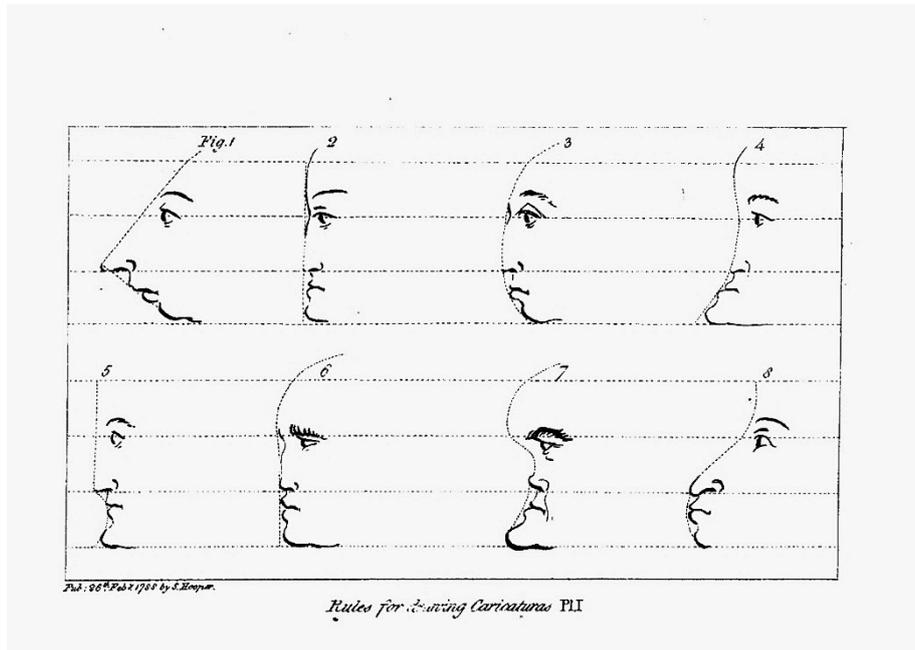


Abb. 61 Francis Grose, *Rules for Drawing Caricaturas*, 1788, Blatt I,
The Metropolitan Museum of Art, New York



Abb. 50 Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, 1763, Blatt 8

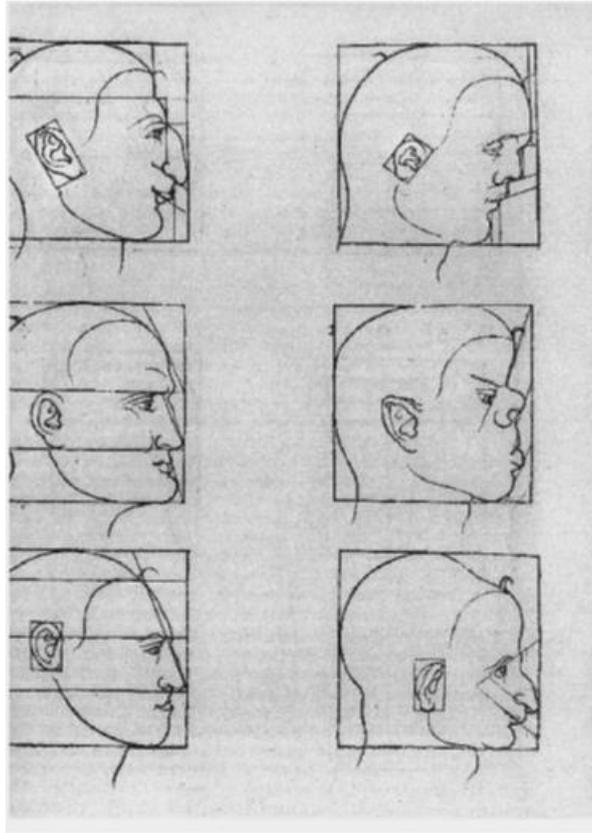


Abb. 62 Albrecht Dürer, *Alberti Dureri clarissimi pictoris et Geometrae de Symmetria partium in rectis formis humanorum corporum*, Nürnberg 1534, Sammlung Werner Nekes

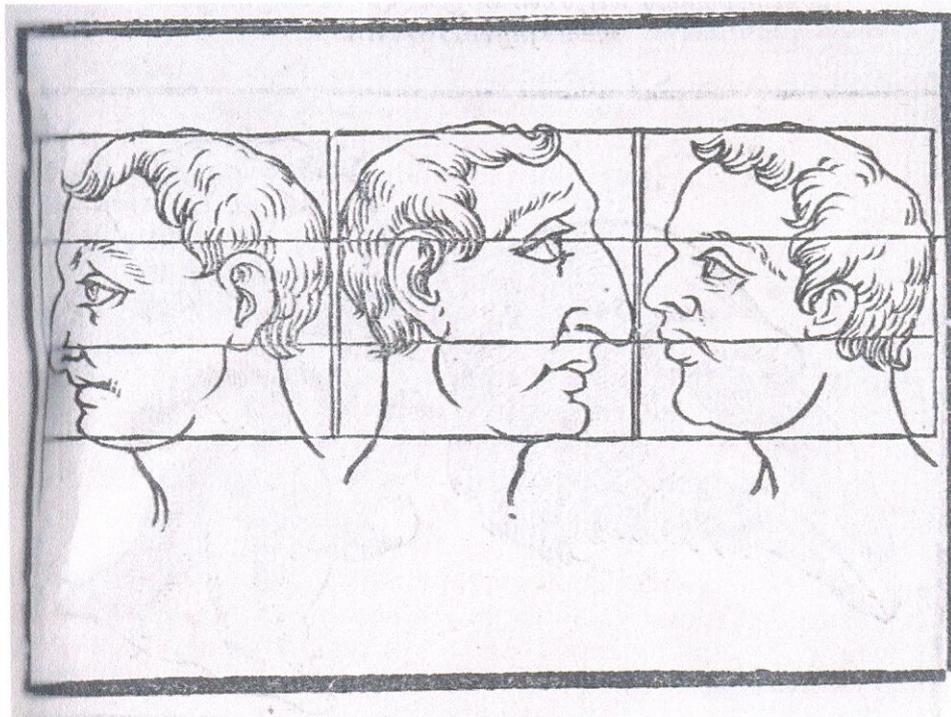


Abb. 63 Giambattista Della Porta, *Della fisionomia dell' uomo* 1615, Blatt 55r



Abb. 64 Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, Blatt 4

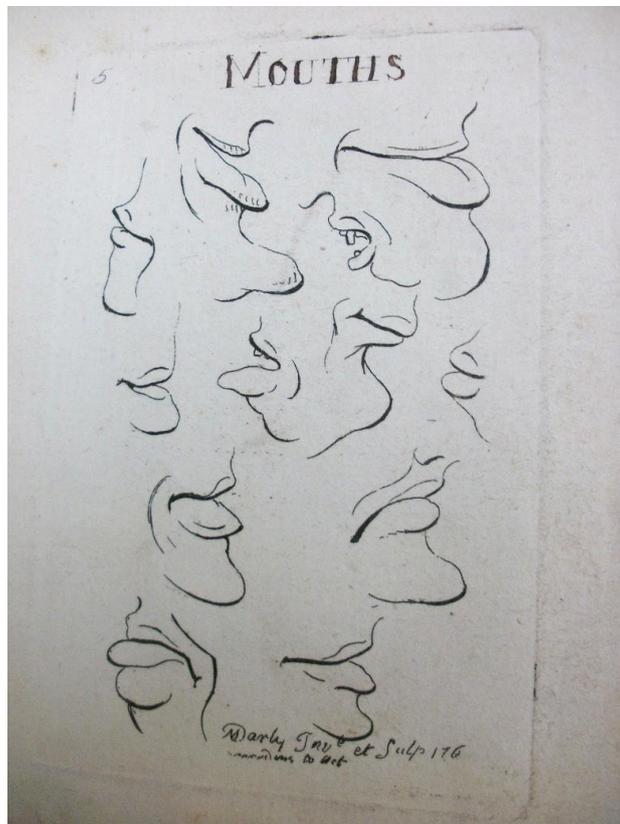


Abb. 65 Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, Blatt 5

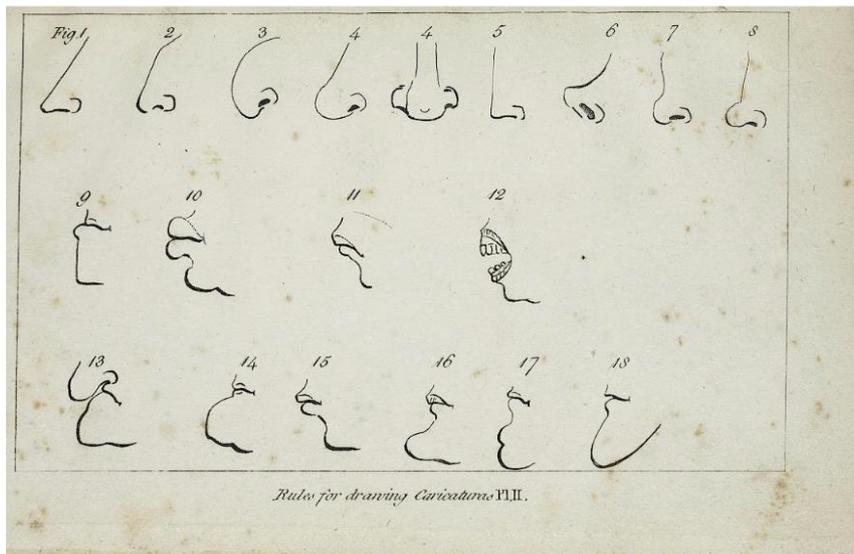


Abb. 66 Francis Grose, *Rules for Drawing Caricaturas*, Taf. II, 1789

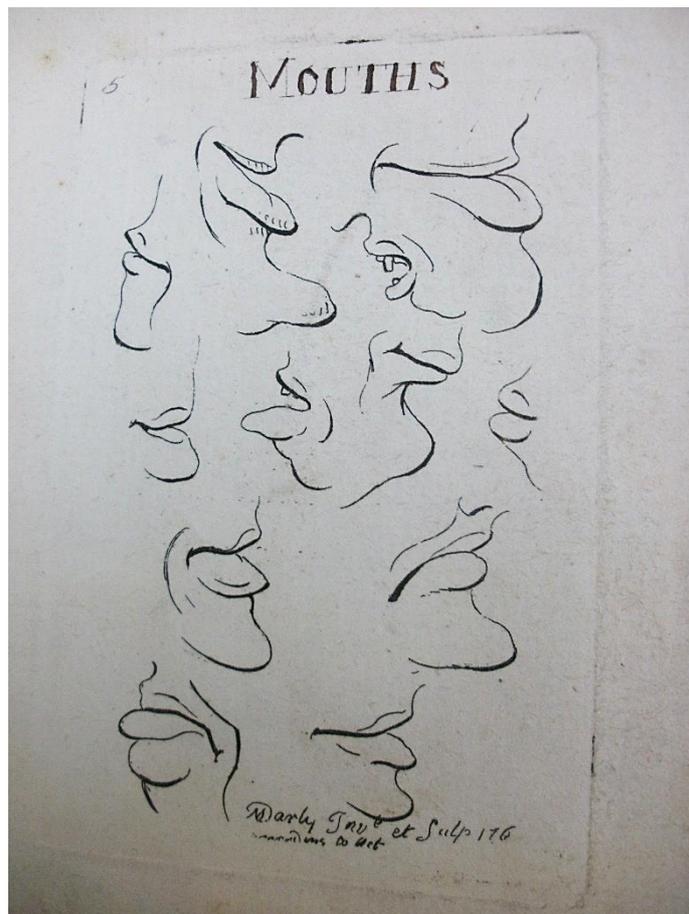


Abb. 65 Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, Blatt 5, 1763

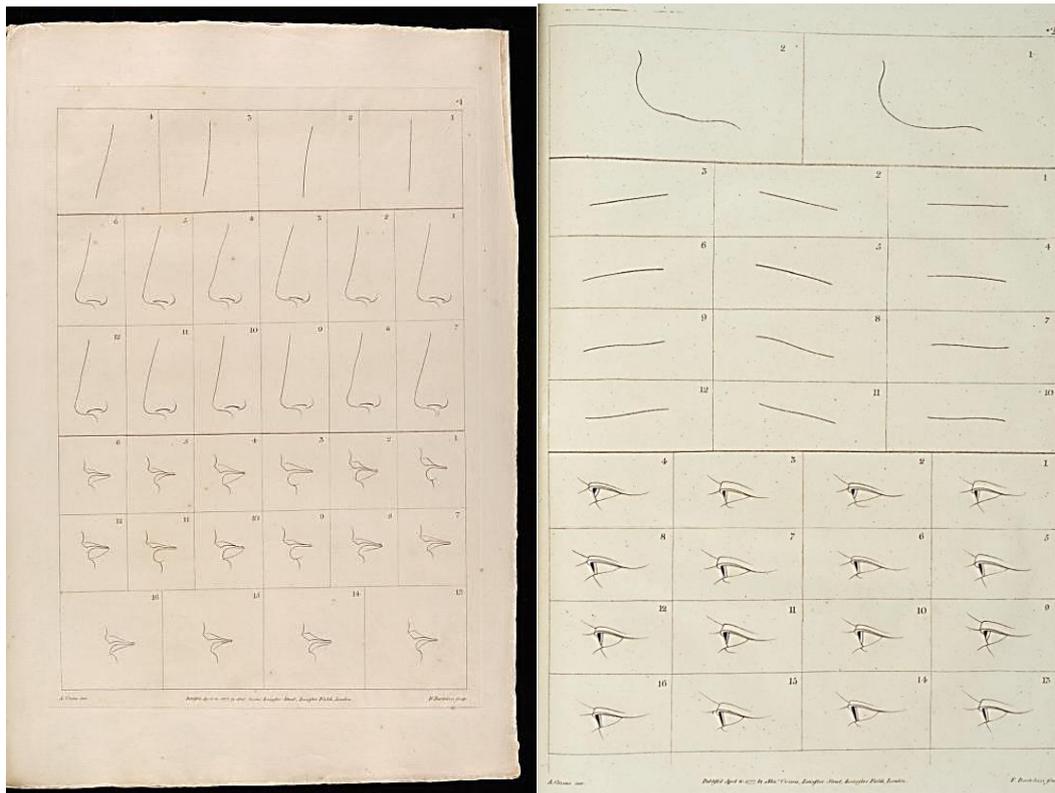


Abb. 67 Alexander Cozens, *Principles of Beauty*, 1778, Tafeln 1 und 2

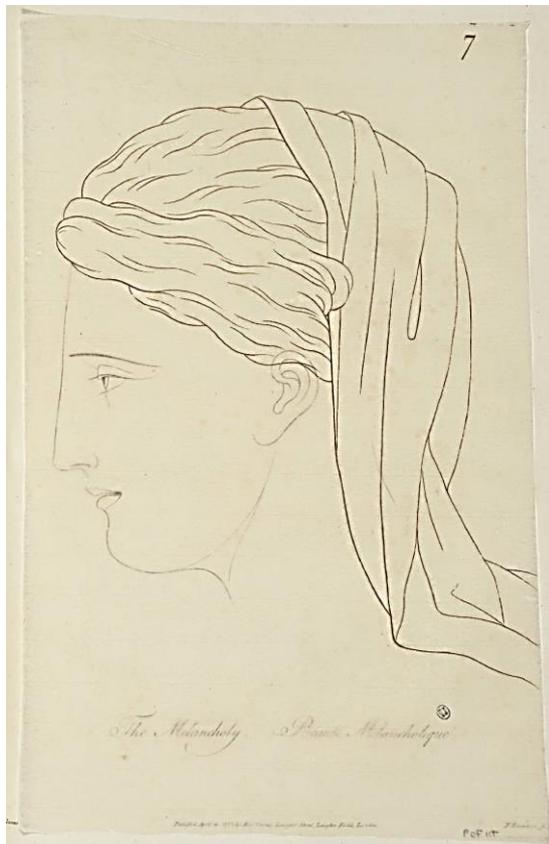


Abb. 68 Alexander Cozens, *Combination of the features of the Melancholic*, Tafel 7, The Tate Britain, London

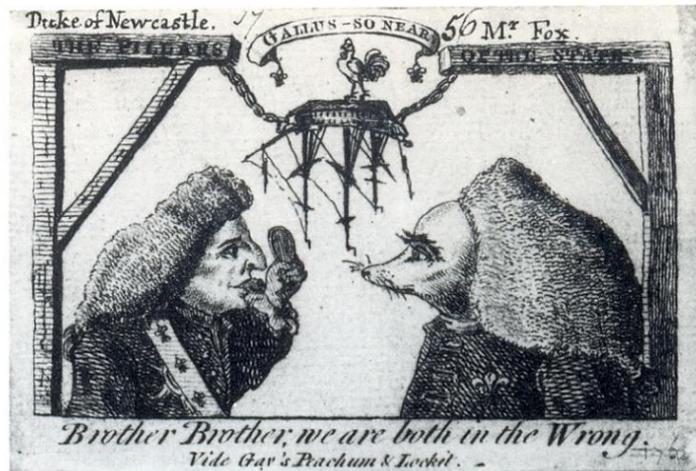


Abb. 69 George Townshend, *Brother Brother, we are both in the Wrong*, 1756, The British Museum Collection, London



Abb. 70 Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, 1763, Blatt 20, 1756

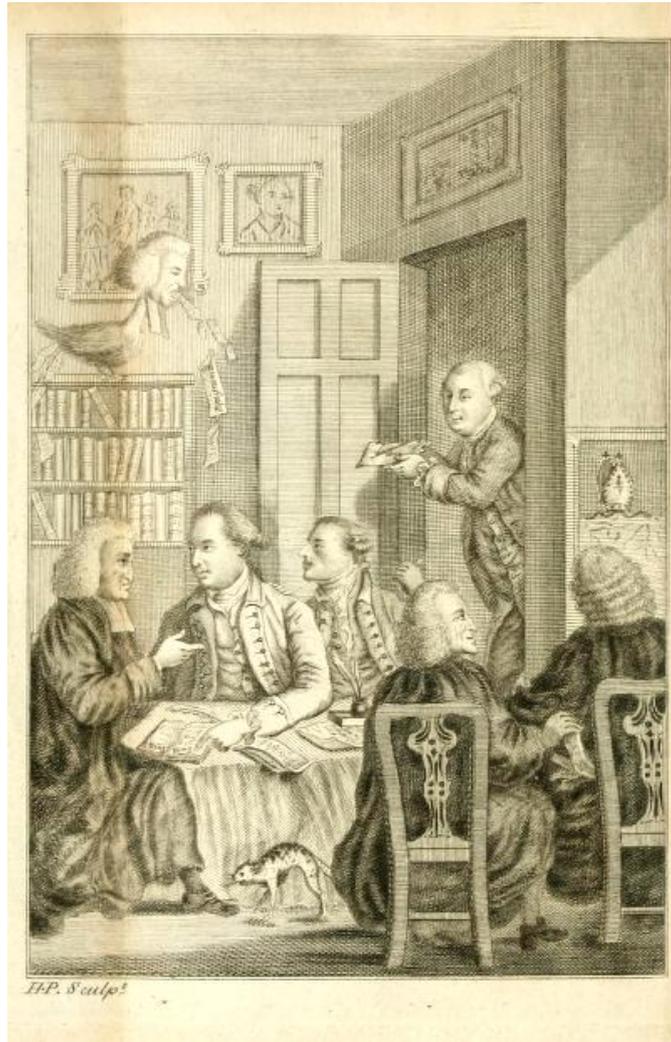


Abb. 71 Anon., Frontispiz der *Selected Essays from the Bachelor*, 1772,
The California Digital Library, Berkeley

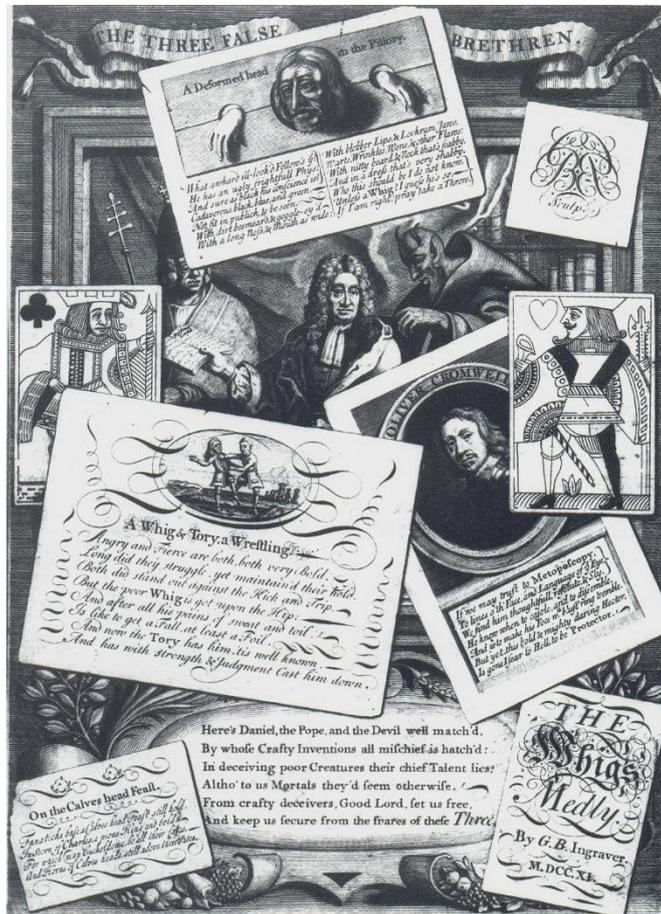


Abb. 72 George Bickham d. Ä., *The Whigs Medly*, 1711,
 The British Museum Collection, London



Abb. 73 George Townshend, *The Recruiting Serjeant, or, Britannia's Happy Prospect*, 1757, The Lewis Walpole Library, Yale



Abb. 74 Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, 1763, Blatt 6



Abb. 73 George Townshend, *The Recruiting Serjeant*, 1757

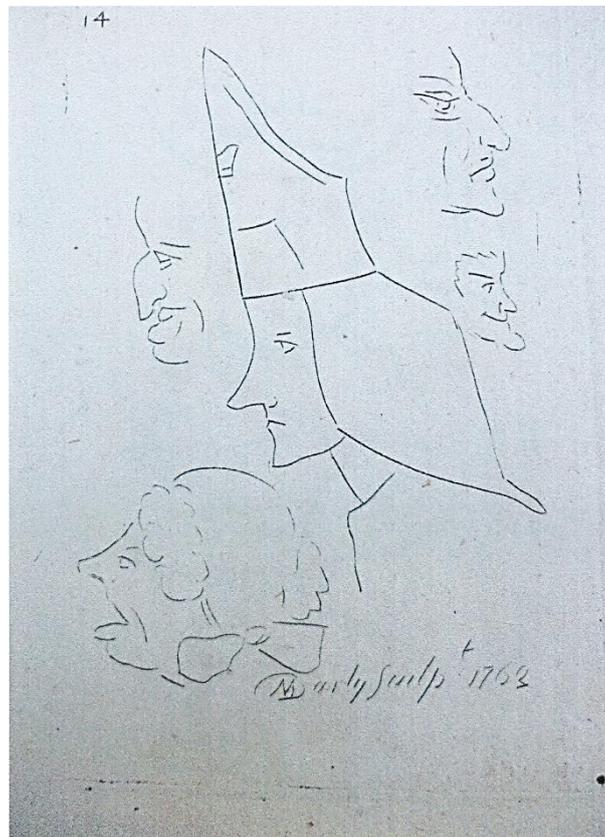


Abb. 75 Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, 1763, Blatt 14

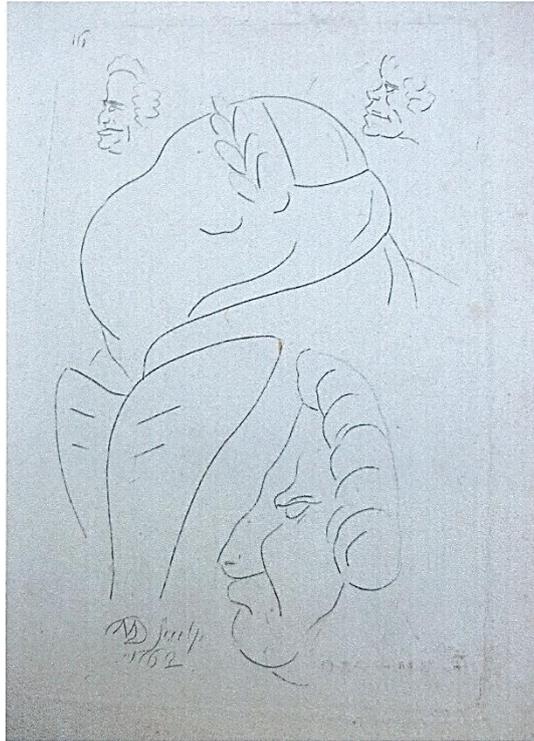


Abb. 76 Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, 1763, Blatt 16

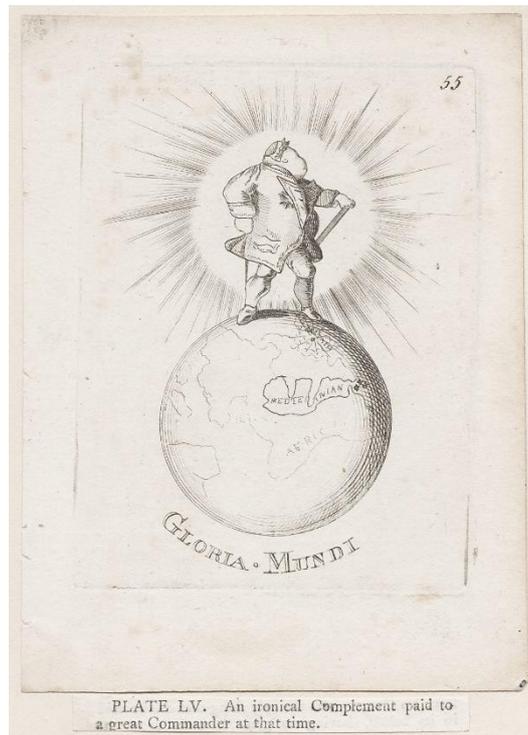


Abb. 77 George Townshend, *Gloria Mundi*, 1756,
The Lewis Walpole Library, Yale

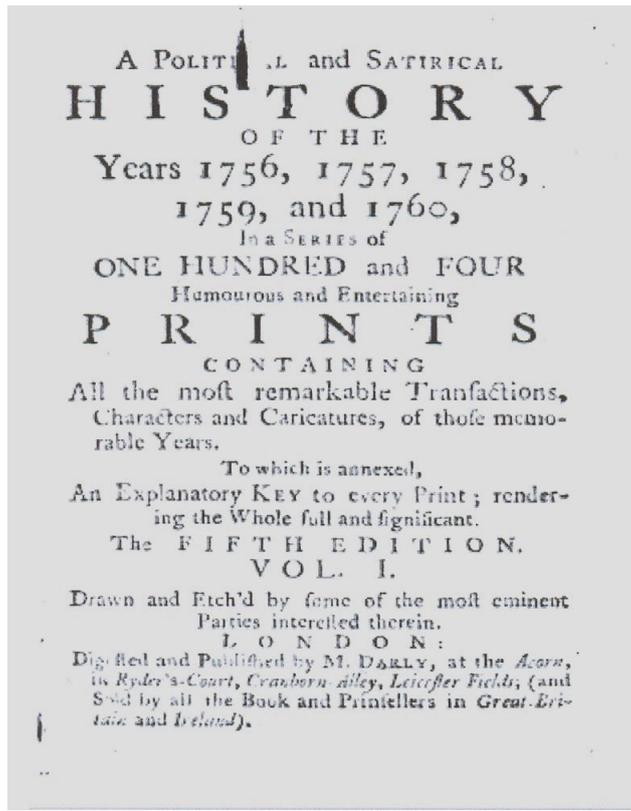


Abb. 78 M. Darly, *A Political and Satirical History*, Bd. I., Frontispiz, 1760 (?)

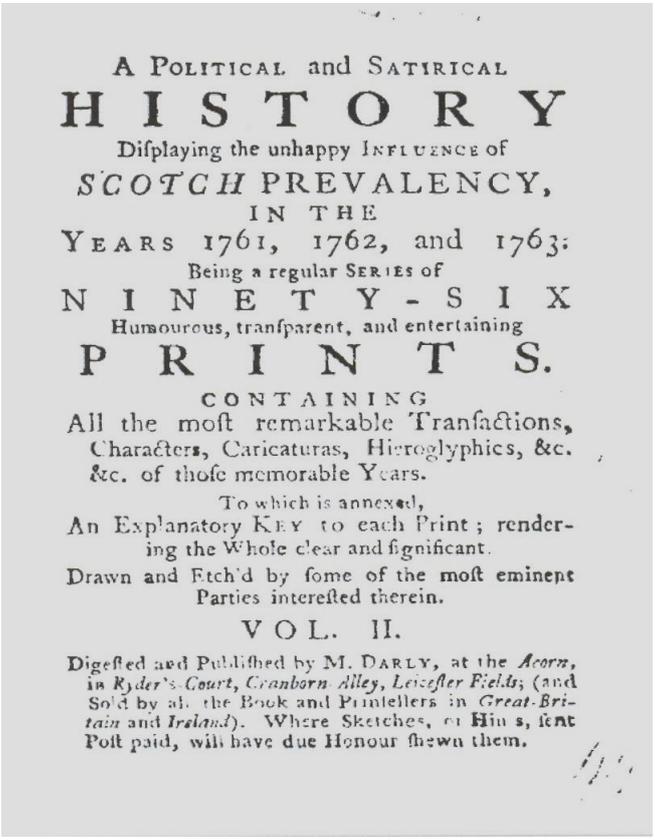


Abb. 79 M. Darly, *A Political and Satirical History*, Bd. II., Frontispiz, 1763 (?)

The Lion made Ridiculous by Sawney & Jenny

Abb. 80 Mary Darly (publ.), *The Lion made Ridiculous by Sawney & Jenny*, 1762,
A Political and Satirical History, Bd. II, Blatt 139

The SCOTCH-IDOL or favourite BOOT



Publ. according to Act. by Mary Darly, 1762

Abb. 82 Mary Darly (publ.), *The Scotch Colossus*,
A Political and Satirical History, Bd. II., Blatt 191

*Oh this is our
Treaty of Union
which has
brought us
under the
same
Crown
and
the
same
Laws
and
the
same
Rights
and
the
same
Privileges
and
the
same
Honours
and
the
same
Fidelity
and
the
same
Obedience
and
the
same
Affection
and
the
same
Love
and
the
same
Fidelity
and
the
same
Obedience
and
the
same
Affection
and
the
same
Love*

*150000 of my Countrymen
are
now
in
the
Army
and
the
Navy
and
the
Militia
and
the
Garrison
and
the
Frontiers
and
the
Castles
and
the
Fortifications
and
the
Works
and
the
Batteries
and
the
Ramparts
and
the
Towers
and
the
Bastions
and
the
Moles
and
the
Breakwaters
and
the
Harbours
and
the
Ports
and
the
Roads
and
the
Canals
and
the
Bridges
and
the
Towns
and
the
Villages
and
the
Hamlets
and
the
Cottages
and
the
Houses
and
the
Churches
and
the
Schools
and
the
Hospitals
and
the
Prisons
and
the
Workhouses
and
the
Houses
of
Correction
and
the
Houses
of
Industry
and
the
Houses
of
Mercy
and
the
Houses
of
Charity
and
the
Houses
of
Religion
and
the
Houses
of
Learning
and
the
Houses
of
Wisdom
and
the
Houses
of
Grace
and
the
Houses
of
Mercy
and
the
Houses
of
Charity
and
the
Houses
of
Religion
and
the
Houses
of
Learning
and
the
Houses
of
Wisdom
and
the
Houses
of
Grace*

Peace signed 10 Feb. 1705 Proclaimed 25 March. 1705

ENGLANDS SCOTCH FRIEND.
A New Song
by Saveny Mc Stuart *Tune When mighty Rowft Brof kcc.*

*Now Peace it is finish'd it surely doth tend
To make us suppose that the War's at an end
And that England hath found in a Scot a true Friend
Oh the Scotch Friend of old England
And Oh old England's Scotch Friend*

*And if we're allow'd to go on with supposes
We shall sleep in whole Skins and escape bloody Noses
So Safe is the Peace that no Scot ere opposes
Oh the kcc.*

*Henceforth then let ev'ry Reviler be mute
And revere his Preserver in bonny John Boot
Or a Sail, Fine and Pillry wont fail to confute
Oh the kcc.*

*When with loss of much Treasure and many brave Men
We had foolishly conquer'd nine Places in ten,
How wisely did Jockey give all back again!
Oh the kcc.*

*And when our Successes had ruin'd our Trade
And our Foes, by their Losses, their Fortunes had made
How timely did Jockey bring Peace to our aid!
Oh the kcc.*

*Then Silence, ye Brawlers, no longer dispute,
Nor think with dull reasoning a Scot to refute.
But unite to curse Pitt, and to blefs Johnny Boot
Oh the kcc.* *March 1703.*

Abb. 83 Mary Darly (publ.), *England's Scotch Friend*, 1763, The British Museum Collection, London

THE EVACUATIONS.
OR
ANEMETIC FOR OLD ENGLAND GLORIES. — *Tune Derry Down.*

*Our Country OLD ENGLAND appears every all
O Sick, Sick, at heart. Since she took a Scotch Pill
Behold her blood-spilt the Church is upon her
And AUSTERITY, that never has given up her hold,
O Honour, Oh Grace, in disgrace even our Trophies
Our Comports burn up, and fall to the ground
Brother and Sister too, and the House stand not fast,
To leave her Back to the Elements, take her in hand.*

*Behold on her shoulders a mantle of PEASE
As a Pill (for they'll bring Old ENGLAND) in hand
Manna Show us these Evacuations, for what she has lost
They will make her up, till she gives up the GHOST*

*Behold on her shoulders a mantle of PEASE
And see for what the Scotch Pills are intended
And behold Brogs, come hand us the pill
We are not for King (and I wish) Kings are for us*

*Observe Oh observe ye the Brothers Indication
See the Man-of-war's Mast, how they catch it and bring
The Bottom goes a Ship for our own good Land Till
And a Scotch Club has deserv'd us this piece of a Dish*

*Behold on her shoulders a mantle of PEASE
And see for what the Scotch Pills are intended
And behold Brogs, come hand us the pill
We are not for King (and I wish) Kings are for us*

Abb. 84 Paul Sandby (?), *The Evacuations. Or An Emetic for Old England Glories* The British Museum Collection, London



Abb. 85 Mary Darly (publ.): *The Pedlars, or Scotch Merchants of London, the hum Addressers*, 1763, The Lewis Walpole Library, Yale



Abb. 86 Mary Daryl (publ.), *The Elder Women of the City, or the Kiss my Ar--e Addressers*, 1763, The British Museum Collection, London



Any Pots, or Pans, or Ketties to mend;
any work for the Tinker?

Abb. 87 Nach Marcellus Laroon, *The Cries of London, The Tinker*, 1775



*All fire and no smoke, a very Good Point in every
Good Steel, as you want a good Point and Steel* } *Feu sans fumée, on excellentes
pierres à Feu*

Abb. 88 Paul Sandby, *All Fire and no Smoke*, 1760,
aus der Serie *Twelve London Cries done from the Life*, Teil 1,
The British Museum, London



Abb. 89 Paul Sandby, *Rare Mackarel. Three a Groat Or Four for Sixpence*, 1760, Serie, *Twelve London Cries done from the Life*, Teil 1, The Museum of London

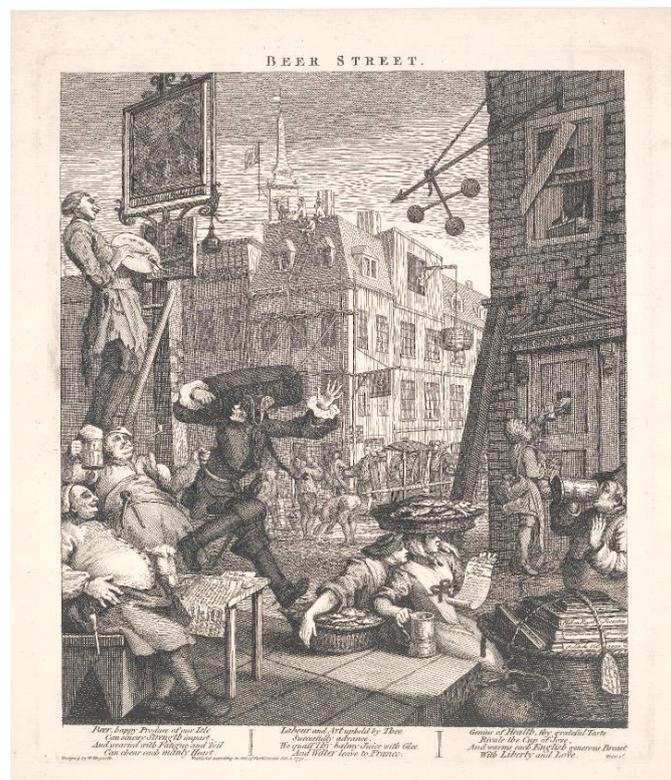


Abb. 90 William Hogarth, *Beer Street*, 1751, The British Museum, London



Abb. 91 Francis Wheatley, *Cries of London/New Mackarel*, 1795,
The British Museum Collection, London



Abb. 92 Thomas Rowlandson, *Heres your Potatoes for full Pound for two Pence*, 1801,
The British Museum Collection, London



Old Cloaths to sell; any Hats, Shoes,
or Old Cloaths?

THIS dirty Son of Israel's race,
While wealthy folks are sleeping,
You up and down the town may trace,
In ev'ry area peeping.

But ah! beware, ye men and maids,
His bargains you'll repent ;
Remember well the Varlet trades
At least for Cent per Cent.

B 3

Abb. 93 Nach Marcellus Laroon, *The Cries of London, Old Cloaths to sell;
any Hats, Shoes, or Old Cloaths?* 1775



Abb. 94 Mary Darly (publ.), *The Scotch Damien*, 1762,
The British Museum Collection, London

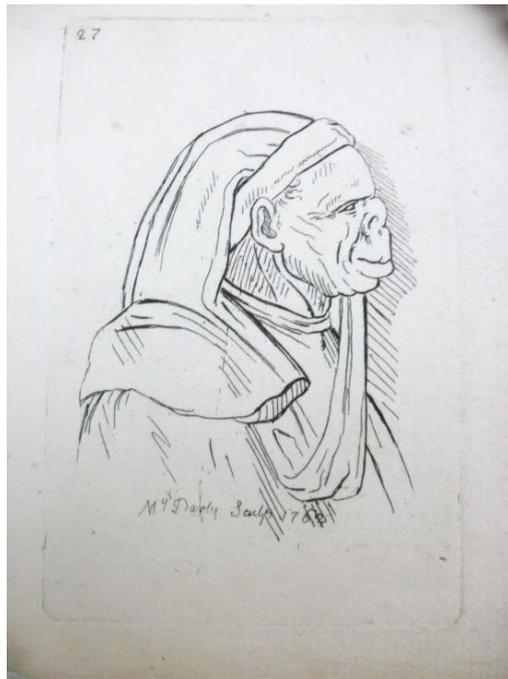


Abb. 97 Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, Blatt 27



Abb. 98 Leonardo da Vinci, *Snub-nosed old man with a cowled hat in bust-length profile*, 1494-1506-8, The Metropolitan Museum, New York



Abb. 99 Wenzel Hollar, nach Leonardo, *Bust of a Man in profile to left*, 1665, The British Museum Collection, London

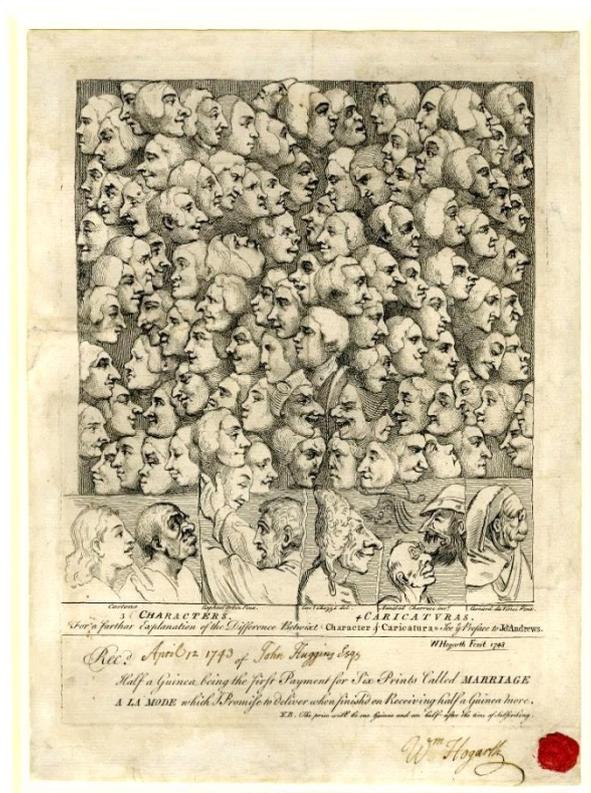


Abb. 46 William Hogarth, *Characters and Caricatures*, 1743, The British Museum Collection, London

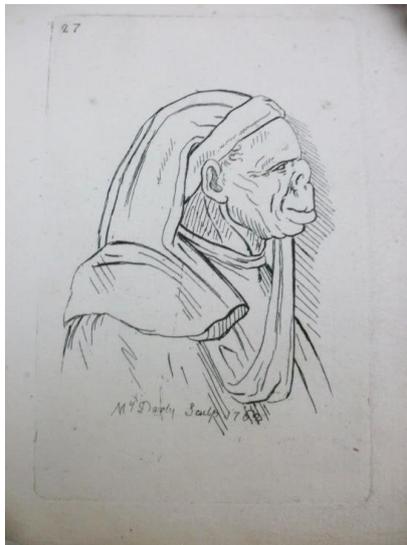


Abb. 100 Vergleich: Kopf eines alten Mannes nach Leonardo, reproduziert von William Hogarth, Mary Darly, Wenzel Hollar



Abb. 101 Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, 1763, Blatt 38



Abb.102 Francis Place, *Grotesque head smoking a pipe looking to left in profile*, 1667,
The British Museum, London



Abb. 103 Francis Le Piper, *Six grotesque heads of old men*, 1600-1698,
The British Museum Collection, London



Abb. 104 Francis Le Piper, *Caricature of a Man Wearing a Mortarboard*
The Paul Mellon Collection, Yale



Abb. 105 Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, Blatt 32



Abb. 103 Francis Le Piper: *Six Grotesque Heads*



Abb. 106, 107 Vergleich: Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, Blatt 35 und 42



Abb. 110 Leonardo, *Proportionsstudie am männlichen Kopf*, ca. 1490,
The Royal Collection Trust, Windsor Castle



Abb. 111 Leonardo, *Jünglingskopf*, o.D., The Royal Collection Trust, Windsor

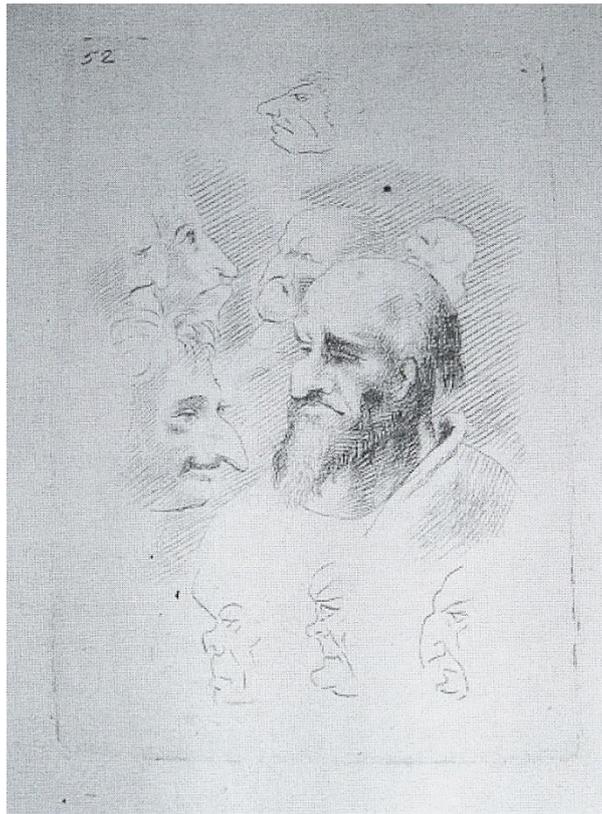


Abb. 112 Mary Darly, *Book of Caricaturas*, Blatt 52

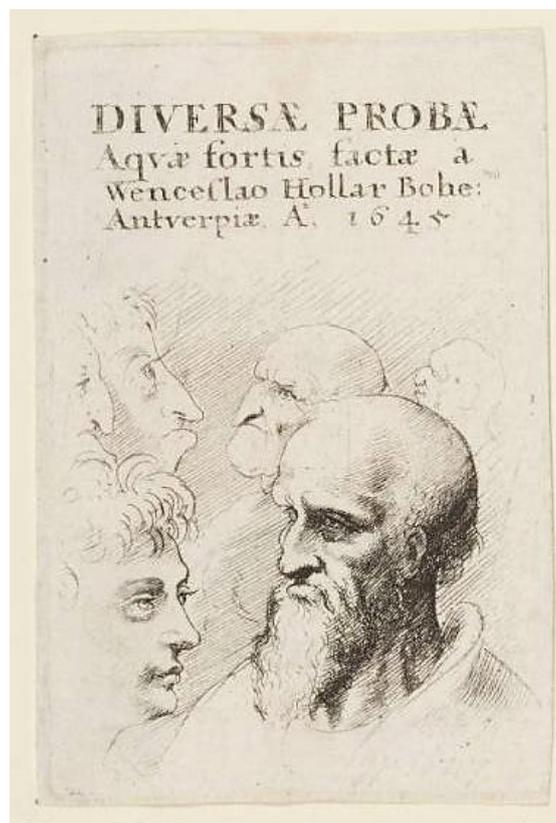


Abb. 113 Wenzel Hollar, *Diversae Probae*, 1645, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig

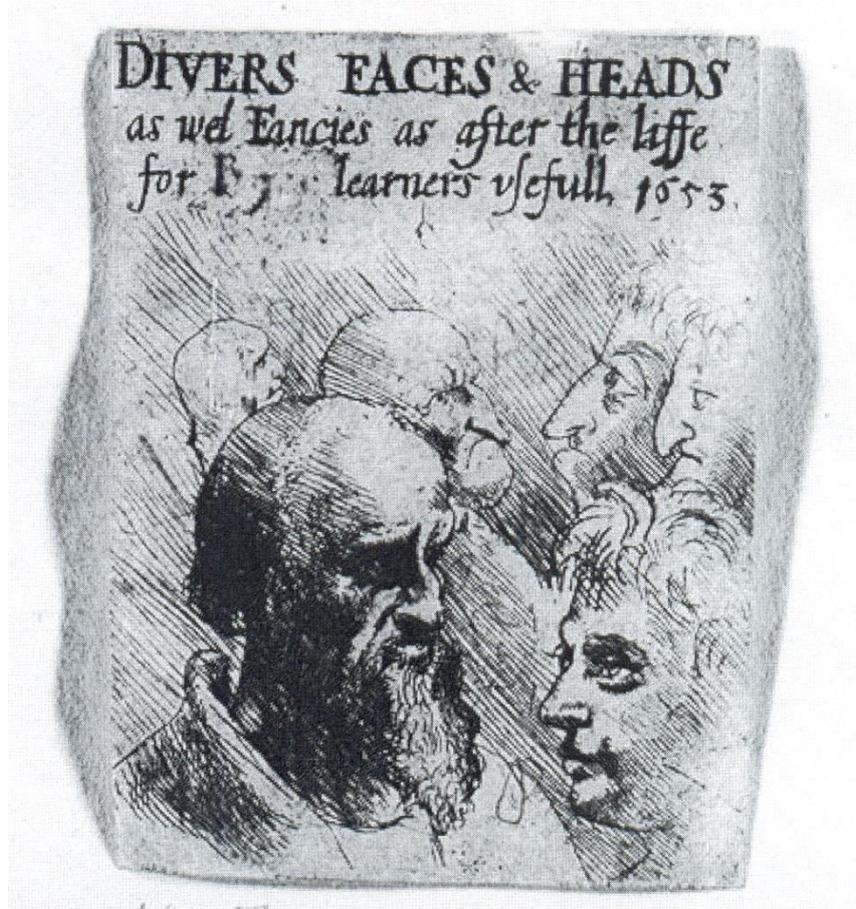


Abb. 114 Wenzel Hollar, *Divers Faces & Heads*, 1653



Abb. 115 Wenzel Hollar, *Reisbüchlein*, 1636

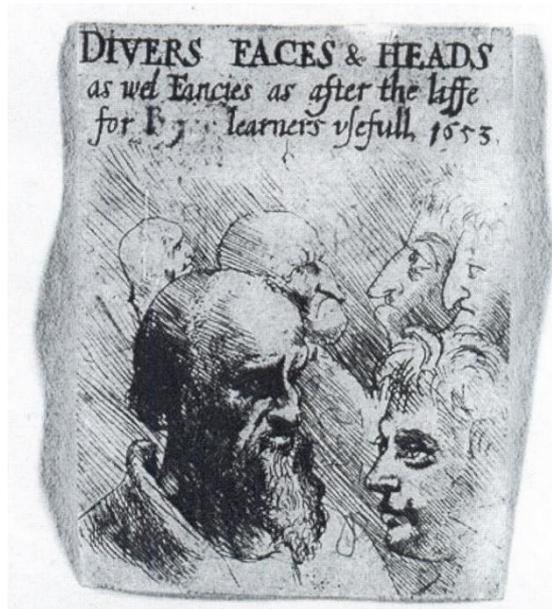


Abb. 114 Wenzel Hollar, *Divers Heads & Faces*, 1653



12466

Abb. 116 Leonardo, *Kopf eines alten Mannes*, 1495, The Royal Collection Trust, Windsor

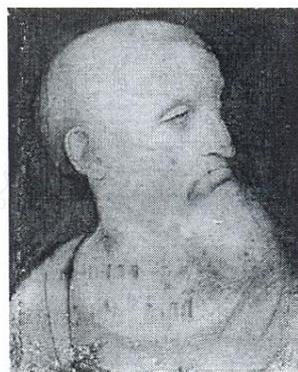


Abb. 117 Leonardo-Schule, *Kopf des Apostels Andreas*, Musée du Strasbourg



Abb. 118 Leonardo, *Männliche Köpfe*, The Royal Collection, Windsor Castle



Abb. 119 Leonardo, *Männlicher Kopf*, The Royal Collection, Windsor Castle

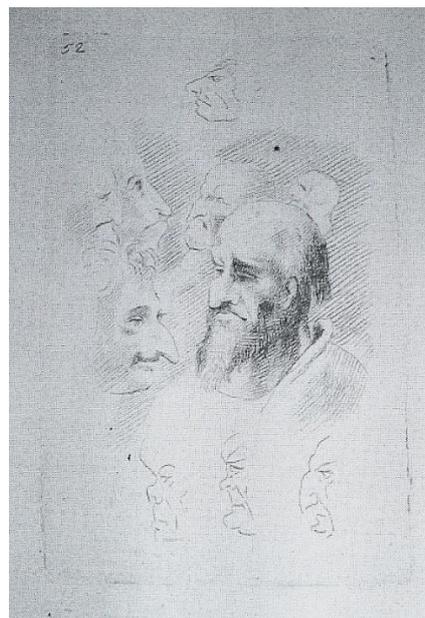


Abb. 112 Mary Darly, *Book of Caricaturas*, Blatt 52



Abb.74 Mary Darly, *Book of Caricaturas*, Blatt 6



Abb. 120 Mary Darly, *Book of Caricaturas*, Blatt 15



Abb. 121 L. P. Boitard, *Cries of London, Oh, You shall See, Vat you shall See*, 1711, The Library of Congress, Washington



Plate 1: The Lecture presented in a small room. (Harvard Theatre Collection.)

Abb. 122 Alexander Stevens, *The Lecture presented in a small room* 1765, The Harvard Theatre Collection



Plate 7: The Heads. From "The Universal Museum and Complete Magazine of Knowledge and Pleasure" (September 1765). (British Library.)

Abb. 123 Anon., *The Heads*. From „The Universal Museum and Complete Magazine of Knowledge and Pleasure“, The British Library, London

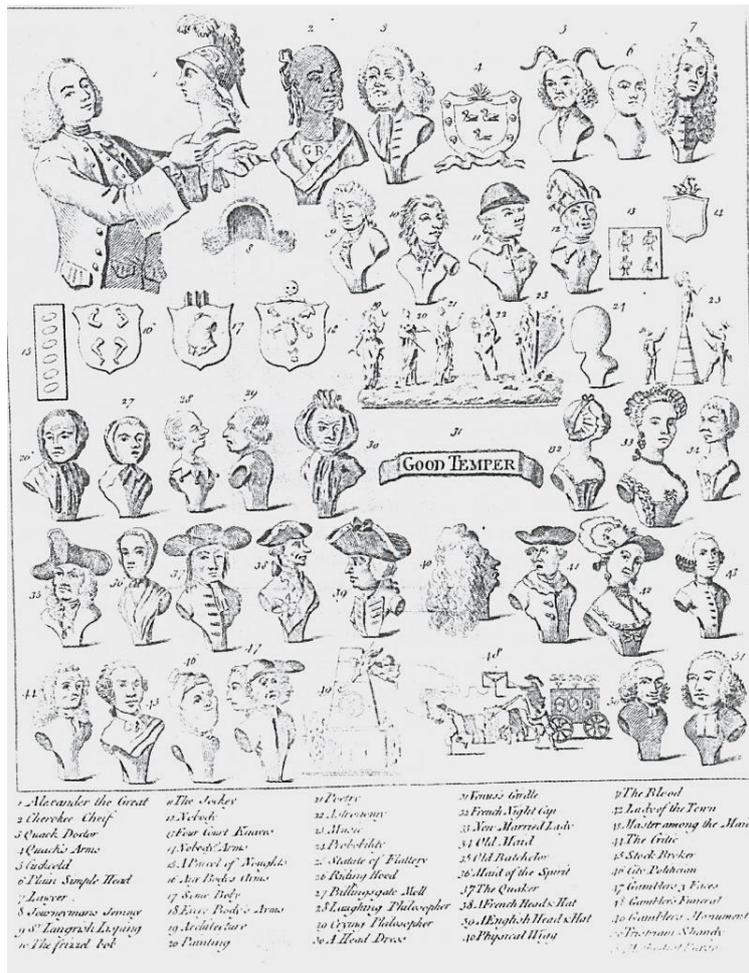


Abb. 124 Alexander Stevens, Legende zu *The Heads*, 1765



Abb. 120 Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, c. 1762, Blatt 15



Abb. 125 Detail aus *The Heads*, Kopf 42,
The Lady of the Town



Abb. 126 Detail aus *The Heads*, Kopf 34,
The old Maid



Abb. 124 Alexander Stevens, Typenköpfe mit Legende



Abb. 127 Alexander Stevens, Heads, Detail, Nr. 23



Abb. 128 Mary Darly, A Book of Caricaturas, Blatt 25



Abb. 129 William Hogarth, *A Rake's Progress*, 1735, Blatt 2



Abb. 130 Detail



Abb. 131 Francis Garden, *An exact Representation of Mrs. Charke walking in the Ditch at four Years of Age*, 1755, The British Museum Collection, London

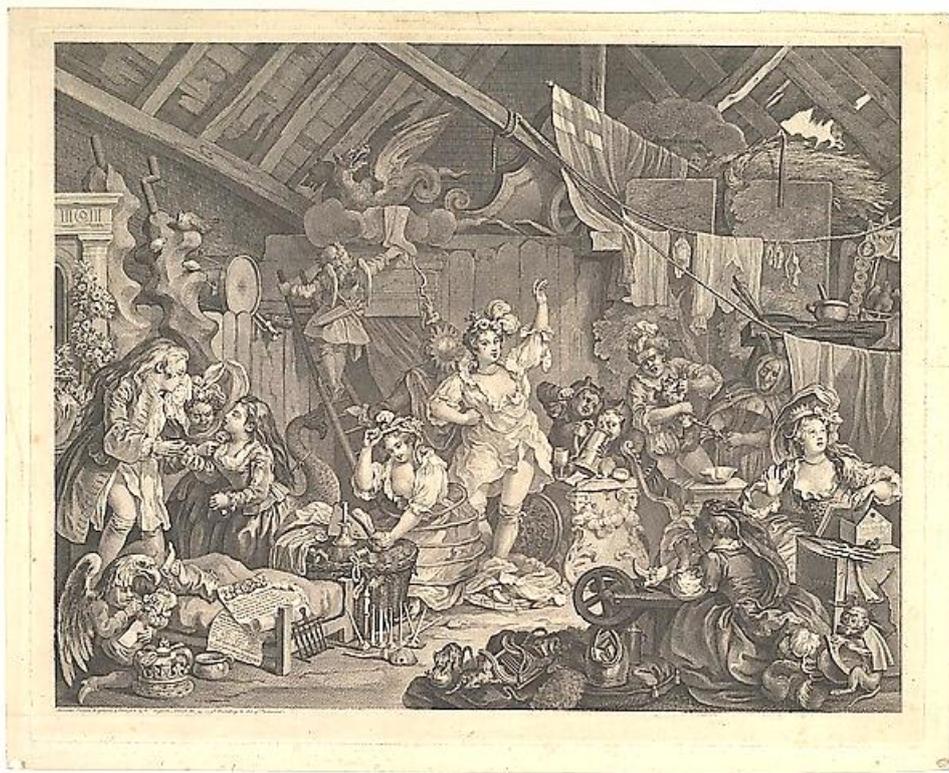


Abb. 132 William Hogarth, *Strolling Actresses dressing in a Barn*, 1737



Abb. 133 Detail



Abb. 134 Anon., *Foot, The Devil and Polly Pattens*, 1771,
The Victoria & Albert Museum, London

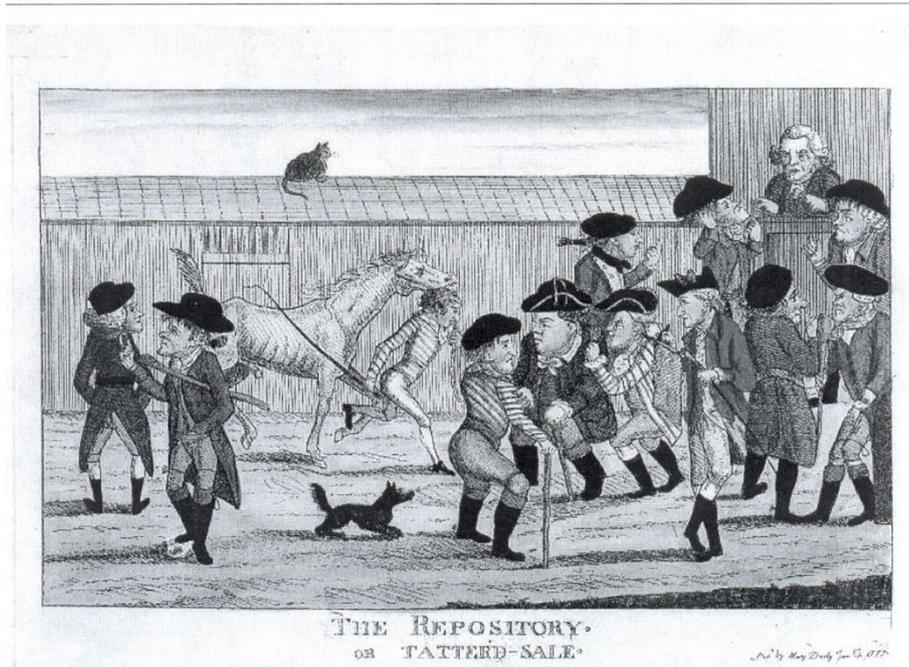


Abb. 135 Mary Darly, *The Repository, or, Tatter'd Sale*, 1777, The British Museum



Abb. 136 Mary Darly (publ.), *The amorous counsellor*, 1777, The Lewis Walpole Collection



Abb. 137 Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, Blatt 18



Abb. 138 Richard Earlom, *Porträt der Elizabeth Bridgetta Gulston*, 1771,
The National Portrait Gallery, London



Abb. 139 Elizabeth Gulston, *A Character*, 1772, The British Museum Collection



Abb. 140 Anon., *Ganymede*, 1771, The British Museum Collection



Abb. 141 Anon., *Ganymede & Jack-Catch*, 1771, The British Museum Collection



Abb. 142 William Hogarth, *John Wilkes Esq.*, 1763, The British Museum Collection



Abb. 143 Anna Maria Dean, *The Man of Accommodation*, um 1800
The British Museum Collection, London



Abb. 144 Paul Sandby, *The well-fed English Constable*, 1771
The British Museum Collection, London



Abb. 145 William Hogarth, *Sarah Malcolm*, 1733,
The British Museum Collection, London



Abb. 146 William Hogarth, *Simon Lord Lovat*, 1746,
The British Museum Collection, London



Abb. 147 Elizabeth Gulston, *Two military Figures*, 1772,
The Lewis Walpole Library, Yale



Abb. 148 Elizabeth Gulston, *Pedlars*, 1775-1785,
The British Museum Collection, London



Abb. 149 Paul Sandby, *Pedlars*, o.D., The British Museum Collection, London



Abb. 150 William Henry Pyne, *Pedlars and cottage folk*, o.D.,
The British Museum Collection, London

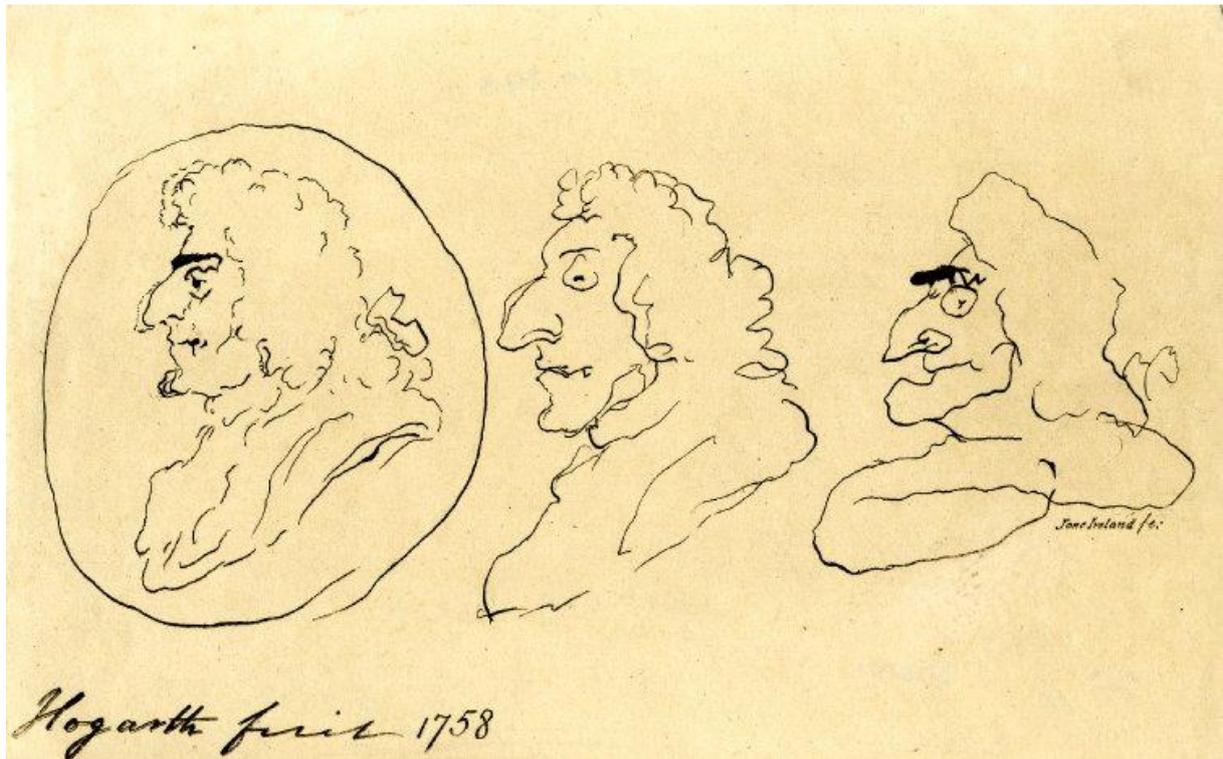


Abb. 5 Jane Ireland nach William Hogarth, *Characters and caricaturas*, nach 1758

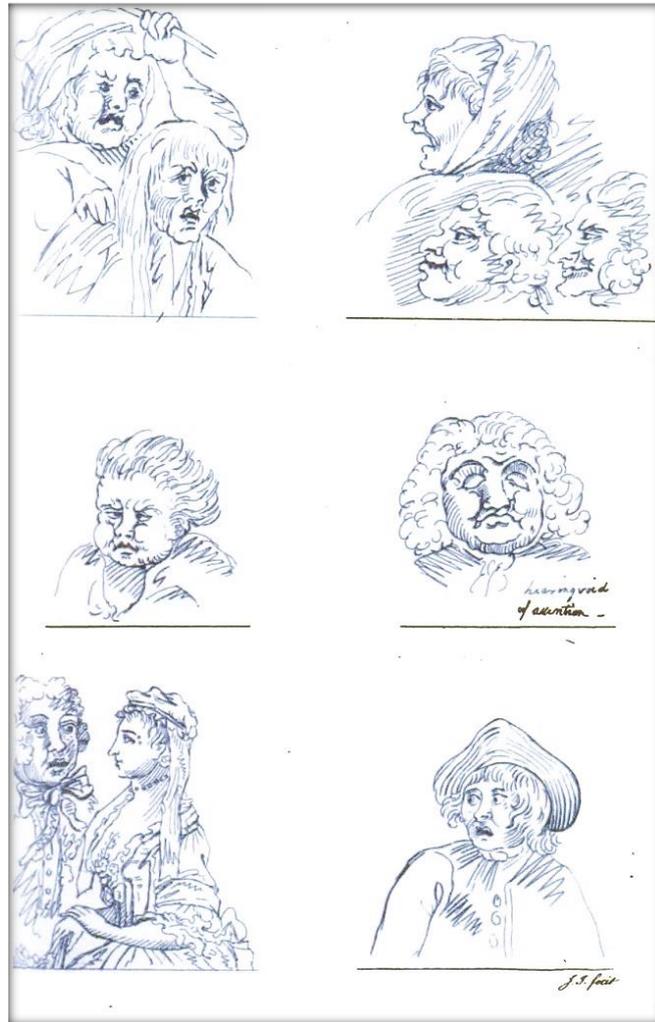


Abb. 151 Jane Ireland nach William Hogarth (?), *Hogarth's first thoughts on paper*, o.D.



Abb. 152 William Hogarth, *Orator Henley christening a child*, um 1729 (?),
The British Museum Collection, London



Abb. 153 Pietro Longhi, *Die Taufe*, 1750-55,
Pinacoteca Querini Stampalia, Venedig

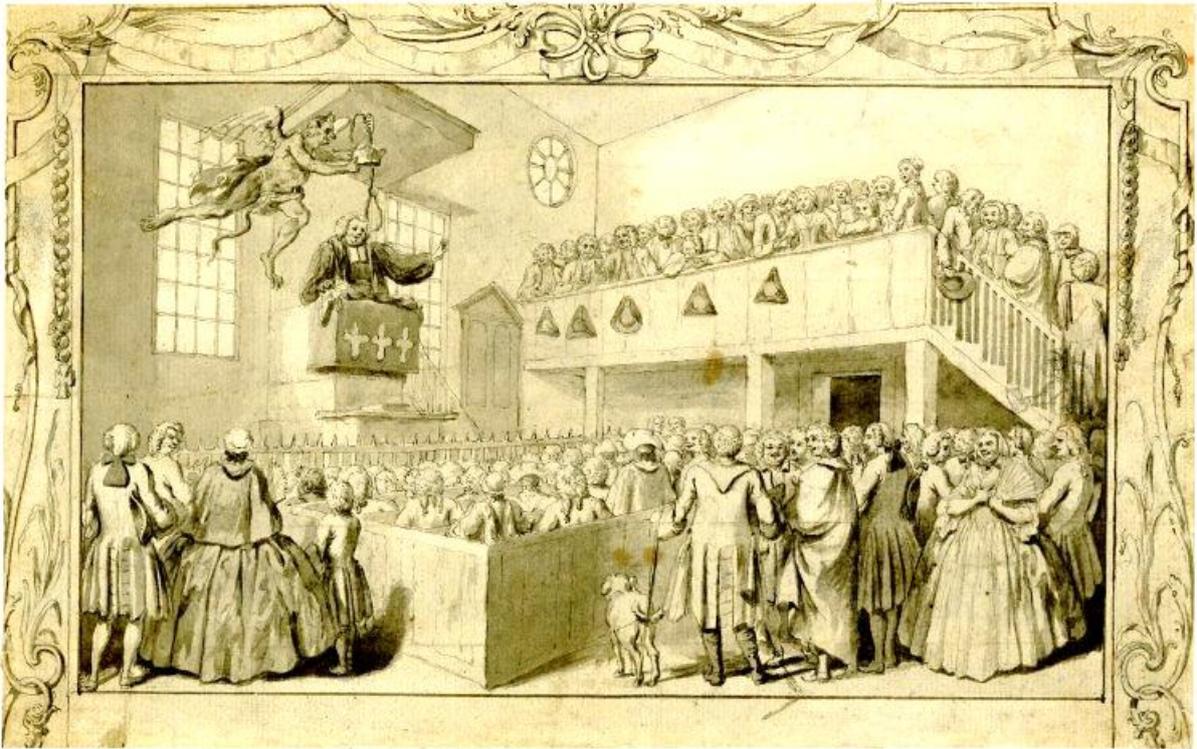


Abb. 154 Louis Philippe Boitard, *The Oratory*, 1733-63, The British Museum Collection



Abb. 155 John Sympson, *Orator Henley christening a child*, 1729-1733



Abb. 156 William Hogarth, *Marriage à la Mode. The Marriage Contract*, 1743-45



Abb. 152 William Hogarth, *Orator Henley christening a Child*

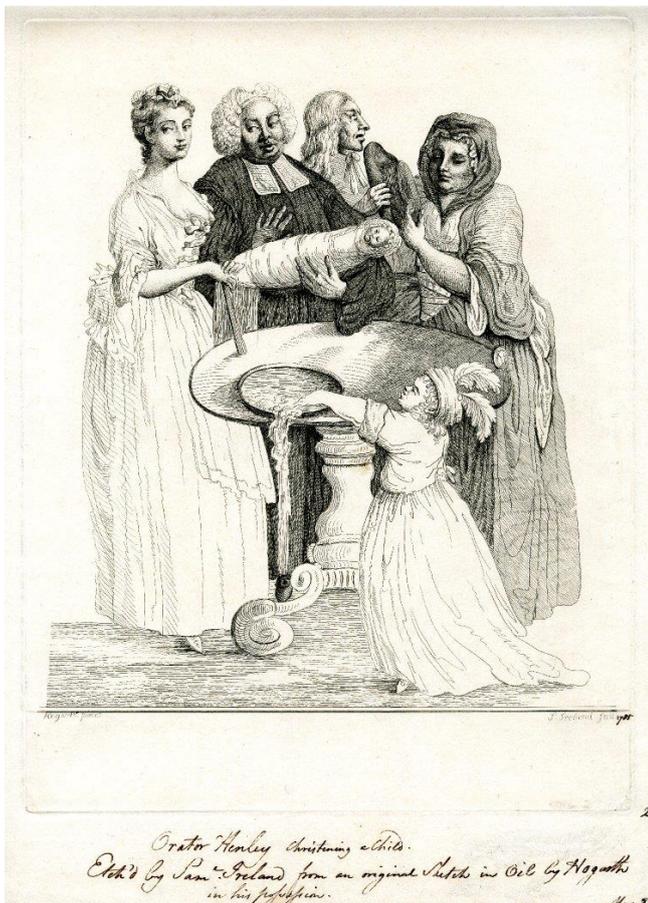


Abb. 157 Samuel Ireland, *Orator Henley christening a Child*, 1785, The British Museum Collection, London

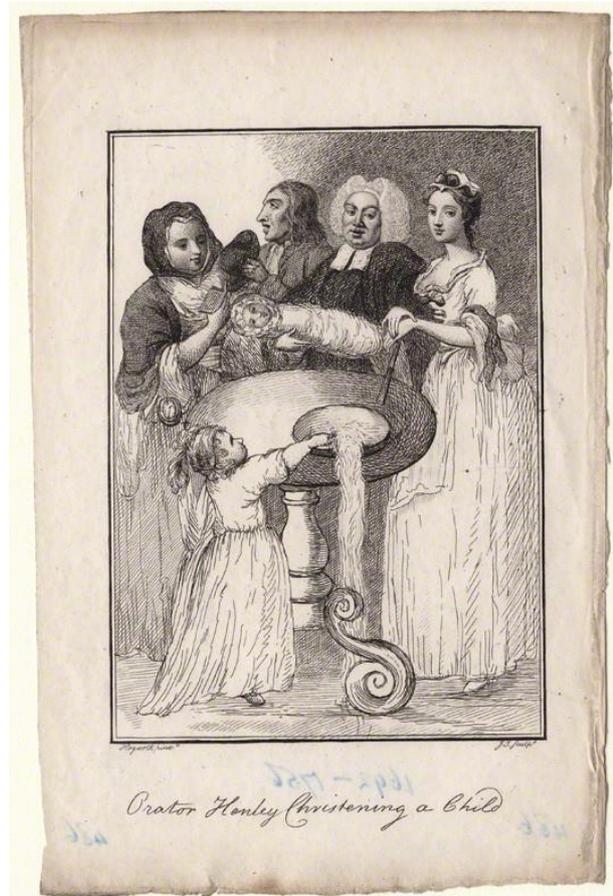


Abb. 158 Jane Ireland, *Orator Henley christening a child*, 1794, The National Portrait Gallery, London

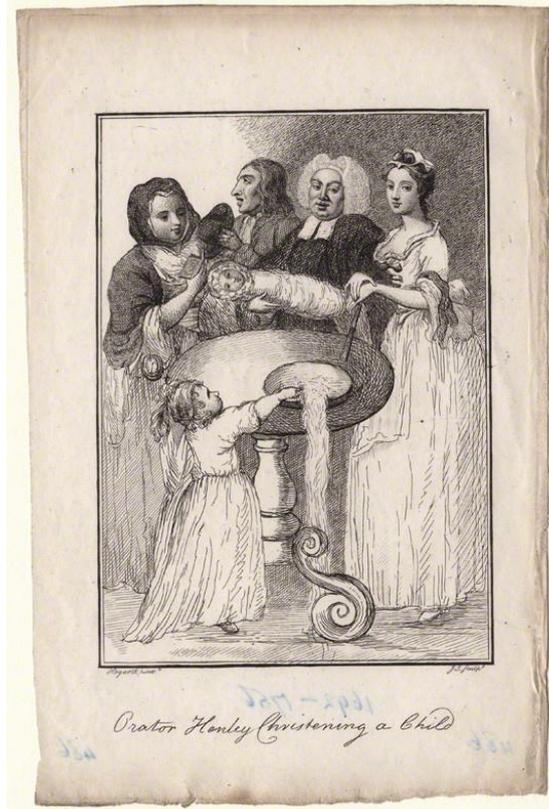


Abb. 158 Jane Ireland, *Orator Henley*, 1794



Abb. 159 George Cruikshank, *Orator Henley*, 1818,
The British Museum Collection



Abb. 160 William Hogarth, *A Harlot's Progress*, 1731/32, Tafel 6



Abb. 161 Catherine Maria Fanshawe, o.T., o.D., The British Museum, London



Abb. 162 Catherine Maria Fanshawe, o.T., o.D. The British Museum, London



Abb. 163 Daniel Chodowiecki, *Über die Ehe*, 1791,
Privatsammlung



Abb. 164 Marguerite Gérard, Abb. 167,
Die glückliche Familie, um 1800,
Privatsammlung



Abb. 165 Anon., *The Welsh Curate*, 1775,
The Lewis Walpole Library, Yale

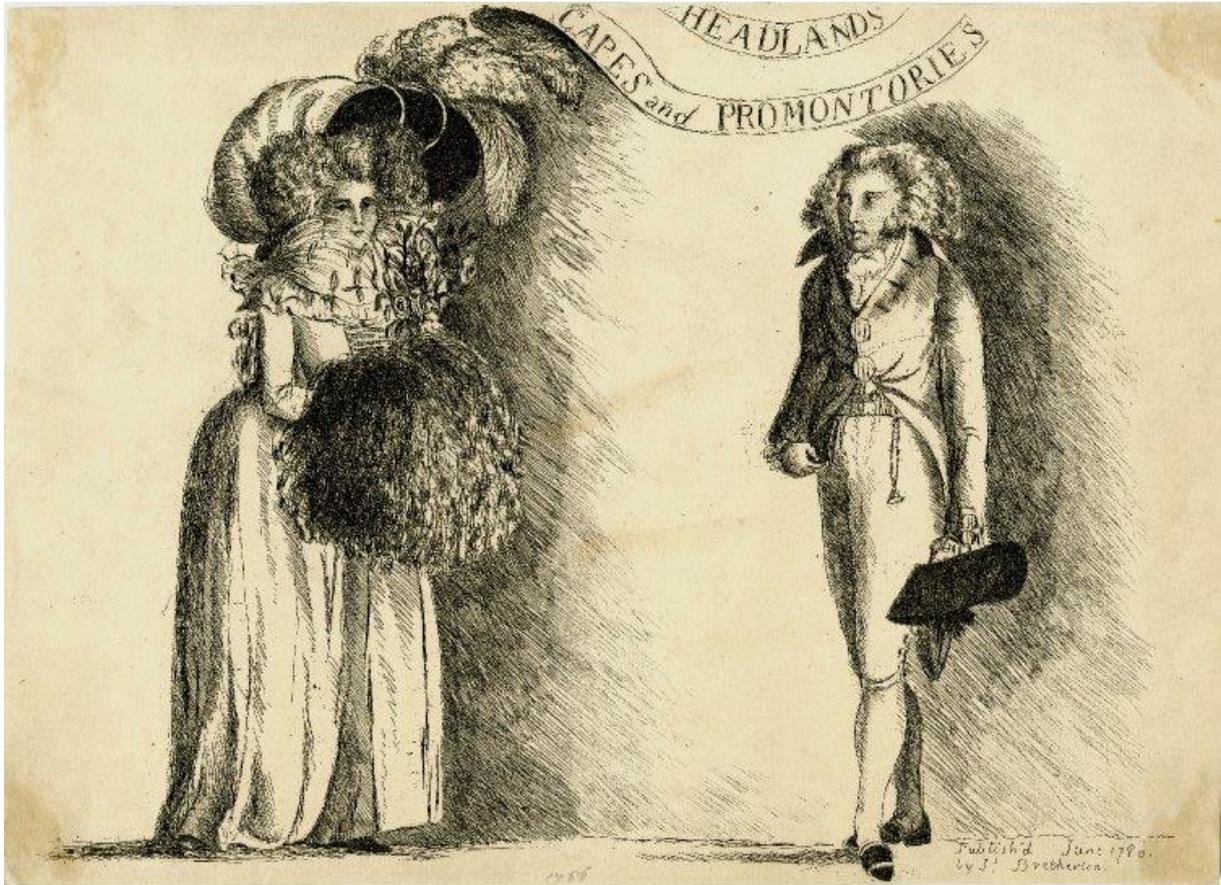


Abb. 166 Catherine Maria Fanshawe, *Headlands, Capes and Promontories*, 1786,
The British Museum Collection



Abb. 166 Catherine Maria Fanshawe, *Headlands, Capes and Promontories*, 1786,
The British Museum Collection



Abb. 167 John Opie, *Porträt der Hannah More*, 1786,
Girton College, University of Cambridge



Abb. 166 Catherine Maria Fanshawe, *Headlands, Capes and Promontories*, 1786, The British Museum Collection



Abb. 168 Thomas Rowlandson, *Launching a Frigate*, 1809, The Victoria & Albert Museum Collection, London



Abb. 169 Valentina Aynscombe, *And catch the living Manners as they rise*, 1794,
The British Museum Collection



Abb. 170 Valentina Aynscombe, *Les Incommodités de Janvier 1786*,
The British Museum Collection, London

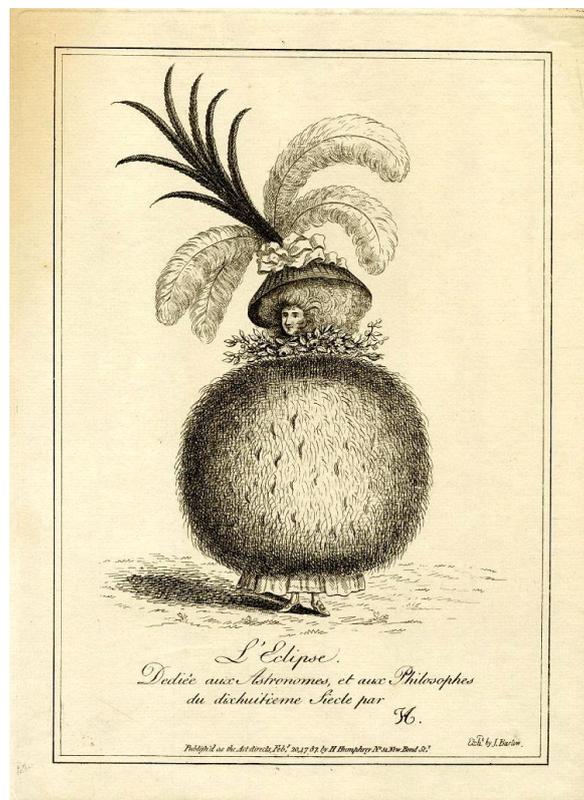


Abb. 171 Valentina Aynscombe, *L'Eclipse*, 1787,
The British Museum Collection, London



Abb. 169 Valentina Aynscombe, *And catch the living Manners as they rise*, 1794,
The British Museum Collection



Abb. 172 James Gillray, *Characters in High Life*, 1795,
The National Portrait Gallery, London



Abb. 173 Maria Carolina Temple, *Pupils of Nature*, 1798,
 The British Museum Collection, London



Abb. 174 James Gillray, *A Corner near the Bank*, 1797,
 The British Museum Collection, London



Abb. 176 William Hogarth, *A Rake's Progress*, 1733-35, Tafel 2

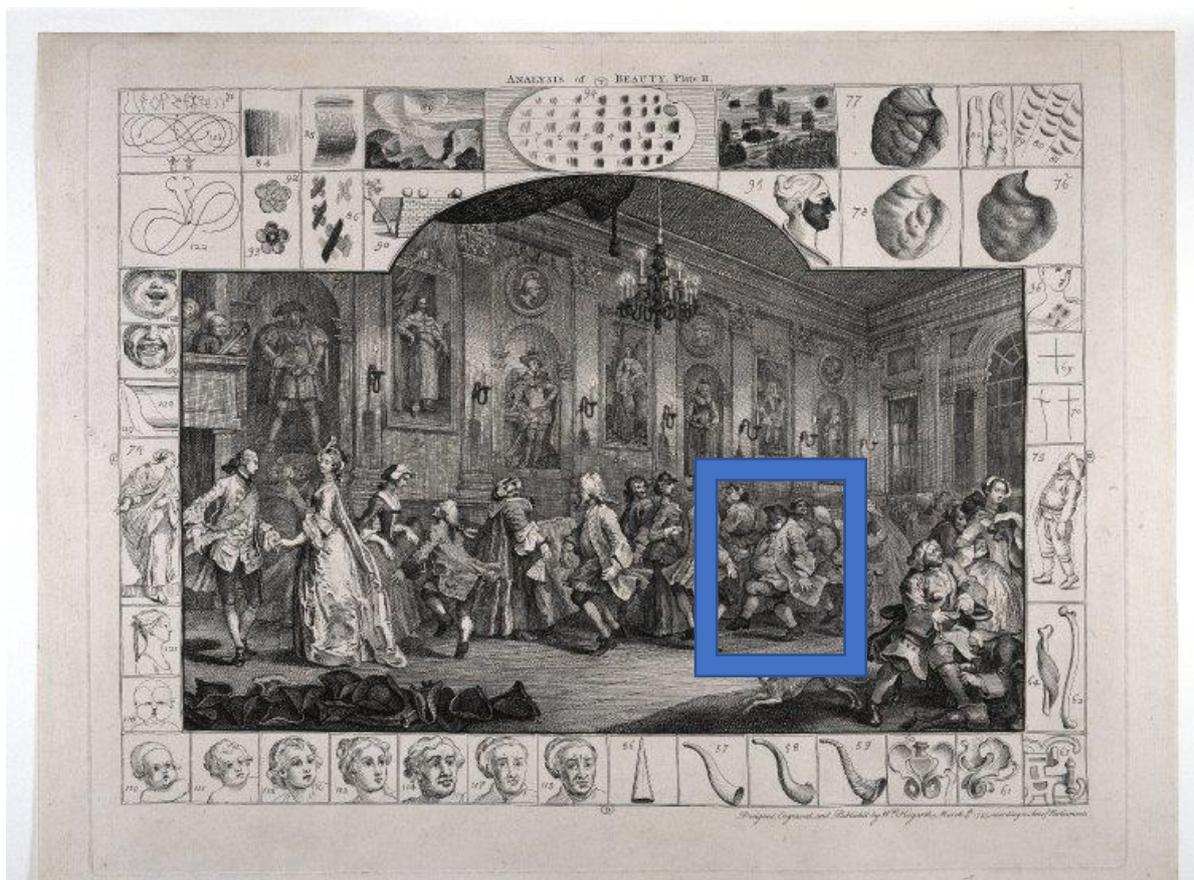


Abb. 177 William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, 1753, Tafel II



Abb. 178 Johann Heinrich Ramberg, *Tanzstunde in England*, 1788,
Niedersächsische Landesgalerie, Hannover

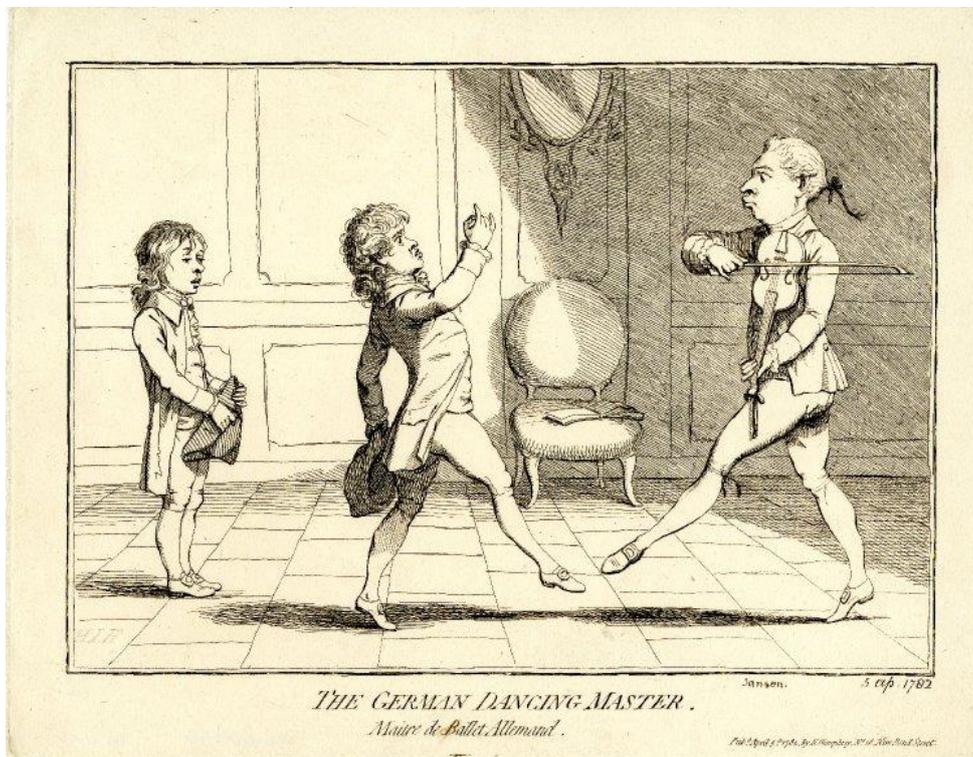


Abb. 179 James Gillray, *The German Dancing Master*, 1782,
The British Museum Collection



Abb. 180 Maria Cosway, *Progress of Female Dissipation*, Tafel 3, 1800, The British Museum Collection



Abb. 181 William McCleary, *An early lesson of dancing*, 1820,
The British Museum Collection, London



Abb. 182 John Russell, *Portrait of Miss Georgiana Keate*, 1792, Kunsthandel



Abb. 183 Georgiana Keate: *Neck or Nothing*, 1792,
The British Museum Collection, London



Abb. 184 Georgiana Keate: *A Back View of the Cape*, 1792,
The British Museum Collection, London



Abb. 185 Louis Philibert Debucourt, nach Charles Vernet, *La Toilette d'un Clerc de Procureur*, 1775, publiziert 1816 in der Folge *Collection de Costumes*



Abb. 186 Miss Mary Stokes (James Gillray?), *A Paris Beau*, 1794,
The National Portrait Gallery, London

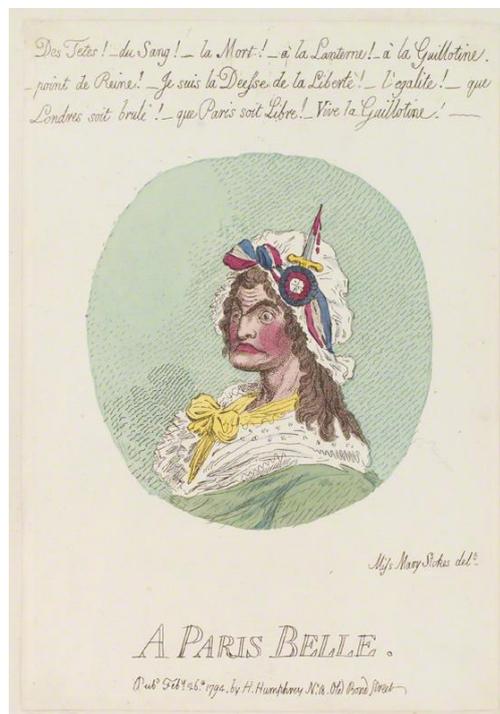


Abb. 187 Miss Mary Stokes (James Gillray?), *A Paris Belle*, 1794,
The National Portrait Gallery, London



Abb. 184 Georgiana Keate: *A Back View of the Cape*, 1792,
The British Museum Collection, London

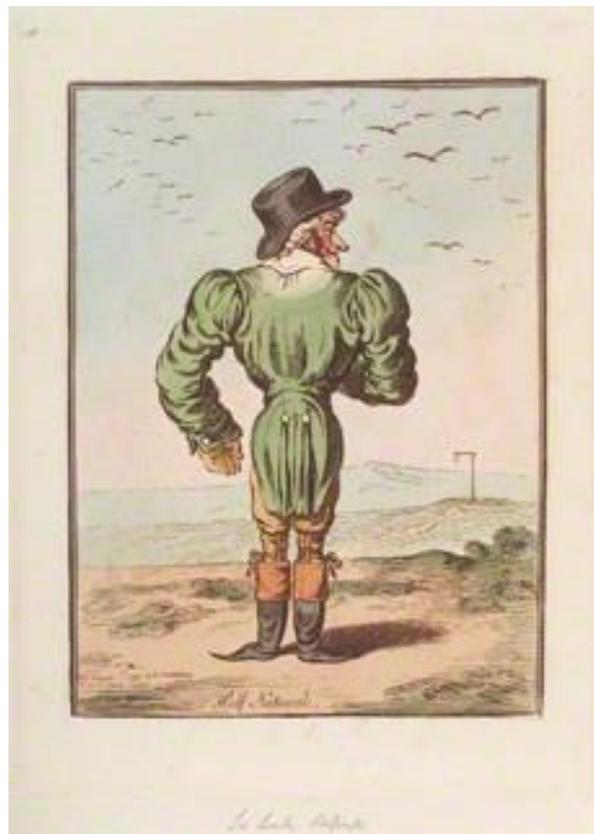


Abb. 188 James Gillray, *Sir Lumley St. George Skeffington*, 1799,
The National Portrait Gallery, London



Abb. 189 James Gillray, [*The Prince of Wales*], 1802,
The British Museum Collection, London

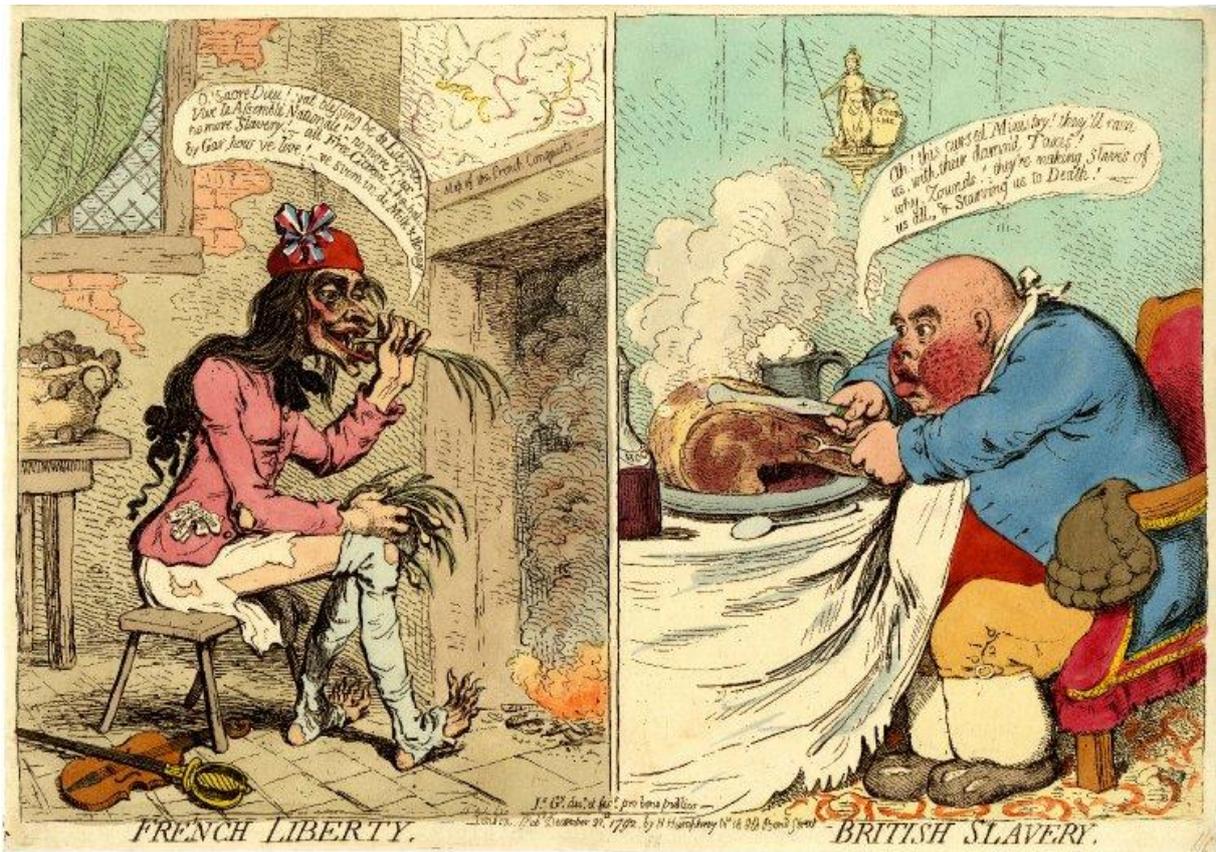


Abb. 192 James Gillray, *French Liberty, British Slavery*, 1792,
The British Museum Collection, London



Abb. 193 Mary Cruikshank, *The Origin of Cockney*, 1808,
Staatliche Bücher- und Kupferstichsammlung Sommerpalais, SATIRICUM Greiz



Abb. 193 Mary Cruikshank, *The Origin of Cockney*, 1808,
 Staatliche Bücher- und Kupferstichsammlung Sommerpalais, SATIRICUM Greiz



Abb. 194 William Hogarth, *Four Times of the Day, The Evening*, 1738,
 The British Museum Collection, London



Abb. 195 Robert Dighton, *Deputy Dumpling and his Family enjoying a Summer afternoon*, 1781, The British Museum Collection



Abb. 196 James Gillray, *La promenade en famille- a sketch from life*, 1797, The National Portrait Gallery, London

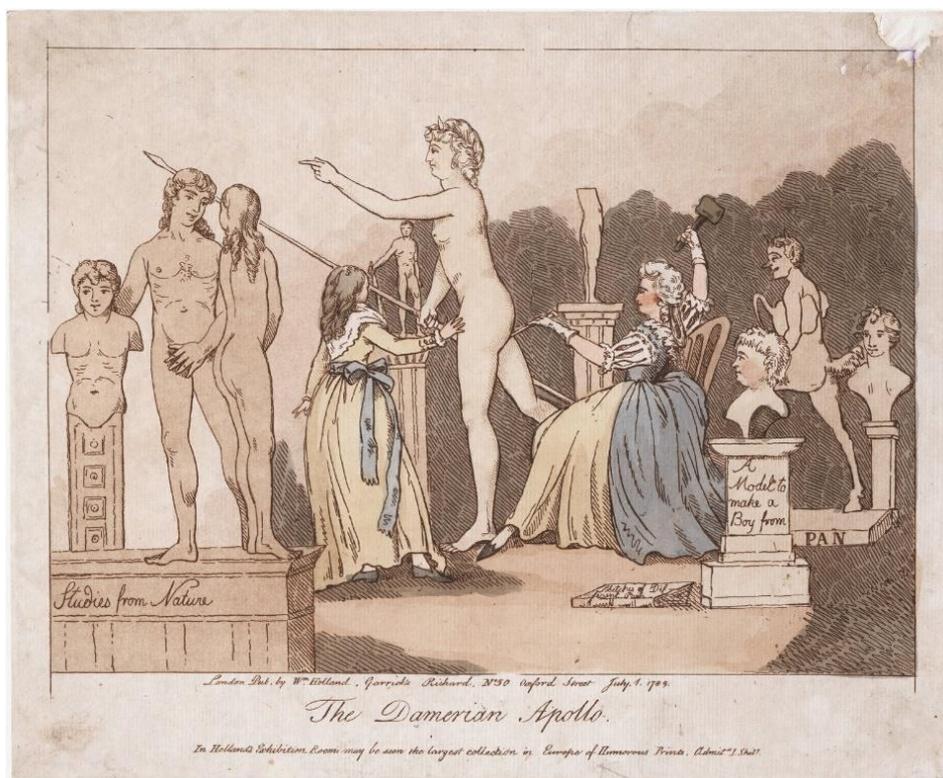


Abb. 197 William Holland (publ.), *The Damerian Apollo*, 1789,
The Lewis Walpole Library, Yale



Abb. 198 Anne Damer, *French Officer & English Aleborne Man*, 1774,
The Lewis Walpole Library, Yale



Abb. 199 Anne Damer, *German Officer*, 1774,
The Lewis Walpole Library, Yale

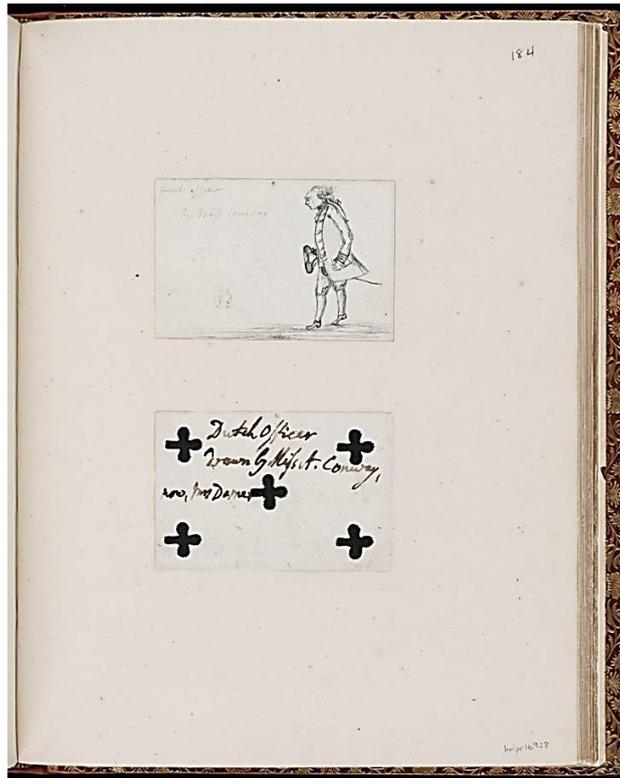


Abb. 200 Anne Damer, Dutch Officer, 1774,
The Lewis Walpole Library



Abb. 201 Anne Damer, English Officer in his morning dress, 1774,
The Lewis Walpole Library



Abb. 202 James Gillray: *Politeness*, 1780,
The British Museum Collection, London



Abb. 203 Miss Mary Beauclerc, o.T., 1788, The Lewis Walpole Library, Yale



Abb. 204 Miss Henrietta Sebright, o.T., 1789, The Lewis Walpole Library, Yale



Abb. 205 Miss Henrietta Sebright, o.T., 1789, The Lewis Walpole Library, Yale



Abb. 206 John Nixon, *Metastasis*, Transformation Playing Cards, 1811

"On The Cards" or "A Motley Pack" by Garnet Walch has 71 pages, with transformation cards spread throughout the book within the text that are relevant to the story or poem on the same page.

ON THE CARDS;

OR,

A MOTLEY PACK.

BY

GARNET WALCH,

Author of "HEAD OVER HEELS," &c.

ILLUSTRATED BY GEORGE GORDON M'CRÆE.

Melbourne:

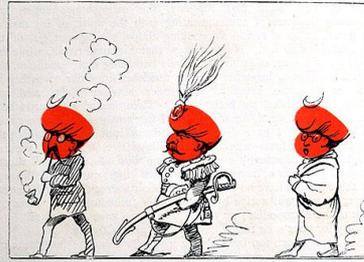
F. F. BAILLIÈRE, PUBLISHER, 104 COLLINS STREET EAST.
1875.

[All Rights Reserved.]

24

ON THE CARDS; OR, A MOTLEY PACK.

Here the Djinn glided over to the table and took up the Three of Hearts. The card, as he held it aloft and pronounced certain cabalistic words, expanded until it measured several feet each way. As it enlarged, the "pipe" changed to faces, and at length the card as a whole presented the following appearance:—



The Djinn rested this large picture on the stage and, assuming the style of a showman, proceeded—

"You have here a representation of a scene in my earthly existence. The figure in the centre is His Royal Highness the Jigger of Jumbuckfoo, when in the prime of his manhood and affability. The portrait is exact, being copied from a lunatype of the period. The Jigger is supposed to be on his way to open the Ghab-el-Rott, or local parliament. He is preceded by the Royal Pipe-bearer, who is shown in the act of Keeping the Royal Pipe Alight. This simple but efficacious method of retaining the vital spark in the Royal Pipe-bowl was the result of a brilliant idea on the part of the Royal Pipe-bearer, for which he obtained the order of A.I.G., or "admit one to gallery," together with the badge of K.C.N. or Knight Commander of the Nutmeg-graters."

"Pardon me," cried Charley, in defiance of the frown with which the Djinn received the interruption, "but the Jigger has on trousers; is not that an anachronism?"

"My dear sir," retorted the Djinn testily, "I presume you will admit that even in the free country of Jumbuckfoo it was desirable for His Royal Highness to wear *something*. The something he chose to wear was an anachronism. Surely it ill becomes you, after this lapse of time, to question his taste, even supposing that instead of an anachronism he had worn an acrostic, or an addendum, or an anæsthetic!"

Abb. 207 Garnet Walch, *On the Cards: or A Motley Pack*, Melbourne 1875



Abb. 208 Joshua Reynolds, *Porträt der Lady Diana Beauclerc*, noch als Lady Bolingbroke. 1763-65, English Heritage, Kenwood



Abb. 209 Lady Diana Beauclerk, *Caricature Portrait of Edward Gibbon*,
o.D., The British Museum Collection, London

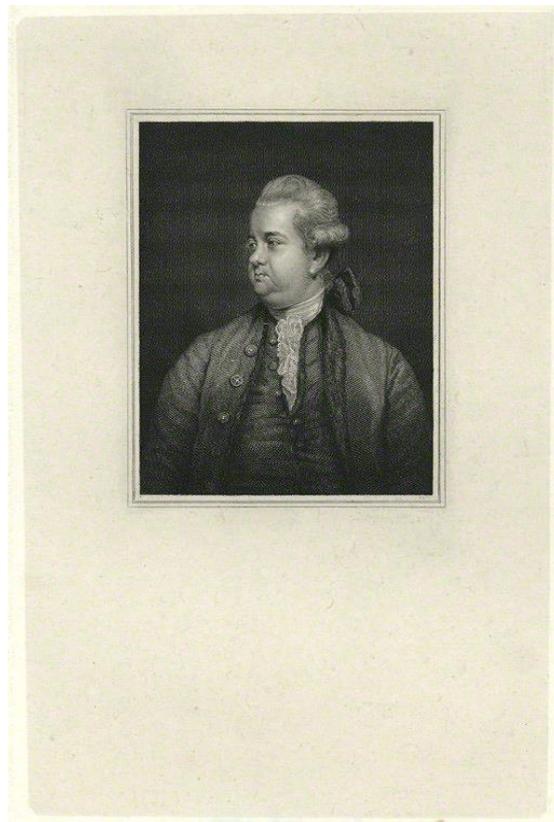


Abb. 210 nach Sir Joshua Reynolds, *Edward Gibbon*, 1799,
The National Portrait Gallery London



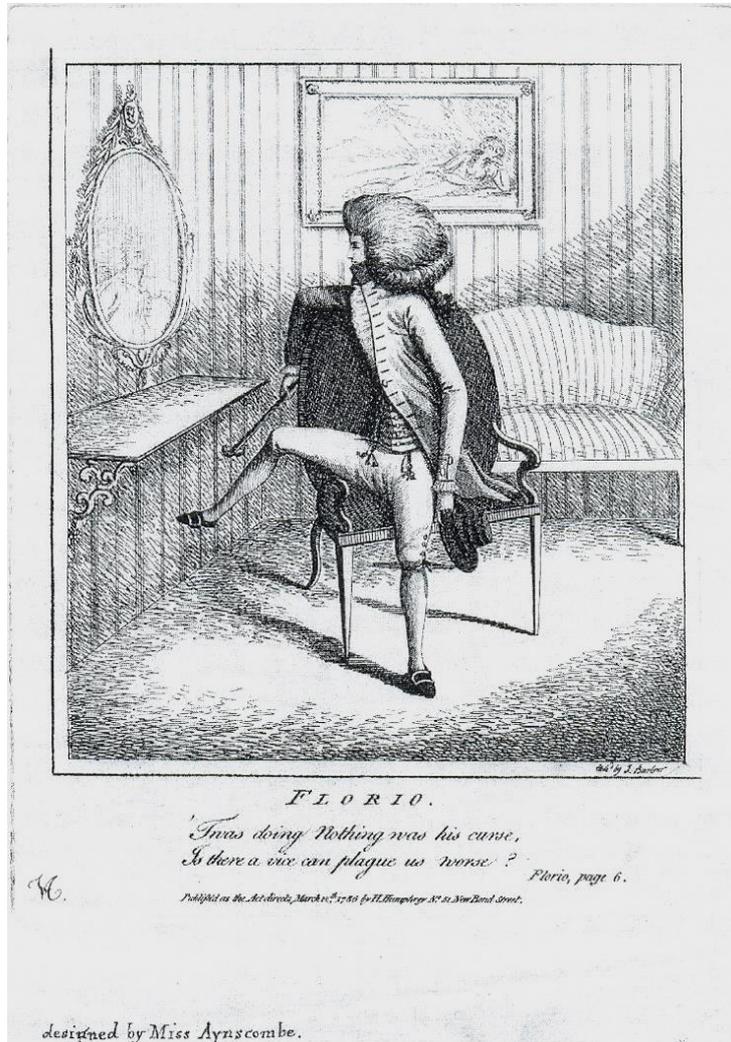
Abb. 211 Lavinia Spencer, *Three Caricature Sketches of Edward Gibbon*, 1785, The British Museum Collection, London



Abb. 209



Abb. 212 Diana Beauclerc, *Dr la Cour's Wife and her Sister, and a Jew Beau*, drawn at Bath, 1776, Horace Walpole's Strawberry Hill Collection, Yale



F L O R I O .

'Twas doing Nothing was his curse,
Is there a vice can plague us worse? Florio, page 6.

Printed in the Strand, March 17, 1786 by H. Bumpster, N^o. 21. New Bond Street.

designed by Miss Aynscombe.

Abb. 213 Valentina Aynscombe, *Florio*, 1786,
The British Museum Collection, London



Abb. 214 Maria Cosway, *Progress of Female Dissipation*, Tafel 4, 1800,
The British Museum Collection, London



LORD FOPPINGTON.—*Trip to Scarborough.*

———"It is an unspeakable pleasure to be a man of quality, strike me dumb!——It is troublesome though to divide one's time,—stab my vitals!—I rise, when in Town, about Twelve o'clock—I don't rise sooner, because it is the worst thing in the world for the complexion; not that I pretend to be a Beau, but a man must endeavour to look a little decent, split me!—Now, if I find it a good day, I resolve to take the exercise of riding; so drink my chocolate, and draw on my boots by Two—on my return I dress; and, after dinner, lounge, perhaps, to the Opera.—Exceedingly fatiguing, let me bleed!"

Grand State Lottery begins Drawing 18th Jan. 1815.

Abb. 215 George Cruikshank, *Lord Foppington*, 1815,
The British Museum Collection, London

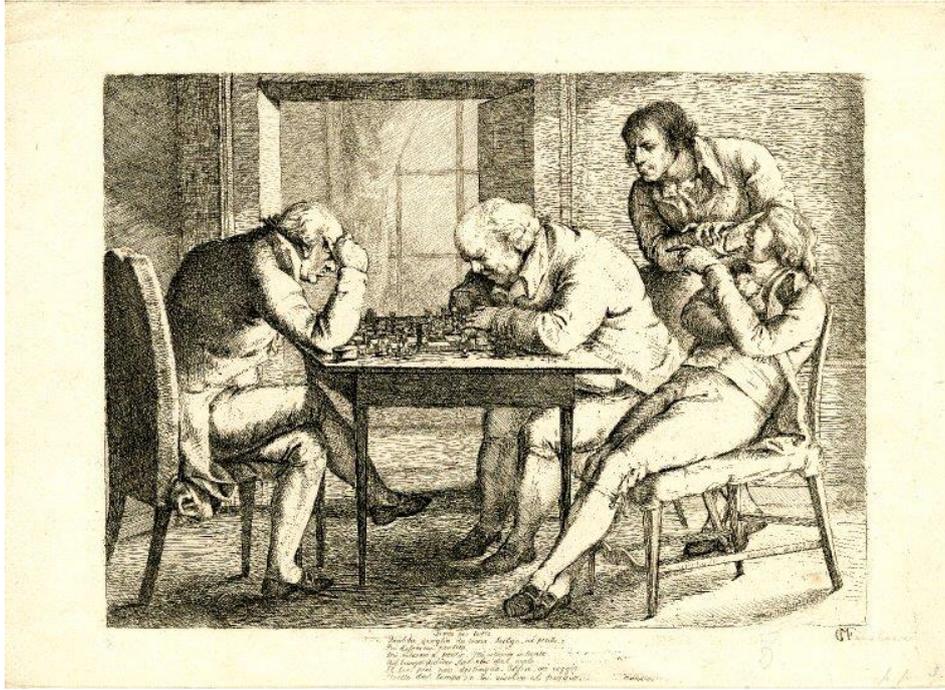


Abb. 216 Catherine Fanshawe, o.T., o.D., The British Museum Collection, London



Abb. 217 Catherine Fanshawe, *The Plan of the Campaign*, o.D., The British Museum, London



Abb. 218 Catherine Fanshawe, *Politics*, 1791,
The British Museum Collection, London



Abb. 5 Mary Cruikshank, *The Treasury Spectre, or the Head of the Nation in a Queer Situation*, 1798, The British Museum Collection, London

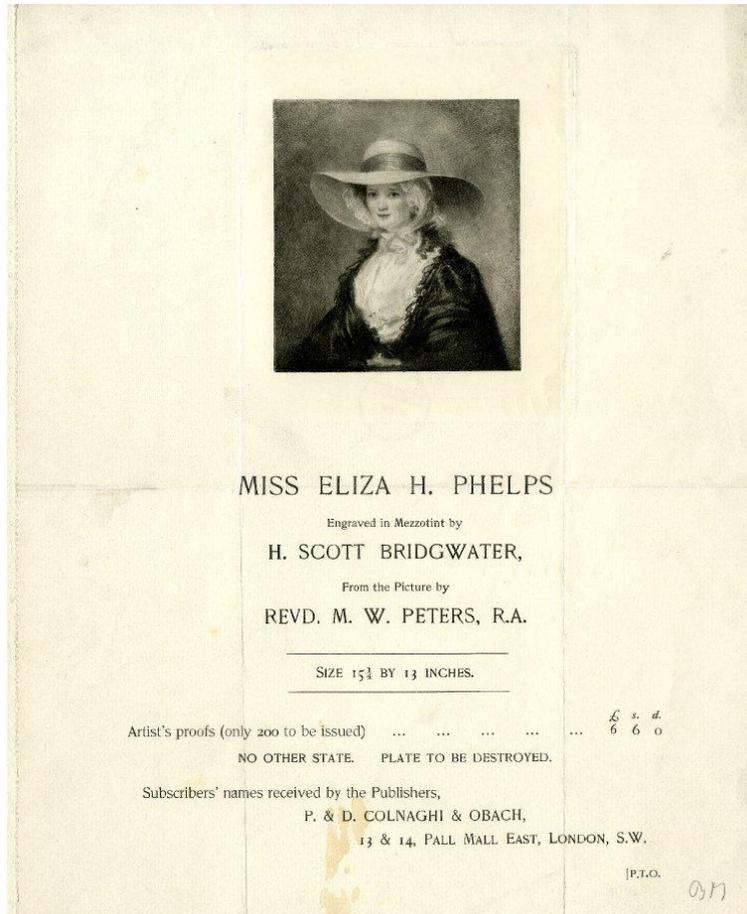


Abb. 219 H. Scott Bridgwater nach Revd. M.W. Peters, R.A.,
Porträt der Miss Eliza H. Phelps, 1870-1919,
The British Museum Collection, London



Abb. 222 William Hogarth, *The South Sea Scheme*, 1721,
The British Museum Collection, London

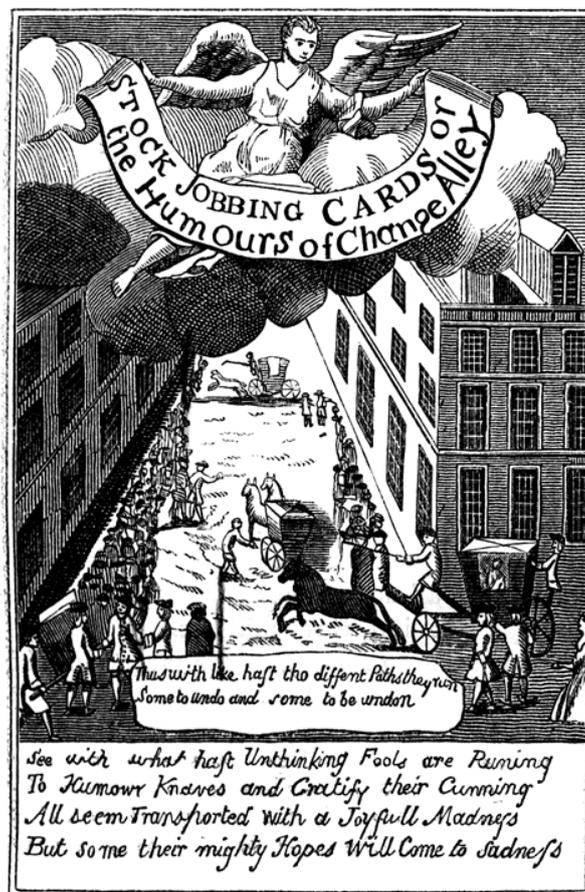


Abb. 223 Carington Bowles, *The Bubblers Medley (Detail)*, Stock Jobbing Cards
or the Humours of Change Alley, 1720, The British Museum Collection, London



Abb. 224 Carington Bowles, *The Bubbles Medley*,
Bubble Cards, 1720, The British Museum Collection, London



Abb. 225 Paul Sandby, *The English Balloon*, 1784,
 The Museum of London, London

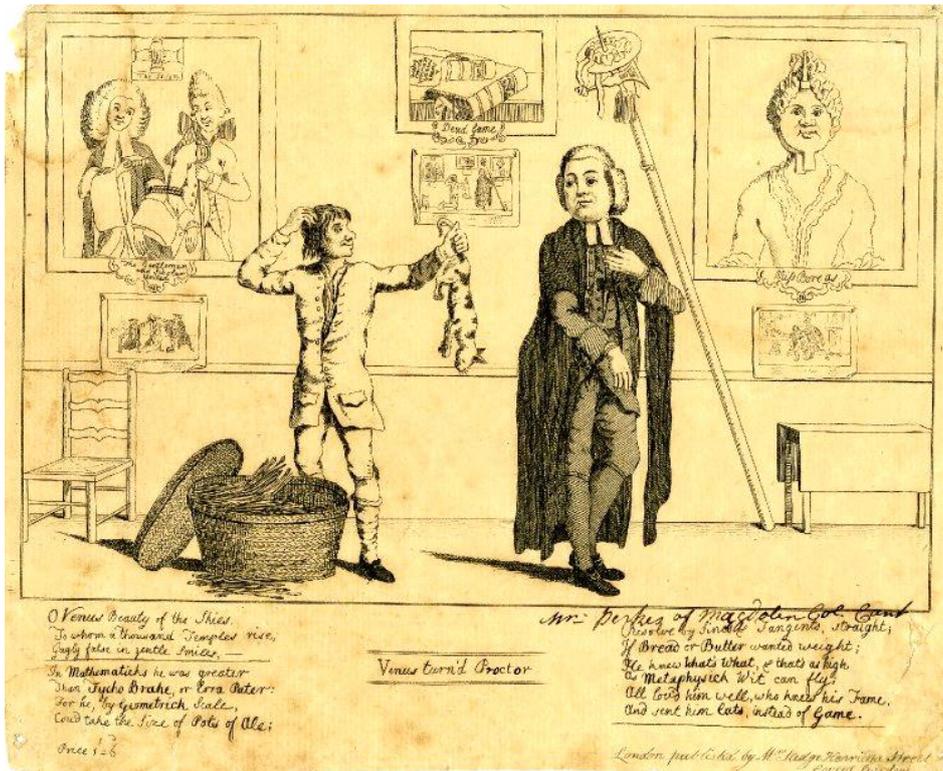


Abb. 228 Sarah Sledge (publ.), *Venus turn'd Proctor*, 1773,
 The British Museum Collection, London

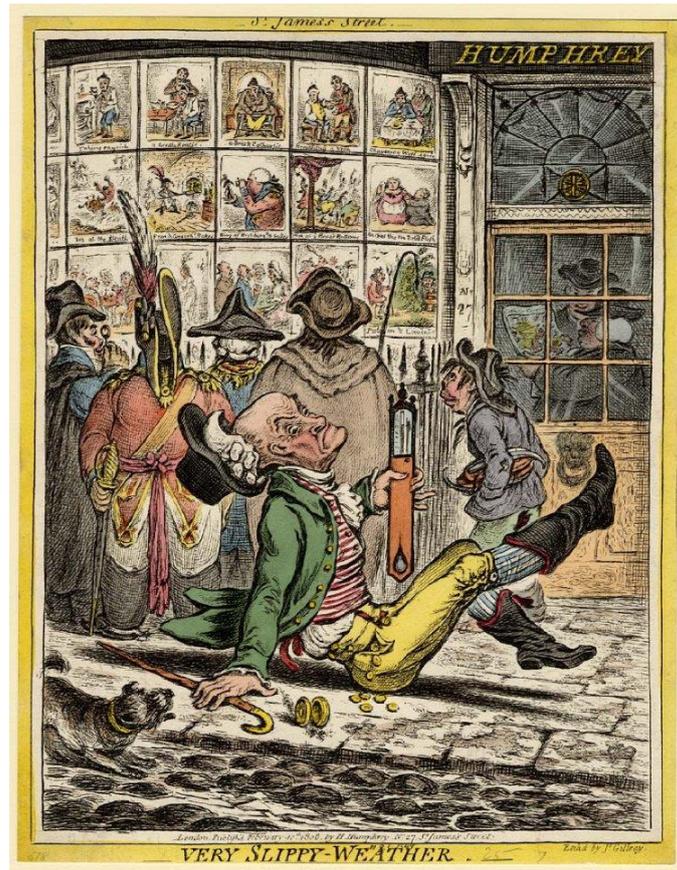


Abb. 229 James Gillray, *Very Slippy-Weather*, 1808,
The British Museum Collection, London

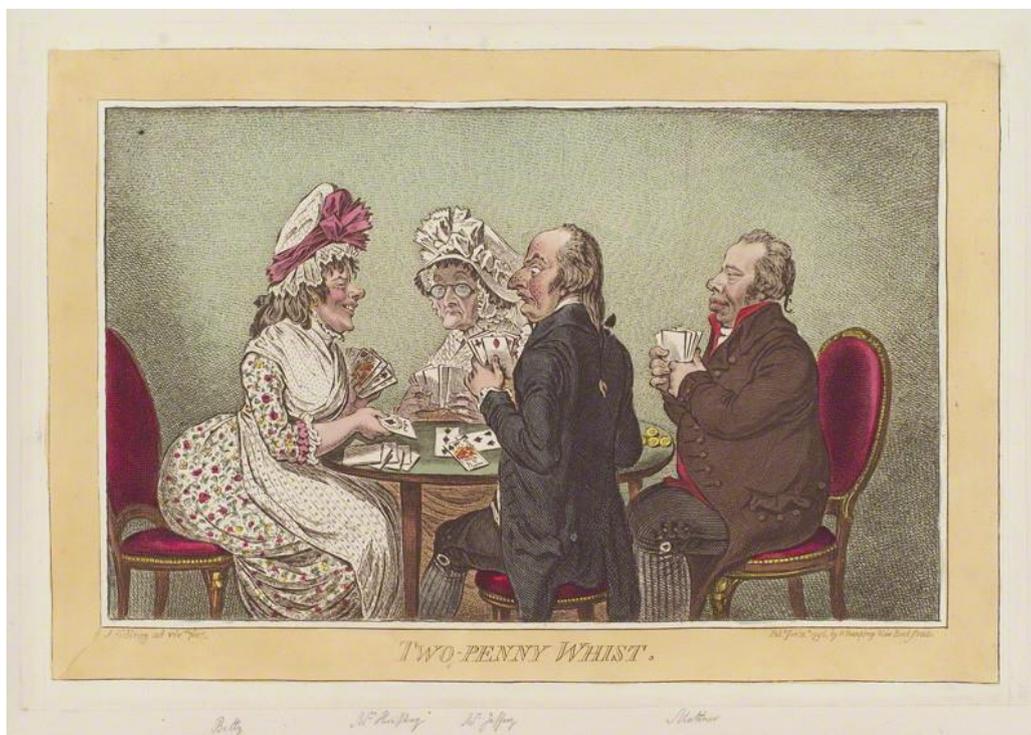


Abb. 230 James Gillray, *The Two-Penny Whist*, 1797,
The National Portrait Gallery, London

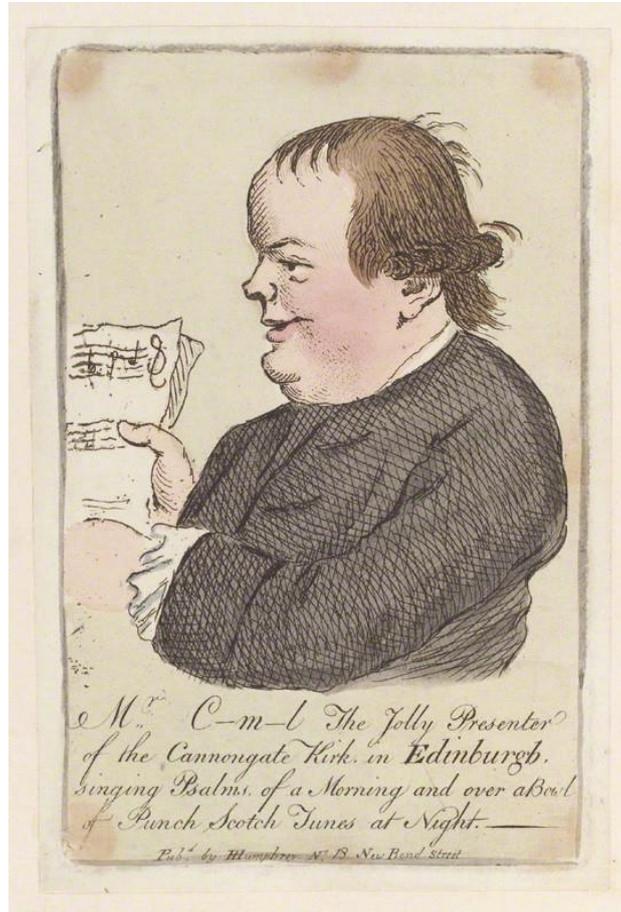


Abb. 231 Hannah Humphrey (publ.), *Mr Campbell the Jolly Presenter of the Cannongate Kirk in Edinburgh*, 1781, The National Portrait Gallery, London

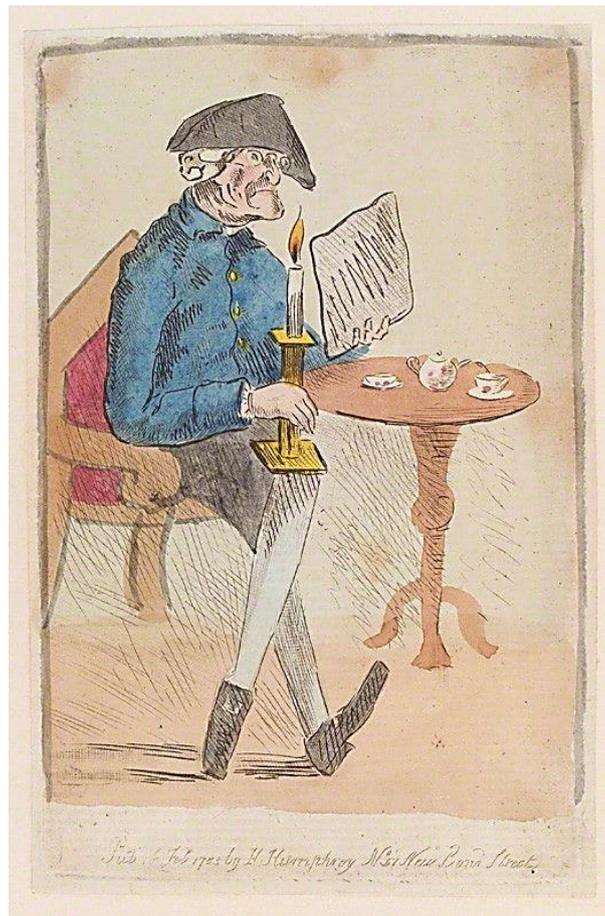


Abb. 232 Hannah Humphrey (publ.), *Old man holding a candlestick.*, 1783, The National Portrait Gallery, London

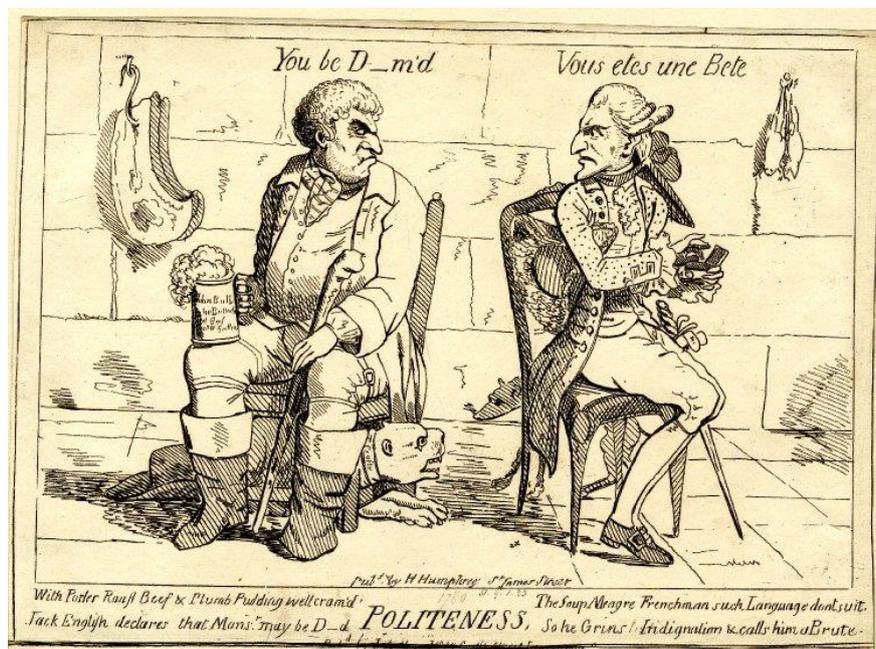


Abb. 202 James Gillray, *Politeness*, 1779, The British Museum Collection, London



Abb. 233 Ronald Searle, *Gillray & Mrs Humphrey*, 1973,
The British Museum Collection, London



Abb. 234 The Newgate Calendar, *Ryland attempting Self-Destruction*, 1773



Abb. 235 R. Cain, *Tradecard der Mary Ryland*, um 1800,
The British Museum Collection, London



Abb. 236 Harriet Knight (publ.), *D--me what a Greyhound*, 1824,
The British Museum Collection, London



Abb. 237 Harriet Knight (publ.), *Sister and I always practise of an evening*, 1824,
The British Museum Collection, London



Abb. 238 Richard Parr, Frontispiz des *Female Spectator*,
hrsg. von Eliza Haywood, Glasgow 1745



Abb. 239 Richard Parr, Frontispiz des *Female Spectator*,
hrsg. von Eliza Haywood, Glasgow 1745



Abb. 240 Thomas Rowlandson, *Breaking up of the Blue Stocking Club*, 1815, The British Museum Collection



Abb. 241 Henry T. Greenhead nach George Romney, *Beauty and the Arts*, 1894, The British Museum Collection, London



Abb. 242 John Condé, La Chevalière D'Eon, 1791,
The British Museum Collection, London



Abb. 243 Francis Howard nach Angelika Kauffmann,
The Chevalier d'Eon, 1788, The British Museum Collection

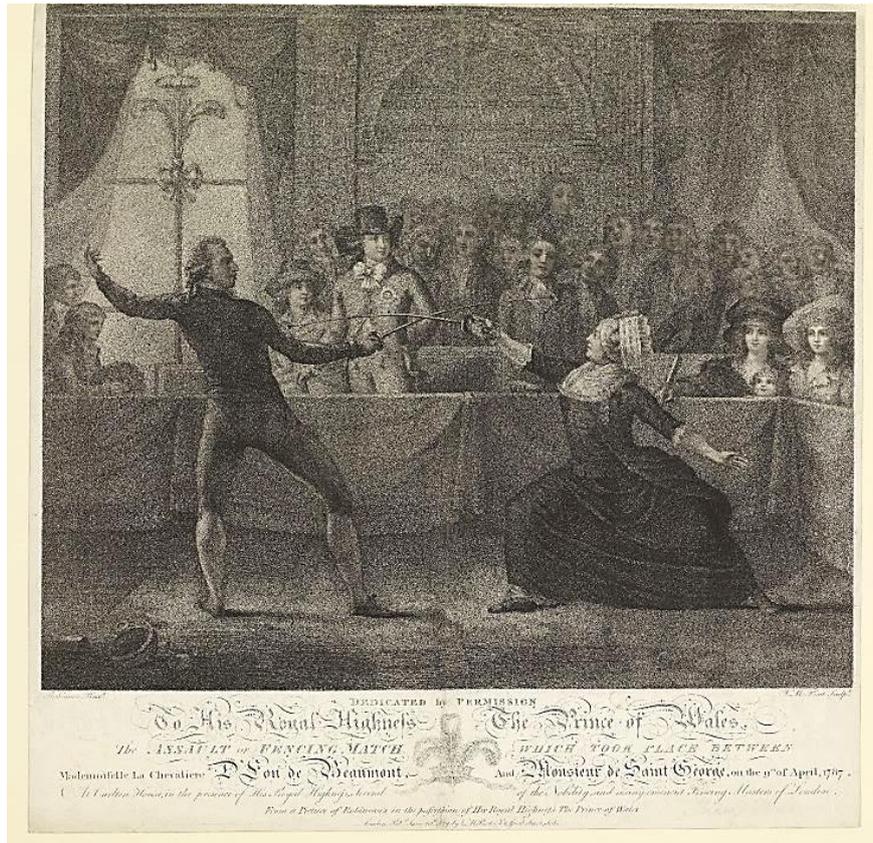


Abb. 244 Victor Marie Picot, nach Charles Robineau, *The Assault, or, Fencing Match between the Chevalier d'Eon and Monsieur de Saint George at Carlton House, 1787*, The British Museum Collection, London



Abb. 245 William Austin, *The Eccentric Duchess of Queensbury fencing with her protégé the Creole Soubise (otherwise 'Mungo')* 1773, The Lewis Walpole Collection, Yale



Abb. 246 Nach Robert Dighton, *Tally Ho*, 1786-90, The British Museum, London



Abb. 247 Georgiana Keate, *Porträt des Prinzen Lee Boo*, 1787,
The Southwark Local History Library, London



Abb. 248 Henry Kingsbury (nach Georgiana Keate),
Prince Lee Boo Second Son of Abba Thulle, 1788, The National Portrait Gallery, London



Abb. 249 Mary Delany, *Hostess at Leicester [with] A green drake Fly*, 1744

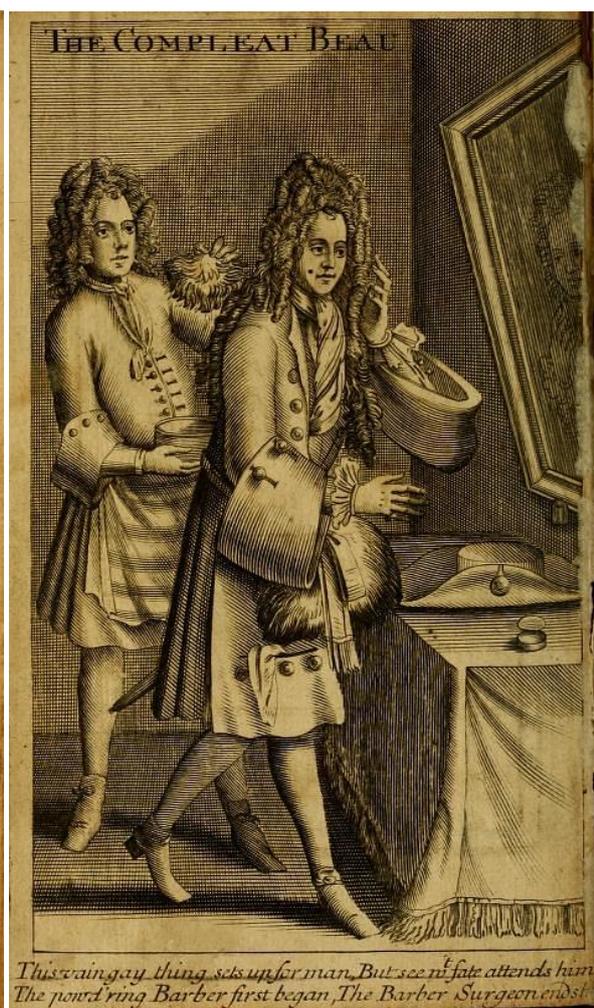
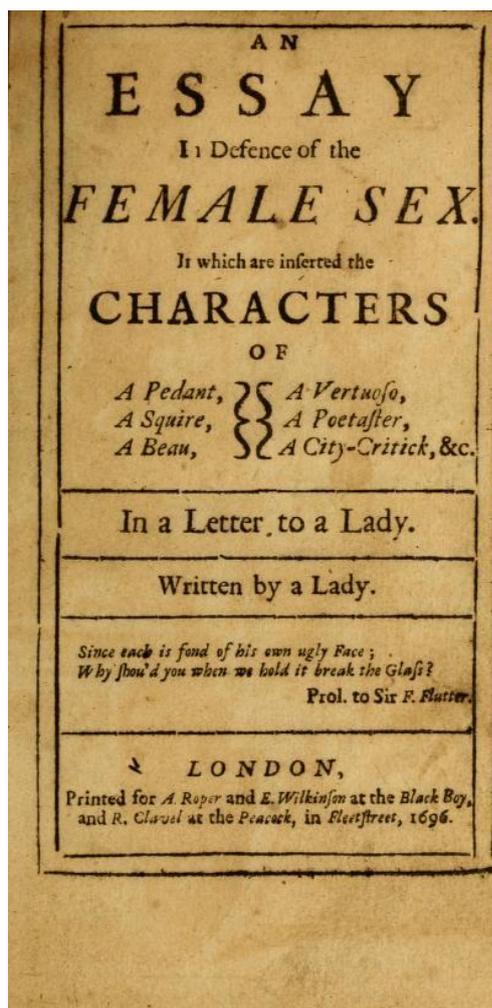


Abb. 250 Judith Drake/Mary Astell u. a. (zugeschrieben),
An Essay in Defence of the Female Sex, Frontispiz, London 1696



Abb. 251 Anon., *The Paintress*, 1772,
 The Lewis Walpole Library, Yale



Abb. 252 Anon., *The Paintress of Maccaroni's*, 1772 (?),
 The Lewis Walpole Library, Yale



Abb. 253 William Blake nach Thomas Stothard, *The Temple of Mirth*, 1784,
The British Museum, London



Abb. 254 Anon., Frontispiz der Ausgabe von Edward Howell: *Ye Ugly Face Club*,
Liverpool 1806



Abb. 255 Cesare Ripa, *Iconologia: Bugia*, 1618 (?),
The Getty Research Institute, Los Angeles



Abb. 256 Pierce Tempest, *Iconologia, or Moral Emblems*,
by Cesare Ripa, Nr. 41, *Cozening*, London 1709



Abb. 257 Cesare Ripa, *Curiosità*, 1611,
The British Library, London



Abb. 258 Thomas Jeffreys, *Curiosity*, 1772,
The British Library, London

Bildnachweis

- Abb. 1 Aus: The British Museum Collection Database, London, im Folgenden kurz: BM Coll. Reg. Nr. 1897,0505.654
- Abb. 2 Aus: The Brooklyn Museum, New York, Porcelain Collection Nr. 57.180.110
- Abb. 3 Aus: Yale Center for British Art, The Paul Mellon Collection, Nr. B1975.4.1881
- Abb. 4 Aus: The Lewis Walpole Library, Digital Collection, Yale University, fortan LWL: lwlpr22785
- Abb. 5 Aus: lwlpr22748
- Abb. 6 Aus: lwlpr13051
- Abb. 7 Aus: lwlpr03451
- Abb. 8 Aus: BM Coll., BM Satires 9226
- Abb. 9 Aus: BM Coll., Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, Blatt 32, Aufnahme privat
- Abb. 10 Aus: The Royal Collection Trust, Windsor Castle, RCIN 912495
- Abb. 11 Aus: BM Coll., Reg. Nr. Pp, 3.17
- Abb. 12 Aus: archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1662/1/Busch_Die_Autonomie_der_Kunst_1987.pdf, S. 246, Abb. 48 (22.05.19)
- Abb. 13 Aus: BM Coll., Reg. Nr. 2006, U.1105
- Abb. 14 Aus: Johann Wolfgang Goethe, „Die guten Frauen als Gegenbilder der bösen (a-l) Weiber“. Mit Kupferstichen von Johann Heinrich Ramberg. *Taschenbuch Damen auf das Jahr 1801*, hrsg. von Huber, Lafontaine, Pfeffel u.a., Frankfurt am Main 1986, S. 13, 15, 21, 25, 33, 47
- Abb. 15 Aus: Alexander Kosenina (Hg.), *Literatur-Bilder. Johann Heinrich Ramberg als Buchillustrator der Goethezeit*, Hannover 2013, S. 204
- Abb. 16 Aus: Alheidis von Rohr, *Johann Heinrich Ramberg 1763-1850. Maler für König und Volk*, Hannover 1998, S.164
- Abb. 17 Aus: The Tate Britain Collection, London, Ref. Nr. T01794
- Abb. 18 Aus: Alexander Rosenbaum, *Der Amateur als Künstler. Studien zu Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert*, Berlin 2010, S. 97, Abb. 35
- Abb. 19 Aus: BM Coll., BM Satires 2022
- Abb. 20 Aus: BM Coll. Reg. Nr. 1858, 0417. 618
- Abb. 21 Aus: The Royal Collection Trust, Windsor Castle, fortan unter RCIN, RCIN 907347
- Abb. 22 Aus: BM Coll., Reg.Nr. 1872,1012.3325
- Abb. 23 Aus: RCIN 907412
- Abb. 24 Aus: BM Coll. BM Satires 3272
- Abb. 25 Aus: BM Coll. BM Satires 1742

- Abb. 26 Aus: Kent-Burlington Alben, Nr. 22, Witt Library, Courtauld Institute, London
- Abb. 27 Aus: Kent-Burlington Alben, Nr. 26, Witt Library, Courtauld Institute, London
- Abb. 28 Aus: National Portrait Gallery, London, im Folgenden: NPG, Nr. 289
- Abb. 29 Aus: Tate Britain, Ref. Nr. 1464
- Abb. 30 Aus: Kent-Burlington-Alben, Nr. 19
- Abb. 31 Aus: Kent-Burlington-Alben, Nr. 69
- Abb. 32 Aus: NPG 873
- Abb. 33 Aus: BM Coll. BM Satires 4692
- Abb. 34 Aus: BM Coll. BM Satires 4632
- Abb. 35 Aus: BM Coll. BM Satires 4641
- Abb. 36 Aus: BM Coll. BM Satires 5367
- Abb. 37 Aus: BM Coll. BM Satires 4701
- Abb. 38 Aus: Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, BM Coll., Ausgabe
BM, Books of Print, Case 188, No. cb*. Aufn. privat
- Abb. 39 Aus: BM Coll. Reg. Nr. 2006, U, 1131
- Abb. 40 Aus: BM Coll. Reg. Nr. 2006, U, 1133
- Abb. 41 Aus: Royal Memorial Museum, Exeter, Nr. 61/1935
- Abb. 42 Aus: BM Coll. BM Satires 2776
- Abb. 43 Aus: James Peller Malcolm, *An historical sketch of the art of caricaturing*,
London 1813 Taf. 19
- Abb. 44 Aus: James Peller Malcolm, *An historical sketch of the art of caricaturing*,
London 1813 Taf. 30
- Abb. 45 Aus: Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, Frontispiz, Ausgabe wie oben,
Aufn. privat
- Abb. 46 Aus: BM Coll. BM Satires 2591
- Abb. 47 Aus: Mary Darly, *A Book of Caricaturas*, fortan: "BoC", Blatt 2, Aufn. privat,
wie fortan alle Blätter des BoC
- Abb. 48 Aus: BoC, Blatt 3,
- Abb. 49 Aus: BoC, Blatt 7
- Abb. 50 Aus: BoC, Blatt 8
- Abb. 51 Aus: BoC, Blatt 9
- Abb. 52 Aus: William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, 1753, Frontispiz
- Abb. 53 Aus: BoC, Blatt 10
- Abb. 54 Aus: BoC, Blatt 11
- Abb. 55 Aus: BM Coll. Reg. Nr. 1943,0410.1940
- Abb. 56 Aus: BM Coll. Reg.Nr. 1948,0214.490

- Abb. 57 Aus: BM. Coll. Reg.Nr. 1985,0119.357
- Abb. 58 Aus: Diana Donald, *The Age of Caricature*, London 1996, S. 13, Abb. 14
- Abb. 59 Aus: BM Coll., BM Satires 7937
- Abb. 60 Aus: Ann Bermingham, *Learning to Draw. Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, London/New Haven 2000, Abb. 14
- Abb. 61 Aus: The Metropolitan Museum of Art, New York, Accession Number: 62.600.2(1)
- Abb. 62 Aus: Werner Hofmann u.a. (Hgg.), *Ich traue meinen Augen nicht*, Krems 2011, Abb. 26
- Abb. 63 Aus: Katalog<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2015/3621>, S.178, TF. 4
- Abb. 64 Aus: BoC, Blatt 4
- Abb. 65 Aus: BoC, Blatt 5
- Abb. 66 Aus: The Metropolitan Museum of Art, New York, Accession Number: 62.600.2(2)
- Abb. 67 Aus: Constance C. McPhee/ Nadine Orenstein, Ausst.kat. *Infinite Jest. Caricature and Satire from Leonardo to Levine*, New York (Metropolitan Museum) 2011, S. 8
- Abb. 68 Aus: Tate Britain, Print Room, Ref. Nr. T11709
- Abb. 69 Aus: Jürgen Döring, *Eine Kunstgeschichte der frühen englischen Karikatur*, Bd. 1, Hildesheim 1991, S. 230
- Abb. 70 Aus: BoC, Blatt 20
- Abb. 71 Aus: The California Digital Library, Berkeley, ucb.b17986417
- Abb. 72 Aus: Jürgen Döring 1991, Abb. 59
- Abb. 73 Aus: LWL, lwlpr 01837
- Abb. 74 Aus: BoC, Blatt 6
- Abb. 75 Aus: BoC, Blatt 14
- Abb. 76 Aus: BoC, Blatt 16
- Abb. 77 Aus: LWL, lwlpr 0 1803
- Abb. 78 Aus: Mary Darly (publ.), *A Political and Satirical History*, Bd. I, London 1760 (?),
- Abb. 79 Aus: M. Darly, *A Political and Satirical History*, Bd. II, Eighteenth-Century Online Collections, <http://find.galegroup.com/ecco/retrieve.do?sgHitCountType=None&>
- Abb. 80 Aus: Gale Document Number: CW3315969042
- Abb. 81 Aus: Gale Document Number: CW3315969050
- Abb. 82 Aus: Gale Document Number: CW3315969089
- Abb. 83 Aus: BM Coll., BM Satires 3961
- Abb. 84 Aus: BM Coll., BM Satires 3917
- Abb. 85 Aus: LWL, lwlpr02385

- Abb. 86 Aus: BM Coll., BM Satires 4057
- Abb. 87 Aus: Linda F. Lapidés, *The Cries of London. The Cries of New York*, New York/London 1977, S. 12
- Abb. 88 Aus: BM. Coll., Reg. Nr. 1904,0819.568
- Abb. 89 Aus: Museum of London, Collection Online, ID. 61.39/8
- Abb. 90 Aus: BM Coll., BM Satires 3126
- Abb. 91 Aus: BM Coll., Reg. Nr. 2010,7081.541
- Abb. 92 Aus: BM Coll., Reg. Nr. 1939,0215.3
- Abb. 93 Aus: Linda Lapidés, *The Cries of London*, S. 16/17
- Abb. 94 Aus: BM Coll., BM Satires 4071
- Abb. 95 Aus: BM Coll., BM Satires 3972
- Abb. 96 Aus: BM Coll., BM Satires 4054
- Abb. 97 Aus: BoC, Blatt 27
- Abb. 98 Aus: Carmen C. Brambach (Hg.), Kat. Metropolitan Museum, New York 2003, Nr. 71
- Abb. 99 Aus: BM Coll., Reg.Nr. 1858,0626.273
- Abb. 100 Aus: siehe Abb. 46, 97 und 99
- Abb. 101 Aus: BoC, Blatt 38
- Abb. 102 Aus: BM Coll., Reg. Nr. 1883, 0512.17
- Abb. 103 Aus: BM Coll., Reg. Nr. SL 5237.41
- Abb. 104 Aus: Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, Acc.Nr. B1977.14.5984
- Abb. 105 Aus: BoC, Blatt 34
- Abb. 106 Aus: BoC, Blatt 35
- Abb. 107 Aus: BoC, Blatt 42
- Abb. 108 Aus: BoC, Blatt 30
- Abb. 109 Aus: The Royal Collection Trust, Windsor, RCIN 803720
- Abb. 110 Aus: The Royal Collection Trust, Windsor, RCIN 912601
- Abb. 111 Aus: The Royal Collection Trust, Windsor, RCIN 912446
- Abb. 112 Aus: BoC, Blatt 52
- Abb. 113 Aus: Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig, WHollar AB 3.415
- Abb. 114 Aus: The Royal Collection Trust, Windsor, RCIN 803783
- Abb. 115 Aus: Gustav Parthey, *Wenzel Hollar. Beschreibendes Verzeichnis seiner Kupferstiche*, Berlin 1853, S. 374f.
- Abb. 116 Aus: Kenneth Clark, *A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Bd. II, Cambridge 1935, Nr. 12466

- Abb. 117 Aus: Musée de Strasbourg, zitiert nach Clark 1935, ebd.
- Abb. 118 Aus: Clark 1935, Nr. 12474
- Abb. 119 Aus: Clark 1935, Nr. 12465
- Abb. 120 Aus: BoC, Blatt 15
- Abb. 121 Aus: Library of Congress, Washington, Reprod.-Nr. LC-USZ62-90568
- Abb. 122 Aus: Gerald Kahan, *George Alexander Stevens and the Lecture upon Heads*, Georgia 1984, Taf. 1
- Abb. 123 Aus: Kahan 1984, Taf. 7
- Abb. 124 Aus: Kahan 1984, Taf. 8
- Abb. 125 Aus: Kahan 1984, Taf. 8, Detail Nr. 42
- Abb. 126 Aus: Kahan 1984, Taf. 8, Detail Nr. 34
- Abb. 127 Aus: Kahan 1984, Taf. 8, Detail Nr. 23
- Abb. 128 Aus: BM Coll., Reg. Nr. 1920.1012.7.1-60
- Abb. 129 Aus: BM Coll., BM Satires 2173
- Abb. 130 Aus: Detail BM Satires 2173
- Abb. 131 Aus: BM Coll., Reg. Nr. 1851,0308.180
- Abb. 132 Aus: BM Coll., BM Satires 2403
- Abb. 133 Aus: Detail BM Satires 2403
- Abb. 134 Aus: The Victoria & Albert Museum Collection Online, Museum Nr. S.1004-2010
- Abb. 135 Aus: BM Database, BM Satires undescribed, Reg.-Nr. 1001.40
- Abb. 136 Aus: The Yale University Library, YUL Digital Collection, lwlpr 04144
- Abb. 137 Aus: Mary Darly, BoC, Blatt 18
- Abb. 138 Aus: The National Portrait Gallery, London, NPG D35068
- Abb. 139 Aus: BM Coll., BM Satires 5009
- Abb. 140 Aus: BM Coll., Reg. Nr. 1851, 0308.241
- Abb. 141 Aus: BM Satires 4305
- Abb. 142 Aus: BM Satires 4050
- Abb. 143 Aus: BM Coll., Richard Bull Catalogue, Nr. 139, S. 157, Aufn. privat
- Abb. 144 Aus: BM Coll., BM Satires 4641
- Abb. 145 Aus: BM Coll., Reg. Nr.1848,0708.43
- Abb. 146 Aus: BM Coll., Reg. Nr.1868,0822.1567
- Abb. 147 Aus: Lewis Walpole Library, lwlpr03272
- Abb. 148 Aus: BM Coll., BM Satires 5807, ohne Abb., Aufn. privat
- Abb. 149 Aus: BM Coll. Reg. Nr., Nn,6.65

- Abb. 150 Aus: BM Coll. Reg. Number 1871,0812.1712
- Abb. 151 Aus: Samuel Ireland, *Graphic Illustrations*, Bd. I.,
Abb. o.N., nach S. 114, London 1794
- Abb. 152 Aus: BM Coll., Reg.-Nr. Oo, 5.3
- Abb. 153 Aus: Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18.
Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 303
- Abb. 154 Aus: BM. Coll., BM Satires 1872, Reg. Nr. 1862,0614.1281
- Abb. 155 Aus: Joseph Burke/Colin Calwell, *Hogarth, The Complete Engravings*,
London 1968, Abb. 133
- Abb. 156 Aus: Burke /Callwell 1968, Abb.193-98
- Abb. 157 Aus: BM Coll., BM Satires 2838, Reg. Nr. 1875,0213.355
- Abb. 158 Aus: National Portrait Gallery, London, NPG D 18627
- Abb. 159 Aus: BM Coll., BM Satires 2106
- Abb. 160 Aus: BM Coll., BM Satires 2840
- Abb. 161 Aus: BM Coll., Reg.-Nr. 1867,0309,481
- Abb. 162 Aus: BM Coll., Reg. Nr. 1867, 1214.799
- Abb. 163 Aus: Thomas Kühne (Hg.), *Männergeschichte – Geschlechtergeschichte.
Männlichkeit im Wandel der Moderne*, Frankfurt am Main/New York 1996, S. 39,
Abb. 1
- Abb. 164 Aus: Claudia Honegger, *Die Ordnung der Geschlechter*, Frankfurt a.M. 1991,
S. 10
- Abb. 165 Aus: Lewis Walpole Library, ID lwl pr 03972
- Abb. 166 Aus: BM Coll., BM Satires 7114
- Abb. 167 Aus: Elizabeth Eger/Lucy Peltz, *Brilliant Women, 18-Century Bluestockings*,
London 2008, S. 23
- Abb. 168 Aus: Victoria & Albert Online Collection, Museum Nummer: E.1239-1990
- Abb. 169 Aus: BM Coll., BM Satires 8567
- Abb. 170 Aus: BM Coll., BM Satires 7107
- Abb. 171 Aus: BM Coll., BM Satires 7248
- Abb. 172 Aus: BM Coll., The National Portrait Gallery, NPG D12536
- Abb. 173 Aus: BM Coll., BM Satires 9310
- Abb. 174 Aus: BM Coll., BM Satires 9083
- Abb. 175 Aus: BM Coll., BM Satires 9581
- Abb. 176 Aus: Ronald Paulson, *Hogarth and his Times*, London 1971, S. 132-139
- Abb. 177 Aus: BM Coll., BM Satires 3226
- Abb. 178 Aus: Alheidis von Rohr, *Johann Heinrich Ramberg, 1763 - Hannover - 1840,
Maler für König und Volk*, Hannover 1989, S. 136

- Abb. 179 Aus: BM Coll., BM Satires 6096
- Abb. 180 Aus: BM Coll., Reg.-Nr. 1868.1212, 589
- Abb. 181 Aus: BM Coll., BM Satires 14082
- Abb. 182 Aus: <http://www.artnet.com/artists/john-russell/portrait-of-miss-georgina-keate>
(24.03.2016)
- Abb. 183 Aus: BM Coll., BM Satires 8191
- Abb. 184 Aus: BM Coll., BM Satires 8190
- Abb. 185 Aus: <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/la-toilette-d-un-clerc-de-procureur#infos-principales>
- Abb. 186 Aus: The National Portrait Gallery, London, NPG d12485
- Abb. 187 Aus: The National Portrait Gallery, London, NPG d12486
- Abb. 188 Aus: The National Portrait Gallery, London, NPG d12702
- Abb. 189 Aus: BM Coll., BM Satires 9846
- Abb. 190 Aus: BM Coll., BM Satires 10589
- Abb. 191 Aus: BM Coll., BM Satires 10253
- Abb. 192 Aus: BM Coll., BM Satires 8145
- Abb. 193 Aus: Ausst-Kat. *Napoleons neue Kleider*, S. 215, IV.9
- Abb. 194 Aus: BM Coll., BM Satires 2382
- Abb. 195 Aus: BM Coll., BM Satires 5955
- Abb. 196 Aus: National Portrait Gallery, London, NPG D12611
- Abb. 197 Aus: The Lewis Walpole Library, lwlpr06691
- Abb. 198 Aus: The Lewis Walpole Library, lwlpr 16925
- Abb. 199 Aus: The Lewis Walpole Library, lwlpr 16926
- Abb. 200 Aus: The Lewis Walpole Library, lwlpr 16928
- Abb. 201 Aus: The Lewis Walpole Library, lwlpr 16927
- Abb. 202 Aus: BM Coll., BM Satires 5612
- Abb. 203 Aus: The Lewis Walpole Library, lwlpr 16932
- Abb. 204 Aus: The Lewis Walpole Library, lwlpr 16938
- Abb. 205 Aus: The Lewis Walpole Library, lwlpr 16939
- Abb. 206 Aus: <http://www.wopc.co.uk/transformation>
- Abb. 207 Aus: <http://www.wopc.co.uk/transformation/motley-pack>
- Abb. 208 Aus: English Heritage, Kenwood
- Abb. 209 Aus: Kim Sloan, *'A Noble Art'. Amateur Artists and Drawing Masters c. 1600-1800*, London 2000, Abb. 182
- Abb. 210 Aus: The National Portrait Gallery, London, NPG D34449

- Abb. 211 Aus: Sloan 2000, Abb. 182
- Abb. 212 Aus: Diana Donald, *The Age of Caricature, Satirical Prints in the Reign of George III*, New Haven/London 1996, S. 17, Abb. 18
- Abb. 213 Aus: BM Collection Database, BM Satires 7097
- Abb. 214 Aus: BM Collection Database, Maria Cosway, *Progress of Female Dissipation*, Blatt 4, Reg.-Nr. 1868, 1212.572
- Abb. 215 Aus: BM Collection Database, Reg.-Nr.CIB.52494
- Abb. 216 Aus: BM Collection Database, Reg.-Nr. 1852,0214.91
- Abb. 217 Aus: BM Collection Database, Reg.-Nr. 1931,0413.424
- Abb. 218 Aus: BM Collection Database, BM Satires 8033
- Abb. 219 Aus: BM Collection Database, Reg.-Nr. 1919,1205.3
- Abb. 220 Aus: BM Collection Database, BM Satires 6803
- Abb. 221 Aus: BM Collection Database, Reg.-Nr.1899,0713.112
- Abb. 222 Aus: BM Collection Database, BM Satires 1722
- Abb. 223 Aus: BM Collection Database, BM Satires 1610
- Abb. 224 Aus: BM Collection Database, BM Satires 1611
- Abb. 225 Aus: BM Collection Database, BM Satires 6700
- Abb. 226 Aus: BM Coll., BM Satires 5187
- Abb. 227 Aus: BM Coll., BM Satires 5188
- Abb. 228 Aus: BM Coll., BM Satires 5189
- Abb. 229 Aus: BM Coll., BM Satires 11100
- Abb. 230 Aus: The National Portrait Gallery, London, NPG D12554
- Abb. 231 Aus: The National Portrait Gallery, London, NPG D 12962
- Abb. 232 Aus: The National Portrait Gallery, London, NPG D 12960
- Abb. 233 Aus: BM Coll., Reg.-Nr. 1983,0625.74
- Abb. 234 Aus: *The Newgate Calendar*, hrsg. von Donal Ó Danachair, Bd. 4, S. 378ff.
Online-Ausgabe: <http://www.exclassics.com/newgate/ng04.pdf>
- Abb. 235 Aus: BM Coll., Reg.-Nr. D,2.3433
- Abb. 236 Aus: BM Coll., BM Satires 14745
- Abb. 237 Aus: BM Coll., BM Satires 14746
- Abb. 238 Aus: *The Female Spectator* by Eliza Haywood, 1745 in: Elizabeth Eger/Lucy Peltz, *Brilliant Women*, London 2008, Abb. S. 48
- Abb. 239 Aus: <https://archive.org/details/femalespectator01haywiala>
- Abb. 240 Aus: Elizabeth Eger/Lucy Peltz 2008, S. 128
- Abb. 241 Aus: BM Collection Database, Reg. Nr. 2010,7081.6420

- Abb. 242 Aus: BM Coll., Reg.-Nr. 1868. 1221.14
- Abb. 243 Aus: BM Coll., Reg.-Nr. 1927,1008.363
- Abb. 244 Aus: The BM Coll., Reg. Nr. 1851,0308, 219
- Abb. 245 Aus: The Lewis Walpole Collection, Yale lwlpr03665
- Abb. 246 Aus: The BM Coll., Reg. Nr. 1935, 0522.1.132
- Abb. 247 Aus: Susan Bennett, 'I awleis admired your talent': *The artistic life of Georgiana Jane Henderson (nee Keate)* (1764-1853), London 2008, S.119, Abb. 59
- Abb. 248 Aus: The National Portrait Gallery, London, NPG D14235
- Abb. 249 Aus: Mark Laird/Alicia Weisberg-Roberts (Hg.), *Mrs Delany & Her Circle*, London 2009, S. 174
- Abb. 250 Aus: Judith Drake/Mary Astell, u. a., *An Essay on the Defence of the Female Sex. In which are inserted the Characters of A Pedant, A Squire, A Beau, A Vertuoso, A Poetaster, A City Critick – &c. In a Letter to a Lady. Written by a Lady*, London 1696, S. 60
- Abb. 251 Aus: BM Coll., Reg. Nr. 1886,0617.52
- Abb. 252 Aus: BM Coll., Reg. Nr. 1902,1011.802
- Abb. 253 Aus: BM Coll., BM Satires 6736
- Abb. 254 Aus: Gretchen Henderson, "Ugly Clubs," *Nineteenth-Century Disability: Cultures & Contexts*, <http://www.nineteenthcenturydisability.org/items/show/48>, o.S.
- Abb. 255 Aus: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1645/0143/image>
- Abb. 256 Aus: Ulrike Bolte, *Deformität als Metapher*, Frankfurt a. M. 1993, Abb. 10
- Abb. 257 Aus: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1645/0199/image>
- Abb. 258 Aus: The British Library, London, Thomas Jeffreys, *A Collection of the Dresses of different Nations, Ancient and Modern*, Bd. 4, Nr. 235: 237, London 1773