

# Exzentrische Gesten und ausgefallene Sujets: Reynolds zeichnet in der Toskana

Giovanna Perini Folesani  
**Sir Joshua Reynolds in Italia  
 (1750–1752). Passaggio in Toscana.**  
**Il taccuino 201 a 10 del British  
 Museum.** Florenz, Leo S. Olschki  
 2012. 512 S., 98 Abb.  
 ISBN 978-88-222-5999-8. € 48,00

Von den insgesamt 10 Skizzenbüchern Joshua Reynolds, die dieser auf seiner zweijährigen Reise durch Italien anfertigte, hat Giovanna Perini Folesani für ihren Katalog dasjenige ausgewählt, das auf den ersten Blick am wenigsten Überraschendes zu bieten scheint. Nicht etwa die Skizzenbücher aus Rom oder Venedig, sondern das von Reynolds mehrwöchigem Aufenthalt in der Toskana liegt nun in einer vollständigen und üppig kommentierten Ausgabe vor. Reynolds hatte auf seiner Italienreise in den Jahren 1750–52 zunächst Rom und Neapel besucht und erst dann die Reise nach Florenz, Bologna und Venedig angetreten. Diese Marginalisierung von Florenz zeigt sich dann noch rund 30 Jahre später in Goethes Italienreise, für den die Stadt am Arno bekanntlich im Vergleich zu Rom und Neapel weniger attraktiv war. Doch gerade weil Reynolds' Aufenthalt in der Toskana bislang eher als Durchreisestation angesehen wurde, wo er bis auf Michelangelo kaum andere bedeutende Künstler studieren konnte, auf die er sich später in seinen akademischen Vorträgen und Schriften berufen sollte, kommt diesem Skizzenbuch zweifellos eine besondere Bedeutung als Quelle zu.

Die insgesamt 79 beidseitig skizzierten Blätter, die das Skizzenbuch aus dem British Museum heute umfasst, das ursprünglich umfangreicher war und auf 96 Blätter geschätzt wird, werden in

dem Band sämtlich in qualitativollen Schwarz-Weiß-Abbildungen reproduziert. Auf eine dichte Einleitung von 169 Seiten, die eine genaue Beschreibung des Skizzenbuchs sowie der Kriterien seiner Veröffentlichung bietet, folgt der eigentliche, dreiteilige Katalogteil. Zunächst findet sich eine Transkription aller Auf- und Inschriften eines jeden Blatts, im zweiten Teil werden diese dann übersetzt und kommentiert. Erst der dritte Teil des Katalogs bietet schließlich einen ausführlichen Kommentar zu jeder einzelnen Skizze. Perini Folesani hat nicht nur fast alle Skizzen identifizieren können, sondern ist auch der Sammlungsgeschichte der Originale und ihrer Rezeption nachgegangen. Dabei überrascht sie den Leser immer wieder mit ihrem stupenden Wissen sowohl bezüglich der toskanischen Sammlungslandschaft als auch im Hinblick auf das Werk Reynolds'. Tatsächlich basiert der Katalog auf einer jahrzehntelangen Forschungsarbeit über den Maler, die sich in zahlreichen Artikeln niedergeschlagen hat.

## FLORENZ STATT ROM

Da sich die Autorin dazu entschieden hat, die Zeichnungen gemäß der Abfolge zu publizieren, in der sie heute im British Museum zu finden sind, lässt sich hieraus nur bedingt der Ablauf der Reise von Joshua Reynolds rekonstruieren. Abgesehen von den fehlenden Blättern befinden sich – wie in anderen Skizzenbüchern des Malers – auch in diesem Blätter von anderen Stationen seiner Reise, die in Paris endete. Dennoch lässt sich das Itinerar anhand vieler Orts- und teils auch Datumsangaben auf den Blättern selbst annähernd nachvollziehen. Unter anderem findet sich dort eine Notiz, die seine Abreise aus Rom dokumentiert, eine andere anlässlich seiner Ankunft in Florenz. Demnach muss Reynolds seine Reise am 3. Mai 1752 von Rom aus angetreten haben, die ihn über Narni, Terni, Foligno, Perugia und Assisi nach Florenz führte, wo er am 10. Mai ankam. Wann genau er



Abb. 1 Sir Joshua Reynolds, Kohlezeichnung nach einem römischen Fresko in der Caffarellikapelle von Santa Maria sopra Minerva; oben: Minervatempel in Assisi, 1752. 18,2 x 13,2 cm. London, British Museum (Perini Folesani 2012, Blatt c.2r)

von dort wieder abreiste, lässt sich seinen Notizen allerdings nicht entnehmen, so dass die Dauer seines Florentiner Aufenthalts nicht genau bestimmt werden kann. Die Autorin spricht sich zudem dafür aus, dass es zwei Florenzaufenthalte gegeben haben muss, einen zu Beginn der Italienreise und den im Skizzenbuch des British Museum 201 a 10 dokumentierten vom Frühsommer 1752.

Die Italienreise, die Reynolds unternahm, noch bevor er sich in London als selbständiger Künstler etablierte, diente selbstredend der Vertiefung und dem Abschluss seiner Lehrjahre. Wie wichtig ihm dabei das Studium der Tradition war, lässt sich noch in seinen *Discourses of Art* ermessen, jenen Reden, die er vor der neugegründeten Royal Academy und dann jährlich erneut anlässlich der

der an den später von ihm postulierten Kanon hielt noch, dass seine Zeichnungen vollständige Gemälde wiedergeben. Vielmehr zeigen weitaus die meisten Blätter rasch skizzierte Figuren, Ornamente und Landschaften, an denen teils sein Interesse für die Komposition, teils für die Einzelfigur und für die Umrisse oder die isolierte Geste deutlich hervortritt (Abb. 1). Angesichts dieser mit nervösem Stift hingeworfenen, auf Dekontextualisierung einzelner Figuren ausgerichteten Studien stellt sich daher die Frage, welche Funktion diese Zeichnungen für Reynolds eigentlich hatten. Ein Ersatz für eine persönliche Kunstsammlung, die er sich erst später anlegen sollte, waren diese Skizzen nicht. Perini Folesani zufolge können sie auch nicht auf seinen noch in England bei Thomas Hudson genossenen Zei-

Preisvergaben hielt. Als Anhänger der Ideenlehre wurde er darin nicht müde, die Rolle der Erfahrung (*experience*) hervorzuheben, um sich eine Idee von der angestrebten Schönheit zu machen. Reynolds propagierte nach wie vor das Studium der Antike und der „Alten Meister“, vor allem Michelangelo und Raffaels, denn diese Künstler hätten den geforderten Abstraktionsprozess bereits vollzogen und seien der Idee der Schönheit sehr nahe gekommen. Wir wissen nicht, ob der Maler bereits am Anfang seiner Reise diese kunsttheoretischen Vorstellungen mit solcher Klarheit ausgebildet hatte, oder ob er nicht erst in Rom mit der Ideenlehre in Berührung gekommen ist.

### SAMMLUNGSSTÜCKE FÜR DIE KÜNFTIGE EIGENPRODUKTION

In Anbetracht einer solchen strikt akademischen Position ist es höchst erstaunlich, dass Reynolds sich in seinem Skizzenbuch we-

chenunterricht zurückgeführt werden, denn bei ihm lernte er das Kopieren des jeweiligen Meisters, bis er dessen Duktus präzise beherrschte. Die Zeichnungen des toskanischen Skizzenbuchs folgen dagegen diesem mimetisch illustrativen Modus ganz offensichtlich nicht.

Die Autorin sieht vielmehr einen mnemotechnischen Impuls am Werk und versteht die Skizzenbücher als Form einer Mustersammlung, die jedoch keine repräsentativen Zwecke verfolgte, sondern allein für die eigene Arbeit bestimmt war. Tatsächlich dokumentieren die Skizzenbücher die spezifische Art der Arbeit Reynolds mit und an der Tradition, denn der Maler nutzte diese ganz offensichtlich im Sinne eines exzentrischen Archivs. So interessiert er sich in diesen teils flüchtig hingeworfenen Skizzen nicht für die Anreicherung seines Bildgedächtnisses, vielmehr für das Festhalten von in den Bildern entdeckten Gesten und Kompositionen abseits der Norm. Dabei musste es sich, wie Perini Folesani besonders hervorhebt, nicht unbedingt um neue Erfindungen handeln, es reichte auch ein wenig bekanntes Gemälde bzw. eine bislang kaum rezipierte Szene.

Mit großer Kennerschaft geht die Autorin zudem der Verwendung einzelner Skizzen nach, die sie mit verschiedenen Gemälden in Verbindung zu bringen versucht (vgl. z.B. *Abb. 2*, das Mädchen seitenverkehrt in *Abb. 3*). Auf diese Weise diskutiert sie einen Großteil von Reynolds' malerischem Werk, macht es aber ihren Lesern mangels fehlender Vergleichsabbildungen nicht immer leicht, ihren Überlegungen zu folgen. Dabei versteht sie diese Analyse nicht als dokumentarischen Selbstzweck, sondern reflektiert die Malerei Reynolds als eine Art Palimpsest. Man darf gespannt sein, ob sie die bereits an anderer Stelle für die Erforschung der Intertextualität von Quellenschriften angewandte Methode, die in ihrer Einleitung zur jetzt vorliegenden Publikation im Wesentlichen eine (berechtigte) Forderung bleibt, demnächst auch in Form von Bildanalysen oder gar einer Monographie über Reynolds weiter entwickeln wird (vgl. Giovanna Perini, *L'arte di descrivere: La tecnica dell'ecriasi in Malvasia e Bellori*, in: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 3, 1989, 175–206).



**Abb. 2 Reynolds, Zwei Engel nach Federico Barocci Madonna del Popolo, 1752. Kohlezeichnung, 18,2 x 13,2 cm. London, British Museum (Perini Folesani 2012, Blatt c.28r)**

### SUCHE NACH DEM UNGEWOHNTEN

Tatsächlich existierten zu Reynolds' Zeit in der Toskana wenige Gemälde, die damals schon kanonisch waren. Auch dem heutigen Leser sind die Maler, die er auf seiner Reise studierte, eher weniger bekannt. In seinen Notizen, die sich teilweise wie die Dokumentation der Reisesationen eines Kunstgelehrten lesen, tauchen neben den großen Namen Raffael, Michelangelo, Tizian, Giulio Romano, Correggio und Federico Barocci viele weniger bekannte wie Giovanni Bilivert, Carlo Dolci, Antonio Domenico Gabbiani, Giovanni di San Giovanni, Alessandro Gherardini, oder auch die der Bildhauer Pietro Francavilla und Giovanni Battista Caccini auf, um nur einige zu nennen. Während Reynolds sich also einerseits für das gesamte Spektrum der Florentiner Malerei des 17. Jahrhunderts interessierte und dabei kaum einen Namen ausließ, nahm er andererseits auch Notiz von früheren Künstlern. So dokumentiert er in einer Notiz auf Blatt c.31v seinen Besuch der Brancacci-Kapelle in Santa Maria del Carmine und fügt hinzu, Raffael habe sich für seine „Ausweisung von Adam und Eva aus dem Paradies“

hiervon inspirieren lassen. Perini Folesani meint, diese Bemerkung als Irrtum entlarven zu können: Reynolds habe hier Raffaels mit Michelangelos Darstellung der Szene an der Sixtinischen Decke verwechselt.

War die Brancacci-Kapelle dank Vasari nie in Vergessenheit geraten und wurde im 18. Jahrhundert zusammen mit Ghiberti und anderen „Primitiven“ wiederentdeckt und insbesondere vom Maler und Karikaturisten Thomas Patch (1725–82), mit dem auch

Reynolds in Kontakt stand, in jener Zeit gerade für einen immer größeren Abnehmerkreis kopiert, ist es vielmehr Reynolds tiefgehendes Interesse an der barocken Kunst in Florenz, die überrascht. Zur Erklärung führt Perini Folesani den provinziellen Charakter der Stadt im Settecento an und weist auf die in England wenig bekannte toskanische Schule hin, die Reynolds Interesse geweckt haben mag. Allerdings scheint dieses nur von kurzer Dauer gewesen sein, denn Reynolds sollte keinen der Florentiner Künstler des 17. Jahrhunderts in seinen *Discourses* je erwähnen. So trug auch er nicht dazu bei, die toskanische Malerschule in ihr Recht zu setzen.

### KANONSPRENGENDE NEUORIENTIERUNG

Dieser Punkt wirft allerdings weitere Fragen auf, die im Rahmen einer Einleitung nicht ausreichend geklärt werden können. So wäre es lohnend, das geringe Ansehen und die periphere Stellung der toskanischen Schule oder besser der Florentiner Malerei des Barocks im 18. Jahrhundert noch genauer zu untersuchen, die nicht allein aus der wirtschaftlichen Situation der Toskana erklärt werden kann. Vielmehr hat die Hierarchisierung von Schulen wie bereits bei Giovan Battis-



Abb. 3 Reynolds, Wahrsagerin, 1777 ausgestellt. Öl auf Lw., 145 x 123,2 cm. Waddesdon Manor, The National Trust (David Mannings, Sir Joshua Reynolds. A Complete Catalogue of his Paintings, New Haven u.a. 2000, Bd. 2, S. 127)

ta Agucchi, der in seinem unvollendeten Malertraktat um 1600 die Florentinische von den anderen drei italienischen Schulen deutlich absetzt, mit Sicherheit kunsthistoriographische Gründe, aus denen dann sammlungspolitische Konsequenzen erwachsen. Gerade vor dem Hintergrund der Bemühungen Filippo Baldinuccis, das Ansehen der Florentiner Malerschule von ihren Anfängen bis in seine Gegenwart zu steigern, erscheint die Marginalisierung der Florentiner Schule des Barock als geradezu anachronistisch. Es scheint, als habe Vasaris *invention of tradition*, derzufolge die Künstler der *terza età* eine für spätere Generationen unerreichbare Blüte erreicht hatten, immer noch nachgewirkt. Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, dass Reynolds, der nicht nur seinen XV. und letzten *Discourse* von 1790 Michelangelo widmen sollte, sondern dessen Interesse für Buonarroti sich auch in seiner Malerei abbildet, während seines Florenzaufenthalts 1752 Michelangelo und Giambologna einer paragonalen Betrachtung unterzog, aus dem letzterer als Sieger hervorgehen sollte.

So wie Reynolds versuchte, in seinen Skizzen vor allem unkanonische Details der von ihm studierten Gemälde und Statuen festzuhalten, so ist



Abb. 4 Reynolds, Karikatureske Skizze von vier Männern mit Hüten, 1752. Kohlezeichnung, 18,2 x 13,2 cm. London, British Museum (Perini Folesani 2012, Blatt c.78v)

auch ihre Adaption in seinen eigenen Werken äußerst komplex und beschränkt sich nicht allein darauf, gelehrte Assoziationen im Betrachter wecken zu wollen. Perini Folesani sieht daher in den Skizzen eine zweifache Dynamik am Werk: Während sie einerseits noch als Dokumente für Reynolds Beschäftigung mit der gesamten italienischen Tradition verstanden werden können, äußert sich in seiner besonderen Art und Weise zu zeichnen bereits ein Umgang mit dieser Tradition, der letztlich von ihr wegführt. Auf den Blättern sind die Figuren in der Regel aus ihrem Zusammenhang gerissen. In vielen Fällen interessiert den Zeichner vor allem ihre Haltung, während Mimik und Kleidung keine Rolle spielen. Immer wieder kommt die Autorin auf Reynolds Verhältnis zu Hogarth zu sprechen, dem sie eine bislang unterschätzte Vorbildrolle zuweist.

Diese verwirft sie allerdings gerade im Hinblick auf Reynolds Karikaturen wieder und kann zeigen, wie sehr seine heiter-unverletzende Form der Karikatur noch in der italienischen Tradition von Leonardo, Agostino und Annibale Carracci sowie Pier Leone Ghezzi verwurzelt ist, im Unterschied zu Hogarth also gerade nicht auf Gesellschaftskritik abzielt (Abb. 4). Wie beliebt die englische Praxis des Karikierens auch im 18. Jahrhundert unter britischen Italienreisenden war, zeigt der Hinweis auf den heute fast unbekanntem Tho-

mas Patch, der 1755 wegen seiner Homosexualität aus Rom fliehen musste und sich in Florenz niederließ, wo er über sein freundschaftliches Verhältnis zum britischen Gesandten Horace Mann mit englischsprachigen Touristen in Kontakt kam und für diese Kopien berühmter Gemälde, aber auch Karikaturen als Souvenirs von der *Grand Tour* anfertigte. Generell rekonstruiert die Autorin über die Eintragungen

in Reynolds Skizzenbuch auch das personelle Netzwerk, das sich der Maler in Florenz aufbaute und aus dem ihm ein bleibender Nutzen erwuchs, denn so mancher Reisende wurde später zum Auftragnehmer.

Der im Skizzenbuch mit seinen Zeichnungen und Notizen vielseitig dokumentierte Florenzaufenthalt Joshua Reynolds im Frühsommer 1752 wird von Giovanna Perini Folesani also nicht nur in Katalogform präsentiert. Vielmehr bietet sie Vertiefungen an den verschiedensten Stellen, die weit über die allein schon schwierigen Identifikationen der Zeichnungen und die Rekonstruktion des Aufenthalts hinausgehen. Folgen wir der Autorin, so tritt uns in den Skizzen nicht nur eine von Reynolds Künstlerkollegen wie von der Forschung vernachlässigte Welt im damals wenig beachteten Florenz entgegen, sondern auch ein Maler, der am Ende seiner Ausbildungszeit einen innovativen und zukunftssträchtigen künstlerischen Weg einschlug.

---

PROF. DR. ELISABETH OY-MARRA