

## Piranesis »Carceri« und der Capriccio-Begriff im 18. Jahrhundert

von Werner Busch

Bei der folgenden Untersuchung handelt es sich um den Versuch, ein altes Thema der Kunstgeschichte von zwei Seiten her neu anzugehen. Piranesis *Carceri* haben seit ihrem Erscheinen im zweiten überarbeiteten Zustand von 1761 in Biographien, in der allgemeinen Vitenliteratur, vor allem aber bekanntlich in literarischen Äußerungen eine bedeutsame Rolle gespielt. Das dort entworfene Bild des romantischen Piranesi, der im Fieberwahn seine *Carceri* geschaffen habe, zeichnete sich durch ein erstaunliches Beharrungsvermögen aus; in der populären Literatur ist es bis zum heutigen Tag zu finden, aber auch die literarische Beschäftigung mit den *Carceri* ist bis zum heutigen Tag nicht abgerissen, allerdings hat sie sich in einem Bereich zwischen Dichtung und Wissenschaft angesiedelt, sie handelt zu meist vom utopischen Charakter der *Carceri*. Neuere Arbeiten auf diesem Sektor sind der Essay von Lars Gustafsson in seinem 1969 erschienenen Band *Utopien* mit dem Titel: *Über das Phantastische in der Literatur* und Marianne Kestings Aufsatz: *Negation und Konstruktion. Aspekte der Phantasiearchitektur in der modernen Dichtung* im 6. Band der Reihe *Poetik und Hermeneutik* 1975. Die eigentlich kunsthistorische Forschung zu Piranesi und den *Carceri* setzte 1910 ein; eine erste Phase bis 1922 umfaßt die immer noch grundlegenden Arbeiten von Samuel, Hind, Giesecke und vor allem Focillon,<sup>1</sup> einen zweiten Anstoß bekam die Forschung 1938 durch Wittkowers Aufsatz zu Piranesis theoretischem Traktat *Parere su l'architettura*,<sup>2</sup> Arbeiten von Emil Kaufmann, Lorenza Cochetti, John Harris und zuletzt 1972 von Manfredo Tafuri schlossen sich an;<sup>3</sup> sie beschäftigten sich mit dem Theoretiker Piranesi und seiner Einordnung in die europäische Geistesgeschichte des

18. Jahrhunderts. Dabei bediente man sich zur Deutung der *Carceri* insbesondere Burkes Konzeption des Sublimen von 1756, was insofern nicht ganz unproblematisch ist, als Burkes Traktat zwischen der Herausgabe des ersten und der Herausgabe des zweiten Zustandes von Piranesis *Carceri* erschienen ist. Ferner bemühte man sich um die Bestimmung des Verhältnisses von Piranesis Position zu den »rigorosen« Theoretikern wie Lodoli, Algarotti, Milizia, Laugier und Blondel. Folgt man Tafuri<sup>4</sup>, dann stellt sich Piranesis Reaktion auf die Krise der Architektursprache um 1750 als der Entwurf einer negativen Architekturutopie dar. Wie die genannten Theoretiker im Bewußtsein der Krise greift Piranesi nun nicht zur rigorosen Reduktion der Mittel, sondern propagiert im Gegenteil die totale Variation, was als negative Konsequenz die Sinnentleerung der Architektursprache beinhaltet, durch die neue expressiv-moralische Qualität jedoch einen Bedeutungsbereich erobert, der auf nur scheinbar paradoxe Weise mit den Zielen der Rigoristen zusammenfällt. Wie wir sehen werden, stützt diese These die unten vorgeschlagene Deutung der *Carceri* und ist letztlich nichts anderes als eine Bestätigung der These von der Dialektik der Aufklärung.

Eine dritte Phase der Piranesi- und nun speziell der *Carceri*-Forschung setzte mit Ulya Vogt-Göknils Arbeit über die *Carceri* von 1958<sup>5</sup> ein. Vogt-Göknil nahm als erste Piranesis *Carceri*-Architektur wörtlich, d. h., sie untersuchte die Raumstruktur von Piranesis Kerkern und wies die immanente Logik in Piranesis Chaos nach, zeigte, daß seine Räume bewußt konstruiert sind und konnte damit die These von den Phantasien eines Fieberkranken endgültig ad absurdum führen. In indirekter

Nachfolge von Vogt-Göknil nahm Maurizio Calvesi<sup>6</sup> 1967 nun die einzelnen Teile der Architektur mit ihren Anspielungen auf Antikes wörtlich, entdeckte so eine Reihe von Verweisen auf das römische Mamertino-Gefängnis und konnte u. a. durch die Deutung und Herleitung der Texte auf den Inschriftentafeln der *Carceri* des zweiten Zustandes nachweisen, daß Piranesi mit seinen Zitaten nicht nur die Größe römischer Architektur evozieren wollte, sondern aus dem Empfinden der Dekadenz der eigenen Zeit heraus auf das römische Recht, die republikanische Ordnung in Frieden und Gerechtigkeit, indirekt verkörpert im Mamertino, als ein Heilmittel rekurierte. Somit wird die moralische Dimension der *Carceri* sichtbar. Auch Piranesis sonstige häufige Bezugnahme auf ägyptische und etruskische Architekturformen sieht Calvesi als Zitat der archäologisch greifbaren Form des als vorbildhaft gesehenen archaischen Urzustandes der Gesellschaft.

Im folgenden soll zu einem der ältesten Probleme der Piranesi- bzw. der *Carceri*-Forschung Stellung genommen werden. Es soll die Frage geklärt werden: Sind die *Carceri* abhängig und geprägt von Bühnenbildentwürfen, insbesondere der Bühnenarchitekturfamilie Galli-Bibiena, und wenn dem so ist, kann eine solche Abhängigkeit etwas zum Verständnis der *Carceri* beitragen? Seit 1910 schwankt die Forschung, welche Bedeutung sie in einem solchen möglichen Einfluß beimesen soll. Zuletzt hat Calvesi davor gewarnt, die Abhängigkeit zu überschätzen, da man sonst Gefahr laufe, den Realitätsbezug der *Carceri* zu unterschätzen und sie ins Reich der reinen Phantasie zu verweisen.<sup>7</sup>

Zum anderen sollen die *Carceri* im folgenden einer gattungstheoretischen Untersuchung unterzogen werden. Bekannt-

1 Arthur Samuel, *Piranesi*, London 1910; Arthur M. Hind, G. B. Piranesi and his *Carceri*, *The Burlington Magazine* 19, 1911, S. 81-91; Arthur M. Hind, *Giovanni Battista Piranesi*, London 1922 (new ed. London 1967); Albert Giesecke, *Giovanni Battista Piranesi*, Leipzig 1912; Henri Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, Paris 1918 (nouv. ed. Paris 1963).

2 Rudolf Wittkower, Piranesi's »Parere su l'architettura«, *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 2, 1938-39, S. 147-158.

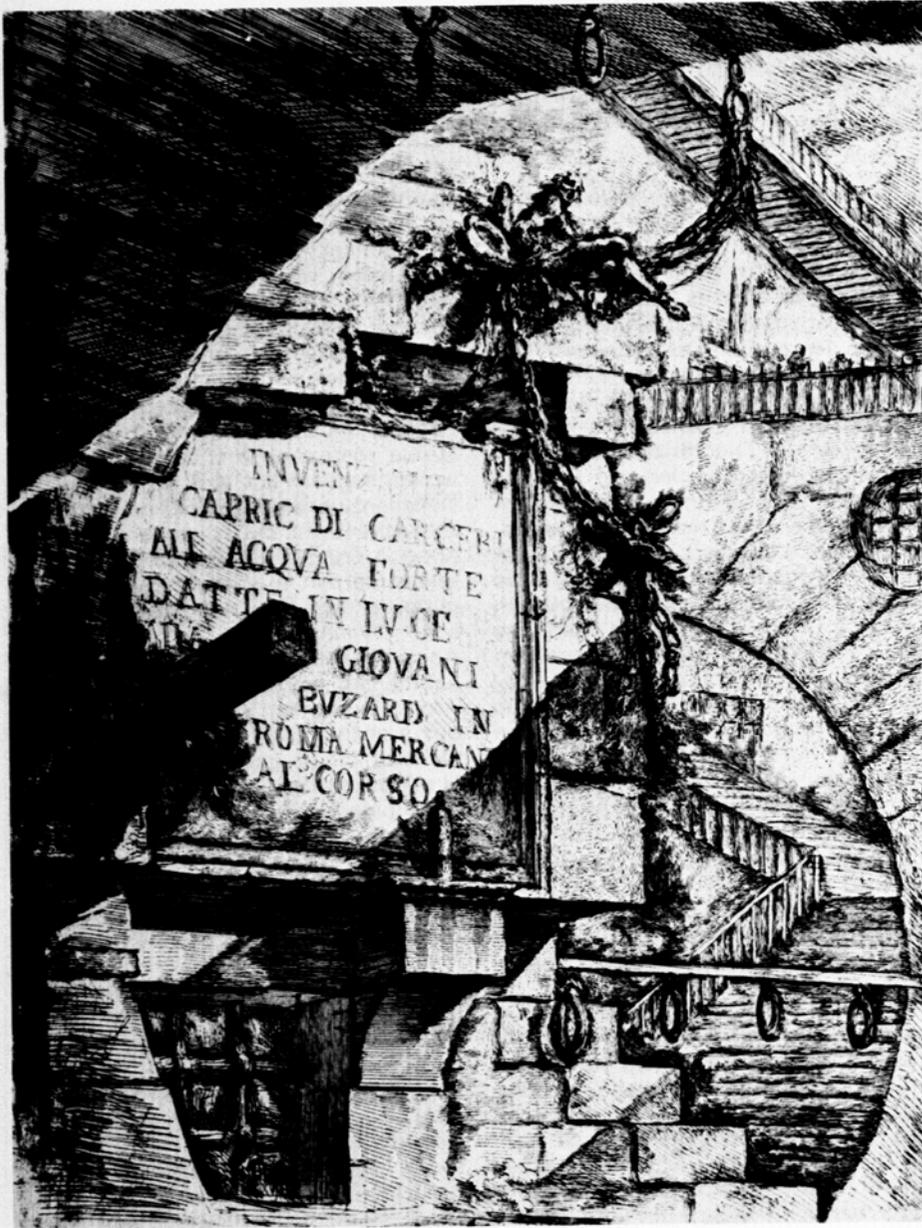
3 Emil Kaufmann, Piranesi, Algarotti and Lodoli (A Controversy in XVIII Century Venice), in: *Essays in Honour of Hans Tietze*, New York 1958, S. 309 ff.; Lorenza Cochetti, L'opera teorica di Piranesi, *Commentari* VI, 1955, S. 35 ff.; John Harris, Le Geay, Piranesi and International Neo-classicism in Rome 1740-1750, in: *Essays presented to Rudolf Wittkower*, I, London 1967, S. 189-196; Manfredo Tafuri, Giovanni Battista Piranesi: L'architettura come »utopia negativa«, in: *Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel Settecento, Atti del convegno internazionale ... nelle ricorrenze del secondo centenario della morte di B. Vittone, 21-24 settembre 1970*, 1, Torino 1972, S. 265-305.

4 Tafuri, 1970, S. 274, 279, 290, 304/5.

5 Ulya Vogt-Göknil, *Giovanni Battista Piranesi, »Carceri«*, Zürich 1958.

6 Maurizio Calvesi, Einführung, in: Henri Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, a cura di Maurizio Calvesi e Augusta Bonferini, Traduzione di Giuseppe Guglielmi, Bologna 1967, S.V.-XLII.

7 Calvesi, 1967, S. XII, Anm. 25.



1 G. B. Piranesi, Carceri, Titelblatt, 1. Zustand

lich hießen die *Carceri* in ihrem ersten Zustand von um 1745 mit genauem Titel *Invenzioni Capric di Carceri...*, sind in diesem Zustand also der Gattung *Capriccio* zuzuordnen. Um die hier vorgetragenen Thesen abzusichern, sollen Tiepolos *Capricci* in die Untersuchung mit einbezogen werden. Mit Hilfe der gattungstheo-

retischen Untersuchung soll auch versucht werden, ein weiteres altes Problem der *Carceri*-Forschung zu klären, nämlich die Umbenennung der Serie im zweiten Zustand von 1761.

Zum ersten Punkt, der Klärung des Verhältnisses von Piranesis *Carceri* zur Bühnenarchitektur des 18. Jahrhunderts,

ist es nötig, von Vogt-Göknils sorgfältiger, detaillierter Untersuchung der Raumstruktur der *Carceri* auszugehen.<sup>8</sup>

An zwei Beispielen sollen Piranesis Prinzipien der Raumverunklärung, bzw. Raumverschleifung – wie sie im folgenden genannt werden sollen – kurz dargestellt werden.

Das Titelblatt (Abb. 1) mit der Schrifttafel zeigt, vor allem durch das Fehlen der Angabe des Fußbodens, eine nicht nach zentralperspektivischen Gesetzen geregelte und durchschaubare Raumanordnung. Es ist weder exakt auszumachen, was sich am weitesten vorne befindet, noch, was am weitesten hinten. Architekturteile scheinen für sich richtig konstruiert, ihr Verhältnis zu anderen Teilen ist jedoch einem ständigen Funktionswechsel unterworfen. Der Bogen rechts zum Beispiel ist im unteren Teil, worauf die Stange mit den Ringen verweist, von innen gesehen und sehr weit vorne im Bild, er befindet sich etwa in einer Ebene mit dem Schrifttafelenaufbau; in seinem Verlauf nach oben scheint er sich weit hinter die Schrifttafelkonsole zu drehen. Der ebenfalls gedrehte linke Steinbogen ist im unteren Teil mit dem unteren Teil des rechten Bogens ebenfalls etwa auf einer Ebene zu denken, sein Verhältnis zu Schrifttafel und vorragendem Balken legt das nahe, im oberen Teil jedoch ist ein sehr großer Zwischenraum zwischen ihm und den oberen Teil des rechten Bogens getreten, verdeutlicht durch die freischwebende Brücke. Nicht nur die Raumverhältnisse, sondern damit auch die Größenverhältnisse sind unbestimmbar, es gibt keinen Maßstab, an dem sie abzulesen wären.

Blatt 14 (Abb. 2) scheint auf den ersten Blick wesentlich klarer und logischer konstruiert zu sein. Doch gerade an ihm zeigt sich jenes Prinzip der raffinierten räumlichen Verschleifung, das sich in der ganzen Folge wiederholt findet, am deutlichsten. Man erkennt, abgesehen von den rahmenden Steinaufbauten, drei gewaltige Steinsockel, die, wie die unteren Treppenläufe klarmachen, an ihrer Basis etwa in einer Flucht, von rechts nach links leicht nach hinten verlaufend, hintereinander gestaffelt sind. Sie müßten also zwei von links vorne nach rechts hinten verlaufende Raumfluchten umschreiben. Die höchste der Treppen mit dem von einem Geländer geschützten Absatz zwischen erstem und zweitem Sockel und der Steinbogen mit den beiden schwarzen

<sup>8</sup> Vogt-Göknil, 1958, Kap. III, S. 26-36.

<sup>9</sup> Hermann Bauer, in: *Kunstchronik*, Jg. 12, 1959, S. 196.

Gestalten darauf zwischen zweitem und drittem Sockel legen das auch nahe. Im oberen Teil sind jedoch der erste und der zweite Sockel durch einen mächtigen Spitzbogen verbunden, der nicht etwa an der Sockelinnenseite ansetzt und die beiden Sockel in der beschriebenen, beinahe bildparallelen Flucht der Sockelbasen verbindet, sondern an der *Hinterseite* des ersten Sockels ansetzt und auf die *Vorderseite* des zweiten Sockels trifft; im oberen Teil also aus den *zwei* großen, von links vorne nach rechts hinten verlaufenden Raumfluchten nur noch *eine* macht, die vom ersten und dritten Sockel seitlich begrenzt ist. Danach müßten die Sockelbasen nicht mehr bildparallel, sondern in einem Dreieck zueinander stehen. Man könnte dieses Prinzip der Raumverschleifung auch umgekehrt als ein Prinzip des Raumdazwischenschaltens – an Orten, wo es von der architektonischen Logik her unmöglich ist – nennen. Denn Piranesi erreicht diesen verwirrenden Raumeindruck zumeist durch sinnwidrig eingeschobene, aber in sich logisch konstruierte Treppen, Brücken oder Bogen.

Die Piranesi-Literatur hat immer wieder – zu Recht – darauf hingewiesen, daß Piranesis Requisiten, mit denen er seine Kerkerräume ausstattete, die Ketten, Taue, Rollen, Ringe, aber auch die Brücken und Treppen, Theaterrequisiten sind. Ferner hat man auf die Verwandtschaft von Piranesis Kerkerausstattung mit der der Bühnenszenen der Bühnenarchitektenfamilie Galli-Bibiena aufmerksam gemacht. Man muß hinzufügen, worauf Hermann Bauer andeutungsweise gewiesen hat,<sup>9</sup> daß die *Zeichnungen* der Bibiena, insbesondere zu Kerkerbühnenbildern, Piranesis Graphiken vom Stil her sehr nahekommen. Andererseits hat man aber auch immer wieder die großen Unterschiede von Piranesis *Carceri* und Bibienas gestochenen Bühnenbildern hervorgehoben. Focillon führt bei der Betrachtung der Raumstruktur der *Carceri* einen Brief Algarottis von 1760 an, in dem es heißt: »Ich habe kürzlich mit dem Stift ein Gefängnis von Antonio Bibiena kopiert, das nicht mit Kleinigkeiten und Nebensachen angefüllt, nicht übermäßig durchbrochen, sondern kompakt nach einem genauen Plan mit schöner Lichtmassenverteilung erscheint ...«<sup>10</sup> Auch Vogt-Göknil betont die klare, logische Konstruktion selbst der kompliziertesten Räume bei den Bibiena, die nichts mit der paradoxen, unlogischen Raumstruktur



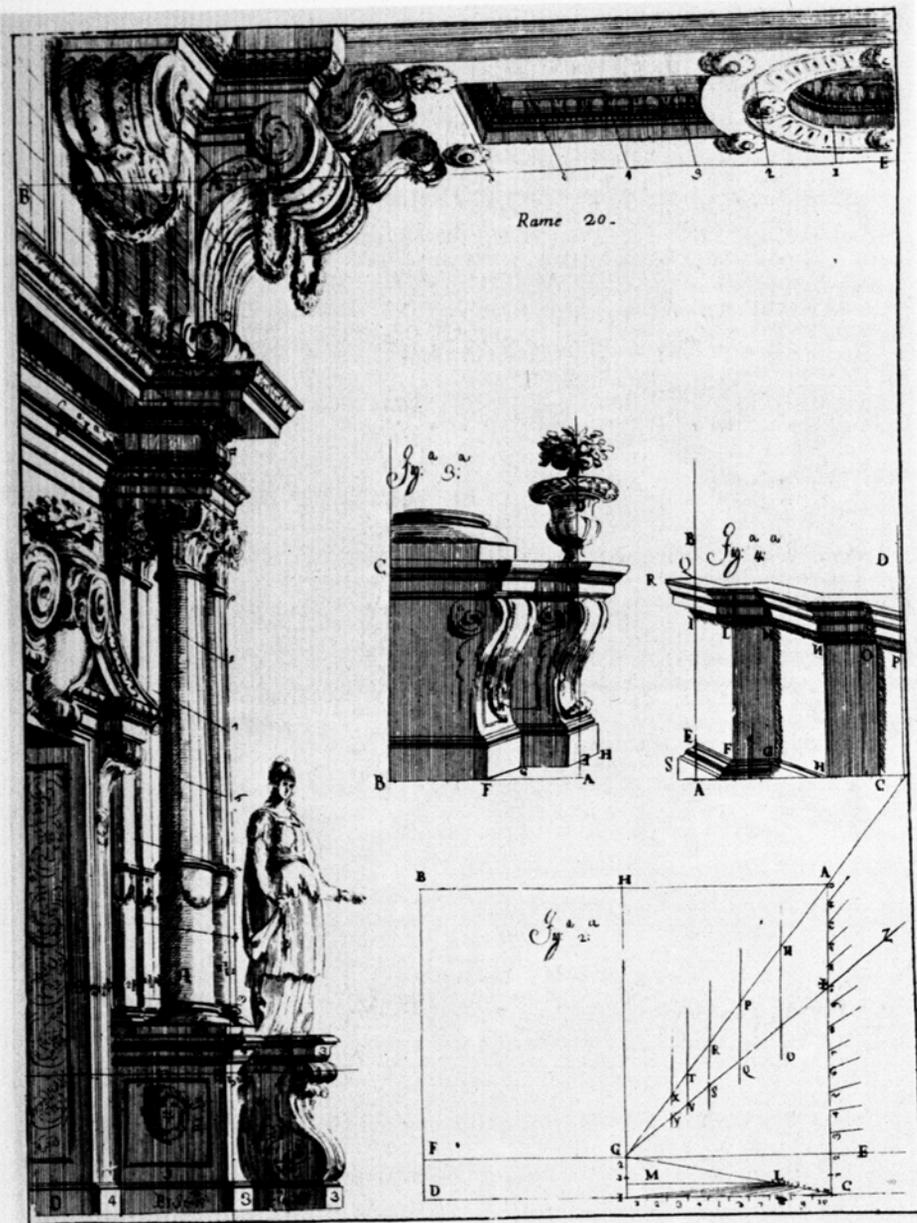
2 G. B. Piranesi, *Carceri*, Blatt 14, 1. Zustand



3 Giuseppe Galli-Bibiena, *Architettura e Prospettive*, Blatt 50

10 Henri Focillon. Giovanni Battista Piranesi, nouv. ed. Paris 1963, S. 177, Anm. 3 nach: Giovanni Bottari,

*Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura*, 7, Mailand 1822, S. 459 (bei Focillon mit falscher Seitenangabe).



4 Ferdinando Galli-Bibiena, *Architettura Civile*, Rame 20

Piranesis zu tun habe und meint damit, die Bedeutung der Bibiena für Piranesi sehr einschränken zu können.<sup>11</sup> Daß dieses Urteil zu revidieren ist, sollen die folgenden Vergleiche zeigen.

Der Bühnenentwurf von Giuseppe Galli-Bibiena (Abb. 3) stammt aus dessen Stichwerk »Architettura e Prospettive«<sup>12</sup>, wie das Titelblatt sagt, 1740 bei Pfeffel in Augsburg erschienen. Schon relativ früh sind der Literatur jedoch Zweifel an der einheitlichen Datierung der Serie gekommen, da einige Blätter auf Hochzeitsfeierlichkeiten anspielen, die sich erst 1744 ereigneten. Arthur Saxon hat 1969 die Entstehungsgeschichte der ganzen Serie der 50 bzw. 51 Blatt wahrscheinlich gemacht.<sup>13</sup> Danach dürfte das hier interessierende 50. Blatt nach Januar 1744 und vor 1748 entstanden sein. Die Priorität dieses Blattes oder der *Carceri* Piranesis ist also nicht auszumachen, es sei denn, man stimmt der jüngst aus stilistischen Gründen auf um 1750 angesetzten Datierung der *Carceri* zu.<sup>14</sup>

Für Bibienas Bühnenbild läßt sich keine Verwendung in einem bestimmten Stück nachweisen, es ist also nicht klar, ob ein Kerker oder eine Festung – »fortezza«, ein wie der Kerker häufiger Bühnenbildtypus – dargestellt ist. Wie die Bibiena-Literatur jedoch in anderem Zusammenhang bemerkt,<sup>15</sup> ohne allerdings die Begründung dafür nachzuweisen, sind Kerker und Festung in Form eines offenen oder geschlossenen Hofes als Bühnenbilder austauschbar. Die Gründe dafür sind an späterer Stelle nachzutragen.

Um die Beschreibung zu erleichtern, sei gleich festgestellt: es findet sich auf Bibienas Szenenbild ebenfalls das Prinzip der Raumverschleifung, raffiniert und kaum sofort erkennbar, verwendet, und zwar wie bei Piranesi erreicht durch ein sinnwidriges Dazwischenschieben einer Treppe. Zu dem nahezu bildparallelen Gebäude im Hintergrund führt in mehreren Absätzen eine schmale Treppe, über diese Treppe wölbt sich ein breiter Bogen. In diesen Bogen greift ein zweiter Bogen, die Laibungen treffen auf der gleichen Ebene zusammen und verschmelzen miteinander. Die Wand des zweiten Bogens verläuft mit der Wand des ersten Bogens an diesem Punkte parallel auf der gleichen

<sup>11</sup> Vogt-Göknil, 1958, S. 24.

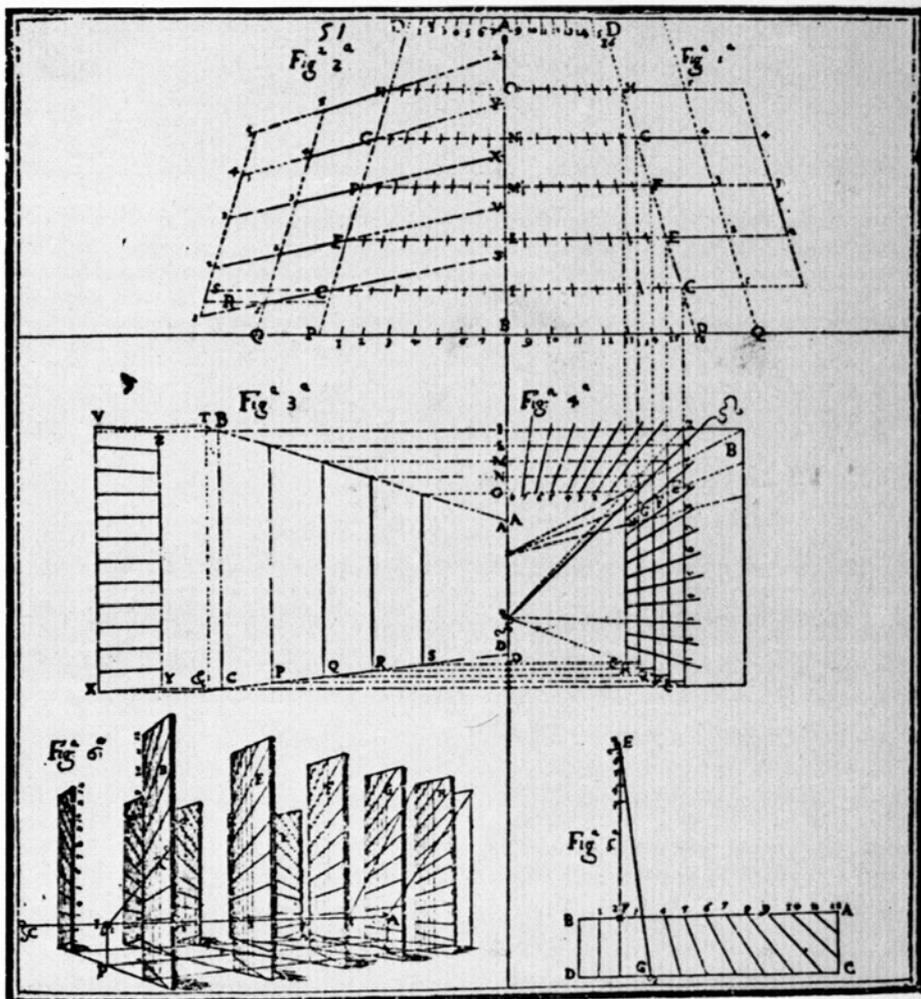
<sup>12</sup> Neudruck des Stichwerkes als: *Architectural and Perspective Designs by Giuseppe Galli-Bibiena*, New York 1964, with an introduction by A. Hyatt Mayor.

<sup>13</sup> Arthur H. Saxon, Giuseppe Galli-Bibiena's »Architettura e Prospettive«, *Maske und Kothurn*, 15, 2, 1969, S. 105 ff.; s. auch Hellmuth Vriesen, Die Hochzeitsdekorationen des Giuseppe Galli-Bibiena, *Maske und Kothurn*, 9, 4, 1963, S. 316 ff. und Franz Rapp, Rez. von *Baroque and Romantic Stage Designs edited by János Scholz*, introduction by A. Hyatt Mayor, New York 1950 und A. Hyatt Mayor, *The Bibiena Family*, New York 1945, *The Art Bulletin* 33, 1951, S. 280 ff.

<sup>14</sup> Kat. *Piranesi*, Hamburger Kunsthalle 1970, S. 8, 67.

Ebene. Doch schaut man auf den Fußpunkt der Bögen, so ist die Gleichheit der Ebenen der Wände aufgehoben: Der große Bogen steht genau um die Breite der Treppe, die dazwischengetreten ist, vor dem kleineren Bogen. Nach oben hin sind also die Räume verschliffen, der Übergang ist unmerklich. Hier wirkt das Motiv eigentlich noch verblüffender als bei Piranesi. Denn es scheint doch eine genaue Architekturzeichnung vorzuliegen. Die Verschleifung mag beim Betrachter eine optische Verunsicherung auslösen, deren Gründe er – zumindest ad hoc – nicht angeben kann und die ihm bei der szenischen Verwendung eines solchen Bildes auch kaum aufgegangen sein werden. Es würde zu weit gehen, hier die weiteren, geradezu subtilen architektonischen Sinnwidrigkeiten des Blattes zu verfolgen, das Hauptmotiv genügt. Es weist auf die raffinierten perspektivischen Tricks der Bühnenarchitekten, die gar nicht einmal so selten und oft einfach durch die örtlichen Gegebenheiten einer Bühne gefordert waren, etwa in Form einer überstarken perspektivischen Verkürzung der Seitenkulisen oder durch leichtes, kaum merkliches Anheben des Bühnenbodens nach hinten hin, bei einer besonders schmalen Bühne.

Eines dieser Konstruktionsverfahren, das durchaus einen Zusammenhang mit dem Prinzip der Raumverschleifung hat, verdient Erwähnung. Es ist in dem vor allem auch bühnentechnischen Architekturtraktat *Architettura civile* des Ferdinando Galli-Bibiena ausführlich beschrieben. Das Traktat stammt aus dem Jahr 1711, erfuhr aber 1731/32 eine Neuauflage mit Erweiterungen gerade zum bühnentechnischen Teil. Es war eines der Standardwerke insbesondere der italienischen Bühnenarchitekten, vor allem, weil es verschiedene Möglichkeiten der Bühnen- bzw. Bühnenbildkonstruktion zeigte. Als ein neues, von ihm erfundenes Verfahren führt Bibiena darin die perspektivische Konstruktion der einzelnen bühnenparallel aufgestellten Kulisse (Abb. 4, 5) an, wenn er schließlich auch zugeben muß, daß er es ähnlich auch schon bei anderen Bühnenarchitekten gesehen hat.<sup>15</sup> Nach diesem Verfahren wird der Augenpunkt im Zuschauerraum angenommen, wie üblich, und zwar dort, wo die vornehmsten



5 Ferdinando Galli-Bibiena, *Architettura Civile*, Rame 24

Personen in der Loge sitzen, also in der Mitte genau dem Fluchtpunkt der Kulissen gegenüber. Nun läßt Bibiena nur die Linien oberhalb des Augenpunktes perspektivisch fluchten. »Aus der geringen Höhe des Hauptpunktes zieht Bibiena die Konsequenz, daß man in der Praxis die Perspektive der Linien unterhalb des Horizonts vernachlässigen kann. Er läßt sie, entgegen der Theorie, nicht zum Hauptpunkt fliehen, sondern macht sie parallel mit der Horizontallinie. Als wesentlichen Vorteil erzielt er damit, daß die unteren

Architekturteile der Dekoration besser mit der Bühnenfläche übereinstimmen.«<sup>17</sup> Dieser untere Teil, dessen Konstruktionslinien also nicht mitfluchten, ist nach Bibiena zwei Ellen hoch, also etwas weniger als einen Meter. Würden sie im Sinne der Fluchtpunktperspektive konstruiert sein, müßte die ja bühnenparallel stehende Kulisse unten schräg abgeschnitten werden und könnte nicht mehr gerade aufstehen. Die einzelne Kulisse ist, ohne daß es allerdings stark auffällt, perspektivisch in sich gebrochen oder umgebogen, ebenso

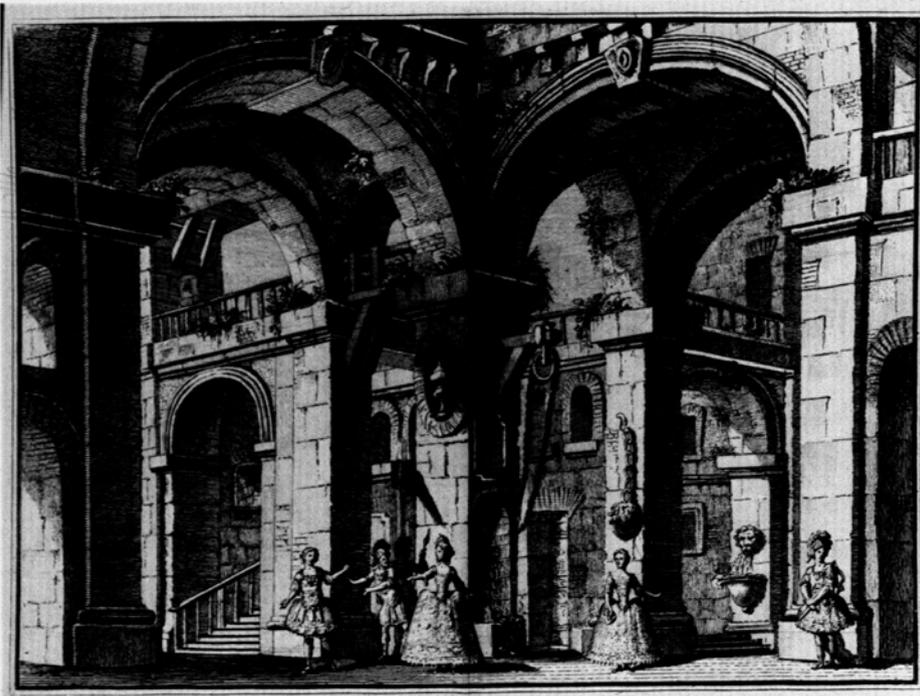
15 *Disegni teatrali dei Bibiena*, Catalogo della Mostra a cura di Maria Teresa Muraro e Elena Povoledo, Venedig 1970, S. 101 ff.

16 Parma 1711, S. 134; Bologna 1731–32 unter dem Titel: *Direzioni a Giovannini Studenti ...*, S. 117; weitere

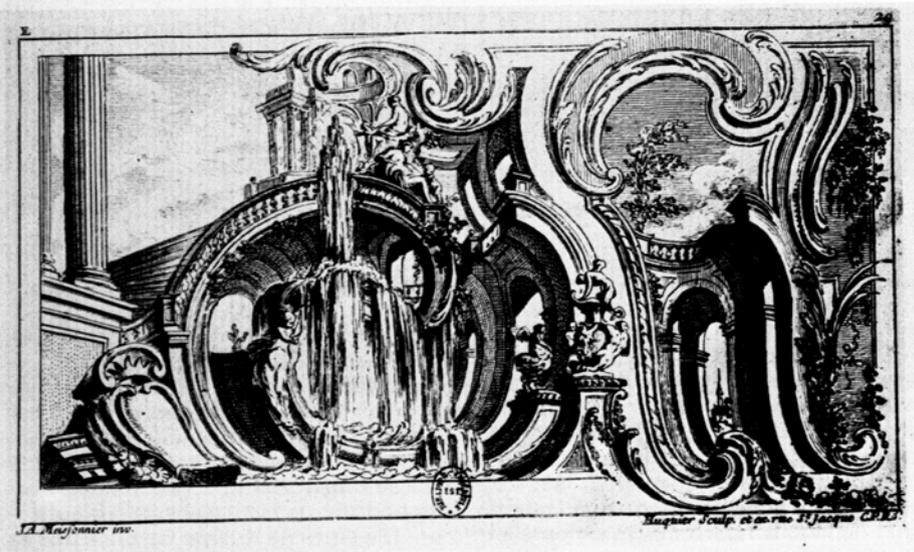
Ausgabe 1753; zu Fig. 2 auf Abb. 4 heißt es bei Bibiena: »... il che non può essere senz'altro, essendo gli angoli equali; dunque ad ogni telaro, trasportandoli equali, non ponno far di meno di non corrispondere fra di loro; che io possi esser tacciato per fare in linea tutti li bassamenti, che sono dall' altezza di due braccia sotto l'orizzontale, prima l'ho reduta praticare da moltissimi Virtuosi, tra' quali anche dal Paradossi

*nella Scena fatta da lui nel Teatro grande del Serenissimo di Parma, e a Bologna nel Teatro Casali, ed a molt' altri in altri Teatri.*« Zum Traktat s. auch cit. Kat. Venedig 1970, S. 3 ff.

17 Günter Schöne, *Die Entwicklung der Perspektivbühne von Serlio bis Galli-Bibiena nach den Perspektivbüchern*, Leipzig 1933, S. 78 f.



6 Carlo Galli-Bibiena, Kerkerbühnenbild zu »Cerere Placata«



7 J. A. Meissonnier, Cinquieme Livre d'Ornaments, Blatt E 29

18 Franz Hadamowsky, *Die Familie Galli-Bibiena in Wien*, Wien 1962, S. 23 ff. (1715–1717). Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß Ferdinando Galli-Bibiena den Eindruck des Zerfallenen, ärmlich Ländlichen auf einem »Cascinale rustico« bezeichneten und von C. A. Buffagnotti gestochenen Bühnenbildentwurf vom Anfang des 18. Jahrhunderts ebenfalls

durch bewußte perspektivische Unstimmigkeiten erreicht, wenn es sich hier auch nicht um komplexe Konstruktionen handelt, s. Ausst.Kat. Mantua, *Bibiena, Disegni e incisioni nelle collezioni del Museo Teatrale alla Scala*, Mailand 1975, Kat.Nr. 65, Abb. 23.

wie Piranesis Wandflächen oder Pfeiler unten Frontalansicht geben können, während sie oben in Seitenansicht umschwenken. Dabei ist der Umschwenkpunkt bei Bibiena, da er mit der Höhe des Augenpunktes zusammenfällt, optisch auch gleichzeitig vertuscht, bei Piranesis nicht an eine Bühnenfläche, d. h., eine Gesamtperspektive, gebundenen Konstruktionen ist er gar nicht greifbar. Dieses also möglicherweise aus der Kulissenkonstruktion entwickelte Prinzip der Raumverschleifung ist auf dem gezeigten Kerker- bzw. Festungsbühnenbild des Giuseppe Bibiena offenbar ganz bewußt für eine Kerkerszene verwandt worden, um den Charakter des »orrído« oder »oscuro«, wie es in den Bühnenanweisungen der Bibiena zu Kerkern heißt, erstehen zu lassen.<sup>18</sup> Den Beleg, daß dieses tatsächlich ein auf Kerkerszenen speziell bezogenes Verfahren ist, kann ein weiterer eindeutig als Kerkerszene ausgewiesener Stich aus der Bibiena-Familie geben, der ähnliche, offenbar absichtliche architektonisch-räumliche Unstimmigkeiten aufweist.

Das gemeinte Blatt von Carlo Bibiena (Abb. 6), erst 1772 in Neapel für die Cantate *Cerere placata* zur Taufe der Infantin Maria Teresa, Tochter des Vizekönigs Ferdinand IV., entstanden, ist besonders interessant, weil es mit denselben Mitteln und an entsprechenden Architekturteilen wie Piranesi auf dem beschriebenen Blatt 14 der *Carceri*, die Verschleifung einer ganzen Raumflucht erreicht.<sup>19</sup> Wieder stehen die drei mittleren kompakten Pfeiler an der Basis etwa in einer Fluchtebene. Hier ist es dann der mittlere Pfeiler, an dessen Rückseite der Spitzbogen ansetzt, zur Vorderseite des rechten Pfeilers führt und ihn damit zumindest im oberen Teil weit zurücksetzt. Geschickt verstellt Bibiena die Basen der Pfeiler durch Figurinen, dennoch bleiben dem nachmessenden Auge die bewußten Unklarheiten nicht verborgen.<sup>20</sup>

Hermann Bauer hat, zweifellos zu Recht, auf die Bedeutung des französischen Rokoko-Ornamentstiches für Piranesis *Carceri* hingewiesen.<sup>21</sup> Bei Meissonnier, (Abb. 7), de la Joue oder Cuvilliers finden sich vergleichbare Spielereien auch mit architektonischen Elementen, die aus häufig pflanzlichen Rocailleorna-

19 Valerio Mariani, *Storia della Scenografia Italiana*, Florenz 1930, S. 61 und Taf. 45 a.

20 Patricia May Sekler, Giovanni Battista Piranesi's *Carceri Etchings and related Drawings*, *The Art Quarterly* 25, 1962, S. 345 zeigt überzeugend, daß die Zeich-

menten hervorzunehmen und auch Innen und Außen verkehren oder die Übergänge von einer in die andere Materie verschleifen. Sie verbleiben jedoch relativ unverbindlich im ornamentalen Bereich. Ihr spielerischer Charakter ist evident. Man würde sie kaum an realer Architektur messen, sie bewirken daher auch keine wirkliche Verunsicherung.

Im Zusammenhang gerade auch mit den Bibiena scheint es allerdings wichtig, nicht nur auf den französischen Ornamentstich zu verweisen, der sicherlich die zeitliche Priorität besitzt, sondern vor allem auf die Produkte des Augsburger Kupferstichmarktes, auf dem, wie erwähnt, ab 1740 Giuseppe Galli-Bibienas *Architettura e Prospettive* erschien. Ein Hinweis etwa auf die raumverschleifende Rocaille-Architektur in J. W. Baumgartners Frühlingsdarstellung (Abb. 8) macht deutlich, daß die Rocaille in Deutschland im architektonischen Denken eine realistischere Funktion übernehmen konnte als in Frankreich, wo sie dem ornamentalen Bereich verhaftet bleibt und in der Baupraxis eher der Architektur affiziert ist. Baumgartners Entwurf ist ungefähr gleichzeitig mit Bibienas Stichwerk zu datieren; Baumgartner ist 1751 gestorben. Die französischen Beispiele sind bezeichnenderweise in der Regel winzig, sie leben gerade aus der Capriccio-artigen Spannung von Kleinformat und überdimensioniertem Architekturentwurf, der eine Vorstellung in der Realität nicht möglich macht, auch den Anspruch auf etwaige Verwirklichung nicht erhebt. Dagegen hat Baumgartners Blatt immerhin das Format von 47,5 x 66 cm, und der Architekturentwurf rechts scheint schon durch den Zusammenhang mit der sonst durchaus realistisch gegebenen Gartenarchitektur zumindest denkbar.

Auf eine weitere mögliche Ableitung des beschriebenen Konstruktionsprinzips muß noch verwiesen werden. Carl Linfert hat in seinem Aufsatz über die Grundlagen der Architekturzeichnungen von 1931 die grundsätzlichen Unterschiede zwischen bildmäßiger Zeichnung und Architekturzeichnung aufgewiesen.<sup>22</sup> Letztere kann den Regeln einer zentralperspektivischen Sicht völlig widersprechen, aufgrund ihres spezifischen Zweckes – Verdeutlichung architektonischer Prinzipien, größere Übersichtlichkeit im



8 J. W. Baumgartner, Fröhling (Ausschnitt)

nung, London, BM 1908-6-16-8 (Hylton Thomas, *The Drawings of Giovanni Battista Piranesi*, London (1954), S. 38, Nr. 9, Pl. 9) als Vorzeichnung zu den *Carceri*, Blatt 14 anzusehen ist. Bereits auf dieser Vorzeichnung sind, trotz der spontanen Strichführung, die räumlichen Unstimmigkeiten der ausgeführten Radierung vorhanden, nur scheint bei den beiden die Brücke rahmenden Pfeilern die sie verbindende

Wand in sich gebogen, was die Verbindung zu Giuseppe Galli-Bibienas Blatt 50 der *Architettura e Prospettive*-Serie noch einleuchtender macht.

21  
Bauer, 1959, S. 195 ff.; zum französischen Ornamentstich: Fiske Kimball, *The Creation of the Rococo*, New York 1964, dort zu Meissonniers Rokoko-Ornament-

stichen S. 160-62, zu de la Joue S. 170-72, zu Cuvilliers S. 172-73.

22  
Carl Linfert, Die Grundlagen der Architekturzeichnung, *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, 1, Berlin 1931, S. 133 ff., bes. S. 135, 144, 151 f., 157, 183; zu den Bibiena S. 140 f., S. 193 f.

Aufbau einzelner Elemente – kann sie von Aufsicht in starke Verkürzung umschwenken, bzw. Brüche aufweisen, perspektivisch entzerren, Konstruktion und freie Zeichnung aufeinanderstoßen lassen; sie ist einer Wertung nach bildkünstlerisch-ästhetischen Kriterien nicht zugänglich. Es wäre also denkbar, daß Piranesi, der Architekt, die Prinzipien der Architekturzeichnung bewußt in die mit bildmäßigem Anspruch auftretenden *Carceri* einbringt, um die beschriebene optische Verunsicherung zu erzielen. Wenn diese Erklärung auch vielleicht eher zum Verständnis der topographischen Serien Piranesis herangezogen werden sollte,<sup>23</sup> so ist die Bedeutung dieses möglichen Vorgehens auch für die *Carceri* nicht auszuschließen. Die Herkunft des spezifischen Motives der Verschleifung ganzer Raumfluchten kann es jedoch ebenfalls nicht ausreichend erklären.

Es scheint, als wäre der Hinweis auf die Kerker-Bühnenbilder der Bibiena und auf ihre Konstruktionsmethoden zur Erklärung der Herkunft von Piranesis Raumstruktur am geeignetsten, zumal, da das Thema Kerkerdarstellung nur auf Bühnenbildern vergleichbar vorgeprägt ist.<sup>24</sup>

Im folgenden soll auf dem Umweg über Tiepolos *Capricci* und über eine Erörterung der Gattungskriterien für Serien mit dem Titel *Capricci* und des kunsttheoretischen Terminus *Capriccio* der Boden für eine Ausdeutung der *Carceri* im zweiten Zustand bereitet werden.

Die Gattungscharakteristika der graphischen Serien mit dem Titel *Capricci*<sup>25</sup> könnte man vorab, verfolgt man ihre Geschichte, vielleicht am kürzesten so definieren: *Capricci* sind Variationen zu einem oder auch mehreren Themen, wobei es dem Künstler häufig mehr auf die Variation als auf das Thema ankommt. So können *Capricci* künstlerische Brauurstücke sein, wie etwa bei Callot, oder einfach abwechslungsreiche Genrestück-

ke etwa mit Tierszenen, sie können aber auch Dekorationsvorlageblätter sein. Als allgemeine Merkmale ergeben sich: eine gewisse thematische Beliebigkeit und auch Anspruchslosigkeit, ein dem Wort-sinn des *Capriccio* entsprechender spielerischer Charakter und viel mehr nicht. Doch sollte man sich zumindest im Falle von Tiepolo damit nicht zufrieden geben, insbesondere das Messen seiner Serie am kunsttheoretischen Terminus »*Capriccio*« und am skizzierten traditionellen Gattungsbegriff verspricht mehr über die Bedeutung und historische Position der Folge auszusagen.

Die Datierung von Tiepolos *Capricci* ist, wie die von Piranesis *Carceri* im ersten Zustand, nicht gesichert. Für Tiepolos *Capricci* hat sich die Forschung, auch in einem unlängst erschienenen Aufsatz, wieder auf »um 1743« geeinigt.<sup>26</sup> Für Piranesis *Carceri* nimmt man überwiegend »um 1745« an. Diese Unsicherheit in der Datierung hat, neben stilistischen Einordnungsschwierigkeiten, vor allem die eine Ursache: Beide Serien waren bei ihrem Erscheinen kein Publikumserfolg. Piranesi, als noch relativ unbekannter professioneller Stecher auf Graphikverkauf angewiesen, konnte derartig ausgefallene Produkte offenbar weder in Rom noch in Venedig in größerer Zahl absetzen, es wurden nur wenige Exemplare des ersten Zustandes abgezogen. Auch wurde, so scheint es, der Verkauf nicht nach marktgerechten Methoden betrieben.<sup>27</sup> Tiepolo, als der wesentlich ältere, anerkannte Fresko- und Altarbildmaler war auf den Verkauf seiner Graphik dagegen nicht angewiesen, wohl auch nicht sonderlich daran interessiert, seine Radierungen bewahren mehr privaten Charakter. Die erste offizielle Ausgabe der *Capricci* erschien erst, am Schluß beigegeben, in dem 1749 datierten zweiten Band von Antonio Maria Zanettis *Raccolta*, mit Nachstichen nach Zeichnungen italienischer Manieristen. Als selbständige Folge

wurden sie erst 1783 nach dem Tode Giovanni Battistas von seinem Sohn Domenico herausgegeben. Tiepolos *Scherzi*, die als thematisch und von der Gattung her eng verwandt mit in die Betrachtung einbezogen werden können, wurden zu seinen Lebzeiten sogar überhaupt nicht aufgelegt, Domenico verkaufte sie erst ab 1770 und zwar zuerst unter dem Titel *Capricci*.

Das erste Blatt (Abb. 9) von Tiepolos *Capricci*, die kein eigentliches Titelblatt besitzen, bringt bereits einige für die ganze Serie charakteristische Eigenschaften; sie seien kurz genannt, ohne daß das Blatt im ganzen beschrieben werden soll. Die Hauptgruppe in der Bildmitte bildet eine Reihe versetzt hintereinander gestaffelter Personen. Der genaue Standort dieser Figuren ist mit Ausnahme des Standortes des vorderen Sitzenden nicht genau auszumachen, wie man auch nicht genau weiß, wo die linke Figur der kleinen Zweiergruppe vor der undeutlich angegebenen Stützmauer links steht. Diese räumliche Unbestimmtheit, aber nicht Unmöglichkeit, zeichnet eigentlich alle Blätter aus, ebenso finden sich die Kopfreihen ständig wieder. Von der vorletzten Figur dieser Reihe ist nur ein Teil des Kopfes zu sehen, Gesicht und Haaransatz – oder ist es eine callotta? – sind seltsam gerade voneinander getrennt; es bleibt hier, wie bei vielen anderen Figuren der Serie, offen, ob die Figur eine Maske trägt oder das eigene Gesicht zeigt. Die Ambivalenz von räumlicher Struktur und figürlicher Beschaffenheit ist ein durchgehendes Merkmal. Es ist nicht möglich, festzustellen, worauf das Interesse der Personen im Bilde gerichtet ist. Man wird konstatieren müssen, daß die Figuren untereinander, mit sehr wenigen Ausnahmen, keinerlei direkte Beziehung zueinander haben.

Das Schlußblatt (Abb. 10) der *Capricci* zeigt ein Motiv, das besonders auch für die *Scherzi* typisch ist. Es scheint von

23 Linfert, 1931, S. 139 zur Vedute als Mittelding zwischen Architekturzeichnung und bildmäßiger Zeichnung.

24 Es kann hier nicht versucht werden, eine Geschichte bewußter architektonischer Verzerrungen oder optischer Vortäuschungen zu umreißen. Es sollte jedoch bei der hier versuchten Interpretation immer im Bewußtsein gehalten werden, daß derartige illusionistische Tricks zum Repertoire der Barockarchitekten und insbesondere der Bühnenarchitekten gehörten. Decio Gioseffi verweist in seinem Artikel »Prospettiva« in der *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI, Venezia-Roma 1963, S. 126, 150 f. auf eine Reihe klassischer Architekturbeispiele, die mit Hilfe insbesondere der Reliefperspektive Raum vortäuschen, wie auf den

falschen Chor von S. Maria presso S. Spirito in Mailand von Bramante, Scamozzis Erfindungen für das Teatro Olimpico in Vicenza, Borrominis Perspektivgalerie im Palazzo Spada in Rom oder Berninis Scala Regia im Vatikan, ferner auf die rational-mathematische Grundlegung solcher Perspektivprobleme etwa bei Abraham Bosse in seinem Traktat *Manière universelle de M. Desargues pour pratiquer la perspective par petit-pied, come le géométral*, Paris 1648. S. auch Timothy K. Kitao, Prejudice in Perspective: A Study of Vignola's Perspective Treatise, *The Art Bulletin*, XLIV, Sept. 1962, S. 173–194, bes. S. 188 f. und Anm. 51 zu bewußten Verzeichnungen als Illusionsverstärkung, S. 190 f. zu Bibienas »Scena per angolo« und B.A.R. Carters *Perspective*-Artikel im *Oxford Companion to Art*, ed. by Harold Osborne, Oxford 1970, S. 840–861. Der entscheidende Unterschied zu all diesen Beispielen ist jedoch, daß bei Piranesi nicht die Logik des

Raumes vorgetäuscht werden soll, sondern gerade dessen Unlogik Inhaltsträger wird.

25 Zum *Capriccio*: RDK 3, Stuttgart 1954, Sp. 329–335, Stichwort »*Capriccio*« (Peter Halm); *Enciclopedia Universale dell'Arte*, 3, Venedig-Rom 1958, Sp. 103–110, Stichwort »*Capriccio*« (Enrico Crispolti), in der englischen Ausgabe unter dem Stichwort »Fantasy«; Reinhold Grimm, Die Formbezeichnung »*Capriccio*« in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts, in: *Studien zur Trivialliteratur*, hrsg. von Heinz-Otto Burger, Frankfurt 1968, S. 101–116; Lucretia Hartmann, *Capriccio – Bild und Begriff*, Diss. Zürich, Nürnberg 1973; RDK 6, München 1973, Sp. 1451–1461, Stichwort »Fantasie« (Hans-Ernst Mittag); musikgeschichtlich: Peter Schleuning, *Die Freie*

Tiepolo bewußt darauf angelegt zu sein, daß der Betrachter auf den ersten Blick den langen Stab etwa als eine Reitgerte der vorderen zu Pferde steigenden Person ansieht, ihre geballte Faust ist wesentlich stärker hervorgehoben als die gesamte Figur hinter ihr, die den Stab jedoch in Wirklichkeit hält. Auf derartige Ableseambivalenzen stößt man häufiger. Es finden sich jedoch auch direkte optische Unstimmigkeiten; verwiesen sei etwa auf Blatt 9 (Abb. 11) der *Scherzi*: Eine gefallene Kiefer, deren Stamm hinter einem altarartigen Sockel verläuft, scheint durch diesen Sockel optisch gebrochen.

Alle diese Details machen zweifellos den eigentlichen Capriccio-Charakter der Serie aus, jedoch gehen sie in der Konsequenz ihrer Anwendung über das sonst in der Gattung Übliche hinaus. Das Spiel mit räumlichen und optischen Effekten ist bis zu einem Extrem getrieben. In gewissem Sinne handelt es sich um eine Umsetzung der in der großen Malerei erkannten illusionistischen Möglichkeiten: Das, was in der großen Malerei Wirklichkeit vortäuschen soll, wird hier dazu benutzt, Wirklichkeit zu verunsichern, oder, anders ausgedrückt: Die illusionistischen Effekte werden über den Punkt des optisch Einleuchtenden hinausgetrieben, so daß sie an Glaubwürdigkeit einbüßen. In ihrem Vorgehen und in der Wirkung sind Tiepolo und Piranesi direkt vergleichbar. Beide lassen Illusion in Verunsicherung umschlagen. Piranesi erreicht dies mit architektonischen Mitteln, indem in sich stimmige Architekturteile in Zusammenhang mit anderen in sich stimmigen Architekturteilen ihre sinnvolle Funktion verlieren, und damit Architektur in großem Stil ad absurdum geführt wird; Tiepolo, indem er auf optische Ambivalenz zielt und damit die Stimmigkeit von Landschaftsraum und ihn bevölkerndem Personal in Frage stellt.

Was inhaltlich über Tiepolos Serie bisher zu sagen ist, hat Max Kozloff in

*Fantasie, Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göppinger Akademische Beiträge Nr. 76, Göppingen 1973.

26  
Maria Santifaller-Sellschopp, Carl Heinrich von Heineken e le Aqueforti di Giambattista Tiepolo a Dresda, *Arte Veneta* 26, 1972, S. 145-53, dort die neuere Literatur zum Thema; George Knox, Besprechung von Terisio Pignatti, Tiepolo: disegni scelti e annotati, Firenze o. J., *The Burlington Magazine* 876, CXVIII, März 1976, S. 166 f.

27  
Zu den Graphikmarkt-Methoden zuletzt: Jürgen Zänker, Die »Nuova Pianta di Roma« von Giovanni Battista Nolli (1748), *Wallraf-Richartz-Jahrb.* 35, 1973, S. 334 f.



9 Giambattista Tiepolo, Capricci, Blatt 1



10 Giambattista Tiepolo, Capricci, Blatt 10



11 Giambattista Tiepolo, Scherzi, Blatt 9

einem Aufsatz in *Marsyas*, 1961, unter dem Titel *The Caricatures of Giambattista Tiepolo* zusammengetragen.<sup>28</sup> Daß dieser Beitrag so viel Wertvolles auch zum Verständnis der Folgen beizutragen hat, liegt an seiner Themenstellung. Tatsächlich nämlich scheint ein weitergehendes Verständnis der *Capricci* und *Scherzi* nur

auf dem Wege einer Annäherung über die Karikaturen Tiepolos möglich zu sein.

Etwa ab 1740 finden sich zeichnerische motivische Vorbereitungen zu den Serien. Durch Algarotti lernte Tiepolo die Werke Castigliones mit auch stilistisch ähnlichen mystischen Opfer- und Beschwörungsszenen kennen, durch ihn auch

Beispiele antiker Ikonographie. Offenbar kannte er auch Montfaucons *L'Antiquité Expliquée*, Paris 1719, mit detaillierten Studien zu römischen Geräten, wie sie sich in Form von Vasen, Reliefs, Schilden usw. bei ihm wiederfinden. Im Theater und Maskenfeste liebenden Venedig gab es besonders um die Mitte des Jahrhunderts geradezu eine Mysterienmode, die erst am Ende des Jahrhunderts unter den Angriffen der Reformtheater verschwand. Von seiten einer aufgeklärten Intelligenz finden sich jedoch schon wesentlich früher scharfe Polemiken gegen diesen magischen Zauber, als einer der besonders typischen Spielarten venezianischer Maskeradenlust. Diese Mysterienspiele haben grundsätzlich den gleichen Capriccio-Charakter wie Tiepolos Serien, bezeichnenderweise heißt Carlo Gozzis magisches Spiel *Fiabe* von 1761 im Untertitel *capricci scenici*. Die arkadische Fiktion war nur im Spiel oder in der als Capriccio gekennzeichneten und dadurch abgesicherten Serie aufrecht zu erhalten. Zu Recht betont Kozloff das Antiutopische von Tiepolos *Capricci* und *Scherzi*. Die elegische, in sich geschlossene Traumwelt von Arkadien oder einer vergangenen großartigen Antike eröffnete keine Perspektive. Daß ihr nachgegangen wurde, kennzeichnet den Zustand Venedigs um die Mitte des Jahrhunderts treffend, der zwischen Lethargie und hemmungslosem Genießen schwankte und politisch durch gänzliche Handlungsunfähigkeit charakterisiert war. Kozloff verweist auf die Herkunft einzelner Motive Tiepolos wie Eule, Vasen, Foliant, Schild usw. aus dem magischen Bereich. Wichtiger ist es, in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung Pulcinellos hinzuweisen. Blatt 9 (Abb. 11) der *Scherzi* zeigt unter anderem die Gegenüberstellung von klassisch schönem Jüngling und häßlichem, buckligem, maskiertem Pulcinello. Algarotti schrieb 1761 an Mariette: »Ich denke, ich besitze die schönsten Pulcinelli der Welt, von der Hand unseres berühmten Tiepolo . . . Einen davon übersende ich ihnen: Er ist von hinten gesehen, und pinkelt gegen eine Mauer . . . sein ganzer Körper drückt durch seine Verzerrungen eine Traurigkeit aus, die so bezeichnend ist, daß man ihn den Laokoon der Pulcinelli nennen kann.«<sup>25</sup> Algarotti kennzeichnet Pulcinello sehr genau. Er ist die

28 Max Kozloff, *The Caricatures of Giambattista Tiepolo*, *Marsyas* 10, 1961, S. 13 ff.

29 Kozloff, 1961, S. 29; zu einer Charakterisierung von Piranesis schauerlichen Figuren als neuen Apoll Belvedere- oder Laokoon-Figuren s. ebenda.

30 S. auch Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion*, London-New York 1960, S. 345-355.

31 Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Neuwied und Berlin 1969, S. 132-143, 168-170; Werner Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip, Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim 1977, Kap. 4a.

Verkörperung des absolut Häßlichen, als Gegenbild zum absolut Schönen, ist der gänzlich Lasterhafte, verkörpert ungehemmte sexuelle Potenz und ist gleichzeitig der wissend Leidende. Er ist maskiert, und dennoch zeigt sich sein Wesen, sein Seelenzustand deutlicher als bei anderen Figuren. Dieses Gegenbild des absolut Schönen weist auf die Karikatur und Tiepolos besonderes Verhältnis zu ihr.

Es existieren Hunderte von Karikaturen von Tiepolo, die er, in Klebebänden zusammengefaßt, seinen Söhnen vererbt hat. Sie waren rein privater Natur, nicht zum Verkauf oder zur Veröffentlichung in Stichform gedacht, allenfalls als Geschenk für Freunde. Fast ausschließlich stellen sie Einzelfiguren dar, gezeichnet fast nur im Umriß und auf schöne Form keine Rücksicht nehmend, häufig mit leichten Lavierungen. Tiepolos Karikaturfigur agiert nicht, äußert sich nicht, versucht nicht, mit ihrer Umgebung zu kommunizieren, sie steht oder sitzt nur da und, was sehr überraschend ist für eine Karikatur, sie ist zumeist gänzlich ohne direkte physiognomische Äußerung. Sehr häufig ist sie sogar nur in Rückensilhouette gegeben. Charakterisiert werden ihr Zustand, ihre Eigenart durch den sprechenden Kontur, denn auch das Gewand ist so summarisch gegeben, daß es keine Schlüsse auf den sozialen Status oder auf die persönlichen Neigungen seines Trägers zuläßt. Die Erkenntnis, daß man mit einer bestimmten übertriebenen, zeichenhaften, das heißt über einen Reduktionsvorgang gewonnenen, nicht naturalistischen Gesamt- oder Grundform, sei sie nun eckig oder rund, spitz oder stumpf, eine Person möglicherweise treffender charakterisieren kann als durch die genaue Wiedergabe bestimmter Handlungen oder bestimmter individueller Leidenschaften oder Züge, ist für die Entwicklung der Karikatur von höchster Bedeutung gewesen<sup>30</sup> und indirekt auch für die Entwicklung realistischer, bzw. soziale Verhältnisse schildernder Malerei. Diese Art der psychologisierenden Betrachtungsweise unterscheidet sich grundsätzlich von einer Betrachtungsweise nach genormten Leidenschafts- und Verhaltenskategorien, wie sie die hohe Malerei herausgebildet hat, der es nicht um den bestimmten differenzierten Seelenzustand, sondern um das Verhalten des



12 Giandomenico Tiepolo, Putzmacherladen, Zeichnung, Boston, Museum of Fine Arts

Typus im Rangordnungssystem zu tun ist.<sup>31</sup>

Tiepolo selbst entzieht sich direkter sozialer Stellungnahme, seine Karikaturen zielen nicht auf etwas, kritisieren und moralisieren nicht, ermöglichen kein Lachen aus Freude oder Schadenfreude über eine Bloßstellung. Aber sie zeigen eine ungemein scharfe Beobachtungsgabe am menschlichen Erscheinungsbild, für das ein höchst differenziertes Repertoire vereinfachender, sinngebender Zeichen gefunden wird.

Der Hauptteil der Karikaturen und die *Capricci* und *Scherzi* scheinen schon aus stilistischen Gründen im gleichen Zeitraum entstanden zu sein. Der Traum, der in den Serien geträumt wird, ist elegisch, auch resignativ. Inhaltlich weisen die Serien keinen zukünftigen Weg, im Gegenteil; formal bieten sie der Zukunft, wie der Blick auf die Karikaturen zeigt, einiges an, das im Grunde genommen nur darauf wartet, mit neuem Inhalt gefüllt zu werden, bzw. auf die Darstellung sozialer Interaktion angewendet zu werden. Tie-

polos Sohn Domenico macht sich dieses Angebot bereits zu einem Teil nutzbar, indem er die Erkenntnisse aus den Serien und den Karikaturen in eine neuartige Genremalerei einfließen läßt, die mit Zügen der Karikatur einen zumindest für venezianische Verhältnisse ungewöhnlichen Realismus zeigt (Abb. 12). Es läßt sich die Behauptung aufstellen, daß dieser neue - bürgerliche - Realismus nur auf dem Wege über die Karikatur bzw. die Serien möglich war.<sup>32</sup>

Zur Untermauerung dieser These ist ein kurzer Rückblick auf Vorstufen realistischer Genremalerei in Italien am Ende des 17. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nötig.<sup>33</sup> Vor 1693 kaufte Großherzog Ferdinand von Medici ein ausgesprochen realistisches Privatstück von Baldassare Franceschini. Ferdinand hatte eine ganz besondere, für die Zeit ziemlich allein dastehende Vorliebe für einen derartigen Realismus, die sich vor allem auch in seiner ausgiebigen Beschäftigung von Crespi zeigt. Bezeichnend ist jedoch, mit welchem Kriterium

32 Vgl. dazu Heinz Schlaffer, *Der Bürger als Held*, Frankfurt 1973, S. 35: »Die bürgerliche Literatur hat ihre Formen vielfach aus der ernsten Wendung komischer Gattungen«; vgl. auch S. 92 mit dem Hinweis auf die gattungsimmanente Zuordnung von Komik und Verunft.

33 Die Beispiele folgen Frances Haskell, *Patrons and Painters*, London 1963, S. 231 ff., Taf. 37a-c. Eine ausführlichere Reihe realistischer italienischer Maler

des 18. Jahrhunderts, freilich ohne präzisere Bemerkungen insbesondere zu der sozialen Position einzelner Künstler, bietet Michael Levey, *Rococo to Revolution*, London 1966, S. 129-40, Abb. 81-87.

Ferdinand diesen Realismus charakterisierte, er ist für ihn »bizarro«, er gewinnt diesem Realismus also den Reiz des Absonderlichen ab. 1708 schickte Crespi Ferdinand das höchst unkonventionelle, intim-realistische kleine Gemälde *Die Familie des Malers*; ab 1709 war Crespi bei Ferdinand in Florenz und malte für ihn unter anderem, mit Bildnissen seiner Höflinge, das Bild *Markt bei Poggio a Caiano* und hatte auch weiterhin Ferdinands Unterstützung für derartige realistische Genreszenen, die einen deutlichen Bruch mit der Tradition der Historienmalerei darstellten. Ferdinand ist zweifellos eine Ausnahme, dennoch charakterisiert er Crespis Kunst mit den gleichen Termini wie seine Zeitgenossen, die Crespi verspotteten und ihm allenfalls einen gewissen Humor zugestanden. Für sie war figürliches Genre komisch und belachenswert, und auch Ferdinand nennt Crespi einen »umorista«; mit exakt demselben Terminus charakterisierte Baldinucci Rembrandt in Hinblick auf dessen realistische Graphiken.<sup>34</sup> Realistische Malerei war also in Italien noch am Anfang des 18. Jahrhunderts nur goutierbar, wenn man ihr den niedrigsten Platz in der klassischen Wertskala gab und sie durch diese Klassifizierung und dadurch, daß man ihr verwehrte, Einzug in die höheren Regionen der Malerei – verkörpert in der Historienmalerei – zu halten, der Bedeutung und Wirkungsmöglichkeit ihres Wahrheitsgehaltes beraubte. Es konnte sich dadurch in Italien keine Malerei entwickeln, die in der Lage gewesen wäre, tatsächliche soziale Sachverhalte zu schildern. Seinen primären Grund hatte das darin, daß in Italien ein Bürgertum mit ausgeprägtem Selbstbewußtsein fehlte, das eine solche Malerei hätte tragen können. Bezeichnenderweise ging Crespi nach Ferdinands Tod zurück in die Provinz und fand keinen Gönner für seine Malerei mehr.

Weder Ferdinand noch Crespi haben in

Italien einflußreichere Nachfolger gefunden, von seiten der Künstler Piazzetta vielleicht ausgenommen. Erst nach 1750 und nun unter dem Beifall der wenigen aufgeklärten Intellektuellen und progressiven Theaterleute, wie etwa Goldonis, konnte sich in Pietro Longhi ein realistischer Maler einigermaßen durchsetzen, und wieder war die Basis für diesen Realismus an sich harmlose Konversationsmalerei. Goldoni lobte 1757 an Longhi nun nicht mehr seinen Humor, sondern seine Gabe, »die Charaktere und Leidenschaften der Menschen« darzustellen.<sup>35</sup>

Untrennbar verbunden mit realistischer szenischer Malerei ist die Wiedergabe individueller Physiognomie. Auch realistische Physiognomiedarstellung konnte zuvor als Karikatur bezeichnet werden und war nur in dieser Gattung überhaupt möglich.<sup>36</sup> Nun konnten plötzlich umgekehrt z. B. Giandomenico Tiepolos Figuren in Phantasiekostümen 1749 in der progressiven Kritik als Karikaturen bezeichnet werden, da sie ganz gegen die Regeln der Vernunft und die historische Richtigkeit drapiert erschienen, und konnte festgestellt werden, Tiepolo habe dies nur aus persönlicher Laune, »capriccio«, getan.<sup>37</sup> Für diese Kreise der Kritik hatte sich der Realismus bereits emanzipiert. Für die venezianische Malerei insgesamt jedoch kamen derartige Umwertungen zu spät, unter den herrschenden politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen konnte eine neue Malerei nur noch in Ansätzen entstehen.

Domenico Tiepolo zum guten Teil aus den Silhouetten-Karikaturen seines Vaters abgeleiteten Personen und auch seine Pulcinelli dürfen soziale Kontakte aufnehmen, »come down to the city«, wie Kozloff es ausdrückt,<sup>38</sup> sie bekommen Physiognomien und kommunizieren zumindest teilweise mit ihren Nachbarn, wenn auch selbst Domenico noch nicht rechte Geschichten erzählt. Eigentlich

handelnd sind auch seine Personen noch nicht, seine Bilder bleiben genrehafte Zustandsschilderungen.

Rückblickend ergibt sich also das Paradoxon, daß sich vom Capriccio, unter dem man gemeinhin künstlerische Phantasiestückchen, losgelöst von den Fesseln realitätsbezogener Darstellung, versteht, über die Karikatur ein Weg zu einem wirklichkeitsbezogenen Realismus zeigen kann. Lucretia Hartmann, der das Verdienst zukommt, einen Zusammenhang zwischen Capriccio als Gattungsbegriff und als kunsttheoretischem Terminus gesehen zu haben, schreibt: »Indem der Künstler sein Werk als Capriccio deklariert, bekannte er, daß er den Forderungen dogmatischer Theorie nicht entsprach, daß er darin frei von jeglicher Bindung seinen persönlichen Vorstellungen und Intentionen, seien sie nun ernster oder spielerischer Natur, Ausdruck verliehen hatte. Capricci sind somit Zeugnisse der künstlerischen Freiheit und zugleich des Widerstandes gegen die dominierende Kunsttheorie.«<sup>39</sup>

Den letzten folgernden Satz kann man auch in sein genaues Gegenteil verkehren, um den Sachverhalt sinnvoll werden zu lassen. Er könnte, überspitzt formuliert, lauten: »Capricci sind somit Zeugnisse künstlerischer Unfreiheit und zugleich der Ergebenheit an die dominierende Kunsttheorie«. Denn dadurch, daß der Künstler sich seine Freiheit in einem eigens als Capriccio etikettierten und ausgesprochen niedrig eingestuften Bereich nimmt – bezeichnenderweise erscheinen die Serien fast ausschließlich im ohnehin niedrigen Medium Druckgraphik – gibt er kund, daß er sich diese Freiheit keinesfalls in der höheren Kunst, schon gar nicht in der Historienmalerei nehmen will und sich dem Rangordnungssystem der Gattungen und kunsttheoretischen Wertbegriffe durchaus unterwirft. Capriccio als Capriccio ist kein Verstoß gegen bestehende Normen. Die Bewertung des

34

Filippo Baldinucci, *Cominciamento, e progresse dell'Arte dell' intagliare in rame . . .*, Firenze 1686, hier zitiert nach der Florentiner Ausgabe 1767, S. 168. In dieselbe Richtung geht Baldinuccis Verwendung der Begriffe »stravaganza«, ebenda S. 167 f., und »bizarro«, ebenda S. 168 f in bezug auf Rembrandt; s. auch Seymour Slive, *Rembrandt and his Critics, 1630–1730*, The Hague 1953, S. 104 f.

35

Heinrich Kretschmayr, *Geschichte von Venedig*, 3. Neudruck Aalen 1964, S. 480 ff. weist in diesem Zusammenhang auf Goldonis Streit mit Carlo Gozzi um einen neuen Schauspieltypus. Gozzi, Verächter einer billigen Aufklärungsphilosophie, plädierte für eine märchenhafte, phantasievolle Umwandlung der Stegreifkomödie, eben im Sinne der zitierten »capricci scenici« seiner *Fiabe*, Goldoni setzte dagegen realisti-

sche Charakterdarstellung unter Vermeidung bewußter Satire. Gozzi hatte eindeutig den größeren Erfolg, in ihm sah die Kritik Freiheit vom Regelzwang verkörpert, nicht etwa in Goldoni, ohne zu erkennen, daß es sich bei Gozzi lediglich um eine weitgehende Auslegung der Regelbegriffe handelte, bei Goldoni dagegen um einen Bruch mit den Regeln.

36

Das erklärt für uns etwa die vorhandene Nähe Goldonischer Figuren zu übertreibender Satire, die aber nicht den Realismusanspruch, der dahinter steht, verstellen darf. Wenn Shaftesbury, *Characteristics*, 1. 6. Aufl., 1737, S. 144 sagt, die guten Künstler »hate Minuteness, and are afraid of Singularity; which would make their Images, or Characters, appear capricious or fantastical«, dann benutzt er sogar den Capriccio-Begriff, um realistische Charakterdarstellung abzuqualifizieren. S. dazu Werner Busch, op. cit., S. 157 f.

37

Haskell, 1963, S. 322 f.

38

Kozloff, 1961, S. 30.

39

Lucretia Hartmann, *Capriccio-Bild und Begriff*, phil. Diss. Zürich 1973, S. 4.

40

Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Florenz 1584, S. 53, 99; s. auch Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis*, New York 1967, S. 39, Anm. 167 (zuerst in: *The Art Bulletin*, 22, 1940).

kunsttheoretischen Terminus *Capriccio* erweist das leicht. Hier seien nur zwei Beispiele aus einer Fülle ähnlicher, eines für die Malerei, eines für die Architektur, angeführt.

Für die manieristische Kunsttheorie hat der *Capriccio*-Begriff besonders negative Implikationen, vor allem nach dem Tridentinum. Für Gilio wie für Borghini hat »*capriccio*« im höheren Bereich der Malerei grundsätzlich zu unterbleiben. »*Capriccio*« ist nur beim niederen sogenannten »*pittore misto*«, quasi als rein dekoratives Element erlaubt.<sup>40</sup> Alleiniges »operare a *capriccio*« führt für Gilio automatisch in die Irre und von dem Pfad der Wahrheit ab. Wer »*capriccio*« folge, ziehe notgedrungen den Vorwurf von »*licenza*« auf sich.<sup>41</sup> »*Capriccio*« hat grundsätzlich von Vernunft und Dekorum kontrolliert zu sein. Die Vorschriften des Dekors jedoch haben dem jeweiligen gesellschaftlichen Normensystem zu folgen. »*Capriccio*« wird zumeist wohlweislich nicht aus dem kunsttheoretischen System ausgeschlossen, sondern am Ende der Skala integriert. »*Capriccio*« als künstlerische Phantasie ist positiver Wertbegriff, solange Phantasie durch Vernunft bestimmt bleibt, »*capriccio*« wird negativer Wertbegriff, sobald sein Resultat nicht mehr mit den Forderungen der klassischen Kunsttheorie in Übereinstimmung zu bringen ist.

D'Aviler definiert in seiner *L'Architecture de Vignole*, Paris 1691, im zweiten Band in der Abteilung *Erklärung architektonischer Termini* »*Caprice*« folgendermaßen: »Man nennt so eine jede Composition, die ohne die gebräuchlichen Regeln der Architektur verfährt, die von singulärem und neuartigem Geschmack ist, wie er sich zum Beispiel an den Werken des Borromini und derjenigen anderen Architekten zeigt, die es nur darauf anlegen, sich von anderen zu unterscheiden.«<sup>42</sup> Borromini gilt bekanntlich besonders der

französischen kunsttheoretischen Literatur als Regelfrevler *par excellence*, und gebrandmarkt wird dieser Verstoß durchgehend bis zu Diderot – d'Alembert mit dem »*Caprice*«-Begriff.<sup>43</sup> Hat man diese Bewertung des kunsttheoretischen Terminus »*Capriccio*« im Auge, dann ist die Funktion des Gattungsbegriffes »*Capriccio*« eigentlich naheliegend. Die Benennung einer Serie als »*Capricci*« schafft dem Künstler zwar einen gewissen Freiraum, entschärft seine Regelverstöße aber auf der Stelle wieder, da er sich freiwillig dem Verdikt klassischer Theorie fügt. Daß dennoch in diesem, den Künstlern von seiten der Vertreter klassischer Kunsttheorie leicht zugestandenen Freiraum in verkleideter Form sich Neues, die klassischen Regeln Sprenghendes in dem hier interessierenden Zeitraum ankündigen kann, zeigt die Dialektik des *Capriccio*-Begriffes. Nimmt man Heinz Schaffers gattungstheoretische Überlegungen zu Hilfe, so könnte man sagen, die besondere Qualität von Tiepolos *Capricci* – und wie gleich zu zeigen sein wird, auch von Piranesi *Carceri* – zeigt sich darin, daß sie erkennen lassen, daß herkömmliche Gattungen und Gattungsdefinitionen nach den Gesetzen klassischer Kunsttheorie fragwürdig geworden sind.<sup>44</sup> Die Darstellung reiner Phantasiestücke ohne jeden realen Bezug ist Tiepolo und Piranesi nicht mehr recht möglich. Gemessen an den klassischen, in sich unproblematischen, konventionellen Gattungsdefinitionen zeigt sich in der Widersprüchlichkeit ihrer Formlösungen der Reflex auf gewandelte geschichtliche Realität. Bürgerliche Kategorien – zeichenhafte psychologisierende Charakterisierung, bei Domenico Tiepolo dann in der Folge auch Darstellung sozialer Interaktion eines mehr oder weniger gleichberechtigten Personals, moralisierende Architekturinterpretation im Falle von Piranesi – finden in klassischen Formen nur sehr widersprüchlich Platz,

konsequent zu Ende gedacht, zerstören sie sie.

Das soll abschließend an der Untersuchung von Piranesi *Carceri* im zweiten Zustand von 1760 bestätigt werden. Die Annäherung soll hier über die Geschichte des realen Gefängnis- bzw. Zuchthausbaus geschehen.<sup>45</sup>

Die als sinnvoll und praktisch erachtete Kombination von Gefängnis, Gerichtssälen und Folterkammer führte im Mittelalter dazu, Gefängnisse ins Bauprogramm der Rathäuser, dem Sitz der Gerichtsbarkeit, aufzunehmen. In Italien wurde dann der Gefängnisbau zuerst zu einer selbständigen Bauaufgabe. Bei Alberti findet sich die äußerst frühe Forderung nach einer menschenwürdigen Unterbringung der Gefangenen, die vorläufig zweifellos Theorie blieb. Alberti legte auch einen Idealentwurf nach, wie er sagt, antikem Vorbild vor mit einer Trennung der Gefangenen nach bestimmten Kategorien, je nach Schwere der Fälle. »Der erste architektonisch wichtige, selbständige Gefängnisbau der Neuzeit entsteht im 16. Jahrhundert in Venedig in den »*Prigioni*«.<sup>46</sup> Früher war das venezianische Gefängnis im Dogenpalast in den berühmtesten Piombi und den unterirdischen Pozzi – in unmittelbarer Nähe der Gerichtssäle. Der Neubau (1589–1614) befindet sich jedoch durchaus noch in unmittelbarer Nähe des Dogenpalastes und ist mit ihm durch die *Ponte dei Sospiri* verbunden. Die *Prigioni* waren, errichtet an einem der wichtigsten noch freien Bauplätze Venedigs, ein architektonisch adäquates Pendant zur Bibliothek und vor allem zur Münze an der anderen Seite des Dogenpalastes. Offenbar knüpft diese auf den ersten Blick verblüffende Anordnung – wie Ingrid Haug wahrscheinlich gemacht hat – an die von Vitruv überlieferte Anlage des Forums in Rom an.<sup>47</sup> Palladio folgt Vitruv in diesem Punkte und schlägt ebenfalls eine Anordnung Gefängnis-Kurie-Münze vor. So könnte der Gefäng-

41 Giovanni A. Gilio, *Due Dialoghi ...*, Camerino 1564, S. 83 f., 107. Gilios Kritik bezieht sich bekanntlich auf die direkte Nacktheit in Michelangelos Jüngstem Gericht; Michelangelo male sträflicherweise »a suo *capriccio*«, s. Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450–1600*, Oxford 1966, S. 118.

42 Augustin Charles d'Aviler, *Cours d'Architecture de Vignole ...*, Paris 1691, 2. Bd. S. 438.

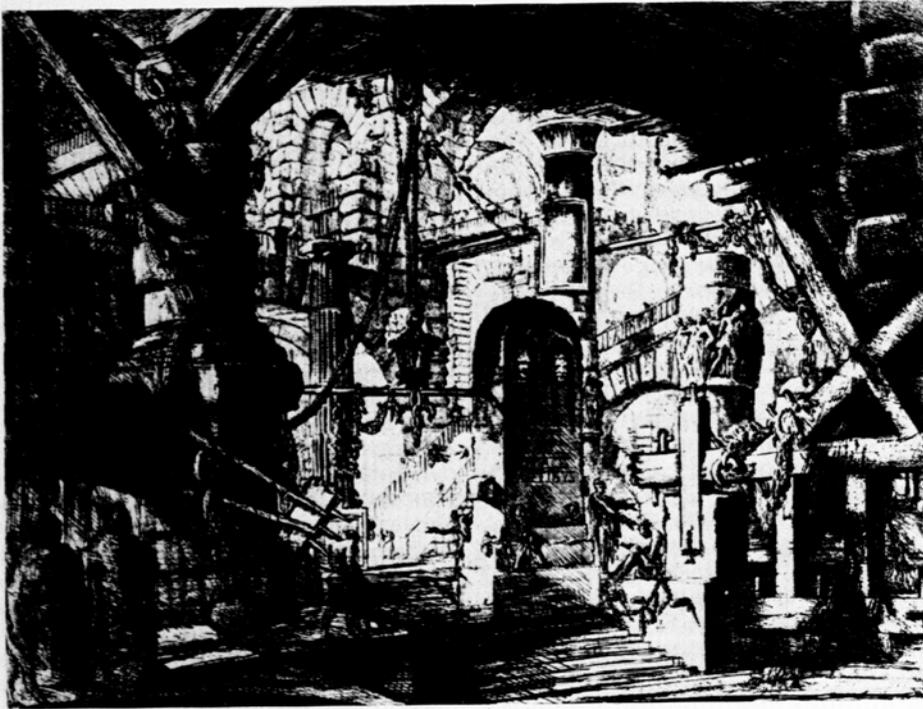
43 Diderot-d'Alembert, *Encyclopédie*, Paris 1751, 2, S. 637 f.

44 Heinz Schaffner, 1973, S. 10, 48, 61, 96, und vor allem S. 147–156.

45 Das Folgende vor allem nach: Ingrid Haug, *Peter Speeth*, Bonn 1969, S. 85 ff.; s. auch Helen Rosenau, *Social Purpose in Architecture, Paris and London Compared, 1760–1800*, London 1970, Kap. 4 »Prisons«, S. 77–96, weitere Lit. zur Gefängnisarchitektur dort in Anm. 9 aufgeführt; ferner: John D. Thompson-Grace Goldin, *The Hospital: A Social and Architectural History*, New Haven and London 1975; im Zusammenhang mit Piranesi Hinweise bei Focillon, op. cit., S. 179.

46 Haug, 1969, S. 89.

47 Haug, 1969, S. 90 f.; zum Forum-Gedanken der Piazza S. Marco am Anfang des 16. Jahrhunderts s. Wolfgang Lotz, Sansovinos Bibliothek von S. Marco und die Stadtbaukunst der Renaissance, in: *Kunst des Mittelalters in Sachsen, Festschrift Wolf Schubert*, Weimar 1967, S. 336 ff., dort auch zu verwandten Portikus-Foren am Ende des 15. und am Beginn des 16. Jahrhunderts, s. auch ders., Die Piazza Ducale von Vigevano – ein fürstliches Forum des späten 15. Jahrhunderts, in: *Kunsthistorische Forschungen, Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag*, Salzburg 1972, S. 234 ff., wo auf den Zusammenhang mit den Forum-Beschreibungen Vitruvs und Albertis verwiesen wird.



13 G. B. Piranesi, Carceri, Blatt 16, 2. Zustand

nisbau in Venedig den Markusplatz zu einem vollständigen Forum ergänzt haben sollen. In unserem Zusammenhang ist es wichtig, hinzuzufügen, daß sich auch Piranesi dieser Anordnung und der Bedeutung des Gefängnisses in dieser Kombination durchaus bewußt ist. Er zitiert in seinem *Della Magnificenza* von 1761 nicht nur Vitruv und Palladio, sondern verweist auch auf Varro, Livius und Plutarch als Gewährsleute für diese Überlieferung.<sup>48</sup> Das Venezianer Gefängnis war, wie noch Howard in seinem im späten 18. Jahrhundert und frühen 19. Jahrhundert einflußreichen Buch *The State of the Prisons in England and Wales*, 1777, hervorhebt, berühmt wegen seiner gesunden und humanen Einrichtung. In Rom folgten zwei neue, ebenfalls nach relativ fortschrittlichen Prinzipien errichtete Gefängnisse um die Mitte des 17. und am Anfang des 18. Jahrhunderts, die die grauenhaften Gefängnisse, wie den Car-

cere di Torro di Nona, ablösten. Seit den Vorschriften der manieristischen Säulenordnungen hatten Gefängnisse festungsartig auszusehen, für sie galt wie für Festungsbauten die toskanische Ordnung – seit Serlio mit Rustika. Von daher erklärt sich also die Gleichsetzung von Festungs- und Gefängnisbühnenbild im 18. Jahrhundert, die Architekturordnungen behandelten beide Bautypen gleich. Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts kam es zu einer bisher nicht gekannt intensiven Beschäftigung mit Gefängnis- und Zuchthausproblemen (Gefängnis als fester Verwahrsort, Zuchthaus als Erziehungsanstalt). Schon im 17. Jahrhundert jedoch begann man sich verstärkt um eine Ausnutzung der in Zuchthäusern brach liegenden Arbeitskräfte zu bemühen. Im fortschreitenden 18. Jahrhundert wurde der ökonomische Aspekt der Arbeitskraftausnutzung von Insassen zunehmend vom bürgerlich moralischen

überdeckt – u. a. weil sich der Aufwand vom rein ökonomischen Gesichtspunkt her nicht recht rentiert hatte.<sup>49</sup>

Neben den sozialen Problemen standen im 18. Jahrhundert solche einer stärkeren Architekturaussage im Vordergrund. Architektur wurde verstanden als geeignetes Mittel moralischer Erziehung, nun weniger der Inhaftierten, als der draußen Gefährdeten. Blondel fordert in seinem *Cours d'architecture* von 1771–77 für den Gefängnisbau »architecture terrible« und »architecture barbare« zur besonderen Charakterisierung und Abschreckung.<sup>50</sup> Nach Blondel soll auch das Dekor, selbst die Art des Materials einen schreckenerregenden Anblick bieten. Der Betrachter einer solchen Architektur solle sich nicht wundern, wenn er schlecht einander zugeordnete Teile, falsche Proportionen und Maßstablosigkeit finde, diese Elemente widersprächen eben ganz bewußt dem klassischen Schönheitskanon und entsprächen dem »dérèglement« der Insassen. Die für sich negativ zu beurteilenden Formen der Architektur erhalten in Anwendung auf ein bestimmtes Gebäude eine neue ästhetisch-moralische Qualität. Der Kanon klassischer Theorie wird zwar ausdrücklich bestätigt, doch in seinem System nistet sich etwas ein, was ihn schon bei den Revolutionsarchitekten sprengen wird. Die neue Interpretationsmöglichkeit treibt ihr dialektisches Spiel mit den Regeln klassischer Theorie und stellt sie damit zumindest in Frage. Man könnte aus der Sicht klassischer Theorie von einem in wirkliche Architektur umgesetzten Capriccio sprechen, von seiten der neuen Architekten ist es mit seinen moralisch-erzieherischen Implikationen, als eine »architecture parlante«<sup>51</sup>, mehr. So fordert etwa auch Milizia 1781 in seinem Artikel *Prigioni* für das Aussehen der Gefängnisfassade: »Bey dem Civilgefängnis ist es melancholisch, bei denen für die ärgsten Criminalverbrecher schrecklich.« Als Bauformen empfiehlt er: »die schwerfällige niedere Bauart nach toskanischer Ordnung«, »das rauheste bäurische Werk ohne sonderliche Ordnung, enge ungestaltete Öffnungen, hohe dicke Mauern, plumpe Glieder, die einen starken Schatten werfen, mißfällige Ein-

48 Giovanni Battista Piranesi, *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, S. 89, zitiert nach dem Reprint: Giovanni Battista Piranesi, *The Polemical Works*, edited and introduced by John Wilton-Ely (Gregg International Publishers limited) 1972.

49 Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft, Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt 1973, S. 80–88, 92–96, 365; auf S. 417–420 und a.a.O. weist Foucault auf die deutliche Zunahme von Internierungsanstalten zu Zeiten ökonomischer Krisen.

50 Jaques François Blondel, *Cours d'architecture ... contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes*, 9 Bde, Paris 1771–77, 1, S. 246 f., 2, S. 454 ff., 4, S. LXXIV und LXXXVII ff.

51 Zum Terminus »architecture parlante« s. Haug, 1969, S. 105, Anm. 156; aber schon Milizia spricht im Artikel »carattere« in seinem *Dizionario delle belle arti del disegno ...*, ed Bassano 1797, 1, S. 154 in bezug auf

gänge wie zu Höhlen, schauererregende Inschriften etc.« »Mit einem Wort, alles muß Dunkelheit verraten und Schrecken und Zwang für Verbrecher zeigen.«<sup>52</sup> Im Inneren solle jedoch alles sauber und gesund mit einem Hof und Lauben, als Arbeitsplätzen für die Insassen, ausgestattet sein. Aus demselben Jahr 1781 stammt das Projekt eines Zuchthauses von Brissot de Warville »das in seiner architektonischen und zugleich moralischen Strenge geometrisch vollkommen ist.«<sup>53</sup> Frauen, Kinder und Schuldner kommen in den sonnigen, angenehmen Trakt und leisten erträgliche und nützliche Arbeit, Schwerverbrecher und Irre kommen in den dunkleren, dem Wetter ausgesetzten Trakt, und sie verrichten Arbeiten, die für die Gesellschaft unerlässlich, für die Insassen aber gesundheitsschädlich sind. In diesem durchkonstruierten Bereich sind sie von der Gesellschaft vollkommen getrennt und ausgeschlossen, die dennoch von ihrer Produktivität profitiert. Noch perfekter durchorganisiert ist der Plan eines festungsartigen Gefängnisses von Musquin de la Plague, 1784, in Form einer architektonischen Arbeitspyramide, der eine strenge Staffelung von Lohn, Belohnung und Bestrafung für geleistete oder nicht geleistete Arbeit der Insassen korrespondiert. Es handelt sich hier um ein schlagendes Beispiel total verwalteter und durchorganisierter bürgerlicher Moral nach ökonomischen Prämissen.<sup>54</sup>

Es ist nicht unwichtig, anzumerken, daß sich auch schon bei Piranesi an etwas unerwarteter Stelle, nämlich in seinem Traktat über Arten des Kaminschmuckes von 1769, eine Bemerkung über die bewußt kleinen und engen Gefängniseingänge findet.<sup>55</sup> Zur Herkunft der »architecture terrible« schreibt Blondel, sie sei »mehr eigentümlich für unsere Theaterdekorationen, um eine Vorstellung von den Tagen der Tartaren zu geben. Denn wo sonst sollten die Theaterdekorationen in die Wirklichkeit übertragen werden, wenn nicht bei der Anwendung auf Fronten von Fortifikationsgebäuden, Gefängnissen und Zellen, wo eine »architecture terrible« in irgendeiner Weise Anwendung findet, um denen da draußen die



14 G. B. Piranesi, Carceri, Blatt 2, 2. Zustand

die Architektur davon: »Gli edificj allora saranno parlanti, e ciascun cittadino intenderà il loro linguaggio«. Der Nachsatz von der allgemeinen Verstehbarkeit der Architektursprache ist bezeichnend, er entstammt typisch bürgerlichem Aufklärungsdenken.

52 Francesco Milizia, *Principi di Architettura civile*, ed. Bassano 1785, 2, S. 227 ff., dt. Ausgabe von C. L. Stieglitz, Leipzig 1824, S. 164 f. S. auch Bauer, 1959,

S. 196 f. Als praktisches Beispiel vgl. etwa Cuvilliers Entwurf für eine Gefängnisfassade in seiner »L'Architecture Bavaroise«, München und Paris 1769–76, Abb. bei Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason*, New York<sup>2</sup> 1968, Abb. 126.

53 Foucault, 1973, S. 444 f.

54 Foucault, 1973, S. 445–47.

55 Giovanni Battista Piranesi, *Diverse maniere d'adornare i cammini . . .*, Rom 1769, S. 7, ed. cit. Ein typisches Beispiel einer »Porte de Prison«, Zeichnung von Lafosse, die Carl Linfert als »voll von zyklischen Rustikaexperimenten« beschreibt (s. 211), bei Linfert, 1931, Taf. 43 c, gestochen um 1770, s. *Katalog der Ornamentstichsammlung der staatlichen Kunstbibliothek Berlin*, Berlin und Leipzig 1939, Kat.Nr. (2428).

Unordnung im Leben der inhaftierten Menschen im Inneren des Gebäudes anzuzeigen.« Diese Stelle scheint wichtig, wird doch von einer direkten Vorbildlichkeit der Kerkerbühnenbilder, aus deren Tradition Piranesis *Carceri* abzuleiten waren, für reale Gefängnisarchitektur gesprochen, eben wegen der sprechenden Bildhaftigkeit der Dekorationen.

Blatt 16 (Abb. 13) der *Carceri* ist das am stärksten im 2. Zustand überarbeitete Blatt der Serie und ähnelt am meisten den beiden neu hinzugekommenen Blättern 2 und 5 der Serie; an ihnen ist zweifellos die Uminterpretation der ganzen Folge am deutlichsten. Auf Blatt 16 finden sich neben zahllosen anderen archäologischen Reminiszenzen eine dorische und eine toskanische Säule, jeweils auf Sockeln freistehend ohne Architekturzusammenhang. Die toskanische Säule, die nach den Theoretikern also unter anderem den Gefängnisbau charakterisierende Säulenform, trägt als Inschrift ein Livius-Zitat, das zuerst Herrmann Bauer nachgewiesen hat,<sup>56</sup> es bezieht sich auf den Bau des Mamertino über dem Forum Romanum »zum Schrecken der wachsenden Vermessenheit«. Also schon Piranesi benutzt neben abschreckender Architektur moralisierende Inschriften, wie Milizia sie, wie zitiert, erst 1781 fordert. Das neu hinzugefügte Blatt 2 (Abb. 14) scheint den Forum-Gedanken am ehesten wiederzugeben; unterhalb der mächtigen Tempelfront eröffnen sich unendliche verschachtelte Kerkerfluchten, voller archäologischer Überbleibsel einstiger römischer Größe. Mehr als zuvor scheint die Architektur hier »architecture parlante« zu sein. Willkürlich verwendete Details römischer Architektur und Plastik erwecken den Eindruck des chaotischen Gefängnis-»dérèglement«. Die Neufassung der *Carceri* ist um größere Genauigkeit, auch Klarheit des einzelnen architektonischen Details bemüht; da sich die Details jedoch nicht sinnvoll zusammenfügen, wird der chaotische Eindruck nur stärker. Piranesis *Carceri*-Innenräume sind Bild dessen, was die wirkliche Architektur nur an der Außenfront demonstrieren kann. Sie verweisen nicht auf wirkliche Kerker,

sondern sie appellieren an eine der Tendenz nach geläufige Vorstellung von Kerkern – zum Zwecke der Abschreckung. Man versteht von hier, wie Piranesis Graphiken für die sogenannten Revolutionsarchitekten von Bedeutung sein konnten – eben unter dem Aspekt einer »architecture parlante« mit moralisierender Tendenz.

Piranesis Umarbeitungen stammen von 1760. 1761 wird Piranesi zuerst theoretisch aktiv mit seinem *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, und hier mag sich der Grund finden, warum Piranesi seine Serie nun nicht mehr *Capricci* nennt.

Piranesi verwendet in *Della Magnificenza* den Capriccio-Begriff nämlich plötzlich im Sinne der oben aufgeführten progressiven Kunstkritik. Bei seinen Invektiven gegen die griechische Kunst zugunsten der Priorität und Überlegenheit der römischen behauptet er, die klassische römische Kunst habe erst in der Verfallszeit, als Verstand von »capriccio« teilweise ersetzt worden sei, griechische Capricci übernommen, aber sogar dann noch die Fehler der Griechen teilweise verbessert.<sup>57</sup> Und 1765, als Piranesi von seiner einseitigen Römer-Bevorzugung bereits ein wenig abgerückt ist, findet sich in seinem theoretischen Dialog *Parere su l'architettura* folgende Stelle: Piranesis Schüler wirft ihm – Piranesi – vor, einige seiner Blätter seien mit Ornament überladen, was in Widerspruch zu seinen in *Della Magnificenza* vertretenen Prinzipien von der Klarheit der Architektur stehe, er habe sich in seinen Erfindungen die Freiheit »di lavorare a capriccio« genommen. »Didascalò« Piranesi widerlegt das mit folgenden Argumenten: Er verneint, daß Strenge, Vernunft und Befolgung der Regeln um ihrer selbst willen Berechtigung hätten, und er wendet sich gegen die zeitgenössischen Puristen in der Vitruv-Palladio-Nachfolge.<sup>58</sup> Zweifellos besteht ein Bruch zwischen 1761 und 1765, zwischen *Magnificenza* und *Parere*; in ersterem Werk verteidigt Piranesi die Prinzipien Vitruvs noch energischer. Aber die Zurückweisung des Capriccio-Vorwurfes mag doch

zeigen, daß Piranesi – wenn auch nicht expressis verbis – bereits um 1760 eine »architecture parlante« vertritt, die die klassischen Regeln der Architektur in Frage stellt. Seine *Carceri* sind nicht mehr launische Phantasiespiele, sondern moralisierende Architekturdemonstrationen. Sie sind in ihrem ersten Zustand elegische, auch reaktionäre Phantasien eines enttäuschten Architekten ohne Aufträge.<sup>59</sup> Der zweite Zustand jedoch bietet, recht verstanden, Möglichkeiten für eine neue Architektur, die die Revolutionsarchitekten durchaus zu würdigen wußten. Die *Capricci* konnten in ihrer gewissen Unbestimmtheit zu ihrem frühen Zeitpunkt keine Wirkung auf die Architektur haben, und auch Piranesi selbst wird an diese Möglichkeit kaum gedacht haben. 1760, als *Carceri*, war ihre Wirkungsmöglichkeit ungleich größer, und es wird plötzlich verständlich, was die Sekundärliteratur nicht recht hat glauben oder verifizieren können, daß, wie aus der Zeit überliefert ist, George Dance bei seinem Neubau vom Newgate-Gefängnis in London 1770 sich von Piranesis *Carceri* hat inspirieren lassen – eben im Sinne einer »architecture parlante«.<sup>60</sup>

Piranesis Bruch mit den Regeln könnte man so umschreiben: für ihn ist es nicht mehr die Architekturordnung, der sich bestimmte Gebäudetypen zu fügen haben, sondern das einzelne Gebäude fordert das ihm zugehörige charakteristische Dekor und benützt dazu das Angebot der Ordnungen. Insofern kann man Tiepolos neue psychologisierenden Möglichkeiten der Personenbetrachtung und Piranesis moralisierende und charakterisierende Betrachtung von Architektur durchaus vergleichen; in ihrer Auseinandersetzung mit überlieferten Kunst- und Gattungsnormen stehen sie am Übergang zu einer im weitesten Sinne bürgerlichen Kunstauffassung, ohne den Übergang bereits ganz vollzogen zu haben.

56  
Bauer, 1959, S. 197.

57  
Giovanni Battista Piranesi, *Della Magnificenza ...*  
Rom 1761, S. 101, 93, ed. cit.

58  
Giovanni Battista Piranesi, *Parere su l'architettura*,  
Rom 1765, S. 10, ed. cit.

59  
Zu einem ähnlichen Schluß kommt zu seinem Bedauern von literarischer Seite Lars Gustafsson, *Utopien*,  
München 1970. Über das Phantastische in der Literatur, S. 9 ff.

60  
S. Rosenau, 1970, S. 87 f. und Abb. S. 87, eine Ausnahme: Bauer, op. cit., S. 197. Die Interpretation von Piranesis *Carceri* im 2. Zustand ist hier bewußt zugespielt in Hinblick auf die Deutung als einer »architec-

ture parlante« vorgetragen worden. Sicherlich trifft dies nur einen Aspekt der *Carceri*, aber doch einen, dem bisher zu wenig Gewicht beigemessen wurde und der zur Erklärung der Veränderungen von erstem zu zweitem Zustand offenbar am meisten beitragen kann. Die Geschichte der *Carceri*-Rezeption, schon frühzeitig unter romantischem Blickwinkel, macht deutlich, wie offen die *Carceri* auch noch im zweiten Zustand einer relativ unbestimmten, gefühlsbetonten, von leichtem genußvollen Schauer getragenen Aufnahme und Interpretation sind.