

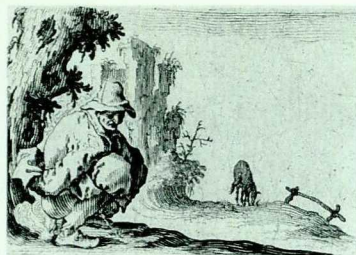
VI.

Das Capriccio in der Druckgraphik – Vorbemerkung

Die Gattung Capriccio ist in der Druckgraphik entstanden. Es handelt sich um graphische Serien mit bestimmbarer Charakteristika. Allein hier – auf den Titelblättern der Serien – findet sich von allem Anfang an der Gattungsname Capriccio. Was sich jedoch unter diesem Titel sammelt, scheint auf den ersten Blick ausgesprochen disparat zu sein. Von daher hat die Forschung bis auf den heutigen Tag Schwierigkeiten, das Besondere einer Capriccioserie zu bestimmen und deutlich zu machen, welchen Themenbereichen und Absichten sie sich widmet. Erst eine Überschau der Geschichte des Capriccio von 1600-1800 macht deutlich, warum bestimmte, aber durchaus sehr unterschiedliche Themen sich unter dem Titel 'Capriccio' sammeln können und daß es auf die besondere Behandlungsweise dieser Themenbereiche ankommt. Aus diesem Grunde haben wir den Katalog der Druckgraphik nicht chronologisch und nach Künstlern aufgebaut, sondern einerseits nach inhaltlichen Gruppen, die Aspekte des Capriccioartigen im geschichtlichen Wandel belegen können und andererseits, um ihre besondere Rolle hervorzuheben, als Hommage an die vier wichtigsten Capricciokünstler: Callot, Tiepolo, Piranesi und Goya. Jeder Gruppe geht eine kurze Charakterisierung voran, in ihr versuchen wir, gelegentlich in bewußt forcierter Form, die besonderen Züge des Capriccioartigen hervorzukehren. In der Zusammenschau fügen sich diese Einzelaspekte zu einem komplexen Bild des Capriccio. Dafür verzichten wir in diesem Katalogteil auf weitergehende Kommentare zu den einzelnen Katalognummern. Um die Literaturangaben nicht allzu sehr einzuschränken, zitieren wir auch Literatur zur einzelnen Graphik, die sich auf einen anderen Zustand des Blattes bezieht als den ausgestellten. (WB)



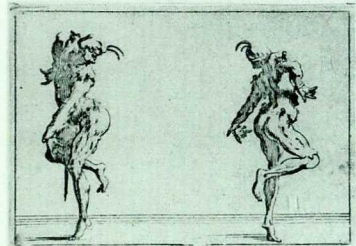
Kat. G. 1



Kat. G. 6



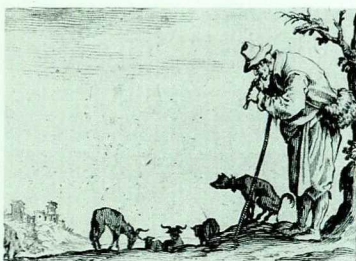
Kat. G. 2



Kat. G. 7



Kat. G. 3



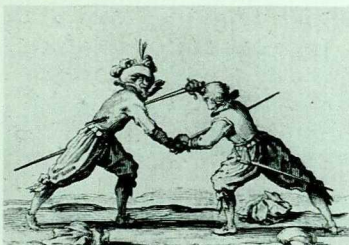
Kat. G. 8



Kat. G. 4



Kat. G. 9



Kat. G. 5

I. Jacques Callot

Callots *Capricci di varie figure* von 1617 begründen die Gattung. Sie waren Lorenzo de Medici, dem Bruder des Florentiner Großherzogs gewidmet. Mit ihnen stellte sich der noch junge Callot in seinen Möglichkeiten als Graphiker vor. Die dargestellten Themenbereiche sind nicht unwichtig, wichtiger jedoch ist ihre Behandlungsweise. Callot hatte eine neue Radiertechnik entwickelt mittels einer schräg angeschliffenen Radiernadel von ovalem Zuschnitt, der sogenannten *échoppe*, die durch leichtes Drehen an- und abschwellige Linien erzeugen konnte. Durch parallel in unterschiedlichem Abstand von oben nach unten geführte Linien konnte so in einem organisierten System jede Form- und Volumenwirkung erzielt werden. Zudem konnte es durch die Verwendung eines harten Firnis (*vernix dur*) zu verschiedenen Ätzzvorgängen kommen, die farbige Abstufungen im Sinne der Luftperspektive zu erzeugen in der Lage waren. Der gesamte Radiervorgang erschien so kontrollierbar und damit auch lehr- und lernbar. Callot brillierte besonders dadurch, daß er dieses Verfahren in ausgesprochen kleinem Maßstab verwendete. Die *Capricci* haben im Schnitt eine Größe von 5,5 x 8 cm, stellen aber eine Welt dar. Ganz offensichtlich verwendete Callot beim Arbeiten eine Lupe. Zudem verblüfft er den Betrachter, indem er extrem groß Erscheinendes im Vordergrund unmittelbar mit winzig Kleinem in weitester Ferne konfrontiert. Optisch erscheint dies möglich, doch in dieser extremen Form traf es selten zuvor im Bilde aufeinander. Dem demonstrativen Einsatz der Technik entspricht, daß eine größere Gruppe von Blättern Vorlagecharakter hat, somit Anleitung zum Nachzeichnen gibt und dem Typus der sogenannten Zeichenschulen entspricht. Andres entstammt dem bauerlichen Milieu, d.h. dem niederen Bereich. Hier kann sich die Gattung die Freiheit nehmen, Ungewöhnliches darzustellen, das in der Hochkunst keinen Ort hat: selbst einen kackenden Bauern. Ungewöhnliches zeigt auch die Gruppe der *commedia dell'arte*-Blätter mit den in extremen Positionen verzerrten Figuren, die wiederum dennoch denkbar erscheinen. Auch hier wird die Grenze des Darstellbaren erprobt. Auch die Fechtblätter liefern

Extremposen, haben zudem wieder Vorlagecharakter und finden sich entsprechend in höfischen Fechtbüchern. Schließlich gibt es Kriegsszenen und Szenen mit Florentiner Festen – beide Male kommt es auf extreme Perspektiven, verblüffende Ansichten und vor allem die Demonstration der Fertigkeit an, riesige Überschaullandschaften vollständig überzeugend in winzigstem Format wiederzugeben. Callots *Capricci* sind Kabinettstückchen, die besondere technische und optische Kompetenz verraten, dies aber in einem organisierten und damit zu verobjektivierenden System vorstellen. Sie erobern verblüffende Bereiche des Wirklichen, tun dies aber in völlig überzeugender Form. Als Callot aus Florenz zurück nach Nancy an den lothringischen Hof ging, wiederholte er 1622 zuerst seine *Capricci*, auch hier dienten sie ihm als Visitenkarte. (WB)

G 1 *Capricci di varie Figure*, Titelblatt

Nancy 1622

Radierung, 56 x 86 mm

Bez. in Kartusche: *CAPRICCI / di varie Figure / di Iacopo Callot. / All Ill. mo & Ecc. mo S. Principe* (bei dem zweiten i fehlt der Punkt) / *DON LORENZO MEDICI*; sign. unten links: *I. Callot* (Initialen verschlungen) *F. in aqua Forte*; bez. unten rechts: *in Fiora ex Nancey* Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1957/292

Literatur: Meaume 769; Lieure 428; Ausst. Kat. Nancy 1992, 196; Ausst. Kat. Rom/Pisa/Neapel 1992, 11.1.; Ausst. Kat. Dresden 1992/93, 119.

G 2 *Die Räuberhöhle*

aus: *Capricci di varie Figure*, Nancy 1622

Radierung, 55 x 80 mm

Unsign.

Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1957/292

Literatur: Meaume 783; Lieure 435; Schröder 1971, S. 984; Ausst. Kat. Siena 1976, 64; Ausst. Kat. Nancy 1992, 200; Ausst. Kat. Rom/ Pisa/ Neapel 1992, 11.8.

G 3 *Eilig schreitender Mann*

aus: *Capricci di varie Figure*, Nancy 1622

Radierung, 57 x 81 mm

unsign.

Wallraf-Richartz-Museum,
Graphische Sammlung,
Inv. Nr. 1957/300
Literatur: Meaume 791; Lieure 439;
Busch 1986, S. 47 f.; Ausst. Kat.
Rom/Pisa/Neapel 1992, 11.12.

G 4 *Edelmann mit Mantel*,
aus: *Capricci di varie Figure*,
Nancy 1622
Radierung, 61 x 82 mm
Unsign.
Köln, Wallraf-Richartz-Museum,
Graphische Sammlung,
Inv. Nr. 1957/318
Literatur: Meaume 809; Lieure 448;
Ausst. Kat. Rom/Pisa/Neapel 1992,
11.21.; Ausst. Kat. Nancy 1992,
210.

G 5 *Das Duell mit Degen*
aus: *Capricci di varie Figure*,
Nancy 1622
Radierung, 55 x 80 mm
Unsign.
Köln, Wallraf-Richartz-Museum,
Graphische Sammlung,
Inv. Nr. 1957/328
Literatur: Meaume 819; Lieure 454;
Ausst. Kat. Rom/Pisa/Neapel 1992,
11.27.; Ausst. Kat. Dresden
1992/93, 126.

G 6 *Hockender Bauer*
aus: *Capricci di varie Figure*,
Nancy 1622
Radierung, 59 x 80 [55 x 80 mm]
Unsign.
Köln, Wallraf-Richartz-Museum,
Graphische Sammlung,
Inv. Nr. 1957/340
Literatur: Meaume 831; Lieure 459;
Ausst. Kat. Nancy 1992, 214; Ausst.
Kat. Rom/Pisa/Neapel 1992, 11.32.;
Ausst. Kat. Dresden 1992/93, 132.

G 7 *Die beiden Pantalones, von hinten*
aus: *Capricci di varie Figure*,
Nancy 1622
Radierung, 56 x 80 mm
Unsign.
Köln, Wallraf-Richartz-Museum,
Graphische Sammlung,
Inv. Nr. 1957/347
Literatur: Meaume 839; Lieure 462;
Ausst. Kat. Rom/Pisa/Neapel 1992,
11.35.; Ausst. Kat. Dresden
1992/93, 135.

G 8 *Flöte spielender Hirte*
aus: *Capricci di varie Figure*,
Nancy 1622

Radierung, 56 x 80 mm
Unsign.
Köln, Wallraf-Richartz-Museum,
Graphische Sammlung,
Inv. Nr. 1957/342
Literatur: Meaume 833; Lieure 464;
Ausst. Kat. Rom/Pisa/Neapel 1992,
11.37.; Ausst. Kat. Dresden
1992/93, 137.

G 9 *Schirmützel in einem Zirkus*
aus: *Capricci di varie Figure*,
Nancy 1622
Radierung, 51 x 77 mm
Unsign.
Köln, Wallraf-Richartz-Museum,
Graphische Sammlung,
Inv. Nr. 1957/1410
Literatur: Meaume 853; Lieure 470;
Ausst. Kat. Rom/Pisa/Neapel 1992,
11.43.; Ausst. Kat. Dresden
1992/93, 143.

G 10 *Das Ballspiel auf dem Platz
Santa Croce in Florenz*
aus: *Capricci di varie Figure*,
Nancy 1622
Radierung, 55 x 80 mm
Unsign.
Köln, Wallraf-Richartz-Museum,
Graphische Sammlung,
Inv. Nr. 1957/375
Literatur: Meaume 867; Lieure 477;
Ausst. Kat. Rom/Pisa/Neapel 1992,
11.50.; Ausst. Kat. Dresden
1992/93, 149; Ausst. Kat. Nancy
1992, 226; Bredekamp 1993,
S. 11-13, 20-22, 100-104, 121-124.

II. Giovanni Battista Tiepolo

Die Entstehungszeit von Tiepolos *Capricci* ist umstritten, die Folge erschien zuerst 1749 im Rahmen von Antonio Maria Zanettis *Raccolta di varie stampe a chiaroscuro, tratte dai disegni originale di Francesco Mazzuola, detto Il Parmigianino, e d'altri insegni autori*. Dabei handelt es sich also um Clair-obscuro-Holzschnitte von Zanetti nach Parmigianino und anderen manieristischen Künstlern. Die am Ende beigefügten *Capricci* von Tiepolo, die in einem Vorblatt „varie capricciose invenzioni“ genannt werden, wirken in diesem Konvolut von mehrfarbigen Reproduktionsgraphiken eher als ein Fremdkörper. Abgesehen davon, daß Zanetti sich offenbar mit Druckgraphiken des berühmten Tiepolo schmücken wollte, die dieser im übrigen nur selten fertigte, so scheint die Rechtfertigung für die ungewöhnliche

Kombination darin zu bestehen, daß sowohl in den Reproduktionen nach manieristischen Zeichnungen wie in Tiepolos *Capricci* wiederum nicht die Themen selbst entscheidend sind, sondern einerseits die sich in ihnen niederschlagende Erfindungsgabe und andererseits ihre besondere technische Bewältigung. Tiepolos *Capricci* sind thematisch, trotz großer Bemühungen der Forschung, endgültig nicht zu fassen, was u. a. ihren Capriccio-Charakter ausmacht. Selbst wenn gelegentlich mystisch-okkulte Opferhandlungen vollzogen werden, so weiß man nicht, worum es eigentlich geht. Die Szenen sind offenbar in einem irritierenden Zwischenbereich zwischen unkontrollierbarer Natur und Zivilisation angesiedelt, wo die Sphären aneinanderstoßen, Vorzeitliches mit Zeitgenössischem sich mischt, Mystisches mit Realem, Natur- und Menschenwesen einander begegnen. Sie spielen sich ab in einem Landschaftsraum, in dem die Natur die Relikte der Antike überwuchert und die Zeiten aufhebt. Das Resultat ist Verunsicherung, die der von Tiepolo kunstvoll erzeugten optischen Verunsicherung vollständig entspricht: Gegenstände scheinen durch andere davorgesetzte optisch gebrochen, Kopf-reihen lassen offen, ob die Dargestellten ihr Gesicht oder Maske zeigen. Zudem haben sie, da die Standfläche der Personen meist nicht zu sehen ist, für die Vorstellung nicht genügend Raum, Vor- und Hintereinander geraten in ein ambivalentes Verhältnis. Weiterhin sind die meisten dieser Figuren handlungslos gezeigt, ihr Interesse scheint gelegentlich geweckt, doch wir wissen zu meist nicht, wovon. Die Radierstrichelchen deuten nur an, doch erzeugen sie keine perfekte Illusion – und das bei dem größten Illusionskünstler des Jahrhunderts –, vielmehr bekommt der Betrachter Projektionsschwierigkeiten; der Gegenstand und seine Wahrnehmung kommen nicht gänzlich zur Deckung. Thematische Uneindeutigkeit und ambivalente Leseweisen machen hier den besonderen Capriccio-Charakter aus. Bei den *Scherzi di fantasia* von Tiepolo, deren Datierung ebenfalls umstritten ist – wir tendieren dazu, sie in die Würzburger Zeit zu setzen, also zwischen 1750 und 1753 –, sind die beobachteten Phänomene vielleicht noch ein wenig zugespitzter. Die *Scherzi di*

fantasia wurden erst von Tiepolos Söhnen herausgegeben, wurden gattungsmäßig nach Tiepolos Tod zuerst *Capricci*, dann bei der zweiten Publikation, als das Titelblatt seinen Text bekam, *Scherzi di fantasia* genannt. Wie im musikalischen Bereich sind die Begriffe in etwa synonym.

Außer den beiden Serien werden dem druckgraphischen Œuvre Tiepolos in der Literatur nur zwei weitere frühe Einzelblätter und das Meisterwerk der *Anbetung der Könige* zugerechnet. Wir möchten hier ein viertes Blatt hinzufügen. Es handelt sich um ein Unikum der Hamburger Kunsthalle, das traditionellerweise Salvator Rosa zugeschrieben und damit rund 100 Jahre früher datiert wurde, im Werkkatalog von Wallace jedoch aus dem Œuvre Rosas ausgeschieden worden ist. In der Tat weist es Ähnlichkeiten zu Rosas *Figurine*-Serie auf und kann uns darauf aufmerksam machen, daß Rosa, neben Castiglione und Rembrandt, in der Graphik zu den Hauptvorbildern Tiepolos gehörte. Neben motivischen Ähnlichkeiten lassen es uns drei Charakteristika dem jungen Tiepolo um 1730 und damit den beiden frühen Einzelgraphiken zuordnen. Zum einen spricht der noch nicht – wie bei den Serien – organisierte Radierstil dafür, zum zweiten das an einer Kette auf dem Rücken getragene Medaillon mit weißer Figur auf schwarzem Grund, es ist geradezu ein Markenzeichen Tiepolos und findet sich gerade in der Graphik mehrfach, vor allem aber das seltsam mit wenigen Radierlinien gezeichnete, seitlich kippende Grasbüschel rechts neben der im Vordergrund sitzenden Figur am Rand, seine handschriftliche Eigenart findet sich wörtlich beim Grasbüschel auf dem ersten Blatt der *Capricci* links im Vordergrund wieder. Es ist zu eigentümlich, als daß es nicht von Tiepolo stammen könnte.

Eine äußerst interessante Nachwirkung von Tiepolos *Scherzi di fantasia* ließ sich in einer Ausgabe von Cuvillies' *Architecture bavaroise* finden, dort nämlich sind Cuvillies' Architektur-entwürfe von Randzeichnungen des Augsburger Künstlers M. Hartwagners begleitet, einige sind 1771 datiert. Mehrere kopieren (seitenverkehrt) Blätter aus den *Scherzi di fantasia*, und zwar sehr wörtlich, zeichnen sie allerdings weiter. Wir finden mehr Ambiente, Architektur, Landschaftsver-



Kat. G. 11



Kat. G. 12



Kat. G. 13



Kat. G. 14

satzstücke. Trotz der weitgehenden motivischen Übereinstimmung wird den *Scherzi di fantasia* durch diese Einbindung der Ton des Mystisch-Okkulten, ja gänzlich der des Verunsichernden, des im Imaginären Schwebenden genommen, nun handelt es sich um verspätete Rokokoillustrationen, eher französisch als tiepolesk.

Schließlich fügen wir dieser Gruppe Beispiele aus Domenico Tiepolos Serie der *Flucht nach Ägypten* bei, seiner Folge von 24 Blatt aus der Würzburger Zeit. Obwohl ihnen in der neuesten Literatur gerade die Eigenschaften eines Capriccio abgesprochen wurden, rechnen wir sie fest zur Gattung. Auch bei ihnen ist die Variation wichtiger als das Thema. In der Tradition Castigliones lassen sie die heilige Familie hinter Bodenwellen verschwinden, zeigen sie beinahe durchgehend von hinten – auch dies ist ein dutzendfach sich in der Geschichte der Gattung wiederholendes Phänomen des Capriccio. Zu unserer Verblüffung zieht die Heilige Familie immer nur ab, verschwindet gerade, Domenico spielt mit dem Fluchtbegriff. Zudem nennt das Widmungsblatt die Serie eine „Idee Pittoresche“, eine Bezeichnung, die dem Capriccio in etwa synonym sein dürfte. (WB)

(ehem. Salvator Rosa zugeschrieben)

G 11 *'Figurine'*

Radierung, 68 x 106 mm
Unsign.

Hamburger Kunsthalle,
Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 2230
Literatur: Nagler, M V, 94;
Illustrated Bartsch, Bd. 45, Nr.
4512.124; Ozzola 1908, S. 205;
Wallace 1979, 129.

G 12 *Sitzender junger Mann, auf eine Vase gestützt*

aus: *Vari Capricci*, dat. um 1740,
publ. (ohne Titelblatt) in: „Raccolta
di varie stampe a chiaroscuro, tratte
dai disegni originali di Francesco
Mazzuola, detto il Parmigianino, e
d'altri insegni autori“ von Antonio
Maria Zanetti 1749, Ausgabe 1785
(eigenst. Auflage, mit Titelblatt)
Radierung, 140 x 180 mm
Sign. auf der Vase: *Tiepolo*
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische
Sammlung, Inv. Nr. A 29 596
Literatur: Heineken 1771, S. 107;
Nagler, KL XXI, S. 13; De Vesme
1906, 3; Sack 1910, 26; Lorenzetti

1917, S. 54-59; Hind 1921, 3;
Palluchini 1941, 297; Vigni 1942,
S. 49; Pittaluga 1952, S. 135;
Pignatti 1965, III; Ausst. Kat. Udine
1970, 28; Pignatti 1970, S. 306;
Rizzi 1971, 29; Ausst. Kat. Udine
1971, 29; Busch 1977, S. 217, Abb.
9; Ausst. Kat. Gorizia/Venedig 1983,
457; Ausst. Kat. Venedig 1986, 41;
Ausst. Kat. Gorizia 1988, S. 275-82.

G 13 *Der Tod gibt Audienz*

aus: *Vari Capricci*, dat. um 1740,
publ. (ohne Titelblatt) in: „Raccolta
di varie stampe a chiaroscuro, tratte
dai disegni originali di Francesco
Mazzuola, detto il Parmigianino, e
d'altri insegni autori“ von Antonio
Maria Zanetti 1749, Ausgabe 1785
(eigenst. Auflage, mit Titelblatt)
Radierung, 140 x 176 mm
Sign. am Altar unten links: *Tiepolo*
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische
Sammlung, Inv. Nr. A 29 603
Literatur: Nagler, KL XXI, 13; De
Vesme 1906, 10; Sack 1910, 33;
Hind 1921, 10; Reynolds 1940, 49;
Palluchini 1941, 304; Vigni 1942,
S. 60; Pittaluga 1952, S. 133-134;
Knox 1960, S. 61, 64 f.; Pignatti
1965, X; Knox 1966, S. 585 f.;
Ausst. Kat. Udine 1970, 35; Pignatti
1970, S. 306; Rizzi 1971, 36; Ausst.
Kat. Udine 1971, 36; Ausst.
Kat. Gorizia/Venedig 1983, 464;
Ausst. Kat. Venedig 1986, 48;
Ausst. Kat. Gorizia 1988,
S. 275-282; Ausst. Kat. London/
Washington 1994/95, 111.

G 14 *Der Reiter bei seinem Pferd*

aus: *Vari Capricci*, dat. um 1740,
publ. (ohne Titelblatt) in: „Raccolta
di varie stampe a chiaroscuro,
tratte dai disegni originali di
Francesco Mazzuola, detto il
Parmigianino, e d'altri insegni
autori“ von Antonio Maria Zanetti
1749, Ausgabe 1785 (eigenst.
Auflage, mit Titelblatt)
Radierung, 140 x 178 mm
Sign. unten Mitte auf einem Stein:
Tiepolo
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische
Sammlung, Inv. Nr. A 29 605
Literatur: Nagler, KL XXI, 13; De
Vesme 1906, 12; Sack 1910, 35;
Hind 1921, 12; Reynolds 1940,
S. 49; Palluchini 1941, 306;
Pittaluga 1952, S. 106, S. 129-130;
Knox 1960, S. 62; Pignatti 1965,
XII; Ausst. Kat. Udine 1970, 37;

Pignatti 1970, S. 306; Rizzi 1971,
38; Ausst. Kat. Udine 1971, 38;
Santifaller 1975, S. 331-332;
Busch 1977, S. 217, Abb. 10;
Ausst. Kat. Gorizia/Venedig 1983,
466; Ausst. Kat. Venedig 1986, 50;
Ausst. Kat. Gorizia 1988,
S. 275-282.

G 15

Antonio Maria Zanetti

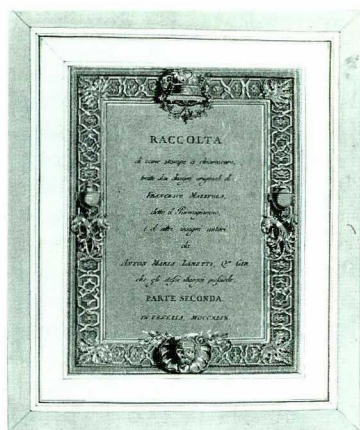
*Raccolta di varie stampe a chiaroscuro,
tratte dai disegni originali di Francesco
Mazzuola, detto il Parmigianino,
e d'altri insegni autori*
Venedig 1749
Kunsthalle Bremen,
Kupferstichkabinett,
Inv. Nr. 1903/13 (III. Buch fol)
Literatur: Hind 1921, S. 38; Kat.
Ausst. Gorizia/Venedig 1983,
Nr. 593; Kat. Ausst. Gorizia 1988,
S. 282.

Im Jahre 1749 veröffentlichte Antonio Maria Zanetti in Venedig eine zweiteilige Sammlung von Clair-obscurstichen. Neben einem Titelblatt und einem von Faldoni gestochenen Zanetti-Porträt gehören vierzig Clair-obscurstiche und acht Stiche nach Zeichnungen von Zanetti zum ersten Teil. Der zweite Teil umfaßt einund-dreißig Clair-obscurstiche, zehn Stiche von verschiedenen Künstlern und zehn von Giovanni Battista Tiepolo ausgeführte Capricci. Dem Titelblatt des zweiten Teils geht ein Text voraus, in dem erstmals für Tiepolos Folge der Begriff „Capriccio“ Verwendung findet: „dieci stampi, contenenti varie capricciose invenzioni“. Zanettis Sammelwerk wird ergänzt durch eine Widmung an Prinz J. Wenzel von Liechtenstein, die das Datum vom 24. Januar 1751 trägt und offenbar eine spätere Beigabe ist. In ihr vermerkte Zanetti die Auflagenhöhe von 30 Exemplaren und die anschließende Vernichtung der Holzstöcke. Das Exemplar der Bremer Kunsthalle stammt aus dem Besitz von Konsul Joseph Smith, dem Zanetti selbst es verehrt hatte. Später befand es sich im Besitz von Sir Joshua Reynolds.

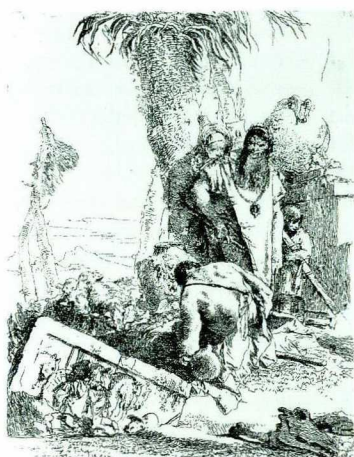
Giovanni Battista Tiepolo

G 16 *Zwei Weise und ein Hirte*

aus: *Scherzi di fantasia*, dat.
1750-1753, Ausgabe 1778
Radierung, I. Zustand,
222 x 175 mm
Sign. unten links: *Tiepolo*



Kat. G. 15



Kat. G. 16



Kat. G. 17



Kat. G. 18



Kat. G. 19



Kat. G. 20

Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung, Inv. Nr. I. 6119/14

Literatur: Nagler, KL XXI, 12; De Vesme 1906, 28; Sack 1910, 16; Hind 1921, 28; Pignatti 1965, XXVIII; Knox 1966, S. 585; Ausst. Kat. Udine 1970, 18; Pignatti 1970, S. 307; Rizzi 1971, 19; Ausst. Kat. Udine 1971, 19; Ausst. Kat. Gorizia/Venedig 1983, 483; Ausst. Kat. Venedig 1986, 65; Ausst. Kat. Gorizia 1988, S. 480, Nr. 79.

G 17 *Zwei Magier und zwei Jungen* aus: *Scherzi di fantasia*, dat. 1750-1753, Ausgabe 1778 Radierung, I. Zustand, 220 x 175 mm

Sign. unten rechts: *Tiepolo*
Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung, Inv. Nr. I. 6119/12

Literatur: Nagler, KL XXI, 12; De Vesme 1906, 26; Sack 1910, 14; Hind 1921, 26; Reynolds 1940, S. 50; Palluchini 1941, 314; Vigni 1942, 174; Knox 1960, 119; Pignatti 1965, XXVI; Ausst. Kat. Udine 1970, 16; Pignatti 1970, S. 307; Rizzi 1971, 17; Ausst. Kat. Udine 1971, 17; Ausst. Kat. Gorizia/Venedig 1983, 481; Ausst. Kat. Venedig 1986, 66.

G 18 *Junger Mann und sitzender Weiser, Schädel betrachtend* aus: *Scherzi di fantasia*, dat. 1750-1753, Ausgabe 1778 Radierung, I. Zustand, 224 x 178 mm Sign. auf dem Altar: *Tiepolo*; Signatur ist wiederholt links unten in der Ecke: *Tiepolo*
Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung, Inv. Nr. I. 6119/4

Literatur: Nagler, KL XXI, 12; De Vesme 1906, 17; Sack 1910, 5; Hind 1921, 17; Knox 1960, 123 u. 124; Pignatti 1965, XVII; Knox 1966, S. 585; Ausst. Kat. Udine 1970, 7; Pignatti 1970, S. 307; Rizzi 1971, 8; Ausst. Kat. Udine 1971, 8; Ausst. Kat. Gorizia/Venedig 1983, 471; Ausst. Kat. Venedig 1986, 71; Ausst. Kat. Gorizia 1988, S. 300.

G 19 *Ein Krieger, ein Weiser und eine Bacchantin, die einen brennenden Schädel betrachten* aus: *Scherzi di fantasia*, dat. 1750-53, Ausgabe 1778

Radierung, I. Zustand, 222 x 178 mm Sign. in der Ecke unten rechts: *B. T.o*

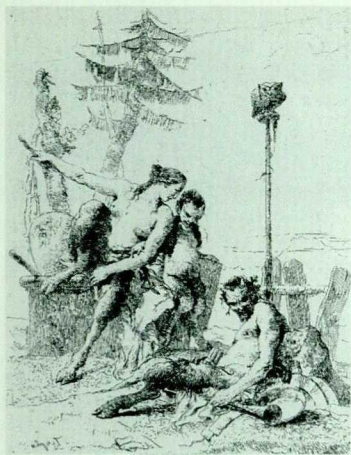
Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung, Inv. Nr. I. 6119/6
Literatur: Nagler, KL XXI, 12; De Vesme 1906, 19; Sack 1910, 7; Hind 1921, 19; Knox 1960, S. 64; Pignatti 1965, XIX; Ausst. Kat. Udine 1970, 9; Pignatti 1970, S. 306; Rizzi 1971, 10; Ausst. Kat. Udine 1971, 10; Ausst. Kat. Gorizia/Venedig 1983, 473; Ausst. Kat. Venedig 1986, 74.

G 20 *Der orientalische Bauer und seine Familie* aus: *Scherzi di fantasia*, dat. 1750-1753, Ausgabe 1778 Radierung, I. Zustand, 222 x 173 mm

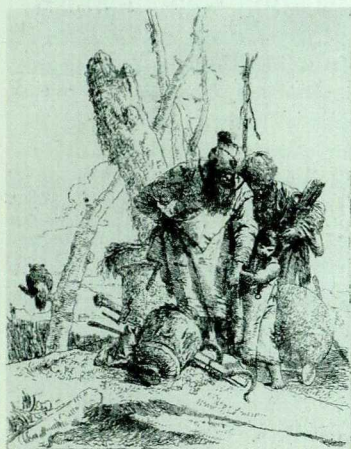
Sign. unten rechts: *Tiepolo*
Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung, Inv. Nr. I. 6119/13
Literatur: Nagler, KL XXI, 12; De Vesme 1906, 27; Sack 1910, 15; Hind 1921, 27; Palluchini 1941, 315; Pittaluga 1952, S. 145; Pignatti 1965, XXVII; Ausst. Kat. Udine 1970, 17; Pignatti 1970, S. 306; Rizzi 1971, 18; Ausst. Kat. Udine 1971, 18; Ausst. Kat. Gorizia/Venedig 1983, 482; Ausst. Kat. Venedig 1986, 56.

G 21 *Der fröhliche Satyr mit seiner Familie* aus: *Scherzi di fantasia*, dat. 1750-1753, Ausgabe 1778 Radierung, I. Zustand, 226 x 175 mm Sign. unten links: *Tiepolo* (seitenverkehrt)
Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung, Inv. Nr. I. 6119/8
Literatur: Nagler, KL XXI, 12; De Vesme 1906, 22; Sack 1910, 10; Hind 1921, 22; Pignatti 1965, XXII; Knox 1960, S. 63; Ausst. Kat. Udine 1970, 12; Pignatti 1970, S. 306 u. 308; Rizzi 1971, 13; Ausst. Kat. Udine 1971, 13; Ausst. Kat. Gorizia/Venedig 1983, 477; Ausst. Kat. Venedig 1986, 55.

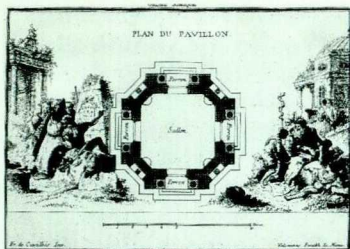
G 22 *Zwei Weise und ein Junge* aus: *Scherzi di fantasia*, dat. 1750-1753, Ausgabe 1778



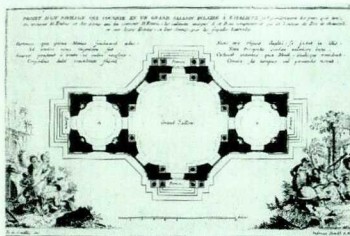
Kat. G. 21



Kat. G. 22



Kat. G. 23



Kat. G. 24



Kat. G. 25



Kat. G. 26



Kat. G. 27

Radierung, I. Zustand,

223 x 175 mm

Sign. unten Mitte: *Tiepolo*

(seitenverkehrt)

Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung, Inv. Nr. I. 6119/11

Literatur: Nagler, KL XXI, 12;

De Vesme 1906, 25; Sack 1910, 13;

Hind 1921, 25; Pallucchini 1941,

313; Pittaluga 1952, S. 145; Pignatti

1965, XXV; Knox 1966, S. 585;

Ausst. Kat. Udine 1970, 15; Pignatti

1970, S. 306-307; Rizzi 1971, 16;

Ausst. Kat. Udine 1971, 16; Ausst.

Kat. Gorizia/Venedig 1983, 480;

Ausst. Kat. Venedig 1986, 58.

François de Cuvilliés und Michael Hartwagner nach Giovanni Battista Tiepolo

G 23 *Plan du Pavillon*

(*Sallon*)

aus: *Ecole de l'architecture bavaroise*,

Bez. oben Mitte, außerhalb der Dar-

stellung: *ORDRE JONIQUE*; oben

Mitte: *PLAN DU PAVILLON*;

Mitte: *Sallon, Perron*; unten links:

Fr. de Cuvilliés Inv; unten rechts:

Hartwagner del. et Sculp. und

Valerianus Funckh Sc. Mona.

München, Münchener Stadtmuse-

um, Inv. Nr. M I/1213

Literatur: unveröffentlicht.

G 24 *Plan du Pavillon (Grand Sallon)*

aus: *Ecole de l'architecture bavaroise*

Bez. oben: *PROJET D'UN*

PAVILLON QUI COUSISTE EN

UN GRAND SALLON ECLAIRÉ À

L'ITALIENE indépendamment des

jours qu'il tire / des croisées D'Enbas et

des portes qui lui servent D'Entrée, les

cabinets marqué A. et B. ne

comprennent que la hauteur du Réz de

chaussée, / et ont leurs Entrées, et leur

Sorties, par les fasades Latérales. //

Hortenses quae prima Manus

ingeniosa fuit. / Ad varios usus

ingeniosus praestant a

vento, ac imbre recessus, / Corporibus

dulci comoditate favent: // Nunc ars

objecto duplici, se jactat in illis. / Nam

Prospectu oculos exteriore beat. /

Ordinat interius, quae Menti,

oculisque reident. / Omnia sic tempus

vel pereundo novat. // Mitte: Grand

Sallon, Perron, A, B; unten links: Fr.

de Cuvilliés Inv.; unten rechts: Mich.

Hartwagner del. et Sc. und Valerian

Funckh Sc. M.

München, Münchener

Stadtmuseum, Inv. Nr. M I/1213

Literatur: unveröffentlicht.

Giovanni Domenico Tiepolo

G 25 *Maria, gestützt von zwei Engeln, folgt Joseph*

aus: *Idée Pittoresque Sopra La Fugga in Egitto*, Würzburg 1750-1753,

Blatt 26

Radierung, 187 x 249 mm

Sign. unten links auf einem Stein:

Dom:o Tiepolo in: et fec

Staatgalerie Stuttgart, Graphische

Sammlung, Inv. Nr. A 29 563

Literatur: Nagler, KL XXI, 4; De

Vesme 1906, 26; Sack 1910, 42;

Pallucchini 1941, 358; Morassi

1960, 26; Pignatti 1965, LIX; Ausst.

Kat. Udine 1970, 91; Rizzi 1971,

92; Ausst. Kat. Udine, 1971, 64;

Ausst. Kat. Gorizia/Venedig 1983,

515; Ausst. Kat. Würzburg 1996,

Bd. I, Nr. 121, Blatt 26; Bd. II,

S. 109-113.

G 26 *Die Ankunft in der ägyptischen Stadt*

aus: *Idée Pittoresque Sopra La Fugga in Egitto*, Würzburg 1750-1753,

Blatt 27

Radierung, Bild: 184 x 244 mm

Sign. oben auf der Brückenmauer:

Do. Tiepolo in. et fe:

Düsseldorf, Kunstmuseum im

Ehrenhof, Graphische Sammlung,

Inv. Nr. KA (F P) 8095

Literatur: Nagler, KL XXI, 4; De

Vesme 1906, 27; Sack 1910, 43;

Morassi 1960, 27; Pignatti 1965,

LX; Ausst. Kat. Udine 1970, 92;

Rizzi 1971, 93; Ausst. Kat. Udine,

1971, 65; Ausst. Kat. Gorizia/

Venedig 1983, 516; Ausst. Kat.

Würzburg 1996, Bd. I, Nr. 121,

Blatt 27; Bd. II, S. 109-113.

G 27 *Die heilige Familie, angegriffen vom Wind, flüchtet sich unter eine Palme*

Radierung, 184 x 253 mm

Bez. unten links: *Do: Tiepolo in: e fe.*

Triest, Civici Musei di Storia ed

Arte,

Inv. Nr. 854

Literatur: Nagler, KL XXI, 4; De

Vesme 1906, 26; Ausst. Kat. Udine,

1970, 93; Rizzi 1971, 94; Ausst.

Kat. Udine 1971, 66; Ausst. Kat.

Gorizia/Venedig 1983, S. 392;

Ausst. Kat. Würzburg 1996, Bd. II,

S. 109 ff.

III. Giovanni Battista Piranesi

Piranesi's *Carceri* tragen auf dem Titelblatt des ersten 1749/50 zu datierenden Zustandes den Titel „Invenzioni Capric[ciose] di *Carceri*“. Wir möchten vermuten, daß die Benennung durch Tiepolo angeregt ist, dessen *Capricci* in der ersten von Zanetti besorgten Ausgabe von 1749 „varie capricciose invenzioni“ benannt waren. Piranesi war 1749 für einige Zeit aus Rom nach Venedig zurückgekommen, und man hat immer zu Recht angenommen, daß Piranesi's *Grotteschi* und *Carceri* von Tiepolos *Capricci* auch stilistisch beeinflusst waren. In der Piranesi-Gruppe möchten wir dreierlei demonstrieren:

Erstens: Den Wandel vom ersten zum zweiten, 1761 zu datierenden Zustand, der sich auch in der Veränderung des Titels niederschlägt. Ist zuerst von kapriziösen Erfindungen, also von etwas Irrealem, einem reinen Phantasieprodukt die Rede, so danach von zwar erfundenen, aber doch dem Wesen des Gefängnisses entsprechenden Kerkern. Schwebte der erste Zustand bei allem Unheimlichen doch auch in unwirklichem Nebel, so ist im zweiten alles scheinbar architektonisch zurechtgezurr. Der verschleiernde Nebel ist verschwunden, mit dem Lineal konstruierte Brücken, Bögen oder Ketten sind hinzugekommen. Doch die Präzisierung findet nur scheinbar statt, denn ohne Unterlaß stoßen wir auf architektonische Regelwidrigkeiten, alogische Raumbrüche, die uns kein Nebel milde verschleiert. Aus architektonischer Irritation ist architektonische Unmöglichkeit geworden. Die Gründe dafür haben wir versucht, in unserem Essay anzuführen, hier reicht es, darauf hinzuweisen, daß aus dem graphischen Spiel des ersten Zustandes im zweiten insofern Ernst geworden ist, als wir nun eine *architecture parlante* vor uns haben, die in fiktiver architektonischer Form von realen Schrecken des Kerkers spricht, als moralisches Exempel. Die Vorstellung des Kerkerschreckens wird uns vor Augen geführt.

Zweitens: Daß man z. B. Innen und Außen in ein und derselben Form verkehren kann, lehrt die Form der Rocaille, von der Piranesi offenbar ausgeht. Bei den unmittelbar vor den *Carceri* entstandenen *Grotteschi* tritt die Rocaille selbst auf. Die architektonische Nutzanwendung ihrer Prinzipien,

die nicht nur in der Verkehrung von Innen und Außen, sondern etwa auch in der Aufhebung der Größenverhältnisse, dem Ineinanderblenden von Fläche- und Raumerfahrung besteht, leistet Piranesi in den *Carceri*. Das Blatt von Wachsmuth mag uns die deutsche Reaktion auf die französische Rokoko-Ornamentgraphik vorführen. Wir haben es gewählt, weil, wie bei anderen deutschen Nutzanwendungen der französischen Vorbilder, der Anspruch auf real zu denkende Architektur größer, der Bereich der in Frankreich sorgfältig eingehaltenen Gattungszugehörigkeit zum Ornament tendenziell verlassen ist. In der Ornamentgruppe führen wir französische Beispiele an, die Piranesi mit Sicherheit geläufig gewesen sind, wie natürlich auch ihre Verarbeitung in der venezianischen Buchgraphik.

Drittens: Die Konstruktionsprinzipien architektonischer Alogik konnte Piranesi auf den Bühnenbildentwürfen – auch gerade von Kerkerbühnenbildern – der Familie Galli-Bibiena vorgebildet finden, bei denen Piranesi, bevor er nach Rom ging, gelernt hatte. Wichtiger noch in diesem Zusammenhang ist das mehrfach aufgelegte Bühnenbildtraktat *Architettura civile* von Ferdinando Galli-Bibiena, zuerst 1711 publiziert, vermehrt gerade im bühnentechnischen Teil 1731/32. Dort werden vor allem Prinzipien der Raumverschleifung beschrieben und in Konstruktionszeichnungen vorgeführt. Bei dem hier gezeigten Kerkerbühnenbild von Giuseppe Galli-Bibiena aus dessen *Architettura e Prospettive* ist besonders darauf zu achten, wie der architektonischen Logik widersprechend eine Treppe mit Handlauf in den Bogen auf der rechten Bildseite geschoben wurde. Nach dem Wandverlauf des in den großen Bogen geblendeten Halbbogens ist dies räumlich unmöglich. Es wirkt, wie bei Piranesi, richtig konstruiert, beginnt jedoch bei längerem Betrachten die Wahrnehmungserfahrung zu irritieren. Bei den Kerkerbühnenbildern dient die Hervorkehrung dieses Phänomens der Unterstreichungen des in den Anweisungen geforderten Eindrucks von *orrido* oder *oscuro*, des Grauenhaft-Gruseligen und Unheimlich-Dunklen. (WB)

G 28 *Der gotische Bogen*

aus: *Carceri*, Ausgabe 1749, Blatt 14
Radierung, 417 x 556 mm

Sign. unten links: *Piranesi F*
Literatur: Focillon 1918, 37; Hind 1922, 14; Ausst. Kat. New York 1972, Abb. 38, Nr. 16; Busch 1977, S. 211, Abb. 2; Miller 1978, S. 193 ff.; Robison 1986, 40.

G 29 *Der gotische Bogen*

aus: *Carceri*, Ausgabe 1761, Blatt 14
Radierung, 412 x 546 mm
Sign. unten links: *Piranesi*
Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1941/31 XIV
Literatur: Focillon 1918, 37; Hind 1922, 14; Vogt-Göknil 1958, Abb. 21; Ausst. Kat. New York 1972, Abb. 38, Nr. 16; Ausst. Kat. London 1978, S. 72-83; Miller 1978, S. 193 ff.; Ausst. Kat. Nürnberg 1986, 58; Robison 1986, 40; Ausst. Kat. London/Washington 1994/95, 279.

G 30 *Titel*

aus: *Carceri*, Ausgabe 1749
Radierung, 540 x 414 mm
Inchrift: *INVENZIONI/ CAPRIC DI CARCERI/ ALL ACQUA FORTE/ DATTE IN LUCE DA GIOVANI BVZARD IN/ ROMA MERCANTE/ AL CORSO.*
Literatur: Focillon 1918, 24; Hind 1922, 1; Ausst. Kat. New York 1972, 27, Nr. 5; Miller 1978, S. 193 ff.; Reudenbach 1979, S. 41; Robison 1986, 29.

G 31 *Titel*

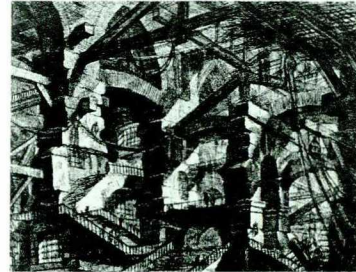
aus: *Carceri*, Ausgabe 1761
Radierung, 553 x 419 mm
Bez.: *CARCERI / ' INVENZIONE / DI G. BATTISTA / PIRANESI / ARCHIT. / VENE.;* sign. unten links: *Piranesi F*
Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 194/31 I (C)
Literatur: Focillon 1918, 24; Hind 1922, 1; Vogt-Göknil 1958, Abb. 15; Miller 1978, S. 193 ff.; Robison 1986, 29.

G 32 *Die Zugbrücke*

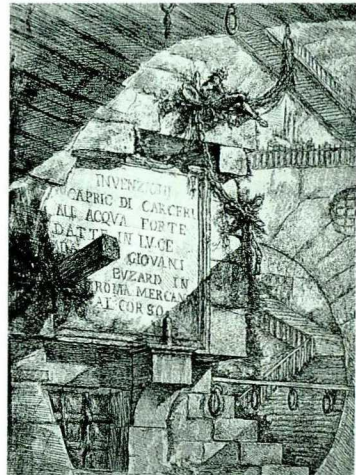
aus: *Carceri*, Ausgabe 1761, Blatt 7
Radierung, 561 x 415 mm
Sign. unten links: *Piranesi f*
Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1941/31 VII
Literatur: Focillon 1918, 30; Hind 1922, 7; Mayor 1952, Abb. 14 u. S. 38; Vogt-Göknil 1958, Abb. 17;



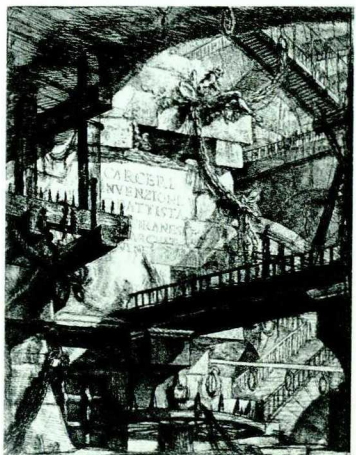
Kat. G. 28



Kat. G. 29



Kat. G. 30



Kat. G. 31



Kat. G. 32

Ausst. Kat. London 1978, S. 72-83; Miller 1978, S. 193 ff.; Wilton-Ely 1978, S. 91; Reudenbach 1979, S. 42 f.; Ausst. Kat. Gorizia/Venedig 1983, Nr. 365; Robison 1986, 33; Ausst. Kat. London/Washington 1994/95, 280.

Jeremias Wachsmuth

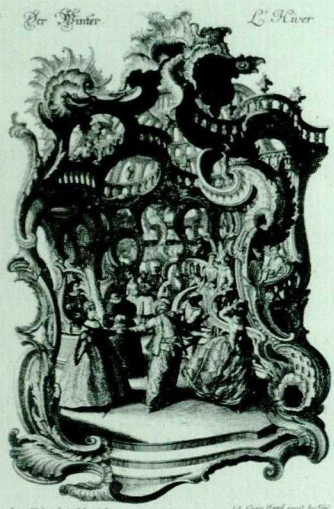
G 33 *Der Winter*

aus: *Jahreszeitenfolge*, Ausgabe 1740-45

Kupferstich, 300 x 190 mm

Bez. oben links: *Der Winter*; oben rechts: *L' Hiver*; unten links: *Jerem. Wachsmuth, inv. del. et sculp.*; unten rechts: *Joh. Georg Hertel, excud. Aug. Vind.*

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek/Ornamentstichsammlung OS 129
Literatur: Best. Kat. Berlin 1894, 129; Best. Kat. Berlin 1939, 129; Jessen o. J., Bd. 3, Abb. 161; Berliner/Egger 1981, 1365; Hartmann 1973, S. 106 u. Abb. 83.



Kat. G. 33

Giuseppe Galli Bibiena

G 34 *Architettura e Prospettiva*

Blatt 42 (Blatt 50 der Ausgabe Augsburg 1740)

Radierung, 338 x 530 mm

Bez. unten links: *J. G. Bibiena S. C. M. Archit. Theatr. Prim. Inv. et del.*; unten rechts: *J. A. Pfeffel S. C. M. Chalcogr. sculpt. direx. A. V. / 42*

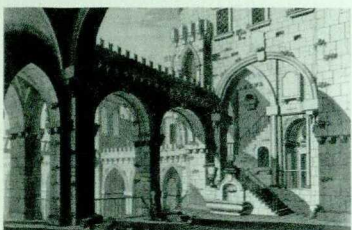
Berlin, Privatbesitz
Literatur: *Architettura e Prospettiva* 1740/1964, Abb. 10 (Blatt 50); Busch 1977, S. 211 f., Abb. 3 (Blatt 50).

IV. Francisco de Goya

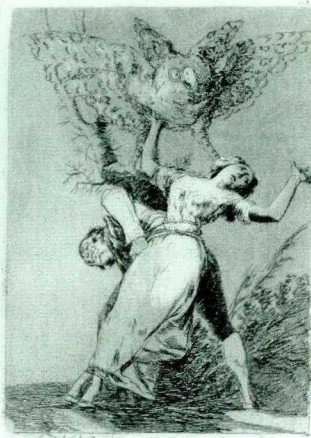
Mit Goyas *Caprichos*, zuerst 1799 publiziert, doch bald aus politischen Gründen unterdrückt, kommt die graphische Gattung Capriccio an ihr Ende. Das Spiel, das das Etikett Capriccio verspricht und ermöglicht, ist zu Ernst geworden, das Irreale als das eigentlich Reale erkannt. Dabei tarnten sich die *Caprichos* aufklärerisch. Die drei überlieferten Kommentare zu den *Caprichos*, sämtlich aus dem näheren Umkreis Goyas stammend, handeln zentrale Probleme der europäischen Aufklärung ab: Erziehung, Ehe, Moral, Prostitution, soziale Ungerechtigkeit, aber auch Spezialprobleme, die im katholischen Spanien von einiger Brisanz waren, wie Ehescheidung,

Inquisition, Hexenglauben. Und sicher ist es richtig, daß Goya in seinen Graphiken Auswüchse, Widervernünftiges, Ungerechtes, Unsoziales anprangert, (ein wenig) geschützt vom Deckmantel des Capriccio. Spielerisch, verhüllt, in bildlicher Form Wahrheiten auszusprechen, hat, auch gerade in der Tradition der populären Graphik, deren Sprache Goya nutzt, eine lange Tradition. Doch Goya geht einen entscheidenden Schritt weiter, und er ist es, der das Capriccio an sein Ende bringt. Durch kleine Ungereimtheiten macht er deutlich, daß sich seine Blätter in der Übersetzung in eine glatte aufklärerische Moral nicht erschöpfen. Etwas von der Dialektik der Aufklärung wird deutlich. Die Opfer sind auch Täter, der Aufgeklärte kann zugleich der psychisch Gefährdete sein, die in anderen angeprangerten Laster sind womöglich eigene, verdrängte. Goya ist derjenige Künstler, der die Diskrepanz von Innen und Außen, von Trieb und Vernunft entdeckt und nach Formen ihrer Darstellung sucht. Die ehelich Verstrickten auf Blatt 75 plädieren nicht nur für die rechtliche Möglichkeit der Ehescheidung nach französischem Vorbild, sondern sie zeigen auch, daß die Verstrickung unaufhebbar ist, daß das inhärente psychische Problem nicht aufgehoben werden kann. Natürlich steht Blatt 41 in der Tradition der Ständesatire: die armen Klassen tragen die reichen, die nur schmarotzen, Adel und Klerus ernähren sich auf Kosten der Bauern. Natürlich nutzt das Blatt die Tradition des Themas von der verkehrten Welt, in der der Reiter das Pferd trägt, und natürlich wird aufklärerisch die wider-natürliche und widerrechtliche Verkehrung der Verhältnisse angeprangert. Doch zugleich wird auf das eigene Versagen von Volk oder Bauern hingewiesen, ihre Selbstschuld hervorgekehrt. Blatt 10 handelt von Liebe und Tod. Die Kommentare machen deutlich – und das Blatt deckt diese Deutung durchaus –, daß es hier um die Duellpraxis und ihren lächerlichen, überholten, alteuropäischen Ehrenkodex geht. Der Liebhaber hat gegenüber dem vermeintlichen Nebenbuhler den Degen gezogen und war unterlegen, die Geliebte umfängt den Sterbenden, der sich über sie getäuscht hatte, sie war ihm nicht untreu geworden. Aber zugleich erfahren wir vor der Graphik, daß die eigentliche Wahrheit nur im

Moment des Todes kurz aufscheint, im Leben, Aufklärung hin, Aufklärung her, wird es bei der Täuschung bleiben: weniger der überlebte Codex, unsere Psyche spielt uns den tödlichen Streich. Und wie macht Goya diese unausweichliche Ambivalenz als die eigentliche Wahrheit sichtbar? Durch optische Verunsicherungen, durch eine Konkurrenz von Text und Bild. Das sind zweifelsohne Elemente des Capriccio, da sie jedoch die eigentliche Wahrheit hervorkehren, stellt das *Capricho* uns die Wahrheit, die Realität dar, eine Realität allerdings, die unsere Psyche berücksichtigt. Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer, aber diese Ungeheuer sind nicht Fiktionen eines unaufgeklärten Gemütes, bloße Chimären, sondern sie melden sich, wenn wir meinen, alles im Griff zu haben, und beweisen die Realität ihrer Existenz. Wenn auf Blatt 41 die Bauern von der Last der Esel niedergedrückt erscheinen, so konterkariert Goya dies gleich wieder, indem er das vermeintlich lastende Tier hell und schwebend erscheinen läßt, während der Träger dunkel und schwer erscheint, zugleich durch die sonderbare Verschränkung der Tier- und Menschenköpfe Vor- und Hintereinander verunklärt werden. Dadurch können wir Mensch und Tier nicht mehr genau übereinander lesen, die Verhältnisse verschwimmen, die Last lastet nicht wirklich. Ist sie nur eingebildet? Leidet der Bauer Fron, ohne es zu müssen? Könnte er sich nicht aufrichten und die Esel wären verschwunden? Blatt 10, das der Duellpraxis gewidmet ist, folgt in der Figurierung bis ins letzte einer Kreuzabnahme Christi, selbst die in der Bildtradition verbindliche Parallelität der Mäuler, die Christus und Maria auch zu *sponsus* und *sponsa* macht, zum mystischen Brautpaar, das auf Maria als Verkörperung der Kirche verweist, läßt Goya sich nicht entgehen. Wird der Opfertod für die Menschheit verglichen mit dem unnützen Duelltod? Ist das Blasphemie? Oder reflektiert das Blatt über die Existentialität eines jeden Todes? Oder versucht es, der geheiligten Form christlicher Kunst neues Leben einzuhauchen? Oder kommt es doch eher auf die Markierung der Differenz an? Denn schließlich erscheint die christliche Figurierung in der Tradition als ausgewogene hoheitsvolle Form, während hier bei Goya uns die



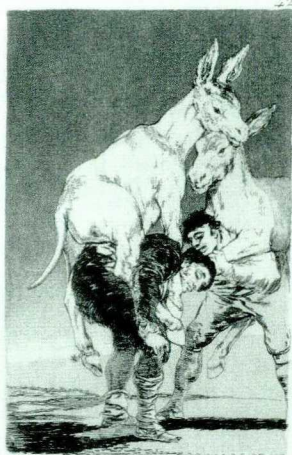
Kat. G. 34



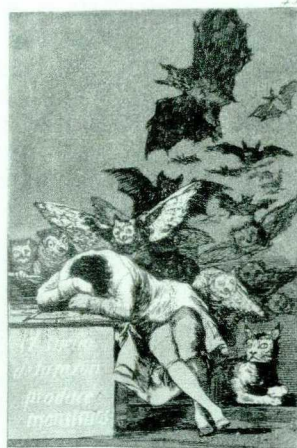
Kat. G. 35



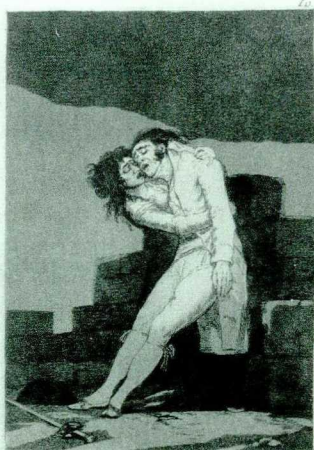
Kat. G. 38



Kat. G. 36



Kat. G. 39



Kat. G. 37

drückende Schwärze der Aquatinta deutlich macht, daß die Gruppe zusammenbrechen wird. Nicht von folgender Erlösung scheint die Rede, sondern von einem sinnlosen Ende. Ist das die Realität der Gegenwart? Es scheint so zu sein. Die *Caprichos* entpuppen sich als Vexierbilder, entziehen sich der direkten Übersetzbarkeit, machen die Ambivalenz, als der Realitätserfahrung entsprechend, zum eigentlichen Thema. Kunst setzt von hier ab nicht mehr positiv Sinn, sondern kann nur noch Fragen aufwerfen, Probleme bewußt machen. Das Capriccio wird zur eigentlich adäquaten Form der Wirklichkeitsbewältigung, da muß es seinen Namen verlieren. (WB)

G 35 *No hay quien nos desate?*

(Gibt es niemanden, der uns losbindet?)

aus: *Caprichos*, Ausgabe 1799, Blatt 75
Radierung und Aquatinta,
218 x 152 mm

Bez. unten Mitte: *¿No hay quien nos desate?*; oben rechts: 75.

Zürich, Kunsthhaus, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1945/34-113
Literatur: Delteil 1922, 112; Harris 1964, 110; Gassier/Wilson 1970, 602; Ausst. Kat. Boston/Ottawa 1974/75, 89; Ausst. Kat. Göttingen 1976, 56; Ausst. Kat. Oldenburg/Göttingen/Emmen 1990/91, 85; Ausst. Kat. Stuttgart/München 1980/81, 89; Ausst. Kat. Hamburg 1980/81, 41; Ausst. Kat. München/Wuppertal-Barmen/Düsseldorf 1988, 75; Ausst. Kat. Hamburg 1989, 460; Ausst. Kat. Madrid 1992/93, 25; Pérez-Sánchez/Gállego 1995, Nr. 75.

G 36 *Tu que no puedes.*

(Du, der du nicht kannst.)

aus: *Caprichos*, Ausgabe 1799, Blatt 42

Radierung und Aquatinta,
218 x 152 mm

Bez. unten Mitte: *Tu que no puedes.*; oben rechts: 42

Kunsthhaus, Zürich, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1945/34-113
Literatur: Delteil 1922, 79; Harris 1964, 77; Gassier/Wilson 1970, 534; Ausst. Kat. Göttingen 1976, 39; Ausst. Kat. Stuttgart/München 1980/81, 55; Ausst. Kat. Hamburg 1980/81, 56; Ausst. Kat. München/Wuppertal-Barmen/Düsseldorf

1988, 42; Ausst. Kat. Madrid/Boston/ New York 1988/89, 49; Ausst. Kat. Madrid 1992/93, 141; Busch 1993, S. 93; Pérez-Sánchez/Gállego 1995, Nr. 42.

G 37 *El amor y la muerte*

(Die Liebe und der Tod)

aus: *Caprichos*, Ausgabe 1799, Blatt 10

Radierung, Aquatinta und Kupferstich, 219 x 152 mm

Bez. unten Mitte: *El amor y la muerte*; oben rechts: 10.

Zürich, Kunsthhaus, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1945/34-113
Literatur: Delteil 1922, 47; Harris 1964, 45; Gassier/Wilson 1970, 469; Ausst. Kat. Boston/Ottawa 1974/75, 45; Ausst. Kat. Göttingen 1976, 17; Ausst. Kat. Stuttgart/München 1980/81, 24; Ausst. Kat. Hamburg 1980/81, 269; Ausst. Kat. Frankfurt/a. M. 1981, D 9; Ausst. Kat. München/Wuppertal-Barmen/Düsseldorf 1988, 10; Ausst. Kat. Oldenburg/Göttingen/Emmen 1990/91, 20; Ausst. Kat. Madrid 1992/93, 21; Busch 1993, S. 110 f.; Pérez-Sánchez/Gállego 1995, Nr. 10.

G 38 *Tantalo*

(Tantalus)

aus: *Caprichos*, Ausgabe 1868, Blatt 9

Radierung und Aquatinta mit Polierstahl, 210 x 152 mm

Bez. unten Mitte: *Tantalo*; oben rechts: 9.

Zürich, Kunsthhaus, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1945/34-113
Literatur: Delteil 1922, 46; Harris 1964, 44; Gassier/Wilson 1970, 467; Ausst. Kat. Göttingen 1976, 16; Ausst. Kat. Stuttgart/München 1980/81, 23; Ausst. Kat. Hamburg 1980/81, 24; Ausst. Kat. Frankfurt/a. M. 1981, D 8; Ausst. Kat. München/Wuppertal-Barmen/Düsseldorf 1988, 9; Ausst. Kat. Oldenburg/Göttingen/Emmen 1990/91, 19; Ausst. Kat. Madrid 1992/93, 16; Busch 1993, S. 189 f.; Pérez-Sánchez/Gállego 1995, Nr. 9.

G 39 *El sueño de la razón produce monstruos*

(Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer)

aus: *Caprichos*, Ausgabe 1799, Blatt 43

Radierung und Aquatinta,
215 x 150 mm

Bez.: *El sueño / de la razón / produce / monstruos.*; oben rechts Nr.: 43
Zürich, Kunsthaus, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1945/34-113
Literatur: Delteil 1922, 80; Harris 1964, 78; Gassier/Wilson 1970, 536; Ausst. Kat. Göttingen 1976, 40; Nordström 1962, S. 116 ff.; Ausst. Kat. Stuttgart/München 1980/81, 56; Ausst. Kat. Frankfurt/a. M. 1981, D 34 b; Ausst. Kat. München/Wuppertal-Barmen/Düsseldorf 1988, 43; Ausst. Kat. Madrid/ Boston/ New York 1988/89, 52; Ausst. Kat. Oldenburg/Göttingen/Emmen 1990/91, 53; Ausst. Kat. Madrid 1992/93, 8; Pérez-Sánchez/Gállego 1995, Nr. 43.

V. Titelblätter

Titelblätter von Capriccioserien oder Serien sehr verwandten Charakters scheinen zur Demonstration des Capricciocharakters prädestiniert. Seit dem 16. Jahrhundert nimmt ganz generell der Titel von Serien Kartuschenform an. Die Kartusche ist ornamentaler Rahmen, bietet per se ein Binnenfeld, das für die Aufnahme von Schrift geradezu gedacht erscheint. Und da die Kartusche nur ornamentaler Rahmen ist, kann sie sich den spielerischen Umgang mit den Formen leisten, sie ist Blickfang. Spätestens seit dem Manierismus, aber durchaus auch in antiker Schriftfeldtradition, erscheint der Rahmen als steinernes Tor, als Rachen, in der Groteskentradition Raffaels und der antiken Grotten als tierisch-pflanzliches Mischgebilde, das mit der Verwischung der Realitätsebenen, etwa auch von Ornamentfläche und Gegenstandskörper spielt. Gleich die erste Capriccioserie der Geschichte, Callots Folge von 1617, zielt ein Kartuschen-titelblatt, sein Schüler Stefano della Bella folgt ihm, auch gerade bei seinen ornamentalen Capricciofolgen. Und die französischen Ornamentstecher des 18. Jahrhunderts stehen immer noch bruchlos in dieser Tradition, besonders eindrucksvoll zeigt sich dies an der Erdroccaille von Crusius. Variation der Kartusche ist in den Capricciofolgen die architektonisch gedachte Schrifttafel, die durchaus Monumentcharakter annehmen kann, oder auch die Schriftrolle. Nun kommen diese Typen zwar der Tendenz zum Capriccio entgegen, doch sind

sie durchaus steigerungsfähig. Im 18. Jahrhundert, bei den französischen Ornamentstechern, kann der Architekturrahmen, den Prinzipien der Rocaille entsprechend, höchst gewagten Torsionen unterworfen sein, im 17. Jahrhundert dagegen und besonders ausgeprägt bei Stefano della Bella können alle möglichen Gegenstände verblüffenderweise zur Schrifttafel umfunktionierte werden: Eine Mauer, eine Pferdedecke, ein Wirtshausschild, ein aus dem Boden ragendes antikes Relikt, ja selbst ein Stuhlücken. Auch hier ist Callot vorangegangen, der für seine *Varie figure* eine Marktstandreklame oder Moritatentafel nutzt. Doch auch dies läßt sich steigern – wenn der Künstler nämlich die Schrifttafel liefert, doch die Schrift entfallen läßt, der Betrachter mit der leeren Tafel konfrontiert ist, sich seinen Vers darauf selber machen muß. Stefano della Bella, Felix Meyer und vor allem Giovanni Battista Tiepolo scheinen sich auf diese Weise an der Verblüffung der Betrachter zu weiden. Tiepolo konfrontiert sie zudem mit frontal aus dem Bilde schauenden Eulen, die, als tagblinde Vögel, wie die Betrachter nichts sehen. Aber auch Castiglione mit seiner Schriftrolle, die das Gesicht des Haltenden fast völlig verdeckt, hat eine besondere Zuspitzung des Capriccioartigen gefunden. Doch es gibt auch Titel, die gar keine Anstalten machen, einem geläufigen titelartigen Typus zu folgen, sie setzen allein auf den Irritationseffekt. Sie zeigen Mensch und Tier von hinten, hinter einer Bodenwelle verschwindend, wo sie doch am Anfang einer Serie eher hervor- oder auftreten sollten. Sie machen das Ende zum Anfang und kehren den Capricciocharakter auf diese Weise hervor. Rugendas in seiner Capriccioserie von 1698 zeigt ein Pferd schräg von hinten, das aus einem Brunnen säuft und uns so auch noch das Kopf-vorderteil entzieht. Ein auf dem Brunnenrand sitzender Bauer schaut ihm dabei zu. Da der Brunnen in leichter Untersicht gegeben ist, können wir, die Betrachter, nicht in den Brunnen schauen. Gerade dieses an sich banale Faktum führt zu leichter Irritation – uns wird nicht etwas gezeigt, sondern verweigert. Besondere Erwähnung verdient das Titelblatt zum ersten Karikaturentraktat der Geschichte von Francis Groses *Rules for Drawing Caricatures* von 1791; es dient zugleich als absurde

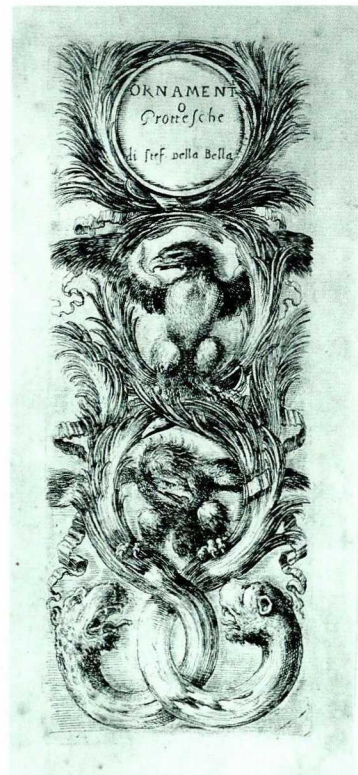
Visitenkarte des Autors, der als reine Rückenfigur in Rock, Dreimaster, Perücke und Gamaschen erscheint. Sein breiter Rücken dient als Schrifttafel, sie deklariert diese Titelblattvisitenkarte als Capriccio. So dürftig das Blatt radiert ist und so sehr der Verwendung der Rückenfigur auch ein Hang zum Capriccio eignen mag, wichtig ist es zum einen durch die Betonung der Nähe von Capriccio und Karikatur. Zum anderen macht es uns darauf aufmerksam, daß die besondere Ausdruckshaltigkeit der Rückenfigur eine Entdeckung der Karikatur ist. Die auf den ersten Blick verblüffende Tatsache, daß Grose sich selbst vorstellt und bekanntmachen will allein durch seine Rückansicht, ist sinnvoll insofern, als die Karikatur seit ihrer Erfindung am Ende des 16. Jahrhunderts das Wirkungspotential ihrer Figurationen auslotet und dabei entdeckt, daß auch der bloße Rückkontur nicht nur ausdrucksaltig, sondern unverwechselbar typisch sein kann, ja daß der psychische Zustand einer Person in einer ausdrucksaltigen Form wie der Rückansicht überzeugender zur Anschauung kommen kann als durch die Wiedergabe seines Gesichts. Besonders Giovanni Battista Tiepolo hat in Dutzenden von Karikaturen mit Rückansichten eben diese Ausdrucksform ausgelotet. Wahrnehmungspsychologisch terminiert ist schließlich auch Goyas Titel zu den *Desastres*. Wie manch anderer Capricciotitel ohne jede Schrift, wird die Außerordentlichkeit dieses Blattes im Rahmen der Folge unmittelbar anschaulich. Vor einer unartikulierten, aber gespenstischen Folie kniet ein magerer Mann in zerschlissenen Gewändern, die Arme in Verzweiflung gebreitet, den Blick gen Himmel gerichtet. Selbst wenn die Figuration dem Typus des stigmatisierten Franziskus oder auch dem Christus in Gethsemane entspricht, so scheint hier, wie auch der Titel des Blattes deutlich macht, keine Hoffnung auf zukünftige Erlösung zu bestehen. Im Gegenteil: „Finstere Vorahnungen kommender Ereignisse“ bestimmen den Eindruck. Die Konfrontation des Betrachters mit dem frontal Knienden hat etwas Unausweichliches. Was kommen wird, das weiß man nicht, aber daß es furchtbar sein wird, dessen ist man sich gewiß. Die Verunsicherung, die das Capriccio traditionellerweise spiele-



Kat. G. 40



Kat. G. 41



Kat. G. 42

risch auslöst, wird hier genützt, um Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung fühlbar werden zu lassen. (WB)

Francesco de Goya

G 40 *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*

(Finstere Vorahnungen kommender Ereignisse)

aus: *Desastres de la guerra*,

dat. 1810-1823, Ausgabe 1863, Titelblatt

Radierung, 175 x 220 mm

Bez. unten Mitte: *Tristes*

presentimientos de lo que ha de acontecer.; oben links: *I*

Zürich, Kunsthaus, Graphische

Sammlung, Inv. Nr. 1946-136

Literatur: Delteil 1922, 120; Harris

1964, 121; Gassier/Wilson 1970,

994; Ausst. Kat. Göttingen 1976,

Nr. 59; Ausst. Kat. Dresden 1978,

Nr. 94; Ausst. Kat. Hamburg

1980/81, Nr. 69; Ausst. Kat.

Stuttgart/München 1980/81, 95;

Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981,

Nr. G 1; Ausst. Kat.

München/Wuppertal-

Barmen/Düsseldorf 1988, Nr. 1;

Ausst. Kat. Hamburg 1989a,

Nr. 530.1; Ausst. Kat.

Oldenburg/Göttingen/Emmen

1990/91, Nr. 91; Ausst. Kat.

Hamburg 1992/93, Nr. 1.

Hochschule, Graphische Sammlung, ETH 37

Literatur: Jombert 1772, 124; De

Vesme 1906, 1027; Nasse 1913,

S. 54 f.; Massar 1971, S. 157; Busch

1986, S. 49 Abb. 11, S. 50; Ausst.

Kat. Florenz 1973, Nr. 47 a, Abb. 38.

G 42 *Ornamenti o grottesche*

Ausgabe um 1653, Titelblatt

Radierung, 168 x 64 mm

Bez. oben Mitte: *Ornamenti / o /*

Grottesche / di Stef. Della Bella

Zürich, Eidgenössische Technische

Hochschule, Graphische Sammlung,

ETH 37

Literatur: Jombert 1772, 179; De

Vesme 1906, 1003; Nasse 1913,

S. 54 f.; De Vesme/Massar 1971,

S. 155, Nr. 1003; Forlani Tempesti

1972, LXXXIV; Ausst. Kat. Florenz

1973, Nr. 71a, Abb. 70.

G 43 *Varie Figure*

Ausgabe ca. 1640-1645, Titelblatt

Radierung, II. Zustand,

111 x 162 mm

Bez. auf einer Mauer: *VARIE /*

FIGVRE / Di / Stef. della bella;

sign. unten links: *Stef. della Bella*

florentinus fecit. / Pierre Mariette /

le fils excud. Cum Priui. Regis.

Zürich, Eidgenössische Technische

Hochschule, Graphische Sammlung,

ETH 36

Literatur: Jombert 1772, Nr. 109(1);

De Vesme 1906, 173; Ausst. Kat.

Florenz 1973, Nr. 44a, Abb. 35;

Ausst. Kat. Siena 1976, Nr. 54.

G 44 *Diversi Animali*

Paris 1641, Titelblatt

Radierung, II. Zustand, Blatt:

84 x 105 mm

Bez. und sign. in Blattmitte auf einer

Pferdedecke: *DIVERSI / ANIMALI /*

FATTI / de Stef.^{mo} Della Bella; bez.

unten am Rand: *A Paris chez Pierre*

Mariette, rue S. Jacques a l'Esperance,

Auec priuile. du Roy

Zürich, Eidgenössische Technische

Hochschule, Graphische Sammlung,

ETH 1036

Literatur: Jombert 1772, Nr. 140(1);

De Vesme 1906, 690; Nasse 1913,

S. 37; De Vesme/Massar 1971,

S. 111, Nr. 690; Forlani Tempesti

1972, XXVIII; Ausst. Kat. Florenz

1973, Nr. 25a, Abb. 19.

G 45 *Diversi Capricci*

Paris um 1648, Titelblatt

Radierung, IV. Zustand,

84 x 99 mm

Bez. und sign. oben links: *DIVERSI /*

CAPRICCI / fatti / per SDB

(verschlungen) *ella;* bez. unten am

Rand: *A Paris chez P. Mariette,*

rue S. Jacques a l'Esperance,

Auec pri. du Roy

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle,

Z V 870 c

Literatur.: Jombert 1772, Nr.

139(1); De Vesme 1906, 128; Nasse

1913, 14, 41 f.; De Vesme/Massar

1971, S. 71, Nr. 128; Forlani

Tempesti 1972, Nr. LIX; Ausst. Kat.

Florenz 1973, Nr. 40a; Hartmann

1973, S. 79, Abb. 37; Ausst. Kat.

Siena 1976, Nr. 68.

G 46 *Les œuvres de Scarron*

Paris 1649, Titelblatt

Radierung, III. Zustand,

198 x 157 mm

Bez. auf dem Stuhlücken: *ÆTATIS*

SVÆ 310; sign. unten rechts: *Stef.*

della Bella f.; bez. unten auf dem

Rand: *LES OEUVRES DE*

SCARRON / A PARIS Chez

Toussaints Ouinet au Palais avec

Priuilege du Roy / 1649.

Coburg, Kunstsammlungen der

Veste Coburg, Graphische

Sammlung, Inv. Nr. XII., 109, 965

Literatur: Jombert 1772,

Nr. 142(11); Nasse 1913, 59; De

Vesme/Massar 1971, S. 148, Nr. 951;

Forlani Tempesti 1972, Nr. LXXIII;

Ausst. Kat. Florenz 1973, Nr. 56;

Ausst. Kat. Siena 1976, Nr. 100.

Jacques Callot

G 47 *Capricci di varie Figure*

Nancy 1622, Titelblatt

Radierung, 56 x 86 mm

(vgl. Kat. Nr. G 1)

G 48 *Capricci di varie Figure*

Nancy 1622

Widmungsblatt an Lorenzo

di Medici

Radierung, 60 x 85 mm

Widmung: *All' Ill.^{mo} & Ecc.^{mo} Sig.*

PRINCIPE / DON LORENZO re

MEDICI. / Le Stampe Ecc.^{mo} Sig.

ché io umilmenté presento all' / Ecc.^{za}

vra, sono, per così dire, i primi Fiori

che io / hò colti nel campo del mio

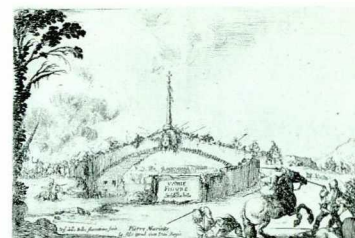
sterilè ingegno. Accetti / benign.^{te} il dono

ò, per dir meglio, le primitiè delle mie

fatiche, / douuté a lei per obbligo di

seruitu; eselé paré il luogo, / doué nati

sono, atto a produrré qualche frutto di



Kat. G. 43



Kat. G. 44



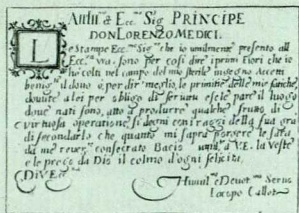
Kat. G. 45



Kat. G. 46



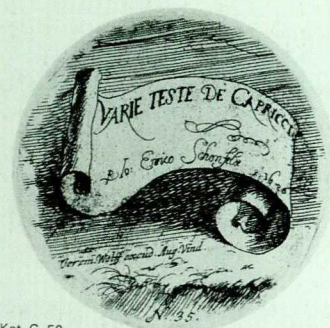
Kat. G. 47



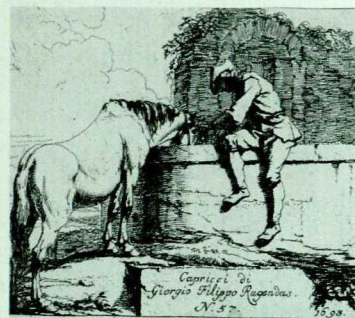
Kat. G. 48



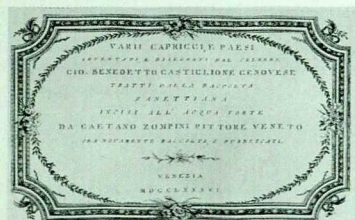
Kat. G. 49



Kat. G. 50



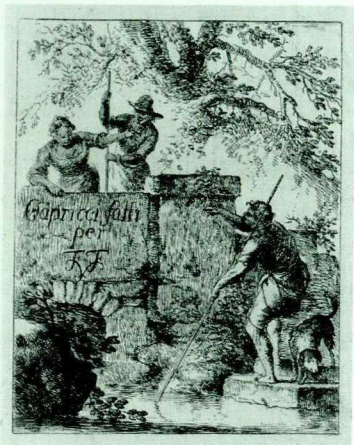
Kat. G. 51



Kat. G. 52



Kat. G. 53



Kat. G. 54



Kat. G. 55

/ virtuosa operatione, si degni coniraggi della sua grà / di fecondarlo che quanto mi saprà porgerè le sara / da mè reuer.^{te} consacrato. Bacio umil.^{te} a V.E. la Vestè, e le prego da Dio il colmo d'ogni felicità. Di V. Ecc.^{ca} / – Humil.^{mo} e Deuot.^{mo} Seruo / Iacopo Callot.

Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1957/280
Literatur: Meaume 771; Lieure 429; Ausst. Kat. Nancy 1992, Nr. 197; Ausst. Kat. Rom/Pisa/Neapel 1992, Nr. 11.2.

G 49 *Varie figure*
Ausgabe um 1618, Titelblatt
Radierung, II. Zustand, 86 x 95 mm
Bez. auf einem Schild oben Mitte: *VARIE FIGURE / DI IACOPO / CALLOT*
Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1939/9
Literatur: Meaume 730; Lieure 403; Plan 1914, S. 78, Nr. 357; Ausst. Kat. Wien 1969, S. 122, Nr. 319, Taf. 18, Nr. 319; Ausst. Kat. Rhode Island 1970, Nr. 8a, Abb. 8a; Ausst. Kat. Siena 1976, Nr. 125; Ausst. Kat. Dresden 1992/93, Nr. 103; Ausst. Kat. Nancy 1992, Nr. 285.

Johann Heinrich Schönfeld

G 50 *Varie Teste de Capricci*
Ausgabe 1656, Titelblatt
Radierung, Durchmesser: 85 mm
Bez., sign. u. dat. auf einer Schriftrolle: *VARIE TESTE DE CAPRICCI / Jo. Enrico Schonfeldt 1656; bez. unten Mitte: Jerem. Wolff excud. Aug. Vind. / N. 35.*
Augsburg, Barockgalerie, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 6238
Literatur: Andresen 1878, 6; Krapf 1938, 4; Busch 1986, S. 43, S. 46 Abb. 6.

Georg Philipp Rugendas

G 51 *Capricci*
Ausgabe 1698, Titelblatt
Radierung, 84 x 102 mm
Bez. unten rechts: *Capricci di / Giorgio Filippo Rugendas. / N. 57. / 1698.*
Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule, Graphische Sammlung, ETH 1931, 14 (1114)
Literatur: Hollstein 153; Busch 1986, S. 42 u. S. 44 Abb. 3.

Giovanni Maria del Pian nach Gaetano Zompini

G 52 *Varii capricci, e paesi*
2. Auflage, Venedig 1786, Titelblatt
Radierung, 277 x 424 mm
Bez. mit Inschrift: *VARII CAPRICCI, E PAESI / INVENTATI, E DISEGNATI DAL CELEBRE / GIO. BENEDETTO CASTIGLIONE GENOVESE / TRATTI DALLA RACCOLTA / ZANETTIANA / INCISI ALL' ACQUA FORTE / DA GAETANO ZOMPINI PITTORE VENETO / ORA NOVAMENTE RACCOLTI, E PUBBLICATI. / VENEZIA / MDCCLXXXVI.*
Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule, Graphische Sammlung, ETH 1032M
Literatur: Lorenzetti 1917, S. 121 ff.; Santifaller 1973, S. 189 ff.; Lettere e altri documenti 1975, Nr. 28; Ausst. Kat. Gorizia/Venedig 1983, Nr. 632.

Francis Grose

G 53 *Rules for Drawing Caricatures*
2. Auflage, London 1791, Titelblatt
Radierung, 215x142 mm (Buchformat)
Bez. auf dem Rücken des Mannes: *Capricci / fatti / per;* unten am Erdboden: *Captain Grose's Visiting Card / with his Stick Cuddy*
Hannover, Wilhelm-Busch-Museum, Deutsches Museum für Karikatur und kritische Grafik, Inv. Nr. 15/2578
Literatur: Busch 1986, S. 42 u. S. 43 Abb. 1.

Franz de Paula Ferg

G 54 *Capricci fatti per FoF*
London 1726, Titelblatt
Radierung, 108 x 84 mm
Bez. in Blattmitte: *Capricci fatti per FoF*
Zürich, Kunsthhaus, Graphische Sammlung, Inv. Nr. E 81
Literatur: Nagler, KL IV, 280; Nagler, M II, 2080; Le Blanc, II, S. 224; Huber-Rost 1802, II, 54; Hartmann 1973, Abb. 56 u. S. 92.

Frans Geffels

G 55 *Titelblatt einer Folge von sechs Radierungen, dem Marquis Ottavio Gonzaga gewidmet*
Radierung, 154 x 126 cm
Bez. und sign. auf einer Steinplatte: *All Ill[ustriss].^{mo} et Ecc[ellentiss].^{mo}*

Sig[no].^{re} mio Sig[no].^{re} e P[ad]ro^{ne} / Coll[endi]ssi.^{mo} il Sig[no].^r Marchese Ottavio Gonzaga / Principe d Imperio de Marchesi di / Mantoa, Sig[no].^{re} di Vesouato et Gouver- / natore dele Armì, Citta et Stati di Mantoa. / Fran[ces].^{co} Geffels. DDD. (einige Buchstaben spiegelverkehrt)
Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule, Graphische Sammlung, ETH 203

Literatur: Hollstein, VII, S. 91; Lettere e altri documenti, 1975, Nr. 71.

François de Cuvilliés

G 56 *Morceaux de Caprice A divers usages*

Sammelwerk, zweite Reihe 1^{er} – 20^e
Livre: 9^{me} Livre J, 2. Auflage, Paris 1755 ff., Titelblatt

Kupferstich, 360 x 230-245 mm
(Maße für Sammelwerk)

Bez. oben Mitte: 9^{me} Livre; oben rechts: J; Titelschrift in einer Kartusche unten Mitte:

MORCEAUX DE / CAPRICES, PROPRE / A DIVERS USAGES; / INVENTÉS / PAR FRANÇOIS DE CUVILLIÉS, PREMIER / ARCHITECTE DE S. A. S. E. DE BAVIERE. / SE TROUVE CHEZ LAUTEUR.; bez. unten links: C. P. S. C. M.; unten Mitte: *Se vend aussi a Paris chez le S.^r Poilly rue S. / Jacques a l'image S.^t Benoit Avec Privilege du Roy.*; unten rechts: 1. / gravé par C. A. de Lespilliez

Düsseldorf, Kunstmuseum im Ehrenhof, Graphische Sammlung, Inv. Nr. CGV 104 A

Literatur: Bérard 1859, S. 15, Nr. 26; Le Blanc, II, S. 78; Best. Kat. Berlin 1894, 146; Braunfels 1938, S. 94-95; Hartmann 1973, S. 109.

Literatur: Bérard 1859, S. 15, Nr. 26; Le Blanc, II, S. 78; Best. Kat. Berlin 1894, 146; Braunfels 1938, S. 94-95; Hartmann 1973, S. 109.

Düsseldorf, Kunstmuseum im Ehrenhof, Graphische Sammlung, Inv. Nr. CGV 104 A

Literatur: Bérard 1859, S. 15, Nr. 26; Le Blanc, II, S. 78; Best. Kat. Berlin 1894, 146; Braunfels 1938, S. 94-95; Hartmann 1973, S. 109.

Giovanni Benedetto Castiglione

G 57 *Mann mit Schriftröhre*

Radierung, 108 x 81 mm

Unsign.

Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 28837

Literatur: Bartsch 46.

Gottlieb Leberecht Crusius

G 58 *Capricci Parte I*

Ausgabe um 1760, Titelblatt

Kupferstich, 150 x 120 mm

Bez.: *Capricci Parte I*

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin –

Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek/

Ornamentstichsammlung,

Inv. Nr. OS 173

Literatur: Guilmard 1880, S 434, Nr. 60; Nagler, KL III, S. 341; Best. Kat. Berlin 1894, Nr. 173; Berliner 1925/26, Taf. 411; Jessen o. J., Bd. III, S. 168; Bauer 1962, S. 53 f.; Hartmann 1973, S. 113, Abb. 91.

Giovanni Battista Tiepolo

G 59 *Scherzi di fantasia*

Dat. 1750-1753, Ausgabe 1778,

Titelblatt

Radierung, I. Zustand,

221 x 174 mm

Unsign.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP.T-1950-649

Literatur: Nagler, KL XXI, 12; De Vesme 1906, 13; Sack 1910, 1; Hind 1921, 13; Palluchini 1941, S. 73; Pittaluga 1952, S. 137; Pignatti 1964, XIII; Knox 1966, S. 585; Aust. Kat. Udine 1970, 3; Rizzi 1971, 4; Aust. Kat. Udine 1971, 19; Ausst. Kat. Venedig 1986, 77; Ausst. Kat. Rotterdam 1966, Kat. Nr. 84.

Felix Meyer

G 60 *Landschaft mit einem Felsblock im Zentrum*

aus: *Schweizer Landschaften*,

Titelblatt

Radierung, 100 x 118 mm

Bez. unten rechts: 3

Zürich, Kunsthaus, Graphische Sammlung, Inv. Nr. C 51

Literatur: Nagler, KL IX, S. 214, Nr. 26; Nagler, M II, Nr. 2276; Hollstein 38.

Georg Andreas Wolfgang nach Johann Heinrich Schönfeld

G 61 *Variae Caprye*

Augsburg 1661, Titel

Kupferstich, 303 x 214 mm

In der Mitte der Platte betitelt,

bez. u. dat.: *VARIAE / CAPRYC /*

Johan Heinrich / Schönfeldt Inve: /

George Andreas / Wolfgang sculpsit. /

Augsburg 1661.

Augsburg, Barockgalerie,

Graphische Sammlung,

Inv. Nr. G 21199

Literatur: Krapf 1938, 82; Ausst.

Kat. Ulm 1967, Nr. 215, Abb. 220;

Peé 1971, NS 12, Abb. 195.



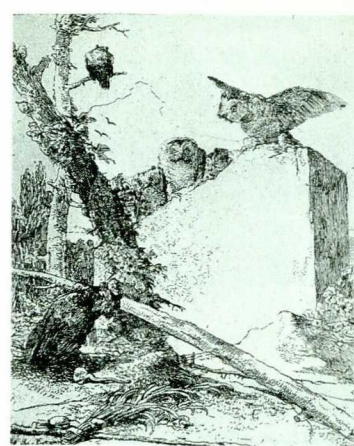
Kat. G. 56



Kat. G. 57



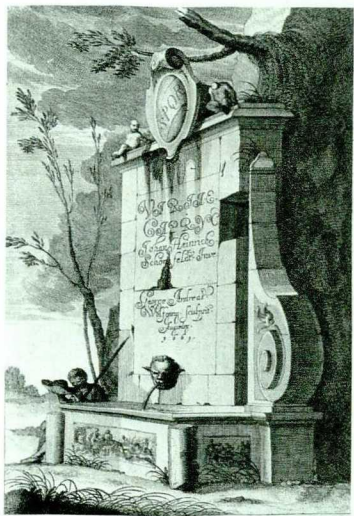
Kat. G. 58



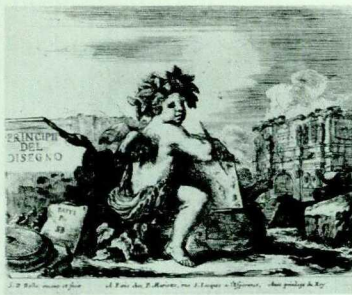
Kat. G. 59



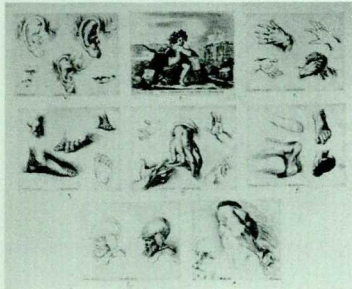
Kat. G. 60



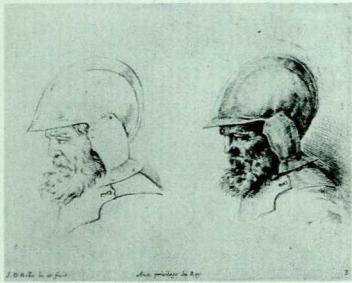
Kat. G. 61



Kat. G. 62



Kat. G. 62 a



Kat. G. 63



Kat. G. 65

VI. Zeichenlehren

Mit nur wenigen Beispielen sei belegt, daß in Capriccioserien – die grundsätzlich mehr Wert auf das 'Wie' als auf das 'Was' legen – auch Blätter auftauchen können, die in den Kontext von Zeichenlehren als Vorlageblätter gehören. Callot hatte in seiner Capriccioserie neben seiner Darstellungskompetenz vor allem die Möglichkeit seiner neuen graphischen Technik demonstrieren wollen, deren besonderer Vorteil darin bestand, daß sie durch ihre systematische Verwendungsweise lehr- und lernbar schien. Callot verblüffte also nicht nur auf optischem Wege, sondern auch durch die extreme Reduktion der Mittel, die dennoch in der Lage waren, auch das Komplexeste vor Augen zu stellen. Die große Gruppe von Entwürfen, die eine Person – nicht selten in gewagter Pose – erst in bloßem Umriß, dann mit vollständiger organisierter Binnenzeichnung wiedergibt, hat unmittelbaren Vorlagecharakter, regt zur Anwendung an, und es verwundert nicht, daß Kopien dieser Blätter in Zeichenlehren auftauchen. Callots Schüler Stefano della Bella nahm seinen Meister beim Wort und entwarf eine Zeichenlehre mit demonstrativen Vorlageblättern, die Gegenüberstellung von bloßer Umrißfigur und ausgeführter Figur mit Binnenzeichnung griff er auf, aber auch die klassisch akademischen Detailstudien finden sich bei ihm, Hände, Füße, Köpfe, Ohren, Augen, Münder, Nasen in vielfältiger Variation. Und in der Tat ist auch das Capriccio durch die deutliche Bevorzugung des Themas *con variazioni* ausgezeichnet. Dieser Zusammenhang mag erklären, warum Goya bei seinem berühmten Blatt 43 der *Caprichos* offenbar auf den Titel von Mitellis *Alfabeto in sogno, Esemplare per disegnare* zurückgegriffen hat. Der Künstler, der sein Alphabet – Augen, Ohren, Nasen usw. – im Schlaf beherrschen soll, wird bei Goya im Schlaf ganz anders heimgesucht, die Dinge bilden keine Ordnung, im Gegenteil, sie drohen in ihrer chaotischen Unordnung den Künstler zu überwältigen, Phantasie und Vernunft brechen auseinander, da hilft auch keine Anleitung. (WB)

Stefano della Bella

G 62 *I Principii del Disegno*, Paris 1641, Titelblatt

Radierung, 130 x 159 mm

Bez. links auf einer Steinplatte:

I PRINCIPII / DEL / DISEGNO; auf einer weiteren Steinplatte links: *Fatti / Per / SDB* (verschlungen); sign. und bez. unten: *S. D. Bella invent. et fecit / A Paris chez P. Mariette, rue S. Jacques a l'Esperance, / Avec privilege du Roy / 1*

Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Graphische Sammlung, Inv. Nr. XII, 101, 789
Literatur: 1772, Nr. 145(1); De Vesme/Massar 1971, S. 94, Nr. 364; Ausst. Kat. Florenz 1973, 26a; Best. Kat. Bologna 1976, Nr. 305; Dickel 1987, S. 41 f, Abb. 23, 109 ff.

G 63 Zwei Kopfstudien eines Kriegers mit Helm

aus: *I Principii del Disegno*, Paris 1641
Radierung, 120 x 154 mm

Sign. u. bez. unten links: *S. D. Bella in et fecit*; unten Mitte: *Avec privilege du Roy*; unten rechts Nr.: 8
Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Graphische Sammlung, Inv. Nr. XII, 102, 795
Literatur: Jombert 1772, Nr. 145(8); De Vesme 1906, 371; De Vesme/Massar 1971, S. 94, Nr. 371; Best. Kat. Bologna 1976, Nr. 305; Ausst. Kat. Siena 1976, 21.

Jacques Callot

G 64 *Eilig schreitender Mann*

aus: *Capricci di varie Figure*, Nancy 1622

Radierung, 57 x 81 mm
Unsign.

Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1957/300

Literatur: Meaume 791; Lieure 439; Busch 1986, S. 47 f.; Ausst. Kat. Rom/Pisa/Neapel 1992, 11.12. (vgl. Kat. Nr. G 3)

Giuseppe Maria Mitelli

G 65 *Alfabeto in sogno esemplare per disegnare*

Bologna 1683, Titelblatt
Kupferstich

Bez.: *ALFABETO IN SOGNO / ESEMPLARE PER DISEGNARE / DI / GIUSEPPE M.^A MITELLI / PITTORE BOLOGNESE / MDCLXXXIII*

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-301-C 8
Literatur: Best. Kat. Berlin 1939, Nr. 5289; Bertarelli 1940, Nr. 96;

Hohl 1969, S. 109 ff.; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Abb. D 34/6; Dickel 1987, S. 34 f., Abb. 15.

VII. Köpfe

Kopfvariationen können auch Bestandteil akademischer Zeichenbücher sein und der Einübung in einen Kanon oder einen Typenvorrat dienen. Zugleich können sie in den Kontext von systematisierten Ausdrucksstudien gehören, einer Leidenschaftstypologie verpflichtet sein. In Stefano della Bellas Kopfserien kann beides der Fall sein. Eine andere Dimension der Kopfserien ist schwerer zu begreifen, sie findet sich etwa in Giovanni Benedetto Castigliones zwei Serien mit Köpfen von Orientalen. Es ist nicht nur das Exotische allein, das sie für den Zusammenhang des Capriccio geeignet erscheinen läßt, sondern mehr noch das Pittoreske dieses Exotischen. Die ausgeprägten Züge der alten Turbanträger, die sie zu weisen Patriarchen machen, zu Magiern aus der Vorzeit, können künstlerisch-technisch durch ein Gewirr von kleinen Radierstrichchen wie durch ein Wunder zum Vorschein gebracht werden. Thematisches und Technisches – das hat Castiglione auch an seinem Vorbild Rembrandt erkannt – bedingen einander wechselseitig. Der Künstler verweist auf die Kunst seiner Kunst – auch diese Verweisdimension trägt Züge des Capriccio. Erst diese Ausdeutung dürfte Tiepolos geradezu besessene Fixierung auf die Darstellung von Patriarchenköpfen verständlich machen. (WB)

Giovanni Benedetto Castiglione

G 66 *Kopf eines jungen Mannes mit Federhut (sog. Selbstporträt)*

Radierung, 190 x 140 mm
Sign. oben links: *G. B.* (verschlungen)
CASTILIONVS / GENOVESE. FE.
Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule, Graphische Sammlung, ETH 20

Literatur: Bartsch 31; Le Blanc, I, S. 613, Nr. 65; Lettere e altri Documenti 1975, Nr. 4; Ausst. Kat. Philadelphia 1971, E 19.

Stefano della Bella

G 67 *Kopf eines Alten*

aus: *I Principii del disegno*, Ausgabe um 1641

Radierung, 121 x 149 mm
Sign. unten links: *S. D. Bella in et fecit*; bez. unten Mitte: *Avec privilege*