

15. Giovanni Battista Tiepolo,
Capricci, Junger Mann angelehnt
an einer Urne sitzend (Titelblatt)



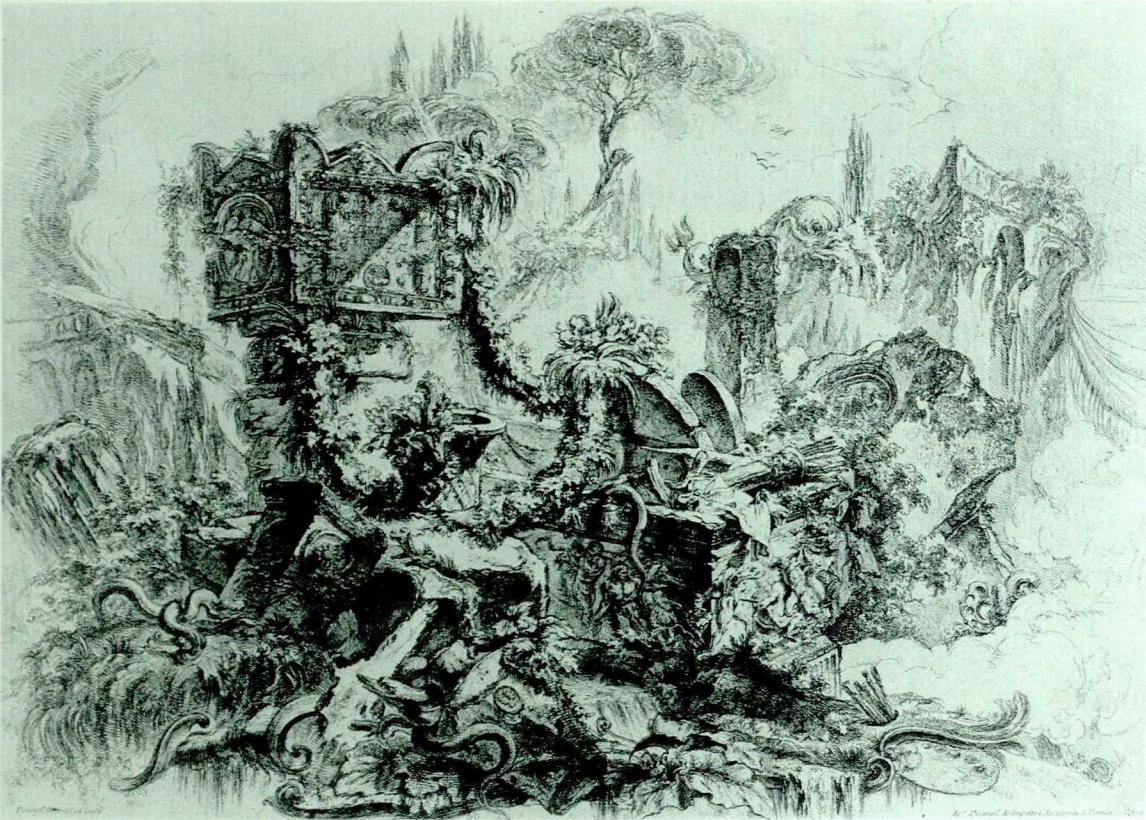
nur unbeschrieben ist, sondern in ihrer Mitte die einzige große gänzlich unbearbeitete weiße Fläche des Blattes zeigt, die Leere dient als Fokus.³⁹ Einmal auf das Phänomen der forcierten Irritationsabsicht bei Titelblättern aufmerksam geworden, wird man auch andere Motive als die der leeren Tafel beobachten. So bei einer harmlosen Folge von Pferdegraphiken von Pieter van Laer,⁴⁰ dem Inbegriff eines bambocciantischen Künstlers. Ein erstes Blatt zeigt einen bäurischen Pferdeführer und sein Pferd von hinten, wie sie hinter einer Bodenschwelle verschwinden. Wenn man so will, steht das Ende am Anfang. Doch nicht nur die Titelblätter von *Capriccio*-Serien können ihre besonderen Eigenheiten haben, auch die Schlußblätter. Die eben erwähnte Serie von Pieter van Laer zeigt während der Folge Pferde bei allen möglichen Aktivitäten und sei es, daß sie gewaltig pissen. Das Schlußblatt jedoch wartet mit zwei toten Pferden auf; das Motiv wiederholt sich bei Hans Ulrich Franckhs Serie zum Dreißigjährigen Krieg in gesteigerter Form (Abb. 14).⁴¹ Neben einem toten Pferd liegt eine fast schon zum Skelett gewordene, verwesende menschliche Leiche, ferner Knochen und Gerippe, Rabenvögel machen sich über das

Aas her, im Hintergrund rahmen Kirche und Galgen das makabre Geschehen.

Hat man diese Schlußblätter in Erinnerung, so wird man die Diskussion darüber, welches Blatt Goya bei seinen *Desastres* eigentlich als Schlußblatt vorgesehen hatte und ob er die Folge mehrfach durch neue Blätter verlängert hat, neu eröffnen müssen. War schon das berühmte *Nada*-Blatt, Nr. 69, mit dem zerfallenen Skelett, das als letztes das Wort 'Nichts' auf einem Bogen Papier oder eine kleine Tafel geschrieben hat, als Schlußblatt vorgesehen? Oder eher das Blatt Nr. 80 mit der von grausigen düsteren Masken umgebenen ausstrahlenden Toten, dessen Titel lautet: *Ob sie wieder aufersteht?* Oder war doch ein positiver, von Hoffnung getragener Schluß von Anfang an geplant, wie ihn schließlich – nicht sehr glaubwürdig nach all den Greueln zuvor – Blatt Nr. 82 propagiert? Goya scheint schwankend gewesen zu sein.

Tiepolo

Das Motiv der bewußten optischen Irritation auf Tiepolos Titelblatt der *Scherzi*-Folge kann auf winzige optische Phänomene seiner beiden Folgen selbst

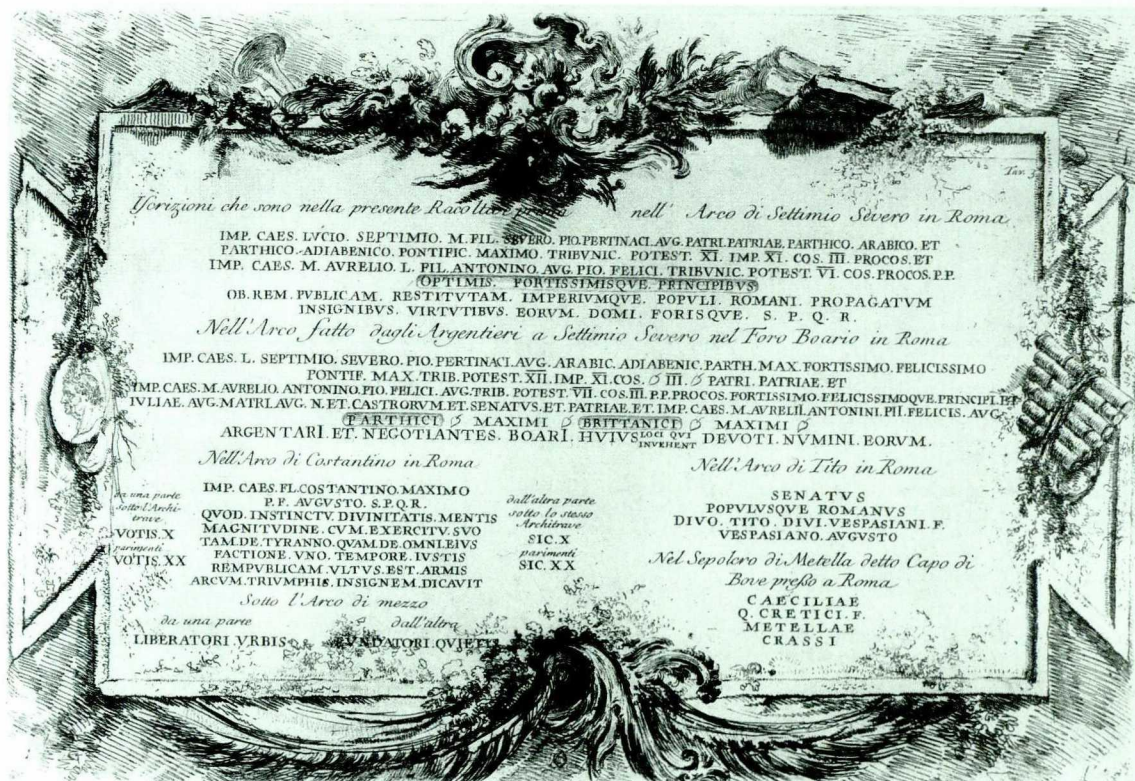


aufmerksam machen, die nicht nur – so unsere Behauptung – capriccioartige Spielereien sind, sondern in Korrespondenz zum schwer greifbaren thematischen Zusammenhang der Graphiken stehen. Blatt Nr. 9 der *Scherzi* zeigt eine seltsame Gruppe von Personen, auf deren Zusammensetzung kurz zurückzukommen sein wird, vor einer Art Steinaltar, hinter dem wiederum Bäume zu sehen sind. Es sind Tannen, die – das sei nur in Parenthese bemerkt – bei Tiepolo verstärkt in seiner Würzburger Zeit 1750-53 auftauchen, was einen Anhalt für die Datierung der *Scherzi* geben könnte. Vor den Tannen aber ist ein kahler Baumstamm zur Seite gesunken, er wird durch den Altar optisch gebrochen, wie ein in ein gefülltes Wasserglas gestellter Stab. Die Abweichungen im Verlauf sind nicht gravierend, und das Phänomen wäre vielleicht auch nicht aufgefallen, wenn es sich in den Folgen nicht mehrfach wiederholte. Man kann, wie es andernorts getan wurde, von Ambivalenzen der Leseweisen sprechen. Sie können verschiedene Formen annehmen. Auf besagtem Blatt Nr. 9 der *Scherzi* taucht unterhalb des markierten Kopfes des buckligen Pulcinella im Bildhintergrund eine Reihe eng gestaffelter Köpfe auf. Wo sie stehen und ob sie dort überhaupt Platz finden und schon erst recht, was sie eigentlich sollen oder tun,

bleibt offen. Diese Kopfreiheiten sind eine Spezialität Tiepolos, besonders irritierend verwendet auf Blatt Nr. 1 der *Capricci* (Abb. 15), das vielleicht gerade dadurch Titelblattcharakter gewinnt. So sonderbar die Kopfreiheiten für sich schon sind – sie stammen aus der Tradition des physiognomischen Vergleichs –, die Sonderbarkeit wird gesteigert durch die Tatsache, daß man bei einigen Köpfen nicht sagen kann, ob sie ihr eigenes Gesicht oder eine Maske zeigen. Ihr Realitätscharakter und ihre räumlich-optische Erscheinung sind nicht zu bestimmen, sie lösen so etwas wie schleichende Irritation aus.

Ein anderes winziges Phänomen kann uns verblüffenderweise zum Problem des Thematischen hinführen. Tiepolo signiert die Blätter der *Scherzi* nicht selten mehrfach, auf Blatt Nr. 3 der *Scherzi*, dessen sonderbares Personal auch noch einmal Erwähnung finden muß, findet sich die Signatur gleich dreimal. Die dritte Signatur bleibt jedoch so in den kleinteiligen Radierstrichelchen verborgen, daß sie bisher übersehen wurde. Die erste Signatur findet sich am unteren linken Rand deutlich sichtbar. Die zweite unten in der Bildmitte, schon schwieriger zu erkennen, da in den Beginn einer Schattenzone aus winzigen Radierkritzeln gesetzt. Die dritte Signatur jedoch findet sich wie hingestreut nahe der rech-

17. Giovanni Battista Piranesi, *Antichità Romane*, Tafel mit den Inschriften des Septimus Severus-, des Constantin- und des Titus-Bogens



ten unteren Ecke auf halber Höhe der hier liegenden Säulentrommel. Wer sie suchen möchte, findet sie etwa einen Zentimeter über dem kleinen weißen Fleck am unteren Rand der Trommel und des Blattes. Da Tiepolo sich entschieden nicht nur an der Radierweise Salvator Rosas und Benedetto Castigliones, sondern auch an derjenigen Rembrandts orientiert, ist es immerhin möglich, daß ihn dessen capriccioartiges sogenanntes Eulenspiegel-Blatt auf die Idee gebracht hat, mit der fast unsichtbaren Signatur zu spielen.⁴² Doch wichtiger ist es, nach dem Sinn des Spiels zu fragen. Zugespitzt gesagt, scheint die Signatur des Künstlers in Natur aufzugehen. Man kann dies auffassen als ein Spiel mit dem Naturnachahmungstopos der Kunsttheorie: Kunst stellt nicht nur Natur dar, sondern ist Natur.

Ein Blick auf das Thema der Serien, wenn man denn von einem solchen sprechen kann, läßt auch eine andere Deutung zu. Die Forschung hat sich in immer neuen Anläufen gemüht, das Dargestellte bestimmten Themen zuzuschlagen – allerdings ohne Erfolg.⁴³ Vielmehr scheint die thematische Uneindeutigkeit Thema zu sein und vor allen Dingen den Gattungsanforderungen zu entsprechen. Das heißt jedoch nicht, daß sich nicht ein thematischer Bereich umschreiben läßt, dessen sonderbare Mischung gerade den Gattungscharakteristika entspricht. In einer

Landschaft mit antiken Relikten, die halb im Boden versunken, halb von der Natur überwuchert sind – einer Natur, die ganz offensichtlich nicht kultiviert ist – treffen Gruppen zusammen, die sehr Verschiedenes verkörpern: Naturwesen, wie ganze Satyrfamilien, orientalische Magier bei okkulten Verrichtungen, *Commedia dell'arte*-Figuren, antikisch Nackte, Soldaten, Hirten, Patriarchentypen, möglicherweise Bacchanten, aber wohl auch zeitgenössische Venezianer, vielleicht für den Karneval maskiert. Sie nehmen an Opferhandlungen teil, an offenbar Nekromantischem und magischen Beschwörungen und Berechnungen, wobei die Bewegungen von Schlangen eine besondere Rolle spielen. Ikonographisch eindeutig ist das alles nicht, aber es entsteht eine bestimmte fühlbare Atmosphäre. Die gleichzeitige Anwesenheit von Naturwesen und Zeitgenossen, die sich um exotische, vorzeitliche Magier versammeln, mag anzeigen, daß die Serien eine Art Zeitemkehr demonstrieren. Die Natur überwuchert die Kultur wieder, nimmt erneut Besitz von dem, was der Mensch vergeblich gestaltet hat, Weltdeutung scheint nur in mystischer, d.h. aber auch der Natur ihr Vorrecht einräumender Form denkbar. Eine Rückkehr zum Arkadischen scheint angesagt, abermals treiben Faune, Satyrn und Nymphen ihr Wesen. Nun gab es im Venedig des 18. Jahrhunderts zwei-

erlei: eine sich vor allem literarisch niederschlagende Mysterienmode und ein Endzeitbewußtsein, das durchaus nicht trog. Die einst stolze Republik ging ihrem Ende entgegen. Beides mag Tiepolos thematisches Interesse in Ansätzen erklären, doch es kommt noch ein dritter Aspekt hinzu. In Italien und Frankreich vielleicht eher als anderswo, setzt im frühen 18. Jahrhundert eine historische Kultur- und Kunstforschung ein. Die antiken und mittelalterlichen Relikte werden als historische Quellenzeugnisse begriffen, man versuchte, die Geschichte dieser historischen Dokumente zu schreiben. Abbildungswerke von großer Fülle und Präzision entstanden und ließen erste Ordnungen der Relikte zu.⁴⁴ Man weiß immerhin von Tiepolo, daß er die reichen Tafeln mit Wiedergaben von antikem Gerät in Bernard de Montfaucons *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* mehrfach benutzt hat.⁴⁵ Das fünfbändige Werk erschien zuerst 1719 in Paris, fünf Supplementbände folgten ebenda 1724. Schon vor deren Erscheinen gab Montfaucon an, er habe 30.000 bis 40.000 antike Bildzeugnisse gesammelt. Es ist dieser Ansatz historischen Denkens, der den Dingen nicht nur ihren historischen Ort gibt, sondern sie auch für die Erfahrung fremd werden läßt. Ihr Vergangenheitscharakter wird offensichtlich. Tiepolo bringt ihn zur Anschauung und sucht ihn gleichzeitig wieder aufzuheben, indem er die historische Zeit zur Naturzeit werden läßt. Für das ästhetische Verständnis der überlieferten Dinge bedeutet dies, daß sie nicht mehr an einem absoluten normativen Schönheitsbegriff gemessen werden können, den die klassische Kunst verkörperte, sondern in der Art ihrer Schönheit je relativ erscheinen.

Die Forschung hat davon gesprochen, daß die Figuren in Tiepolos *Capricci*, besonders die weiblichen, gelegentlich besonders zigeunerartig aussehen. Hinter dieser Reaktion auf die dargestellten Typen verbirgt sich unser Problem. Die Bezeichnung 'Zigeuner' soll einen Zwischenbereich markieren, zwischen Stadt und Land, Kultur und Natur, seßhaft und nichtseßhaft, rational und irrational, einen Bereich, der Projektionen des Städters zuläßt, seinem Wunsch nach Wiederverschmelzung mit der Natur und der Geschichte, denen er sich entfremdet sieht, Ausdruck gibt. In der Form des Capriccio allerdings mit seinen Irritationen, Doppeldeutigkeiten und Realitätsvermischungen wird die Irrationalität dieses Wunsches auch gleich wieder anschaulich. Für Tiepolos Kunst kann allgemein gelten, daß sie alles nur Denkbare illusionieren kann, aber auf der anderen Seite nicht mehr in der Lage ist, Handlungsabläufe

überzeugend darzustellen – auch nicht in der Historienmalerei. Dafür aber ist er ein nicht zu überbietender Meister in der Darstellung von Reflexionsfiguren, von Nachsinnenden, nach innen Schauenden, in sich Versunkenen, bei denen man allerdings nicht weiß, was sie bewegt, sondern nur, daß sie etwas bewegt. Insofern machen sie dem Betrachter ein Angebot, diese Leerstelle zu besetzen, geben die Reflexion an ihn weiter. Das Nachdenken über das Verhältnis von Natur und Geschichte, das sich im einzelnen nur in gebrochener Form spiegelt, läßt ihn ohne Gewißheit bleiben. Wenn die Ungewißheit nicht mehr bloßes Spiel ist, sondern zur Realität wird, hört das Capriccio auf, Refugium der Entfaltung spielerischer Phantasien am Ende der Gattungshierarchie zu sein, sondern tritt, als wahr erkannt, gleichberechtigt neben die hohen Gattungen, wenn nicht sogar an deren Stelle.

Piranesi

Mit Piranesis *Carceri*, im ersten Zustand 1749/50 unter dem Titel *Invenzioni Capricci di carceri* publiziert, verhält es sich nicht anders. Gerade bei Piranesi läßt sich an der Entwicklung vom ersten zum zweiten Zustand von 1761, bei dem die Folge stark überarbeitet und um zwei Blätter vermehrt wurde, demonstrieren, daß dem Künstler selbst die Realität des Irrationalen zu Bewußtsein gekommen ist und er von daher im Titelblatt der zweiten Ausgabe den Begriff Capriccio bewußt entfallen ließ.⁴⁶ Die Kerker werden zwar auch jetzt noch als erfunden deklariert, aber nicht mehr als Künstlerlaune aufgefaßt. Aus dem Spiel ist Ernst geworden. Unmittelbar vor den *Carceri* im ersten Zustand, offenbar 1747/48, radierte Piranesi vier höchst verwirrende 40 x 55 cm große Blätter, die in der Literatur den Namen *Capricci* oder *Grotteschi* tragen.⁴⁷ Ein eigenes Titelblatt besitzen sie nicht, publiziert wurden sie zuerst in Piranesis erster Werkübersicht, der berühmten Ausgabe der *Opere Varie* von 1750. Der genaue Titel dieses Sammelwerkes lautet: *Opere varie di architettura, prospettiva, grotteschi, antichità sul gusto antichi romani*, und offenbar beziehen sich die vier Blätter auf die genannten *Grotteschi*. Piranesi selbst gebraucht die Begriffe 'Capricci' und 'Grotteschi' in etwa synonym.

In seinem dreisprachigen *Ragionamento*, dem Vorwort seines Traktates *Diverse Maniere d'adornare i Cammini* von 1769, das so etwas wie eine klärende Zusammenfassung seiner in seiner Schrift *Parere su l'architettura* von 1765 entwickelten Grundüberzeugungen darstellt, rechtfertigt Piranesi das Gro-



teske, das eine eigene Schönheit habe und vor allen Dingen für die Wahrnehmung Vergnügens stifte. Es erfreue durch Vielfalt. Das Fröhliche und das Ernste gefielen gleichermaßen, selbst das Pathetische, auch der Schrecken einer Schlacht besitze Schönheit, gerade aus Furcht entspringe Vergnügens. Ganz offensichtlich war Piranesi die Argumentation der englischen Wahrnehmungs- und Wirkungsästhetiker vertraut; einer fortschreitend bildlichen Auffassung von Architektur kam dies entgegen.⁴⁸ Mit dem Begriff des Capriccio geht er im selben Vorwort sehr ähnlich um: „Laß sie ihren Willen haben“, heißt es da, „denn derartige *capricci* der Menschen sollen nicht an die Kette gelegt werden“.⁴⁹ Das bezieht sich auf die Freiheit des Ornaments, sofern es den Prinzipien der Kunst folgt, die Piranesi allerdings selbst bestimmt.

Die *Grotteschi* stellen Piranesis tiefstes Eindringen in eine mystisch-okkulte Natur- und Antikenauffassung dar. Der Verfallszustand der von modrigen Pflanzen überwucherten, gänzlich ordnungslos verstreuten Relikte der Antike wird potenziert durch die Anwesenheit von Skeletten, schaurig drapierten Totenköpfen, sich ringelnden Schlangen oder gewal-

tigen Qualmwolken (Abb. 16). Der Verfallsprozess selbst scheint das Thema zu sein. Piranesi war ab 1740 in Rom, kehrte 1744 einmal kurz und von 1745 bis 1747 für längere Zeit nach Venedig zurück. Hier scheint er mit zweierlei in Kontakt gekommen zu sein: mit der mystisch-okkulten Graphiktradition von Castiglione, Rosa und vor allem Tiepolo und mit französischen Ornamentstichen der entwickelten Rocailleform, die einen nicht geringen Einfluß auf die venezianische Buch- und Illustrationsgraphik hatten. Beides nutzt Piranesi für seine *Grotteschi*.

Nun hat Maurizio Calvesi eine von der Forschung weitgehend abgelehnte, hochkomplexe allegorische Deutung der *Grotteschi* unternommen.⁵⁰ Er sieht sie barocken kosmologischen Geheimlehren verbunden, in welche in hermetischer Form die Vorstellung von Tod und Wiedergeburt im Naturzyklus eingeschrieben ist. Calvesi begreift die vier Blätter als Verkörperung der vier Stufen im alchemistischen Prozeß, in Analogie zur Weltalterlehre, den vier Jahreszeiten, Tageszeiten, Temperamenten oder Lebensaltern. Selbst wenn die Deutung in manchem widersprüchlich bleibt, sie weist doch darauf hin, daß Piranesi nach einem geschichtlichen Modell sucht,



das ihm ein Verständnis des fragwürdig gewordenen Verhältnisses von Vergangenheit und Gegenwart und der Rolle von Kunst vor dieser Folie ermöglicht.

Daß dies so ist, mag ein kurzer Blick auf eine von Piranesi radierte und für verschiedene Texte genutzte, scheinbar simple Inschriftentafel verdeutlichen (Abb. 17).⁵¹ Sie nutzt ähnlich den *Grotteschi* die Form der Rocaille, geschwungenes Muschelwerk, lambrequinartige Gehänge, den Eindruck der wuchernden Naturformen. Da Piranesi die Rocaille nur für kurze Zeit verwendet, die *Grotteschi* zwischen 1747 und 1749 entstanden sind und er den Entwurf für die Schrifttafel 1748 erstmals verwendet, sind die Blätter offenbar gleichzeitig und in gewisser Abhängigkeit voneinander entstanden. In einer Fassung der Tafel gibt sie die Inschriften des Septimus Severus-, des Konstantins- und des Titus-Bogens wieder, ist also so etwas wie archäologische Illustration. Die steinerne Schrifttafel, mit Rissen und Absprünge vermeintlich authentisch, ist nun eingebunden in ansatzweise räumlich angelegte Ausstaffierung. Oben auf der Schrifttafel liegt in der Mitte eine große muschelartige Rocailleform. Ihr zugeordnet sind ungegenständliche Rocailles in C-

und S-Bogenform, ferner ein mit Beeren versehener Lorbeerzweig, der einen deutlichen Schatten auf die Tafel wirft. Rechts, ebenfalls Schatten werfende, vier überkragende Bücher und krusseliger Bewuchs, links neben einem von den Rocailles ausgehenden Tau mit einem einzelnen Buch eine weitgehend hinter der Schrifttafel verschwindende Trompete. Seitlich an den Annexen der Schrifttafel hängen links an überwucherten Bändern zwei Medaillons mit römischen Köpfen – es scheint Titus nach dem Typus der Sesterzen dargestellt zu sein, nicht Septimus Severus, der den Haupttext der Schrifttafel einnimmt –, rechts dagegen über einem nicht deutbaren Medaillon eine unwundene Hirtenflöte. Unten in der Mitte werden aus grandiosen Rocailleformen, die etwas Naturhaftes haben, im Bogen hinter der Tafel verschwindende Gehänge geboren, bei denen nicht zu entscheiden ist, ob sie aus Tau, Tuch oder Pflanzlichem bestehen. Wie zwei große Wellen branden sie zur Mitte und überschlagen sich in Rocailles, der Schaum, den sie aufwerfen, scheint aus moosigem Blattgewächs zu bestehen. Der übrige Raum jenseits der Schrifttafel ist mit wilden Schraffen gefüllt, die auch hier den Eindruck von Verfall erzeugen. So scheint dieser bloßen Illustrationstafel doch Pira-

nesis grundsätzliches Geschichtskonzept eingeschrieben, das den *Grotteschi* und *Carceri*, zumindest im ersten Zustand, gleichermaßen zugrunde liegt und dessen entscheidende Dimension gerade von dem capriccesken Charakter des Blattes herausgestrichen wird. Die Bücher wird man als Hinweis auf die Geschichte verstehen müssen. Trompete und Lorbeer als Zeichen geschichtlichen Ruhms; das mag man als Kommentar zu den Inschriften der Triumphbögen begreifen. Doch die seitlichen, auf der waagerechten Mittelachse angebrachten Gehänge eröffnen eine alternative Leseweise. Kaisermedaillon und Hirtenflöte in ihrer Gegenüberstellung, Geschichtliches und Über- oder Vorgeschichtliches, weisen auf die Spannung von Natur und Geschichte hin. Die Pflanzen und Rocaillen schließlich, die auf der senkrechten Mittelachse auf das wuchernd Vergängliche verweisen, das alle geschichtliche Tat aufhebt, zumindest für den Betrachter den Zweifel an der Gültigkeit der geschichtlichen Überlieferung in der Gegenwart aufruft, markieren die eigentlich vorherrschende Dimension, aus der heraus die Überlieferung gesehen werden muß.

Die *Carceri* im ersten Zustand, verstanden als *Capricci*, liefern Kerkervisionen, deren Typus und Konstruktion von den Kerkerbühnenbildern der Zeit geprägt ist. Andernorts konnte gezeigt werden, daß Piranesi Prinzipien räumlicher Verschleifung, so etwa, wenn ein aufstrebender Wandkörper mit unterschiedlichen Raumebenen verbunden wird, Brüche in der Raumlogik verursachen und der optischen Verunsicherung dienen. Auch wird so der Eindruck des labyrinthischen, ängstigen Kerkers verstärkt. Diese Manipulationen in der Raumdarstellung finden sich gleichfalls bei den Bühnenbildern und den zugehörigen Perspektivtheorien vorgeprägt. Piranesi hat mit Sicherheit das mehrfach edierte Bühnenbildtraktat von Francesco Galli-Bibiena studiert, in dem die Konstruktionsweisen derartiger Verschleifungen beschrieben werden, aber er hat auch die Bühnenbildentwürfe der Söhne Franciscos, insbesondere diejenigen Giuseppe Galli-Bibienas gekannt und für die Entwicklung seiner Prinzipien benutzt. Das allerdings, was bei den Bühnenbildern ein geläufiger Typus war, der vielleicht punktuell irritiert hat, insgesamt jedoch einen vorstellbaren Architekturkörper lieferte, wird bei Piranesi nicht nur über das räumlich Mögliche hinaus gesteigert, vielmehr wird der kohärente Architekturkörper selbst aufgelöst.⁵²

Im ersten Zustand der *Carceri* werden die Raumbrüche noch gelegentlich durch Qualmwolken in

ihren Ursprungspunkten verschleiert und wenigstens einige Räume bleiben noch vorstellbar. Damit wurde zugleich jener spielerische Charakter des Capriccio gewahrt, der keine stringente Interpretation der Blätter erforderte. Noch konnte man sich mit der Feststellung, es handle sich um eine höchst phantasievolle, gelegentlich ängstigende Variation des Kerkerthemas in der Bühnenbildtradition zufriedengeben. Der zweite Zustand hingegen, dessen radikale Überarbeitung und Erweiterung 1761 abgeschlossen war, spitzt nicht nur alles zu, sondern verändert diesen Eindruck grundsätzlich. Auf den ersten Blick scheinen die Dinge klarer geworden zu sein. Der Qualm ist verschwunden, was vorher nur angedeutet war, ist nun präzisiert, in sich völlig logisch konstruierte Architekturteile, zumeist Brücken, Bögen, Treppen, also Verbindungsglieder, sind in großer Zahl hinzugekommen. Doch der erste Eindruck trägt. Verbunden wird nach der Raumlogik Nichtverbindbares, der Architekturkörper als vorstellbares ganzheitliches Gebilde ist noch mehr aufgelöst, die Architekturteile, aus denen die Räume nun primär bestehen, haben eine fortschreitend alogische und nun deutlich sichtbar undenkbar Montage erhalten, verfügt von einem ausgebildeten Architekten. Die Ambiguität des ersten Zustandes ist zur Unmöglichkeit gesteigert worden (Abb. 18 und 19). Piranesi hatte in der Zeit vom ersten zum zweiten Zustand sein Romstudium fortgesetzt, seine archäologischen Kenntnisse enorm verbreitert und in dem Streit über den Ursprung und Vorrang der römischen oder griechischen Architektur mit Vehemenz Position für die römisch-etruskische Tradition bezogen. Er feierte die römische 'magnificenza' zusehends auf Kosten der griechischen Simplizität und architektonischen Normativität. Man hat darauf hingewiesen, daß die beiden hinzugekommenen Blätter des zweiten Zustandes, vor allem aber das am meisten überarbeitete, schier nicht wiederzuerkennende letzte Blatt dem Ganzen einen entschieden neuen Ton geben, der in forciertem Maße auf römische Rechtsvorstellungen abhebt. Eines der neuen Blätter fungiert in der Folge des zweiten Zustandes als Blatt Nr. 2, es trägt wie das überarbeitete Schlußblatt identifizierbare Schrift, was für kein anderes Blatt gilt, sieht man vom Titel ab. So rahmen das zweite Blatt und Blatt Nr. 16 die eigentliche Folge, geben eine Art Sinnklammer ab. Das neue Blatt Nr. 2 mit der aus den Kerkertiefen heraus sich entwickelnden Forumsarchitektur, auf dem nahsichtig, wie auf keinem anderen Blatt, gefoltert wird, scheint, die beschrifteten Kaiserbüsten und auch die korinthis-

schen Kapitelle weisen darauf hin, die römische Kaiserzeit, vor allem die Zeit der neronischen Entartung zu vertreten. Blatt Nr. 16 dagegen, das Schlußblatt, mit verschiedenen eingemeißelten Schriftzeilen aus Livius und Tacitus, mit einer dorischen Säule und einem frühzeitlichen Palmettenkapitell, vor allem aber mit den in Nischen gestellten Köpfen der Söhne des Brutus, die dieser aus Staatsräson – sie hatten sich an einer Staatsverschwörung beteiligt – hatte opfern müssen, steht für die römische Republik, für die Zeit vor dem griechischen Einfluß. Ihrem archaischen Recht, ihren Sitten-, Moral- und Staatsvorstellungen gilt Piranesis Sympathie. Das Römische Reich sieht er untergegangen aufgrund der Entartung und Degeneration der Kaiserzeit, für die Nero sprichwörtlich wurde. Die Vernunft der Republik wich dem Wahn der Kaiserzeit, die daraus resultierende Zerstörung des Reiches begreift Piranesi offenbar als endgültig. Was blieb, sind die Relikte, die von vergangener, uneinholbarer Größe zeugen. Das Römische, so sehr es als vorbildhaft erscheinen mag, ist Geschichte geworden, in seinen Trümmern zu reflektieren und ästhetisch zu bedenken.⁵³ Letzteres ist wichtig, denn Piranesi zeigt ja nicht wirkliche Kerker, sondern nur vorgestellte, als Mahnbilder entworfene, im Wissen darum, daß römische Größe nur noch in dieser Form zu evozieren ist, will man nicht – was er in seinen übrigen Zyklen tut – archäologisch rekonstruieren. So fallen Geschichte und Ästhetik auch hier auseinander. Das Ästhetische gewinnt ein Eigenleben, braucht die Mitarbeit des Betrachters, entwirft eine eigene bildhafte Realität, die auf Naturrichtigkeit, auch auf architektonische Wahrscheinlichkeit, nicht angewiesen ist. Das Capriccio hat dieser Erfahrung vorgearbeitet.

Goya

Daß diese eigene Realität vor allem auch mit der Erkundung der Psyche zu tun hat, ist die Lehre, die aus Goyas *Caprichos* zu gewinnen ist. Man fragt sich, was Goya von der Tradition des Capriccio gesehen haben kann, was ihn dazu brachte, in Spanien, offenbar als erster und letzter, schon durch die Wahl seines Serientitels an diese Tradition anzuknüpfen. Nun ist Goya in Italien gewesen, kann hier manches zur Kenntnis genommen haben, doch zweierlei ist naheliegender. Tiepolo war am Ende seines Lebens mit seinen Söhnen am Madrider Hof tätig. Als Tiepolo 1770 nach acht Jahren Aufenthalt in Madrid starb, war der 1746 geborene Goya bereits zweimal für einige Zeit in Madrid gewesen und hatte an den Wettbewerben der Academia de San Fernando teil-



20. Francisco de Goya, *Capriccio 31, Ruega por ella, Sie betet für sie*, Radierung



21. Francisco de Goya, *Zofe kämmt einer jungen Frau die Haare*, Pinselzeichnung, Madrider Album Ne. 25, Madrid, Biblioteca Nacional

genommen, nach seiner Italienreise und einer Tätigkeit in Zaragossa siedelte er 1774 endgültig nach Madrid über. Domenico Tiepolo kehrte noch im Todesjahr seines Vaters nach Venedig zurück, doch Lorenzo blieb in Madrid bis zu seinem Tod 1776. Im Jahre zuvor, 1775, besorgte Domenico die Veröffentlichung einer Sammlung der Radierungen von Giovanni Battista, Domenico und Lorenzo Tiepolo – sie zumindest wird Goya gesehen haben.

Des weiteren begreift man immer mehr, welch ungeheuren gesamteuropäischen Einfluß, besonders in den katholischen Ländern, die Augsburger Stechergraphik gehabt hat. Auch Deckenprogramme in spanischen Kirchen wurden nach Augsburger Vorlagen gestaltet. Es gibt keinen Zweifel daran, daß der größte Teil aller existierenden Serien mit dem Titel *Capricci* in Augsburg produziert, verlegt oder kopiert wurde. Die Reihe setzt ein mit Johann Wilhelm Baur, Johann Heinrich Schönfeld, Hans Ulrich Franckh, Georg Philipp Rugendas und endet mit Ornamentserien und Kopien nach Tiepolo. Es spricht einiges dafür, daß Goya sich beispielsweise bei seinen *Desastres* an Hans Ulrich Franckhs Serie zum Dreißigjährigen Krieg orientiert hat, gelegentlich scheint es motivisch ganz direkte Übereinstimmungen zu geben.⁵⁴

Zu Goyas *Caprichos* hat es in den letzten Jahren eine Fülle von Untersuchungen gegeben. Wir wissen inzwischen über die politischen Hintergründe einer ganzen Reihe von Blättern dieser immerhin 80 Blatt umfassenden Serie Genaueres.⁵⁵ Nach ersten Beobachtungen in einer kleinen Ausstellung in Karlsruhe und Ludwigshafen wird im Moment gerade der Einfluß der populären Flugblattgraphik auf die *Caprichos* in größerem Umfang erschlossen.⁵⁶ Daß Goya in nicht wenigen Blättern Schemata der christlichen Ikonographie nutzt – und zwar in gänzlich neuem, ja konträrem Kontext – ist ebenfalls verschiedentlich beobachtet worden.⁵⁷ Auch daß er auf Literarisches recurriert, auf die Schriften der französischen und spanischen Aufklärer, ist geläufig. Zuletzt ist, mit einigem Recht, konträr zur geläufigen Auffassung von Goya als dem liberalen Aufklärer, seine nicht zu übersehende, aber weidlich verdrängte sadistische und sexistische Ader hervorgekehrt worden.⁵⁸ Technisch orientiert er sich an Rembrandt und Tiepolo, von ersterem verarbeitet er auch Motive, aber auch mit der satirischen Graphik Hogarths und seinen englischen karikaturistischen Nachfolgern wie James Gillray setzt er sich auseinander,⁵⁹ selbst mit deutschen Künstlern wie Chodowiecki oder Lavaters *Physiognomischen Fragmenten*.⁶⁰ Kurz: eine Fülle von

Einflüssen ist zu Recht konstatiert worden, doch erklären sie alle für sich genommen nicht den besonderen capriccesken Charakter seiner Serie und können uns auch nicht verständlicher machen, warum mit Goya die Gattung *Capriccio* an ihr Ende kommt.

Wichtiger scheint es zu sein, daß bei ihm, wie bei Tiepolo und Piranesi, Unstimmigkeiten vor allem in räumlicher Hinsicht Ambivalenzen der Leseweisen erzeugen, die die scheinbar eindeutig aufklärerische Tendenz seiner Themen, die durch Titel und überlieferte Kommentare zu den einzelnen Blättern unterstützt wird, grundsätzlich in Frage stellen. Gegenstand und Formerscheinung fallen auseinander, Form und Inhalt bedeuten Unterschiedliches. In *Capriccio* Nr. 10 mit seinem eindeutig aufklärerischen Argument gegen die Duellpraxis ist nicht nur der christliche Typus der Beweinung bzw. Kreuzabnahme genutzt, was bereits das rationale Argument existenziell auflädt, und zwar insofern, als der Zusammenfall von Liebe und Tod gerade in der geheiligten Form den erhobenen Zeigefinger der Aufklärung als irrelevant erscheinen läßt, sondern zugleich ist die christliche Form in Frage gestellt. Das auf den sich Umarmenden lastende Schwarz der Aquatinta, wie der stark zurückgebogene Leib der tragenden Frau machen deutlich, daß sie den Sterbenden nicht halten kann, die beiden Figuren werden zusammenbrechen; von christlicher Erlösungshoffnung, die dem christlichen Schema auch als Hoheitsform eingeschrieben ist, keine Spur. Dies ist ein ganz und gar säkularer Zyklus, Christliches taucht direkt gegenständlich nur in inquisitorischer Entartung auf, eine positive Tendenz gibt es nicht. Was bleibt, ist die Erfahrung der psychischen Dimension – für die Dargestellten wie für die Betrachter. Sie erfahren die Diskrepanzen von Sein und Schein, von Innen und Außen, und zwar, weil alle Gewißheit, auch und gerade die der Wahrnehmung, abhanden gekommen ist. Real sind Ängste, Gefühle, sind Panik und Verunsicherung, selbst wenn sie auf optischer Täuschung, Aberglaube, logischer Fehleinschätzung, Wahnvorstellungen beruhen. All das, was die Aufklärung vernunftgemäß vertreiben will, nistet sich im Inneren des einzelnen wieder ein, und zwar in verstärkter Form, weil ihm jede Entlastungsinstitution fehlt. Erneut schlägt das *Capriccio* in die eigentliche Wahrheit um.

Blatt Nr. 31, *Ruega por ella* – „Sie betet für sie“, ist sicher eines der harmloseren Blätter der *Caprichos*, auch einfach in Struktur und Aussage, aber gerade vor einem derartigen Blatt hat sich das eben generell

für die Folge Festgestellte zu beweisen (Abb. 20). Wie oft bei Goya ist es aufschlußreich, den Prozeß der Formfindung zu verfolgen.⁶¹ Im Madrider Skizzenbuch, 1797 datiert, findet sich auf Seite 25 eine Pinselzeichnung in Grau und Schwarz, die sich unmittelbar als Vorläuferin von *Capricho* Nr. 31 zu erkennen gibt (Abb. 21). Eine hochgestellte Dame, vielleicht die von Goya unglücklich geliebte Herzogin von Alba, ist bei der Toilette gezeigt. Ihr langes, schwarzes Haar wird von einer Zofe frisiert, die Herzogin scheint sich gerade den linken Fuß waschen zu wollen, hat dafür den zarten Schuh ausgezogen und das aufgestellte linke Bein freigelegt, sie sitzt seitlich gewendet auf einem Hocker und schaut sehr wach und selbstsicher mit weitgeöffneten Augen auf den (männlichen) Betrachter, immerhin sind auch ihre Brüste weitgehend entblößt. Die Zofe ist zurückgenommen, drückt vorsichtig die Haare ihrer Herrin am Hals zusammen, um ihr beim Durchkämmen der langen Haarpracht nicht weh zu tun, sie ist in ihr Tun vertieft, hat die Augen gesenkt, so daß in nichts von der aufreizend Schönen abgelenkt wird, die zudem noch in sprechender Form ihren Fächer in der Linken erhoben trägt, die wiederum auf ihr freies Knie gestützt ist. Die Herrin ist auf dem Blattgeviert dominant, die Dienerin nur beigelegt. Man(n) mag den dargestellten Moment reizvoll finden, jedenfalls wird von ihm in einem Moment aufmerksamen Abwartens eine Reaktion erwartet. Bei der zur Schau getragenen Selbstsicherheit scheint dies nicht ganz so einfach; man ist geneigt, Goyas Probleme mit der ihm in vielerlei Hinsicht überlegenen Herzogin in das Blatt zu projizieren.

Aus dieser mehr intimen Darstellung wird in einer Rötelzeichnung eine Vorlage für *Capricho* Nr. 31 weiterentwickelt (Abb. 22). Die Grundkonstellation bleibt, aber eine dritte Person tritt hinzu: eine gebeugt hockende, von einem Umhang weitgehend verhüllte Alte erscheint hinter dem aufgestellten Bein der Schönen, deren Fächer dafür verschwunden ist. Minimale Veränderungen in der Grundkonstellation lassen sich bereits feststellen. Bei der Entwicklung von Goyas Bildideen finden sich derartige kleinste Veränderungen immer wieder, sie sind für seine jeweilige Absicht besonders aussagekräftig. Die Dienerin schaut nicht mehr, wie es der Zofe gebührt, züchtig nach unten, sondern forschend zur Seite, der geneigte Kopf bekommt damit einen gänzlich anderen Ausdruck. Und die Haare ihrer Herrin werden nicht mehr vorsichtig von oben angedrückt, sondern sind mit grobem Griff von unten gepackt. Schließlich ist der Blick der Herrin noch nicht wirk-

lich verändert, dadurch aber, daß der Mundbogen zum Lachen verlängert wird, ist auch ihr Ausdruck ein anderer.

Die folgende Umsetzung als graphisches Blatt in der Folge der *Caprichos* setzt diese Tendenz fort, verändert den Ausdruck bei immer noch gleicher Grundkonstellation nun aber vollständig. Die Dienerin lächelt wissend, auch sie posiert für einen Betrachter, weiß offenbar durchaus, daß sie hier die Schönste ist. Die Herrin hat gegenüber der ersten Zeichnung im Madrider Album entschieden an Schönheit verloren, sie lächelt ganz leicht, eher maskenhaft, hat die Augenbrauen hochgezogen, dabei abschätzend die Lider gesenkt; sie ist erfahren, weiß um ihr Geschäft, ist das Objekt der Begierde, die Alte ist ihre Kupplerin. Aus der Herzogin ist eine Prostituierte geworden. Sie präsentiert sich, selbst wenn sie nun auch am linken Bein bestrumpft und der Busen weiter bedeckt ist. Immer noch fixiert sie den Betrachter. Goya verwendet dabei eine alte Porträtkonvention, die die Ansprache unausweichlich werden läßt. Das rechte Auge befindet sich schon bei der 'Herzogin' und liegt noch bei der Prostituierten exakt im Zentrum der halben Bildbreite, wobei der Kopf über die halbe Bildhöhe geringfügig hinausragt, so fixiert das Auge absolut, ist die Dargestellte aber zugleich überlegen. Zudem verankert Goya den Körper der Protagonistin mit einem scheinbar ganz unkünstlerischen, aber bei ihm häufig zu findenden Mittel: mit einem schräggestellten rechten Winkel. Die Köpfe der drei Frauen bilden eine abfallende Linie, zu der das ausgestreckte Bein der Hauptperson parallel geführt ist, der Oberkörper steht dazu, an der Rückenlinie am deutlichsten zu verfolgen, im rechten Winkel. Durch die Kopfreihe der Frauen und den Winkel ist der Blick der Protagonistin doppelt verankert. Die Kopfreihe hat aber noch eine andere Funktion, ihre Abfolge stellt eine Entwicklung dar. Die Dienerin ist jung und schön, wohl noch nicht unter die Räder gekommen, weiß aber schon um die Dinge, um die es hier geht; die Herrin ist im Geschäft, einen Schritt weiter: die Alte markiert das Endergebnis dieser Entwicklung, sie vermittelt das Geschäft, war auch einmal an der Stelle der beiden anderen. Die strikte Konstruktion hat auch für den Bildsinn etwas Unausweichliches.

Doch wie immer steuert Goya die Bildwirkung auch durch die Verwendung der Aquatinta. Der Hintergrund ist tiefgrau, fast schwarz, gänzlich unbestimmt. Damit von der Protagonistin, die im hellsten Licht erscheint, nicht abgelenkt wird, ist die

22. Francisco de Goya, *Ruega por ella, Sie betet für sie*, Rötelzeichnung, Madrid, Prado



schöne Dienerin in den Halbschatten der Aquatinta gelegt, die Kupplerin ist nur ganz leicht abgeschattet, damit sehr viel prominenter als die Dienerin, schließlich ist sie für das Geschäft vonnöten. Doch unmittelbar zwischen Kupplerin und Herrin hat Goya mit groben Radierstrichen einen gänzlich unartikulierten, gegenständlich nicht auflösbaren schwarzen Flecken gestellt, der sich, schaut man auf den Entwurf zurück, ursprünglich vom Schatten der Kupplerin herleitet.⁶² Hier dagegen markiert er abstrakt die Spannung zwischen der Alten und ihrer Geschäftspartnerin. Was sie verbindet, ist allein das Geschäft, sonst haben sie sich nichts zu sagen. Die völlige räumliche Unbestimmtheit durch die dunkle Aquatintafolie im Rücken der Protagonistin läßt sie wie ortlose Schemen erscheinen, was ihre Isolierung, bei aller kompositorischen Zusammenbindung, verstärkt. Die erhaltenen Kommentare brauchen wir nicht mehr, die in der Tat von Kupplerin und Prostituierten

sprechen und von den bigotten Wünschen der ersteren, die den Rosenkranz betet.

Was der Vergleich der Entwicklungsstufen der Bildideen deutlich machen kann, ist schlicht dieses: Goya ist sich in extremem Maße der Möglichkeiten der Ausdruckssteuerung durch geringfügigste Veränderung der Bildzeichen bewußt. Er setzt in bis dahin nicht dagewesenem Maße ungegenständliche Mittel, die vor allem von Bildflächenwirkungen ausgehen, ein und weiß um die gänzliche Ambivalenz von Figurationen, deren Sinn jeweils kontextabhängig ist. Der Kontext jedoch ist kein vorgegebener mehr, sondern jeweils ein im Werkprozeß des Bildes neu gestifteter. Der spielerische, capriccioartige Umgang mit den Bildformen kehrt ihr Ausdruckspotential als eigentlichen Sinnträger hervor. Also auch hier wird das *Capriccio* zur eigentlichen Wahrheit und demonstriert selbst, daß es als Gattung, die sich bloß spielerische Freiheiten nimmt, am Ende ist. Die Phantasie ist in ihr Recht gesetzt.

Anmerkungen

¹ Nur die wichtigste Literatur: Ausst. Kat. Wien 1969; Ausst. Kat. Dresden 1992; Ausst. Kat. Nancy 1992; Ausst. Kat. Karlsruhe 1995.

² Lieure 215.

³ Lieure 225-238.

⁴ H. Dickel, *Deutsche Zeichenbücher des Barock, Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung* (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 48), Hildesheim/Zürich/New York 1987, S. 108 f.

⁵ Ebd., S. 109.

⁶ F. Baldinucci, *Cominciamento e Progresso dell'Arte dell'Intagliare in Rame*, Florenz 1686, S. 52; vgl. Hartmann 1973, S. 66 f.

⁷ Zu Galilei, der auch die 'umgekehrte' Perspektive des Fernrohrs vom Großen zum Kleinen erprobte, vgl. auch Bredekamp 1993, S. 11 und R. S. Clay/Th. H. Court, *The History of the Microscope*, London 1932, S. 11; ferner Ausst. Kat. Nancy 1992, S. 35; Ausst. Kat. Karlsruhe 1995, S. 7; H. H. Mann, *Augenglas und Perspektiv. Studien zur Ikonographie der Bildmotive* (= Studien zur profanen Ikonographie, Bd. 1), Berlin 1992, S. 121-127.

⁸ Vgl. Wallace 1979, S. 12-36, Kat. Nr. 6-90.

⁹ Ebd., S. 13 f., 27 f.

¹⁰ Ebd., S. 79-92, Kat. Nr. 113.

¹¹ Ebd., S. 17-19, Kat. Nr. 6; ferner: Ausst. Kat. London 1973, Kat. Nr. 81.

¹² Ripa 1603, S. 49; in der deutschen Ausgabe, Frankfurt 1669, S. 135, heißt die Verkörperung des *Capriccio* bezeichnenderweise „Eigensinnigkeit“.

¹³ Wallace 1979, S. 27; ausführlich zum Einfluß: S. 107-121.

¹⁴ Giovanni Battista Passeri, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti che hanno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673*, Rom 1772, S. 399.

¹⁵ Wallace 1979, S. 20-23.

¹⁶ Blunt 1954, S. 14, 24 f.; Ausst. Kat. Philadelphia 1971, S. 39 f.

¹⁷ Blunt 1954, S. 25.

¹⁸ Vgl. Lettere e altri documenti 1975, Kat. Nr. 28-40, S. 52-64.

¹⁹ Vgl. Ausst. Kat. Köln/Utrecht/Mailand 1991, S. 76, Abb. 12, S. 100, Abb. 9, Kat. Nr. 4.2, Kat. Nr. 40.

²⁰ Diesen und anderen capriccioartigen Zügen seiner offiziellen Malerei widmen sich jetzt ausführlich: Alpers/Baxandall 1994.

²¹ Ausst. Kat. Würzburg 1995, Bd. 1, zu Giovanni Domenico Tiepolos Radierfolge *Fuga in Egitto* vgl. S. 172-183, Kat. Nr. 121-126; ebd., Bd. 2, H. Trottmann, Giovanni Domenico Tiepolos Radierungsfolge 'Die Flucht nach Ägypten', S. 109-113. Die dort geäußerte Einschätzung, die Serie habe nichts mit der Tradition des *Capriccio* zu tun, vermag ich nicht zu teilen.

²² Ausst. Kat. Philadelphia 1971, Kat. Nrn. 87, 113 (mit Verweis auf Domenico Tiepolo), E. 17, M. 10 b. Der Vergleich Castiglione - Tiepolo im Zusammenhang mit dem Thema der *Fuga in Egitto* auch in Ausst. Kat. Kiel/Leipzig/Trier 1994/95/96, Kat. Nrn. 19, 20; vgl. auch Kat. Nr. 18, Stefano della Bella.

²³ Ausst. Kat. Philadelphia 1971, S. 26, 33-36, Katalog der Graphiken: S. 136-156; Blunt 1954, S. 6, 9, 42 f.; Calabi 1923; Calabi 1925, S. 435-442; Calabi 1930, S. 299-301.

²⁴ Blunt 1954 S. 8; Ausst. Kat. Philadelphia 1971, S. 18.

²⁵ B. 32-47, B. 48-52; Ausst. Kat. Genua 1990, S. 216 ff.; Ausst. Kat. Kiel/Leipzig/Trier 1994/95/96, Kat. Nr. 84, 85 (mit neuerer Literatur).

²⁶ L. de Vries, Tronies and other single figured netherlandish Paintings, in: H. Blasse-Hegemann (Hg.), *Niederlandse Portretten* (= Leids Kunsthistorisch Jaarboek 8, 1989), s'Gravenhaage 1990, S. 185-202.

²⁷ Vgl. Sheriff Jones 1981; Sheriff 1990, S. 153-184.

²⁸ Vgl. Ausst. Kat. Udine 1970, Kat. Nrn. 155-217; Kopien nach Tiepolos Kopfserie durch Johann Georg Hertel, Augsburg.

²⁹ Meaume 557-581; Lieure 1333-1349; Ries 1981; ihre Ergebnisse zu den *Misères* aus dem Ausst. Kat. Nancy 1992 faßt zusammen: Paulette Choné, „Die Schrecken des Krieges“ oder „Das Leben der Soldaten“: die Gewalt und das Recht, in: Kat. Ausst. Dresden 1992, S. 16-19; Ausst. Kat. *Meisterwerke aus der*

Sammlung Max Kade, Bd. 1, Erzählkunst der Graphik, Hal-lisch-Fränkisches Museum, Schwäbisch-Hall 1992/93, Kat. Nrn. 80-97.

³⁰ Vgl. Ries 1981, S. 52 ff.

³¹ Der Stand der Forschung am besten greifbar in: Ausst. Kat. Madrid/Boston/New York 1988/89, S. 185-209. Als Ergänzung: F. Licht, *Goya, Beginn der modernen Malerei*, Düsseldorf 1985 (zuerst New York 1979), S. 133-164 und Volland 1993, S. 137-186.

³² Vgl. Roland Michel 1984, zu Meissonnier bes. S. 150-158.

³³ Vgl. Kimball 1964, S. 152-174.

³⁴ *Mercur de France*, März 1734, zitiert bei Kimball 1964, S. 160.

³⁵ Neben Roland Michel 1984 und Kimball 1964 für alle drei Künstler strukturanalytisch und mit Betonung des deutschen Anteils für die Weiterentwicklung der Rocaille: Bauer 1962, S. 11 f. (Meissonnier), 14 (genre pittoresque), 16, 28-36, 82 (de Lajoue), 38-40, 83 f. (Cuvilliers), 79-82. Ferner: W. Braunfels 1986, S. 199-205.

³⁶ Zum Stand der Forschung mit Literatur: Ausst. Kat. London/Washington 1994/95, S. 196-198, Kat. Nr. 111 (*Vari Capricci*), 112 (*Scherzi di fantasia*).

³⁷ De Vesme 1906, 51; Ausst. Kat. Wien 1969, Kat. Nr. 571.

³⁸ Nach Hollstein umfaßt die Folge zwölf Blatt. In der nummerierten Fassung taucht das vermeintliche Titelblatt erst als Blatt 3 auf, doch scheint es auch eine sechsblättrige Folge vor der Numerierung gegeben zu haben, und dort taucht das Schrifttafelblatt als Titel auf, vgl. Ausst. Kat. Galerie Bassenge, Auktion 65, *Kunst des 15. – 19. Jahrhunderts*, Berlin 1995, Kat. Nr. 5303.

³⁹ Bartsch 1978, Bd. 46, Nr. 46 (32).

⁴⁰ Hollstein 9-14.

⁴¹ Vgl. Hämmerle 1923, S. 27 f., Nr. 25.

⁴² A. McNeil Kettering, Rembrandt's „Flute Player“: a unique treatment of pastoral, *Simiolus*, 9, 1979, S. 19-44; zuletzt Ausst. Kat. Berlin/Amsterdam/London 1991/92, Kat. Nr. 17.

⁴³ Vgl. Russell 1972; M. Santifaller, Zur Graphik Giambattista Tiepolos, *Pantheon*, 33, 1975, S. 327-333; Knox 1975, S. 19-22, spätere Untersuchungen haben meist resignierend auf Deutungen verzichtet.

⁴⁴ Vgl. jetzt die noch unpublizierte umfassende Untersuchung von G. Bickendorf, *Historisierung der italienischen Kunstbe-trachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, 1996.

⁴⁵ Kurz zu Montfaucons Bedeutung: Haskell/Penny 1982, S. 43-45.

⁴⁶ Die Literatur zu den *Carceri* ist Legion, für unsere Untersu-chung am wichtigsten: Vogt-Göknil 1958; ebenfalls zur Raum-verschleifung und architektonischen Unlogik: May Sekler 1962, S. 330-363 und Busch 1977; Einleitung von M. Calvesi im Ausst. Kat. Rom 1967/68; Ausst. Kat. Venedig 1978, S. 29-31; Miller 1978, S. 76-100, 193-220; Calvesi 1979; Reudenbach 1979, S. 41-47, wichtig für Piranesis Geschichtsbild: S. 60-70; Robison 1986, S. 37-53, 139-210.

⁴⁷ Robison 1986, S. 25-32, 115-122; Miller 1978, S. 58-76; Ausst. Kat. Venedig 1978, S. 14 f. (als „Capricci“).

⁴⁸ G. B. Piranesi, Ragionamento apologetico in difesa dell'ar-chitettura Egizia e Toscana. Anhang zu: *Diverse maniere d'a-dornare i cammini*, Rom 1769 (Nachdruck in Wilton-Ely 1972), S. 10 (zum Grotteskbegriff). Zitiert bei Reudenbach 1979, S. 149, Anm. 187.

⁴⁹ Ebd., S. 2, zitiert bei Reudenbach 1979, S. 151, Anm. 227.

⁵⁰ Vgl. M. Calvesi in Ausst. Kat. 1967/68, S. 5 ff., 24 ff. Zusam-menfassung von Calvesis Thesen, zu einem Gutteil zustim-mend: Miller 1978, S. 58-76.

⁵¹ Zuerst wurde der Schrifttafelentwurf für das Frontispiz der ersten Ausgabe von der *Antichità Romane* (1748) verwendet, Bettagno sieht sie in Zusammenhang mit Piranesis Rückkehr aus Rom nach Venedig. Zur dreifachen Verwendung: Kat. Nrn. 94-96 mit Abbildung, in: Ausst. Kat. Venedig 1978, S. 31 und Abb. 94-96.

⁵² Vgl. Busch 1977, S. 209-14.

⁵³ Piranesis Rechts- und Geschichtsvorstellungen in der zwei-ten Ausgabe der *Carceri*: Hermann Bauer, Rezension von Ulya Vogt-Göknil, Piranesis *Carceri*, in: *Kunstchronik*, 12, 1959, S. 190-198; Calvesi in Ausst. Kat. Rom 1967/68, Calvesi 1979; Calvesi folgend Miller 1978, bes. S. 210-220; indi-rekt zu den *Carceri* als wichtig für die Geschichtsvorstellung: Reudenbach 1979, S. 60-70; Robison 1986, bes. S. 49 f., 53; und zuletzt Bredekamp 1988.

⁵⁴ Vgl. Busch 1986, S. 43, Abb. 4 und 5. Aber auch Franckhs Schlußblatt scheint auf Goyas Überlegungen zum Schlußblatt der *Desastres* Einfluß genommen zu haben.

⁵⁵ Vgl. bes. Ausst. Kat. Madrid/Boston/New York 1988/89, S. XCVIII bis CIV, Kat. Nrn. 38-62.

⁵⁶ Vgl. Ausst. Kat. Ludwigshafen 1977; Barbara Kornmeier schreibt an der FU Berlin eine Dissertation über die Einflüsse der populären spanischen Graphik auf Goya.

⁵⁷ Vgl. Ausst. Kat. Hamburg 1980/81, mit zahlreichen Einzel-beobachtungen von Werner Hofmann, etwa Kat. Nrn. 18, 23, 24, 40, 69, 74, 75 usw.; Busch 1986, S. 59-68; Busch 1993, S. 103-113, 189-192, 452-456.

⁵⁸ Vgl. Volland 1993.

⁵⁹ Zum Einfluß der englischen Karikatur auf Goya: Reva Wolf, *Goya and the Satirical Print in England and on the Continent, 1730-1850*, Boston College Museum of Art, Boston 1991, zuvor Busch 1977, S. 234 – 239.

⁶⁰ F. Nordström, *Goya, Saturn and Melancholy*, Stockholm/Gö-teborg/Uppsala 1962; G. Levetine, Some Emblematic Sources of Goya, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 22, 1959, S. 106-131.

⁶¹ Ausst. Kat. Hamburg 1980/81, Kat. Nrn. 225 b, 226, 227 zei-gen Albumzeichnung, Vorzeichnung und das fertige Blatt aus den *Caprichos* nebeneinander.

⁶² Diese abstrakten Formen als forciertes Mittel der Sinnsteuerung verwendet Goya häufiger, vgl. Busch 1993, S. 91-95.